



En cubierta y contracubierta
Humberto Díaz, imagen general del performance
The Little Brother con que intervino Fábrica de Arte Cubano, 2017

AUTORES

Licenciado en Historia, **Armando Juan Raggi Rodríguez** (La Habana, 1972), especialista e investigador de la Fundación "Alejo Carpentier", ha realizado, entre otros trabajos, los prólogos y notas de los textos carpenterianos *Diario* (1951-1958) y *Recuento de moradas*.

Marilé Ruiz Prado (Santa Clara, 1979) es profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, editora en la Editorial UH, e investigadora de la Fundación "Alejo Carpentier".

Licenciado en Lengua y Literatura Francesas, profesor y ensayista, **Rafael Rodríguez Beltrán** (La Habana, 1947) ha tenido a su cargo las ediciones críticas de *¡Écue-Yamba-Ó!* y *Concierto barroco*.

La editora y profesora universitaria **Haydée Arango Milián** (Matanzas, 1982), autora de la saga en dos volúmenes *Ismael y Elías*, prepara la primera edición cubana de *La isla que se repite*, libro de ensayos de Antonio Benítez Rojo.

Delio G. Orozco (Niquero, 1966), historiador cuya obra ha estado orientada básicamente a exaltar la municipalidad manzanillera y la figura de José Martí, tiene en preparación el libro "Manzanillo de Cuba, el Padre de la Patria y su familia. Apuntes y documentos".

De **Carlos E. León** (La Habana, 1952) es el documental *Soñar a toda costa* que obtuvo los premios del Concurso Caracol 2018 de la UNEAC para mejor dirección, mejor edición y mejor banda sonora.

Licenciada en periodismo, **Patricia González López** (Matanzas, 1992) ha realizado la museografía de las exposiciones personales *The Little Brother* (2017) y *Crisis de fe* (2018) del artista Humberto Díaz.

La crítica e investigadora teatral **Vivian Martínez Tabares** (La Habana, 1956), directora de la revista *Conjunto* de teatro latinoamericano, prologó el *Teatro escogido* de Amado del Pino, publicado en Madrid por la editorial Verbum este año.

Raydel Araoz (La Habana, 1974), merecedor del Premio "Alejo Carpentier" de Ensayo en 2015 con el libro *Las praderas sumergidas. Un recorrido a través de las rupturas* (Letras Cubanas), tiene en edición el libro "De la rumba al coito. Cinco ensayos panópticos sobre el cine cubano".

El filólogo **Julián Bravo Rodríguez** (La Habana, 1990) trabaja como editor en la Editorial UH.

El poeta **Oscar Cruz** (Santiago de Cuba, 1979), coeditor de la revista literaria *La Noria*, publicó el pasado año *Mano dura/ Una indicación* (Ed. Casa Vacía, Richmond, Virginia, E.U., 2017).

Poeta, narrador y crítico literario, **Antonio Armenteros** (La Habana, 1963) publicó el poemario *Kenoma* por la Editorial Letras Cubanas en el 2014.

Ediel Pérez Noguera (Artemisa, 1981), poeta y crítico, ha obtenido el Premio Sed de Belleza 2016 con *La fuga de una línea mágica*, ensayo sobre la poética de Ángel Escobar, y el Premio David 2016 de poesía con *Arca* (Ed. Unión, 2017).

Los más recientes libros del ensayista, poeta y crítico de arte **Jorge R. Bermúdez** (Ranchuelo, 1944) son *Martí, comunicador visual* (2017) e *Identidad gráfica de Latinoamérica* (Ed. Arte y Literatura, 2017).

Considerado uno de los grandes escritores del siglo xx en nuestra lengua, **Alejo Carpentier** (Lausana, 1904-París, 1980), se destacó también como musicólogo, guionista de radio y periodista, y fue un notable promotor cultural: organizó conciertos, exposiciones, ferias del libro, y colaboró en la creación de la Imprenta Nacional de Cuba, la Editora Nacional y la UNEAC. Su obra renovó la literatura hispanoamericana.

ISLAS SONANTES

- 2 *SOBRE LAS ANTILLAS, "ISLAS SONANTES", SOBRE LA LITERATURA...*
- 3 *ALEJO CARPENTIER BAJO L'ENCHANEMENT DU COQ ÉGORGÉ.* Armando Juan Raggi Rodríguez
- 9 *"LA GUARICANGREJA": DIMENSIONES MÍTICAS DEL PAISAJE INSULAR.* Marilé Ruiz Prado
- 12 *FILOMENO, ENCARNACIÓN DEL DISCURSO DESCOLONIZADOR CARPENTERIANO.* Rafael Rodríguez Beltrán
- 14 *PASO DE LOS VIENTOS, CALEIDOSCOPIO CARIBEÑO DE ANTONIO BENÍTEZ ROJO.* Haydée Arango Milián

NARRATIVAS DE LA NACIÓN

- 19 *PARTE MILITAR DE LA DEMAJAGUA.* Delio G. Orozco
- 23 *OBITUARIO*

INVITACIÓN A LA LECTURA

- 24 *VIDA Y DESTINO, DE VASIL GROSSMAN.* Arturo Arango
- 26 *MIRIAM RAMOS: LA CANCIÓN CUBANA.* Carlos E. León
- 31 *HUMBERTO DÍAZ Y LOS CAMINOS DE LA FE.* Patricia González López
- 34 *MIRANDO AL TEATRO INSULAR CON EL LENTE DE CAMAGÜEY.* Vivian Martínez Tabares
- 38 *DE POESÍA, PREMIOS Y CANCIONES.* Jorge R. Bermúdez

EXPLORACIONES EN LA POESÍA

- 40 *EN ESTE DOSIER, CUATRO AUTORES SE ACERCAN A LAS OBRAS...*
- 41 *LOS RÍOS DE SOLEIDA.* Raydel Araoz
- 44 *JUAN CARLOS FLORES: POETA INFLUYENTE E INTERSTICIAL.* Julián Bravo Rodríguez
- 48 *UN CABALLO DE SOYA EN EL CARIBE.* Oscar Cruz
- 50 *MARCELO MORALES O DONDE UNA COLA DE SERPIENTE QUIEBRA EL VIDRIO Y NO SE SABE QUÉ MÁS.* Jamila M. Ríos
- 53 *POESÍA.* Antonio Armenteros
- 54 *POESÍA.* Ediel Pérez Noguera

CRÍTICA

- 55 *CIEN IMÁGENES EN UNA PALABRA. Maikel J. Rodríguez Calviño / LA BELLEZA NUNCA ESCAPA: LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA DE KORDA. Alain Cabrera Fernández / ARRIVALS, OBRA-ARCHIVO Y PERFORMANCE-TESTIMONIO. Jaime Gómez Triana / QUERIENDO BIEN A LA DÉCIMA. Jesús Arencibia Lorenzo / LA PIEDRA EN EL ARCA. Teresa Fornaris / CAMINOS ACTUALES DE LA HISTORIOGRAFÍA CUBANA. Antonio Álvarez Pitaluga / UN DICCIONARIO PARA ESTIMULAR LA IMAGINACIÓN. Félix Julio Alfonso López*

55 AÑOS

- 63 *PICASSO EN LA HABANA.* Alejo Carpentier

Cada autor es responsable de sus opiniones.

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

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

Redacción: Calle 17 n. 354, e/ G y H, El Vedado, La Habana, 10400. Telf.: 7832-4571 al 73, ext. 248, 7838-3112. E-mail: gaceta@uneac.co.cu / Impresión financiada por 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

SOBRE LAS ANTILLAS, “ISLAS SONANTES”, SOBRE LA LITERATURA DE JACQUES ROUMAIN Y DE RENÉ Maran, los versos de Saint John Perse y los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera, sobre Josefina, emperatriz de Francia, y otras figuras ilustres que vivieron en Martinica, en Dominicana o en Haití, sobre la vegetación y las enormes fortalezas de piedra escribió Alejo Carpentier desde muy joven y a lo largo de toda su obra. Su observación y su vivencia de la cultura del Caribe en relación con el continente americano y con el mundo alimentaron su experiencia como escritor y le hicieron ganarse el título de folclorista, por lo que defendería siempre que se entendiera que el folclor caribeño es una fuente viva, una puerta abierta al conocimiento universal.

Porque le pareció que era pintoresca y superficial, porque sintió que no había logrado capturar en su justa dimensión el mundo espiritual del negro, ni en toda su riqueza el hondo misterio de la religiosidad afrocubana, Carpentier quiso, como se sabe, alejarse de *Écue-Yamba-Ô*, su primera novela. Del mismo modo en que criticó su texto, condenó la falta de profundidad en las obras de muchos historiadores y escritores latinoamericanos, que no supieron hallar “lo eterno” en lo específico de las culturas de estas islas.

Sin embargo, la novela de Carpentier, que ha cumplido en 2018 ochentaicinco años de publicada, constituye un documento de alto valor para comprender la evolución del pensamiento carpenteriano sobre la herencia de África en el Caribe, y sobre el papel primordial de esta región en la historia de la humanidad. Como este, otros textos revisitados, y los que se van rescatando de viejos archivos periodísticos y de la “maleta perdida” del escritor, nos revelan distintas aristas de ese Caribe plural y espléndido, cuya identidad se ha erigido, en gran medida, sobre las espaldas del negro.

En este dossier de *La Gaceta*, que ha podido materializarse gracias a la colaboración de la Fundación “Alejo Carpentier”, Armando Juan Raggi recoge momentos que muestran la maduración del pensamiento del escritor con respecto al Caribe, desde su estancia en París en el período entreguerras, hasta su visita a Haití en 1943. Rafael Rodríguez Beltrán nos presenta al Filomeno de *Concierto barroco* como encarnación del espíritu descolonizador, mientras que Marilé Ruiz Prado descubre, entre los cientos de manuscritos de la biblioteca personal de Carpentier, elementos claves de la mitología antillana en la ópera “La Guaricangreja”. A este grupo de textos les sigue un trabajo de Haydeé Arango sobre quien se considera uno de los más importantes seguidores de Carpentier, el cubano Antonio Benítez Rojo, cuya mirada múltiple y retadora del discurso historiográfico convencional nos acerca también de manera magistral a los conflictos y a las riquezas del Caribe.

El texto que republicamos en “55 años” (sección que concluye ya en este número) dialoga con el dossier: fue escrito por Alejo para el número tres de 1962, bajo el título “Picasso en La Habana”. <

Alejo Carpentier bajo *l’enchantement du coq égorgé*

Armando Juan Raggi Rodríguez

I Al ser arriada la bandera de las barras y las estrellas e izarse por vez primera la enseña patria, el 20 de mayo de 1902, Cuba pasa a ser nominalmente República independiente, aunque supeditada en lo político y lo económico a los Estados Unidos. Entre los intelectuales cubanos cobra auge un viejo dilema: el “problema negro”, que desde los tiempos coloniales había marcado todos los aspectos de la vida en la Isla. Durante la primera mitad del siglo XIX, el miedo al negro y a la repetición de los sucesos de Haití habían retardado el inicio de las gestas independentistas. En 1912, el mismo temor había impulsado la sangrienta represión a los Independientes de Color. La negrofobia era atizada constantemente por todos los medios posibles.

Los deseos de afirmación histórica y de definir la identidad propia de la nación, que mueven a algunos intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX, confrontaban el problema espinoso del negro marginado como componente étnico de nuestra nacionalidad. Los primeros estudios se llevan a cabo desde una óptica positivista criminológica, es decir, los cultos afrocubanos y sus fieles como elementos que promueven la delincuencia en la Isla. Un investigador que realizó estudios desde esta óptica reduccionista es Fernando Ortiz. Luego de un pri-

mer acercamiento prejuiciado, el autor cambia gradualmente su percepción del problema. Poco a poco gana terreno en sus escritos el afrodescendiente como parte integrante de la sociedad cubana y de su diversidad sociocultural.

La ingente labor de Fernando Ortiz por el afrocubanismo será asumida por los jóvenes integrantes de la vanguardia cubana, quienes se ocuparán de darle un fuerte impulso a las ciencias sociales, la literatura y la música.

El afrocubanismo reafirmaba lo negro como componente indiscutible de la cultura cubana y su incorporación a una tradición musical, literaria y pictórica de carácter nacionalista. La filiación a esta corriente de pensamiento iba más allá del deseo de explorar nuevas posibilidades estéticas. Estos jóvenes intelectuales, en su mayor parte miembros del Grupo Minorista, buscan redefinir el papel del intelectual en la sociedad, con una vocación pública bien marcada, se proponen *ex profeso* tener un combate desembozado contra los males que aquejaban la República. Por medio de un periodismo activo establecen vínculos entre cultura y sociedad. Esta reivindicación cultural de lo negro como parte indiscutible de la nacionalidad adquiría connotaciones políticas *per se*, al tomar posiciones contra la discriminación racial tan arraigada luego de siglos de esclavitud.

Uno de los jóvenes intelectuales que se apropiarán de esta labor de estudio y análisis de lo negro en la cultura cubana será Alejo Carpentier. El joven Carpentier, con su experiencia vivencial de infancia y adolescencia en las poblaciones hasta el momento suburbanas de Loma de Tierra y El Lucero, donde había conocido familias negras, se adentró en el estudio de la música y los ritmos de este segmento poblacional.

Carpentier realiza estos estudios no sin esfuerzos y dificultades debido al recelo y a la desconfianza que inspira por ser blanco. No hay que olvidar que las prácticas rituales estaban prohibidas por las autoridades policiales, y que quienes participaban en ellas cometían un delito punible por la ley. En el libro *La música en Cuba* el escritor se referirá a las dificultades que encontraba en sus primeras investigaciones en búsqueda de una información fiable:

[...] el propósito, hay que reconocerlo, supera la voluntad de un solo hombre. En primer lugar, porque si no se dispone de informadores inteligentes y fieles, es imposible saber cuándo y dónde habrá de tener lugar una ceremonia religiosa o un simple *toque* profano. En segundo lugar, porque los ñáñigos sinceros —es decir, los más interesantes—, como hemos podido comprobarlo muchas veces, se oponen a la notación o grabación fonográfica de sus músicas rituales, viendo en ello una profanación de sus secretos. En tercer lugar, porque el interés de un investigador despierta pronto apetitos de lucro en gente de escasa comprensión, que propone entonces cualquier mascarada de circunstancia a cambio de monedas.¹

Como primitivista, Carpentier se interesaba principalmente por los aspectos rituales de los cultos afrocubanos.

II

1927 es un año crucial en la vida de Alejo. Él se encuentra entre casi un centenar de participantes en un supuesto “complot comunista” que, de acuerdo con los autos procesales, tenía ramificaciones en varios países latinoamericanos y perseguía, entre otros objetivos, el derrocamiento de los regímenes imperantes en estos. El Jefe de la Policía Judicial declaró que los miembros de la Universidad Popular “José Martí” y algunos integrantes del Grupo Minorista estaban implicados. El 9 de julio, Carpentier es arrestado y recluido en la galera 13 de la prisión de Prado. Durante sus cuarentaún días de encierro, escribe la primera versión de su novela *¡Écue-Yamba-Ó!*, que fue publicada por la matritense editorial España en 1933.

Tan pronto sale de la cárcel, con el material recopilado en sus estudios de los ritmos y los ritos afrocubanos, Carpentier escribirá los guiones para los ballets *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*, que serán musicalizados por Amadeo Roldán; y *Manita en el suelo*, ópera con música de Alejandro García Caturla.

Meses más tarde, el 16 de marzo de 1928, Carpentier embarca subrepticamente en el buque *Espagne* rumbo a Europa. El poeta surrealista Robert Desnos, representante del periódico argentino *La Razón*, que estaba en La Habana en ocasión del Séptimo Congreso de Prensa Latina, lo ayuda a escapar prestándole su pasaporte y sus credenciales. El desembarco en Francia es facilitado por el poeta Mariano Brull, representante de Cuba en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual.

Tan pronto Carpentier se instala en la capital gala, continúa trabajando como colaborador para revistas cubanas y francesas para ganarse la vida. Desde el primer momento su labor periodística se propone servir de puente cultural entre Europa y Cuba. La situación para esta tarea no puede ser más propicia: como parte integrante de la vanguardia cubana, representada por el Grupo Minorista, cuya inspiración viene, entre otros, de la vanguardia europea, se percata de que los surrealistas están ávidos por saber de la Cuba negra. Se convierte en “mediador entre dos mundos”.² Comienza entonces a escribir para dos públicos diferentes, pero muy similares: los cubanos blancos y los europeos, desconocedores de la cultura tradicional de la Mayor de las Antillas. La labor emprendida por Carpentier será la de acercarlos a la afrocubanía mediante la música y las costumbres. A los cubanos en la Isla les relata cómo triunfan en París los rit-

mos musicales que ellos desprecian y consideran poco civilizados. A los europeos, que ven a los pueblos de origen africano como un ente único, Alejo les presenta el ejemplo de Cuba, como muestra de que no es así. La trata negrera y la esclavitud forjaron diferentes características en dependencia de numerosos factores: según fueran capturados los esclavos, el lugar al que los enviaron; la vida en los cañaverales, donde se unieron individuos de diferentes etnias y costumbres. Los venidos de África fueron entremezclándose, de manera que aquellas costumbres que traían evolucionaron con el tiempo. Incluso les hace ver que existen marcadas diferencias entre quienes vivían en las zonas rurales y las urbanas.

En el artículo para la revista *Carteles* titulado “Nuevas ofensivas del cubanismo”,³ Carpentier, al recontar el triunfo de Rita Montaner en París, ofrece su visión de la importancia del mestizaje para el alma de la nación:

Rita Montaner se ha creado un formidable sentido del ritmo, canciones arrabaleras, escritos por un [Moisés] Simmons o un [Eliseo] Grenet, que saben, según las cosas, a patio de solar, batey de ingenio, puesto de chinos, fiesta ñáñiga y pirulí premiado... Me espero escuchar la objeción acostumbrada. “¿Para qué invocar esas lacras?”, me preguntarán algunos... ¿Lacras? ¿Lacras las notas de color que constituyen riquísima y sabrosa aportación folclórica?... ¡Pobres los pueblos descoloridos e insípidos, que carecen de lacras análogas! [...] ¡Cuidemos de nuestra pandereta guajira, arrabalera y afrocubana! ¡Defendámosla contra sus detractores! ¡Amemos el son, el solar bullanguero, el güiro, la décima, la litografía de caja de puros, el toque de santo, el pregón pintoresco, la

mulata con sus anillas de oro, la chancleta ligera del rumbero, la bronca barrioter, el boniatillo y la alegría de coco! ¡Bendita sea la estirpe de Papá Montero y María la O!... ¡Cuando se ven las cosas desde el extranjero, se comprende más que nunca el valor de ese tesoro popular!...

Para la prensa francesa Alejo Carpentier escribirá varios artículos con tema afrocubano que aparecerán en importantes publicaciones. En septiembre de 1929, en el tercer número de la revista *Bifur* se publica el artículo “Lettre des Antilles”. *Bifur* estaba dirigida por Georges Ribemont-Dessaignes, destacado miembro del dadaísmo y más tarde del surrealismo. La publicación fue concebida como contrapartida de *La revolution surrealiste*, que se hallaba bajo el control absolutista de André Breton, cuya autoridad estaba siendo cuestionada por algunos prominentes miembros de esta corriente de vanguardia. Los temas publicados por *Bifur* serán variados, sus páginas contarán con la firma de destacados intelectuales como Robert Desnos, Roger Vitrac, André Malraux, Ernest Hemingway, Eugene O'Neill, y los latinoamericanos Martín Luis Guzmán y Miguel Ángel Asturias. En el artículo, Alejo se burla de los etnólogos y del público europeo en general, quienes ven en la cultura negra un bloque homogéneo. Al parecer, hace referencia a algunos visitantes a la exposición de máscaras africanas del Museo de Etnografía del Trocadero en París, o a la noción del mismo que se llevan quienes asisten a los cabarets y los clubes nocturnos de la *rue* Blomet, donde se tocan ritmos de raíz afroamericana como lo son los *spirituals*, el blues y el jazz.

Aun cuando Carpentier es un fuerte defensor de la afrocubanía, al comparar las costumbres de los diferentes grupos de braceros en la Cuba de entonces; en su explicación de las características de haitianos y jamaicanos se denota su falta de conocimientos.

Debido a la aceptación que tuvo entre el público francés “Lettre des Antilles”, el 12 de noviembre de ese mismo año el periódico parisino *Comœdia* ofreció una versión del artículo bajo el título de: “Chez les sorciers de Cuba”. Otra importante publicación francesa *Transition* incluyó en uno de sus números de 1930 la traducción al inglés del citado material.⁴

III

Según transcurre el tiempo de su estancia en el París de entre-guerras, Alejo se acerca cada vez más al grupo de intelectuales latinoamericanos que allí se encuentran, y esta confraternidad le permitirá conocer de primera mano otras idiosincrasias y costumbres que harán evolucionar algunos de sus puntos de vista y concepciones, al ir madurando su idea de pertenencia al mundo americano en general. Su visión insular va ampliándose por una latinoamericanista, que se complementará con lecturas sobre historias, costumbres y tradiciones de nuestras naciones.

Alejo realizó, además, la traducción, el doblaje, el montaje y la musicalización del filme documental norteamericano *Vudú, magia negra*, que relata un suceso acaecido en 1925, durante la ocupación de Haití por las tropas de los Estados Unidos: el sargento Faustin Wirkus, del cuerpo de Marines, estacionado en la Isla de la Gonâve, es coronado rey con el nombre de Faustino II. Su dominio solo duró tres años; bien pronto el gobierno haitiano solicitó a los ocupantes que pusieran fin a este “reinado inadmisible”, por lo cual, en 1929, Wirkus es relevado de su cargo de supervisor y enviado a otro puesto. En 1932, ya licenciado del cuerpo armado, el exmarine regresa y filma el documental donde recrea sus experiencias.

Con posterioridad, la dirección del Museo de Etnografía del Trocadero y la Sociedad de Americanistas⁵ invitan a Carpentier para que pronuncie las palabras de presentación en la premier de

la película, que tuvo lugar el miércoles 20 de junio de 1934 en la sala de proyección de la compañía cinematográfica Gaumont-Franco-Film-Aubert, en la *rue* Carducci, París. Alejo tenía las credenciales idóneas, se había ganado un lugar en esta institución por sus trabajos y conferencias.

En sus artículos escritos en Francia se coloca a una distancia crítica respecto a la visión reduccionista de la vanguardia sobre las culturas negras. En “Las leyes del África”, Carpentier critica a sus contrapartes del viejo continente:

lo triste, para lo que se refiere al conocimiento de las regiones casi vírgenes de nuestro planeta, es que ante ciertos hechos, la mentalidad del viajero civilizado no parece haber variado mucho desde el Medievo. Los actuales se muestran menos imaginativos y más adictos a la idea de establecer precisiones geográficas y de traer informes certeros de sus expediciones. Pero, en lo que mira a la *comprensión* de las razas observadas durante sus largos recorridos, se revelan inferiores, frecuentemente, a los simples navegantes de la antigüedad. Llenos de orgullo por pertenecer a una raza superior, estudian objetivamente las costumbres de las poblaciones indígenas, sin compenetrarse con ellas, sin tratar de comprender los móviles profundos que pueden motivar actos de apariencia extravagante. Se enfrentan con un alto espectáculo étnico, como quien visita una exhibición de fenómenos. Recogen cantos por medio del disco, fotografían indumentarias, especulan con esculturas toscas y máscaras guerreras. Pero no logran despojar sus palabras de un vago tinte irónico, cuando nos hablan de sus prácticas mágicas, de su sentido del misterio, de su concepción de la divinidad, de sus leyes, de sus hechiceros, augures y curanderos. ¡Como si en ese terreno los hombres primitivos diesen más pruebas de barbarie que los hijos de países viejos en algunos de sus gestos más habituales!...⁶

Alejo propone una concepción de la cultura afroantillana heterogénea y variable; al tratar de presentar a sus lectores una cultura que le resulta próxima, no busca adecuar su representación a los parámetros de la etnografía europea de la época, por lo cual sus descripciones no serán sobre algo extraño, bizarro o fascinante, sino que lo presenta como normal, aunque a veces se note un punto de vista eurocéntrico. Como primitivista, Carpentier se interesaba principalmente por los aspectos rituales de los cultos afrocubanos. Como musicólogo, estaba al tanto del rol central y sagrado de la música en la realización del ritual.

En el verano de 1936 ocurre un hecho que sacudirá las conciencias de los jóvenes intelectuales a nivel mundial: el alzamiento militar en España que pretende derrocar por la fuerza la joven república. A mediados de 1937 se efectuó el Congreso de Intelectuales Antifascistas. En las sesiones efectuadas en París, Carpentier conoció al poeta haitiano Jacques Roumain. Sobre él escribiría años después: “Me llamó la atención la seriedad reflexiva, la voluntaria economía de palabra, del haitiano. Su vida interior se manifestaba, de cuando en cuando, por una frase precisa y sólida, por un concepto maduro, por una opinión que respondía a convicciones profundas”.⁷

El joven poeta haitiano se había opuesto desde el primer momento a la invasión estadounidense a su patria. Con estos escritos, Roumain se destacó por su resistencia en el frente político cultural.

El libro *Magie noire*, de Paul Morand, desató un agudo debate en Haití en torno a la cuestión racial, ocasionado por el planteamiento del autor galo acerca de que los haitianos eran una prolongación de África y de que el negro, independientemente de su nivel civilizatorio o cultural, regresaría en algún momento al seno de alguno de sus sentimientos primitivos puramente negros. Ante las posiciones encontradas, incluso el presidente Stenio Vincent

en el libro *En posant les jalons* (1939) se burló de los defensores de los valores africanos calificándolos de parisinos, por aquello del deslumbramiento de la vanguardia europea con la cultura negra.⁸ Para dar respuesta al debate, Roumain, utilizando el seudónimo de Ibrahim, escribió en su sección *Mon carnet* del periódico *La presse*, el 31 de agosto de 1939, una bella declaración de fe:

[...] me gustan Beethoven, Bach, Wagner, Stravinski; la música de estos compositores me encanta, me conmueve, me consuela, me entristece, me exalta. Pero en cuanto suenan los tambores vudú y oigo que la poderosa voz de los dioses de mis plegarias me llama imperiosamente, como si con el puño golpeará impacientemente la piel de chivo tensa como un escudo o cuando una joven negra y resplandeciente, con su llamativo madrás, canta una canción más nostálgica y dolorosa que aquella con la que se mecía mi abuela, la esclava africana, entonces, música de los blancos, tan perfecta, tan hermosa, mi corazón se cierra ante ustedes como los labios de una herida sobre la voz de mi raza.⁹

El aire europeo se enrarece cada vez más, nubarrones de guerra recorren el viejo continente. A la par con la contienda que todos esperan, en la sociedad francesa se desata una oleada racista sin igual hacia los inmigrantes acusándolos de “extranjeros indeseables”. A causa de lo anterior, Alejo es encarcelado durante tres días en Dijon, porque sus documentos de identidad estaban próximos a vencerse. En 1939 regresa a Cuba.

En 1943 recibe una invitación que no declinará y que constituirá un hito en su vida: viajar a la vecina isla de Haití como Delegado Cultural del Ministerio de Estado de la República de Cuba. Este viaje será su descubrimiento del Caribe. Ya Nicolás Guillén había visitado la nación antillana el año anterior. El viaje, que se efectuaría en diciembre, coincidiría con una gira de la compañía teatral de su amigo Louis Juvet. A última hora el viaje de los actores franceses tiene que prorrogarse ya que el barco en el cual deben zarpar es puesto en cuarentena, y a pesar de las gestiones realizadas, el grupo no puede encontrar un transporte sustituto.

Por fin, el lunes 6 de diciembre llegan Carpentier y su esposa a tierras haitianas. Entre las personas que fueron a recibirlos estaba su viejo amigo Pierre Mabil­le. Carpentier y Mabil­le se habían conocido en las reuniones que celebraban un grupo de intelectuales vanguardistas en el parisino café *Les Deux Magots*. En estos encuentros los jóvenes conversaban de muy diversos temas, pero la antropología ejercía una fuerte atracción, bajo el positivo influjo que a esta ciencia le había dado el trabajo renovador de Paul Rivet en el Museo del Trocadero. Alejo y Mabil­le ya habían trabajado de conjunto. El ensayo *Le miroir du merveilleux*, publicado en 1940 por Mabil­le, había contado con la colaboración del intelectual cubano. En el capítulo “El viaje maravilloso” se encuentra la traducción al francés que Alejo realizó del “Encantamiento para vencer a los enemigos”, extraído del *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hay entre los indios naturales de esta Nueva España*, escrito por el sacerdote Hernando Ruiz de Alarcón en 1629.

El rencuentro con el amigo y sus primeras impresiones en Haití serían reseñados años más tarde por Alejo en sus conferencias difundidas por Radio Habana Cuba:

Uno de los amigos más fieles que yo había tenido dentro del movimiento surrealista [...] el encuentro fue realmente muy agradable, y tomamos un jeep y nos fuimos, siguiendo la costa, hasta la Ciudad del Cabo [...] Poco a poco me fui interesando por lo que me circundaba; fui hallando paisajes; fui hallando lugares, hombres, gentes, recuerdos...¹⁰

Pierre Mabil­le se encontraba en la vecina nación antillana tras escapar de la invasión nazi a su país. El médico y etnólogo francés realizaba una importante labor de estudio de la religiosidad haitiana, en específico del vudú. Mabil­le, de conjunto con Jacques Roumain, fue uno de los fundadores del Buró de Etnografía, el 31 de octubre de 1941.

El Buró de Etnografía surgió como contrapartida a la “campaña antisupersticiosa” que, entre 1941 y 1942, el clero católico, con el apoyo presidencial de Haití, había lanzado contra la práctica del vudú. La cruzada trajo aparejada la destrucción sistemática de los objetos de culto; además, sus practicantes fueron perseguidos y obligados a abjurar de sus creencias. Ante los abusos cometidos, un grupo de intelectuales cerraron filas y salieron en defensa de la religión popular. Entre las funciones del Buró de Etnografía estaban investigar, inventariar, dar a conocer y salvaguardar el patrimonio etnográfico y arqueológico haitiano. Pero había que apurarse y trabajar sin descanso, ya que la preservación del patrimonio estaba en juego. Tenía lugar, por un lado, la persecución a los practicantes del vudú y la destrucción de sus objetos de culto y, por otro, el poco control ante los ladrones y los buscadores de artículos precolombinos que se movían con total impunidad. Todo ello hacía que la labor fuese muy difícil. Este abarcador proyecto científico, además de la protección y la salvaguarda del patrimonio, buscaba dar a conocer, y así combatir, los prejuicios frente a lo que se consideraba una de las causas del “mal haitiano”, a saber, el subdesarrollo y la pobreza.¹¹

En los veinte días que Alejo permaneció en Haití realizó un intenso plan de actividades ampliamente reseñado por la prensa, que abarcó la visita a redacciones de las publicaciones *Haiti-Journal* y *Le Nouvelliste* en compañía del Pedro Saavedra Alemán, quien fungía como encargado de negocios de la Legación de Cuba, y el intelectual haitiano Roussain Camille, quien se desempeñaba como delegado cultural del gobierno de Haití en Cuba y era, además, el presidente de la Sociedad Haitiano-Cubana de Relaciones Culturales.¹² La asociación había sido creada el año anterior durante la visita de Nicolás Guillén. En los informes enviados por la Legación cubana al Ministro de Estado se da cuenta de su surgimiento por la iniciativa de varios intelectuales haitianos con el apoyo de Guillén —aunque, de acuerdo con el diplomático, esta era una idea que había partido del poeta cubano.¹³

La Sociedad Haitiano-Cubana tenía entre sus propósitos fomentar el pensamiento literario, histórico, científico y filosófico entre las dos naciones, y para ello se debía crear en Cuba una asociación similar. Además, en sus estatutos contemplaba el intercambio de estudiantes becados que debía ser aprobado por sus respectivos gobiernos, se facilitarían viajes de conferencistas entre ambas naciones, y se buscaría realizar una intensa campaña en los medios de comunicación para ayudar en la comprensión de las respectivas realidades nacionales.

Por un elogioso informe que Saavedra Alemán enviara a sus superiores en Cuba podemos conocer de las intensas actividades realizadas por el delegado cultural durante su visita: amén de las reuniones protocolares de rigor como las presentaciones a los secretarios de Relaciones Exteriores y de Educación, Carpentier se reunió durante media hora con el presidente Elie Lescot. Entre los lugares visitados por Carpentier se encontraban la Biblioteca Nacional, el Museo Sténio Vincent, el Buró y el Museo de Etnografía. En este último asistió durante varios días a diversas exhibiciones de danza y música folclórica haitiana. El lunes 20 de diciembre, en el Teatro Paramount, Carpentier ofreció la conferencia “La evolución cultural de América Latina”, a la cual, a pesar de la lluvia, asistieron más de mil personas, entre ellas casi todo el Gabinete de Gobierno y el cuerpo diplomático.¹⁴ Para Alejo la evolución cultural latinoamericana provenía

del anticonformismo y la pasión. En su charla se detuvo en la historia haitiana, enfatizando que además de haber sido este el primer país latinoamericano en independizarse, podía considerarse que el Juramento de Bois Caïman constituía uno de los acontecimientos capitales de la historia de nuestro continente. Dijo, además, que no debía olvidarse tampoco la ayuda brindada por Pétion a Simón Bolívar cuando preparaba la independencia continental. Comentó sobre una “particularidad histórica” en la historia de esa nación: “en el conjunto de repúblicas sudamericanas, es la única nación en la que la revolución emancipadora tuvo, desde sus inicios, un carácter netamente popular y se distinguió por el empuje de las masas hacia el ideal de la libertad”. Según su punto de vista, esa particularidad demuestra que, cuando la obra de la Revolución Francesa parece haberse perdido “los hombres de América la hacen suya y se permiten dudar de todo menos del valor de las ideas”.¹⁵

En esta ocasión, Carpentier también realizó un periplo de tres días por diferentes parajes y sitios históricos de la geografía haitiana. En el recorrido visitó, entre otros, Cabo Haitiano, la Citadelle, las ruinas del palacio de Sans Souci y Dondon.

El deslumbramiento provocado por el viaje lleva a Carpentier a redefinir su concepción del Caribe. La incorporación de un capítulo en el proyecto de novela “El clan disperso” —que quedó inconclusa— sobre sus recuerdos del Grupo Minorista describe su fascinación por su reciente periplo y, en especial, por la imponente fortaleza de Laferrière. Es en estos momentos cuando descubre que “América no necesitaba hacer grandes esfuerzos para crear cosas sorprendentes, de un terrible valor poético”.¹⁶ De este germen primigenio surgió la novela *El reino de este mundo*.

Las vidas de Roumain, Mabil­le y Carpentier volverían a entrecruzarse: en 1944 Roumain, de paso por La Habana, le escribe una nota a Nicolás Guillén donde comenta que le deja a leer los manuscritos de su novela *Gobernadores del rocío* y le pide a Carpentier que, de gustarle la novela, trabajaran juntos en la traducción al español.¹⁷ Luego, Roumain regresa a Haití donde fallece a causa de una antigua lesión hepática adquirida durante su estancia en prisión por luchar contra los invasores norteamericanos en su patria.

Por su parte, Mabil­le, quien tras el fin de la Segunda Guerra Mundial se había quedado en Haití como agregado cultural de Francia, es expulsado del país por orden del presidente Lescot. Las conferencias de André Breton donde se enfatizaba el carácter de la libertad absoluta y una exposición de pintura de Wifredo Lam fueron los detonantes para que se despertaran temores sobre la posible formación de un movimiento popular que afectaría al gobierno.

Sobre las causas de su expulsión Mabil­le le escribiría a Carpentier: “Nuestro excelente amigo A. Breton se pasó dos semanas en Port-au-Prince dando conferencias incendiarias y torpes que en cierta medida se relacionan con mis dificultades. Decididamente inadaptable e incomprensivo”.¹⁸ Alejo volvería a encontrarse con Mabil­le en México antes del deceso del francés, en 1952. Sobre el pesar que le causara la muerte de Mabil­le, Carpentier dio cuenta en su diario.¹⁹

Luego de que Alejo visitó Haití en diciembre de 1943, se produjo un giro radical en su manera de comprender el Caribe, aunque este pensamiento venía evolucionando desde su estancia

Ya no serán solo las islas antillanas, sino que sus fronteras se van ensanchando en un ente pluricultural que abarca también la tierra firme continental.

en París. Tras el éxito alcanzado por su novela *El reino de este mundo*, Carpentier siguió revisitando en su producción escrita las tierras bañadas por el mar caribeño. Ejemplo de lo anterior es que su novela *El siglo de las luces* sitúa gran parte de su trama en esta área geográfica que va creciendo en su imaginario, un Caribe mucho más amplio que las simples barreras geográficas e idiomáticas. Ya no serán solo las islas antillanas, sino que sus fronteras se van ensanchando en un ente pluricultural que abarca también la tierra firme continental. Este viaje trascendente hará que hasta el final de su vida Alejo continúe escribiendo bajo el influjo del encantamiento que le produjera el Caribe. <

¹ Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, p. 203.

² Graziella Pogolotti: “Los recuerdos del porvenir”, p. 11.

³ Alejo Carpentier: “Las nuevas ofensivas del cubanismo”, p. 60-61.

⁴ En 1927, Eugene Jolas decide fundar una revista literaria que se amoldará a las exigencias y problemáticas de su época. Por ello, solicitó la ayuda de Sylvia Beach de la conocida librería Shakespeare & Co. A su vez, Beach solicitará ayuda a James Joyce y Gertrude Stein. *Transition* comenzó a publicarse como una revista donde se potenciaría la expresión libre y el experimento. El artículo de Alejo fue publicado en el número 19-20, correspondiente a junio de 1930, en la sección “The Atlantic World”.

⁵ *Société des Americanistes de Paris*. Asociación científica fundada en 1895. Desde su creación tiene como objetivo la difusión de los estudios acerca de las sociedades y culturas latinoamericanas. En las décadas de 1920 y 1930, al asumir Paul Rivet su dirección, la sociedad realizó un importante trabajo, adquiriendo mayor influencia a nivel internacional.

⁶ Alejo Carpentier: “Leyes del África”. p. 46.

⁷ Alejo Carpentier: “Jacques Roumain”, p. 153.

⁸ Emilio Jorge Rodríguez: *Una suave, tierna línea de montañas azules: Nicolás Guillén y Haití*, p. 221.

⁹ Jacques Roumain: “Mon Carnet XIII. L’Afrique”, p. 558.

¹⁰ Alejo Carpentier: “Sobre mi obra”, p. 65.

¹¹ Rachele Charlier-Doucet: “Anthropologie, politique et engagement social. L’expérience du Bureau d’ethnologie d’Haïti”.

¹² Encargado de negocios a.i., *Informe a la dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado sobre visita del Delegado Cultural señor Alejo Carpentier*.

¹³ Encargado de negocios a.i., *Informe a la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado sobre visita de Nicolás Guillén como Delegado Cultural*.

¹⁴ Encargado de negocios a.i., *Informe a la dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado sobre visita del Delegado Cultural señor Alejo Carpentier*.

¹⁵ Alejo Carpentier: “La evolución cultural de América Latina”, p. 111-112.

¹⁶ Alejo Carpentier: “Capítulo de novela”, p. 13.

¹⁷ Jacques Roumain: “Carta a Nicolás Guillén”, p. 945.

¹⁸ Pierre Mabil­le: “Para Alejo Carpentier”.

¹⁹ Alejo Carpentier: *Diario* (1951-1957), p. 96.

Bibliografía

Birkenmaier, Anke: *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Vol. 15. Colección nexos y diferencias. Iberoamericana. Vervuert, 2006.

Carpentier, Alejo: "Capítulo de novela", La Habana, *Gaceta del Caribe*, mayo de 1944.

_____: *Diario (1951-1957)*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2013.

_____: *El ocaso de Europa*, La Habana, Ed. ICAIC, 2014.

_____: "Jacques Roumain", en *Crónicas caribeñas*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2012, p. 153-155. Originalmente en *Información*, 23 de agosto de 1944.

_____: "La evolución cultural de América Latina", en *Crónicas caribeñas*, ed. cit., p. 107-132.

_____: *La música en Cuba / Temas de la lira y el bongó*, La Habana, Ed. Museo de la Música, 2012.

_____: "Lettre des Antilles", *Bifur*, septiembre de 1929.

_____: "Leyes del África", *Carteles*, 27 de diciembre de 1931.

_____: "Nuevas ofensivas del cubanismo", en *Crónicas caribeñas*, ed. cit., p. 57-62. Originalmente en *Carteles*, 15 de diciembre de 1929.

_____: "Sobre mi obra", en *La cultura en Cuba y el mundo*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2005.

Chailloux Laffita, Graciela: *El trabajo que cruza el mar. Una crónica sobre el mercado de trabajadores en Cuba*, La Habana, CEDEM/ Universidad de La Habana, 2015.

Charlier-Doucet, Rachelle: "Anthropologie, politique et engagement social. L'expérience du Bureau d'ethnologie d'Haïti", *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n. 1. Haïti et l'anthropologie, 2005, p. 109-125.

Cole, George: "'Transculturación cubana': la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del S.XX", *Dissidences* 3, 2008, n. 5.

Encargado de negocios a.i.: *Informe a la dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado sobre visita de Nicolás Guillén como Delegado Cultural*. Port-au-Prince, Haití, Legación de Cuba, 15 de Septiembre de 1942. Fondo Ministerio de Estado. Leg 806 Exp. 13411. Archivo Nacional de la República de Cuba.

_____: *Informe a la dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado sobre visita del Delegado Cultural señor Alejo Carpentier*. Port-au-Prince, Haití: Legación de Cuba, 27 de Diciembre de 1943. Fondo Ministerio de Estado, Leg.806 Exp.13411. Archivo Nacional de la República de Cuba.

Jorge Rodríguez, Emilio: "Prólogo", en *Crónicas caribeñas*, ed. cit., p. 7-29.

_____: *Una suave, tierna línea de montañas azules: Nicolás Guillén y Haití*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2017.

Mabille, Pierre: "Carta a Alejo Carpentier, 25 de Marzo de 1946", Fundación Alejo Carpentier. F.3.2. Correspondencia con MABILLE, Pierre.

Pagni, Andrea: "Negrofilia y negritud en perspectiva cubana. Una lectura de 'Lettre des Antilles', de Alejo Carpentier", La Plata: Universidad Nacional de La Plata/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Información, 2003.

Peréz de la Riva, Juan: *Cuba y la migración antillana (1900-1931)*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales/ Editora Historia, 2013.

Pogolotti, Graziella: "Los recuerdos del porvenir", en *Cartas a Toutouche*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2010.

Roumain, Jacques: "Carta a Nicolás Guillén (24 Julio de 1944)". en *Œuvres Complètes*, Madrid, Collection Archivos. Edición crítica, ALLCA XX, 2003. p. 945.

_____: "Mon Carnet XIII. L'Afrique" (Firmado como Ibrahim, *La Presse*, 31 de Agosto de 1939), en *Œuvres Complètes*, ed. cit., p. 558.

Roer los escritos de Alejo Carpentier, atesorados hoy en lo que fuera su casa de El Vedado, puede llegar a convertirse en obsesión. La búsqueda en el bulto informe de lo que ha ido quedando entre los muchos manuscritos y los libros de su biblioteca personal puestos a salvo, la entrada cotidiana a su taller de escritura, el interés por sus textos inacabados, por la indagación en sus fases de creación, ha cobrado los visos de un juego de resonancias que busca enlazar los más disímiles fragmentos de sus libros publicados, manuscritos inéditos, cartas, para sugerir una unidad escondida, un camino *otro* hacia la aprehensión de la poética es-critural del autor.

A “La Guaricangreja” –pues cualquier otro nombre con que se la bautice cedería a la fuerza de un mote que encarna al gracejo cubano, en tiempos donde la experimentación vanguardista indagaba en la expresividad popular como fuente para un lenguaje renovador frente al del arte ca-nónico– debo el primero de mis hallazgos en los dominios del taller del escritor cubano. Entre recortes de periódicos, alguna foto, cartas, cables, recibos de corriente eléctrica, contratos con editoriales, aparece una úni-ca cuartilla mecanuscrita, envejecida, tremendamente jocosa, ilumina-dora en el trazado breve, efectista, hermoso de un escenario que es, sin duda, una de las más tempranas proyecciones que del universo Caribe hiciera Carpentier:

Ópera
Raya clara del alba, sobre línea
del mar. Playa paralela al alba. Y,
entre el alba y la playa, once mil
semblantes de madrépora.

CORO DE LAS ONCE MIL VÍRGENES
Madremar
Madrealga
Madreámbar
Madrecoral
Madreconcha
Madrenácar
Madrealba!

Granizada de estrellas en mar de
junio;
Aureolas de espuma en cada seno
Y por joya, caracola
Con cantar de mar y sabor de ola.
Madrealba
Madreperla
Madreluna
Madremar!

EL MANATÍ (Sale a la playa rela-
miéndose los mostachos llenos
de sal).
Virgenes todas,
pero bajo sus árboles
batidos por el monzón
el venado aró la corza.

(Aparece el Cangrejo, abanicán-
dose con una hoja de uva caleta).

EL CANGREJO (Aria)
Cangreja,
color de teja,
Guaricangreja.
El congrio
te deja
por vieja,
Guaricangreja.

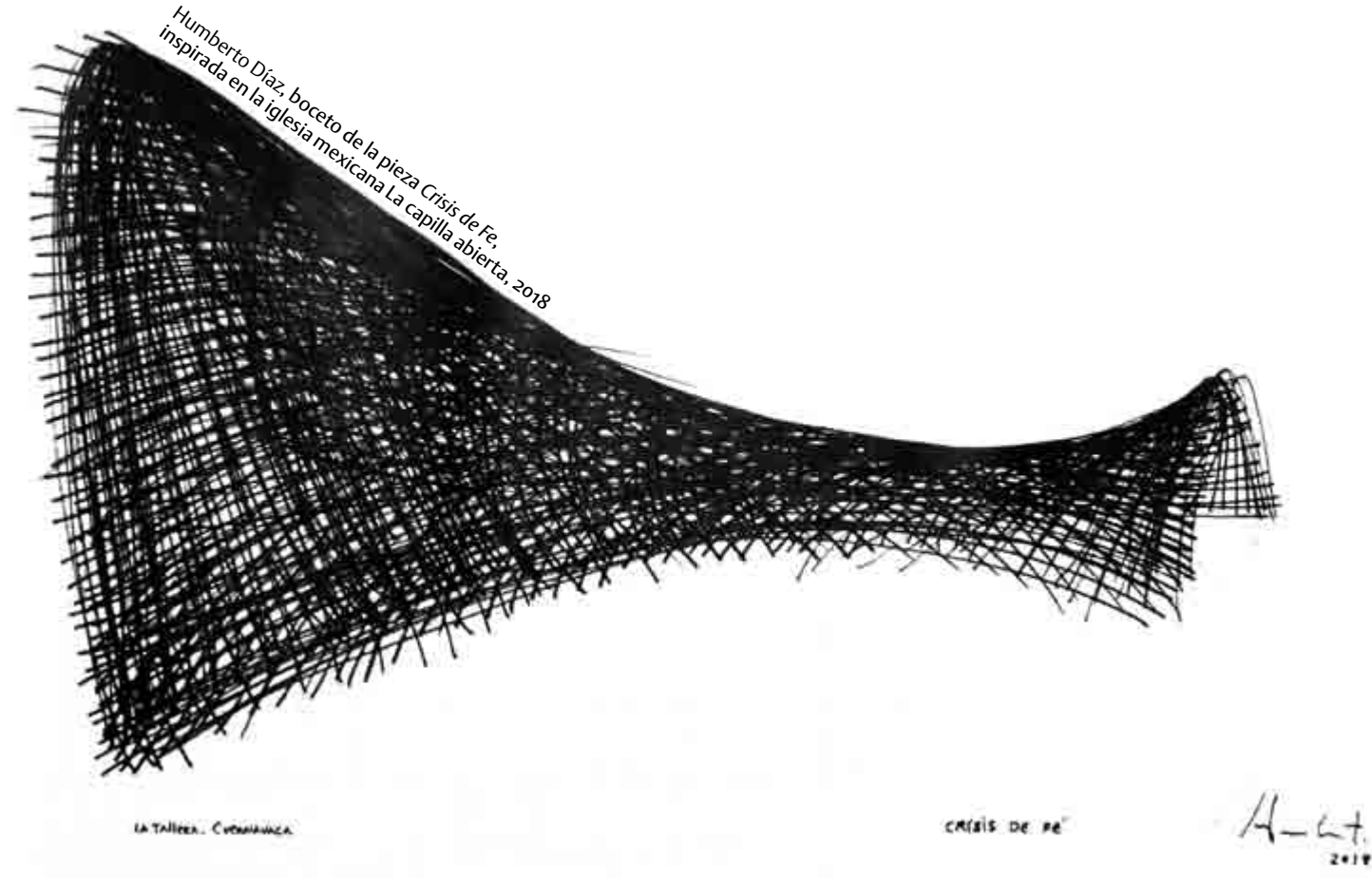
EL MANATÍ
¡Guaricangreja! ¡Guaricangreja!

EL CANGREJO
Arde pareja de pez y jutía.

EL MANATÍ
¡Bicho policía
con patas de palo
y ojos de peonía!

“La Gua rican greja”:

dimensiones
míticas
del paisaje
insular



Un cuño de agua (*Made in Docelles. The best paper*), el deterioro del papel, la tinta azul de los caracteres con que fue escrito, son los pocos indicios físicos con los que se puede establecer la data de un texto emparentado con otros de similar naturaleza, de los cuales sí es posible indicar la fecha de creación. Algunos manuscritos de *¡Écue-Yamba-Ó!* presentan idéntico papel, tinta de igual índole, similares manchas corrosivas e indicadoras del paso del tiempo. No parece haber dudas de que la ópera fue creada en París cuando Carpentier rescribía la novela que, en una cárcel de La Habana, había trazado años antes. Es 1933 el año que pareciera signar el surgimiento de este proyecto de ópera.

Catorce poemas afrocubanos que han de musicalizar amigos compositores como Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán, Marius François Gaillard, Edgard Varese, Darius Milhaud, *El milagro de Anaquillé*, *La rebambaramba*, *Manita en el suelo*, así como *El retablo de acero* y *El guateque*, obras menos conocidas—pero de las que sí da cuentas en cartas y crónicas, devueltas por el azar concurrente de la maleta perdida y luego encontrada—, hablan de Alejo Carpentier como un hombre que intenta colocarse en el ámbito artístico de su tiempo, como un creador proyectado hacia la escena.

Sin embargo, en esta indagación, otros sentidos pueden otorgársele a “La Guaricangreja”, porque ese fragmento de ópera, inconcluso o quién sabe si mutilado, sin apenas una referencia de su creador en alguna de sus muchas cartas, entrevistas, conferencias, ilumina pasajes ignorados de otras creaciones suyas, aventura nuevas sospechas, y confirma que en la creación toda de Alejo Carpentier hay obsesiones que habrían de acompañarlo la vida entera. Legarnos una mitología, que él denominó “mitología antillana”, parece ser una de estas, y los motivos, personajes, escenarios que la enigmática y caribeña “Guaricangreja” ofrece se verifican como irradiaciones de tal empeño.

Vislumbradas por Colón en 1493, durante su segundo viaje a América, las Antillas Menores quedaron bautizadas, como fue costumbre durante los días del Descubrimiento, bajo un nombre que remitía al imaginario fantástico-medieval de conquistadores, soldados y frailes llegados al mundo que solo ante sus ojos comenzaba a nacer. Pero en el nombre y bajo el mito que este encarnaba se escondía la condena: violación y asesinato a manos de los bárbaros—como antes hubieran de padecer Úrsula y las Once Mil Vírgenes que la acompañaron en su peregrinaje—eran el único destino posible.

La práctica de llenar, a través de la palabra que legisla y funda, el vacío cultural que creyó ver Colón frente al universo que se alzaba ante sus ojos obliga a América a integrarse al tiempo histórico, regido por relojes y almanaques; Carpentier, siglos después, y otros que, como él, refundan América por la palabra poética, redime el agravio y devuelve a estas tierras el tiempo mítico de los orígenes que le había sido arrancado.

Así, el rostro asolador del ciclón antillano, que “habría de merecer también los honores de una mitología”,¹ marca los ritmos de muchos “de sus escritos no estrictamente imaginativos o literarios”,² como ha marcado, asimismo, los destinos de los pueblos que habitan el mar Caribe. Por su mano entran los vientos huracanados a “la cantera de los grandes mitos universales”,³ en un intento que confirma la necesidad de recuperar nuestros orígenes, para devolver así un pasado que nos fue mutilado. Pero no son solo las fuerzas cosmogónicas de Huracán, que parecen vengar el agravio de siglos, las encargadas de retrotraernos al universo primigenio. Ojos madrepóricos, protectores, presencias expectantes resguardan, vigilan, desde el fondo del mar, el “rosario de islas desamparadas”.

“La Guaricangreja” enriquece el rostro que del Caribe ofrecen las obras de Alejo Carpentier, y arroja luz, al mismo tiempo,

sobre, pasajes de estas donde las Once Mil Vírgenes, frente al soplo huracanado de encarnizadas deidades, quedan casi silenciadas. De este modo, una nueva dimensión conquista un pasaje de *¡Écue-Yamba-Ó!* tal vez demasiado olvidado. Es fascinante descubrir en “Cielo redondo”—capítulo del que sintomáticamente Carpentier refirió “es una mitología ante todo”—⁴ una reiteración del escenario que este guion para ópera ofrece:

En el regazo de las Once Mil Vírgenes se bañaban las corzas, mientras el macho mordisqueaba semillas al pie de una “uva caleta”, cuyos abanicos aceleraban el correr de la brisa. El cangrejo, con patas de palo y ojos de peonía, guerreaba en sus fortines de dienteperro. Y un pez mujer, heredero de eras cuaternarias, moría de soledad centenaria en alguna ensenada arenosa. Sobre polvo y ruina de miríadas de caracoles, el manatí, bastardo de pez y jutía, se calentaba el vientre al sol, y los “majases” viejos, cubiertos de mataduras y pelos blancos, regresaban al Océano maldiciendo al hombre que no los mató cuando se atravesaron en su camino como liana viviente. ¡Madremar, madrenácar, madreámbar, madrecoral! Madreazul cuajada de estrellas temblorosas, cuando las barcas de pesca partían a media noche, llevando una vela encendida en la proa [...]⁵

Pareciera que Carpentier durante sus años parisinos rescribe siempre la misma obra, cristalizada desde entonces en *Écue...*, sin dudas, “la mejor vía de acceso disponible a la problemática planteada en ese primer período”,⁶ síntesis de las indagaciones que desarrolló en sus años formativos, a la vez que simiente para inmediatos y futuros proyectos de creación artística. *Manita en el suelo*, ópera bufa diseñada con la explícita intención de presentar un escenario donde actuasen “todos los personajes de la mitología popular criolla”,⁷ y emparentada por esta y otras tantas razones con *¡Écue Yamba Ó!*, se refiere asimismo en una de sus escenas al baile que acontece sobre el regazo de las Once Mil Vírgenes:

Aquella madrugá los peces estaban en el baile de las Once Mil Vírgenes, y solo quedaban arañas de roca, serrucho de tintoreras y un cangrejo policía, patas de palo, ojos de peonía.⁸

Otras imágenes de similar naturaleza aparecen en la creación carpenteriana de esos años. Estas remiten, por ejemplo, al mito de las culebras maldicientes recreado en una de las “Historias de lunas” y en *¡Écue-Yamba-Ó!*, o al cangrejo policía que guerrea en los fortines de dienteperro; conflagración de la que solo habrán de saberse sus causas cuando, muchos años después, en *La consagración de la primavera*, aflore el “ignoto esplendor de cayos sin nombre, [el] misterio de las ensenadas ocultas y desiertas, sombreadas de uveros, donde pulula[n] cangrejos blandos, de patas velludas, entregados a una milenaria guerra contra los caracoles para apoderarse de la armadura de sus conchas y acorazarse de nácar—guerra que duraba, sin paz ni tregua, desde que Jehovah hubiese estrenado sus Océanos en el Segundo Día de una temporada terrestre que aún no estaba próxima a terminarse”.⁹

La obsesiva repetición de imágenes que refieren a idéntico universo narrativo se manifiesta no solo en textos carpenterianos

de distintos géneros artísticos de la misma época, sino en otros que ilustran el camino hacia la madurez creativa de su autor. Aunque una separa, al parecer, a “La Guaricangreja” de “De sol a sol”, en esta última se reitera un escenario marino similar: “Simbad conocía las corzas que nadaban a la luz de la luna, para mordisquear la pelambre tierna de las Once Mil Vírgenes. Había visto emerger por tres veces el Pez dama, que vive envuelto en una nube de parásitos, alojados en su piel invulnerable al plomo”.¹⁰ Además, anticipa la ampliación de un universo de dimensiones míticas y, por tanto, también poéticas. Aquel escenario primigenio, donde en ingenioso diálogo interactuaban cangrejo y manatí, resurge en *El siglo de las luces* y se deshace en una imagen donde, en la guerra del tiempo se manifiesta —venciendo a la Historia— el tiempo mítico:

Alguna vez se hacía un gran silencio sobre las aguas, presentíase el Acontecimiento y aparecía, enorme, tardo, desusado, un pez de otras épocas, de cara mal ubicada en un extremo de la masa, encerrado en un eterno miedo a su propia lentitud, con el pellejo cubierto de vegetaciones y parásitos, como casco sin carenar, que sacaba el vasto lomo en un hervor de rémoras, con solemnidad de galeón rescatado, de patriarca abisal, de Leviatán traído a la luz, largando espuma a mares en una salida a flote que acaso fuera la segunda desde que el astrolabio llegara a estos parajes. Abría el monstruo sus ojillos de paquidermo, y, al saber que cerca le bogaba un desclavado cayuco sardinero, se hundía nuevamente, angustiado y medroso, hacia la soledad de sus trasfondos, a esperar algún otro siglo para regresar a un mundo colmado de peligros.¹¹

Intertextualidad y dialogismo resultan útiles categorías para quien se aventure a analizar las relaciones que estos pasajes establecen con “La Guaricangreja”. De pobreza imaginativa calificaría tal vez estos ámbitos contiguos de ficción quien penetre una obra que por momentos resulta redundante en su configuración espacial, motivos y personajes. Pero son otras las certezas que calan esas pertinaces representaciones: para el lector, la manifestación de la poética carpenteriana; para Carpentier, la voluntad de hacer aflorar las dimensiones míticas del paisaje insular.

Si bien en un texto como *El siglo de las luces* la imagen de eternidad que del Caribe se presenta queda subvertida por la Historia y el huracán alcanza nuevas dimensiones simbólicas, no debe desestimarse la posibilidad de una lectura que, no por diferente, cancela la anterior. Véase, en la obstinada repetición de un universo que remite a los orígenes—tan fugaz en algunos de los textos que puede incluso no llegar a ser percibida—, la floración de la cosmogonía que Carpentier construye para aliviar la ausencia de aquella —amerindia— que el proceso de la Conquista y luego la colonia habían procurado extirpar.

Mito e historia, esencias del hombre que no pueden ser divorciadas, dialogan como las fuerzas cosmogónicas del viento y las madreporas. Son diálogos de compleja profundidad, efectuados ante el banquete de la cultura, conversaciones numerosas (entre el escritor y América, entre el escritor y la Historia), si bien divergentes, inevitablemente complementarias. Bifronte, como el sobrecogedor dios Jano—que miraba a la vez a la llegada y la despedida, a la vida y a la muerte— es la naturaleza Caribe, como, en un sentido ontológico, es también dual, jánica, la naturaleza humana. Cuando el espacio mítico aflora, el tiempo

profano queda suspendido en un tiempo que carece de duración. Se ingresa así a una temporalidad mítica: la historia queda aprisionada *in illo tempore*. Cuando la historia se detiene, asoma la eternidad.

Se ha dicho que los territorios insulares del mar Caribe carecen de atributos de veneración atávica que remitan al sustrato mítico. La Pachamama, madre tierra, señora de las montañas, las rocas y las llanuras, no tiene aquí equivalentes: “El desmembramiento de la sociedad aborigen y la dispersión de sus protagonistas en los procesos que tuvieron lugar en las islas después de iniciada la colonización provocaron un vaciamiento de los fundamentos simbólicos de su pensamiento mítico”;¹² como consecuencia, la aculturación y el etnocidio.

Llegadas desde el África, las deidades maternas Yemayá y Oshún abrigan en el universo de la santería cubana —y quizás un poco más allá de él— nuestra orfandad. Yemayá, como los mares, viste manto azul; es madre de la vida, dueña de los océanos, patrona de la bahía de La Habana, guardiana de marinos y pescadores; Oshún es la diosa de los ríos, de la fertilidad y el amor. Muchos dejan descansar en estas madres, sincretizadas por los esclavos a partir del santoral católico con la virgen de la Caridad y la virgen de Regla, el destino propio; y con él, el de la nación.

Carpentier, a quien no le fueron ajenos los poderes protectores que estas y otras madres del panteón afrocubano encarnaban, las hizo parte nutricia de la mitología propia que erigía en su obra, sin dejar escapar otras fuerzas animistas que pervivían en estas tierras. Con la fundación de un espacio mítico donde, frente a fuerzas monstruosas, engendradoras de huracanes y plagas, luchan las potencias restablecedoras del orden calmo y protector, manifiestas en los semblantes (se diría, también, atributos) de las deidades maternas —mar, alga, ámbar, coral, concha, nácar, alba, perla, luna—, Carpentier crea y lega una mitología que no por ser de su personal idiolecto estilístico deja de alcanzar dimensiones de sustancial generalidad para la cultura de Cuba y América. <

^[1] Alejo Carpentier: “Las legendarias Bermudas”, *El Nacional*, 22 de septiembre de 1953.

^[2] Alexis Márquez: “El mar Caribe en la vida y obra de Alejo Carpentier”, en *Ocho veces Alejo Carpentier*, Grijalbo, 1992, p. 120.

^[3] Ídem.

^[4] Alejo Carpentier: *¡Écue-Yamba-Ó!*, en Rafael Rodríguez Beltrán (ed. crítica), La Habana, Letras Cubanas, 2012, p. 19.

^[5] Ibídem, p. 193.

^[6] Roberto González Echevarría: *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 76.

^[7] Alejo Carpentier: “Manita en el suelo”, *Obras completas*, Siglo Veintiuno Editores, S.A., v. 1, 1983, p. 241.

^[8] Ibídem, p. 248.

^[9] Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, México, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1978, p. 352.

^[10] Alejo Carpentier: “De sol a sol”, *La Gaceta de Cuba*, n. 6, diciembre de 2014, p. 7.

^[11] Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral, 2014, p. 201.

^[12] Yolanda Wood: *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*, La Habana, Editorial UH, 2011, p. 23.

Filomeno, encarnación del discurso descolonizador carpenteriano

Rafael Rodríguez Beltrán

El discurso descolonizador de Alejo está presente desde muy pronto, tanto en su periodismo, como en sus ensayos y obras de ficción. Ya desde *La rebambaramba* y, sobre todo, desde *El milagro de Anaquillé* hay una mirada crítica a los prejuicios del hombre de *allá* (llámese Europa o los Estados Unidos) con relación a los hombres de *acá*. Más tarde vendrán *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* y otras tantas producciones donde se trasluce esa visión de Nuestra América y, muy en particular, del ámbito caribeño en su sentido más lato.

Hoy me detengo en *Concierto barroco* que, a pesar de su localización espacial, esencialmente europea (solo dos capítulos se desarrollan en América, uno de ellos en México y el otro en Cuba), es un texto eminentemente descolonizador y caribeño. De esta novela corta, que ha sido estudiada desde ángulos muy diversos, tomo el personaje de Filomeno como símbolo muy especial de ese concepto que atraviesa la ejecutoria carpenteriana.

Filomeno, encarnación ficcional de la descolonización, es, como la etimología de su nombre nos alerta, la música misma simbolizada en el ave canora por excelencia, el ruiseñor. No sorprende en el músico Carpentier la concepción de un personaje que se transforma de fámulo en ser independiente poco a poco, a lo largo de las páginas de *Concierto barroco*, y que va asumiendo, a partir de su aparición en el segundo capítulo de la novela, el rol verdaderamente protagónico de un relato que el propio autor calificó de *summa theologica*. Este descendiente de Salvador Golomón es, con su personalidad marcadamente caribeña, un portador de mucho de lo que América ha ofrecido y sigue ofreciendo al patrimonio cultural universal.

Stravaganza vivaldiana, ars poetica, summa theologica... Estas “etiquetas” entre otras muchas —algunas de ellas surgidas de la pluma del propio autor— han pretendido brindar una caracterización lapidaria de la novela que hoy analizamos. Alejo Carpentier transitó, a lo largo de toda su vida, por un sendero conceptual que pudiéramos calificar de programático por su coherencia y, al mismo tiempo, por el carácter evolutivo de algunas líneas de pensamiento omnipresentes en novelas, cuentos, ensayos, conferencias, artículos periodísticos, así como en las numerosas entrevistas que concedió. Pero, aunque cada narración suya —desde la desdenada primigenia hasta su hilarante canto de cisne— es un paso creativo novedoso, una especie de poste indicador del progreso de su pensamiento, de su credo estético, ninguna otra ha merecido esa suerte de marca distintiva que ha acompañado a este, por momentos desconcertante y clásico, *Concierto barroco*. Cabe en una nuez, y tal vez por eso se preste al cliché denominador, pero a pesar de su brevedad, esparce su simiente en todas direcciones, pues en ella encontramos prácticamente todo el credo intelectual de nuestro escritor.

Los temas y los motivos que en ella se desarrollan vienen desde muy atrás, algunos desde su juventud: la llegada a América de los europeos y el encuentro de las dos culturas, la iden-

tidad criolla blanca y la identidad criolla negra, el mestizaje, el sincretismo y la trasculturación, la dislocación de la relación espacio-tiempo, la historia, la revolución, la música, la literatura, las artes plásticas. Pero ahora lo hace con un tono desenfadado, en el que priman —¿dónde mejor que en Venecia?— la carnavalización, el juego de máscaras y de espejos, la ironía, la farsa, la luz y el color, para brindarnos, en última instancia, un discurso descolonizador de primer orden, de linaje barroco, con aires de picaresca, de la más profusa trastextualidad. Puede afirmarse que la combinación de estos últimos ingredientes son los que le confieren un carácter totalmente novedoso, no solo en el marco de la producción carpenteriana, sino en el de la narrativa iberoamericana de su tiempo.

En el contexto narrativo de *Concierto barroco* destaco hoy a ese personaje para mí central de la novela que es Filomeno. Varios estudiosos han observado en detalle esta creación carpenteriana, generalmente en contraste con el indiano, lo que, en mi opinión, tiende a parcializar el enfoque. Pero lo cierto es que el protagonismo del cubano, descendiente de Salvador Golomón, destaca como un negro universal. Muchos lo han considerado así, proyectado hacia el futuro.

Salvador Golomón es el primer personaje de origen africano que podemos encontrar en la literatura de nuestra Isla. La valentía de este negro esclavo es puesta de manifiesto en las páginas del segundo canto del *Espejo de paciencia* (1608), donde leemos:

*¡Oh Salvador criollo, negro honrado!
Vuele tu fama y nunca se consuma;
Que en alabanza de tan buen soldado
Es bien que no se cansen lengua y pluma.*

Esto le sugiere al poeta reclamar a la ciudad de Bayamo que se le otorgue la libertad, “pues la merece”. Obviamente se le concedió, ya que Filomeno, su biznieto, se nos presenta en ese segundo capítulo de la novela de Carpentier como un “negro libre”.

Además, luego de caracterizar su oficio de cuadrerizo, Carpentier se extiende en sus habilidades musicales. Junto al indiano embarcará con destino a Europa y una vez allí se inicia la descaracterización del Viejo Mundo evidenciada rápidamente en una suerte de *jam session* que tiene lugar en el vivaldiano Ospedale della Pietà en el que primeramente el cuadro de Adán y Eva le inspira el canto de la culebra, de larga tradición en nuestra cultura insular, para que luego, cuando se hace dueño del concierto que allí tiene lugar, el compositor napolitano exclame en una frase no exenta de significado trascendente: “¡Diablo de negro! Cuando quiero llevar un compás, él me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales.”

Las disquisiciones musicológicas colmadas de consideraciones venidas de allá de los tres compositores europeos son

interrumpidas también por Filomeno con una declaración terminante: “¡No hablen más mierdas!”, frase que repetirá ante otros comentarios de los músicos acerca de la ópera *Moctezuma*, de Antonio Vivaldi, que acababan de presenciar.

Luego surge el tema de la trompeta, obsequio de Cattarina del Cornetto a Filomeno, que también deviene símbolo y casi un leitmotiv de estirpe wagneriana. La hace sonar y recibe la reprimenda de los europeos por lo extraño de la música, que, sin mencionarse, es descrita en términos de “estridencias, trinos, glisados, agudas quejas...” Como se verá más adelante, en una de las tantas dislocaciones temporales que abundan en la novela, nos trasladamos al mundo del jazz al que ya se había hecho referencia, cuando Filomeno menciona el concierto del Ospedale como una suerte de *jam session*.

Luego del ensayo general hay un comentario que, aunque en boca del indiano, vale para toda la novela, y que me permito citar *in extenso*:

Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor. Celos tuve del Massimiliano Miler, por llevar un traje de Montezuma que, de repente, se hizo tremendamente mío. Me parecía que el cantante estuviese representando un papel que me fuera asignado, y que yo, por blando, por pendejo, hubiese sido incapaz de asumir. Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... “*A veces es necesario alejarse de las cosas*”, poner un mar de por medio, *para ver las cosas de cerca*.

En el último capítulo Filomeno romperá su relación con el mexicano y permanecerá por el momento en Europa; las razones se explican en una conversación cargada de alusiones a la situación del negro en su Caribe natal:

¿Cuándo volverás a tu país? —“No lo sé. Por lo pronto, iré a París.” —“¿Las hembras? ¿La Torre Eiffel?” —“No. Hembras hay en todas partes. Y la Torre Eiffel ha dejado, desde hace tiempo, de ser un portentoso. Asunto para pisapapel, si acaso.” —“¿Entonces?” —“En París me llamarán ‘*Monsieur Philomène*’, así, con Ph y un hermoso acento grave en la e. En La Habana, solo sería ‘el negrito Filomeno.’” —“Eso cambiará algún día.” —“Se necesitaría una revolución.” —“Yo desconfío de las revoluciones.” —“Porque tiene mucha plata, allá en Coyoacán. Y los que tienen plata no aman las revoluciones... Mientras que los *yos*, que somos muchos y seremos *mases* cada día”...

Pero París tiene un atractivo de carácter eminentemente cultural que también a manera de símbolo nos lleva a otra influencia patente del arte americano en la cultura del Viejo Mundo, símbolo igualmente musical en este caso. Filomeno se propone

asistir a un concierto de Louis Armstrong en París, probablemente como parte de la gira de este músico por Europa en los primeros años de la década de 1930. Filomeno estará allí y nos relata Carpentier:

Presentó su *ticket* a la entrada del teatro, lo condujo a su butaca una acomodadora de nalgas extraordinarias —el negro lo veía todo con singular percepción de lo inmediato y palpable— y apareció en truenos, grandes truenos que lo eran de aplausos y exultación, el prodigioso Louis. Y, embocando la trompeta, atacó, como él solo sabía hacerlo, la melodía de “Go down Moses”, antes de pasar a la de “Jonah and the Whale”, alzada por el pabellón de cobre hacia los cielos del teatro donde volaban, inmovilizados en un tránsito de su vuelo, los rosados ministriles de una angélica canturía.

Y con este concierto, en el cual Europa se inclina ante el arte del músico estadounidense, se cierra el concierto con palabras en las que se unen por arte del narrador la interpretación de Satchmo y las campanas venecianas:

Pero ahora reventaban todos, tras de la trompeta de Louis Armstrong, en un enérgico *strike-up* de deslumbrantes variaciones sobre el tema de “I Can’t Give You Anything But Love, Baby” —nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio.

Este final nos recuerda un texto carpenteriano poco difundido que fue publicado en junio de 1947 en el diario *El Nacional*, de Caracas, donde él residía por entonces, y en el que critica fuertemente un artículo de Giovanni Papini publicado unos días antes. El intelectual italiano declaraba en su texto impudicamente lo que América no había sido capaz de brindarle a la cultura universal. Además de Carpentier, varios intelectuales latinoamericanos respondieron airadamente a las diatribas papinianas, entre otros, Gabriela Mistral, Premio Nobel de Literatura. Nuestro escritor, en su artículo, de hace más de setenta años, muy anterior a las novelas que lo situaron en la cima de la literatura latinoamericana, asegura algo que nos parece una verdad axiomática: “desde los días del Descubrimiento este continente tiene el don de fecundar a todos los que se le acercan. Es este un genio primordial de nuestro mundo...”

De igual manera, Filomeno deja de ser un siervo para ser un individuo independiente, orgulloso de su etnia; de dirigido deviene director; de criticado, crítico; de receptor, lanzador; de colonizado, colonizador; de objeto, sujeto. Menegildo, el de *¡Écue-Yamba-Ó!*, no supo; Ti-Noel, el del *Reino de este mundo*, no entendió, pero Filomeno, el de *Concierto barroco*, sabe y entiende, por eso es la encarnación del hombre caribeño y hasta universal que defiende un credo descolonizador. <

Aunque Antonio Benítez Rojo (La Habana, 1931-Amherst, 2005) es uno de los intelectuales cubanos más interesantes y versátiles de la segunda mitad del siglo XX, su legado narrativo y ensayístico ha sido incorporado de manera inconstante y fragmentada dentro de la Isla. Por diversos motivos, sobre todo relacionados con su decisión de partir de Cuba y con que una zona de su producción fuera publicada en el exterior, este autor ha existido para la crítica cubana a partir de aquellos libros que dio a conocer antes de emigrar a Francia y luego a los Estados Unidos, donde se estableció de manera definitiva en 1980. Si se evalúa de conjunto toda la obra Benítez Rojo, desde que se estrenara con éxito en la década del 60 y hasta el último de sus escritos, sobresalen de manera evidente dos notas sostenidas: su vocación caribeña y su interés por el pasado histórico y la memoria de la región. Para este autor, en quien Alejo Carpentier ejerció una gran influencia, la identidad caribeña está fuertemente enlazada a la comprensión del pasado y a la representación literaria de su memoria histórica.

Los primeros cuentos publicados por Benítez Rojo entre las décadas del 60 y el 70 se centraban, fundamentalmente, en los cambios de valores ideológicos y sociales y en las continuidades históricas a propósito de la Revolución Cubana, un contexto complejo donde no todas las mentalidades marchaban al unísono. Aunque en algunos de esos relatos los conflictos en torno a la identidad cultural de sus protagonistas adquieren dimensiones históricas con repercusiones caribeñas —como en “La tierra y el cielo” y “La tijera rota”—, todavía los argumentos y los personajes eran muy cercanos al presente del autor. Sin embargo, en *Paso de los Vientos* (1999), su último libro de cuentos, Benítez Rojo se lanza de lleno en la historia para ofrecer una mirada plural, caleidoscópica, del Caribe.

El cuaderno se concentra en procesos como la colonización, la instalación de la Iglesia y el cristianismo, la trata negrera, las actividades de contrabando, el vandalismo marítimo, el traslado regularizado de riquezas a Europa y los procesos emancipatorios decimonónicos. La fragmentación y la dispersión son cualidades de esos diez relatos, caracterizados por una diversidad de voces, conflictos, espacios, personajes, estilos y períodos históricos que insisten en esa representación múltiple y desparramada que ya se encontraba en *El mar de las lentejas* (1979), la primera novela de Benítez Rojo, y que se condensa también en la comprensión del meta-archipiélago caribeño de *La isla que se repite* (1989), su libro de ensayos. Los personajes de *Paso de los Vientos* —negros esclavos, indios, eclesiásticos, corsarios, piratas, contrabandistas, comerciantes, colonizadores, revolucionarios— transitan por regiones como la vieja Guatemala, Nuestra Señora de los Remedios de Río de la Hacha, la ciudad colonial de México, el islote de San Juan de

Paso de los Vientos,

Haydée Arango Milán

Ulúa en el puerto de Veracruz, la España imperial de Felipe III, la parte noroccidental de La Española, la ciudad haitiana de Cap François y los manglares y los campos cubanos, aunque son referidos muchos otros espacios vinculados con el triángulo afroatlántico, como Inglaterra, Portugal, Francia, Holanda, Tenerife, Sevilla, Senegal, Cabo Verde, Santo Domingo, Dominica, Saint Kitts y otras islas caribeñas, de las consideradas “inútiles”, que a veces ni siquiera se especifican en los relatos. Pero las historias igualmente trascurren en el *Jesus of Lubeck*, en el *Vaillant*, en el *San Lorenzo*, en el *San Pelayo* y en otras muchas embarcaciones pertenecientes a la Flota de la Carrera de Indias o a diversos buscadores de fortuna. El Paso de los Vientos, el golfo de México, el largo Atlántico, las costas occidentales africanas, los puertos europeos... en fin, el mar omnipresente, en toda su extensión, como continuo enlace y propiciador de viajes e intercambios, es un espacio protagónico que se transita en uno y otro sentido para ofrecer un heterogéneo panorama del pasado histórico caribeño, entre los siglos XVII y XIX.

GATO POR LIEBRE: LA HISTORIA AZAROSA, HIPOTÉTICA, VOLUBLE

Paso de los Vientos es un puente de enlace entre las ficciones históricas de Benítez Rojo. De *El mar de las lentejas* se retoma, por ejemplo, el personaje de don Pedro de Valdés, aquel hidalgo asociado a la matanza de hugonotes franceses en la Florida y a la posterior fundación de San Agustín, la ciudad más antigua de los Estados Unidos. En “Alta política” el duque de Lerma, movido por el historial emprendedor de Valdés, lo convence de cambiar la estrategia política y económica de España en las Indias: la misión de Valdés sería la de erradicar a toda costa el contrabando de negros en Cuba, para luego instaurarlo nuevamente con absoluto control por parte de las autoridades españolas. Antes y después del largo diálogo que entablan el duque y Valdés —lleno de guiños, intenciones ocultas, suspensos y secretos—, aparecen dos pequeños bloques de texto muy semejantes y escritos en modo futuro, pero con intención subjuntiva, hipotética. El cuento comienza suponiendo que: “Tal vez don Pedro de Valdés, acodado hasta ahora a la borda de popa de su nuevo galeón, decidirá bajar a la acogedora penum-

bra de su cámara. Tal vez lo hará para cobijar del sol del mediodía algún proyecto delicado” (p. 79);¹ y se continúan conjeturando deseos, resoluciones y sobre todo expectativas que solo tienen lugar en la imaginación del personaje. Es un comienzo esperanzado. Al final del relato parece que retornamos exactamente a aquel inicio, aunque poco a poco se van filtrando diferencias que hacen pensar más bien en el pesimismo de un ciclo que se cierra, pues se muestra esta vez a un personaje envejecido, cansado y vacilante.

Así, la historia de Valdés queda enmarcada en la clara manipulación ficcional.

Otro cuento atravesado por la incertidumbre es “Veracruz”, que narra episodios vinculados con la piratería, el contrabando y el gobierno del Nuevo Mundo a través de varios cambios de perspectivas y diferentes líneas argumentales. Ya sea que estén en tierra o en el mar, lo que relaciona a todos los personajes son sus intenciones de transitar con éxito por Veracruz, como puente hacia ambiciones mayores en otros espacios. Pero además los hermana su incapacidad de saber qué es lo que verdaderamente está ocurriendo frente

caleidoscopio caribeño de Antonio Benítez Rojo

a sus narices. Así, por ejemplo, los que navegan pierden la brújula después de una fuerte tormenta tropical y se cuestionan todo el tiempo cuán lejos o cerca estarán de sus destinos, o al menos de algún puerto favorable.

Uno de los personajes de este cuento atesora una jaulita de grillos con los que adivina el destino o fija la posición de una nave con mejor exactitud que el más preciso de los astrolabios, lo cual en poco tiempo le gana el puesto de piloto mayor de la flota. La cosmografía o la larga experiencia acumulada por el pilotaje se anulan ante la “inexplicable sabiduría infusa” de los grillos, que van guiando la flota, orientando decisiones y, finalmente, definiendo el curso de la historia. Por otro lado, los corsarios franceses y los defensores españoles delegan en uno de los grillos la resolución del dilatado asedio a Veracruz, que los tiene a todos extenuados: el insecto debía saltar hacia uno de los treintaiséis papelitos dispuestos en círculo sobre una mesa y en los que, supuestamente, estaban escritos todos los desenlaces posibles. Al

desplegar el papel escogido, los personajes descubren que está en blanco y convienen interpretar que es necesaria la paz. El episodio insiste en una concepción de la historia como azar, como relato variable y, sobre todo, como exégesis parcializada o interesada. La contaminación entre dos tipos de conocimiento—premoderno y moderno, mágico y racional— queda clara.

La incidencia del azar y el caos en los orígenes de la cultura caribeña es importante en “La isla del tabaco”, donde la historia se cimienta en contradictorios, erráticos y caprichosos basamentos. Este cuento se centra en un supuesto duelo, en 1615, alrededor del cual gira una complicada empresa colonizadora con múltiples personajes, escenarios y momentos históricos, y donde además intervinieron dispositivos inevitables, incontrolables e impredecibles. Y se añade la participación azarosa de episodios lejanos, aparentemente desvinculados, pero que en definitiva crearon las condiciones para el duelo. Como en “Alta política”, este relato comienza con formas verbales en un futuro hipotético —“El duelo tendrá lugar en una isla del Caribe” (p. 115)— y se va seleccionando lo que es pertinente decir o callar para la cabal comprensión de los episodios. Desde el inicio se declara que existen lagunas historiográficas sobre ciertos eventos que aprovecha el cuento y, aunque se citan y contrastan las fuentes en busca de la verdad, la imaginación se infiltra: se dan explicaciones hipotéticas a hechos obviados en los documentos, se insertan diálogos posibles, se declara la naturaleza caprichosa del relato o se replantea el discurso para hacerlo coherente con sus personajes. Esto contrasta con la insistente racionalidad del cuento: por ejemplo, se listan argumentos e hipótesis, o se sigue una dinámica de preguntas y respuestas para ir desentrañando algo. Es como si, a la larga, esa misma objetividad acabara saboteando la voluntad historiográfica, que nunca es suficiente para conocer la verdad, por lo que la ficción es la que completa vacíos, propone interpretaciones o desenlaces posibles. Cerca del final, el narrador concluye: “¿Quiero insinuar con esto que el duelo fue una superchería, un simulacro, una payasada que nunca ocurrió? Todo lo contrario: el duelo ocurrió, solo que ocurrió exclusivamente para la historia” (p. 140).

De entre los muchos elementos que intervienen en la construcción de una idea de la historia en “La isla del tabaco”, debo señalar al personaje Rebeca, esposa de uno de los colonizadores. Es ella quien, sin dejar las funciones que se esperan de su género—sin dejar a un lado su costura, sin dejar de atender a su embarazo—, va influyendo conscientemente en los eventos previos al duelo, el cual no pasó de ser su propio montaje. Ese poder demiúrgico oculto queda explícito en la última sentencia del cuento: “El hombre escribe la historia, pero es la mujer quien la hace” (p. 142). Por otro lado, aun cuando esta idea supone que la mujer quedó fuera de las fuentes documentales, en el cuento el diario de Rebeca se maneja como texto invaluable, pues aporta los pormenores domésticos de que carecen la mayoría de las fuentes: es la perspectiva femenina la que introduce las intimididades de la historia.

En general, *Paso de los Vientos* ofrece un pasado fragmentado y disperso, lo cual, aunque existe una voluntad de avance temporal, es reforzado por la disposición no cronológica de los relatos, que a su vez se entrelazan de maneras sutiles. Así se cuestiona el desarrollo lineal de la historia y se contrastan procesos semejantes que ocurrieron en etapas diferentes, de acuerdo con la concepción *systadial* del Caribe. La transversalidad de los relatos niega el historicismo unívoco. La heterogeneidad de todo el volumen y la inserción de lo impredecible ofrecen una versión más rica de nuestro complejo pasado y desmantelan la racionalidad del discurso historiográfico, que se subvierte constantemente. La literatura, como acto de poder, busca la historia en las fuentes documentales y, en ese acto de interpretación y rescritura, la va rearmando y proyectando hacia nuevas formas de comprensión de la realidad caribeña.

EL PODER EXORCIZANTE DE LOS IMAGINARIOS MÍTICOS

En “Acuerdo de caballeros” aparece el personaje John Hawkins—también presente en *El mar de las lentejas*— con pleno dominio del espacio afroatlántico y como pieza clave del sistema comercial asociado a la trata. En Nuestra Señora de los Remedios de Río de la Hacha coinciden, para burlar el monopolio, Hawkins y otros piratas ingleses con algunos colonos españoles, como don Miguel de Castellanos, tesorero y capitán general del lugar. Es esta una historia salpicada de violencia: se menciona a Las Casas y sus esfuerzos por detener el exterminio de los indios; las cañas de azúcar trituradas por los engranajes de los trapiches; el estado fantasmal de villas aisladas por incendios, saqueos, desastres naturales e indios caribes; o la insensibilidad profesional de los contrabandistas cuando manipulan y torturan a los negros para que se ejerciten.

Por otro lado, dos episodios terribles se asocian en “Acuerdo de caballeros” de manera simbólica: el deporte de amarrar y zambullir a un perro en el río, como cebo para cazar caimanes, y el convenio de descuartizar a un negro como escarmiento por intentar huir. Cuando el negro fugitivo es capturado, Hawkins le da su palabra de asegurarle la libertad y llevarlo a África si le descubre el lugar exacto donde don Luis guarda un tesoro personal. Pero el pirata recela del negro y le da vueltas a su promesa, imaginando trágicos desenlaces que, en el sopor del sueño y el vino, se van entremezclando con sus incursiones para capturar esclavos en Senegal, Cabo Verde, Guinea y Sierra Leona. Aunque el negro cumple lo pactado, finalmente Hawkins lo devuelve a don Luis para que lo castigue—esta traición convierte el título del cuento en una ironía—, justo en el momento en que se oye un gran alborozo en el río por la captura del más extraordinario de los caimanes. El negro y el perro carnada se equiparan: ambos son manipulados y engullidos por dinámicas de poder y violencia que los superan.

El primer cuento del libro, “Incidente en la cordillera”, es el que menos precisiones históricas necesita: una comitiva de arrieros esclavos, tamemes y soldados españoles avanza por un camino colonial de la vieja Guatemala para transportar hacia el puerto mercaderías y cajas con la plata del rey. En la ladera de una montaña, todos son sorprendidos por un fuerte terremoto y solo sobreviven un indio mensajero—que huye minutos antes de desmoronarse la montaña—, un negro y un tameme que ha perdido su mano derecha. A partir de ahí, el cuento se convierte en un relato de supervivencia y solidaridad entre el negro y el tameme herido, quienes deciden ayudarse para escapar juntos y reunirse con otros esclavos fugitivos. Pero, como augura la señal de la cruz que tres personajes diferentes hacen en tres ocasiones distintas del relato, finalmente la naturaleza los vuelve a sorprender con una invasión de hormigas de las tierras bajas, una “exterminadora marcha de minúsculas patas y tiento de pinzas, algo profundamente viejo y terrible que irrumpe de un mundo de galerías carbonosas, de secretos oficios y profanaciones, y se ordena como una feroz y ciega plaga a la luz cenicienta del amanecer” (p. 18). Esta plaga de hormigas exterminadoras que lo consume todo, y que es descrita en esos términos casi míticos, puede leerse como una referencia al relato *uncanny* que Las Casas introduce en su *Historia general de las Indias*, según la lectura de Benítez Rojo en *La isla que se repite*. En el texto lascasiano las hormigas simbolizan el avance arrasador de la plantación; en el cuento de Benítez Rojo, aunque no hay un contexto plantacionista ni parecen ser tiempos de ello todavía, la introducción de las hormigas anuncia ese futuro de violencia que se impondrá en la región, como si fuese una cadena inevitable. Asimismo, podría leerse como un castigo telúrico por la depredación de las riquezas americanas. Aquí, la propia naturaleza frustra la posibilidad del cimarronaje y la libertad, lo cual refuerza el carácter

intrínseco de la violencia caribeña, como si no hubiera escapatoria posible.

Llama la atención el paralelo que se establece entre dos episodios oníricos del negro y el tameme mientras acampan de noche: el primero recuerda, con lágrimas en los ojos, una escena familiar en su África natal; el segundo tiene una especie de sueño primigenio, sumergido en la “oscuridad de un tiempo sin estaciones, sin semanas y calendarios” (p. 17), donde encuentra a Tepeu y Gugumatz, el Creador y el Formador, de quienes tiene la esperanza de que tal vez le devuelvan su mano. Para el negro, retornar al pasado solo aviva su dolor, mientras que, para el indio, regresar al origen mítico reconforta. Esos son los dos únicos espacios de “libertad” que se les permiten en el cuento. Haciendo balance, en general casi todo el cuaderno de Benítez Rojo parece negarles a sus personajes la posibilidad de libertad: el negro de “Incidente en la cordillera”, que es mudo por las heridas que en otro momento le infligieron unos perros rancheadores, nunca puede llegar al palenque que le promete el tameme. Por otro lado, en el libro también parecen fracasar casi todos los proyectos utópicos.

En “La flauta rota” aparece Bernardino de Sahagún, entre 1579 y 1585, escribiendo su *Historia general de cosas de Nueva España* y empeñado en encontrar un paralelo entre el sistema de dioses mexica y el de la antigua Grecia. Pero al llegar a la redacción final de los fragmentos dedicados al dios azteca Tezcatlipoca, el fraile siente que no puede escribirlos a su gusto y no sabe por qué. Era costumbre que anualmente los sacerdotes de Tezcatlipoca escogieran a un joven, al que se le ofrecía el privilegio de una educación exquisita y la oportunidad de probar todos los placeres de la vida, como si se tratase de un avatar del dios encarnado en la tierra; pasados doce meses y una vez llegada la festividad de Tezcatlipoca, los sacerdotes conducían al joven a un pequeño templo, donde se quebraban las flautas con las que este había tocado y, finalmente, se le sacrificaba, mientras otro joven era elegido para continuar el ciclo. En la búsqueda de informantes que pudieran servirle al fraile, aparece Juan Vallejo, que dice ser la última encarnación de Tezcatlipoca y vive mortificado por ello: su conflicto es que en el pasado había sido uno de los jóvenes elegidos y no pudo ser sacrificado, pues los españoles llegaron a la ciudad antes que la festividad del dios. Hacia el final del cuento, Vallejo acerca a una ventana una diadema del antiguo ritual y al instante un rayo de sol ciega la vista del fraile, quien antes de perder la conciencia ve danzar frente a él, en toda su gloria, al dios mexica con su flauta. Días más tarde, Vallejo sale a las calles ataviado con las joyas que conservara de su disfraz, y comienza a tocar la flauta y a danzar, como poseído. La muchedumbre se le echa encima y Vallejo queda tirado en el atrio de la catedral con una puñalada en el corazón, como en el rito sacrificial.

En el relato se contraponen la fe católica con las creencias de los indígenas y se desmonta la objetividad desde la que se construye la historia de los pueblos vencidos, cuyo sistema de comprensión del mundo tiene el poder de encarnar todavía. La participación activa de una dimensión mágico religiosa, en tanto elemento esencial de existencia en este espacio, y la presencia de un sacrificio, que se consuma a pesar de las interrupciones culturales y a la vez reivindica las creencias autóctonas, le otorgan a este cuento una significación especial. Es como si el sacrificio fuese necesario para restablecer el orden cósmico interrumpido por la llegada de Cortés a México: no es casual que el dios que encarne sea justamente Tezcatlipoca, quien “era el más temido de los dioses” y, “cuando bajaba a la tierra, solía desencadenar guerras, hambrunas, plagas, sequías, terremotos y toda suerte de calamidades sin que nadie supiera por qué” (p. 44). Se trata de un dios vinculado a la violencia y por ello el

fraile lo quería asociar a la figura de Júpiter. El ciclo de jóvenes sacrificados tenía como objetivo mantener el equilibrio e irónicamente este fue interrumpido por la Conquista, con su estela de violencia e imposición cultural. La escritura de la historia se tensa entre las contradicciones que provoca el enfrentamiento de dos cosmogonías distintas, pues el fraile intenta forzar, como representante del Viejo Mundo, o como proyección de sí mismo, esquemas de conocimientos que no corresponden con las dinámicas de los pueblos “conquistados”. A pesar de la irrupción de otro sistema dominante, las viejas creencias se imponen: así se explica el sentido de derrota del fraile, quien, después de saber cómo murió Vallejo, decide abandonar sus páginas dedicadas a Tezcatlipoca para pasar mejor a otros asuntos.

En “Desde el manglar” el protagonista es un soldado enfermo de fiebre amarilla que ha sido dejado atrás por su general, en el contexto de la Guerra Hispano-cubana-norteamericana de 1898. Sueño y realidad se confunden en sus últimos momentos de vida, por los que desfilan sus deseos, decepciones y remordimientos. La laberíntica geografía del manglar acompaña al moribundo en sus delirios y la crueldad repetitiva de la naturaleza preludia su trayectoria y su destino. Varias escenas naturales de cacería salvaje van cargando ese ambiente hostil de supervivencia y crueldad que va cercando al soldado: lo salpican la sangre y los pedazos de ratas que comen las lechuzas en la noche, su hamaca se llena de cangrejos, un caimán taimado lo vigila... Lo importante no son los motivos o los objetivos de la guerra, sus momentos gloriosos o sus personajes heroicos. El interés está en el ambiente cíclico de violencia y muerte que lo absorbe todo, como ciénaga.

De entre las figuras fantasmales que le fue trayendo el recuerdo, el soldado agonizante comienza a recibir las extrañas visitas de un viejo curandero, especie de Obbatalá que lo cuida, lo protege y lo conoce hasta en sus más recónditos secretos. En asociación con el orisha sabio y anciano que rige las cabezas y que se encuentra relacionado con los pensamientos y los sueños, la memoria de este viejo curandero es la que poco a poco va prevaleciendo en el relato delirante y afiebrado del soldado mambí, que agoniza en medio de la naturaleza opresiva del manglar. En cada visita, el viejo le trae al soldado alguna hierba o algún remedio para aliviar los malestares físicos o emocionales que lo atormentan: el último es para las almas en pena. Así, regresa al libro de cuentos el tema de la supervivencia del conocimiento mágico religioso en un momento límite, de agonía o de muerte. La sabiduría ancestral y los relatos míticos son, en un contexto desbordado de violencia, opciones de libertad. Por otra parte, el discurso adivinatorio y enigmático del viejo curandero se plantea como una forma alternativa de conocimiento, desde las prácticas narrativas populares y con raíz ancestral; su memoria es la que poco a poco va prevaleciendo y dominando el relato, en la medida en que el soldado olvida o incluso es inconsciente de su inminente muerte. Finalmente, es el anciano quien hace posible que el soldado confiese algunos pecados y verdades que también fueron integrando el relato de la historia. El curandero lo sabe todo, aunque a veces se lo calla. Es el discurso mítico, en definitiva, el que ofrece esa mirada alternativa y desmitificadora del pasado; el que hace posible un relato histórico más subjetivo y humano.

EL GESTO SUBVERSIVO DEL SER CARIBEÑO

“Luna llena en Le Cap” transcurre en Cap François, en 1802, la noche anterior del incendio de la ciudad en respuesta a la llegada de las tropas del general Leclerc, enviado de Napoleón Bonaparte para restablecer la esclavitud. Pero tal contexto es el telón de fondo de una historia de rebelión individual: esa noche una mulata de quince años, Justine, quien ha sido prostituida

por su amante —un capitán del ejército de Christophe—, clava un tenedor en el ojo de uno de sus abusadores —el coronel Trouville—; al huir, entra clandestinamente en la casa donde Claudette, otra joven mulata, vive en estado de esclavitud sexual con su dueño/padre, Monsieur Despaigne —quien apenas puede manejarse, pues padece de gota. En ese momento, los destinos de las dos muchachas se juntan: Claudette decide ocultar a Justine, aunque teme mucho por ambas. Cuando finalmente Justine es descubierta y degollada por su amante frente a Claudette, esta decide su propia libertad y abandona a Despaigne a su suerte, lo cual resulta todavía más significativo la noche antes de restablecerse la esclavitud en Saint Domingue: el carácter subversivo de ambos personajes es un modo de conjurar la violencia histórica, todavía reinante en la ciudad.

Una de las propuestas del cuento es que la revolución no eliminó las viejas formas de dominación y explotación: el viejo Despaigne fue un rico dueño de ingenios que, aunque ha caído en desgracia, mantiene subyugada a Claudette, y la madre de Justine le comenta al padre de su hija los horrores que ha vivido en Saint Domingue, aun bajo el dominio de Christophe. Cual ciclo perpetuo, la plantación como máquina de poder y violencia no desaparece, sino que se trasmuta en otros espacios y formas de relación. No es gratuito que el cuento insista en estructuras circulares: desde la luna llena del título —que es percibida por varios personajes como testigo omnipresente—, hasta el epígrafe de la película de Milcho Manchevski: “*Time never dies./The circle is not round*”. Téngase en cuenta, además, que la estructura narrativa insiste en ese ciclo, pues al final se repiten textualmente las palabras de Despaigne con las que inicia el relato, que se organiza como una pieza teatral. El gesto subversivo de Claudette es, justamente, lo que se desmarca en la circularidad del relato, lo que sabotea la repetición y consigue un paso de avance, de progreso. En ese sentido, resulta significativo que se trate de un personaje cuya voz es inexistente durante gran parte del cuento: todos hablan con ella, sabemos que está presente, pero no la oímos nunca, hasta que ruega piedad por Justine. Ese es el único momento en que habla Claudette y luego, cuando Despaigne retoma la palabra, sabremos que la joven se ha marchado definitivamente de la escena, sin importar a dónde.

Finalmente, en el cuento que da título a todo el volumen un cura acaba de ser nombrado responsable de una villa al norte de La Española. Aunque nunca se precisa el lugar exacto, varios indicios nos van advirtiendo que se trata de uno de esos espacios donde hacia el siglo xvii, por determinadas condiciones económicas y sociales, había surgido una cultura criolla “tipo Paso de los Vientos”.² Se trata de un territorio al margen de los centros económicos plantacionistas, así como de cualquier otro mecanismo de poder colonial; un territorio donde, además, se conservaron varios núcleos indígenas y ocurrió un mayor contacto con comerciantes ingleses, franceses, holandeses, italianos y portugueses, debido a las actividades de contrabando. Por esas razones, el sincretismo fue más intenso y dio lugar a dinámicas culturales ricas, plurales y subversivas.

El protagonista del cuento, que ya ha presenciado la devastación de Puerto Plata y el ahorcamiento de los desobedientes como respuesta radical de Felipe III al contrabando, ha sido enviado a esta villa como mensaje de alerta del poder colonial: las gentes que habitan las costas del norte y el oeste de La Española tienen dos meses para marchar a las inmediaciones de Santo Domingo; cumplido el plazo, los soldados lo incendiarían todo y los desobedientes serían excomulgados, encarcelados o ahorcados. El cura representa un poder que no es bien recibido en la villa; sin embargo, vamos siendo testigos de una transformación del personaje que va minando sus objetivos. A través de una narración introspectiva en segunda persona —acusadora, directa,

cómplice—, el cura revive momentos de su vida pecadora: su entrada al mundo eclesiástico, a los quince años, no fue por vocación, sino por castigo paterno —y divino—, tras haber cometido pecado sexual con una puerca, con una criada y con su propia madrastra. Aunque siempre ha sido consciente de su hipocresía, el cura ha seguido una vida de falsedad sirviendo a la Iglesia, también corrupta. En la villa, sus hábitos se le antojan un disfraz carnavalesco. Frente a sus heterogéneos y simuladores feligreses, el personaje va ganando coraje para quitarse la máscara y hasta se ve impulsado a ofrecer su primer sermón en español —y no en latín, como era costumbre. Entre los criollos se siente identificado y sobre todo cómplice: “¿Qué vas a decir si anoche cruzaste el Rubicón? O mejor, el Paso de los Vientos, el estrecho de peor fama que hay en el Nuevo Mundo, lo único que uno puede cruzar aquí. De cualquier modo ya estás en la conspiración. Ya eres uno de ellos, no, ya eres uno de nosotros” (p. 113). Sin proponérselo muy claramente, con el sermón en español el cura se gana la confianza del pueblo y siembra una semilla de rebelión: ninguno está dispuesto a mudarse cerca de Santo Domingo; van a defender las tierras hasta el final o cruzar el Paso de los Vientos. El carácter subversivo de este clérigo de algún modo también conjura la violencia caribeña, pero en este caso resulta diferente y más significativo, en la medida en que el cura es el otro occidental, representante del poder colonial y plantacionista, que decide ahora dejar atrás sus códigos de comportamiento: el suyo es un gesto amnésico y regenerador. Su nueva actitud comienza a hacerlo sentir más satisfecho consigo mismo, aunque sabe que en definitiva se trata de la última de sus máscaras: la revolucionaria. Su gesto caribeño lleva implícita también la simulación, la *performance*.

En “Paso de los Vientos” el colonizador europeo, ubicado en un entorno sincrético y marginal, se integra a las dinámicas caribeñas. Como parte de ese proceso, al final el personaje se sienta a almorzar un plato rebosante de ajiaco, que encuentra “cojonudamente bueno” (p. 114). Al caldo sincrético —símbolo por excelencia de esa sociedad donde “negros, blancos, mulatos, mestizos, zambos, todos los colores imaginables [están] revueltos como las carnes y vegetales de una olla podrida” (p. 105)— se suma también este clérigo español, que comienza a ser caribeño por sus decisiones finales, por su comportamiento subversivo ante el poder colonial. Así, el pasado de la región también se interpreta desde flujos culturales que separan y acercan polaridades geográficas. Es probable que Benítez Rojo reuniera los cuentos del cuaderno bajo el título de *Paso de los Vientos* precisamente por su interés central de definir la identidad caribeña, que germinó en ese triángulo de mar y tierra. <

¹ Antonio Benítez Rojo: *Paso de los Vientos*, San Juan, Ed. Plaza Mayor, Col. Cultura Cubana, 1999. En lo adelante, las páginas citadas de este libro se indicarán entre paréntesis.

² Cfr. Antonio Benítez Rojo: “La cultura criolla en Cuba”, *Actual. Revista de la Dirección General de Cultura de la Universidad de los Andes*, n. 30, septiembre-marzo, 1994-1995, p. 59-74.

NARRATIVAS DE LA NACIÓN >

p. 19-23

Parte militar de la Demajagua

Delio G. Orozco

El parte rendido por Bartolomé de Jesús Masó Márquez, segundo jefe del naciente Ejército Libertador, el 13 de octubre de 1868 en pleno corazón de la Sierra Maestra a Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, es el documento más atendible de todos cuantos se conocen en torno a los acontecimientos previos al alzamiento, los hechos verificados el 10 de octubre en el ingenio la Demajagua y el bautismo de fuego de ese mismo ejército el domingo 11 en el poblado y partido de Yara, perteneciente en ese entonces a la jurisdicción de Manzanillo.

La fiabilidad del documento viene dada por la fecha de su confección y la ubicación de su redactor en el maremágnum de los acontecimientos. Al estar en el centro de los sucesos, no solo tenía una visión de conjunto, sino acceso a información desconocida o adquirida de forma fragmentada por otros implicados en la conspiración. Por ejemplo, en la reunión celebra-

da el martes 6 en el ingenio El Rosario, última de las reuniones conspirativas donde se declara la guerra a España y se nombra un jefe con plenas facultades para dirigir la contienda, la mesa estuvo presidida por Céspedes y fungieron como vocales el redactor del parte y el dueño del ingenio, quien además actuó como secretario.¹ Este hecho explica por qué el Acta del encuentro —antesala del Manifiesto del 10 de Octubre—, está firmada primero por Céspedes, luego por Jaime Santiesteban y en tercer lugar por Bartolomé Masó.

Hortensia Pichardo, pionera y cátedra al mismo tiempo de los estudios cespedianos, relata que en 1954 el Archivo Nacional obtuvo varios documentos vinculados con la Guerra de Independencia pertenecientes a José Morales de los Ríos, nieto del mariscal de campo del mismo nombre y apellidos, entre los cuales estaba el parte rendido por Masó; luego, el repositorio cubano lo publicó en su *Boletín del Archivo Nacional* correspondiente al

año 1956. Así llegan los cubanos actuales a conocer este documento histórico de valor seminal, el cual permite escrutar los detalles de aquellos instantes magníficos que resultan, sin duda alguna, parteaguas de la historia de Cuba.

Cabe preguntarse ahora, ya puestos en contexto, qué ambrosías históricas nos ofrece esta fuente primaria. Primero, el día y lugar en que inicia la forja armada de la nación cubana: “Adoptada la resolución de llevar a cabo el día 10 del actual el movimiento revolucionario [...]”; segundo, la hora, modo y cantidad aproximada de hombres reunidos al momento de declarar la independencia de Cuba: “Como a las diez del día nos encontrábamos congregados en aquel ingenio sobre 500 patriotas; mandados formar por el Gral en Gefe, se dió el El Grito de Independencia! [...]”; tercero, la emancipación de los esclavos por parte de todos los amos de hombres que allí estaban: “El Gral en Gefe, reunió sus esclavos y los declaró libres desde aquel instante invitándoles para que nos ayudasen si querían, a conquistar nuestras libertades; lo mismo hicieron con los suyos los demás propietarios que le rodeábamos”; cuarto, la primera acción de armas planeada desde la última reunión y las causas que obligan a los patriotas a desistir de su empeño: “Acto continuo se pasó revista al armamento: circunstancias que no son del caso enunciar, hicieron que este resultara menos numeroso de lo que se esperaba; y así por esta causa como por no ser ya posible la sorpresa, se resolvió en consejo desistir del asalto combinado sobre Manzanillo en el antedicho ingenio El Rosario en la noche del 6 [...]” —este hecho explica por qué Céspedes había compuesto el día 4 “La marcha de Manzanillo”; quinto, la espera en el ingenio todo el día 10 y las acciones posteriores: “[...] permanecer el resto del día donde nos hallábamos, para observar los movimientos del enemigo; hacernos fuertes, si por el contrario nos atacaba, y marchar al día siguiente para Naguas, cuyo punto se había hecho reconocer con bastante antelación para establecer en él nuestro cuartel general y dirigir desde allí las operaciones”.

La lectura del documento refleja que todo lo acontecido el día 10 se verifica en el ingenio Demajagua, propiedad de Carlos Manuel de Céspedes; por tanto, desde un punto de vista estrictamente histórico, si se quiere igualar —pretensión legítima, por cierto—, el grito de independencia cubano con sus pares de México (Grito de Dolores) y de Puerto Rico (Grito de Lares), lo correcto es llamarlo Grito de la Demajagua o Grito de La Demajagua (en cuestiones esenciales el contenido lo es todo y la forma nada y una partícula gramatical no modifica la realidad). En Yara, el día 11 de octubre, ocurre el bautismo de fuego del Ejército Libertador y la decisión inapelable de los cubanos de ser libres o morir en el intento, aspiración rubricada con una frase de Céspedes: “aún quedamos doce hombres, bastan para hacer la Independencia de Cuba”,² cuando, inmediatamente después de la dispersión, un insurgente, ya amilanado y falto de fe, cree que todo se ha perdido.

El texto permite al lector seguir las huellas del contingente libertador desde su salida del ingenio, el primer rancho de campaña, la estructuración militar en compañías, la designación de grados militares y la elección por parte de Céspedes de sus ayudantes. Igualmente ofrece la oportunidad de aquilatar el papel cardinal de los dominicanos, quienes, con preparación y conocimientos militares por haber peleado al lado de España en la aventura de incorporar la isla caribeña al agonizante imperio ibérico, aportaron las decisiones tácticas que posibilitaron no solo la toma de Bayamo, sino el uso del machete y la guerra de guerrillas como elementos marciales de primer orden durante las campañas libertadoras de Cuba.

Tal como indica el título del artículo, el parte no solo refiere lo sucedido el día 10 sino los pormenores de lo acontecido

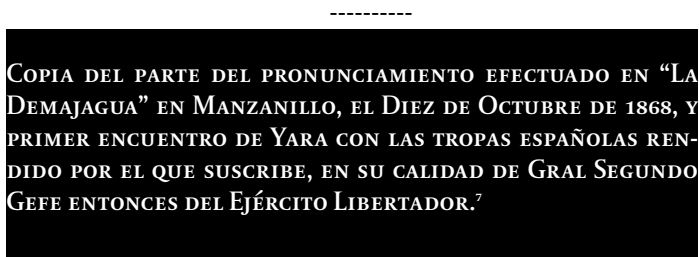
durante las tres jornadas subsiguientes al magnífico instante en que la historia cubana alcanza un antes y un después. Pero inicia ofreciendo información sobre cómo se llega a ese momento, cuestión de primer orden porque será un punto que los adversarios de Céspedes usarán en su contra. Sin negarle a sus oponentes en el campo de la revolución pasión de patria, ninguno como El Padrazo para condensar en su persona las angustias y las necesidades de un pueblo cuando de un tajo rompió el nudo gordiano de los “peros” y las dilaciones. Céspedes no necesitaba un telegrama para partear un pueblo: estaba decidido y amaba la gloria de los forjadores; por ello, el día 6 de octubre, después de haber conocido por boca de Jaime Santiesteban que Vicente García, Donato Mármol, Francisco Muñoz Rubalcava, Ramón Ortuño, Francisco Varona González y otros “no podían esperar más que hasta el día 14 de aquel mismo mes de octubre”,³ decidió cruzar el Rubicón: lanzarse a la guerra.

Hasta donde conocemos, es Ángel A. Maestre —abanderado del contingente libertador—, el primero en señalar, en un artículo publicado en el periódico *Patria*, el 10 de octubre de 1894, que la interceptación de un telegrama fue la razón por la cual se adelantó el alzamiento. El telegrama había sido enviado por el capitán general Francisco Lersundi a Julián Udaeta, teniente gobernador de Bayamo, el día 9 de octubre, y ordenaba la prisión de Céspedes y demás conspiradores. Lo interceptó Ismael de Céspedes —telegrafista y primo de El Padrazo—, quien hizo saber al Iniciador los particulares de su aprehensión. Sin embargo, en su relato Maestre no señala cual había sido la fecha acordada para efectuar el pronunciamiento. Es altamente llamativa la afirmación de que a las 6 de la mañana del día posterior a la reunión de El Rosario —encuentro que ubica erróneamente en la noche del 7 y la madrugada del 8—, “se dio la orden para efectuar el movimiento, y á las 8 de la misma vino la contra-orden [...]”. La otra fuente, secundaria también pero más tardía en el tiempo (1903), es un artículo publicado en el rotativo *El Mundo* y viene de la mano de Ismael de Céspedes, titulado: “El telegrama de Lersundi”. Allí se relata que: “Enterado Francisco Lersundi de la conspiración tramada en Oriente, telegrafió el día 7 de octubre al gobernador de Bayamo la orden de prisión para los principales conspiradores”.⁴ Más allá de las inconsistencias evidentes entre ambas versiones (la primera habla del día 9, la segunda del 7), está el hecho bastante improbable de que Lersundi supiera primero que Udaeta lo que acontecía en esta región; por otro lado, y más allá de la burocracia administrativa española, ¿por qué enviarle el telegrama a Udaeta, si Céspedes hacía dieciséis años estaba residiendo en Manzanillo por disposición superior española? Son estas, hasta el momento, las dos únicas fuentes donde se habla del famoso telegrama; ninguna otra que conozcamos —española o cubana—, cita la existencia de tal mensaje. Entonces, ¿a qué se debe su aparición? Es asaz probable que tanto Maestre como Ismael de Céspedes hayan confundido el mensaje que Francisco Fernández de la Reguera, teniente gobernador de Manzanillo, cursó a Udaeta pidiendo refuerzos, petición cumplida por este y de cuya resolución dio cuentas al Capitán General,⁵ o del enviado por la máxima autoridad colonial después del alzamiento y sucesos en Yara a Udaeta, “[...] reconvinéndole por que se había dejado sorprender por los insurrectos, y encargándole concluyese á todo trance con aquel escándalo [...]”.⁶

Sobre este particular, el parte que publicamos a continuación parece confirmar que no hubo tal telegrama y, si existió, en nada alteró la decisión tomada. Veamos.

La oración inicial: “Adoptada la resolución de llevar a cabo el día 10 del actual el movimiento revolucionario combinado para el 14 en el ingenio El Rosario [...]” parece confirmar que en El Rosario se acordó el movimiento combinado para el 14 y

que, por tanto, la resolución de llevarlo a cabo el día 10 se habría tomado posteriormente; empero, después de la coma, la forma en que está redactado el período: “la noche del seis del mismo a fin de precaverlo, antes de ser iniciado, vista la actitud que demostrase el Gobierno español de un fracaso no difícil [...]”, nos parece decir que la resolución de llevar a cabo el movimiento el 10 se tomó *la noche del seis del mismo a fin de precaverlo*. No obstante, si quedase alguna duda, puesto que la redacción no fuese lo suficientemente clara, lo que sigue no deja margen a confusión alguna: “y consecuente con la orden de V del G; que me fue comunicada aquella propia noche en mi finca, San José de Blanquizal se hizo el llamamiento a los patriotas conjurados de la Jurisdicción para que, desde luego, fueran congregándose con dicho objeto en su ingenio Demajagua”. Esa noche tiene que ser la del 6, no puede ser la del 10, lo que hace inútil cualquier réplica: el 6 de octubre de 1868 en el ingenio El Rosario de Jaime Santiesteban, Carlos Manuel de Céspedes, con y entre los manzanilleros, pergeñó el momento más divino de la Historia de Cuba, el día en que los cubanos comenzamos a ser hombres porque decidimos ser libres.



Al General en Gefe del Ejército Libertador C. Carlos Manuel de Céspedes.
Cuartel Gral en Naguas el 13 de Octubre de 1868.
Gral.

Adoptada la resolución de llevar a cabo el día 10 del actual el movimiento revolucionario combinado para el 14 en el ingenio El Rosario, la noche del seis del mismo a fin de precaverlo, antes de ser iniciado, vista la actitud que demostrase el Gobierno español de un fracaso no difícil; y consecuente con la orden de V del G; que me fue comunicada aquella propia noche en mi finca, San José de Blanquizal se hizo el llamamiento a los patriotas conjurados de la Jurisdicción, para que, desde luego, fueran congregándose con dicho objeto en su ingenio Demajagua; debiendo esperar yo con los míos en mi citada finca, sus ulteriores órdenes: Allá para las 6 de la mañana del referido día 10 y de su orden, al pasar el correo ordinario que conducía la correspondencia franca de Manzanillo a Bayamo, traté de apresarlo y apoderarme de las valijas; lo que no pudo resultar porque alarmada la población desde la noche antes ya el postillón venía sobre aviso y por demás precavido; en tanto, que, al aproximarse a mi avanzada donde le acechaba penetrando parece mis intenciones, retrocedió, con su caballo tendido a escape, regando paquetes por el camino y alarmando a aquellos vecinos y transeúntes. De pronto tiré del revólver para hacerle fuego, y al ir a dispararle me detuve, ante la reflexión del crimen que sin fruto ostensible para nuestra causa iba a cometer, sacrificándose sobre todo una víctima que me había dado la espalda. Hícelo perseguir, sin embargo, por dos hombres montados; y como a los pocos minutos regresaron estos manifestándome haberle dejado ya en la Capitanía del Partido distante solo, poco más de 2 kms de Manzanillo, y otros tantos de mi citada finca, di la orden de montar y ya puesto en marcha con una descubierta y al mando del C José Rafael Masó, se me incorporó el C Juan Hall, con los suyos, llegando ambos a la Demajagua con más de 200

hombres. Como a las diez del día nos encontrábamos congregados en aquel ingenio sobre 500 patriotas; mandados formar por el Gral en Gefe, se dió el El Grito de Independencia! Enarbolándose el Estandarte que lo Simboliza, a cuya sombra prestaron todos el juramento solemne de vencer ó morir antes que volver a ver hollado el suelo de la Patria por ninguna de las tiranías. El Gral en Gefe, reunió sus esclavos y los declaró libres desde aquel instante invitándoles para que nos ayudasen si querían, a conquistar nuestras libertades; lo mismo hicieron con los suyos los demás propietarios que le rodeábamos. Acto continuo se pasó revista al armamento: circunstancias que no son del caso enunciar, hicieron que este resultara menos numeroso de lo que se esperaba; y así por esta causa como por no ser ya posible la sorpresa, se resolvió en consejo desistir del asalto combinado sobre Manzanillo en el antedicho ingenio El Rosario en la noche del 6, permanecer el resto del día donde nos hallábamos, para observar los movimientos del enemigo; hacernos fuertes, si por el contrario nos atacaba, y marchar al día siguiente para Naguas, cuyo punto se había hecho reconocer con bastante antelación para establecer en él nuestro cuartel general y dirigir desde allí las operaciones. Desde luego se robustecieron las guardias avanzadas de aquel campamento, acuartelándose el grueso de la fuerza, municionados los tiradores y preparados todos para cualquier eventualidad.

Transcurrió aquel día sin que ocurriese otra cosa de particular que la salida de algunos correos conductores de las diferentes órdenes giradas para toda la jurisdicción, y la entrada de nuevas partidas de patriotas, que por la distancia no habían podido concurrir antes; debiendo advertir que por los primeros fueron conducidos varios prisioneros entre los cuales se contaban los españoles Don Victorino Alvarez y Don Pedro Albailier, comerciantes de Bayamo, que se dirigían a la capital por la vía de Manzanillo, conduciendo ambos respetables cantidades de dinero en oro y libros para sus respectivas transacciones.

En la madrugada del once (11) recogidas las avanzadas y formada la columna en un número de unos 650 hombres después de una arenga del Gral en Gefe que contestaron con entusiasmas y estrepitosos vitores a Cuba a la independencia y la libertad, con otros tantos mueras al gobierno español; y ardiendo todos en el deseo de medir sus armas con los contrarios; se emprendió la marcha con dirección al punto convenido, haciendo el primer acto al amanecer en el ingenio San Francisco, de la propiedad del señor José L. Ramírez y Hermanos. Allí en presencia de la dotación mandada a formar al efecto: se repitieron los mismos victores; y exhortados aquellos desgraciados para que se dispusiesen a ser libres, como manifestasen deseos de seguirnos, se les ofreció utilizar más tarde su servicio. El Administrador señor Fco Javier Calvar, puso a nuestra disposición las pocas armas pertenecientes a la finca y al mismo se le dejaron encomendados y en plena libertad a los dos prisioneros españoles referidos para que en la tarde los acompañase o permitiese pasar a la población, llevando ambos una copia de nuestro programa, y cada cual sus mencionados intereses; los que como sus personas les fueron igualmente respetados. Al cabo de una hora continuamos marcha, tocando en la Caridad de Caymari, como a las ocho y de 9 y media a diez del día hicimos alto en la hacienda Palmas-Altas; donde se dispuso a almorzar. Antes de apearse en aquella sabana se organizó la fuerza por orden de compañías; nombrándose sus jefes y subalternos, e hicieronse otros nombramientos: el que rinde este parte fue nombrado General Segundo Gefe del Ejército, cuyo nombramiento aceptó condicionalmente hasta que nos reuniese otro patriota que poseyendo algunos conocimientos militares debiera sustituirlo; los CC Manuel Calvar, Juan Hall, Manuel Socarrás e Isaías Masó ayudantes del Gral en Gefe; todos pasaron desde luego a ocupar sus puestos ofreciendo desempeñarlos con dignidad.

Terminado el almuerzo, como a las 2 de la tarde volvímos a emprender la marcha. Al tomar el camino real se avistaron unos guardias municipales, quienes perseguidos por una partida huyeron despavoridos. En la sabana de Don Pedro se descubrió un correo procedente de Bayamo; se le capturó y tomó la correspondencia informándonos de que de la misma ciudad venía una tropa española a reforzar la guarnición de Manzanillo; resolviéndose tomar posiciones convenientes para atacarla, más como de pronto se presentose una tempestad, tuvimos que desistir del propósito y continuamos. Al rebasar de dicha sabana dimos con un tren de 10 ó 12 carretas cargadas de tabaco, perteneciente a la casa de comercio Cardona, Feliu y Compañía de Manzanillo, permitiéndose el paso, sin tocar su contenido. En la sabana de Cobia descargó la tempestad, mojándonos el parque y las armas; sin embargo avanzamos sobre Yara, llegando a aquel pueblo de la Jurisdicción de Manzanillo ya con el crepúsculo: nos detuvimos frente a la entrada de Cobia; formados en columna desplego se la bandera y dieron entusiastas y estrepitosos vivas. Dos individuos salieron a avisarnos de parte del Capitán accidental, que era cubano, pués el propietario se hallaba en Manzanillo, que podíamos entrar sin cuidado. Al cabo de dos o tres cuartos de hora salió otro enviado por la misma autoridad a decirnos que acababa un destacamento enemigo de infantería y caballería por la entrada de Bayamo, ignorando el número. Mas ya nuestra fuerza distribuida por compañías se había mandado colocar en tres de las entradas principales del pueblo, ocupando la otra el resto que nos quedaba al Gral en Gefe y a mí, para entrar simultáneamente, dada la señal por nuestra cuenta y reunirnos en la plaza, esperando no tener para ello inconveniente alguno y ser bien recibidos por aquellos habitantes.

Esa evolución se ejecutó en medio de la más espantosa lóbreguez de la noche, que ya nos había sorprendido y se presentaba lluviosa: el enemigo que logró penetrar sin ser apercebido por los nuestros, a quienes no hubo tiempo para prevenirlos, se alineaba en dos establecimientos que se hallan situados en el ángulo N de la plaza, y al avanzar las fuerzas al mando de el CC Juan Hall, José Rafael Masó y Emiliano García; viéndose los dos primeros envueltos entre aquel que los recibió una ruda descarga, sorprendidos del encuentro inesperado, pero sin vacilar contestaronle esta con algunos tiros y se trabó el combate: seguidamente avanzaron los que mandaba García, Calvar y la nuestra, reuniéndonos instantáneamente con los primeros en la plaza de donde parado el fuego nos replegamos hacia una calle a menos de dos cuadras de la misma, dándose el toque de llamada. El Gral en Gefe y el que suscribe, a su vez salieron; el primero a recoger el convoy que por precaución se había hecho colocar en un lugar apartado, y el segundo a recorrer las afueras de la población para hacer entrar a los rezagados: y una vez de regreso allí, reunidos nuevamente todos, excepto seis ú ocho desertores, que ya han vuelto a nuestras filas; a pesar de un refuerzo de cincuenta hombres que en aquel momento nos llegara al mando del C José Rafael Izaguirre Pabón, y del deseo gral de aquellos patriotas, que, aunque mojados, transidos de frío y rendidos de fatiga, pedían a gritos cargar al machete sobre el enemigo, quemando sus atrincheramientos, si era preciso; el Gral en Gefe, oído mi parecer y el de otros gefes, ordenó la retirada, que ni nuestro propósito había sido entrar en el pueblo á viva fuerza, ni la prudencia, en nuestro concepto, pasado aquel encuentro, aconsejaba, otra medida, tomando en consideración; además, así como la conveniencia de llegar cuanto antes á Naguas, que era el punto objetivo de la expedición á fin de reorganizar y descansar; la desventaja de nuestras posiciones, el mal estado de nuestro armamento y porque casi inutilizado por la lluvia alguno; la inconveniencia de la hora, el mal tiempo que continuaba amenazándonos y; por último, que para convencernos del valor

e intrepidez de nuestros soldados bastaba con el primer choque, como bastaba para el bautizo de sangre de nuestra bandera, con la derramada por los sicarios de la tiranía.

Serían las 12 de la noche que, dado el toque de marcha, arrancamos de aquel pueblo por el SE de la extensa sabana que lo rodea de N.E á SE; y después de haber marchado poco más de medio kilómetro el Gral en Gefe que con sus cuatro ayudantes había ido a retaguardia de la columna a fin de evitar que quedasen rezagados; al volver á allá, se fue deslizand envuelto por la oscuridad, sin que, sin salir de la sabana y llevando poco más ó menos el mismo rumbo lograra incorporárseños; más después de haber andado alguna distancia, tuvo un feliz encuentro con una partida de ciento cincuenta hombres al mando de los CC Jayme Santiesteban y Luis Marcano, que habiendo salido de Jibacoa aquella tarde en prosicusión nuestra al pasar por el Zarzal, oyeron nuestro fuego y marchaban a reforzarnos. De pronto, como era natural, dada la voz primera de ¡alto! y ¿quién vive? se desconocieron y prepararon las armas; mas repetido ¿quién vive? que se contestaron simultánea y enérgicamente: ¡Cuba-libre: el Gral! se reconocieron y quedaron reunidos; informados aquellos de los ocurrido, proponían ir sobre la columna para que retrocediesemos, y reunidos cargásemos de nuevo sobre el enemigo. El Gral en Gefe aceptaba la proposición en cuanto a ellos; pero no en cuanto á nosotros que ya íbamos en retirada y, como antes se ha dicho, rendidos de fatiga, etc (8); por lo que tuvieron á bien desistir, acordando pasar el resto de la noche en la hacienda Calambrosio; marchando desde luego ellos y enviandose al que suscribe prácticos para que condujese la columna a la misma hacienda.

El río Yara lo vadeamos por el paso nombrado de Cabagan, sin haber tenido mas dificultades ni demora que la producida por la estrechez y mal estado de los barrancos, donde había necesariamente que enfilear y hacer pasar una, a una las cabalgaduras, pues casi toda la fuerza viene montada, a escepción de la compañía que denominamos de zapadores, constituida por los antes esclavos del Gral en Gefe y otros: una vez ya afuera en la otra aun más extensa sabana que rodea también ese pueblo de N O a S E, cuya circunferencia es de diez leguas, y que va de trecho en trecho tomando los nombres de diferentes haciendas que están a su frente, entre las cuales se halla la de Calambrosio, de la pertenencia del Estado; concedí permiso a una parte de la fuerza para que pasase al establecimiento del español José Vilá, con objeto de que se proveyese de licor, tabaco y otros efectos; todo lo que fue pagado religiosamente, ofreciéndosele además, garantías de seguridad á aquel comerciante.

De dos y media a tres de la madrugada rendimos la marcha en dicha hacienda donde fuimos recibidos con las más entusiastas demostraciones por parte de aquellos compañeros de armas, que nos esperaban ávidos de conocer por todos el efecto de nuestro primer ensayo: en ella permanecemos hasta la tarde de ayer doce, durante cuyo tiempo se nos incorporaron muchos patriotas y se adoptaron algunas determinaciones: el Gral en Gefe C Carlos M de Céspedes fue reconocido con el carácter de Capitán General del Ejército Libertador de Cuba; al Segundo Gefe C Bartolomé Masó Márquez, en virtud de la condición con que aceptara su primer nombramiento, se le aceptó su renuncia e hizo el de Intendente Gral de Ejército y Hacienda, nombrándose en su lugar (de Gral 2º Gefe del Ejército) al C Luis Marcano, al C Jayme Santiesteban Gral Gefe de Estado Mayor Gral. Brigadieres a los ayudantes Juan Hall, Manuel Calvar, Manuel Socarraz e Isaías Masó; ofreciendo todos desempeñar sus respectivos cargos con la dignidad que corresponde.

Concluyo, pues, Gral. con la satisfacción más profunda de que no hayamos tenido que lamentar desgracias alguna durante toda la jornada, ni el inesperado encuentro de Yara, en

el que acuso esa misma circunstancia y nuestra propia inexperiencia, aparte de otras razones, hubieran podido conducirnos a un desenlace funesto, si causa tan justa como es la causa de la independencia y de la libertad de un pueblo, no debiera ver iniciada y tomar su carácter bajo tan favorables auspicios, siendo sostenida ademas, por patriotas tan abnegados. Nuestras bajas han consistido únicamente en la deserción antes espresada de seis u ocho cobardes ó arrepentidos, y la pérdida de algunos caballos, que en el encuentro al echar pie en tierra los ginetes para sostener el fuego, teniendo que soltarlos huyeron espantados, protegidos por la oscuridad de la noche. Las del enemigo sabemos positivamente que han resultado en un muerto, un herido y dos caballos de la tropa heridos. <

Con sentimientos de la más alta consideración y respeto

Patria y Libertad

B. Masó Márquez- 2º Gefe.

Obituario

El 24 de julio pasado, la música cubana sufrió la pérdida, a la edad de ochentaiocho años, del conocido cantante Luis Oviedo Mederos, recordado como parte del emblemático dúo que durante casi tres décadas compartiera con el también compositor e instrumentista José Tejedor. El dúo de Tejedor y Luis colmó una época del bolero cubano en las décadas de los años 60 y 70. El dúo participó en los Festivales “Boleros de Oro” en los 80 y principios de los 90, hasta el fallecimiento de Tejedor en 1991. Ambos integraron por veinte años el conjunto Musicuba (1962-1982) y grabaron diversos fonogramas con disqueras cubanas como Areito y Siboney.

El 13 de octubre, murió en Camagüey el narrador, dramaturgo, director teatral, guionista de radio y periodista Manuel Villabella Marrero. Redactor del periódico *Adelante*, y por más de treinta años jefe de su página cultural, mereció en el 2004 el Premio Nacional de Periodismo Cultural “José Antonio Fernández de Castro” y en el 2010 fue distinguido como Miembro Emérito de la UNEAC. Fue fundador del Conjunto Dramático de Camagüey, de la compañía La Edad de Oro, así como del Grupo Dramático “Nino Moncada”, de Radio Cadena Agramonte.

El 27 de octubre, la escena teatral cubana conoció la pérdida, a los ochentaisiete años, de la actriz, directora y diseñadora escénica Berta Martínez. Graduada de la Academia Municipal de Arte Dramático de La Habana, se inició como locutora. Diversos grupos y compañías de teatro a lo largo de su carrera contaron con su empuje y dedicación en puestas hoy ya memorables en las que actuó o que dirigió, como *Madre coraje*,

¹ Ángel A. Maestre: “Apuntes históricos. Los comienzos de la Revolución”, *Patria*, Nueva York, 10 de octubre de 1894, p. 1 y 2.

² Ídem.

³ Hortensia Pichardo: “Las reuniones preliminares de la guerra de 1868”, en *Dos fechas históricas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1989, p. 26 y 27.

⁴ Ibídem, p. 37.

⁵ Eladio Aguilera Rojas: *Francisco Vicente Aguilera y la Revolución de Cuba de 1868*, La Habana, La Moderna Poesía, 1909, p. 27.

⁶ Dionisio Novel e Ibáñez: *Memoria de los sucesos ocurridos en la insurrección que estalló en la ciudad de Bayamo en octubre de 1868*, Granada, Imprenta de la Viuda de Puchol, 1872, p. 19.

⁷ Se respeta la ortografía y la redacción del original (*N. de la R.*).

Don Gil de las Calzas Verdes, La casa vieja y La zapatera prodigiosa. Recibió múltiples reconocimientos: el Centro Latinoamericano de Investigación Teatral (CELCIT) le otorgó el premio Ollantay por el aporte de su obra a la cultura de América Latina (1991); el Consejo de Estado de la República de Cuba, la Orden “Félix Varela” (1995) de primer grado, y el Ministerio de Cultura, el Premio Nacional de Teatro (2000).

El 30 de octubre murió en Nueva York, a la edad de ochentaiocho años, la dramaturga, poeta, pedagoga y directora escénica cubana María Irene Fornés. A los quince años emigró con su familia a esa ciudad, en la que desarrolló la mayor parte de su carrera como una de las figuras más relevantes del teatro Off-Off-Broadway desde los 60. Ediciones Alarcos publicó sus textos *La conducta de la vida* y *Cartas de Cuba*, y Carlos Celdrán, con Argos Teatro, puso en escena su pieza *Fango*. Fue finalista al premio Pulitzer en 1990 y obtuvo ocho veces el Premio Obie, equivalente para los pequeños teatros de Nueva York a los Premios Tony que galardonan las obras de los grandes escenarios de Broadway.

El 6 de noviembre fue conocida la muerte, a los setentaicuatro años, del fotógrafo Enrique de la Uz, quien contó con la guía de Raúl Martínez en sus comienzos y también ejerció como crítico de cine y arte en las páginas de *El Caiman Barbudo* desde principios de los 60. Asimismo, fue jefe de programación cinematográfica de la televisión cubana (1976-1981), redactor jefe de la revista *Orbe*, así como realizador y asesor cinematográfico de los Estudios Granma (1983-1992). También por muchos años estuvo al frente de la sección de fotografía de la Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC. <

Vida y destino, de Vasili Grossman

Arturo Arango



Vasili Grossman terminó de escribir *Vida y destino* en 1959. Antes, había dado a conocer *Stepán Kolchuguin*, *El pueblo es inmortal* y *Por una causa justa* (los dos últimos, publicados por la Imprenta Nacional de Cuba), además de la obra de teatro *A juzgar por los pitagóricos*. Nacido en Berdichev, Ucrania, en 1905, y formado como químico, luego de trabajar en las minas del Donbass, reconoció su vocación de escritor y publicó sus primeros cuentos. La suerte lo acompañó y esos textos iniciales fueron elogiados por Máximo Gorki y Mijaíl Bulgákov. Con treinta años cumplidos, pudo abandonar la Química y dedicarse por entero a la literatura.¹

En octubre de 1960, presentó *Vida y destino* a los redactores de la revista *Znamia*, quienes la entregaron a la KGB. Según relata Efim Etkim en el prólogo a la primera edición de la novela, los agentes que entraron en la casa de Grossman no solo le pidieron todos los ejemplares mecanuscritos, “sino también una bolsa llena de borradores y hasta cintas de máquina [...] y papel carbón, alegando que se podía leer por ‘trasparencia’”.² Un año después de la confiscación, el novelista escribió una extensa carta a Nikita Krushov donde le confiesa: “Su discurso en el XX Congreso del Partido me dio seguridad. Pues los pensamientos de un escritor, sus sentimientos, su dolor forman parte de los pensamientos, el dolor y la verdad de todos”. Y más adelante insiste en que ese discurso “iluminó con una fuerza nueva todos los trágicos errores que se produjeron en nuestro país durante el estalinismo, y me confirmó la idea de que mi libro, *Vida y destino*, no contradecía la verdad revelada por usted”.³

Grossman no se retracta de una sola palabra escrita en la novela: “no he llegado a la conclusión de que mi libro contenga falsedades. En él escribí lo que consideraba, y sigo considerando,

que es la verdad”, y luego reivindica su derecho a “escribir la verdad, una verdad alcanzada a lo largo de muchos años de reflexión y sufrimiento”.⁴ El único resultado palpable de la carta fue que Mijaíl Suslov, miembro del Buró Político del PCUS a cargo de asuntos ideológicos, lo invitara a conversar. A la salida de la charla, Grossman transcribió lo dicho por Suslov. Entre otros argumentos para prohibir la publicación de la novela, y en alusión a la misiva a Krushov, el dirigente dice que “la sinceridad no es el único requisito para la creación de una obra literaria en nuestros días”, y que “[n]uestros escritores soviéticos deben producir solo lo que el pueblo necesita, lo que es útil a la sociedad”.⁵ Grossman murió el 14 de septiembre de 1964.

Aunque algunos de sus actos parecieran ingenuos, tuvo el cuidado de entregar ejemplares de *Vida y destino* a personas totalmente ajenas al ámbito literario. Su mejor amigo, Semion Lipkin, la hizo llegar, microfilmada, a editoriales occidentales junto a *Todo fluye*, novela que el autor pudo reescribir poco antes de su muerte. La epopeya ve la luz en Francia, por Editions l'Age d'Homme, en 1980. La primera edición en español data de 2007. En la Unión Soviética, de 1988.

Un efecto colateral, dañino, de las peripecias que acabo de sintetizar es que su interés documental oculte o suplante la obra literaria que es *Vida y destino*, novela a la que puede aplicarse el adjetivo *grande* en varios sentidos: por su extensión (el tomo publicado por Círculo de Lectores alcanza las 1104 páginas), por los universos que abarca y, *last but not least*, por su extraordinaria altura estética.

Su tiempo histórico es el de la batalla de Stalingrado, donde Grossman estuvo como corresponsal de guerra. “Era Stalingrado la que determinaría la filosofía de la Historia y los sistemas sociales del futuro”, escribe, colocado en los pensamientos de uno de sus muchísimos personajes: “El desenlace de esa batalla había establecido la configuración del mapa del mundo de la posguerra, la medida de la grandeza de Stalin o del terrible poder de Adolfo Hitler”.⁶

Se suele equiparar esta obra con *La guerra y la paz*, y ello es posible no solo por la materia que ambas novelan, por lo abarcador de sus tramas, sino porque Grossman escribe como un narrador decimonónico. Daría la impresión, por momentos, de ser anterior a las vanguardias, lo que confirma la idea de que el realismo socialista impuesto en la Unión Soviética paralizó el impulso renovador que conocieron allí las artes en los primeros años de la Revolución de Octubre. Pero esa presunta “desactualización” no resta un ápice de valor a *Vida y destino*. Solo desde la mirada de un narrador, más que omnisciente, todopoderoso, absoluto, una historia como esta puede desplazarse con soltura por decenas de personajes instalados en Moscú, en un campo de concentración alemán, en un campo de trabajos forzados en la Siberia, en cárceles de ambos bandos con prisioneros de guerra, en aldeas o pueblos ucranianos, en un escuadrón de cazas y en un cuerpo de tanques soviéticos, en la estepa calmuca y varios enclaves dentro de Stalingrado, entre otros.

El núcleo central se organiza en torno a la familia Sháposhnikov, la que se *disloca* (por usar un término militar) por varios de los espacios que he mencionado antes: Viktor Shtrum, quizás el personaje más cercano a Grossman, es físico, y se acercará al descubrimiento de la fisión del átomo; su esposa, Liudmila Sháposhnikova, se casó en primeras nupcias con Abarchuk, a quien arrestaron en 1937; Anatoli, hijo de ese matrimonio, es te-

niente del Ejército Rojo; Marusia, hermana de Liudmila, muere víctima de los bombardeos; Stepán, esposo de Marusia, dirige la central eléctrica de Stalingrado; Dmitri, hermano también de Liudmila, está recluido en un campo soviético, como prisionero político, mientras su hijo Seriozha combate en la batalla de los noventa días.

En la nota de contracubierta de la edición que he citado se dice que esta es, a un tiempo, “una novela de guerra, una saga familiar, una novela política, una novela de amor”. En su carta a Krushov, Grossman asegura: “Mi libro no es político”. Si el uso de la palabra político se restringe allí a lo meramente instrumental, a lo que puede convertirse en panfleto, tiene razón. Usada en su acepción más compleja, es imposible negar la politicidad de *Vida y destino*, que se subraya en los giros argumentales (rigurosamente tomados de la realidad) que se suceden luego de la victoria soviética en Stalingrado.

Viktor Shtrum cae en desgracia luego de sostener discusiones con sus superiores, y es reivindicado, salvado, por una llamada telefónica que el propio Stalin le hace a su casa, en apariencia solo para saber si cuenta con todo lo necesario para su trabajo. Ya reincorporado, y restituidos sus privilegios, es conminado a firmar una carta contra intelectuales y científicos judíos, acusados (es obvio: falsamente) de conspirar contra el régimen soviético.

El prestigio ganado por Stalin luego de que las fuerzas soviéticas pasaran a la ofensiva, el enorme poder que acumuló, se revirtieron, contradictoriamente, contra varias minorías étnicas que ocupaban el territorio de la URSS: los tártaros, los calmuco, los chechenos... y los judíos.

En una conversación con su mentor, el día antes de ser defenestrado, Shtrum es acosado por dudas que lo sobrepasan: “Usted dice que la vida es libertad. ¿Comparten la misma opinión los detenidos de los campos? [...] ¿qué ofrecerá al mundo el poder de un ser omnipotente y omnisciente si este ser conserva nuestra fatuidad y egoísmo zoológicos; egoísmo de clase, de raza, de Estado o simplemente individual?” Por esa vía, dice, el ser humano terminará convirtiendo el mundo entero “en un campo de concentración galáctico”.

A pesar del escepticismo que pone en boca de Shtrum, la mirada de Grossman sobre esta vastísima galería de seres está dominada por la necesidad de comprender sus contradicciones. La mayoría de ellos son personas comunes, que intentan normalizar unas vidas atrapadas en circunstancias excepcionales, en las que la compasión, la bondad, la solidaridad están en las pequeñas acciones de una cotidianidad tan alterada como imprescindible para la sobrevivencia. Si hubiera dos palabras claves para comprender esta novela, y la maltratada personalidad de su autor, serían verdad y bondad. En ellas descansa su fe en la literatura y en la humanidad. <

¹ Tomo estos datos biográficos de Tzvetan Todorov: “Los combates de Vasili Grossman”, y de Efim Etkim: “Prólogo a la primera edición mundial de *Vida y destino*”, ambos en *Sobre Vida y destino*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, s/f.

² Efim Etkim: ob. cit., p. 85.

³ Ibídem, p. 67-68.

⁴ Ibídem, p. 69.

⁵ “Conversación con M.A. Suslov”, ob. cit., p. 73 y 75.

⁶ Vasili Grossman: *Vida y destino*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2007, p. 1090.

Miriam Ramos: La canción cubana

Carlos E. León

Es de esas cantantes para las que el rigor, la constancia, el estudio, el buen gusto y el honor han sido su modo, su estilo, su vida. Es, además, alguien con quien conversar se vuelve esa poesía que vibra, que late. El gusto de tenerla por un par de horas y hurgar en casi todas las aristas de su vida es una maravilla. Eso es lo que comparto.

¿Cuánto le puede aportar a un cantante haber tenido una formación coral?

Cualquier músico necesita entrenamiento armónico, pero el que canta mucho más, porque tú sabes que cantar es un invento diabólico que no se hace con la garganta, sino con la cabeza, con la imaginación; eso no está en ninguna parte, el sonido tú lo haces de la nada. Por eso hay músicos que, como Ernán López-Nussa, dicen que como la voz no hay nada, y yo, pisoteando la modestia, digo que es verdad.

Si hablamos, por ejemplo, de un saxofón o de cualquier instrumento melódico, la nota que se piensa, se pone. El músico sabe dónde está el do central y cuando se lo encuentra escrito lo toca, lo pone; pero con la voz no sucede igual, esa nota no está en ninguna parte, está en el pensamiento. Entonces ese entrenamiento armónico es como un refuerzo de todo, es como un abrazo indispensable en el que una se da cuenta —de primera mano— de en qué parte de ese edificio que se llama coro está.

Hay mucha gente que canta sin que eso le importe, eso es también un defecto de formación o de no tener ninguna; pero yo creo que es indispensable saber qué es lo que está pasando a tu alrededor, porque en una formación coral *a capella* no hay más nada, es la relación pura de voz a voz. Además, aprendes también el asunto loco ese del timbre, del color y el empaste,

y todas aquellas cosas que son muy abstractas; por eso es tan difícil la carrera de músico.

Yo creo que sí, que es indispensable el entrenamiento coral en términos de conciencia armónica, y en términos de color y de noción de empaste.

Esa es tu experiencia...

Sí, por lo menos la mía. También me pasó —es una cuestión de suerte—, yo no soy soprano y evidentemente tampoco soy bajo, no estoy en ninguno de los extremos. En una práctica coral yo estaba en el centro del acorde, junto con las *mezzo*, las contraltos, los tenores y los barítonos, el cuerpo del acorde, eso que nos gusta tanto a los músicos que hemos tenido contacto con el filín, con la música brasilera, en fin, que disfrutamos todo el tratamiento armónico de una pieza, y entonces todo este entrenamiento del que te hablo fue fundamental para toda mi carrera posterior.

¿Cuál es la diferencia entre una cantante y una intérprete?

Esencial. Cantante es el que canta y puede sonar, tiene capacidades vocales, tiene mucha voz, tiene mucho aire, tiene el talento ese que se trae de fábrica; pero no tiene sentimiento ni necesidad de comunicar algo, y eso se queda ahí, en una cosa de acción, que puede ser muy bonita, pero que no dice nada. Lo ideal sería tener eso y además ser intérprete, poder transmitir, poder comunicar.

Pero si hay que escoger entre las dos, prefiero ser intérprete y no cantante, o sea, prefiero siempre amor antes que la perfección técnica que te deja impertérrita, el arte no es para eso, ni la música, sobre todo. Si no hay una emoción no has hecho nada. No se trata solo de mi caso, que tengo la palabra porque soy de la canción; la palabra es un código abierto, pero se necesita otra cosa para transmitir en un código cerrado, que es la música. Te

emocionas por otras cosas, por la manera en que ligas notas, en el lugar en que respiras, o donde pones un poco más de intención; en fin, interpretar, que es traducir. Se puede ser intérprete de ruso para húngaro y también de música para el que no conoce. Esa es la diferencia para mí.

¿Cuándo y por qué comienza tu carrera como solista?

Fue casi a la fuerza, una fuerza dulce, pero a la fuerza. Yo estaba en el Coro Nacional y hacía algunos solitos, y al lado del local donde ensayábamos estaba la oficina de la Dirección de Música del Consejo Nacional de Cultura, con Odilio Urfé al frente, y ellos trabajaban con aquel *background* todas las mañanas. Un día Odilio me dijo: “vamos a hacer un recital”, y le dije redondamente que no, porque yo —aunque nadie lo piense— soy muy tímida; pero él me siguió insistiendo.

En aquella época existían los *Lunes de Bellas Artes*, no era como ahora, que todo es para todos. No, en esa época en que yo empezaba en la música había que ganárselo todo, entonces yo no creía que debía estar en Bellas Artes, un lugar exclusivo para consagrados. Todo el mundo que iba a aquel lugar sabía que se encontraría con Elena Burke, con Oscar Martín, con Doris de la Torre, con la gente muy ubicada ya, muy estrellas.

Como te decía, Odilio siguió insistiendo, me dijo que me buscaba un pianista acompañante y me buscó nada más y nada menos que a Frank Emilio, quien era también la humildad. Yo no sé, a estas alturas, después de tantos años, por qué dije que sí. Supongo

que haya sido por pena, porque estaba demasiado presionada, y esa presión se convirtió en el primer concierto. En aquel debut en Bellas Artes yo canté “Perla marina”, una canción que canto todavía. Ahora mismo estoy haciendo un disco en el que está esa canción, cincuentaicinco años después, no es moda, es una cosa en la que yo creo. Al principio para mí era una canción muy bonita y después me di cuenta de quién era Sindo Garay, y entonces empecé a cantarla diferente y a disfrutarla mucho más, porque sabes que estás con una joya en las manos. Y en aquel programa estaba “Mercedes”, de [Manuel] Corona, “En la imaginación”, de Marta Valdés, “Realidad y fantasía”, de [César] Portillo de la Luz. Adolfo Guzmán aparece también en ese debut. Eran simplemente canciones que a mí me gustaban, no porque había que defender la cultura ni nada de eso, ese discurso no existía en ese momento, quizás estaba en la mente de otras personas, yo tenía cerquillo y motonetas y diecipoquitos años, no tenía esa conciencia.

Por otra parte, existía también una presión constante de Guillermo Barreto y de Portillo de la Luz. Portillo, cada vez que me veía me decía: “¡pero niña, qué tú haces cantando ahí, sal de ahí, tú eres solista!” Yo no le hacía el más mínimo caso y, además, me quedaba sin aire cada vez que me hablaba, porque tenía delante a un monstruo de la canción. Barreto fue mucho más directo y me llevó a hacer televisión, en un programa que se llamaba *Noche cubana*, con un arreglo que hizo el propio Barreto y acompañada por Froilán [Amézcaga] en la guitarra y Papito Hernández en el contrabajo; mira qué lindo timbre: guitarra eléctrica y contrabajo acústico. Entonces me presenté en televisión, pero yo no tenía ninguna intención de hacer carrera, además, tampoco tenía la menor idea de cómo se hacía eso, casi no lo sé todavía, imagínate tú en ese momento.

Después canté “Vanidad”, con un bellissimo arreglo de él en una película para la que él también me había propuesto. Barreto fue mi verdadero mentor.

Creo que el inicio de mi carrera también va por la tozudez, porque yo seguí en el coro y también me llamaban para hacer televisión, y el director del coro, Serafín Pro, no quería que yo hiciera música popular, porque él era de esos puristas que piensa que la verdadera música es la llamada culta y yo pensaba que no tenía condiciones vocales para cantar esa música. En medio de aquella tirantez empecé a ser conocida –porque la televisión es algo tremendo– y así comenzó todo, como sin querer.

Uno de los escenarios que tuviste en algún momento fue el cabaret. Te recuerdo cantando “Canción de Orfeo” en el Parisiën, ese número dentro de un show que dirigía Pello el Afrokán, ¿ya empezabas a marcar la diferencia desde aquella época?

Sí, yo siempre fui un poco cabezazona por ese lado. Después fui adquiriendo responsabilidades de otro tipo, pero siempre lo que hice fue cantar lo que me gustaba. Cantaba “Canción de Orfeo” porque me enamoré de la música brasileña y, curiosamente, ese show tenía un planteamiento muy interesante: no era típico, tenía una intención de mostrar valores latinoamericanos, eran cuadros dedicados a la música de diferentes países. También habría que decir que yo estaba allí obligada, porque nunca quise hacer cabaret, no era el marco que a mí me gustaba. Lo que yo quería era ser concertista, cosas de teatro, otras cosas, a mí no me interesaba el cabaret, pero tuve que hacerlo, en cierta medida por cabezazona, por desobediente, y eso con todas las comillas que tú quieras ponerle, lo cual es un precio que hay que pagar. Yo he pagado todas y cada una de mis decisiones, y bien caras.

Como te dije, haber cantado esa canción en el show era un poco más lógico por el aquello del cuadro brasileño; pero yo hacía eso con los shows de cortina, cantaba “Las hojas muertas” en francés, “Ay del amor”, de Mike Porcel, yo cantaba en inglés “Yesterday”. Ese era mi repertorio de cabaret, y al que no le guste que se levante y se vaya, yo no soy rumbera, ni guarachera ni nada de eso. Tengo que hacer este trabajo, perfecto; pero voy a hacer lo que yo quiero hacer, y eso es lo que siempre he hecho.

En el año 1972 se funda el Movimiento de la Nueva Trova y algo interesante sucede: músicos e intérpretes de otros estilos se unen a ese movimiento y tú fuiste una de ellos, ¿por qué?

Eso hace mucha falta contarlo, porque gente que estuvo en esa época, que son incluso periodistas, parece que lo han olvidado. A veces yo digo: “hay que decir las cosas porque la gente que no estuvo no sabe”. No, es que el que estuvo también se olvida, y a mí me preocupa mucho el olvido, porque la historia hay que escribirla. Ese periodista al que me refiero olvidó la situación tan crítica que se creó antes de que se organizara el Movimiento, yo creo que el clímax de esa expresión de adversidad y de rivalidad fue aquel *Guzmán* en que todos los premios se dieron dobles, porque había un jurado dividido, un jurado de derecha y otro de izquierda, hasta el Gran Premio fue doble. Los de la izquierda, claro, está de más que yo lo diga, eran las mejores canciones, y allí tuvo que estar el presidente del Instituto Cubano de Radiodifusión porque se creó una situación muy difícil, no era un camino de rosas, y específicamente en el ICR aquel movimiento de trovadores jóvenes fue muy maltratado, despreciado.

Hacia mí eso también se manifestó, porque mucha gente consideró que yo había traicionado la música popular y me había metido a política. Eso fue de una miopía tremenda, porque yo nunca cambié mi repertorio, lo que hice fue adicionarle las canciones explícitamente políticas, aunque antes de que el Movimiento se organizara ya yo cantaba a esos autores fundacionales y era una perenne invitada a los festivales y a las actividades que se estaban haciendo con ese tipo de canción. Me llamaban porque yo era una persona que tenía una actitud ante la cultura

–eso que tanto hemos escuchado– de defender cosas, líneas que después se convirtieron en líneas de trabajo y defensa del Movimiento como tal. La inventora –siendo joven– de cantar a los viejos de la trova fui yo, eso no se le ocurrió a nadie antes, te lo digo con toda rotundez. Yo me fajaba con los directores de televisión, porque me decían que por qué siendo tan jovencita, en vez de cantar las canciones de la década prodigiosa –finales de los 60 y 70– quería hacer las cosas del filin y de la mejor canción cubana, y eso lo pagué muy caro, porque me sacaron de la televisión, me castigaron por eso, sencillamente dejaron de llamarme.

Todo ese invento de sacar y valorar las canciones de la trova vieja fue un esfuerzo, un punto de vista, un criterio y –gracias a eso– al tener que escoger, porque hay momentos en que la vida se te pone en blanco y negro, yo no me iba a ir para las lentejuelas y el cabaret –que era el extremo–, y preferíirme con esta gente que tenía un criterio sobre la cultura. No me gustaba mucho el desaliño, sigo pensando que el escenario hay que enfrentarlo... , tú lo puedes hacer informalmente, pero no puedes estar demasiado desaliñado porque el escenario tiene leyes, y cuando tú las violas puede haber un problema y todo el mundo no es Bob Dylan. Por todas estas razones es que, en un momento determinado, yo pido el ingreso formalmente al Movimiento. Recuerdo que Pablo Milanés me dijo: “¿y esa bobería tuya de pedir el ingreso al Movimiento?, tú siempre has sido del Movimiento”.

Del mismo modo en que sucedieron estas cosas, sucedieron otras. Marta Valdés, ella misma, me dijo el otro día: “sí, ahora es muy fácil cantar a Marta Valdés”, y yo esa sí la pagué carísima; pero estaba cantando lo que yo pensaba que había que cantar y, al final, la historia me está dando la razón.

¿Cómo llegas a la guitarra?

A la guitarra no he llegado todavía, yo no toco la guitarra. Mi papá me regaló una guitarra cuando cumplí quince años porque me gustaba la música; pero yo no sabía absolutamente nada, yo no sabía ni afinar la guitarra, lo supe después por un método que enseñaba un librito que me encontré. Después empecé a poner los dedos y a que aquello sonara y así fue, es que la música es muy poderosa y no te pide permiso ni nada, ella está ahí y ya.

Hablemos de los medios, cuéntame de tu paso por la televisión cubana.

A la televisión cubana yo le debo todo porque esa es la que te coloca. Se puede ser muy conocida en radio; pero la televisión es la que te da la imagen, que es lo más real del mundo, o sea, las personas que suenan son unas personas y tienen una imagen, en ese orden, quiero decir.

Siempre he sido muy telegénica, y cuando empecé estaba muy jovencita y me gustaba mucho hacer televisión; entonces los camarógrafos disfrutaban mucho trabajar conmigo porque ellos sentían que yo estaba trabajando con ellos. Yo no me paraba a cantar y ya, aprendí a trabajar con un monitor y a saber qué estaba haciendo la cámara, y en algún momento me puse de moda también.

A mí me queda cómodo trabajar para una cámara, quiero decir que lo aprendí con comodidad, no es que me salió de primera. Cuando tú te paras en un estudio y sientes unas luces y ves un tareco que está frente a ti, no sabes qué vas a hacer, es la cosa más desconcertante del mundo; pero yo aprendí rápido eso porque le cogí mucho el gusto, porque aprendí a trabajar con grandes directores, aprendí a trabajar con el monitor y a tener conciencia de qué era lo que estaba haciendo, y sabía lo que estaba saliendo al aire en ese momento. También se ensayaba mucho, esos niveles de improvisación que hay ahora..., yo no conocí eso nunca. Cuando aprendí a hacer televisión había un rigor, y salíamos al aire en vivo.

También, en la medida en que el Movimiento se fue desarrollando, asumí la responsabilidad de llevar esa canción a los medios, esos criterios, esos puntos de vista con relación a la canción.

Después me propusieron otros trabajos dentro de la televisión, como fue el de conducir, recuerdo especialmente una tira que fue para el verano y que dirigía Lizette Vila, que se llamó *Pensamiento*. Era un panorama de la música cubana, y cada emisión se le dedicaba a una determinada arista de la cultura. El último fue dedicado a la voz y recuerdo que el entrevistado era Eusebio Leal. Me llamó mucho la atención, porque cuando estábamos maquillándonos le dije: “mira, Eusebio, te voy a preguntar...”, y me interrumpió diciendo: “no, no, no me avises, sorpréndeme”, y pensé que era un hombre muy guapo, porque hay que estar muy seguro de sí mismo para decirle eso a un entrevistador, claro, es Eusebio Leal, no es cualquiera.

Hablemos de la actriz...

Eso también es una locura. Yo sé que no quiero ser actriz, porque no tengo técnica y es demasiado intenso. Solamente con técnica se puede hacer ese trabajo, o con el oficio que se adquiere durante muchos años, si es que no tienes academia.

Roberto Blanco me llama porque va a hacer la puesta en escena de *Los días de la guerra*, parte del diario de campaña de Martí, y me dice que hay una canción –escrita por Leo Brouwer– que quiere que yo cante a dos voces y *a capella* con Jorge Hernández. Me explica que en la puesta todos los actores están en escena todo el tiempo, eso quiere decir que tenía que tener un personaje, que en un momento determinado iba a cantar, y yo me espeluzné. Empecé a hacer todo el entrenamiento junto con los actores: expresión corporal, improvisaciones, etc., y me dijo que había que darme un parlamento, aunque fuera pequeño, porque gratuitamente no podía estar en el escenario. Me dio un fragmento que decía: “El Partido Revolucionario Cubano es el pueblo”. La puesta era muy linda, porque tenía a las actrices con el pelo suelto y los movimientos eran como las crines de los caballos.

Pero yo recuerdo otro espectáculo de teatro que incluía canto y actuación, que se llamaba Mucho más que dos, que también hiciste con Jorge Hernández...

Siempre estuve muy enganchada con el teatro. Cuando me meto en el coro empiezo a descubrir cosas y lugares, y empiezo a ir al teatro, de jovencita a mí nunca me habían llevado. Entonces empiezo a ver lo que es montar una obra y quedo absolutamente fascinada, me quedo con eso por dentro, por eso es que empiezo a hacer estas cosas. Así se me ocurre este trabajo, porque Jorge era actor y también cantaba, tocaba piano, era perfecto para ese tipo de show que, dicho sea de paso, tampoco se usaba en Cuba, no se usaba esa cosa de hacer café cantante en teatro y nos inventamos *Mucho más que dos*, que tuvo como tres puestas diferentes, porque había que hacerlo con las luces de la obra que estaba en curso en las salas donde se hizo.

Fue muy interesante porque la primera vez se hizo con una escenografía que era como un desván, con el escenario lleno de cosas. La otra –en el mismo Hubert de Blanck– fue con la puesta de Berta Martínez de *La casa de Bernarda Alba*, en la que usamos ciclorama negro y unas luces maravillosas, o sea, todo lo contrario. Y, por último, lo hicimos en el Teatro Nacional.

Después viene *Algo más que soñar*, que es cine, es mi contacto con [Ángel] Alderete como director de fotografía; pero ya eso es filmar, que también era una cosa desconocida para mí, aunque yo era parte de un formidable elenco. Recuerda que mi pareja era Miguel Navarro y mi hijo Patricio Wood; pero estaban también los muchachos, Luis Alberto García, Rolando Brito, Kiki Álvarez, entonces todo aquello fue una cosa espléndida.

Te escuché decir alguna vez que fuiste reconocida por el gran público cubano interpretando “Mariposa”, de Pedro Luis Ferrer, ¿me equivoco?

No, no te equivocas. Eso fue un *hit*; coincidió que estaba en radio constantemente y estaba en televisión, porque yo hacía en esa

época dos o tres programas semanales. Era una época en que todos los días de la semana había un musical en la pequeña pantalla. Cuando sucede lo de “Mariposa” es como el clímax, porque es un fenómeno llamativo, en esos momentos no estaban los *hit parade*, ni las listas de éxitos, todo eso se había ido del aire; pero yo no recuerdo, de entonces para acá, un tema que haya estado tanto tiempo en la radio como esa canción. Es ese tipo de canción que se agarra, sobre todo por esa guitarra que suena tan bien, porque es Pedro Luis Ferrer el que está ahí, acompañándome en esa grabación.

Sin embargo, hay dos nombres que son fundamentales en tu trabajo como intérprete: Noel Nicola y Marta Valdés.

Claro, sí. Lo de Pedro Luis fue como abrir la puerta. Ahora, ese camino, ese paso de todos los días, que te hace, que te pone ladrillos y te construye, esas son obras de algunos compositores que son clave en la vida de uno. A mí las canciones de Marta Valdés siempre me gustaron, cuando ni soñaba que iba a cantar. Yo estaba en el Colegio Baldor –no me acuerdo ni en cuál grado–, e iba a la casa a almorzar para hacer después la sesión de la tarde. Llegaba y ponía la radio para escuchar el programa de Vicentico Valdés, porque sabía que él cantaba canciones de una señora que tenía un nombre común: Marta Valdés. Todo ese mundo de la armonía es el mundo que me gusta a mí.

Noel no es eso. Noel es el golpe, el mazazo poético, con una música también muy particular. Noel es un sello. La mano derecha de Noel era tan buena, tan intensa, tan guitarrística. A mí la estética de Noel Nicola me emociona. Creo haber cantado todas las canciones que están en el disco *37 canciones de Noel Nicola*, en la época que trabajaba con Ahmed Barroso. Noel era un compositor muy intenso; pero no con una intensidad histérica, era una intensidad pura, honrada, como él era. Noel era el honor, la honradez, y esa es la música que yo tenía que cantar.

En Cuba son pocos los intérpretes que se dedican a grabar discos monoautorales, sobre todo con temas de compositores tan inmensos como Bola de Nieve, Benny Moré, Ernesto Lecuona, ¿cómo tú enfrentas esas producciones, esas aventuras?

Es que yo me desespero porque la gente sepa las cosas que valen, porque tengo mucho temor de los olvidos.

Bola de Nieve estaba absolutamente olvidado, a mí que no me hagan ningún cuento, porque cuando yo salí con ese proyecto todo el mundo me dijo que no le interesaba, solo una persona me dijo: “yo no tengo dinero, pero a mí sí me interesa”, y a mí esa respuesta me convenció. Efectivamente fue un pago infame, sin embargo, es uno de los momentos luminosos de mi carrera, el disco y el concierto.

Yo soy la productora de mis discos, porque es a mí a quien se le ocurren. Cuando se me ocurrió lo de Benny tuve que empezar por averiguar qué me ataba a él, porque yo soy parte de su público también y, por supuesto, salió un disco de boleros. El Benny tiene una característica: la gente no solo recuerda la música, sino también los arreglos, por eso decidí hacerlo con una jazzband, porque esa es la sonoridad Benny Moré. Todo eso tiene que estar en la cabeza, hay que llegar al estudio con una idea sólida de lo que uno quiere y de ahí sale la idea de a quién llamar para ejecutar la música que me va a acompañar.

Para Lecuona fue con Ernán López-Nussa, porque yo lo que quería era buscar otra sonoridad a la acostumbrada para ese compositor, de quien yo no había cantado nada hasta ese momento, y eso me puso a estudiar todo el tiempo que hizo falta.

Hace poco cumpliste cincuenta años de vida artística e hiciste la dirección general y la producción de una trilogía en la que grabaste una bellísima muestra de la cancionística cubana...

Hay un momento en que era muy obvio que hacía falta una historia de la canción cubana, y los tres momentos más importantes de la canción son la trova vieja, el filin y la nueva trova. Son

tres discos; pero yo concebí cinco, porque dos tuve que rehacerlos y eso no solo significó cambiar los músicos, sino también cambiar repertorio por lo que te explicaba anteriormente, eso tiene que fundirse ahí, el músico con el repertorio que tú elijas. El segundo disco fue el único que no tuve que rehacer, porque siempre estuvo Ernán para dar todo ese universo de la canción entre 1948 y 1960. El primer disco, que se llama *De la tradición*, lo hice con Barbarito Torres, y el último, dedicado a la nueva trova, con Rolandito Luna.

Al final fue una trilogía que navegó con mucha suerte, tuvo cinco premios y uno de ellos fue la nominación al Grammy Latino. Costó mucho trabajo hacerlo; pero así es como dicen que son las cosas que más se quieren y que salen con mejores resultados.

Tú has demostrado ser una intérprete de refinado gusto y de un repertorio muy cuidado, ¿cómo has logrado mantener esas cualidades durante más de cincuenta años de vida artística?

Diciendo la verdad. Nunca he cantado nada porque me convenga, incluso he dejado de cantar cosas y eso me ha perjudicado, porque hay gente que te saca cuentas y después te hacen pagar. Yo canto con certeza, si no queda mejor es por falta de talento, pero no por falta de entrega ni por falta de rigor, esfuerzo y una autocrítica feroz, está todo al extremo ahí, son cosas de verdad. Por ejemplo, yo no monto nada para hacer un disco, no me permito esa falsedad, puedo montar una cosa que hace mucho rato que me quiero aprender, porque me gusta mucho y no me la sé y la busco porque la quiero grabar. En el caso de Lecuona y del Bola, me los estudié para hacer el disco; pero esas canciones ya me las sabía. Cuando grabé las canciones del Benny, yo no tenía atril con los textos.

Lo de la música es tremendo; pero lo que hay que hacer es estudiar y trabajar las cosas con rigor y profundidad, y sobre todo no hacer concesiones al populismo ni al facilismo. Eso no es cosa de artistas.

Hay dos canciones que cada vez que las escucho me provocan grandes sentimientos: “Ámame como si fuera nueva” y “Para tu piel”, ambas de tu autoría. Entonces hablemos de la compositora...

Cuando me preguntan sobre mis canciones me quedo sin respuesta, porque yo no me dedico a eso, aunque ahora estoy pensando en darles canciones a otros intérpretes, moverlas un poco, porque a mí ya me quedan muy incómodas en las tonalidades en que fueron compuestas. Pero como mismo te digo que yo estudio como intérprete, no hago lo mismo con la composición, hace muchísimo tiempo que no se me ocurre una canción. Eso depende de muchas cosas internas, porque no es un oficio que yo tenga, cuando el alma está muy llena, es como que se me desborda y sale una canción.

Entonces no es posible esperar un disco que pudiera llamarse Miriam Ramos canta a Miriam Ramos...

Hace rato que me están pidiendo eso y creo que hay algunas canciones de las que yo grabé que se merecen una versión nueva. Sí, pudiera ser...

Después de esta conversación te propongo un ejercicio de extrañamiento: ¿cómo definirías a Miriam Ramos?

¡Uy! Con un gerundio, el del verbo tratar. Yo estoy tratando, yo me dirijo a..., me muevo hacia..., quiero encontrar cosas, estoy tratando de encontrarme a mí misma y eso es un camino muy largo y difícil; pero yo creo que es la obligación de un artista. <



Humberto Díaz



y los caminos de la fe



Patricia González López

*No hablamos de la fe de que dos y dos son cuatro
o de que la tierra es redonda.
Solo hablamos de la fe cuando queremos
sustituir la evidencia por la emoción.*

BERTRAND RUSSELL

Para Humberto Díaz pareciera no haber imposibles. Su imaginaria poético-filosófica ha conseguido atravesar un edificio con una torre de alta tensión, diluir un auto en sí mismo y recrear un tsunami dentro de una galería.

Cual juego sensorial con la noción de realidad del espectador, su obra recorre los derroteros más heterogéneos, donde lo cotidiano se torna insólito y, por instantes, se percibe circunstancial la relación entre lo tangible y lo etéreo, “como si miraras en un espejo que cambia o deforma la realidad, porque lo principal no es el objeto sino la imagen que resulta”.

Desde su graduación del Instituto Superior de Arte de La Habana (2004), se ha movido con soltura a través de una pluralidad de técnicas que van desde el *site specific*, la instalación, el performance y el videoarte, hasta el dibujo, la escultura, la fotografía y la cerámica. Más que el medio, son líneas conceptuales las que mueven los hilos de su creación.

En su estrategia discursiva utiliza con frecuencia el humor, hecho que distingue su obra, aun en escenarios culturales distantes de la geografía caribeña. A pesar de ello, aborda continuamente temas tan complejos como la soledad, la mutilación, los silencios y el erotismo.

Humberto pudiera definirse como un descubridor, un antropólogo social deudor de la estética duchampiana y la tradición surrealista, que pondera el valor de lo coyuntural, lo fugaz y lo contemporáneo, resignificando objetos y entornos desde un discurso global. Recurre en cada entrega a la capacidad natural del receptor de decodificar escenas por medio de asociaciones mentales libres.

Tal es el caso de su *site specific Alta tensión* (2015), con el que participó en la Duodécima Bienal de La Habana. Una torre de electricidad atravesando el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, con la que el artista puso al espectador frente a una perspectiva no habitual de un elemento cotidiano.

Especialmente atraído por las estructuras y las relaciones de poder, recorre en su universo creativo caminos tan diversos como controversiales. Bastaría recordar su escultura *Stress Ball* (2017), que formó parte de la exposición personal *Bailando en casa del trompo*, un amasijo de hierro y alambres enredados hallado entre los restos de un edificio demolido en Miami, al que el artista colocó en cada extremo pelotas de golf, para discursar sobre estilos de vida y contrastes sociales.

Con una mirada desprejuiciada, aborda problemáticas cotidianas que, mediante gestos sutiles, proyecta hacia el espacio público. En esta cuerda estuvo su performance *The Little Brother* (2017), una alusión al término anglosajón *Big Brother*, que en esta oportunidad transformó al observador en observado. Sesenta y cuatro personas miraron durante una hora las cámaras de seguridad del centro cultural habanero Fábrica de Arte Cubano; un llamado de atención acerca de la vigilancia excesiva sobre el ciudadano en los contextos más insospechados.

En su producción artística de los últimos años pueden percibirse igualmente acercamientos al *land art*. En este apartado se encuentra su serie *Pequeñas conexiones* (2012-2018), un conjunto de esculturas creadas a partir de raíces, troncos de árboles y herramientas usadas, que aborda las interconexiones y los desarraigos del binomio hombre-naturaleza. De este resulta imprescindible mencionar la instalación “Doble naturaleza” (2018), en la que el artista inserta cuernos de venados a un árbol en sustitución de algunas de sus ramas. La analogía visual de ambos elementos deviene imagen poética y principio de un discurso sobre renovación, ciclos naturales y la eterna dialéctica del “ser o no ser”.

A pesar de sus individualidades, cada una de las experiencias creativas de Humberto Díaz resulta una plataforma conceptual desde donde hilvana nuevas ideas y proyectos. Su universo de

sentidos, fecundo en matices, le permite transitar los más insospechados caminos, incluso, construirlos.

Así lo demuestra su más reciente exposición personal titulada *Crisis de fe*, en La Tallera, Cuernavaca, México, en la que hace confluir religiosidad, ciencia y tradición en una suerte de alianza simbólico-sensorial que, a partir de instalaciones de gran escala, *ready-made* y materiales audiovisuales, dialoga sobre la historia local, la obra de artistas y arquitectos, así como sobre algunos mitos populares.

Inspirado en el trabajo del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros y con el principio de insertar a la población local en los procesos culturales del museo, aprovechando sus potencialidades creativas, Humberto logró trascender los muros de la institución y acercar, a través del arte, a dos comunidades que coexisten paralelamente.

Además de la habitual área expositiva, intervino el muro exterior de celosías que circunda La Tallera, modificando la percepción de este espacio. Allí emplazó su mural “Cosmos”, apropiándose de la concepción del barrio donde está enclavado el museo, cuyas calles responden a nombres como Venus, Marte y Urano.

Tomando como epicentro (o Sol) la Sala Poliangular, uno de los salones principales del museo donde Siqueiros plasmó su peculiar concepción del universo, Díaz superpone visiones antiguas y contemporáneas que enlazan el micro y el macro cosmos de las culturas originarias con los preceptos científicos actuales.

Al adentrarse en la sala de exposiciones impacta “Crisis de fe”, un paraboloide hiperbólico de aproximadamente quince metros de longitud sostenido por cruces de diferentes proporciones que lo elevan a unos centímetros del

suelo. Con la pieza, Humberto recrea un momento de la construcción de la Capilla Abierta, iglesia diseñada por los arquitectos mexicanos Manuel Larrosa y Félix Candela en 1959, cuyas estructuras interior y exterior eran una misma unidad. La instalación discursa sobre esos puntos comunes y desencuentros de la fe, en casi todas las religiones existentes.

Díaz concibió igualmente la pieza “Cihua-Coalt” (en español, Mujer-Serpiente), un audiovisual cuya imagen y sonido se exhiben por separado. Al caminar cerca de *Crisis de fe*, se pueden escuchar los sonidos del agua corriendo por las Barrancas de Cuernavaca, que fueron grabados por el artista durante sus exploraciones por estos sitios. La obra constituye una evocación a la geografía local, atravesada completamente por cerros que resultan invisibles para la mayoría de sus habitantes.

La imagen se proyecta detrás de la pieza “Mental Wall”, un *site specific* que recrea, dentro del museo, una parte del muro de ladrillos que circunda el monasterio mexicano Santa María de la Resurrección, donde Gregorio Lemercier, fundador del primer monasterio benedictino mexicano de la época moderna, sicoanalizara a un grupo de frailes en los años 60.

La pared funciona como una barrera entre el público y la documentación visual realizada por el artista en la zona de Las Barrancas, y el video, por su parte, hace de señuelo que atrae las miradas del espectador a través de las aberturas del muro, cual acto de voyerismo, convirtiéndolo en parte activa de un performance inconsciente. El título, “Mental Wall”, alude a las barreras mentales de cada individuo y en las que el psicoanálisis trata de penetrar.

En la sala expositiva también se encuentra el *site specific* “Serpiente engomada”, hecho a partir de neumáticos reciclados que se inspira en la serpiente emplumada, una de las figuras mitológicas de la cultura maya.

Para recrear la forma y el movimiento del reptil, Humberto genera un juego estructural de volúmenes a través del que modifica conceptos de espacio y perspectiva dentro del local. Proyecta la obra como un díptico: dentro de la galería como pieza interactiva y en el espacio de Las Barrancas, como un camino alternativo al diseño oficial.

En su condición de arte público, es este camino uno de los grandes aciertos de la muestra, ya que aprovecha la sinuosidad de un sendero para crear escaleras que facilitan el tránsito de los pobladores de las comunidades de esa zona. Su funcionalidad se construye a partir de una necesidad real de los habitantes.

Con las serpientes engomadas logra trasladar un fragmento del museo a la comunidad, y viceversa, creando vínculos en ambas direcciones y conectando dos lugares a través de la cultura.

En contraste con las imponentes instalaciones y *sites specific*, Humberto complementa su exhibición con un conjunto de *ready-made*, dibujos, fotografías y materiales audiovisuales expuestos entre el Centro de Documentación de La Tallera y la Sala de Lectura, que permiten al espectador interactuar no solo con la obra terminada, sino con todas las fases del proceso creativo.

De estos objetos encontrados crea “El número de los elegidos”, una alusión contemporánea a la predicción bíblica sobre el controversial número de personas que sobrevivirían al Apocalipsis. Utiliza para ello cinco paneles numéricos que registran en tiempo real la cifra de la población mundial.

Según el artista, el número de elegidos será entonces semejante a la cifra de habitantes del planeta y variará en la medida en que esta lo haga, sin importar dogmas o procedencia social.

Gracias al intercambio del proyecto cubano Artista x Artista y La Tallera, Humberto concibe su primera unipersonal en un museo mexicano. En consonancia con los presupuestos de Siqueiros, genera un intercambio con la producción artística contemporánea a través de la concepción de lo público y la constante experimentación con los medios, estrechando así el vínculo cultural entre la ciudad de Cuernavaca y el arte internacional.

Logra, por ello, insertarse en las texturas sociales que rodean al museo, interconectando reflexiones en torno a la existencia humana, el decursar del tiempo y a los contrastes sociales. Más allá de lo apreciable a simple vista, la concepción de cada pieza cobija un amplio universo de poéticas y cavilaciones.

La espectacularidad alcanzada por su intervención en el espacio público redirige las miradas hacia el exterior del museo, potenciando el valor histórico del lugar, además de que intenta crear conciencia ambientalista entre los vecinos, las autoridades locales y el público. Igualmente rompe esquemas al abrir nuevas posibilidades de generar ingresos para la comunidad, a través de la inserción de artesanos y artistas locales en los procesos productivos de las piezas.

En *Crisis de fe* Humberto Díaz recurre al arte como herramienta aglutinadora que trasciende nacionalidades, razas y credos. Vuelve a desdibujar formalismos, como es característico en su devenir anarquista, escapando de la fórmula convencional en que la obra existe para la contemplación y no para la intervención. <

¹ Anotaciones de Humberto Díaz sobre su propia obra, 2018.



Humberto Díaz, “Afluente”, exposición Ola Cuba, Lille, Francia, 2018

Es lejano, pero vívido, mi recuerdo del Festival Nacional de Teatro Cubano Camagüey 83, cuando hace treintaicinco años se concretó el empeño del dramaturgo Rómulo Loredo —secundado por otros autores e investigadores de la ciudad como Raúl González de Cascorro, Manuel Villabella y el muy joven Amado del Pino, ya desaparecidos—,¹ por fundar un evento dedicado por entero a la escena nacional. Y si la arrancada tuvo la limitación de entender solo por teatro cubano el que se representaba a partir de textos de dramaturgos de la Isla —con énfasis desde la redundancia nominativa—, y hasta se barajó la idea de darle el nombre de Gertrudis Gómez de Avellaneda,² el concepto terminó por ensancharse para intentar responder orgánicamente a la expresión de un arte vivo —que se consume con el encuentro entre actores y espectadores, y en el cual el texto es parte de la teatralidad—, y al colectivo multidisciplinario de artistas que lo crean.

Así, el evento llegó a su décimo séptima edición, celebrada del 6 al 14 de octubre pasado, luego de avatares que, a la distancia, interpreto como síntomas y ecos del estado de la escena cubana en cada momento. Al ampliar su perfil, el Festival de Camagüey llegó a pretensiones fortuitas, como acoger montajes extranjeros —recuerdo al brasileño Antonio Abujamra y al grupo mexicano Mascarones—, cuya presencia era más resultado de decisiones coyunturales que de un propósito de confrontación útil. También nació competitivo, y sus premios, categorizados con profusión, estimularon justamente a unos, ponderaron falsas virtudes y frustraron a otros. Y con el debilitamiento gradual del movimiento teatral como ente más que gremial, por razones diversas que merecen otro estudio, y debido a la tendenciosidad perniciosa de algunos miembros de jurados, los resultados de la competencia potenciaron polarizaciones nada fecundas para fortalecer la creación, y socavaron las bases más nobles de la cita. Esas acciones, unidas a alguna otra lesiva de carácter externo, que también la hubo, y más recientemente a la injusta exclusión de alguna puesta que por su propio peso artístico merecía haber estado, han provocado la retirada y el desinterés de algunos artistas.

Por otra parte, la participación de la crítica se intentó delinear en la concepción del evento como parte indispensable del teatro, afín al impulso que iban dando a la escena sucesivas promociones de teatrólogos formados en el ISA desde 1981, y como expresión de una política teatral que validaba ese ejercicio. Se hizo tradición destinar las mañanas del evento al diálogo con los artistas que habían presentado sus obras para intercambiar informaciones y recibir puntos de vista de los espectadores especializados. El Festival de Camagüey llegó a defender un espacio, contra el cual diversos factores, externos e internos, operaron en distintos momentos con impacto negativo. Hasta que los prejuicios se impusieron por un tiempo, y con miopía y falso sentido de protección a la creación, los encuentros con la crítica se minimizaron, para convertirse en reflexiones teóricas

en las que fuimos instados a mordernos la cola sin apuntar a ningún blanco específico, o en panegíricos pseudoacadémicos sobre una sola tendencia, excluyente de la riqueza y diversidad que distingue la escena, y para nada sobresaliente. Y si este año se reanimaron con equilibrio, falta aún ahondar en su alcance, verdaderamente inductor del debate profesional.

Por eso, a pesar de los años y las ediciones trascurridas —en las cuales el nombre, principal marca de identidad, también ha cambiado—, el Festival de Camagüey no ha madurado como verdadero referente de calidad, ni se ha articulado al resto de los eventos escénicos, particularmente al Festival de Teatro de La Habana, al cual debería servir de puente selectivo.

Vivian Martínez Tabares

Mirando al teatro insular con el lente de Camagüey

¿La mejor plaza para la mejor obra?

La referencia más antigua del lema de “La mejor plaza para la mejor obra”, que aún adopta el evento, es la edición del 2008, cuando, por ejemplo, el encuentro con la crítica no se programó. Y si el enunciado proyecta la ambición de convertir a la ciudad centro-oriental en lugar de excelencia para el teatro cubano, el loable propósito no se ha cumplido siempre, y esta edición fue particularmente fallida.

Treintaidós obras se programaron en cinco bloques: Teatro familiar, Teatro para adultos, Escena en Desarrollo,³ Opcion[es]⁴

de una ciudad en Festival y Programación en Plazas. Pero más allá de esa organización convencional, el desnivel de calidad devela la falta de un punto de vista definido, y la heterogeneidad de la llamada consejería curatorial, que trabajó de manera aleatoria y en núcleos aislados, no condujo a una cota de exigencia artística.

Curar, que significa cuidar, es una acción mayor que lo que se hizo para Camagüey. La función curatorial en un festival de teatro no se reduce a escoger y relacionar obras y grupos a ser mostrados. Es parte de ella organizar consecuentemente un discurso al que contribuyan todas las partes del evento, e imprimir un estilo a cada instancia de promoción y diálogo. La curaduría, si quien la hace se precia y res-

peta el oficio, compromete tanto las funciones ante el público, la naturaleza de las acciones que tendrán lugar en el espacio reflexivo, como lo que se escribe y se edita en el catálogo. En esta cita, la segmentación de tareas, no cumplida a veces más allá del enunciado en el catálogo, fractura la toma de decisiones y enrarece responsabilidades, lo que hace que alguna pueda caer en tierra de nadie.

Por eso, la hospitalidad y la esmerada organización garantizada por las instituciones provincial y nacional, con todas las instalaciones teatrales de la ciudad dispuestas —dos grandes teatros, Principal y Avellaneda, seis salas, el patio de la Casa de la Trova, además de tres plazas—; el rigor y la puntualidad en el

trabajo de los equipos técnicos, y la disponibilidad de recursos para el traslado y estancia de artistas, críticos e investigadores y periodistas, no se aprovecharon al máximo, ni se ofrecieron siempre a los entusiastas espectadores camagüeyanos modelos de gran teatro. Al hojear el catálogo del 17mo Festival, antes y después de su celebración, se descubren altibajos semejantes a los de la programación regular de estos tiempos.

En un debate informal sobre algunos de estos aspectos, un colega aventuraba que las obras notables apenas alcanzaban la decena, y otro propuso reducir el número a la mitad para permitir así que los mejores espectáculos se programaran con más funciones. Lo cierto es que el Festival focalizó, en menor escala, facetas del problema creciente que padece el teatro cubano con la proliferación de grupos y proyectos no siempre respaldados por la solidez profesional ni artística, invisible en un repertorio, y en ocasiones ni siquiera probada suficientemente ante el público, lo que incluye la sobrevivencia de falsos mitos, y agrupaciones a cuyos nombres, esquivos a la memoria, no acompañan sólidos rasgos de identidad estética ni poéticas medianamente cuajadas.

El fenómeno no es nuevo y sus efectos se documentan en reseñas críticas y artículos especializados hace más de un decenio, en los cuales muchos hemos expresado nuestra preocupación por el destino de los insuficientes recursos que, por falacias igualitarias e intereses espurios, impactan para mal la satisfacción de necesidades de los mejores artistas.

La conciencia de la disparidad cualitativa fue reconocida por las autoridades institucionales, con voluntad de asumir como obligación el compromiso y la apuesta por las vanguardias —“fortalecerlas, apoyarlas, ofrecerles las mejores condiciones de trabajo y hacer que el público crezca [...] de la mano de esas vanguardias”—,⁵ lo que avizora un cambio en la proyección —a lo que yo sugiero una justa apreciación de las verdaderas vanguardias. El reto es muy complejo, y reclama sumo cuidado frente a la singularidad del arte, pero es urgente, para desterrar de los escenarios el aburrimiento, la impostura y la falta de creatividad, y para que se pondere la belleza, el talento y la innovación, sean cuales fueren las alternativas poéticas que elijan.

No están todos...

Se resintió la ausencia en Camagüey de Carlos Díaz, Carlos Celdrán y Nelda Castillo,⁶ líderes de El Público, Argos Teatro y El Ciervo Encantado, respectivamente, tres núcleos fundamentales de la escena.

Para intentar una reflexión somera, a tono con el espacio disponible, sobre lo que fue el Festival, comparto algunas opiniones. No estuve los nueve días del evento, pero vi más del setenta por ciento de las puestas presentadas —en algunos casos antes, en muchos durante y en otros ambos. Lamenté perderme la propuesta del camagüeyano Teatro del Espacio Interior, *El hombre inmóvil*, de Mario Junquera, a causa del apagón provocado por las lluvias del huracán Michel, que afectó una de sus funciones.

No fue acertado abrir con el espectáculo humorístico *Hasta que Facebook nos separe*, a cargo de Kike Quiñones, Luis Silva y Michel Pentón, y la fórmula de comisionar la apertura al Centro Promotor del Humor repite la aplicada, con éxito, ediciones atrás del mismo evento. Porque en aquella oportunidad el montaje elegido, *Reír es cosa muy seria*, se reapropiaba de procedimientos del teatro bufo cubano, aplicados críticamente a la realidad de su momento, en una sólida dramaturgia de Iván Camejo y Kike Quiñones. Esta puesta en escena se armó principalmente a partir de números en solitario de los tres humoristas, al estilo del *stand up comedy*, y si bien tuvo momentos efectivos, y el público local agradeció ver en vivo pasajes protagonizados por Pánfilo, el popular personaje televisivo de *Vivir del cuento*, el conjunto falló por la desigual calidad de los números y el desbalance de ritmo. El acto inaugural debería destacar lo mejor del teatro en los últimos dos años y no buscar festividad a la ligera.

Siguiendo el orden de la cartelera, confirmé la valía de creaciones como *Retrato de un niño llamado Pablo*, del Teatro de las Estaciones, con dirección de Rubén Darío Salazar y diseños de Zenén Calero. Entre actores y títeres erige un canto a los valores intrínsecos del individuo, y sabe equilibrar la zambullida en el realismo de una situación contemporánea, con recursos imaginativos del esperpento, la confluencia de diversas técnicas y la fantasía, traducida en cada uno de los lenguajes escénicos. De interés potencial para toda la familia, la música original de Raúl Valdés es esencial, en la voz de la soprano Lucelsy Fernández y el elenco.

Saludo la contribución de Christian Medina, de Títeres Retablos/El Arca, al formar tres actores noveles e insuflarles del compromiso sicofísico con el muñeco, con actuaciones orgánicas y manipulación precisa para hacer gesto e imagen *La casa del escarabajo*, caracterizada por el habitual empleo múltiple de un retablo no convencional, construido con gran destreza artesanal por Christian.

Camagüey fue espacio para reafirmar la efectividad de un sector de la escena cubana empeñado en debatir tensiones de la realidad y temas de interés para mucha gente en esta isla. *Cuban Coffee by Portazo's Cooperative. La República Light*, del Teatro El Portazo, con dramaturgia y dirección de Pedro Franco y María Laura Germán; *Jacuzzi*, escrita, dirigida y protagonizada por Yúnior García, de Trébol Teatro, y *El banquete infinito*, del Teatro de la Luna, bajo la dirección de Raúl Martín, en rescritura del original de Alberto Pedro, muestran una preocupación por la participación ciudadana en el ejercicio responsable del poder y en el sueño de un país mejor. Leen la historia nacional desde una mirada propia, examinan la noción de héroe y se cuestionan sobre el futuro. Gracias a la capacidad del teatro para anticiparse en detectar tensiones y conflictos sociales, en estos momentos dialogan de manera efectiva con el proceso de discusión del proyecto constitucional. Laboriosos, estos grupos han probado una y otra vez en temporadas frente a los espectadores sus discursos artísticos, elaborados con lenguajes singulares —el trasdisciplinarismo del cabaret, la tradición vernácula, el poder corrosivo de la farsa, y la arriesgada búsqueda autorreferencial—, que componen un atractivo diapasón marcado por el talento joven.

A la tríada anterior se suman *La cita*, con dramaturgia de Andrea Doimeadiós y dirección de Osvaldo Doimeadiós, y *El espejo*, de La Perla/Ludi Teatro, en versión y dirección de Mariam Montero, a partir de *El peine y el espejo*, de Abelardo Estorino. De la primera, hay que destacar la agudeza para refuncionalizar un compendio de citas de muy diversas procedencias culturales para estructurar una trama chispeante y en diálogo vivo con la realidad actual en amable crítica, representada por la autora y por Venecia Feria con equilibrio actoral. De *El espejo*, brilla la armonía del conjunto para actuar, cantar, bailar y urdir una muy contemporánea parodia que incluye la mirada de género, para un nuevo registro del musical. Ambas juegan con la fragmentación y beben de la mejor tradición teatral cubana y universal, y propician entretenimiento con inteligencia.

Caballas, creación de Fátima Patterson a partir de la serie pictórica *Sueños de caballas* de Alberto Lescay, sigue con fidelidad la línea defendida por la actriz, directora y dramaturga, empeñada en rescatar tradiciones populares locales desde una expresividad inequívocamente femenina. El equipo de actrices del Estudio Teatral Macubá, lideradas por Fátima y secundadas por actores y músicos que ejecutan ritmos autóctonos en vivo, no narran ni representan una trama convencional, sino que recrean un universo de sensaciones y recuerdos ligados a sus raíces y en desafío a estereotipos y cánones, lo que marca un crecimiento en la estética del grupo.

Hay un pequeño grupo de montajes que me parecen destacables, como creaciones cuyo proceso aún puede madurar, y que en algunos casos están en franca desventaja con los propios paradigmas construidos por cada artista en obras precedentes. *Jardín adentro*, de La Isla Secreta, en creación compartida por Eduardo Martínez y Lola Amores, vuelve a atraparnos en una construcción espacio temporal marcada por la total entrega sicofísica de estos artistas a sus búsquedas sobre diversos estados de conciencia y expresión del ser, visibles en variado diapasón de gestos, movimientos y sentidos que nos implican, aunque la dramaturgia me dejó esperando más.

En *El encuentro*, del Teatro de Títeres La Salamandra, Ederlys Rodríguez anima y valora cada objeto del precioso universo ideado y construido por Mario David Cárdenas para dar vida a los recuerdos de una anciana sobre la tienda *El encanto*, símbolo de una época y de un ambiente de refinamiento visual y sonoro, del que su nieta hereda algunos elementos. Hay un encanto real en el modo cuidadoso en que este dúo trabaja con corporeidades del pasado, perceptible desde *Historias bien guardadas*, pero falla el cierre, por no haber resuelto un desenlace orgánico y posicionado, luego del hecho histórico del sabotaje a la tienda, que se refiere visualmente por un recorte de prensa con el asesinato de Fe del Valle incluido.

Tenía mayores expectativas frente a *¡¡¡Pum!!!*, del Teatro Tuyo que dirige Ernesto Parra, unipersonal dirigido, actuado y diseñado por él. Sucesión hilvanada de gags en el que un personaje vendedor de globos interactúa con sus balones, los transforma en variados objetos y en ocasiones juega con el público de niños y adultos, no pasa de ser un divertimento grato, espectáculo de variedades en el que ciertas destrezas se suceden sin mayor complejidad argumental ni conceptual.

Disfruté la investigación emprendida por Atilio Caballero y el Teatro de la Fortaleza con *Espantado de todo* en torno a la

obra de Martí, citado y evocado por tres actores en un escenario minimalista que recrea ambientes diversos, e interactúa con universos personales, en probable enlace con *Zona*, su anterior montaje. La escena se asume como un “dispositivo” con apoyo de la tecnología, abierto a estimular una participación consciente, activa y pautada para algunos espectadores, de entre los cuarentaídos que deben acompañar el hecho artístico —como los años que vivió el Apóstol. Pero en la función primera, que debió aceptar un número mayor de público debido a la alta demanda, no se logró la reacción esperada, la falta de respuesta comprometió la progresión de la trama no lineal, y la ubicación de los micrófonos muy cerca de la línea del público afectó la composición y la visualidad del hablante.

Esa espontánea vocación martiana y las citas de luchadores revolucionarios de CCPC... fueron para mí la mejor celebración del aniversario ciento cincuenta del inicio de las luchas por la Independencia y de los sucesos del Teatro Villanueva, a los que el evento se dedicó, más genuina que dos conferencias programadas, excelentes, pero sin vínculo con la creación viva. Extrañé un posible panel sobre el teatro mambí y otros pasajes en los que la escena se articula con la gesta patriótica.

Con destacada proyección de los actores, y en su participación en el canto y la interpretación instrumental en vivo, el Teatro Callejero Andante mostró —en espacio cerrado—, *La virgen que aprendió a calcular*, escrita y dirigida por el danés Søren Valente. Y por más que el director del Teatro Batida haya querido ubicar la trama —endeblo, por cierto—, en un contexto impreciso, la imagen se revela inequívocamente europea con el vestuario negro, inorgánico para el calor, la luz y el espíritu de la agrupación bayamesa.

Dos puestas de la Zona en Progreso requieren el seguimiento proyectado. *El círculo*, de La Chimenea/Zahoríes, conducido por Heidy Amarales, incursiona en técnicas de manipulación e iluminación artesanal que resultan novedosos en el panorama del teatro cubano de muñecos, aunque la dramaturgia es difusa. *Breve historia de Clarita Mazorca*, con texto y dirección de Rafael González Muñoz, acogido por el Teatro del Puerto, propone un juego actoral entre una actriz y un títere de mesa dirigido al más pequeño público, y genera simpatía con hermosas imágenes.

Final

El recuento evidencia un rasgo estimulante de estos tiempos: la escena cubana ha logrado descentralizar referentes y ya no es La Habana la única ciudad generadora de obras de interés. Lo que previene a futuros curadores de cualquier prejuicio a la hora de emprender la selección de cara a un evento, para no pretender cuotas según representatividades regionales, que no son índice de nada en el arte.

No es posible obviar que lo mejor estuvo marcado por la decisiva presencia de jóvenes, lo que revela una característica del teatro cubano actual. Y hubo quienes se repitieron en más de un espectáculo, en el empeño creativo por defender papeles: María Laura Germán, Iván García, Víctor Garcés, Yanitza Serrano, Roberto Águila, Arlettis González, Rone Luis Reinoso y Roberto Romero brillaron por su laboriosidad.

Pese a altibajos y zonas muertas, que fueron objeto recurrente en discusiones no públicas, el Festival de Camagüey logró generar un clima grato de encuentro distendido en sus días. Con ese espíritu, es importante mantenerlo y es necesario mejorarlo como el espacio ideal que es para el diálogo y análisis de lo mejor que se hace en la escena de la Isla. Concebido y pensado con tiempo y con la requerida conceptualización, puede estimular otras disciplinas de las tablas y abrir segmentos de prueba a tendencias alternativas, elegidas a partir de sólidas bases.

Ya en La Habana, me entusiasmo con *Traslado*, de Impulso Teatro; *Selfie*, de Teatro del Caballero y *Vida y milagro de Federico Maldemar*, de Pálpito, y pienso cuán útiles hubieran sido en Camagüey, aunque alguna de ellas fue vista y desestimada, como también la humanísima *Un juego peligroso (Confesiones de dos actores desesperados)*, de Jorge Alba y el Estudio Teatral Aldaba, sobre *Dos viejos pánicos* de Piñera. Me esperan los nuevos aires; sin dudas habrá que aguzar el lente de Camagüey para el 2020. <

¹ Durante esta edición del Festival, el 13 de octubre, Manuel Villabella hizo mutis final, lo que Norge Espinosa calificó como un acto de justicia poética de quien tanto defendió la fiesta teatral camagüeyana.

² Ver Juan Carlos Martínez: “Camagüey 83: En la encrucijada del teatro cubano”, *Tablas*, primera época, n. 4, oct.-dic. 1983, p. 35-41.

³ Incluyó el segmento Zona en Progreso, propuesto por Rubén Darío Salazar como continuidad de un proyecto desarrollado por el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, que reclamaba un tratamiento diferenciado.

⁴ Elimino el plural pues fue solo una.

⁵ “Teatro de vanguardia. Palabras de Fernando Rojas, viceministro de Cultura de Cuba, en conferencia de prensa sobre la próxima edición del Festival Nacional de Teatro 2018, a celebrarse del 6 al 14 de octubre”, *Entretelones*, a. 14, n. 142, oct. 2018, p. 3; (Rojas es también el nuevo presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas).

⁶ Celdrán se limitó a dirigir a sus actores en la lectura de la obra *Sonia se fue*, de la cubanoamericana Melinda López, en un segmento aislado del evento.

De poesía, canciones y premios

El Nobel vuelve a ser noticia, solo que en esta ocasión lo ha sido por omisión, no se otorgará el de Literatura. A propósito del polémico hecho, hace dos años aproximadamente, escribí un breve comentario sobre la decisión de la Academia Sueca de la Lengua de concederle el Premio Nobel de Literatura 2016 al músico estadounidense Bob Dylan. Sin embargo, lejos de cuestionarme el premio –lo que no me excluye de ser parte de la gran mayoría de sorprendidos–, el mismo me reafirmó en la idea que siempre he tenido sobre el valor literario –llamémoslo así, por el momento– de la música de Silvio Rodríguez. He aquí las palabras centrales de lo que entonces escribí: “Como es notorio, la Revolución Rusa o de Octubre, como también se le conoce, tuvo su poeta en la figura y obra de Vladímir Maiakovski. La Revolución cubana, sin embargo, no ha tenido un poeta, sino poemas. Una cosecha de poemas de la autoría de un número de poetas, cuyo destaque en la literatura nacional de su tiempo atiende a diferentes tendencias y niveles de creación. [...] Si realmente existe un nombre que resume con su obra la poesía de la Revolución Cubana, ese es el de Silvio Rodríguez, reconocido cantautor y fundador del movimiento de la Nueva Trova. [...] Nadie se extraña si un día el Premio Nacional de Literatura se le concede a él.”¹

Jorge R. Bermúdez

Semanas después, ocurría el deceso del líder histórico de la Revolución Cubana. La despedida que el pueblo le dio durante el largo trayecto que recorrió a la inversa la ruta de la otrora Caravana de la Libertad (La Habana-Santiago) en alguna medida fue una respuesta afirmativa a la antes citada nota. En las escalas o vigili­as realizadas durante el recorrido de la caravana fúnebre, fueron las canciones de Silvio las que prevalecieron entre los trovadores y demás cantantes, en su mayoría pertenecientes a las más recientes generaciones de cubanos.

A propósito de generaciones, yo pertenezco a la de Silvio. ¡Ojo!: no por ello defi­endo su música. El “Nessun Dorma” de Puccini o “La tarde” de Sindo Garay son tan de mi preferencia como “Ojalá” o “Pequeña serenata diurna”, entre muchas otras canciones de Cuba y el mundo, del pasado y el presente. Tuve más de una oportunidad de relacionarme con él, sobre todo, cuando asistía a los “conciertos” del Parque de los Cabezones, a un costado de la Plaza Cadenas, en la colina universitaria. Por entonces, no soñaba con un concierto a teatro lleno en el Karl Marx de Miramar, mucho menos en la televisión nacional, de donde lo había corrido la dirigencia de turno, entre otras razones, por manifestar ante las cámaras su admiración por Los Beatles. Por suerte, la verdad no es hija de la autoridad, sino del tiempo.

En tanto, ¿qué era de Bob Dylan? Pues, Bob, cinco años mayor que Silvio, renunciaba a presentarse en el programa televisivo *The Ed Sullivan Show*, al desoír la queja de los ejecutivos de la cadena CBS, quienes le informaron al músico que la canción que tenía intención de interpretar, “Talkin’ John Birch Paranoid Blues”, difamaba a la John Birch Society. Con este gesto creció el perfil político de Bob, el que se consolidó con su

participación junto a Joan Báez en la marcha por los Derechos Civiles en Washington, en 1963. En cuanto a Silvio, el despido de la pantalla chica no lo apartó del proyecto revolucionario en marcha, o lo apartó solo por un breve período de tiempo, *que no es lo mismo, pero es igual*.

Allí, hasta tarde en la noche, sobre el césped y bajo la fría mirada de los bustos del presbítero Félix Varela y Ramón Zambrana –los cabezones–, sesenta o setenta jóvenes a lo sumo, nos reuníamos para oírlo a él, a Pablito y a Noel Nicola, más los espontáneos que se sumaban con la última canción a su haber. En ámbito tan acogedor como reducido, nunca le estreché la mano. Ocasiones no me faltaron. Ciertos amigos me habrían alertado de su carácter difícil. Debo de confesar que en este punto yo no era menos que Silvio. Nada, débiles cora­zas de la timidez y el orgullo, por demás, propias de la edad. Y ante la posibilidad de la decepción, opté por quedarme con la más entrañable amistad que podía ofrecerme, sus canciones.

Mucho ha llovido desde entonces... Su cantar no solo ha sabido influenciarse de la mejor trova tradicional cubana –bolero y son cogidos de la mano–, sino de algunas de las líneas más innovadoras de la música internacional del pasado siglo. Mientras que la letra de este cantar ha bebido en las fuentes de la mejor poesía hispanoamericana, desde José Martí hasta César Vallejo. En poesía, como en la vida, todos fuimos martianos antes que nerudianos. Consecuente con esta herencia, las letras de sus canciones desafiaron las dominantes en las diferentes tendencias de la música popular de la época, al hacer uso de símiles y metáforas homologables a los de la mejor poesía de entonces. Sin obviar pasajes con referencia a las artes plásticas de vanguardia y la literatura, en particular, a la poesía de Rubén Martínez Villena, los cuales le dieron un valor cultural añadido a sus textos.

Por otra parte, la diversidad de asuntos, por lo general de actualidad, propició un espectro temático que iría desde el amor y las problemáticas existenciales derivadas de este en todos los tiempos hasta las canciones donde aborda los hechos históricos y sus protagonistas centrales, aun cuando estos se dan casi siempre sugeridos, quedando a elección del receptor el personaje en cuestión. De ahí que, con excepción de su emblemática canción “El Mayor”, compuesta con motivo de la celebración del centenario de la caída en combate del mayor general Ignacio Agramonte y Loynaz (1873-1973), durante la campaña denominada “Cien años de lucha del pueblo cubano (1868-1968)”, el resto de sus canciones épicas queden a consideración de la sensibilidad y la experiencia de cada receptor. Esto explica que “Canción del elegido” se haya relacionado con el comandante Ernesto Che Guevara, cuando la compuso en honor a ese otro joven eterno que fue –y es– Abel Santamaría. Acaso ¿ambos héroes no son del mismo linaje? ¿No son muchos más los Guevara y Abel que habitan en nuestra historia nacional y continental, pasada y presente? ¿Qué impide que un caraqueño la sienta desde Bolívar o Chávez, y un santiaguero desde Maceo o Frank País? En esta línea temática, también es de destacar un número de canciones que obran en relación con el discurso político y social que se inició con la Revolución Cubana e inspiró a todo un movimiento de liberación nacional a nivel continental, sin que por ello se resientan en cuanto al tratamiento poético de la letra o se diferencien del estilo dominante en el resto de las canciones que hacen su amplio catálogo autoral.

La obra de Silvio es un todo. Y lo que más veneramos en ella es que, al cantar nuestro tiempo, cuenta la vida propia y la de muchos, el hacer y el sentir que la han hecho lo que es y lo que somos. Y eso solo es obra de verdaderos poetas. Así lo refrendan

sus incontables giras nacionales e internacionales y, desde hace algunos años, los mega-conciertos públicos que ha venido ofreciendo en diferentes ciudades y pueblos de la Isla, además de los realizados en las barriadas de La Habana.

En cuanto a otros cantautores extranjeros que se han propuesto parecida experiencia sociocultural, Bob Dylan, sin dudas, es uno de los más notorios. Desde finales de la década del 80, Bob viene realizando conciertos en diferentes escenarios del mundo, lo que en español se ha dado en llamar “La gira interminable” (*Never ending tour*). Independientemente del lugar que en la música internacional de todo un siglo ocupa la de Bob, del carácter contracultural que tuvo esta en la década del 60, de su rechazo a una invitación que le hiciera Barack Hussein Obama con motivo de su adjudicación del Nobel de Literatura, y hasta de su ausencia en el acto de entrega del citado premio, su ventaja sobre Silvio, por así decirlo, no está tanto en la música y los cinco años que le lleva, como en su condición de ciudadano estadounidense –pasaporte y medios de comunicación incluidos–, y en cantar y escribir poemas en inglés, el idioma global, por antonomasia, de nuestra época. En suma, él “representa como Leonard Cohen y Silvio Rodríguez al músico que sobrepasa la frontera de lo estrictamente musical para acampar con su obra en la literatura”.²

Pero volvamos a la realidad... Mejor dicho, a nuestro surrealismo real. De hecho, las canciones de Silvio que poblaron el universo sonoro de nuestra juventud, junto a muchas otras de su autoría que vinieron después, lejos de decrecer en más de medio siglo, han crecido en aceptación y popularidad a nivel nacional e internacional. Y lo que es más notable aún, lo han hecho en las voces y guitarras de los “más viejos” jóvenes. (En términos culturales e históricos, cada nueva generación es más vieja que la anterior. El acumulado de conocimientos que tiene que atesorar cada nueva generación para ponerse al día con su tiempo es cada vez mayor. En ello se sustenta todo lo que de nuevo pueda aportarle en conocimientos y obras a las generaciones que le sucedan, tal y como lo hicieron las personalidades de las ciencias y las artes que la precedieron.) Ante tal evidencia, el periodista y joven decano de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, licenciado Raúl Garcés, ha dicho: “La Revolución no está por encima de nosotros, porque somos nosotros mismos”. También las canciones de Silvio. En todas ellas se trasparenta lo mejor de la sensibilidad de un pueblo en lo que va de mediados del pasado siglo a la fecha. Si en su propia voz de cantautor son excelentes, más lo son –cuestión de gusto– cuando las oímos en las voces de intérpretes como Miriam Ramos, Anabel López y Omara Portuondo. Otro tanto sucede cuando son adaptadas como música instrumental o solos para piano. Un buen ejemplo, entre muchos otros, la canción “Te amaré”, interpretada por la Orquesta de Música de Cámara dirigida por Guido López Gavilán. Hace año y medio, aproximadamente, esta experiencia se amplificó en dos ocasiones: en el concierto clausura del Festival de Orquestas Sinfónicas celebrado en la Plaza de la Revolución “José Martí” de La Habana, bajo la batuta de Leo Brouwer y el propio Silvio como cantautor, y en los doce conciertos que sobre su música dio el cantante Augusto Enríquez, quien fue acompañado por la Sinfónica Nacional y los diferentes coros que la asistieron en el periplo realizado por el interior del país. Permítanme, por último, una cita que viene a cerrar la idea que ha dado lugar a esta segunda parte de mi trabajo sobre el “Nobel de Música”. En el programa de la televisión nacional *Con dos que se quieran*, su animador, el también cantautor Amaury Pérez Vidal, al entrevistar al trovador José *Pepe* Ordaz, le comentó sobre la notoriedad al-

canzada por su canción “Mujer del hechicero”. A lo que Ordaz apuntó: “Todos tenemos una ‘Yolanda’, excepto Silvio, que todas sus canciones son ‘Yolanda’”.³

A fin de cuentas, lo que desconcierta del Nobel de Literatura a Bob Dylan –aun cuando su candidatura venía siendo presentada por autores y académicos desde 1996–, es que, hasta hoy día, dicho premio ha respondido a una disciplina en particular de las llamadas Humanidades: la literatura, y que el mismo tiene un carácter universal.⁴ Dicho en otros términos, en tanto no haya un Nobel de Música, en este mundo patas arriba, por suerte, todavía quedan escritores y poetas de gran valía en las diferentes literaturas que hacen la gran literatura de la civilización humana, como para ser merecedores del prestigioso premio.

No obstante, aceptamos la decisión de la Academia Sueca de la Lengua, quizá, por aquello de que el origen de la poesía está indisolublemente ligado al de la música, como esta lo está con el ritmo propio que le impuso el trabajo y la voz, cuando el hombre neolítico, por primera vez, “dobló el lomo” para sacarle a la tierra sus frutos, lo que dio lugar a la primera revolución tecnológica de la historia de la humanidad. Realidad, por supuesto, que de igual modo legitima la musicalización de la poesía escrita, dándole una nueva dimensión sonora. Los ejemplos están ahí, para no irnos tan lejos en el pasado, desde la poesía provenzal medieval hasta Joan Manuel Serrat, pasando por la música campesina cubana, el payador argentino y tantos otros músicos y trovadores que han hecho suyos los poemas de grandes y no tan grandes poetas en todos los tiempos. En términos de comunicación visual, así lo refrenda el instrumento musical llamado lira, devenido símbolo de la poesía, a más de darle nombre a uno de sus géneros dilectos, la lírica. Y es que la poesía está entre nosotros, sempiterna como el mundo, al margen de las barreras idiomáticas y de géneros; tan de los premios literarios, como ajena a ellos. José Lezama Lima nunca obtuvo premio alguno, tampoco César Vallejo, por solo citar dos ejemplos representativos de nuestra lengua, según Pablo Neruda, la mayor herencia que nos legara España. A lo que yo agregaría, dada la oportunidad que me ofrece el tema, ¡la guitarra! Se puede hacer una editorial con los grandes poetas y escritores que nunca recibieron premio alguno, y será tan exitosa como la de los Nobel.

En cuanto a nuestro Premio Nacional de Literatura, nada quita que un buen día un músico también lo reciba, siempre y cuando poesía y música sean un todo en sus canciones y, por supuesto, que la calidad de ellas le gane un lugar preferente en el acontecer cultural e histórico del pueblo..., de un pueblo eminentemente musical como el nuestro. <

¹ “A propósito del Nobel de Literatura”, en *La Jiribilla*, nov., 2016, <www.lajiribilla.cu/articulo/aproposito-del-nobel>.

² Del libro en preparación “Cuando el beisbol se parece al cine. (Nación, identidad y cultura)”, del ensayista y poeta Norberto Codina.

³ Para el lector no del todo familiarizado con la música cubana contemporánea, “Yolanda”, del cantautor Pablo Milanes, ha devenido paradigma de la canción de amor para las generaciones surgidas a la vida artística con la Revolución. La heroína del Moncada, Haydée Santamaría, la llamó la “Longina” de este período.

⁴ El 13 de junio de 2007 se le había otorgado ya a Bob Dylan el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, y un año después, recibió un reconocimiento honorario del Premio Pulitzer.

EN ESTE DOSIER, CUATRO AUTORES SE ACERCAN A LAS OBRAS DE OTROS tantos poetas que tienen en común el carácter trasgresor, renovador, que ha sido uno de los sesgos distintivos de la poesía cubana. Raydel Araoz analiza, en la obra de Soleida Ríos, esa zona en prosa dedicada a ver a través de la mirada de los otros, ya sea mediante la recreación de sueños ajenos o tomando la voz de sus personajes; Julián Bravo Rodríguez se adentra en la influencia que está ejerciendo la poesía de Juan Carlos Flores sobre sus contemporáneos; Oscar Cruz se detiene en la poesía de otro de los autores centrales de la que se ha dado en llamar Generación Cero, José Ramón Sánchez, y Jamila Medina encuentra los ríos que atraviesan la obra realizada hasta ahora por Marcelo Morales. La lectura total de estas páginas vuelve a colocarnos ante la certeza de que la poesía es un género literario destinado a la exploración. Más que la narrativa o el teatro, ella parece siempre ir delante: arriesgándose; indagando y cuestionando a la vez; quebrando las formas, el lenguaje, y entregándonos nuevos, distintos modos de establecer esas relaciones entre la realidad y el deseo de atraparla (parafraseando a Luis Cernuda), que están en la base de toda angustia provocada por la creación artística. <

Los ríos de Soleida

Raydel Araoz

No seré el primero que diga que la lectura es un acto más civilizado que la escritura. Leer implica interesarse por el discurso del otro y reaccionar intelectual y emocionalmente con esas palabras ajenas, siempre y cuando, por supuesto, uno no se lea a sí mismo. La lectura permite también más libertades, como aquella de interactuar ante la misma escritura de manera diferente cada vez, con cada nueva lectura. Esta experiencia es la que hoy me atrevo a compartir.

Había leído a Soleida Ríos desorganizadamente. Suele ocurrirnos que en el curso de la vida los textos de un autor nos visitan, lejos del orden en que fueron concebidos.

Mi contacto con la poesía de Soleida siguió ese patrón, supe desde esa lectura dispersa que había allí una voz singular, pero no había meditado en esa singularidad que

llamaba mi atención hasta que una tarde, en su casa, ella me regaló *El libro de los sueños* (1999), una edición que ya está por cumplir sus veinte años de edad. La recopilación de aquellos testimonios sobre el sueño ubicó mi mirada en una atípica antropología simbólica. Desde sus páginas, el libro dibuja la etnografía de un espacio intangible —el sueño—, finamente anclado a una terrenalidad —el archipiélago cubano—, y a una época —el período de 1983 a 1988— gracias a los datos biográficos de los testimoniantes. Sin embargo, no son esas pocas líneas las que trazan una imagen real de los entrevistados: son sus sueños los que conducen el viaje desde lo trascendente del sueño hasta lo inmanente del soñador. Una noche y la siguiente me bastaron para leer el libro y pensar en Soleida como Muqaddasi al Safer, el cazador de sueños del *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić.

El sueño como territorialidad poética, como espacio literario, en la poesía de Soleida no nace en la letra impresa con *El libro de los sueños*, lo encontramos ya constituido en el *Libro cero* (1998), publicado un año antes que aquel.¹ Entonces parece que ese universo onírico está ya perfectamente edificado desde hace al menos dos décadas. Allí Soleida se presenta como compilado-

ra y prologuista del supuesto libro de Aurora Sores y Sores. El *Libro cero* construye la imagen de Aurora Sores y Sores a través de los fragmentos: los naufragios de su escritura, el testimonio de quienes la conocieron y sus sueños. ¿Son estos una realidad sensorial quebrantada? ¿Espacios de la memoria? Sores y Sores expone una definición donde el sueño se presenta como destino, una suerte de anticipos a los cuales se nos condena. “Aclaro que los sueños no son sueños. Son episodios que uno desgraciadamente tiene que vivir.”

El sabor de la ausencia que acompaña todo el libro justifica ese simulacro de la memoria que concurre en sus páginas, donde las palabras son huellas que quedan cuando alguien no está: la presencia de lo ausente. Lo intangible deviene *poiesis* al transformar esa memoria literaria en el rostro de Aurora Sores y Sores. Su imagen gravitante, ausente pero

latente en la escritura, nos recuerda que el ser es en el fondo un misterio.

¿Pero quién es Aurora Sores y Sores?, me levanté un día preguntándome y con esa interrogante viajé desde las inmediaciones del Parque Córdoba, en La Víbora, hasta la vecindad de la Casa de Benito Juárez en la calle Obrapía. En una primera lectura supuse que Sores y Sores era un heterónimo pero luego, ya en casa de Soleida, entre los aromas de las tazas de té verde y de chocolate, me confesó que la tal Aurora era de apellido Gómez, pero cuando la conocí se hacía llamar por los apellidos Sores y Sores. No es casual que Soleida prefiera para su personaje el nombre imaginado al real, ello la ayuda a deslizarse de lo concreto a lo trascendente, del Ser a su imagen como Ser percibido y, desde luego, a poner en crisis la imagen del autor del *Libro cero* con una ironía literaria. La autora del libro, Soleida, se presenta como compiladora y prologuista, pero en realidad el texto que hoy leemos como *Libro cero* es una (¿re?)escritura inspirada tal vez en alguien que quizá se llamó alguna vez Aurora Gómez, si es que en verdad Aurora animó carne sobre la tierra. Esta escritura genera un narrador, que no es Aurora Gómez, sino una entidad literaria que conocemos

como Aurora Sores y Sores y que ha sido creada por Soleida Ríos, quien a su vez la define como autora, aunque la cubierta del libro y su página legal lo nieguen. Otras sorpresas nos depara el libro en cuanto a instancias narrativas, por ejemplo, la de una segunda entidad literaria llamada Soleida Ríos Sores, quien firma el prólogo en cuyo nombre se funden la autora declarada y la que aparece en la página legal. Soleida, que firma sus libros solo con el primer apellido, construye un segundo narrador que usa su firma más un segundo apellido que lo emparenta con Aurora por línea materna. Este ardid literario parece un suave desliz de la identidad de la autora hacia la del personaje protagonista, como si la escritora, para dar voz a Aurora, se desdoblara en diferentes *alter ego*: Soleida Ríos –Soleida Ríos Sores–, Aurora Sores y Sores.

Este acto poético, con el cual disuelve una entidad concreta (el autor) en la sustancia de sucesivas (id)entidades literarias que lo van envolviendo como capas o como las sucesivas escrituras de un palimpsesto, es coherente con su poética de lo intangible, ya que no solo desdibuja al autor, sino al propio libro, al llevar el texto hacia una frontera intergenérica de difícil clasificación. En el *Libro cero* la ambigüedad nace en el título: ¿es el libro inicial de un conjunto de libros, o un libro que no existe y que es Nada?, y luego el prólogo se encarga de jugar con estas propuestas al aceptar de forma irónica que en el volumen no hay argumento, ni género, ni filosofía, pero sí una escritura y una autora.

Una nota al pie en el *Libro cero* anuncia al lector la llegada de *El libro de los sueños*. Aparece en el texto “Los sueños reales”, como recurso de veridicción para dar fe de su autenticidad, al decirnos que es un: “Testimonio oral tomado a Aurora Sores por Soleida Ríos en 1987, cuando esta insistía sobre el impreciso proyecto que titula *El libro de los sueños* (Nota de la editora)”.

En *El libro de los sueños*, Aurora Sores aparece como Aurora Gómez, en ese paso que da la poetisa de la ficción narrativa al testimonio documental. Los paratextos en Soleida suelen funcionar como vasos comunicantes, quizá como túneles que unen zonas narrativas no del todo apresables. La nota al pie del *Libro cero* conecta el sueño de Aurora Sores con Soleida Ríos y construye una imagen de Soleida como antropóloga o investigadora. En *El libro de los sueños* una nota al pie de la página 24 conecta el sueño de Soleida con un suceso real, estrechando las fronteras entre un mundo y el otro, y enrareciendo ambos, en el sentido que señalaba Aurora Sores y Sores: “los sueños son episodios que uno desgraciadamente tiene que vivir”. Visto así, Sores y Sores canaliza el pensamiento de Soleida, y en ese caso funciona, traslaticiamente, como heterónimo.

Si el *Libro cero* tiende hacia la biografía, *El libro de los sueños* tiende a la sociología. En uno se dibuja un individuo, en el otro un grupo. En ambos el espacio es trascendente: el sueño es arquetípico, está constituido por temores, angustias, alegrías o deseos inconscientes. A diferencia de su predecesor, *El libro de los sueños* quiere dar voz a una comunidad a través de una fusión de voces liberadas en el sueño y proyectadas en colectivo, como una nacionalidad. Logra así un extraño maridaje entre la literatura y la antropología que nos permite hoy saborear los sueños de los cubanos en los años 80.

En el segundo volumen de *El libro de los sueños*, publicado en el año 2011 y titulado *Antes del mediodía. Memoria del sueño*, la antropología simbólica de Soleida evoluciona desde la sociología al lenguaje y las influencias de Carl Gustav Jung hacia Jacques Lacan, al derivar de los arquetipos colectivos a los procesos de plasmación de estos arquetipos en un idioma que los amasa como un inconsciente. Tal lenguaje tiene la forma de un discurso íntimo que arrastra como un río cada guijarro hasta colocarlo en su sitio, mientras nos arrulla ese rumor de piedras rodadas. El discurso de Soleida construye una atmósfera confesional, seduce con develar la intimidad del yo, ya bien con sus propias palabras, ya con las ajenas. ¿No es acaso el sueño una experiencia íntima y personal? Una nueva concepción de la literatura confesional parece emerger de estas páginas a través de un intimismo coral. Un concierto de voces soñadoras hablan del subconsciente del ser, convirtiéndolo en nosotros.

La mirada antropológica invade la obra de Soleida. En *El libro de los sueños* es más evidente porque usa procedimientos de las ciencias sociales, como la entrevista y la publicación de los testimonios, combinados con una manera poética de organizar y mostrar la información. Sin embargo, en *Escritos al revés* (2009) la mirada antropológica reivindica diferentes sistemas mágicos religiosos. Brota así un neopaganismo donde el Tarot, los rituales Dogón, el culto a los muertos, el espiritismo, coexisten en un todo holístico. No es casual que el libro comience diciendo: “Al revés... como las brujas (de Michelet)”. Las primeras palabras, “al revés”, recuerdan el título del libro y por tanto un tipo de escritura asociada, por la palabra “brujas”, al paganismo medieval, al temor del poder femenino, a lo no cristiano que poblaba el cristianismo. La mención del historiador Jules Michelet evoca sus escritos sobre satanismo, brujería y panteísmo, tan influyentes en la segunda centuria del xix. *Escritos al revés* es consecuente con este neopaganismo, el yo poético suele confundirse con un médium que escucha voces de espíritus, de muertos, como ocurre en el poema “Ángel Escobar. Excogitar La rueda”. El texto pudiera suponerse el soplo de un espíritu gracias a lo desdibujado que está el espacio, sin referentes físicos sino solo verbales, como las formas del habla o la escritura literaria.

Este discurso esotérico —donde pueden aparecer elementos del Tarot, como la imagen del colgado; espíritus, sean franceses o cubanos, como Ángel Escobar; tradiciones africanas, como las máscaras de los dogones—, sienta las bases del neopaganismo del libro, como si la cultura *New Age* fungiera como vehículo y sustancia para edificar una imagen diferente de lo cubano.

Me detengo en este punto. Existe en la cultura popular cubana una forma de la espiritualidad donde concurren y se funden, en una amalgama de sustratos culturales, cierta atracción por lo trascendente y un deslumbramiento por las costumbres del otro. Esa idealización de determinados procesos culturales contribuye a su fusión e integración dentro de las creencias populares. Posiblemente la cultura del puerto permita tales mixturas ante una población que está siempre en espera de lo que va a llegar, y de eso, de permitir ese fluir de lo extranjero, depende su subsistencia. Un área de la poesía de Soleida Ríos ha captado ese esoterismo popular en la religiosidad del espiritismo cubano, afin

con la poética de Ríos de lo intangible y lo trascendente. Las diversas variantes cubanas del espiritismo suelen incluir una figura central, el médium, cuyo cuerpo funge como puerta, vehículo o “medio” para la comunicación entre los vivos y los muertos: ya bien sea que los oiga, los vea, los encarne —los “pase”, lo “monten”—, ya bien sea que se le revelen en el sueño o en la vigilia. En algunos textos de Soleida el yo poético parece asumir las funciones del médium, porque a través del texto el lector entra en comunicación con sus voces, con sus visiones. *El texto sucio* (1999) se inicia desde una visión gótica, espectral, la imagen de un castillo sirve de prólogo y epílogo, algo fantasmal ocurre allí:

Preguntaré si es que no fueran falsas las mujeres que veo al final del salón, recortadas en la pared de piedra, como postales, como preciosas miniaturas. Trajes del Medioevo, largos, amplios. Rojos y azules vivos. Mujeres de *Le Roman d'Athis et Prophlias*. Salen de la pared de piedra, se ocupan de algo que no puedo saber.

Unos sujetos recorren esas piedras, ese espacio, y luego llegan los textos con apariencia autobiográfica, en forma de voces emergidas del sueño, como si la bruma fantasmal se despejara para dar paso a otra realidad.

El texto sucio comparte con *El libro de los sueños* su atmósfera onírica, el año de su publicación y una complicidad: si uno muestra los sueños de un colectivo, en el otro confiesa Soleida los suyos. No se menciona el nombre de Soleida en *El texto sucio*, sin embargo, el uso reiterado de la primera persona, las referencias familiares (el abuelo José Ríos), nos dejan creer que la autora habla de sí misma. Como en el *Libro cero* y *El libro de los sueños*, las notas al pie introducen otro discurso que zurce esos trozos de sueño contra la urdimbre de un universo inmanente, que pretende ser realista y esconder su condición literaria, es decir, su artificio. Estos paratextos visibilizan un concepto que aparecerá después en *Antes del mediodía*, la construcción de un *entrelugar* a través de la palabra:

Mi única justificación, si la sé, era considerar al sueño una actividad estética (la más antigua, dice Borges). Aunque quizá buscase solo intersticios, flujos de la realidad no fijados en sitio alguno... Y establecer un espacio formal, un *entrelugar* (política poética) que de por sí otorga la palabra (Ríos, 2011, p. 10).

Ese *entrelugar* es una atmósfera, un espacio respirable enmarcado en un conjunto de libros que comparten rasgos estilísticos, estructuras, citas y personajes. Aurora reaparece en *El texto sucio*, primero en el cuerpo del libro y luego, en una nota a pie de página, la 18, se dice que hay quien la llama La Francesa, que se hace llamar Aurora Sores y Sores, hija de Jehová, y que es coautora del curioso *Libro cero*. El juego intertextual no solo aporta nuevos datos sobre Aurora Sores y Sores, una presencia que gravita en diferentes libros, sino que regresa a la pregunta:

¿Quién es el autor del *Libro cero*?

Colocada en ese espacio literario con apariencia de sueño, Soleida ha construido un universo, ha compilado los sueños de su época, se ha rescrito a sí misma desde una autobiografía onírica —en ocasiones, como en “Secadero”, proustiana— para conversar desde esa otra “ella” con los espíritus de la nación letrada y con los muertos que la acompañan.

Para ellos, pongo un vaso de agua, y sumo a la moyuba con que inicia Soleida el libro *A wa nilé*,² mi moyuba personal.

Con licencia de la sombra del espíritu de Enrique Loynaz del Castillo y Dulce María Loynaz Muñoz. Luz y progreso para Federico García Lorca, Gabriela Mistral y todos los espíritus de los poetas que todavía animan esta casa.

Íbá a se Oyeku Meji ati Oyeku Meji, mo juba.

Íbá a se Egún, mo juba.

Íbá a se Arúku, mo juba.

Íbá a se Eluku, mo juba,

A dupe gbogbo egún embelese Olodumare.

Mojuba a Pedro Pérez Pedroso, Isaac Larrondo (Iká Fefé), Epifanio (Obeyona).

Ashé

Olodumare ayuba.

Bogwó ikù olowo embelessè Olodumare ayuba, Igbaé bayé tonú Mojuba a Edith Malvar, a Gumersindo Martiatu, a Gloria Pedroso, Ricardo Valdés, Enrique Montero, Andrés Petit, Yenyere Cunbara, buenas noches. Buenas noches Yenyere Cunbara, buenas noches, cómo está usted Yenyere Cunbara, buenas noches, Buenas noches Yenyere Cunbara Buenas noches. Como etá usté <

^[1] Un grupo de infortunios editoriales, según comenta Soleida, retrasaron la publicación del *Libro de los sueños*, que fue escrito con anterioridad al *Libro cero*. Si en vez de considerar los años de publicación nos atenemos a los años de escritura la cronología de los textos sería:

Título	Año de escritura	Año de publicación
<i>Libro de los sueños</i>	1988	1999
<i>El texto sucio</i>	entre 1993 y 1995	1999
<i>Libro cero</i>	1997	1998

Asumiendo el año de publicación como la fecha final de rescritura de cada texto, es posible ver cómo durante una década la poetisa se ha dedicado a labrar una territorialidad onírica.

^[2] Quise cuando leí el poema “Cobre / Ibaye” del libro *A wa nilé* hacer un texto en forma de moyuba que dialogará además con el texto de Soleida. La oportunidad se dio en enero de 2018, cuando me invitaron a participar en el homenaje que se le daría en la casa de la gran escritora Dulce María Loynaz, hoy Centro Cultural homónimo. Fue entonces que construí mi moyuba, mezcla de muchos rezos de la cultura popular cubana, para cantarla según la tradición. Dejo al final del ensayo lo dicho oralmente como texto escrito, con la ortografía y la atipicidad con que se escribe en la cultura popular una tradición que es oral. Soy consciente de que algo de la gracia de la oralidad se perdió en este acto escriturario, pero espero ganar a cambio la voz personal que aviva cada lectura.

Juan Carlos Flores:

poeta influyente e intersticial

Julián Bravo Rodríguez

¿Qué hace de Juan Carlos Flores no solo uno de los poetas cubanos contemporáneos más leídos sino uno de los poetas cubanos más influyentes en nuestra creación poética actual? La impronta en la recepción de los poetas que llamaríamos *influyentes* pudiera distinguirse desde los niveles más epidérmicos (más estéticos, si se quiere), hasta aquellos de más profunda aprehensión y asimilación de sus respectivas obras. Un caso suprapercipible en el *corpus* cubano es Lezama: su impronta epidérmica podría encontrarse en ese peculiar tono monótono y litúrgico de recitar, homologante con el poeta de Trocadero, y homogeneizador de gran parte de los recitales de poesía cubana actuales.

Pues bien, quien haya frecuentado alguna vez los recitales de “Poesía sin fin”, o alcanzado a participar en los más recientes homenajes a Flores y a Omni-Zona Franca, podrá sin dificultad distinguir ese modo esquizoide e impersonal, esa manía repetitiva y de sintaxis sintética como norma lírica del grupo que reconoce a Juan Carlos Flores como su poeta fundador. Estas señas, que por ser las más evidentes pueden resultar también las más contagiosas de la obra de Flores, se vuelven fácilmente distinguibles en los escritores influidos por él, sobre todo en aquellos cuyo estadio poético —si nos permitimos aplicar los estadios de la existencia de Kierkegaard a la creación de un poeta— aún no traspasa lo *estético*. Es decir, serían autores cuya formación o adentramiento en la poesía aún no trasciende la piel del lenguaje, para llegar a lo que Kierkegaard llamaría un estadio ético; esto sería: una capacidad poética de ahondar en valores acertados según lo general, como un compromiso con la temporalidad.

Siguiendo a Kierkegaard, pensemos en esas emersiones intuitivas de frases con las que, de manera general, los lectores procuran comunicar sus impresiones sobre un autor; no es difícil escuchar algunas como: “un poeta interesante”. Resulta que el filósofo había apuntado ya que aquello a lo que llamamos *interesante* suele ser un valor situado entre lo *estético* y lo *ético*.¹ Pero, si procuramos seguir el natural discursar de los lectores, podríamos distinguir cómo la condición de poeta *interesante* es adjudicada a autores casi de segunda línea, a modo de eufemismo o con cierta condescendencia (sabemos de la tremenda arrogancia de los lectores); a esos autores que solo llaman la atención de una manera estética o temática, sin llegar aún a poseer las exaltadas connotaciones de “buenísimo”, “impresionante”, “entrañable”, “imprescindible”... A estos, sin embargo, podría corresponder el tercer estadio kierkegaardiano de la existencia: el *religioso*. El filósofo entiende que en este estadio ya no importan las nociones éticas del bien y del mal, pues significa una entrega sin límites ni garantías lógicas que, traducida a la creación poética, se leería como una dación íntegra a dicha vocación; sacerdotal... Nadie creerá que la verdadera poesía comienza justo ante la hoja. Pudiera ser así en el caso de los poetas varados en el estadio prístino, el estético, o de los llamados *interesantes*. Un poeta *influyente*, sin embargo, no cesa de poetizar, labrar en su obra, que es el sino mismo de su vida. Así, hay versos que cuesta una vida escribir, y si afinamos nuestra lectura, acaso puede sentirse cuándo se ha partido de un mero hecho *estético*, *interesante* o *religioso*; podría intuirse, desde un primer verso, cuán hondo se lanza un poeta, si es que se lanza.

Convendríamos: tanto Lezama como Flores llevaron existencialmente su creación poética a un estadio *religioso* y, acaso por eso, también han sido poetas *influyentes*. Siendo, como hemos advertido, autores que viven la poesía en una arraigada dimensión vivencial, ocurre que han logrado ser *influyentes* también más allá de su escritura, pues han sido capaces de potenciar, respectivamente, lo que pudiera nominarse *ambientes gestantes*. Lo fue y lo es Orígenes, por medio de su constancia escritural, con la transustanciación atemporal que provoca la lectura de obras genuinas, y lo fue y lo sigue siendo en alguna medida también Omni-Zona Franca, cuya intención de despertar una poesía hecha por todos, expansiva y multifacética en sus formas, aún deja sentir sus resonancias desde Alamar.

El *ambiente gestante* provocado por Lezama late en algunas de las voces poéticas más descollantes, *influyentes* ellas mismas, de la literatura cubana más universal. En Baquero, Diego, Cintio, Fina, y en otros, se siente la impronta *influyente* de Lezama, con el mérito ganado de que cada uno logró hacer una aprehensión honda y propia de esta.

Los grupos son distintos, se entiende, en calidades y sobre todo en propósitos. Sigo proponiendo aquí un reduccionismo esencial. Mucho de Omni-Zona Franca reside en su activismo poético, sus *performances*, su trabajo con la comunidad; pero queda además su disco *Alamar Express*, acaso la mayor constancia asible del grupo, no cedida solo a la oralidad, sin precedentes, a saber, en Cuba.

Ya en este disco se siente la influencia de la poesía de Flores, sobre todo en su circularidad repetitiva y proyección esquizoide, marcada en la inmensa mayoría de los autores. En cuanto a la constancia escritural de este *ambiente gestante*, destacaría *Catalepsia*, de Edwin Reyes, uno de los más sólidos poemarios contemporáneos, donde la notable influencia de Flores aún es asimilada en una poética personal. Más allá de Alamar, puede percibirse en la obra de autores como Oscar Cruz, especialmente en *Balada para el buen muñeco*, uno de los poetas principales de un grupo aunado en la revista *La Noria*. Asimismo, en la obra del holguinero Youre Merino, por mencionar algunos autores más recientes.

Valdría entonces detenernos más en el estadio *religioso* propuesto por Kierkegaard. Para el danés, dicho estadio situado por encima del bien y del mal, de lo correcto según lo general, solo podía alcanzarlo el caballero de la fe, vuelto ya un caballero del absurdo; dado que, como en el caso ejemplar de Abraham —cuando ya accede a matar a su hijo y después debe volver con él—, lo ético (lo acorde a lo general) se anula, queda todo a merced de un destino arbitrario, con la sola garantía de profesar la fe por la fe misma. La poesía como pulsión vital y vocación de fe sería el punto en común esencial de poetas *influyentes*, no importa cuán divergentes sean sus intereses *estéticos*. Un sacerdocio, si se quiere, por la entrega íntegra a su vocación, condición *sine qua non* para conducirlos a compartirla y a potenciar *ambientes gestantes*. “Un puente, un gran puente que no se le ve,/ pero que anda sobre su propia obra manuscrita”, diría Lezama. Flores respondería en uno de sus poemas de más conciliativo y límpido mensaje, entre tantos cuya contrición y agudeza contienen una frase medularmente ensayística, casi siempre corroída de ironías:

Un puente es un puente, solo si sirve para unir lo que de otro modo estaría fatalmente separado./ Brazos comunicantes. En el tratado, de lo que se trata, es de cultivar un pensamiento anillador, aunque no se le vea. De lo que se trata es de cultivar la sensación anilladora, aunque no se le vea. Sin olvidar que lo importante a construir no es el objeto, sino el vacío que el objeto procrea en su interior. Brazos comunican-

tes. Un puente es un puente, solo si sirve para unir, lo que de otro modo estaría fatalmente separado.²

Este sacerdocio, esta entrega sin ambigüedades a la vocación poética, es también punto en común con otros autores *influyentes*, caballeros de la fe o del absurdo más recientes de nuestra tradición, como pueden ser Roberto Manzano o José Kozar.

Habiendo llegado Flores a este estadio *religioso*, se entiende que ello no explicaría exclusivamente su calidad poética y condición *influyente*. Se requiere un cierto don, se entiende; pero lo que nos sería dado explicar en cuanto a las peculiaridades de su poética y su condición de *influyente* sea una condición *intersticial* que muestra, a varios niveles, su poesía.

INTERSTICIOS

Acaso uno de los gestos poéticos que más destacan en la poesía de Juan Carlos Flores sea su pertinencia social, a la par que efectiva: en cuanto a una conminación a actuar sobre la realidad que denuncia, curiosamente, mediante la propia captación del desencanto.

Desde *Los pájaros escritos* (1990), su poesía parece apuntar a los *intersticios* entre el acto de creación poética y la obra ya culminada, como una suerte de pacto incómodo con el acto de poetizar. Recursos como la lítote, un tratamiento extrañante de la corporeidad, un discurso metapoético y el uso de elementos deícticos estarían en función de promover una particular sugestión del lector ante su realidad.

Tributantes a esta sugestión, pueden distinguirse dos recursos recurrentes en su poesía: la consideración de un poeta como un mero escribano, o un ser desmerecedor de solemnidad alguna, así como una apropiación profunda y notablemente crítica de intertextualidades, como un modo de provocar una lectura activa no solo de la tradición literaria sino también de marcas sociales de la realidad que aquella evocaría.

En este cuaderno, Flores no permite un acrisolamiento de su discurso poético, sino más bien una irreverencia de la palabra contra la palabra misma. Desde el contenido hasta su tratamiento formal, aborda la figura del poeta como un cronista deficiente de la realidad. El *yo lírico* queda subordinado a la imposibilidad de captarla a cabalidad. Emerge entonces un lirismo lacerante en su contenido, a la par que irreverente del signar, desarreglado.

Las variaciones de su poesía entre una etapa y otra coinciden con la fundación de Omni-Zona Franca, hacia 1997, con sus diversas formas de creación poética que trascienden el texto mismo, sobre todo con el *performance* y el *spoken word*. Este hecho destaca la intención de Flores de minar la poesía en su concepción más convencional, ensanchando sus límites y procurando continuos *intersticios*.

Esta segunda etapa estaría compuesta por *Distintos modos de cavar un túnel* (2002), junto a *Vegas Town* (2006) y *El contragolpe* (y otros poemas horizontales), de 2010. Poemarios escritos en prosa, con una calibrada sintaxis, además de un ritmo circular y repetitivo. Con el paso de un cuaderno al otro, se intensifican estos elementos: la sintaxis se comprime aún más con la elisión mayoritaria de los artículos; de esta manera la enunciación de sustantivos apunta a la esencia conceptual de estos. Muestra además una animalización y cosificación en aumento; la voz del sujeto lírico se va difuminando, puesta en función de enunciar su realidad. La anécdota en estos poemas prevalece por sobre la voz del *yo lírico*, cuya denuncia impersonal de la realidad se hace convulsa con la constante repetición de estrofas.

La condición *intersticial* de su poesía encontraría precisamente su espacio entre estos dos polos: la creación poética y la realidad. En la relación de subordinación entre el creador y la

realidad, su incapacidad para definirla no es un padecimiento, sino que resulta un tributo a la acción sobre ella.

“BERTOLT BRECHT, MASCARILLA DE GUERRA”

Según asegura Duanel Díaz, en conversación con el poeta, una de las razones de su marcado cambio estilístico y temático es la “imposibilidad para escribir barroco en Alamar”.³ Sin embargo, una revisión de dos importantes antologías en las que figura, durante la transición entre una etapa y otra, permite acercarlo a las poéticas propuestas por Diáspora(s) —otro *ambiente gestante*, por cierto. Me refiero a *Mapa imaginario* de Rolando Sánchez Mejías, y *Memorias de la clase muerta*, de Carlos Alberto Aguilera. La primera, de 1995, pretende ser —a modo de sinécdoque *diaspórica*— una compilación *sui generis*, única, entre las antologías cubanas, concebidas en su mayoría como “cronología[s] ya sea en la sucesión generacional, ya sea en la sucesión de una historia emancipadora”.⁴ Ambos modos concordarían con el blanco fundamental que las poéticas de Diáspora(s) se proponen impactar: la poesía asumida como una creación estrechamente vinculada a la historia y destinada, de modo arcádico, a perfeccionarla —como teleológicamente era entendida por Orígenes. Sánchez Mejías señala en cambio que, si bien es “innegable que una escritura mantiene con el pasado determinada relación”,⁵ sucede que los vínculos que un poeta mantiene con ese pasado, con la historia por extensión, suelen ser arbitrarios y singulares.⁶ De ahí que proponga en esta antología una segmentación de las poéticas cubanas más recientes entonces, atendiendo —en vez de a una lógica cronológica— a su propia naturaleza. Para ello las agrupa en tres secciones que responden, si bien no explícitamente, a un graduado acercarse a los postulados de Diápora(s), en detrimento de su alejamiento de los propuestos antes por Orígenes.

De este modo, en la primera sección figuran las “poéticas que giran alrededor del *pathos* nostálgico por la Isla y su pasado, de la Arcadia como cumplimiento de la poesía”.⁷ Ya en la segunda sección, se percibe una intención del *yo lírico* de conectar con el receptor sobre los elementos propios de la realidad por ambos compartida; quedando entonces para la tercera sección, exclusivamente las poéticas del grupo Diáspora(s), con su “énfasis en la poesía como experiencia de escritura”.⁸

Juan Carlos Flores ha sido incluido en la primera de dichas secciones. Se entiende que, en su mayoría, los poemas elegidos del autor tributarían a una redención poética, teleológica y arcádica, si se asume esta solo como una pregunta por la nación. Puede asumirse así en el caso de “Virgilio Piñera” y “Oración por Roberto Friol”, o en “Apocalipsis según Juan”, significativo por ser también el poema que cierra *Los pájaros escritos*. Sin embargo, los poemas de este primer cuaderno de Flores presentan rasgos que satisfacen los requisitos para las tres secciones propuestas, siendo así uno de los poetas que padecen la reducción en la percepción de su obra dentro del *corpus* antologado. No se ha atendido a que si bien persiste en estos poemas señalados el vínculo con la nación, este no es logrado en una fácil o evidente, estrecha relación; sino que parte desde una periferia en el concepto de nación. Sería así en el caso de “Virgilio Piñera” y “Oración por Roberto Friol”, cuando alude precisamente al tratamiento periférico del *corpus* nacional (léase también aceptado por el *establishment*) de los autores referidos, con una actitud crítica y conminativa a la acción, por parte del sujeto lírico. El resto de los poemas antologados —“El viejo”, “Libro del té” y “Apocalipsis según Juan”— no constituyen precisamente muestras de una poética arcádica. Están más bien ligados a una ironía esencial; tropo que, por demás, procura una acción y recepción crítica del lector, por cuanto mueve a la reinterpretación de determinadas concepciones ya pactadas por consabidas (ya sean de naturaleza social, cultural, política, entre otras).

Sucede que Sánchez Mejías descartaba entonces el hecho de que existen poéticas de pensamiento en las cuales hay presencia del tema de la poesía en sí misma, como también de pertinencia social y con marcas de la nación; incluso ambas temáticas tratadas en un mismo poema, sin que por ello haya un desmedro en la calidad de pensamiento de estas. En el posicionamiento a ultranza de Diáspora(s), al sostener que desde Orígenes y hasta la aparición de las poéticas de su grupo había una cuasi nulidad en la creación de poesía de pensamiento en el *corpus* nacional, se cometía una arbitrariedad con algunos de los poetas antologados o no (como Omar Pérez, por ejemplo), que no dejaban de desarrollar una poesía de pensamiento, si bien su obra contenía notables marcas sociales.

Arbitrariedad que logran saldar, en buena medida, con *Memorias de la clase muerta. Dossier de Poesía Cubana 1988-2001*, en la que Carlos Alberto Aguilera ya advertiría cómo el concepto puede persistir en la poesía cubana durante la Revolución, aún con diferentes articulaciones y no necesariamente desde una inmanencia poética. De ahí que integre en este *corpus* más selectivo —junto a autores pertenecientes a Diáspora(s)— otros poetas que abordan *lo conceptual* en la poesía: entendido por Aguilera como el espacio en que aún sobrevive la opción por la pregunta, “es decir, la problematización de la experiencia escritural, en cuanto a las relaciones entre el escritor, el poema y sus articulaciones en determinado hábitat”.⁹ Entre diversas articulaciones, incluye también “lo civil, lo político, el nacionalismo”,¹⁰ distinguiendo como sus autores tributantes a Juan Carlos Flores, junto con Omar Pérez; asumidas además las respectivas poéticas en un mismo nivel de importancia, y no necesariamente con la tentativa evolución literaria que late en *Mapa imaginario*.

En *Memorias de la clase muerta*, salvo “Cuento Zen”, cuya naturaleza estética es preludio de su segunda etapa, figuran poemas, inéditos entonces, que formarían parte de *Distintos modos de cavar un túnel*. A este cuaderno seguiría una antología personal compartimentada en sus cuatro poemarios bajo el rótulo de *Un hombre de la clase muerta* —nada menos.

Procurando calibrar el entusiasmo nominal de esta coincidencia, resulta posible encontrar vínculos más hondos con las poéticas propuestas por Diáspora(s). En *De la casa del ser al callejón de las ratas*, el propio Duanel Díaz analiza el sustrato de Deleuze y Guattari presente en Diáspora(s): la “articulación de lo individual en lo inmediato político”, la “desterritorialización de la lengua” y “lo antiestético”. Al verificar estos conceptos en la poesía de Flores, puede evidenciarse que, en efecto, existe una “articulación de lo individual en lo inmediato político”, evidenciada en esta subordinación del *yo lírico* a una enunciación o un discursar sobre la realidad, especialmente la figura del poeta, ente que encarna la voz lírica en buena parte de *Los pájaros escritos*. Mecanismo que se calibra en el paso de una etapa a otra, al punto de que en *Distintos modos de cavar un túnel*, la voz enunciativa, ya impersonal, se funde con su propio entorno. Esta fusión deviene irónica y paradójica, en cuanto coopera con la denuncia de la alienación, y apunta a aquellos elementos que la procuran.

En Flores también se evidencia “lo antiestético”, mediante la focalización temática en una marginalidad esencial, como una manera de activar *líneas de fuga* sobre los imaginarios sacros, que Deleuze y Guattari vinculan con el poder y la ideología. En cuanto a la “desterritorialización de la lengua”, “Diáspora(s)” mismo se entiende como una subversión de toda literatura que tome su valor de un lazo con el territorio físico, que se asuma como expresión de su supuesta esencia”.¹¹ Esto tributa a una concepción que sostenían Deleuze y Guattari: “una idea funcional de la literatura. No ya la escritura como expresión ni como impresión, sino como *máquina de guerra*, como dispositivo

maquínico-esquizo que permite combinar elementos ajenos y ponerlos a combinar en un determinado contexto”.¹²

Este es uno de los puntos de los que la poesía de Flores se aleja, si bien no del todo, para inclinarse hacia una literatura más articulada con su realidad circundante. Hay también en Flores, como en las poéticas de Diáspora(s), la apropiación de elementos ajenos a su contexto y que él convierte en materia de su poesía; sin embargo, Flores pretende, en la mayor parte de sus poemas, que estos elementos ajenos dialoguen con su realidad de una manera más efectiva que si lo hiciera con elementos familiares a ella. Aquellos constituyen circunstancias tanto históricas como ficcionales que devienen alegorías, de una manera capaz de despertar una mirada activa sobre el contexto de la realidad en que se inserta la obra en cuestión.

Otra razón que distingue la poesía de Juan Carlos Flores de la poética de Diáspora(s) constituye su impronta socialmente contestataria. Si las poéticas de Diáspora(s) son contestatarias, en tanto se oponen a instituciones gestantes de discursos sobresaturados de la nación y el Estado, mediante una teorización de la poesía, Flores, en cambio, opera en cierto sentido de una manera opuesta: la teorización en su poesía funciona mayoritariamente como un medio para mejor articular una crítica social, y no es necesariamente un fin en sí misma, como resultaría en la búsqueda *diaspórica* de una inmanencia poética.

Entonces, ¿la poesía de Flores es social, o inmanente? ¿O ambas?... El “Prologar” de *Distintos modos de cavar un túnel* ofrece otro fogonazo nominal. En el interludio de “Querremos siempre a Brecht” se lee justamente: “Bertolt Brecht: mascarilla de guerra”. Late aquí un hallazgo, una conminación para releer su más contundente poemario, su cuaderno tesis, valorando los vínculos entre las implicaciones brechtianas en ella y la impronta deleuziana *diaspórica* ya advertida.

Pensemos ahora en nuestro querido Brecht: su obra teatral y poética está profundamente marcada por el *Verfremdŭng* (*desfamiliarización*), que él mismo propusiera en su *Pequeño organon* (1948), y que revolucionara el teatro tradicional, con unos efectos cuyos propósitos, ahora examinados, esencialmente no variarían demasiado en su gesto de las *máquinas de guerra*: provocar una recepción activa, *desfamiliarizadora*, por parte de las clases explotadas, sobre *relaciones de convivencia humana* históricas. Proponía para ello especialmente una *mala actuación*; es decir, evitar que el receptor se identifique con el actor, en detrimento de una mayor atención al contenido desarrollado. Además, debía mostrar una perspectiva crítica de la historia. Para ambos propósitos, Brecht se valía de una aguzada ironía, tropo al que también recurren extensamente Flores y Diáspora(s).

Una relectura detenida de *Distintos modos de cavar un túnel* revela sus secciones como un acercamiento gradual a una marginalidad *territorializada*, penitencial, casi en la totalidad de los poemas mostrados en su “Tercer movimiento”, cargado ya de una poetización calibrada sobre el acto de escribir y la realidad.

Digo que la poesía de Flores hallaría un *intersticio* esencial en su obra por medio de lo que sería una *territorialización periférica*: un concepto que aúna tanto la intención de enfoque y subversión de cualquier concepto sacro (tal resulta el tributo de la literatura cubana a un concepto de la nación custodiado por el Estado) como gesto propio de Diáspora(s) y su sustrato deleuziano; así como la inclinación del *Verfremdŭng* a despertar una actitud crítica ante una circunstancia determinada, con sus concernientes *relaciones de convivencia humana*. El eje intersticial de esta *territorialización periférica* radica en la focalización en una nueva clase, o más bien en la degradación de la *clase trabajadora*, devenida ahora *clase muerta*. A la vez, este concepto, sin ánimo de una sistematización de este que supondría la concreción de otro imaginario sacro, supondría la creación de una poesía

del desencanto, sin dejar de ser efectiva y aguda en su crítica social, conminativa a la acción sobre la realidad que denuncia.

Además de la particular naturaleza degradada y desarticulada de la *clase muerta*, esto se debería a que en una época unipolar en la que prima el escepticismo, Juan Carlos Flores, con el aprovechamiento de estos mecanismo teóricos, habría sabido revertir la fuerza negativa que emana de aquel para redirigirla hacia una poesía de denuncia sin las pautas dictadas por una voz particularizada. Antes bien, mediante la “articulación en lo inmediato político” y la *mala actuación* de un sujeto lírico impersonal en la mayoría de los poemas, subordinado a una mostración *desfamiliarizadora* e impactante sobre determinada realidad, especialmente de la *clase muerta*. Acaso supondría también la obra de Flores una posibilidad de rescatar el *concepto* para la poesía cubana, como propósito poético fundamental de Diáspora(s), sin necesidad de *desterritorializarla* para recuperar una autonomía poética.

Flores y estas elucubraciones me trasladan de pronto a unas palabras de Virgilio Piñera, ese “animal de tiro o de parábola”,¹³ su valoración sobre la función de la crítica en la sociedad en cuanto a la vida del escritor, y a la exigencia que debe presidir la creación del mismo; a lo que Virgilio solía responder: “la entrega decisiva a una obra”.¹⁴ ¿Tendría Juan Carlos Flores un plan poético y, en ese caso, estaría próximo a esta *territorialización periférica*? O sería valimiento de circunstancias, vivir en Alamar, conocer a Diáspora(s), como abrevaderos para su originalidad... “Entre líneas andamos buscando, preguntándonos”.¹⁵

Podría responderme mejor, más allá de su agudeza y capacidad poética, con esa cualidad *religiosa*, absurda, de vivir la poesía. Y haciendo alegar a Virgilio, en *intersticial* devolución de distinciones, propondría: “No se tiren a morir en la carretera. Lean a Flores...” <

¹ Cfr. Soren Kierkegaard: *Temor y temblor*, Luarna Ediciones, p. 236. Disponible en: <www.luarna.com>.

² Trascripto de pista 37, “El puente”, en CD *Vegas Town*, Enfori producciones, 2006.

³ Duanel Díaz: “Distintos modos de cavar un túnel: poesía, dolor y desastre”, p. 2-3, en: <http://www.academia.cu/5050490/Distintos_modos_de_cavar_un_t%C3%BAnel_poes%C3%ADa_dolor_y_desastre_Juan_Carlos_Flores_>, [16-03-10].

⁴ Rolando Sánchez Mejías (comp.): *Mapa Imaginario*, La Habana, Embajada de Francia en Cuba, Instituto Cubano del Libro, 1995, p. 7.

⁵ Ídem.

⁶ Cfr. Ídem.

⁷ Ídem.

⁸ Ídem.

⁹ C.A. Aguilera.: *Memorias de la clase muerta. Dossier de poesía cubana 1988-2001*, p. 4, en: <https://es.scribd.com/doc/127007/MEMORIAS-DE-LA-CLASE-MUERTA#>, [16-03-10].

¹⁰ Ídem.

¹¹ Duanel Díaz: “De la casa del ser al callejón de las ratas: *Diáspora(s)* y la “literatura menor”, en: <http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>, [16-03-10].

¹² Ídem.

¹³ Juan Carlos Flores: “Virgilio Piñera”, en *Los pájaros escritos*, La Habana, Ed. Unión, 1994, p. 64.

¹⁴ Antón Arrufat: *Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana, Ed. Unión, 2012, p. 125.

¹⁵ Juan Carlos Flores: *Los pájaros escritos*, ed. cit., p. 65.

Un Caballo de Soya en El Caribe *

Oscar Cruz

La poesía de un talibán es siempre difícil, y J.R. Sánchez es uno de los tres poetas más radicales de cuantos están en activo en nuestro cubil. Su trabajo manifiesta el poder represivo de la tradición: véase su primer gran poema “Cubierto el lobo”, en *Aislada noche* (2005), y el pugilato constante con las formas que, desde la indecencia y la falsedad, suministran y ejecutan la violencia en el individuo; véase su segundo gran poema “El derrumbe” (2012).

El *Jot de Kendall* decide rotular la colección con un 22 en amarillo (chirriante) sobre un fondo negro; nos cruzamos con un vía crucis poético que inició el autor en 1995, cuando contaba con veintidós años y que documenta de manera parcial veintidós años de trabajo hasta la publicación de esta antología por la Editorial Letras Cubanas hacia finales de 2017. También rinde tributo (por carambola) a un famoso putal o prostíbulo o casa de quimbes (no de citas) que frecuentaban los marines guantanameros. De ahí que el inventario de poemas se detenga en esa cifra: 22.

Me resulta gratificante volver sobre poemas de *Aislada noche*, como “Murciélagos”; cito: “Baten. Baten las alas/ y puede tejerse el viento como idea/ que se inclina a mis espaldas/ y de pronto volverse perpetuo/ el deseo de la palabra” (p. 9). O en “Cubierto el lobo”: El lobo: cordel veloz que por mi odio pasa./ Me admite. Estoy asistido por la baba que gasta./ Me supone el vestigio que lleva soportado./ Colmillada fiel y regustada en fuego tenaz” (p. 10), y constatar que permanecen vivos, en pie, dando acuse de una resistencia. Textos maquinados y escritos en los años en que J.R. se echaba las piñazeras de los simbolistas del encerado francés: Mallarmé, Valéry, Rimbaud, y –quizá– el más seguido de ellos: “Sugar Baudelaire”. Luego, dejaba entredicha su gratitud a los traductores cubiches de estos que, a su vez, oficiaban como capataces tutelares durante ese período: Lezama, Cintio y Co. Esos “hermosos veinte” de Período especial y mucha soya de-

jaron una renta de poemas como “Ajedrez”, “Afirmo interminable” o “El monte Stugonoset”, que terminaron en un libro que pasó sin penas ni glorias por nuestras librerías.

Siete años después, aparece *Marabú*, el libro fantasma. Pareciera que ese volumen es aquel personaje de H.G. Wells. Está, pero no. Estuvo, pero no. Libro bisagra. Mampara rota entre la sala y la cocina que guisaba *El derrumbe*. La Editorial Torre de Letras, bajo la gestión de Reina María Rodríguez, imprimió y puso en manos de J.R. un lote de ejemplares que fueron pasados de contrabando a críticos, poetas y enemigos. Se presentó en La Habana, Santiago y Guantánamo. El tomito, cosido a mano con el método tradicional japonés Kanxi es, a mi entender, la apuesta más importante que haya emprendido el autor en todos estos años. *Marabú* rompió con el lirismo trascendentalista inicial y expuso un radicalismo a nivel formal y de lenguaje que, emparentado con un desparpajo ideotemático, hundió su bisturí en las zonas blandas de su entorno familiar, su sexualidad, y se abrió hacia un “afuera” hasta ese momento no explorado por el autor. Poemas breves en su mayoría, despojados de metáforas y trucos rampantes, rústicos en su hechura, eficaces en su resultado, conectados a la bilis del hombre común contemporáneo. *Marabú* abrió un ciclo de escritura que no cerró hasta el último verso de *El derrumbe* (2012). La narratividad que sellaba los textos y el uso de la jerga coloquial y los barbarismos de los hombres y las mujeres que pueblan el Gitmo, se convirtieron en materia viva del desajuste y la irritación. Metieron sedición al campo no tan apacible de la poesía cubana. Más de uno chilló al leerlos. El registro del libro es amplio y va desde la presentación de textos-poéticas como el que da título al conjunto, y cito:

*Escribo como quien alza
hornos de marabú:
cada letra una espina
pues ya la inocencia
me sirve de poco.
(Las vacas que se lo comen
dan leche buena)* (p. 21);

a otros de franca intromisión en la memoria y el descampado familiar como “Mayo 2” o “De vuelta los leones”, donde puede leerse:

*De vuelta los leones.
Intensos me persiguen.
A mí y a mi familia.
[...]
Hay una habitación. Entramos.
Las puertas son un ripio
y los leones atacan.
Mandíbulas y garras
contra lo podrido.
Con restos tapamos las heridas.
No es una gran defensa, pero aguanta.*

¿Qué tiempo tendremos nosotros que aguantar? (p. 27).

En otra dirección, la procacidad y el empleo de los materiales pobres de la sexualidad y el porno quedan explícitos en textos como “Adriana Sage” y “Ningún sentimiento de culpa”:

*Aquel año me la singué varias veces.
Usaba ropa corta y se sentaba
con las piernas abiertas enseñando
la punta del blúmer. La saludaba
apretándome contra su cuerpo.
Hasta que un día confesó que ella
también necesitaba cariño* (p. 26).

Pocas veces leí tal desparpajo en nuestros versificadores. El nuevo ciclo se abrió como una espiral que ubicaba en sus anillos niveles de progresión y corrupción cuasi inéditos en nuestro panorama. Un verso cortante. Una música rota que no baila ni hace bailar. Así el *Marabú* se hizo visible entre fantasmas. Destaco de esa parcela un ejercicio que declaró cuál sería el norte del trabajo por venir; me refiero al poema “El árbol nacional”, donde se les da estructura poemática a las definiciones que de esta planta insurgente se ofrecen, y se propone desde la poesía que sea considerada el “árbol nacional” por su capacidad de colonizar el paisaje y la mentalidad de los cubanos. El *Marabú* se convierte en un estilo de pensamiento y acción revolucionaria que, sin hacer proselitismo, cada día crece y ocupa mayor cantidad de hectáreas mentales y geofísicas. *Marabú* produce *El derrumbe*. Lo anuncia, lo plantea y luego observa como ese texto monumental que se publica en el propio 2012 se constituye en el cierre de un ciclo. *El derrumbe*, que ya es un texto central de la poesía cubana de comienzos del siglo XXI, ha sido incluido de manera íntegra en varias selecciones de poesía cubana contemporánea dentro y fuera de Cuba y en dos de los libros del autor. El poeta y ensayista J.L. Mora (una de las pocas cabezas *no totéminas* que nos quedan), en el prólogo a la antología que preparó junto al crítico y ensayista Ángel Pérez, *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero*, declaró: “*El derrumbe* de José Ramón Sánchez es a los años 0, lo que ‘Noche insular: jardines invisibles’ es a Orígenes: el texto que, aun sin ser el primero de la serie generacional, reúne en sí, holísticamente, los aspectos fundamentales que sustentan la dinámica escritural de la promoción”.

Se cierran las esclusas. Se redireccionan las miras y se abre el juego hacia un territorio ocupado por fuerzas de todo tipo: La Base Naval de Gitmo. El proceso de radicalización ha convertido a J.R. Sánchez en un talibán escrito. Vuelve Guantánamo a traducirse en subproducto de los poemas. Cito: “Estamos y no estamos aquí./ Somos y no somos del lugar./ Sabemos que esto es

una base militar enemiga/ en territorio libre de una República que fue azucarera” (“Daños colaterales”, p. 60).

La ocupación de ese territorio por los Estados Unidos a principios del siglo XX ofrece un sinfín de perspectivas a través de las cuales J.R. Sánchez, asumiendo la condición de un prisionero, no solo de la Base, sino del territorio que representa Gitmo ante el mundo, va a cuestionar y a cuestionarse su lugar y su pertenencia en y a este. Sus características físicas (nariz de sarraceno y mirada de cobrador de agua) serán aprovechadas como *intro* a esta empresa. El uso del cinismo y el humor en el abordaje de estos tópicos les dan un plus incalculable a los poemas. Véase “La nariz ganchuda del semita”:

*La nariz ganchuda del semita
es la nariz ganchuda del poeta
que con dinero (escaso)
de los (indecentes) poemas
se compró un reloj Casio F-91W
y un puñal negro sin marca
en las tiendas de Caracas.*

*Suficiente para ser devuelto a Gitmo
con estatus de “combatiente enemigo”,
de cualquier lado de la cerca* (p. 59).

Si eres capaz de meterte las manos a ti mismo, sin autoindulgencia, sin medias tintas, entonces podrás escribir desde la libertad de un talibán que se construye una cárcel de palabras para olvidar más fácil la cárcel que lo rodea. Esta serie de textos que conforman el libro inédito “Gitmo”, y de los cuales hemos tenido referencia en las entregas de *La Noria*, es un proyecto en expansión que irá dando las coordenadas de las incisiones y los derribos de un “Caballo de Soya” que vive en El Caribe, uno de los barrios *talibánicos* de este país. El lector se enfrentará a lo largo de estas sesentaiocho páginas, a veintidós efectivos de un “combatiente” que no colabora con la blandura; a un tipo que tiene claro que su asunto y su estilo son la libertad de entender y aceptar la mezquindad de ser poeta, cuando hay tantas cosas productivas que hacer. <

* El Caribe: barrio emplazado al norte de Guantánamo, conformado por edificaciones prefabricadas al estilo Girón y donde habitan mayoritariamente obreros y personas desocupadas como en cualquier barrio del país.

Como a “un cine oscuro” o cuarto de revelado, entrar en el paisaje del escritor: *Cinema, La espiral, El mundo como objeto, El círculo mágico, Materia, El mundo como ser.*¹ Abrir la escritura-escotilla (como a un pez por la boca), sacarle el espinazo por los nombres. De lo activo (*κινέω*: ‘mover’; *σπειράω*: ‘arrollar’; *may*: ‘obrar’) a lo que busca —en su certeza— definiciones, concreciones (objeto, materia, ser). Y en la juntura —puente o gozne vinculante (‘redondo’: *circus*)— esa figura que remeda una lente y que sugiere... una expresión proteica, dinámica, rotatoria. Una poesía que se declara a sí misma “solo [...] posible como fragmento, como tensión. Como el flash de una cámara, como la foto que sale de la luz que se imprime en la oscuridad”, ¿preferiría ser (h)ojeada como álbum? Ensayos: redes: chispas: e(m) b(r)iones: instantáneas. Llegados en serie, como las tomas de un fotomatón (ironizando, sonriéndose, negándose, sacando dientes-uñas-lengua), los textos danzan sus variaciones sobre la muerte y el amor (casi siempre sobre la muerte y el amor; básicamente, sobre la vida y el amor). Mas no se trata de una sucesión de encuadres o retratos del natural; sobre el plano de lo capturado se incrusta una banda sonora: hallazgos meditativos del que mira, cavilaciones que religan lo consabido y lo experiencial. Como un álbum, sí..., comentado al reverso con el pulso apretado (de quinceañero que explora su dizque madurez); como una “ventana blanca” donde se imprimieran (¿ampliados, solarizados, virados?) gestos, rostros, giros de conversación... Presto a descorrer concienzudo la cortina (“[l]a poesía está en el ojo”; “la poesía no es, la poesía en verdad no es nada”), para entrar en el baño de paro, en Marcelo Morales los poemas (hojas de contacto entre ser y mundo) reaccionan como un despertador: fijando, aclarando, revelando “lo que la muerte revela”. Su fin quiere no ser el artificio (“el arte debe traspasar el arte. Los mundos son solo acerca del ser”), sino el viaje de existir: un salto de cabeza en las insomnes mareas.

Al bojear esta re(ve)lación poética (2001-2015), hay más que temas que titilan con porfía: formas, estructuras, pasiones, compulsiones, fobias —una materia mental que se va y vuelve en oleadas, con la resaca. En la superficie y *letradentro* (encima y enterrados por la arena): filosofía y geometrías concéntricas (playas completas escondidas en las perlas), espumeante incertidumbre (ese pimpón entre “yo y lo otro, yo y el otro” [*La espiral*: 102]), tránsitos. Hay un decantar de los bordes a los núcleos (nu/odo, rosa o punto fosforescente, luna flotando como el ojo blanco de la noche “con la liebre adentro”, sol como “yema violácea”: hueso de fruta, médula poética, motor). Y un descamado de la voz y de las máscaras de quien se quiere comunicar sacándose la “costra maquillada de la cara”, liberándose incluso de sí mismo para entrar, “de un golpe seco de consciencia” (*La espiral*: 104, 107, 127), en el polvo (o sea, en el amor, la muerte, las cosas, el espacio-tiempo, la Vía Láctea). Del ensimismamiento o “dédalo de párpados” (*Cinema*: 58) a la mirada-malla lanzada sobre el “gran objeto exterior”, siguiendo “la visión en cámara del tiempo” (*La espiral*: 122) —a la manera del *nouveau roman*. Y de allí, con el paso del sobresalto de los años y el saber “situar el nervio/ en otro cuerpo” (*Cinema*: 32), al ser como “ancla” con el universo, al ascensor del yo: hacia el interior de las “realidades mentales” otra vez, a la par que al encuentro con el propio ser de un mundo “que involuciona evolucionando”: a presenciar, extrañado mas no como extranjero, sus movimientos intestinos (políticas, partidos, muros, poderes, miserias, ¿libertad?: ¿revolución del ser? —como predijo José A. Baragano—, “revolución del silencio” [*Cinema*: 54]).

Viviendo entre s/cimas o secuencias, d/sueño de un sí escindido que le es devuelto por el cristal del objetivo, el sujeto se vuelca a indagar en lo que *es* y en su reflejo: una duplicación

que encarna una cinta de Möbius, ese arabesco del infinito. Así, enhebra poemas-libros: cadenas camineras, entrando unas en otras como botellas de Klein. Si algo lo amedrenta, es la huida de la belleza (“[d]etente, luz, detente”); y si se ahuyenta, es por el cierre de toda disponibilidad (“[d]esarrollar un gusto para morir, un arte, una cultura, qué sentido esconde?”). Por eso va de objetualizar la muerte (objetándola, arañándola, inscribiéndola “como si fuese posible vaciarla”) a entenderse material. No/ación de una quimera que empuja a (com)prometerse con lo cíclico, sumergido en las formas cóncavas de ese “algo que es [la] nada”: abismo/hueco/fisura (plato/taza/zapato/cenicero/jarrón/cofre/bronce/jardín japonés) vacío, marca de vaso, ovillo, inodoro, lavabo, remolino, anillo y “collares de la cobra”, útero, aro del espacio, (cuenca de) ojo, tiovivo, círculo de la vida, cero. Tra(duc)idos a su lengua (bajándole y subiéndole por el cuerpo): desfilan espirales, ondas expandiéndose en

Jamila M. Ríos

Marcelo Morales o Donde una cola de serpiente quiebra el vidrio y no se sabe qué más

el agua, frecuencias cerebrales, relámpagos, flores floreciendo alrededor de un eje, una serpiente que “se mueve como un río”, ruedas girando, un caracol por dentro y una cabeza germinativa... Del agujero de la consciencia con sus laberintos circulares (*el yo, el ello...*) a la vida como una recta en movimiento; de la piedra filosofal como iluminación (de su “vacuidad resplandeciente”) a la elipse de su trayectoria o vuelo (sofrenada por un pubis de enredaderas de cables en el piso y en el contracielo/ impulsándose por escaleras *up-down*/Malecón buscando Línea-Línea buscando Malecón, “como un planeta loco” imantado por el amor, y un corazón de “rata” [“mordida al aire”, *Cinema*: 26] en la basura”).

Atragantado, “expuesto” como de costumbre a ese amor que, debiendo eternizarlo..., lo condujo a la muerte (“la novia más larga, la más fría”), el sujeto flot/ra absorto en el lago de la noche, evadiendo/deseando ser engullido como “blanda materia” para “condensa[r] la espesura de la tierra” (*Cinema*: 16, 55). “Choc[a] de frente con el sentido”, se da de boca (se estrella) con(tra) “el significado de las cosas, no del significado del significado” (*La*

espiral: 117); colisiona con su doble (el lenguaje, su sombra) al decidirse a atravesar sus miedos y cruza (a) la luz como un fantasma. Mariposa gris, rebota en martilleante puntilleo. Del polvo a la estela del retroproyector, a la luna (del espejo), a un papel de plata/ del cristal del vaso o la ventana a un charco, al musgo, a la pantalla del teléfono/ del carro al refrigerador, a una vela, a los corales/ de la fotografía a la bomba nuclear, a unos dientes de nácar, al ballet/ del crematorio a la base naval, y hasta el centro de la palma de la mano va la luz... Rota la oscuridad, el cinema se abre y la película silente/ se enciende de sonido” (*Cinema*: 35): resuenan los acordes del “nosotros convirtiéndonos en otros” y “nosotros convirtiéndonos en nada”. El ojo ceñudo ¿de la patria, de la muerte? contempla re-signado los “restos” de “los hijos de la Revolución” (hojas indiferentes al caer, 1 tendiente a 0): ¿soplo, viento, bruma, vapor? (*Cinema*: 9, 50); y todavía debe oír la convicción que anula, remachando: “[a]unque nos quedamos, hace tiempo que nos fuimos”... (Bis, créditos, patrón.)

De *Cinema* a *El mundo como ser*, la poesía de Marcelo Morales se nos muestra en un recorrido vasto, intrincado, metamórfico (geométrico, geopolítico) de mucho más de “un millón de pasos en el suelo”. El solipsista di-vaga por los corredores del delirio (“[n]o somos más que pensamientos”; [c]reo que todo existe solo en mí): evade el edificio pétreo del yo (donde se dilata el tanteo de “unos dedos de mimbre” e incluso “el susurro de [una] saya al cerrar la puerta”; donde ayer contemplaba “los discursos del agua en el cristal”) hasta que entrampa con el ritmo del hormigueo callejero (Obispo, Neptuno, Línea, Zapata: boca del cementerio, Carlos III, Prado, Malecón por fin). Desplazándose fuera de su centro, desasido y atado a “los objetos y los días”, se sale del eje de las intersecciones que habitaba para penetrar en la colmena, en “los enjambres”. De una poética hacia dentro, interiorista: “[c]uando meo creo que son piedras preciosas lo que tengo. Hay una carne ahí, hay una carne”..., a palpar “lo real” como organismo, sus retóricas, sus micciones c(on)u(r)banas: “[l]as masas desembocan en un río. Vienen a escuchar al líder. No conozco la nada y la nada me preocupa.

Temo lo que todos temen. Cuando un gran cuerpo se hunde, el remolino lo sigue como si fuese su objetivo”. Como en trance o en *travelling*, travestido de testimoniante de “los momentos [y el estado] del ser”, recor/ge paletadas de materia (descompuesta, desechable, gris), teniéndola por testigo de “los hechos como procesos”, poniéndola por signo de los “cambios” (históricos, políticos, físicos). “Pensamos que íbamos a ver dos lunas en el cielo” (o, lo que es lo mismo, “el hongo atómico. El cataclismo global”) —vaticina en 2006, al declinar Fidel Castro Ruz sus cargos y responsabilidades políticas en la Isla. Sin embargo, la ciudad que vomita la realidad (la realidad que vomita la ciudad) es otra, *es la/o que es*:

Habana, huevones sentados en los muros, huevones en las esquinas, el vendedor-el chulo-el dienteoro, peste a meao en los portales, la vieja comunista-la vieja gusana, el bloguero narciso, el comunista cretino, el indiferente, gente chea. Alemanes gordos-mulaticas flacas, los ojos en mis ojos, alemanes gordos-mulaticas, Lada, roto, Lada-roto, grasa, sol-alemanes, mayfrén tabaco, mayfrén, güeraryufrón, chica, chico. Un chulo vestió de Ed Hardy, chulo plateado. El horror estaba en la mente, la barbarie, gallina prieta árbol, sacrificio trapo rojo, puedo sentir el infierno en mi mente y en la mente de los otros, puedo sentir el infierno. Huevones sentados en los muros, pollos muertos en la bahía, restos de ratas, petróleo, reguetón, carros viejos, la mulatica linda, el yuma feo, la estampita, Cristo.

En medio de “todo esto que llamamos historia”, un hilo invisible lo ata y desarma cualquier visión contrastiva, blanquinegra, que oponga yo vs. mundo, materia vs. realidad mental, objeto vs. ser. Una “increíble” presencia/coherencia persigue al sujeto lírico: su latente (rutilante) creer en “la belleza” del amor, su terciar sobre esa cuerda tensa/temblorosa que lo alza, que lo propulsa desde el cajón de aire. Viéndolo venir desde *Cinema*, ciertamente, no extraña demasiado este convencimiento firme entre las ruinas, ni que mantenga la aguja en sus paradigmas, sostenido por la única fe posible (“[y]o busco siempre a Dios y no veo más que cosas, días, puentes, ceniceros”; “[n]ingún pensamiento me dio lo que su amor,/ ninguna religión”). Hundido más que por la nada cotidiana, por la caída de los estandartes (“[e]l bloqueo era lo más sólido que tenía la realidad. Fidel era lo más sólido”), int/venta un asidero, una línea de fuga para escapar de esa que considera la mayor de las mediocridades: vivir “una vida sin amor”, porque lo imperdonable no es la fugacidad; lo que “da miedo” es la falta de plenitud, la ausencia de “lo memorable”. Lo que siente y lo que ve (“cuando te miro y nos miramos”), lo que piensa y constata/contrasta, entre el mundo en que orbita (mosquitos-oro falso-sillas plásticas-moscas-colas-hospitales-vejez-muerte-violencia-miedo) y el amor (“pienso en el amor, sobre todo, siempre pienso en el amor, más que nada, pienso en el amor, más allá de todo, siempre pienso en el amor”) o, más específicamente, entre el mundo y quien ama (“pero sobre todo pienso en ti [...] yo pienso mucho, en ti. Yo estoy pensando siempre en ti, yo pienso siempre, en ti”), lo devuelve no al círculo (mágico o de la cultura) sino a la espiral de la existencia, dejando atrás el agua de la escritura (“[l]o poético no lleva a destino esplendoroso, el gran objeto exterior. El gran objeto. Yo veo a Cristo sentado en los olivos, las luces parpadeantes, el amor. ¿Qué puede ser más importante que la vida?”). Si hay una fuerza en que se asienta su mirada, como inspiración expansiva (“[y]o creía que la luz entraba por la ventana./ Pero era por ti”), como escudo y espada que le impide flaquear (“[n]o podrán decir: La raíz de su amor dejó de luchar en la frontera. No podrán decir, que yo acepté esta nada”), es precisamente esa. Y si algo puede esgrimir para transformar(se) es la emoción amorosa, aunque

no desconozca que la metamorfosis física/espiritual que experimenta gravita sobre *sus* percepciones: una salvación, una potencia que dimana del cuerpo individual para diseminarse luego, así y acaso solo si, hacia lo que lo circunda (“[n]o es Dios quien tiene que mejorar el mundo, sino tú”). Allí, al ¿amparo? de su amor-armadura, sabe no obstante que los “tentáculo[s] de una idea” no son suficiente pasamanos (“[t]ú eras el mundo para mí pero no eras el mundo”), que el asta en que se iza no va a colmar el universo más que para sí, de(l) sí: “[c]ambia el mundo si te beso, si te beso, ¿cambia el mundo?”

Ante el derrumbe, ¿cómo palear los escombros? Muros, hitos, espejismos... caen: “[e]l futuro llegó y está vacío”. En los valladares del abismo, ¿quién advierte la voz de ese que “no h[a] hecho lo imposible/ que no h[a] sido héroe ni astronauta” (*Cinema*: 22), cuando intenta disolver la riña amañada entre asno y águila, o cuando percibe el diálogo de sordos entre lo que uno llama: “vacío” (“propaganda-metamorfosis, publicidad barata”) y lo que es para la otra: “su espacio”? Volcado sobre el torrente de las circunstancias (“[p]ienso el mundo, su desarrollo en mí, materia en movimiento; “[e]l mundo no había cambiado pero yo sí”) y sobre los páramos del yo (“[l]a valentía más grande es asomarte a tu vacío”), el sujeto alegoriza sin hallar remanso: de las raíces presionadas en “la oscuridad” del jarrón (“nosotros” trasplantado, muerto) a las raíces hociqueando por “una tierra que no existe, asfalto”. Entre un cántico y otro, no encuentra vía ni acomodo: “[l]a democracia es el himno de la derecha. El de la izquierda, la igualdad”. Contemplando sin contemplaciones la debacle, mas sostenido por la convicción de que “lo divino” es “lo mundano”, de que el mundo es energía y contaminación, quien escribe regresa a casa —a la cocina, para ser exactos— y juega a ser el que aguarda “ese instante en que todo comience a moverse, [...] los momentos de todavía en que se reúnen la quietud y la espera” (*La espiral*: 53). Como el pasajero de su primera novela, espectador expectante de la inercia, varado antes de partir el tren (las ruedas cual carrete sin abrir en el cuarto de revelado), nuevamente se entrevé, al final del álbum, la figura de un corredor solitario, saliendo/entrando al frío para pensar el frío —como predijo su amigo Javier Marimón—:

Puse un pomo de agua en el congelador. El hielo al expandirse quebró el vidrio. El craquear de un cristal. Los borrachitos de Galiano dormitan sobre el churre. Santa Claus, disfraces, en los bares, gente cool, gente linda. Javana, una fruta con escarcha de la guerra fría. Luces de carros. Puse el pomo en el fregadero. El cristal con el agua fue cayendo poco a poco. El mundo no es un objeto, es un ser y estoy vivo.

Rupturas, deshielos, fragmentos del ser: a su manera, implosiones o amagos de Big Bang. Lo físico se yergue otra vez como señal visible de lo poético. Quebrada la superficie (de la ventana, del pomo, de la lente), logra llegar la imagen al mundo. Se impregna. Por las fisuras del vidrio, entrando al cosmos, aparece una evidencia (“después de Dios, hay otra cosa. Repite, después de Dios, hay otra cosa” [*La espiral*: 128]): tú en el espacio, tu yo en el “tiempo corriendo hacia delante”. Fluidos, floraciones; no ya flashazos sobre instantes congelados. Huellas más allá de las fotos en el álbum de familia, en el mural, en el invernadero. Entre el frente frío y la guerra fría, entre teoremas geométricos y filosofemas neomarxistas, el poeta retorna a las líneas de la palma (“si la energía de tu vida no pasa por tu mano a la escritura...”), preocupado por “[p]alpar la soledad de las cosas,/ la herrumbre”, atreviéndose a balbucear “la canción olvidada/ con la boca cosida, con los dientes soldados” (*Cinema*: 51). Inexperta su voz, casi inaudible (con el espasmo del cinematógrafo silente), ensaya deslindar lo que ayer dijo por retórica de lo olvidado

que quisiera reaprender: “Cuba te amo, padre te amo, madre, hermano, mujer”. Javana, la fruta madura, se pierde en “la espiral del inodoro” (¿des-tupe?, destapa “un ruido, un ruido/ ¿y un despertar?”), *Cinema*: 38). Que nadie venga con reforestaciones. Repose un poco, solitaria, la milpa revuelta. Entrecerrados los ojos, se siente vivamente el sol en las mejillas allí donde el mantón del detritus capital desembucha en Playa del Chivo. Y en novilunio, cuando la liebre duerme, la Osa mayor y la menor salen al viento de la noche, todavía, relumbrando sobre lo que no tiene ya escondite. “Avanza a lo invisible, avanza” [*La espiral*: 128]) una ondulante sombra. Su curvatura es ella misma el *¿y ahora qué?* <

- ↑ Dejando en la sombra las novelas inéditas “Cristo, Margarita y la oruga” y “La razón despótica”, me permito panear las primeras publicaciones del autor: *Cinema* (poesía, La Habana, Premio Pinos Nuevos, Ed. Letras Cubanas, 1997) y *La espiral* (prosa, Santa Clara, Ed. Sed de Belleza, 2005), dado que a/enuncian muchas de las constantes de su obra, vista en contexto genético, y contienen varias de las “posturas” que luego brotarían, exploradas con síntesis y tozudez, en los cinco poemarios reunidos en el volumen “La serpiente se mueve como un río”, que publicará próximamente Ediciones Unión: *El mundo como objeto* (San Juan, Isla Negra Editores, 2006/ La Habana, Ed. Unión, 2007), *El círculo mágico* (La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2007), *Materia* (Premio UNEAC, La Habana, Ed. Unión, 2008), “Realidades mentales” (inédito) y *El mundo como ser/ The World as Presence* (Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2016). Indicaré solamente la referencia concerniente a los fragmentos citados que pertenezcan a *Cinema* y *La espiral*; el resto de las citas pertenecen al documento en edición, por lo que no consignaré su paginado.

POESÍA

p. 53

Antonio Armenteros

KACHA¹

Para Javier Marimón

No me dio vergüenza contestar semejante pregunta, resistí aquellos meses con arroz, sus derivados, no me refiero al sake. Verter un poco de té sobre el arroz, tomaba el caldo del arroz, o el arroz mismo —todo un año de resistencia—, lo tome según recomienda la filosofía del bushido: Con cada sorbo un poco de aire, en cada libación una bocanada de existencia / resistencia.

PSICOANÁLISIS

Ahora comprendo la grandeza del razonamiento de Freud que viaja desde el sistema nervioso de los peces a la interpretación de los sueños. Observo la amabilidad de los habitantes en Guanabo, su mar. Nadie predice la rebelión de las aguas / el salitre —algo explican esas vigas retorcidas / crujientes. Hasta que inquiero: ¿Para qué continuar edificando esta inútil pecera?

AUTOGNOSIA

El instinto como a un boxeador lo ayuda más que las medicinas, no sé si me reconoce / me ve. Sus últimos gestos, el diagrama exacto de su viaje. Toma mi mano con fuerza, entonces comprendo la lógica / la razón del Libro de los muertos...

En el pabellón aparecieron gatos de no sé dónde, en el pabellón le escuché decir como si propinara golpes al aire, como si se extrañara en el Nilo: “El mar, ver el mar, decirle que todavía estamos aquí”.

AUTOFAGIA

Observo al muchacho de las fotos con los brazos extendidos hacia su hijo, esa risa de temor y amor, esa sonrisa. ¡Dios mío, qué puede salvarlo del que será? Delante del monumento a Pushkin tomando un helado que no lo es, sabe que no lo es. El muchacho de la cazadora de cuero y el pelo largo de la época. Nos miramos y por primera vez nos entendemos. Le tendré que gritar: “Apúrate muchacho, el universo de la fotografía cambió”.

HYPNOTIC

Vivo escapando de tanta gente con el alma enferma. Pobre chica de la calle, le dije que soy como un perro jíbaro, jamás suelto mi presa.

Pobre chica de la calle, tomó la seriedad de mis palabras cual otro juego estúpido de adivinanzas.

Estamos rescribiendo la historia, su propia fábula, le digo.

Pobre chica de la calle, como dice B.: “Soy un perro del infierno que vive escapando de almas —amargas— como la suya”.

Marianao, 17 de junio 2014

PRAXIS

Recibí un buen consejo: “Muévete, cambia de ritmo, muévete, evita los golpes”. Me muevo, acelero el ritmo, cambio de posición, estoy moviéndome, pero los golpes también aprendieron a cambiar de dirección.

^[1] En Rusia, papilla de patatas –papas–, gachas, la más popular es de arroz. O sea risabaiá. Se escribe КАША.

FUERA DE ESTACIÓN

si ves que tu obra
no se aviene al afán de ningún credo
y sientes que has perdido el rumbo
sin aura
definitivamente ajeno

si al dejar la ciudad no encuentras un bosque prometido
un solo árbol donde recobrar la hechura

si más allá
entre la brisa indolente
no intuyes la llegada de un mesías
si no conservas una piedra del templo devastado
ni un mechón de alguna bestia de tu infancia
ni el nombre de tu linaje

si estás solo en el exilio
y no puedes cantar porque nada entiende tu jerga
y no puedes huir porque nada sigue tu huella

si a pesar de todo
en la absurda mañana
despierta aún tu mano florecida:

yerto sobre ella
nútrete de su savia
y como el ave extinta
vacía tu corazón para un último vuelo.

DESERCIÓN DEL VIGÍA

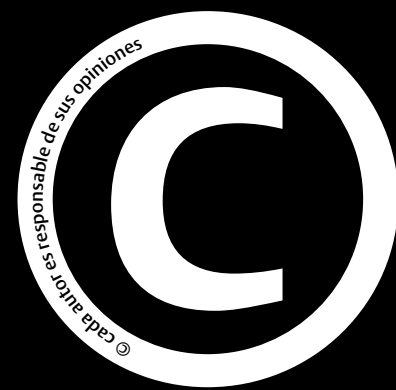
haber pactado con la furia del reino
cambiar a media noche las banderas
subir a la colina donde se divisan
caravanas de extraños
nuevos y ambiciosos aliados
y en el fuerte de la bahía
los gritos atroces
los hermanos pudriéndose dentro de sus máscaras

correr de un lado a otro del bosque ralo
el ruido de las máquinas cerca
la dinamita desbocando al joven corazón
hay palacios
hay jardines más arriba del humo:
allí suele extraviarse una niña
para que mis ojos contemplen su indómita pureza

y entre atalaya y fuego
entre furia y canto esparcido por la isla
una columna enterrada
un cofre enredado en la nasa
una huella que abandona el mar y se adentra en la magra
vegetación

haber desmontado las reliquias
corrido el fuego de las devastaciones
de este a oeste la extinción de los nidos
haber callado y haber hecho callar
el poema bajo asfalto
la pregunta a lo insondable del pozo

y al término de la jornada
abandonar la guarida
el sueño de unos labios
y trepar a la cima del risco
donde una sola decisión me pertenece.



artes plásticas

55
La imagen sin límites,
muestra colectiva.

56
Obsesiones
interrumpas, de Alberto Díaz
Korda.

Teatro

57
Arrivals, de El Ciervo
Encantado.

libros

59
Con diez que se
quieran bien, de Roberto
Manzano.

60
Arca, de Ediel Pérez
Noguera.

61
Las tramas de la
historia, de Félix Julio Alfonso.

62
Diccionario de Obras
de Ensayo crítica (tomo II)

Cien imágenes en una palabra

artes plásticas

La historia de la fotografía cubana se ha construido desde el empirismo y la proverbial ausencia de una academia dedicada a su enseñanza. La gran mayoría de los fotógrafos cubanos ha crecido por su cuenta, de forma independiente, a base de prueba y error, ejerciendo una manifestación que es vista aún con reticencia en determinados sectores docentes e institucionales, y a la cual, por múltiples motivos, no se le concede el espacio y la importancia que merece. A su vez, en las últimas dos décadas, el arte del lente ha devenido una de las zonas creativas con mayor presencia dentro y fuera de la Isla, ofreciendo el espacio ideal para que varias generaciones de artífices cubanos se expresen y den a conocer.

En este sentido, la reciente inauguración de una muestra como *La imagen sin límites. Exposición antológica de fotografía cubana* en una de las salas transitorias del edificio de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes constituye un acontecimiento tan relevante como polémico. Relevante, porque su curador, el crítico, ensayista e investigador Rafael Acosta de Arriba, logra llamar nuestra atención, entre otros temas, sobre los niveles de representatividad que la fotografía tiene en nuestros museos y colecciones institucionales de arte.

Polémica, porque muestras como esta, dedicadas a historiar una manifestación artística y seleccionar sus voces más relevantes en el ámbito nacional, provoca a la vez aplausos y sinsabores, críticas y comentarios. Esto último resulta útil y necesario, pues las curadurías, en sentido general, deben ser vistas como ejercicios vivos, perfectibles, dinámicos, que cuestionan y revelan con la misma fuerza

con que interrogan y evidencian. Acosta de Arriba sabe muy bien que la labor curatorial genera opiniones encontradas. *La imagen infinita* así lo demuestra.

La propuesta se fundamenta en una línea expositiva precisa y evidente: seleccionar los nombres más significativos de la fotografía cubana y, por extensión, las piezas más relevantes. Se trata, por consiguiente, de una muestra centrada en los fotógrafos y su trabajo, no en temáticas o periodos de la fotografía cubana. Según confirme el propio curador en sus palabras para el catálogo, “no se trata de tejer una historia de Cuba desde las imágenes” (lo cual hubiese requerido que se le concediera un mayor peso a lo iconográfico, y precisado de un espacio expositivo mucho más grande), “sino de marcar hitos, tendencias, rupturas y continuidades en la evolución de la fotografía insular y, en ese propósito, los artistas más representativos son esenciales”.¹

Historiar el desarrollo de una manifestación artística a partir de sus principales exponentes obliga a retomar, aun contra la voluntad del curador, nombres e imágenes ampliamente publicitadas, pero que jugaron un papel fundamental en su época o marcaron un punto de giro en el desarrollo de la manifestación abordada. Es posible que algunas piezas nos resulten demasiado conocidas, pero también aparecen otras dentro del conjunto que muchos espectadores verán por primera vez.² Esta es una de las prerrogativas del curador que contribuyen a su objetivo de sistematizar el conocimiento sobre el arte fotográfico en la Isla desde sus inicios en el siglo XIX y de presentarlo accesible sobre todo para aquellos que no lo conocen al dedillo.

El curador también se enfrenta a las temidas omisiones: ¿Por qué seleccionó a determinados artistas y a otros no?, es una pregunta que se impone también a la hora de entender la lógica detrás de la selección de los fotógrafos jóvenes. Toda (buena) muestra retrospectiva es un ejercicio de selección legitimadora, una manera de historiar centrada en la ética, la responsabilidad y la investigación, un discurso que convive con muchos otros. Ante el cuestionamiento sobre las decisiones del curador, prefiero pensar que es mejor contar con una historia imperfecta que carecer por completo de ella.

Con respecto a la inserción de voces nuevas, este, como todo ejercicio de curaduría encargado de sistematizar determinada manifestación al interior de la producción simbólica nacional, ha de-

bido contemplar el presente y abrirse al máximo de posibilidades futuras. Entre los tantos jóvenes fotógrafos que actualmente trabajan en nuestro país, Rafael seleccionó algunos de los que a su juicio han desarrollado una poética sólida y renovadora. Por supuesto, dichas inclusiones constituyen un riesgo y pueden convertirse en un arma de doble filo, pues los artistas que hoy resultan interesantes, tal vez no ocupen un lugar protagónico en la reescritura de la historia fotográfica insular que seguramente se llevará a cabo en el futuro. El curador optó por presentarnos a artistas y poéticas su-gerentes, con una evidente calidad estética, y que muestran una clara proyección hacia el mañana.

Esta no será una exposición definitiva. Dudo mucho que un investigador de la altura intelectual de Rafael Acosta considere definitiva una muestra que, a pesar de sus altísimos niveles de elaboración, solo nos presenta una parte de la producción fotográfica en Cuba. A mi juicio, este es el segundo paso de un proceso investigativo y curatorial mucho mayor, que Rafael inició con su excelente libro *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba (1840-2013)* y que se irá incrementando con nuevas pesquisas. A fin de cuentas, tal y como solía aclarar la conocida y casi mítica doctora María del Rosario Novoa, las investigaciones no se terminan, sino que se abandonan. Esta máxima es igualmente aplicable a los ejercicios curatoriales.

Independientemente de su notable importancia y calidad, *La imagen sin límites* presentó algu-

nos inconvenientes que, aunque escapaban a la voluntad del curador, limitaron su capacidad de impacto. En primer lugar, la muestra fue desplegada en un espacio muy reducido, lo cual provocó un hacinamiento visual que deslució la puesta en escena. En segundo, se siguió un orden cronológico estricto, sin tomar en cuenta los núcleos temporales y temáticos presentes en el catálogo, ideales para articular la museografía. Asimismo, la mayoría de las imágenes son copias de fotografías. Ello concedió uniformidad visual a la exposición, pues las piezas fueron adaptadas a un formato estándar, al tiempo que contribuyó a proteger documentos históricos de altísimo valor difíciles de reproducir o cuyos negativos han desaparecido. Sin embargo, esta estrategia impidió el disfrute del grano original presente en las impresiones de plata sobre gelatina y los detalles de collages y fotomontajes en algunas de las piezas más contemporáneas.

La imagen sin límites no es una muestra absoluta, pero sí altamente plausible y de referencia obligatoria para amantes y especialistas de la fotografía. Emplazarla en Bellas Artes constituyó un gesto valiente y legitimador que demostró el interés del Museo por cederle mayor espacio a una manifestación poco representada en sus exhibiciones permanentes.³ Por otro lado, nos puso en contacto con parte del trabajo investigativo desarrollado por uno de los intelectuales más relevantes del panorama cultural nacional, y abrió un horizonte de incógnitas curatoriales que habrán de contribuir

sustancialmente a la sistematización de la historia fotográfica insular.

Reza un antiguo proverbio chino que una imagen puede expresar diez mil palabras. Con *La imagen sin límites*, Rafael Acosta de Arriba condensó cien instantáneas en un sustantivo: fotografía, al que sumó el adjetivo de cubana, lo cual, de por sí, constituye un estamento identitario de capital importancia, pues todo pueblo verdaderamente culto se reconoce en sus representaciones.

Maikel J. Rodríguez Calviño

(Sancti Spíritus, 1981).

Escritor y crítico de arte.

¹ Véase “Fotografía e historia en Cuba, la isla en imágenes”, de Rafael Acosta de Arriba, en *La imagen sin límites. Exposición antológica de fotografía cubana* (catálogo de la exposición), La Habana, Collage Ediciones, 2018, p. 26.

² La muestra recoge la obra de cincuenta artistas, que van desde los muy conocidos Alberto Korda y Raúl Corrales, hasta José Gómez de la Carrera (un español radicado en Cuba que fotografió la Guerra del 95) y los jóvenes Yanahara Mauri y Jorge Otero.

³ Desde inicios de los años 80 no se producía en Cuba una exposición de este tipo dedicada a la fotografía. El antecedente más inmediato de esta muestra es una retrospectiva que organizó el propio Museo Nacional de Bellas Artes, la cual contó con mayor espacio y pudo incluir muchas más obras y autores.

o *Harper’s Bazaar*, un conocimiento que puso en función de la revista *Carteles* y de campañas publicitarias para prestigiosas firmas y casas de diseño.

No obstante, la capacidad creativa de Korda superaba los cánones establecidos, fundamentalmente mediante el empleo de principios *gestalistas*, es decir, de contrastes fondo/figura, donde la belleza femenina se antepone a contextos deteriorados. Así, sobresalen los retratos de Julia López, Nidia Ríos y Norka en parques, lagos y cabarets, y los de otras musas desconocidas que encontraba de manera fortuita en la ciudad.

Buena parte de las fotos de Korda presentadas aquí evidencia su tendencia a ir cerrando los planos, y su deseo de variar encuadres y composiciones. Comprendía que un detalle preciso podía encerrar en sí mismo el mayor significado. Las expresiones de la mirada, los gestos, las formas, poses y rostros, apoyaban claramente el sentido ético y estético de las fotografías.

No pocas veces se ha dicho que el triunfo de la Revolución en enero de 1959 dio a Korda la oportunidad de experimentar aún más. El proceso que se estaba viviendo en Cuba buscó romper con el pasado consumista de la Isla, de modo que la publicidad y la moda dejaron de ser negocios rentables por constituir poco más que vestigios de las clases dominantes. Esta circunstancia hizo que Korda cambiara el rumbo de su producción, para reflejar lo que sucedía en actos multitudinarios de naturaleza política. El pueblo, junto a sus líderes, y las mujeres en particular, fueron capturados por la lente de su Leica M2, lo cual se reconoce hoy como una contribución de gran valor en la documentación del proceso de construcción de la nueva sociedad.

La belleza nunca escapa: la mujer en la fotografía de Korda

artes plásticas

Fui el creador de la fotografía de moda en Cuba porque desde siempre he amado la figura

femenina.

KORDA

Obesiones interrumpas. *La mujer en la fotografía de Alberto Korda*, es el título de la muestra que exhibe la Fototeca de Cuba como fruto de las colaboraciones entre el *estate* que lleva el nombre del reconocido creador y el Estudio Figueroa-Vives. La exposición constituye un merecido homenaje a Korda en el noventa aniversario de su natalicio, al desarrollar la línea curatorial en torno a uno de los temas que más le interesó: la figura femenina.

Si bien en la muestra predominan los trabajos relacionados con el mundo de la moda y sus hermosas protagonistas, una de las imágenes resalta por contraste dentro del conjunto. Se trata de un fotograma nunca antes expuesto de la niña retratada en una de las obras más famosas de Korda: *La niña de la muñeca de palo*. La pequeña que aparece en aquella conocida instantánea se presenta ahora junto a otra niña a la que parece proteger con el brazo deslizado sobre su hombro.

En la mayoría de las fotos recogidas en esta exposición pueden verse las modelos que posaron para Korda tanto en ambientes minimalistas, característicos de la fotografía de estudio (con énfasis en las joyas, trajes, accesorios y muebles), como en exteriores. Muchas veces el glamour de estas mujeres es reforzado por el ambiente de las tiendas, autos, entre otros. Con ello el fotógrafo muestra haber asimilado las claves de propuestas vanguardistas en publicaciones como *Vogue*

Arrivals, obra-archivo y performance-testimonio

teatro

Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consume al mismo tiempo su victoria.

ALBERT CAMUS

Llevar a la escena, amplificar, poner bajo los focos, prácticas y conductas de los cubanos y cubanas de todos los tiempos ha sido a lo largo de su trayectoria uno de los principales objetivos de El Ciervo Encantado, grupo de teatro fundado en 1996 por la actriz, directora y profesora Nelda Castillo. Puesto el énfasis en una reflexión que tiene su principal eje en la existencia misma de la Isla y sus márgenes, estos creadores han buscado desentrañar el comportamiento psicosocial de los nacidos en Cuba. Primero, mediante el estudio de patrones y estereotipos que forman parte del imaginario general y más recientemente, a partir del análisis de las respuestas individuales o colectivas ante las circunstancias que constituyen nuestro día a día.

Lejos de la autocomplacencia, de concesiones comerciales y de cualquier forma de panfleto, El Ciervo Encantado nos presenta –con dignidad y civismo, algunas veces con amargura y otras con ironía, pero siempre a través del rigor y el riesgo– algunas de nuestras imágenes más terribles. De ahí que su quehacer, si bien se asocia desde el punto de vista estético a la línea ritual-performativa (Artaud, Grotowski, Living Theatre), se conecte de manera rotunda con la tradición del teatro político (Piscator, Brecht). Sea cual fuere el punto de partida, la recuperación de la Memoria o la necesidad de denunciar las contradicciones presentes en el aquí y ahora la nación, la interpelación del grupo es siempre propiciatoria. Sus obras, todas, buscan conjurar un estado de cosas a partir del diálogo directo con un espectador que es conminado a reflexionar acerca de los ángulos más agudos del devenir nacional, esos “horrores del mundo moral” que ya José María Heredia contraponía, en el caso cubano, a “las bellezas del físico mundo”.

Siempre con esa perspectiva, la creación escénica de Nelda Castillo se ha manifestado, según su propia definición, a través de la configuración de “rituales de la memoria”. Es el caso de espectáculos como *El ciervo encantado* –que dio nombre al grupo–, *De donde son los cantantes*, *Pájaros de la playa* y *Visiones de la cubanosofía*. Luego de estas



El narrador y dramaturgo cubano Reinaldo Montero se alzó con el XXVII Premio de Teatro que otorga la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) por la obra “El sueño del amor produce monstruos”, que evoca el Capricho número cuarentaitrés de Francisco de Goya (El sueño de la razón produce monstruos), y en la que las vicisitudes “no son causadas por la ausencia de la razón, como ilustra el zaragozano en su grabado, sino por la ausencia del amor”, explica el autor.

Así mismo, Montero acaba de publicar su novela más reciente, *El viaje circular*, con el sello Haper Collins, mientras que en teatro tiene el compromiso de entregar un nuevo texto a la Compañía del Cuartel, un grupo teatral cubano.

El jurado del Premio SGAE 2018, al que han concurrido un total de ciento sesentaincino originales, estuvo presidido por el dramaturgo José Ramón Fernández junto a las dramaturgas Carmen Losa y Anna Fité, el ganador del premio anterior Roberto Martín Maiztegui, la ganadora del Premio SGAE de Teatro Infantil 2017 Nieves Rodríguez, los actores y directores Salva Bolta y Jordi Purti, así como la presidenta de la Asociación Gallega de Empresas de Artes Escénicas Belén Pichel.

Montero, quien es además guionista de cine, asesor teatral y miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua, tiene una treintena de libros publicados y una docena de obras de teatro estrenadas. Ha merecido diversos reconocimientos, entre los que se destacan cuatro premios nacionales de la crítica en Cuba (1997, 2002, 2006 y 2009), los premios “Fray Luis de León” 2007 por *Liz*; Alejo Carpentier 2005 por *La visita de infanta*; Juan Rulfo 1996 por *Trabajos de amor perdidos*; Casa de las Américas 1986 por *Donjuanes*.



Campesinas, obreras, maestras y estudiantes surgían de las impresiones obtenidas en el laboratorio de Korda, para aparecer más tarde en las páginas de algún periódico nacional o extranjero. Los ángulos de toma cambiaron radicalmente (en cuanto a ubicación y distancia), con amplio predominio de picados y contrapicados, además de atrevidos encuadres poco usuales en su tiempo, tendientes a los primerísimos planos que a su vez ocasionaban bruscas fragmentaciones. Las prendas, cosméticos, pañuelos y finos tocados fueron sustituidos por uniformes de milicianas, boinas, sombreros de yarey, fusiles y ametralladoras.

Solo existe un común denominador entre el antes y el después en la fotografía de Korda: la belleza femenina. Los contrastes entre una etapa y otra pueden notarse fácilmente si se observa la foto de Norka para la Joyería Cuervo y Sobrinos (ca. 1956), en la que resalta la pulsera sobre el guante negro, o en su cuerpo de perfil mientras exhibe lencería fina en un retrato de 1958. La fotografía de Silvana Pampanini (1963) llama la atención por mostrar accesorios complementarios en el vestuario de una dama muy elegante. En el extremo opuesto está el retrato de Lourdes (1959), en el que la mujer ha sido captada de modo que lo que resalta es su belleza natural y su expresión desafiante ante la cámara. Otro ejemplo que se inscribe en esta etapa es el fotograma perdido que exponía un busto de mujer desnudo, con una ametralladora entre sus senos como único instrumento de defensa.¹

No obstante, el amor de Korda por la fotografía de moda nunca cesó. Aún perviven sus contribuciones a Havana Club y La Maison. De 1985 data el retrato de la perfecta fisonomía de Ivilin acarician-

do a un gato, en la cual los ojos de la joven y del felino cautivan al espectador por su expresividad. En el año 2000, aprovechando un viaje a São Paulo, Korda hizo fotos a modelos brasileñas en espacios cotidianos: en una de ellas, la modelo aparece en una estación de tren, como posando entre el ir y venir de los viajeros. En esta imagen las estructuras de acero, dispuestas en línea recta, con sus curvas y miradas en perspectiva, dialogan con los cuerpos esbeltos de las mujeres.

Si la emblemática foto del Che no hubiese consagrado universalmente a Korda, seguro cualquier otra de las que aparecen en esta exposición lo habría hecho. Muchas trascienden las fronteras del tiempo y de la memoria, incluso de la propia vida. Se me antoja pensar ahora que la copia de Paula María y Araceli Ceijo Beade (las niñas de Sumidero en Pinar del Río), puede convertirse en el próximo ícono de la fotografía cubana, pero esta exposición, de manera general, lo que demuestra con claridad es que Korda fue un eterno enamorado de la condición femenina, y que supo comprenderla en diferentes escenarios y circunstancias.

Alain Cabrera Fernández

(La Habana, 1980).

Crítico y fotógrafo.

¹ En su libro *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba (1840-2013)*, Rafael Acosta de Arriba hace un análisis sobre esta imagen (*La vida y la muerte*). En una de sus páginas podemos ver una reproducción muy poco definida de la misma.

puestas, a las que me gusta clasificar como espectáculos-altar, *Variedades Galiano* marcó un vórtice en la producción del grupo y funcionó como obra de transición hacia creaciones tales como *Cubalandia*, *Rapsodia para el mulo*, *Triunfadela*, *Guan melón!!! Tu melón!!!* , y las más recientes *Departures* y *Arrivals*, que la directora clasifica como “performances en escena”. Las piezas dentro de este segundo grupo evidencian una necesidad de indagación-intervención urgente y sus referentes inmediatos se encuentran directamente en la calle, en las experiencias cotidianas o en las propias biografías de los intérpretes. Son obras que se sustentan en un punto de vista más antropológico, testimonial, político, e incluso configuran distintos tipos de archivos.

Vale la pena detenerse en la noción “performance en escena”, peculiar no solo por su aparente naturaleza contradictoria, sino porque expresa una estupenda síntesis del devenir de El Ciervo Encantado, que además de espectáculos propiamente dichos, ha presentado al público tres ediciones de su café-teatro (*La Siempreviva I y II* y *La última cena*), performances (*Humo en las altas torres*, *Escachala-taescachalataescach*, *Isla Flotantes*, *Iré a Santiago*, *Mesa redonda performativa*); happenings (*La tempestad y la calma*, *Ausencia justificada*, *A la eterna memoria*, *Referencias territoriales*, *Dramaturgia de la Revolución*, *Elvis en La Habana*, *Artista del pueblo*), exposiciones (la dedicada a los diez años del grupo en la biblioteca del Instituto Superior de Arte y otra por sus quince años en la galería Raúl Oliva), e intervenciones públicas (*Enriqueta al debate cultural*, *Cubita luchando la firmeza*, *La lista de Schindler*) y digitales (agrupadas en la acción *Respuesta rápida*).

Este proceso pone de manifiesto la indagación sistemática del grupo en los recursos expresivos de los actores, lo cual implica no solo un entrenamiento particular, sino también la consolidación de un compromiso ético, artístico y cívico. La conciencia acerca de esa responsabilidad hace que cada personaje o acción se sustente en la necesidad de expresar algo realmente necesario tanto para el intérprete como para los públicos que interactúan con las obras, que pueden ser los que asisten al teatro, los participantes de un debate sobre política cultural, los destinatarios de un correo electrónico, o los que concurren a una exposición o a la presentación de un libro. Esta concepción integral del *performer* es fundamental, puesto que da sentido al quehacer colectivo en tanto acción presente, y no como representación (entendida esta última como construcción mimética de personajes y acciones de ficción). Es particularmente interesante el modo en que se funden en esta concepción del teatro la propuesta ritual, el atletismo afectivo de Artaud, y el extrañamiento épico, analítico y reflexivo, propuesto por Brecht.

Nelda Castillo consolida definitivamente el concepto “performance en escena” en *Departures* y *Arrivals*. Si en las piezas anteriores el oficiante-actor-caballo-médium encarnaba un personaje que aparecía como máscara, como ser convocado en el trance, como artificio orgánico, en estas dos últimas propuestas es Mariela Brito, fundadora del grupo junto a Nelda Castillo, quien presenta. Lo hace en su condición de *performer*, de alguien que está implicada desde su identidad personal, generando una acción que utiliza el testimonio, que construye un archivo y que deviene instalación, o, mejor, dispositivo. Estas estrategias de organización del discurso confluyen, a partir de un con-

cepto general, en una pieza única, cohesionada y coherente.

Ya me he referido a *Departures* en un texto precedente, de modo que abordaré a continuación solo la obra más reciente de El Ciervo, que sin duda da cuenta de una radicalización de los procederes estéticos del grupo, capaz de transformar permanentemente sus maneras de obrar. Estrenado en junio de 2018, *Arrivals* da cuenta de un momento crucial en la vida de todo el que ha salido de Cuba.

Hacer las maletas de regreso a la Isla suele confrontarnos con diversas tramas de nuestra existencia, marcadas por la carencia y la terrible ansiedad que engendra tener que conseguir algo que no existe en el país, que está en falta o que, si aparece, estará “multado”, una y otra vez hasta alcanzar el cuádruple o quintuple de su valor inicial. Comprar para uno mismo, para la familia o para los amigos, productos que asombrarían a otros viajeros, ha obligado a cubanas y cubanos a confeccionar listas minuciosas e inauditas en las que se juntan artículos de primera necesidad, alimentos, medicamentos, e incluso piezas de colección –a veces se trata de encontrar la aguja de un tocadiscos búlgaro o un repuesto para un FIAT argentino–. Sumados unos y otros en escena, arman un conjunto francamente inverosímil, no realista, pero tan cierto como nuestras vidas, signadas por el aislamiento, la heredada monoproducción, el bloqueo estadounidense, la doble moneda, la penalización del dólar, la baja productividad, los magros salarios, el burocratismo de estirpe soviética y otros muchos males que acaban por dejar a la mayoría de los residentes de la Isla expuestos a un sinnúmero de escaseces y privaciones.

Claro que lo más terrible no es tener que conseguir productos inauditos y meterlos en la maleta, una aventura que bien podría dejar pasmado al mismísimo Thor Heyerdahl, sino el temor de que cualquiera de esos efectos, finalmente conseguidos, pueda desaparecer en algún aeropuerto. Algo que sucede por muchas razones, entre ellas, no poder pagar por el exceso de equipaje, la desconocida y casi siempre absurda prohibición de salida del país o de entrada al nuestro de algún artículo (por estar incluido en la lista negra de la aduana, acusado de “alto consumidor energético”, sospechoso de “valor comercial” o “agente biológico”), o incluso por el más descarado acto de latrocinio. Si alguno de tus artículos no logra entrar, nada ni nadie podrá sacarte de arriba la iracunda depresión por la derrota. Pero si hay oportunidad, no queda otro remedio que volver a pasar por eso, hasta que te conviertes en un Sísifo trasnacional, víctima de un injusto sistema de redistribución de las riquezas, rehén de la historia. No obstante, aquí se habla de la importación para uso personal de pasta y cepillos de dientes, de papel sanitario, de algún chorizo, de pañales desechables...

Poco nos hace cuestionarnos nuestra dignidad tanto como esa maleta y esas listas. Veo *Arrivals* y no puedo dejar de pensar en los que no viajan, en los que no tienen a nadie afuera, en los que ven esos artículos como algo lejano, imposible, prohibitivo. Soy privilegiado, me puedo poner de un lado y del otro, pero nada me confronta más que esa posibilidad, el espectáculo me quiebra, me ubica. De hecho, allí está mi voz, mi lista, me reconozco y me desconozco, allí estoy y no puedo esconderme. Mariela Brito no dice nada, pero, sin duda, es ella la más elocuente, su silencio es radical. La conozco y

sé que su columna no está bien, ha sido sometida a una compleja intervención quirúrgica hace unos años, a veces se queda paralizada. Aun así, está en escena, echándose a la espalda una mochila muy pesada que jamás podrá pasar como equipaje de mano, arrastrando una maleta enorme, encorvándose una y otra vez para embalar cuidadosamente cada *ítem*. La pieza lleva al límite el cuerpo físico de la *performer*, es un bucle infinito. Es Sísifo, que rueda loma abajo convertido en la piedra. Cuando la acción termina hay que deshacerlo todo y ponerlo a punto para el siguiente día.

Muchos artistas están en contra de la repetición de los performances. Piensan que volver a hacerlos teatraliza y que la teatralización banaliza. El Ciervo Encantado ha puesto, sin embargo, esa repetición al centro mismo de su propuesta. Lo más importante para estas creadoras es el encuentro con el espectador, que hace absolutamente única e irrepetible cada edición de la propuesta, una propuesta no serializada, sino sostenida. El mayor acto de resistencia es justamente poner el performance en escena, una y otra vez, mientras sea posible, y compulsar al público a una recepción diacrónica, aquietar al espectador para inquietarlo, comprometerlo, hacerlo cocreador, participante capaz de sentir su propia responsabilidad para con su contexto.

La presencia real del *performer*, la tensión más allá de los límites de sus fuerzas, son características fundamentales del también llamado “arte de acción”. No obstante, como *Departures*, este performance se estructura, ya lo hemos dicho, a partir de la confluencia de acción, archivo y testimonio. La pregunta de la primera pieza de este par –¿por qué te fuiste de Cuba?– es sustituida aquí por la solicitud de listas de viajes. Los destinatarios hemos sido personas cercanas al Ciervo, casi todos artistas, intelectuales, la mayoría gente de teatro, todos espectadores cotidianos de las obras del grupo y, de algún modo, interlocutores. Las cartas y correos electrónicos de la primera obra, algunos leídos por Mariela durante la ejecución, otros dispuestos para que los espectadores pudieran descubrirlos por sí mismos, son ahora notas de voz que se convierten en banda sonora. Mariela es ella misma, la que se va en *Departures*, y el dispositivo recuerda la habitación de un hotel la noche antes de regresar a la Isla.

Audífonos y una pantalla al fondo generan la música que escuchamos. Al inicio, el video, quizás de YouTube, pasa la letra en español del “Va, pensiero”, el coro del tercer acto de la ópera *Nabucco* con música de Giuseppe Verdi y libreto en italiano de Temistocle Solera, que, inspirado en el Salmo 137, canta la historia del exilio hebreo en Babilonia tras la pérdida del primer templo de Jerusalén. Como cierre, el “Bolero” que hace noventa años compuso Maurice Ravel para la bailarina Ida Rubinstein. Sin embargo, las notas de voz de quienes enviamos al grupo nuestras listas, hacen parte también de una concepción musical más amplia, al tejerse perfectamente en una pieza única, creada en colaboración con la compositora Sunlay Almeida Rodríguez. Esta podría ser leída como producto de la subjetividad de la *performer*, pero en realidad actúa como una cámara de eco que amplifica su acción y establece una presencia coral. Es justamente esa compilación de voces diversas en cartas, correos o notas de voz, la que compone el archivo que las performances presentan, al tiempo que comunican el testimonio íntimo de Mariela Brito, sus propias experiencias acerca de la partida y su lista personal de

necesidades y viajes, inscritas en los productos que poco a poco va embalando, y en la procedencia de las bolsas de compra, algunas de Ecuador, otras de México o de los Estados Unidos.

Distante y en silencio, la acción de la *performer* llega a desesperarnos, hay momentos en que queremos irrumpir su espacio para ayudarla a cerrar un zíper, advertirle de la fragilidad de algún objeto que irremediablemente se va a quebrar o sobre los artículos que no se pueden llevar en la cabina del avión. Ella lo tiene claro y todo al final funciona según una acción real, no premeditada o ensayada. El objetivo es el mismo, alistarse para la partida, esta vez de regreso, y no dramatizar. La pieza repite paso a paso la estructura de otra: “paso es el paso del mulo en el abismo”. Lezama está presente porque hace parte de la biografía de la *performer*. Pero lo importante aquí no es el mulo que trasiega su sobrieda, sin dioses, sino la reflexión en torno al abismo, a qué lugar se arriba cada vez que se vuelve. ¿Aún existe la Isla o ya solo existe la maleta? Pero, por favor, aunque la pieza propicia otras múltiples lecturas dispuestas en niveles sucesivos, olvidemos que aquí se habla de la importación para uso personal de pasta y cepillos de dientes, de papel sanitario, de algún chorizo, de pañales desechables...

Como el Sísifo de Camus, Mariela y Nelda cargan su acción de clarividencia y nos confrontan para remover las bases de nuestra inconciencia. Esa es su contribución, su victoria.

Jaime Gómez Triana

(El Cotorro, 1978).

Teatrólogo.

Queriendo bien a la décima

libro

A pesar de que cualquier manual de redacción periodística recomienda no comenzar (ni terminar) los textos con largas citas, no puedo sustraerme de pedir prestado un extenso párrafo al Maestro Roberto Manzano:

Si hay un nombre del campo poético cubano que reúne en su vida y obra toda un área de creación, capital para la justicia y el entendimiento global de la escena lírica cubana actual es el de Pedro Péglez González (La Habana, 1945). No solo es uno de los cultivadores de la décima escrita esenciales de los últimos tiempos, sino también su promotor más leal y eficaz. Disfruta de respeto y admiración en todo el país y mucho más allá del país (...). Nadie tan autorizado (...) para hablar de las circunstancias, los valores, las figuras, las maneras, los obstáculos, las ganancias, los itinerarios y los horizontes de la extraordinaria poesía que se ha escrito en décimas siempre y ahora mismo entre nosotros.

Con la habitual capacidad de síntesis del extraordinario poeta y educador que es, Manzano introduce así el que considero plato fuerte de *Con diez que se quiera bien*. *Acercamientos a la actual décima escrita cubana* (Editorial José Martí, 2017), una entrevista en la que, aprovechando las sagaces preguntas del pedagogo, Péglez desarrolla, con profundo calado ensayístico, su visión sobre la creación decimística en nuestros lares, a la par que confiesa, casi disculpándose por hablar de sí mismo, su apuesta vital por esta forma creativa.

Además de ese enjundioso diálogo, publicado originalmente en la revista *Amnios*, y ahora colocado con inteligencia como cierre del libro, *Con diez que se quieran bien...* reúne comentarios, miniensayos y reseñas publicados por Péglez desde la década del go hasta la actualidad, para dar cuenta de la ruta existencial de la estrofa, esa que, según dicen que dijo José Fornaris, constituye el molde poético consustancial a nuestro pueblo. No en balde refiriéndose a esta hechura lírica, la también poetisa y académica Mirta Aguirre sintetizó, en versos que a juicio del erudito Virgilio López Lemus valen por un ensayo: «porque ella nació primero/ y nuestro pueblo después».

Un motivo recurrente en la extensa e intensa creación lírica de Péglez es el del abad y la abadía. Quien se asome a las líneas de este volumen podrá

advertir, como en un recogimiento de alma, que eso ha sido para el autor su devoción por la décima: una fecunda misión de monasterio, en la que, como buen padre, ha ido sacrificando todo, especialmente su tiempo, en función de que irradie más allá de cualquier frontera el sol rotundo de la “viajera peninsular”.

Sin estridencias, sin poses, “sin llamar al mundo para que lo vea”, como reza el precepto martiano, este poeta de figura diminuta y recia estirpe, ha ido labrando un campo de análisis en torno al complejo artístico-cultural (como él prefiere denominarlo) de la creación en estrofas de diez versos. Y dicho campo, con surcos visibles en la página cultural del semanario *Trabajadores* y en el sitio web *Cuba Ala Décima*, que ahora, gracias al libro, podemos apreciar de conjunto, pone al descubierto los principales frutos y las poderosas malezas que día a día enfrentan los que aman la forma expresiva que dignificó Jesús Orta Ruiz (el Indio Naborí), en el siglo xx. No en balde a esta figura tutelar está dedicado el volumen.

Dentro de los núcleos conceptuales diseccionados por Péglez destaca el que ha denominado: *revitalización de la décima escrita cubana contemporánea*, proceso que, considera, se extiende desde la década del 8o del pasado siglo hasta nuestros días, con periodos de mayor intensidad que otros, pero siempre en espirales ascendentes y gananciosas para la poesía cubana toda.

No escapan al ojo clínico del analista las esenciales figuras, instituciones, eventos y movimientos que, al interior del citado complejo, han ido multiplicando en más de tres décadas el radio de acción de la décima, como tampoco las fuertes barreras de prejuicios, olvido, utilización instrumental-propagandística y falta oportuna de promoción y jerarquización que ha debido vencer esta vertiente del lirismo.

De igual modo el libro es valioso testimonio de la sorda lucha entre “el fantasma del menosprecio con que cierta zona de la intelectualidad cubana ha tratado históricamente a nuestra estrofa” y el “terco amor” de otra zona de los intelectuales: quienes la cultivan y/o defienden. Entre estos últimos destaca, singularmente, la fraternidad que define al movimiento agrupacional de los escritores, cualidad que –bien razona Péglez–, se traduce en enriquecimiento espiritual constante.

Y si alguien puede dar fe de ese enriquecimiento es él, porque conoce y ha apoyado como ningún otro cultor o investigador, desde el más minúsculo

taller literario decimístico en un municipio intrincado del país hasta los más refulgentes eventos, con carácter iberoamericano, que incluyen a la estrofa. Aunque no lo diga, porque un abad nunca menciona su propia cosecha, la agrupación que él dirige, el habanero Grupo Ala Décima, así como el concurso anual auspiciado por este –entre los más prestigiosos del panorama literario del país– y, especialmente, el mencionado espacio en Internet: *Cuba Ala Décima*, con más de cuatro mil reseñas sobre este cauce creativo –mayor reservorio de información digital al respecto en Iberoamérica–, constituyen baluartes insoslayables a la hora de hacer balance de lo que ha sido y podría ser la forma elevada por Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (El Cucalambé) en el siglo xix cubano.

Periodista y actual Jefe de Redacción del periódico de la CTC, militante antidogmático del pensamiento emancipador, historietista, bardo multilaureado en concursos (con dos Premios Iberoamericanos Cucalambé en su currículo), hombre y amigo respetado en tertulias y espacios de pensamiento y poesía a lo largo de la Mayor de las Antillas y allende los mares, Péglez debía tener publicado hace mucho, entre su ya amplia bibliografía, este volumen. Por tanto, es de agradecer hondamente a la editorial José Martí que haya hecho, al fin, justicia poética con darlo a la luz, aun cuando sea en letra diminuta y con papel de tan mala calidad.

Y no digo más, que un reseñador solo debe repasar algunas señas. Cierro, como abrí, con una máxima del profesor Manzano, a la que se afilia naturalmente Pedro Péglez González: “La mejor poesía es querernos”. *Con diez...* son páginas para eso, para querer y querernos.

Jesús Arencibia Lorenzo
(Pinar del Río, 1982).

Periodista y poeta.

Creíste que la ibas a encontrar. Que el acto era tan simple como hacer un juramento, y decir que aceptabas para conocer clave y misterio, todo lo que necesitas para la posesión. Los pasos que siguieron: una ruta sinuosa, medianamente encubierta, la puerta de abertura infinita –que resultó visible solo en tu memoria, en esas neuronas que has guardado y has hecho crecer con aparente minuciosidad–, mostraron la primera resistencia. Qué te hizo pensar que todo sería tan fácil, que pondríamos sobre tu mano la fragilidad de otras verdades, el esfuerzo giratorio de cada carácter, cada trazo marcado sobre el polvo de maderas anteriores. Cómo te dejaríamos entrar al cuerpo de la Isla, impecable y querida, guardada al interior del *Arca*.

Es la sensación de adentramiento, lo que se hilvana sobre las palabras iniciales, de similar vibración. Y aunque el hallazgo es siempre personal, hay sonidos, texturas, olores que te irán acompañando; extrañezas y dudas que saltarán sobre ti, como una fiera desconocida y hambrienta; calmas visionarias, extensos horizontes donde varios futuros son posibles; y angosturas, estrecheces y carencias, algunas expuestas con verdadero desenfado, casi

con tranquilidad, mas otras, húmedas, muestran el quiebre de la roca, la herida real y burbujeante.

Cuatro compartimentos tiene el *Arca*, cuatro espacios de diferentes dimensiones y elevada intensidad, cuatro momentos para aumentar las superficies, los arañazos de las dudas, el chirrido de culpas que pueden no ser. Allí están la bandera y el héroe, el país de construcción movable, lo experiencial sin juicios ni concepciones previas, con cierta angustia, sí, ese dolor común de la Isla de todos. Resalto, de algunos, la brevedad, piezas que se arman sobre una agradable síntesis; otros guiñan a la Historia, la personal, la literaria, y la otra de mayor envergadura. Así juega –también–, se divierte, entre sutilezas e insinuaciones.

Cada sueño vale como una piedra en su interior, una roca profunda de argumentos, deseos y sentencias que perduran o desgranar sobre el agua. Ya verás si te entrego la llave, si te digo al oído santo y seña, cuál escogerás para llevar contigo. El *Arca* es también un reflejo. Dime, qué esperas encontrar.

Teresa Fornaris
(La Habana, 1971).
Poeta y editora.

libro } La piedra en el *Arca* *

* *Arca*, poemario de Ediel Pérez Noguera, Premio David 2016, Ed. Unión, 2017.

Cuba en USA, publicado este año 2018 por Ediciones Polymita S. A, Ciudad de Guatemala, y de la autoría de los cubanos Emilio Cueto, coleccionista e investigador que reside en Washington D.C. y Julio Larramendi, fotógrafo y editor radicado en la isla, constituye un recorrido representativo de la presencia de Cuba en los Estados Unidos a través de la colección particular de Cueto, considerada la más importante de su tipo en el mundo.

Como escribe Emilio en su nota de presentación, “con este título nos proponemos que los objetos de mi colección aquí ilustrados cuenten, cada uno a su manera, la historia de Cuba en Estados Unidos, documentando la larga, amplia y profunda presencia de la mayor de las Antillas en USA [...] tratándose de un ensayo a partir de una colección privada de memorabilia cubana y de un volumen con un número limitado de páginas [...] no pretende agotar el tema”, pero sí nos regala una muestra generosa de esa interrelación cultural de varios siglos.

Como comenta el historiador y crítico de arte Rafael Acosta de Arriba, “Este libro es el fascinante testimonio de como el imaginario de un país, Cuba, ha irrigado la imaginación de otro, Estados Unidos, y lo hace desde la visualidad, lo objetual y la espiritualidad. Es la historia, desde las imágenes y la cultura, del diálogo entre dos pueblos sostenido en el tiempo, que no termina y proseguirá creciendo en el futuro. Sin ser un libro de corte académico resultará imprescindible en lo adelante para estudiar las relaciones bilaterales entre Cuba y Estados Unidos desde ángulos que sobrepasan a la política”.

libro }

Camino actuales de la historiografía cubana

A propósito de un libro de Félix Julio Alfonso López

libro }

La historia es un arduo placer. Interpretarla y escribirla es también un privilegio que produce ese goce intelectual, aunque a veces mirar el mundo y entenderlo con la conciencia del historiador nos provoca también angustias inevitables. Encontrar una causa pasada y un probable curso a todo lo que vemos y oímos nos aparta muchas veces de las cosas simples del vivir cotidiano. Cuando el historiador adquiere una sólida conciencia histórica extrapola casi siempre de manera irreversible sus modelos interpretativos a las realidades cotidianas más comunes, para expresar su visión del mundo más allá del libro, el aula o el archivo. Disfrutes y angustias forman parte de los llamados “placeres de la historia”, frase más que elocuente del historiador cubano Félix Julio Alfonso López, que da nombre a una obra suya de 2014.¹

Nacido en la actual provincia cubana de Villa Clara, en el centro de la Isla, Alfonso López es uno de los rostros más emblemáticos de una generación de historiadores cubanos que ha entrado en su plena madurez generacional con sustanciales aportes a los nuevos caminos de la historiografía cubana de inicios del siglo xxi.

La producción de su generación se ha caracterizado hasta el momento por una mayor cercanía y uso de la teoría social proveniente de otras áreas de las ciencias sociales, que la mostrada por generaciones precedentes; su marcado interés por temas y métodos de la llamada historia social y los estudios socioculturales; una disminución de la cantidad de obras que indagan en la historia política tradicional de la nación; y, además, por una producción que ha estado impactada por fenómenos nacionales asociados a la crisis económica que inicia en los años 90 del pasado siglo. A a su vez, también es notable la ausencia de una figura aglutinadora que marque o proponga el curso generacional; algunos de sus miembros realizan sus obras desde el exterior; y, por último, es evidente la falta de una mirada historiográfica a sus propias producciones (idea de Alfonso López que abordaré más adelante). Esta es, a grandes rasgos, y hasta el momento, mi visión general sobre una generación que está en pleno ascenso intelectual-productivo.

Pero como la historia es una ciencia en constante replanteo, esta última característica tiene una actual y muy interesante propuesta –sin pretender ser conclusiva– en una de las más recientes obras de Félix J. Alfonso. Me refiero a *Las tramas de la*

historia. Apuntes sobre historiografía y Revolución en Cuba.² Publicado por Ediciones Caserón, de la provincia de Santiago de Cuba, el libro es una valiosa y necesaria herramienta de trabajo para los historiadores cubanos y extranjeros interesados en la particular evolución de la historiografía cubana en la Revolución y en la historia de Cuba en general. No obstante, la intención de Alfonso no fue solo esa, sino que, además, sus contenidos despertasen el interés en el público general, aspiración que seguramente también alcanzará.

Para lograrlo, el autor ha dividido el texto en dos partes: (Pre) texto y Coda. El giro cultural en la obra historiográfica de Olga Portuondo Zúñiga. Ambas se complementan en cuanto al estilo del análisis historiográfico a lo largo de las ciento veintidós páginas de la obra, pero a su vez, tienen identidades propias. La primera analiza el conjunto de la historiografía nacional mayormente en la Revolución; mientras que la segunda se centra en el entramado cultural que revela la obra de una importante historiadora cubana.

El discurso escritural de Alfonso López discurre sobre las distintas etapas del proceso revolucionario y, dentro de ellas, sobre autores representativos en cuanto a temas y producciones. La sucesión historiográfica confirma el hecho de que las etapas culturales de la Revolución van de la mano de las décadas cronológicas, un fenómeno muy particular en nuestra historia.

Si fuera posible hacer un resumen valorativo de *Las tramas de la historia...* tal vez habría que desarrollar la idea de que el libro hace un balance generalizador de suma utilidad para el trabajo del historiador, así como para el público general, por lo cual puede constituirse en obra de cercana y constante consulta. El autor logra construir una ruta cartográfica de la historiografía contemporánea cubana en la cual avances, deficiencias y diferencias, serán las señas que indicarán la ruta de lectura.

El texto dista de ser loa acrítica de la producción de los historiadores cubanos, como ha sido tendencia entre colegas de la Isla que asumen una visión marcadamente política para mostrar resultados historiográficos. Por el contrario, el tino científico prevalece en la propuesta de Alfonso López quien, sin desvincularse de la política –algo lógico por razones necesarias de la relación entre historia, ideología y sociedad–, le otorga un alto vuelo interpretativo al material, que se codea con otros análi-

sis de sobrado rigor académico, como los de Oscar Zanetti.³ En esa dirección, López nos propone un análisis desmitificador de perspectivas que sobresalieron en la historiográfica nacional, como la de Sergio Aguirre. Dicha reflexión es el fruto de una mirada crítica y de una sólida capacidad de análisis.

Otro éxito del volumen es la reflexión sobre la obra de los historiadores isleños durante la década del 70, con algunas extensiones hasta los años 80. El autor se detiene en el periodo que se conoce como Quinquenio Gris, durante el cual la cultura cubana tuvo un empobrecimiento general debido a complejas causas que rebasan los objetivos de esta reseña. En Cuba se ha generalizado la creencia de que, si bien en esta época se produjo una disminución en la producción artística y literaria, la historiografía no se vio afectada. Sin embargo, Félix Julio es capaz de demostrar con hechos que el Quinquenio también tuvo impactos entre los historiadores, lo cual es un aporte de especial relevancia, pues contribuye a informar a las nuevas generaciones de historiadores y lectores que no cuentan con la experiencia directa de aquellos años.

El desarrollo de la historiografía regional y local es un asunto algo olvidado y por consiguiente poco abordado en balances anteriores. Sin embargo, aquí es un tema felizmente presente, que nos permite conocer que los años 80 del pasado siglo fueron los de mayor esplendor dentro de este filón de la producción historiográfica. No obstante, el autor no descarta obras anteriores y posteriores que han sido de especial relevancia. Del mismo modo, hace referencia a los resultados de la historiografía de América Latina hecha desde Cuba.

Finalmente, el estudio de la obra reciente de la reconocida investigadora Olga Portuondo Zúñiga, nos revela y confirma algunas características de la historia cultural cubana delineadas a partir de la investigación literaria. Como se ha dicho, la obra de la ensayista y académica camagüeyana es el centro de la segunda parte del libro de Félix Julio Alfonso. En esta sección del libro el autor introduce además, las contribuciones del prestigioso historiador y sociólogo Peter Buerke⁴ para explicar los rasgos estructurantes de la historia cultural. Esta “traducción” interpretativa de López es de sumo beneficio para los interesados en la investigación histórico-cultural, y nos recuerda de paso una de las tendencias en la producción escrita de la generación que él representa.

El recorrido planteado por Alfonso López es portador también de nuevos senderos investigativos que no son abordados en toda su complejidad en este libro, pero que pudieran estudiarse en profundidad en próximos estudios. Me refiero en particular a la existencia de temas históricos e historiográficos sobre Cuba desarrollados fuera de la Isla. No hablo de una historiografía nacional *paralela*, articulada desde criterios políticos opuestos –que también habrá que estudiar oportunamente–, sino de temas raigales de la historia de Cuba que están siendo investigados por historiadores cubanos y extranjeros fuera del país con seriedad académica, y que ameritan ser leídos y valorados. Entre ellos podría mencionarse el tema de la esclavitud (desde países como Gran Bretaña y Estados Unidos), el independentismo cubano en Centroamérica (por ejemplo, las historiografías sobre José Martí y Antonio Maceo en Costa Rica), así como otros asuntos que han generado recientemente gran interés internacional, como la evolución histórica del cine cubano.

Un diccionario para estimular la imaginación

libro

Es probable que hasta finales del siglo xx estas producciones no gozaran de relevancia como para tenerlas en cuenta en el corpus de la historiografía cubana, pero por fortuna para nuestro gremio, tales ascendentes resultados emiten desde hace años señales que hablan de la diversificación y expansión internacional de la historiografía cubana, fenómeno del que muchos países no han podido beneficiarse aún. Ahondar en ciertas temáticas mencionadas en el libro y explicarlas seguramente serán tareas que emprenderá el autor de estas utilísimas páginas de la historiografía cubana.

En lo personal, siento sincera alegría por la nueva obra de Félix Julio Alfonso López, con quien comparto una prolongada amistad desde los tiempos de nuestros estudios de maestría. Disfruto cada uno de sus éxitos intelectuales, y este es uno de ellos. Es también uno de los frutos y legados de nuestra generación a la historiografía nacional, que serán de seguro evaluados por los historiadores que ahora se forman en las aulas. Este esfuerzo es un ejemplo de que, junto a los consagrados maestros que nos enseñaron y a los bisoños historiadores, seguimos aportando a la comprensión de nuestra historia nacional.

Antonio Álvarez Pitaluga
(La Habana, 1972).
Historiador y profesor.

- ¹ Félix Julio Alfonso López: *Los placeres de la historia*, La Habana, Ediciones Unión, 2014.
- ² Félix Julio Alfonso López: *Las tramas de la historia. Apuntes sobre historiografía y Revolución en Cuba*, Santiago de Cuba, Ediciones Caserón, 2017.
- ³ Oscar Zanetti: *La isla y el tiempo. La historiografía cubana en el siglo xx*, La Habana, Ediciones Unión, 2005.
- ⁴ Peter Burke: *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Ediciones Paidós, 2006.

La aparición del segundo tomo (en dos volúmenes) del *Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica* –correspondiente al siglo xx republicano hasta 1958–, es un acontecimiento de enorme importancia para la cultura cubana. La labor emprendida de distinguir, dentro de un vasto universo de creación letrada, aquellas obras de ensayo y crítica que representan un momento o que resultan trascendentes en la literatura cubana es una faena titánica, y en modo alguno podía ser un quehacer individual, sino el resultado colaborativo de críticos y ensayistas de diferentes generaciones, pertenecientes al Instituto de Literatura y Lingüística “José Antonio Portuondo Valdor”. El trabajo para la conformación de este diccionario fue dirigido por Zaida Capote Cruz y coordinado por Cira Romero, y las obras fueron analizadas, además de las dos conductoras del proyecto, por los investigadores Marta Lesmes Albis, Pablo Argüelles Acosta, Antonio Cardentey Levín, Raiza Rodríguez Domínguez, Arianna Rodríguez Domínguez, Christian Frías Rangel y Roberto Rodríguez Reyes.

Estamos pues en presencia de una labor de indudable mérito científico, prolongación del trabajo acumulado durante muchos años por un conjunto de expertos, que sistematiza un fragmento importantísimo de la producción intelectual de las primeras seis décadas del siglo xx cubano y donde predomina la valoración relativamente amplia de cada artículo, conferencia o ensayo. Como resultado evidente, una obra de este tenor vuelve a reconfigurar el canon literario cubano, lo reorganiza jerárquicamente y lo resignifica desde nuevas miradas y perspectivas de estudio, con cuyas opiniones y criterios de selección podemos estar o no de acuerdo, pero lo que no podemos hacer de ningún modo es desconocer sus conclusiones.

Varios obstáculos debió sortear este *Diccionario*, desde la búsqueda y localización de los textos, muchos de ellos ocultos en arcanas publicaciones periódicas, hasta la no menos espinosa tarea de decidir cuáles eran los que realmente habían dejado una huella perdurable en la crítica literaria del período. Asimismo, imagino el arduo trabajo editorial realizado para encontrar un equilibrio en cuanto a la redacción de las reseñas y juicios valorativos sobre obras tan desiguales en extensión y hondura, como pueden ser *La expresión americana* de Lezama y la discusión sobre un soneto de Enrique Hernández Miyares. Considero que esas tensiones internas están resueltas con profesionalidad y rigor, y, además, cada una de las entradas está enriquecida con una actualizada bibliografía activa y pasiva de los discursos reseñados. La publicación en Ediciones Unión mantiene la sobriedad geométrica en el diseño de portada, con tipografía y viñeta que son afines a la revista *Social*, y distingue con los colores blanco y anaranjado los dos volúmenes, lo que añade una visualidad cambiante a la obra general.

La organización interna de los contenidos, como en toda obra de esta naturaleza, es alfabética, lo que no implica en modo alguno que tenga que hacerse una lectura consecutiva del libro. Del mismo modo que en *Rayuela*, podemos hacernos nuestro propio mapa del repertorio, o sencillamente abrirlo al azar y comenzar a leer. Una ayuda muy necesaria para el lector en esta aventura sigilosa es la de disponer de los índices de obras, de autores y de modo particular del índice cronológico, pues es el que ubica el discurso en su tejido histórico específico; como se apreciaba en el pródigo año 1927, el

más representado en la producción intelectual que se recoge, con trece ensayos y artículos en total, y no resulta casual, pues todos están marcados, de un modo explícito o secreto, por la circunstancia del malestar provocado por el gobierno autoritario de Gerardo Machado.

Por cierto, si 1927 es el año con más muestras en el *Diccionario*, el autor con mayor cifra de textos seleccionados es Jorge Mañach, con nueve, en un acto de indudable justicia histórica para con uno de los más influyentes ensayistas de la etapa, y todavía se pudieron haber incluido algunos de sus ensayos sobre Martí. Siguen a Mañach en número de entradas Regino Eladio Boti, José Manuel Poveda, Juan Marinello, José Antonio Portuondo y Cintio Vitier. Asimismo, y pienso que no podía ser de otra manera, José Martí, en dos momentos muy definidos, las décadas críticas de 1920 y 1950, es el autor más visitado por la intelectualidad de este periodo.

Desde luego, sería imposible glosar, siquiera mínimamente, todas las obras mencionadas en este repertorio, pero un par de ejemplos me bastarán para elogiar una de sus virtudes como obra de referencia, mérito que reside en su capacidad de interrelacionar un mismo asunto con dos visiones antagónicas, como sucede a propósito de las lecturas encontradas de Fina García Marruz y Mirta Aguirre sobre Cervantes, y de los divergentes razonamientos realizados por Virgilio Piñera y Cintio Vitier sobre la poesía de Emilio Ballagas. En este sentido, resulta ejemplar el tratamiento que hace Zaida Capote Cruz del texto de Fina, pasando con inteligencia y elegancia sobre la querella, y sus palabras finales me parecen aplicables a muchos otros contenidos que recoge el *Diccionario*...: “Esta reseña testimonia otro de los escenarios de la vivísima polémica entre los intelectuales cubanos acerca del modo mejor para lidiar con el destino histórico de la nación”. En el caso de Ballagas, no puedo menos que ponderar la honestidad de Cira Romero cuando afirma, al comentar el estudio de Vitier: “El recorrido por el ciclo cerrado de la poesía de Emilio Ballagas expone con esmerado lenguaje su hábil intento de hurtar ciertas situaciones controversiales y conflictos esenciales de la vida del poeta”.

Pero más allá de cualquier minuciosa observación sobre las desiguales calidades, opuestas intenciones, perdurables hallazgos o previsibles extravíos de los variopintos ensayos, artículos, discursos, conferencias, prólogos, editoriales y polémicas aquí reunidos, en número cercano a los ciento ochenta textos, opino que lo más valioso del *Diccionario de Obras Cubanas de Ensayo y Crítica* es que estamos en presencia de una extensa, briosa y renovadora cartografía literaria del siglo xx cubano, sin dudas la más ambiciosa y plural de todas las publicadas hasta la fecha. Ello evidencia una vez más que la república burguesa no fue aquel páramo intelectual que algunos pretenden todavía hacernos creer, y que su amplio y diverso horizonte cultural fue más lejos incluso de lo que las propias circunstancias históricas permitían avizorar. Con este enjundioso mapa en la mano podemos penetrar con mayor prudencia por aquella selva oscura de que hablara el poeta florentino, para llegar a vislumbrar los claros del bosque en el conspicuo laberinto de la literatura cubana.

Félix Julio Alfonso López
(Santa Clara, 1972).
Historiador y ensayista.

Picasso en La Habana*

Alejo Carpentier

ca. Allí fue sometido a un largo interrogatorio, durante el cual la policía registró su habitación, dando con un pesado rollo, cuidadosamente envuelto en papeles encerrados, que fue sometido al examen de las autoridades británicas, y grande fue la sorpresa de todos al descubrir que el paquete contenía un importante conjunto de *gouaches* de Picasso, así como varios óleos recientes del maestro. ¿De dónde provenían esas obras? ¿Tenía Pierre Loeb, siquiera, un documento probatorio de que fuesen de su propiedad?... Viendo que las obras se le iban de las manos, el *marchand* recurrió, de pronto, al más inesperado procedimiento –procedimiento que Andre Breton, lo reconocía Loeb, no hubiera aprobado. Ahuecando la voz, dramatizando el gesto, llevo los dedos de su mano derecha a la boca-manga izquierda:

—Juro por mis galones de oficial que estos Picassos me pertenecen.

—... ¿Sus... galones de oficial?

—Sí, señor. Fui oficial de artillería en la Línea Maginot.

Los británicos se pusieron de pie, esbozando un saludo militar:

—Nos basta. Puede llevarse las pinturas. Gracias a esta escena que tanto tenía de Kipling como de Courteline llegaron a La Habana las obras que fueron exhibidas en el Lyceum, hace casi exactamente veinte años, en la única exposición Picasso que haya tenido lugar en Cuba. Cabe señalar, además, que el carácter excepcional de esa exposición resulta acrecido, a distancia, por el hecho de que, después de exhibidas en un conjunto singularmente coherente, puesto que se trataba de creaciones correspondientes a un época precisa, las obras se dispersaron, tomando rumbos tan distintos que hoy se haría casi imposible la tarea de localizarlas.

Pierre Loeb era hombre torturado por las miserias que en aquellos años agobiaban a las gentes de su raza. Pasaba por verdaderas crisis de desesperación, contra las cuales su espíritu, sin embargo, trataba de reaccionar, imponiéndole tareas raras, que

nunca resultaban totalmente infructuosas. Un día, creaba una librería en una habitación de su apartamento de El Vedado –librería donde, a la verdad, se conseguían muy buenas monografías de arte. Poco después, se perdía en los desvanes de una tienda de Obispo, descubriendo –y comprando por alguna suma irrisoria– una rarísima edición de *Los desastres de la guerra* de Goya. Fisgoneaba por los rastros de la calle /Ángeles, adquiriendo muebles cubanos de fines del siglo pasado –muebles entonces menospreciados, antes de que el estilo Amelia Peláez, el estilo Portocarrero, los dotara de un cabal abolengo... En eso pasaba Loeb sus días, entre caminatas por La Habana y viajes a la casa de Wifredo Lam, entre inventos y musarañas, cuando, de modo inesperado, sin haber hablado nunca de ello, saco de un rincón, una tarunda, el famoso rollo rescatado por un juramento hecho sobre sus galones de oficial de artillería. Quedé deslumbrado ante la revelación. Hablé de una exposición inmediata... Pero Loeb volvía ya a ocultar

* *La Gaceta de Cuba*, número 3, 15 de mayo de 1962, p. 6.

el rollo. No debía hacerse esa exposición –decía– porque podía perjudicar a Picasso en París. (Le hice recordar que Otto Abetz no se había atrevido a molestar a Picasso, aun después de visitarlo en su *atelier* de la rue des Grands-Augustins, donde había tenido lugar el famoso diálogo en torno a *Guernica*: “¿Eso, lo hizo usted?” –“No. Eso lo hicieron ustedes”...) Ahora, además, no se podía hablar a Loeb sino de una galería de pintura que aspiraba a inaugurar en una gran tienda habanera. Era su última museografía. Y llevado por ella, se pasaba los días hablando de Miró, de Picasso, de Mondrian, a unos señores que, en punto a pintura, no habían pasado de composiciones plásticas tituladas “El regreso del piloto”, “Los últimos cartuchos”, y aquella otra en que se ve una madre que acerca su hija pequeña a una vaca virgiliana, diciéndole: “¿No ves que es buena?”... Lo mejor del caso es que Loeb se salió con la suya, consiguiendo que la galería comenzara a organizarse. Pero bastó esto para que la empresa dejara de interesarlo. De pronto dejó de considerar que una exposición Picasso, en La Habana, resultara imposible. Había descubierto a Poncette, en quien creía haber encontrado –y así lo dijo en un artículo– un nuevo Watteau. Acababa de hallar, en la Playa de Marianao, unas pinturas espontáneas –*naïves*– que lo entusiasmaron. Renacía, en el, el espíritu del gran *marchand*.

La noticia fue echada a volar. Varios pintores –René Portocarrero, entre ellos– pudieron contemplar los famosos Picassos, rescatados por los galones del oficial de artillería Pierre Loeb. Hice imprimir unos lindos carteles, en caracteres rojos y negros sobre fondo crema, en casa de Ucar García y Cía., y la exposición quedó anunciada en letras de molde.

Esa exposición habría de durar tres semanas. Incluiría un impresionante conjunto de *guaches*, varios óleos y algunas tablas de la serie de Dinard –esas tablas que habían aparecido en la Galerie Bernheim, de modo sorpresivo, unos diez años antes, para ilustrar el inagotable potencial de renuevo, de alegría de vivir, de exaltación y plástica de Pablo Picasso... Juan Marinello, invitado por nosotros, habría de dictar una conferencia sobre el mundo de creación picassiana, conferencia que fue pronunciada en su debido día y publicada poco tiempo después, mientras otros –no agobiados ciertas memorias– se negaban, por oscuras razones, a asociarse a tan singular manifestación de arte.

Durante tres semanas, los salones del Lyceum estuvieron repletos de público. La serie de *gouaches*, que incluía una secuencia llamada “de los marineros”, y una composición evidentemente derivada del

Guernica –pintado tres años antes– promovieron un extraordinario interés. Los óleos desconcertaron un tanto –no olvidemos que esto ocurría en La Habana, en 1942– por la aspereza de sus trasmutaciones formales. Pero, en general, el público reaccionó admirablemente, tratando de entender lo que hallaba difícil y entusiasmándose ante lo que percibía de primer intento... Pero no faltaron los grotescos, en aquella exposición: el caballero que empezó a exclamar “¡Devuélvanme la belleza griega!” y un siquiátra, que iba todas las mañanas con su secreta al Lyceum, para dictarle sesudas páginas de observaciones acerca de lo que había descubierto, como otros tantos síntomas de esquizofrenia y paranoia en la pintura saludable, robusta, humana como pocas de Pablo Ruiz Picasso.

Acaso haya sido oportuno, en este año de consagración picassiana, evocar la divertida historia de una exposición Picassos, presentada en La Habana hace veinte años. Cabría preguntarse, ahora, cual fue el paradero de los cuadros... Algunos regresaron a Francia, con Pierre Loeb. Otros fueron adquiridos por coleccionistas –eran muy escasos en La Habana, entonces– cuyos nombres no recuerdo. Varias piezas –entre ellas, una adorable *table de Dimard*– pasó a manos de Max Jiménez,

muerto en Argentina algunos años después. Nunca he visto reproducidas en ninguna monografía artística consagrada a la obra de Picasso, las obras maestras que se expusieron en nuestra ciudad... Por lo mismo, las fotografías de José Manuel Acosta que de esas obras se conservan constituyen una documentación única, cuya reproducción se hace urgente, ya que los negativos que están en nuestro poder comienzan a verse deteriorados por la acción del tiempo y del clima. <