

# encuentro

DE LA CULTURA CUBANA



## **OLGA GUILLOT** EN PERSONA

LORENZO GARCÍA VEGA

**Maestro por penúltima vez**

ARIEL PÉREZ LAZO

**La crisis de la enseñanza de la filosofía en Cuba**

DUANEL DÍAZ

**Le socialisme qui venait du chaud**

DOSSIER

## **RAZA Y RACISMO EN CUBA**

ALEJANDRO DE LA FUENTE / PEDRO ALEXANDER CUBAS

TOMÁS FERNÁNDEZ ROBAINA / MARÍA I. FAGUAGUA IGLESIAS

ALAN WEST-DURÁN / ODETTE CASAMAYOR-CISNEROS /

VÍCTOR FOWLER CALZADA

53  
54

verano  
otoño  
2009  
15 €

# encuentro

DE LA CULTURA CUBANA

## DIRECTOR FUNDADOR

Jesús Díaz †

## DIRECTOR

Manuel Díaz Martínez

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Elizabeth Burgos  
Josefina de Diego  
Carlos Espinosa  
Pío E. Serrano

## JEFE DE REDACCIÓN

Luis Manuel García

## COMITÉ EDITORIAL

Eliseo Alberto  
Rafael Alcides  
Víctor Batista  
Beatriz Bernal  
Velia Cecilia Bobes  
Manuel Desdín  
Cristóbal Díaz-Ayala  
Damián Fernández  
Roberto González Echevarría  
Carmelo Mesa-Lago  
Enrique Patterson  
Gustavo Pérez Firmat  
Marifeli Pérez-Stable  
Rafael Rojas

## DIRECCIÓN EJECUTIVA

Annabelle Rodríguez

## DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y DISEÑO GRÁFICO

Carlos Caso

# 53/54

verano / otoño 2009

**Editorial** ■ 3

**Maestro por penúltima vez**

LORENZO GARCÍA VEGA ■ 5

**Le socialisme qui venait du chaud**

DUANEL DÍAZ ■ 25

## DOSSIER

### RAZA Y RACISMO EN CUBA

**Buscando a Taita Facundo**

ALEJANDRO DE LA FUENTE ■ 41

**Entre ademanes de lo posible  
y ardidés de lo permitido**

PEDRO ALEXANDER CUBAS HERNÁNDEZ ■ 44

**Un balance necesario**

TOMÁS FERNÁNDEZ ROBAINA ■ 57

**El lado oculto del 27 de noviembre**

MARÍA I. FAGUAGUA IGLESIAS ■ 63

**Colores sin Benetton,  
pero a ritmo de reguetón**

ALAN WEST-DURÁN ■ 68

**Todos los negros finos hemos decidido**

ODETTE CASAMAYOR-CISNEROS ■ 74

**Contra el argumento racista**

VÍCTOR FOWLER CALZADA ■ 82

## EN PROCESO

**El corazón del rey**

FÉLIX LUIS VIERA ■ 117

## PLÁSTICA

### AGUSTÍN FERNÁNDEZ

**Otra narración de los hechos**

MITCHELL ALGUS ■ 125

**La crisis de la enseñanza  
de la Filosofía en Cuba**

ARIEL PÉREZ LAZO ■ 137

## POESÍA

DOLAN MOR ■ 145

MARÍA ELENA BLANCO ■ 150

## ENTREVISTA

**Daína Chaviano: un panorama  
de la ciencia ficción cubana**

YOLANDA MOLINA-GAVILÁN ■ 155

## El espíritu de Cuba y el espectro de la ópera

ROBERTO IGNACIO DÍAZ ■ 162

## Producción estética y política cultural

ALEJANDRO GONZÁLEZ DÍAZ ■ 172

## CUENTO

### Anillo de mármol

ATILIO CABALLERO ■ 181

### La caza de las moscas

RONALDO MENÉNDEZ ■ 186

## EN PERSONA

**OLGA GUILLOT**

### Olga Guillot en carne propia

OLGA GUILLOT ENTREVISTA POR ARMANDO LÓPEZ ■ 191

### Discografía recomendada de Olga Guillot

CRISTÓBAL DÍAZ-AYALA ■ 199

### La Habana sin Olga Guillot

ARMANDO LÓPEZ ■ 201

## Antiintelectualismo y género policial en Cuba

DAYLET DOMÍNGUEZ ■ 205

## POESÍA

ORLANDO LUIS PARDO LAZO ■ 213

JOSÉ PÉREZ OLIVARES ■ 219

### Anatomía de un enfrentamiento

WALDO FERNÁNDEZ CUENCA ■ 223

### Cabrera Infante y la (nueva) novela urbana

ANKE BIRKENMAIER ■ 230

## EN PROCESO

### La leyenda de Maribel Montero

DANIEL IGLESIAS KENNEDY ■ 237

### El personaje del negro en la narrativa breve de los Novísimos (1985-2000)

CARLOS UXÓ ■ 247

## BUENA LETRA ■ 257

## LA ISLA EN PESO ■ 271

EDITA

Asociación Encuentro  
de la Cultura Cubana

Infanta Mercedes 43, 1º A ■ 28020 ■ Madrid

Tel: 91 425 04 04 ■ Fax: 91 571 73 16

E-mail: asociacion@encuentro.net

www.cubaencuentro.com

### Encuentro de la Cultura Cubana

es una publicación trimestral independiente que no representa ni está vinculada a ningún partido u organización política dentro ni fuera de Cuba.

La producción de este número ha sido posible gracias a la generosa contribución de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y de la Agencia Española de Cooperación Internacional.



Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2009.



### CORRECCIÓN DE TEXTOS

Xavier Ricardo

### IMPRESIÓN

Gráficas Monterreina, S.A.  
Madrid

EJEMPLAR: 7,50 €

EJEMPLAR DOBLE: 15 €

### PRECIO DE SUSCRIPCIÓN ANUAL

ESPAÑA: 30 €

EUROPA Y ÁFRICA: 45 €

AMÉRICA, ASIA Y OCEANÍA: US \$ 88.00/67 €

No se aceptan domiciliaciones bancarias.

D.L.: M-21412-1996

ISSN: 1136-6389

### PLÁSTICA EN ESTE NÚMERO:

Agustín Fernández

### PORTADA

Untitled

Óleo sobre tela, 25 1/2 x 19 pulg., 2002.

Colección privada.

### CONTRAPORTADA

Untitled

Óleo sobre tela, 94 x 128 pulg., 2000.

Colección privada.

# Un hasta luego

La **Asociación Encuentro de la Cultura Cubana**, fundada en 1995 con el propósito inicial de publicar esta revista, se ha visto forzada a suspender todas sus actividades. Debido a la crisis financiera internacional, tanto agencias gubernamentales como fundaciones han perdido capacidad de financiación y han suspendido o recortado sustancialmente sus subvenciones.

En octubre de 2009, la Asociación, por razones de liquidez, se vio obligada a despedir a casi todo su personal. Tras varios meses de incertidumbre sobre la posibilidad de reactivar el proyecto, la realidad ha sido más poderosa que los deseos. De modo que este número 53/54 será el último de una larga etapa.

Cerramos este ciclo tocando temas medulares, como el problema racial en Cuba, a través de un excelente dossier preparado por Alejandro de la Fuente. Se rinde homenaje a una voz que es ya parte de las esencias de lo cubano: Olga Guillot. Además, tenemos el privilegio de contar con inéditos de clásicos como Lorenzo García Vega, y jóvenes como Duanel Díaz, textos sobre la manipulación de la novela policial, la enseñanza de la Filosofía en Cuba, la producción estética y la política cultural, el turismo revolucionario, así como anticipos de novelas, dos cuentos inéditos y los textos de cuatro excelentes poetas, entre otros. El gran pintor Agustín Fernández completa esta entrega.

Lo milagroso no es que Encuentro cierre sus puertas, sino que haya durado 54 números y casi catorce años con una calidad sostenida. Sobrevivir sin apoyos institucionales del país de origen es un deporte de riesgo para cualquier revista cultural. La *Revista de Avance* publicó el 15 de septiembre de 1930 su último número, el 50, a los tres años de su nacimiento. *Orígenes* alcanzó los 40 números entre 1944 y 1956. (Más los dos números apócrifos, el 35 y el 36, que publicó en paralelo José Rodríguez Feo). *Ciclón* circuló entre 1955 y 1957, con un número epigonal aparecido en 1959, tras lo cual «dejó de existir [...] muerta de cansancio», como diría en *Lunes de Revolución* Virgilio Piñera. Y se trataba de revistas hechas en la Isla, cerca de su público natural.

Desde su nacimiento, **Encuentro** ha sido una revista sin territorio, o destinada a ese país virtual que es la diáspora y al país real que le cierra sus puertas y donde casi la mitad de su tirada ha debido circular por vías informales durante todos estos años. Era natural que así



ocurriera. **Encuentro** nació y creció con una voluntad de diálogo entre la Cuba insular y la diaspórica, entre diversas generaciones, estéticas, tendencias políticas, entre poetas, narradores y ensayistas, entre la academia y la creación. Y el gobierno cubano ha insistido durante medio siglo en el monólogo, según la noción de que cualquier diálogo es perverso, salvo que sea monitoreado desde la Plaza de la Revolución. Mediante el viejo sistema del palo y la zanahoria ese gobierno ha intentado que los creadores de la Isla y algunos del exilio eviten nuestras páginas. No contaron con que muchos de sus súbditos se proclamarían ciudadanos. Basta recorrer nuestra nómina de colaboradores.

La diáspora cubana ha visto nacer y extinguirse a decenas, cientos de proyectos, muchos de los cuales habrían merecido mejor suerte. La revista **Encuentro** ha sido muy afortunada al contar con medios procedentes de instituciones políticas y culturales del más diverso signo, interesadas en apoyar una iniciativa basada en el debate democrático y el respeto al otro y no en la descalificación y el enfrentamiento sistemáticos. Si los patrocinadores han persistido en su apoyo ha sido gracias, no sólo al empeño de sus fundadores y del reducido grupo editorial, sino, y sobre todo, gracias a la maestría y la generosidad de cientos de colaboradores que han alimentado el proyecto de más largo aliento durante estos cincuenta años de exilio, un espacio de referencia de la cultura cubana, y a la fidelidad de los lectores cubanos y no cubanos que nos han acompañado. A ambos debe **Encuentro** su gratitud.

Decir adiós es siempre difícil. Preferimos decir «hasta luego». Hoy, como siempre, y quizás más que antes, los cubanos necesitamos no uno, sino muchos encuentros. Sean bienvenidos.

# Maestro por penúltima vez

LORENZO GARCÍA VEGA

**L**A EXPERIENCIA CON UN MAESTRO PUDO ASEMEJARSE A LA EXPERIENCIA que tuvimos al ver por primera vez, una película de los hermanos Marx? Me temo que no. Esa experiencia (la del Maestro) fue demasiado seria. Demasiado seria. Fue, entonces, de lamentar que el Maestro no se pareciera a Groucho.

No, no hubo parecido con Groucho, ni con Harpo, ni con nada de esos cómicos. La experiencia con un Maestro fue demasiado seria.

El comienzo fue en los parques, en los parques de una Habana de la década del 40, siglo xx. ¿Cómo fue aquello? Yo ya no puedo ni decir ni cómo fue aquello.

A aquello, sí, le zumbó el mango.

En los bancos de los parques. El Maestro, como un actor, dijo que existía una «primera mentira», y que eso era la imagen, y que la imagen nos hacía entrar en la verdad.

¿Cómo yo, que acababa de salir de la adolescencia, y además estaba en plena crisis psíquica, pude aguantar aquello? No lo sé.

«Si no habría tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio, y así habría la posibilidad de que en lo sucesivo mostráramos un estilo de vida». Decía el Maestro, el gordísimo Maestro, sentado en el banco del parque, y yo, enfermo, y sin poder encontrar aquel espacio —no un espacio gnóstico, por supuesto— que una vez había encontrado al ver las películas de los hermanos Marx.

Y aquello hubiese podido ser un gran fiestongo, pero como se trataba de la seriedad de un Maestro, y un Maestro no podía ser Groucho Marx, había que oír todo aquello bajo especie de terror sagrado.

Y es que el Maestro hablaba desde la total locura, pero desde una locura bajo la cual uno, que había soñado antes con Groucho Marx, no se podía, del todo, sentir a gusto. Y eso, a veces, estaba muy bien. Y es que el Maestro, basándose en el *Diario* de Pedro Mártir de Anglería, transigió con el delirio de la clasificación y de la catalogación, y eso desde un banco de parque habanero estaba muy bien. Pero, lamentablemente, Lezama, repito, no podía dejarse llevar, hasta el final, por el delirio de plena locura que a uno le podía gustar, y eso sí estuvo mal, ya que él se dejó conducir por la fea pedagogía de la fundamentación católica.

El Maestro lamentablemente, como todos los Maestros, llegó un momento en que dejó de ser consecuente. con el gran patafísico que pudiera haber llegado a ser, y que a uno le hubiese gustado. Se olvidó de haber dicho, como efectivamente él dijo, sobre alguien que se comía un ferrocarril de mamey, y esto mientras metía a José Martí dentro del vacío del espejo de paciencia.

¿Entienden? Repito, lamentablemente, yo no pude seguir metiéndome en ese vacío que eran las películas de los hermanos Marx, ya que el Maestro que había conocido, como todos los Maestros, quiso terminar fundamentando, y ¡con qué clase de fundamentación!

No pude, no pude entonces, desde el Maestro, meterme en lo bueno del kitsch, y esto a pesar de que él dijo que «Lo desconocido es casi nuestra única tradición».

Pero, veo que desde ahora, desde este primer momento en que estoy comenzando a hablar, quizás ya esté desvariando.

¿Desvariando? Pero, no, no voy a rectificar, no voy a empezar de nuevo. Sigo. Voy a seguir, a como sea, a ver cómo se puede aclarar la relación con un Maestro.

Hay que tratar de averiguar lo que puede ser un Maestro. Habría que tratar de averiguar lo que yo quise encontrar en un Maestro ¿Lo podré saber ya?

Yo sí pude entrever lo que los hermanos Marx podrían entregarme. Pude entrever que podrían entregarme el modo de desbarajuste más apropiado para adaptarlo a mi vida. Pero el asunto, como todos los asuntos importantes de la vida, no resultó.

Pero dejemos a los hermanos Marx. Yo puedo contribuir con un granito de arena, ya que yo tuve un Maestro. Así que me tiro al agua, dispuesto a ayudar. No faltaba más.

Esto, por supuesto, no va a ser un mini-taller, ya que yo nunca asistí a un taller literario, y no sé cómo se maneja eso. Así como cuando se termine lo que voy a decir, no estimularé ninguna discusión; primero, porque no me gustan las discusiones literarias, ni de ningún tipo, y después, porque creo que la relación con un Maestro se la puede quizás narrar, pero no hay por qué entrar en disputas sobre cómo pudo ser o cómo no pudo ser. Acertó uno, escogiendo a un Maestro, o puede que metió la pata, pero el asunto no es para meterse en peleas sobre eso y más, cómo es el caso mío, cuando ya han pasado unos cincuenta años de haber conocido a una gran figura literaria, y padecido su influencia.

¿Cómo voy a hablar sobre un Maestro? Voy a hablar a como pueda, a pedazos. Voy a ir pegando las tiras que se me ocurran, para ir componiendo como un *collage*.

Pero ¿no es una charla, una conferencia, o lo que sea, lo que voy a dar? ¿Una charla con la penúltima vez sobre un Maestro? Entonces, ¿cómo se me ocurre que pueda pegar tiras, y como coger una tijera para recortar un *collage*? ¿Qué es lo que quiero hacer?

No sé bien lo que quiero hacer, pero sí sé que algo me impulsa a dar una charla, o una conferencia, o lo que sea, sin ninguna continuidad. O sea, quiero decir, a lo que venga, a lo que sea.

Pero ¿es válido esto? ¿Es válido que me deje llevar por el impulso de decir sin ningún orden, a como sea? ¿Es válido?

¿Es válido comenzar una conferencia, o lo que sea, sobre un Maestro por penúltima vez, diciendo como si uno estuviera metido en el solipsismo de un diálogo autista, o en el salsipuedes de un monólogo?

Y..., ahora lo confieso, lo que me gustaría aquí, ante ustedes, sería poder meterme en el solipsismo de un diálogo autista, o en el salsipuedes de un monólogo.

Pero..., sé que no puedo. O, quizás no me atrevo. Pues aunque ya, por tener ochenta y dos años, me estoy atreviendo bastante, yo no puedo olvidar que antes fui un joven tímido y bastante enfermo que tuvo un Maestro, y los Maestros, mientras no les acabamos de cortar la cabeza, nunca dejan de meternos miedo, un miedo que puede ser que nunca se nos quite.

La tarde, la tarde fría, cuando comencé estas páginas que ahora estoy leyendo. Una tarde rarísima, pues en la Playa Albina donde vivo nunca hay tardes con frío. Se mueven las hojas, se mueven nubes grises, se mueve lo que no se sabe bien qué pueda ser, aunque sí se sabe que se mueve.

Raro asunto. Estoy en el comienzo de lo que debe ser una conferencia, y como que choca mi frente, sin saber bien cómo, contra las hojas que un día de Playa Albina mueve.

Pero...

Pero..., ¿qué es lo que yo quiero decir?

Pues algo, siempre, aunque uno no sepa, algo es lo que uno quiere decir, o lo que uno está impulsado a decir.

Algo, aunque parezca un desorden. Algo, aunque esto sea absolutamente inapropiado para empezar a hablar, en un lugar madrileño, sobre un Maestro que ya hace años que desapareció

Pero ¿no es cómico todo esto? Me estoy sospechando que es cómico, y esto a pesar de que no insistiré sobre Groucho y sus hermanos encantadores

Es cómico, me está pareciendo, hablar sobre un Maestro.

Repito, y repito, siempre repito, yo vivo en una Playa Albina, en un lugar donde sólo cuento con el sueño de una catalogación, y de una clasificación. O sólo cuento con una colchoneta tirada sobre un solar yermo, una experiencia a la que le di vuelta durante tiempo y tiempo. O sólo cuento con lo que fue el doctor Fantasma, aquel personaje que soñé cuando estuve en Venezuela, absurdamente trabajando en un CONICIT, y al cual después le compuse un libro con juego, y sólo con juego. O, después, he tenido mis años como *bag boy*, en un supermercado llamado Publix.

Repito, siempre repito, siempre —toda la vida— me la he pasado repitiendo. Hablar a pedazos, hablar pegando tiras. Hablar, comenzando en una tarde fría donde todo se puede volver tiras, o pedazos de un *collage*. ¡Qué raro!

Y hablar, repito, sobre todo, de un Maestro que ya hace años desapareció.

Pero, pensándolo bien, ¿cómo, si no es con tiras, cómo si no es pegando pedazos, puedo yo, ahora, hablar de un Maestro desaparecido?

Pues, yo tuve un Maestro, efectivamente, en una década del 50 de la que no quiero acordarme, tuve un Maestro, y tuve un grupo —un grupo que, como todos los que se consagran a la literatura, tienen su manera especial de vivir un rol enloquecido.

Un grupo, pues, con su rol enloquecido. Un Maestro, por supuesto, con su rol enloquecido, también.

Y yo creía que ya había hablado, por última vez, sobre el Maestro desaparecido. Lo creí que hablaba por última vez, cuando escribí mi autobiografía *El oficio de perder*, pues allí, en uno de los capítulos, metí —¿los metí como se meten gatos dentro de un saco?— al Maestro, y a todos los componentes del grupo Orígenes,

en unas urnas como de Semana Santa, en unas urnas tapadas con velos grises, tales como se hace con los santos en el Viernes Santo.

Tapé, pues, a los santos, ¿o a los gatos?, de Orígenes, y al Maestro desaparecido, con trapos grises de Semana Santa. Pero ahora, como he sido invitado por la Caixa a hablar, de poeta a poeta, sobre el Maestro que he tapado con un trapo como para que no se saliera más, vuelvo, entonces, por penúltima vez, a evocar a ese fantasmón que ya para mí tiene que ser un Maestro perdido.

Pero ¿por qué digo fantasmón al referirme al Maestro? Pues bien, digo fantasmón, porque quien ya desde hace muchos años es un apátrida sin telón de fondo, y tuvo una experiencia como la que yo tuve durante los años de Orígenes, sólo puede, ya después de haber acabado de tapar a sus compañeros de generación con un trapo gris, sospechar que aunque trate de resucitar a un Maestro para los oyentes de Caixa madrileña, quizás lo que sólo resucite sea a un fantasmón.

Pero veamos.

Y, para terminar esta Introducción, me enredo, mientras la escribo, con la relectura de un encuentro de un surrealista gnóstico, Jacques Lacarrière, con su Maestro Gurdjieff.

Un encuentro de un surrealista con un Maestro Gurdjieff, donde el surrealista decía: «Las cigarras tienen una ventaja sobre los primates y los humanos: cuando mudan, su antiguo ser las deja de una manera muy visible, como si se tratara de un vestido viejo, de una armazón o funda vacía donde no canta más que el viento. En entomología se da a estas mudas de insectos el hermoso nombre de «exuvie». Y bien, tal es entonces mi «trabajo».

Y bien, al leer esta cita del surrealista gnóstico que también tuvo un Maestro, me digo que yo debo insistir en este punto: mi relación con el exuvie; o sea, lo que fue el desembarazarme de mis inútiles pesos

O sea, la lucha en la relación con el Maestro. Una lucha que quisiera lograr expresar en esta charla pues, con ello, lograría hacer entender el precio alto que conlleva la relación con un Maestro, luego que su influencia es sentida como un vestido que no nos corresponde, ya que al fin llegamos a sentirlo como algo extraño.

O sea, que yo traduzco ese trabajo de las cigarras del surrealista francés como lo que fue mi relación con un Maestro: un trabajo con un anverso y un reverso: un anverso donde logré, con la ayuda del Maestro, una mirada; pero un reverso, con todo el peso muerto que una influencia conlleva, y esto hasta que llegó un momento en que empieza la lucha (una lucha que también tuvo una fase analítica con el psiquiatra) por lograr el exuvie, el desprenderse de los vestidos viejos.

Mi unificación, pues, tuvo que consistir en un desprenderme, como las cigarras se desprenden de sus vestidos, del peso muerto de un Maestro. Pero, además, en mi caso esta experiencia tuvo un tremendo matiz, y fue que, en el mismo momento en que el Maestro fue aceptado, de tal manera que todo mundo empezó a repetir sus frases, yo sentí que tenía que alejarme. Pero de esto, si tengo tiempo, hablaremos después.

Y ahora, siguiendo con el *collage*, siguiendo con la tarde de Playa Albina que he calificado como rarísima. Voy a abrir otro paréntesis, para decir que el telón de fondo que me rodea también se me enrarece, hasta traerme unas visiones que es para coger miedo. ¿Cómo así? Veamos

Visiones. Son dos visiones que me asaltan, y que aunque no tienen nada que ver con la película de los hermanos Marx, sí acabo enredándome con ellas. En



una visión, aparecida en el periódico *Granma*, que yo leo a través del email, se habla de un Hotel Plaza de 4 estrellas, y se nos dice que el Hotel es «uno de los más emblemáticos y elegantes de La Habana», y que se encuentra «Erguido y desafiante frente al Parque Central». Pero no es sólo eso, sino que después de decirnos el *Granma* que en ese hotel Fidel asistió a una cena de gala, también se nos dice que en sus portales, el Maestro del cual estoy hablando se reunía con unos escritores. Y, ¿se quiere cosa más rara, señores? ¿Se quiere cosa más absurda? Porque resulta que el Maestro nunca se reunió con ningún escritor en ningún hotel habanero, así como tampoco, que yo sepa, hubo nunca ningún hotel en La Habana al que se pudiera calificar como erguido y desafiante.

Y no sólo esto, también la tarde rara de la Playa Albina me trae una entrevista hecha a Cintio Vitier donde éste dice que un escritor cubano le contó lo que él le había oído al Maestro: «Soy asmático, soy un elefante, pero si alguien viniera [y aquí Cintio añade lo siguiente: «y ya todos sabíamos a quien se refería»] túmbenme en el suelo, les serviré de trinchera».

O sea, abro un paréntesis con una nota de prensa del *Granma*, donde Lezama sirve para la propaganda de un Hotel, y esto, junto con la noticia de Cintio, donde aparece como un elefante tirado en el suelo. Esto, como ya les dije, es el telón de fondo que me acompaña al empezar a escribir sobre el Maestro.

Pero, no se asusten, al fin no me pasó nada. Al fin, después de colocar estas citas dentro de un paréntesis, me metí por uno de los canales de la Playa Albina donde vivo, y me eché a reír pensando en que Cintio Vitier, según Carlos Fuentes, fue el director de la revista *Orígenes*.

Los Maestros, ya se sabe, quizás son una de las tantas cosas en la vida de las cuales uno nunca sabe, ni uno nunca llegará a saber nada.

¿Quién pudo saber, me pregunto, lo que pudo ser una digestión con siesta del Maestro Alfonso Reyes?

¿Quién podría describir las chancletas del Maestro hispanoamericano Pedro Enríquez Ureña? ¿Quién...? Pero dejemos esto.

Señores: cierta vez me bauticé como no-escritor. Esto lo expliqué en mi autobiografía *El oficio de perder*.

Confieso, también, que no me han interesado los homenajes, sino los contra-homenajes. Esto lo mostré, sobre todo, en mi libro *Los años de Orígenes*.

Tampoco puedo soportar a los héroes (Acuérdense: ya se ha dicho: «Todos los héroes son malos»). Razón: el haber nacido en un país donde, por tener como Apóstol a un desbordado romántico que hasta llegó a soñar una increíble religión con los grandes hombres como santos, logró que, junto con el choteo que tiñe toda nuestra historia, los héroes llegaran a pulular por todas las esquinas de nuestro lamentable relato.

También, por supuesto, detesto la algarabía que se puede formar en torno a las figuras literarias. O sea, me explico, detesto esa manera de evocar a un Maestro literario, montándolo sobre zancos, o idolatrando sus idiotas anécdotas, o convirtiendo sus palabras en estereotipias sagradas, o eso, espantoso, que consiste en recortar los proustianos ataques asmáticos del Maestro, hasta llegar a ofrecer una estúpida hilera de palabras, seguidas de puntos suspensivos, para así tratar

de hacer visible la angustia existencial y respiratoria del santón literario. (Y aquí, para acabar de ponerle la tapa al pomo, observo que casi todos los críticos y profesores que levantan una escena donde se muestran las palabras cortadas del héroe literario asmático, no lo llegaron a conocer personalmente).

Tampoco me interesa el respeto. El respeto, insisto ahora que estoy en el principio, no me sirve para hablar, de poeta a poeta, sobre el Maestro.

El respeto no me sirve, sino la mierdidad.

Y, para aclarar lo que quiero decir, me apoyo, de nuevo, en la espléndida carta de antihomenaje que el surrealista Jacques Lacarriére le dirigió a su Maestro Gurdjieff, y donde terminó diciéndole: «mi lema preferido fue por largo tiempo —y sigue siendo— el de un hombre olvidado que se llamaba Francis Jourdain y que dijo: ‘El irrespeto es el comienzo de la sabiduría’». Frase memorable si las hay, y que me permite hoy terminar esta carta asegurándole que continúo siendo más que nunca su fiel y atenta «mierdidad».

Tampoco me interesa, en este palique de poeta a poeta, insistir en el anverso, sino en ese reverso en que toda mi vida he querido colocar mi expresión. Un reverso que, en este caso de charla de poeta a poeta, prefiero situarlo sobre todo en una como búsqueda de lo que pudiera ser calificado como el esqueleto de esa problemática relación que tuvo que establecerse cuando yo, ¿un poeta?, salido de la adolescencia, totalmente desconocedor de la literatura, y muy enfermo, conocí a ese Maestro, lamentablemente endemoniado, que fue José Lezama Lima.

O sea, mi intento de hablar aquí no implica una algarabía de adjetivos, ni un despliegue de tremebundas imágenes, sino el ofrecer, en lo que pueda, un bosquejo como de radiografía donde pudiera estar como el esqueleto de la relación entre un Maestro, y de alguien que, como pudo, intentó una búsqueda.

Vuelvo a hablar sobre el Maestro, y ahora por penúltima vez. ¿O sea, que lo que quiero decir es que, por penúltima vez, vuelvo a inventar mi relación con el Maestro? Sí, así es. «La vida —ha dicho García Márquez— no es la que uno vivió sino la que uno recuerda y cómo la recuerda». Y yo he evocado los años del Maestro en mi libro *Los años de Orígenes*, así como lo he traído en mi autobiografía *El oficio de perder*, pero los años siguen pasando, ya tengo ochenta y dos, y lo que recuerdo y cómo lo recuerdo tiene que haber cambiado hasta llegar a integrar una visión de penúltima vez, que es a la que trato de acercarme ahora.

Así que, como estoy diciendo, y como voy a seguir repitiendo, evitaré y evitaré la babosería de adjetivos conque siempre se recubre a los Maestros, y mucho más cuando, para más disparate, el Maestro resulta ser ese espécimen tremendo que es un Maestro Neobarroco. ¡Sola vaya!

Hablar sobre un Maestro —ya era hora de que llegara a pensar así— debe ser como hablar de un tremendo aparato conque algunos nos encontramos en nuestras vidas. Un aparato enloquecido y que, a veces, como todas las cosas de este mundo, reventó en piezas disparatadas. Así que, repito, en este homenaje contra-homenaje, no exagerar cosas, y tratar de mantenernos en la línea.

—Pero, advierto que, al intentar hablar sobre un Maestro, todo se me va poniendo oscuro, muy oscuro. Es como si mirara hacia una zona afantasmada. No sé ni cómo explicarme.

Pues han pasado cosas, demasiadas cosas. Observen: el lugar donde se estableció la relación con el Maestro es el país de un apátrida: un telón de fondo que, convertido en lo lejano, se ha ido espectralizando.

(Observen: el poeta español Luis Cernuda, hablando de la «Impresión de desierto» en un ambiente donde «La sombra que caía / Con un olor a gato, / Despertaba ruidos en cocinas», pudo ver a un fantasma que al oír la palabra España, llegó a decir: «Un nombre. España ha muerto». Y entiendo bien eso, pues, como buen apátrida, al salir de mi país yo sentí, y nada menos que en Nueva York, ruidos de cocina con una sombra con olor a gato, y esto mientras el nombre de lo que fue mi país, lo experimenté, y lo sigo experimentando, como el nombre de lo muerto).

Me fui de lo que fue mi país en 1968. Recuerdo que la noche antes de mi partida, cuando para despedirme fui a la casa del Maestro, supe no sólo que no lo volvería a ver más, así como, quizás, tampoco volvería a ver lo que había sido mi país, sino que también supe que lo espectral estaba ahí. Y eso significó, sobre todo, que en ese momento en que me despedí de un Maestro se acababa de romper el contexto, el telón de fondo, o lo que fuera, sobre lo cual nuestra relación —una relación siempre difícil— se había establecido.

No es lo mismo dejar de ver a alguien: a un amigo, o a un familiar, o a un Maestro, por un tiempo, que dejar de ver a alguien desde una ruptura última, tal como lo es la pérdida del paisaje que nos sustentó. Así que, cuando después, en New York, supe de la muerte del Maestro, comprendí que esta muerte estaba precedida por otra: la del paisaje desde donde yo me había inventado la vida.

Pero ¿cómo explicar esto? Yo casi nunca me puedo explicar nada, pero esto que estoy diciendo, mucho menos me lo puedo explicar.

Es difícil, muy difícil, pues entre tantas cosas que han sucedido en estos tiempos de simulación (recordemos a Baudrillard), en estos tiempos de baratija, se encuentra ese como abaratamiento de la estupidez, que ha conducido a mirar de otra forma a conceptos como el de exilio.

¡Cagazón, estupidez, abaratamiento de los conceptos! No sé cuántos están conscientes de la manera en que se ha embarrado el concepto de exilio.

Se trata de lo que yo experimenté, en 1968, al salir de mi país para no regresar más.

Y es que, al salir del país donde había conocido al Maestro, al salir del país del Maestro y llegar a Madrid, y a Caracas, y a New York, me encontré con ese raro fenómeno consistente en el llegar a estar rodeado por exiliados colombianos, por exiliados del cono sur, por exiliados del otro mundo, o lo que fuera. Me encontré, entonces (estoy hablando, adviertan, de la sabrosa década del 60), con que casi todomundo presumía de pertenecer a una rara categoría de exiliados, pero que ellos no sólo estaban con muy buenas becas, seguían comprándose los mejores zapatos, y seguían teniendo relaciones con su país, sino que, al cumplirse un tiempo más o menos corto, volverían a entrar en la patria y a otra cosa.

Me encontré, entonces, cosa más rara todavía, que al salir yo de una Isla privilegiada por la propaganda juvenil, idealista, tercermundista, o lo que carajo fuera, yo no era un exiliado ni mucho menos, ya que yo sólo era un tarado que por gusto se había vuelto apátrida.

Y me encontré, por último, que yo no había tenido ningún Maestro, y esto por la sencilla razón de que el Maestro de que yo hablaba estaba empezando a

ser conocido por los jóvenes exiliados hispanoamericanos, y por lo tanto no era el Maestro mío, sino el de los verdaderos exiliados. ¡Chúpense ésa!

Esto... Pero, ¡para, para cochero! ¡Cuidado! ¿Adónde me he metido? ¿Qué es lo que estoy diciendo? ¿Cómo se me ocurre...? ¿Cómo se me ocurre hablar de política, cuando nunca a mí me ha interesado hablar de política? ¿Qué es lo que estoy haciendo? Perdonen, respetable público, perdonen. Se me fue la mano y me he puesto a hablar de un exilio, o de un no-exilio, del que no se debe hablar.

No lo haré más, lo aseguro.

Sólo estoy aquí para hablar de poeta a poeta. Sólo estoy aquí para hablar de un escritor no-escritor (pues así me titulo a mí mismo) que, una vez, se encontró con un Maestro. Perdonen.

Así que, lo que dije sobre el exilio, olvídenlo. Soy un apátrida, por supuesto, pero olvídense de mi exilio, si es que yo he estado exiliado.

Voy a hablar de poeta a poeta, si es que yo soy un poeta.

Pero eso sí, al comenzar tengo que situarme en algún punto, y aunque ya no vuelva a decir más nada que tenga relación con la política, sí ahora tengo que decir que la última vez que vi a un Maestro, lo vi en medio de un desplome, lo vi entre ruinas, en una noche en que todas las bombillas parecían haberse oxidado. ¿Y esto no debo decirlo?

Por supuesto que esto sí debo decirlo, pues estoy hablando de un Maestro en donde no hay nada detrás, en donde se acabó lo que se daba, por lo que el telón de fondo que estaba detrás de nuestra relación con él, se convirtió en una ruina. Comprendan esto, por favor. Pero, también dejemos esto.

(Y, por un momentico, hablo un paréntesis para decir que aunque yo estoy hablando de mi situación apátrida, yo no soy un escritor apasionado. Yo estoy ahora hablando por penúltima vez de un Maestro que yo ya ni sé lo que pudo ser. Pero yo no soy un escritor apasionado, sino alguien que, en una Playa Albina donde vive, la mayor parte del tiempo se la pasa contando el número de hojitas que hay en un árbol que está frente a la ventana de su casa).

Siento la noche, y recuerdo lo que ha pasado. No acostumbro a sentarme, por la noche, en la terraza de mi casa, pero lo hice y... Quizás me puse a tocar a una estatua convertida en fantasma.

Huelo lo petrificado. Recuerdo que un malévolo, llamado Rodríguez Feo, dijo que los pisos de la casa del Maestro olían a cucaracha. Pero ahora no voy a hablar de eso.

La primera vez que visité al Maestro.

Yo estaba, diría que furiosamente metido en la lectura. Lecturas de filósofos a los que entendía a medias, a como podía.

Quería ser escritor, pero no sabía cómo ser un escritor, ni sabía como meterle el diente a la literatura. Así que estaba en la espera de alguien que me pudiera orientar.

Estaba yo metido dentro del gran revolico de los fines de la adolescencia, pero no sólo era eso, sino que estaba fuertemente agarrado por un tremendo desajuste psíquico para el cual el primer analista que consulté me recomendó unas sesiones de electro shock, sesiones que no me dí, aunque estuve alrededor, o rozando una esquizofrenia. Esto fue, entonces, la condición que precedió al

encuentro con el Maestro. Ese encuentro con un Maestro endemoniado en un ambiente frío, áspero, como fue la Cuba de mi juventud. Un encuentro y una entrada en un grupo literario que, por supuesto, no disolvió mi desequilibrio, pero que sí me ofreció la tabla de salvación de la literatura (o sea, tuve una alternativa: o volverme un literato, o vivir como un enfermo inútil). O sea, que logré, a través del aprendizaje que me ofreció un Maestro (un aprendizaje que comenzó cuando me prestó el primer libro de lo que fue su curso, que duró dos años: *Los cantos de Maldoror*), una especie de identidad desde la que, convertido en un literato, me convertí en una especie de solitario monje loco que sólo vivía para leer y para escribir los poemas de mi primer libro.

¿Cómo conocí a Lezama? Lo he contado en mi libro «*Los años de Orígenes*».

Yo estaba en la trastienda de una librería, una librería a la que iba continuamente, pues aunque yo estaba matriculado en el Instituto, no iba a clases, razón por la cual me demoré diez años para terminar el bachillerato.

Había en la trastienda una bombilla mortecina. Y en la pequeña puerta de la trastienda —no una puerta precisamente, sino la abertura de un tosco biombo de cartón—, un espectador me dijo:

—Muchacho, ¡lee a Proust!

Era José Lezama Lima.

Después, vino mi visita al Maestro. La sala de su casa destartalada, los muebles como cajones. Paredes con manchas de humedad.

El Maestro estaba sentado en el centro de un sofá (siempre en pose). La luz mortecina de una saleta débilmente iluminaba la sala donde estábamos.

En las paredes, cuadros de pintores cubanos. Pintores que parecían exiliados, pues no tenían público, ni mucho menos el aprecio de la horrible cultura oficial. Pintores que vivían en la pobreza.

Entonces, Lezama me contó que, una noche de 1936, tocaron en la puerta de su casa, y que al abrir la puerta, su madre y él se quedaron patidifusos, ya que se trataba de un Maestro que llegaba sin avisar. Un gran personaje, un andaluz universal, un Maestro, que sin avisar llegaba a la casa de un Maestro que todavía no era un Maestro.

¿Cómo fue que, arremolinado bajo la noche habanera de 1936, un Maestro, andaluz universal, se decidió a visitar sin avisar a un joven que todavía no era un Maestro? Lezama nunca olvidó aquella visita, así como no olvidó nunca a Juan Ramón Jiménez.

Juan Ramón, contaba Lezama, lo primero que hizo, al entrar en la sala de su casa, fue enfrentarse con el retrato del militar, padre de Lezama.

—¿Es un militar español? —contaba Lezama, que preguntó Juan Ramón—. Se parece a un militar español.

Ciertas noches, contaba Lezama, en el Hotel Vedado donde residía, Juan Ramón se las pasaba en claro, mirando a la Luna.

Mirando a la Luna habanera de 1936.

Lezama contaba de la risa incontenible, rabelesiana, que en aquel 1936 él tenía.

Una risa que sorprendió a Juan Ramón, hasta el punto de que le llegara a preguntar :

—¿De qué se ríe usted Lezama, si todo es tan triste?



Como cajones, como cajones, entonces, los muebles de la sala de la casa de Lezama Repito, allí estaba el Maestro, en un sofá. Estaba como en un trono, o váyase a saber si estaba como en trono, pues la memoria siempre está engañando, y ya han pasado muchos años de aquello.

¿Tenía un aire teatral el Maestro? Sí, y digo esto porque aunque la memoria engaña, no dejo de pensar que a él le gustaba andar como sobre zancos.

Y tampoco, en lo que no me engaña mi memoria, es en el recuerdo de la risa del Maestro, la risa tremenda que llegó a desconcertar a Juan Ramón.

Y es que él, todavía en el tiempo en que lo conocí (ya he dicho que después la risa se fue apagando), junto con su risa alucinante, le gustaba decir:

—Tengo una alegría salvaje.

¿Una alegría salvaje? ¿Qué quería decir? Pues en aquel tiempo en que conocí al Maestro, él era un abogado sin destino («Convéznase, Lezama, usted es un abogado explotado por el capitalismo», le decía un viejo comunista español, suegro del pintor Mariano, quien deseaba que Lezama entrara en el Partido), un pobre con un horrible puestecito en la cárcel de La Habana (y saber que un poeta tenía que trabajar en una cárcel, dejó patidifuso al poeta español Pedro Salinas, cuando se enteró de esto, al visitar La Habana), y un escritor rechazado por el horrible mundillo cultural que lo rodeaba.

Así que no se sabía bien lo que quería decir el Maestro. No sé cómo pudo ser aquello. Pero sentado en los bancos de los parques, riéndose como nunca he visto reír a nadie, y diciendo, y volviendo a decir que tenía una alegría salvaje, vivía el Maestro.

Y es que él fue un personaje increíble. Pero ¿la gente que lo conoció podía darse cuenta de que estaba frente a un personaje increíble? No, los intelectuales, escritores, profesores de aquel tiempo, lo vieron siempre con envidia y odio, sin entender en lo más mínimo al Maestro que tenían delante. Sólo un pequeño grupo, los que formábamos parte de la revista *Orígenes* que el Maestro dirigía, sabíamos quién era él, y saber eso, en un ambiente hostil y espantoso como aquel dentro del cual vivíamos, nos dio un aire de catecúmenos, o de rarezas, un aire de quienes sabíamos lo que los demás no podían o no querían entender.

Curioso: los intelectuales, donde hasta había participantes de una supuesta vanguardia, la vanguardia de la *Revista de Avance* de 1927, nunca quisieron saber nada del Maestro, pero llegué a ser testigo de la manera en que él, que siempre se mostraba con sus andariveles barrocos, y hablaba ante cualquiera como pudiera haber hablado con Góngora, gustaba y divertía a la gente del pueblo que lo oía hablar. Esto, ser testigo de esto, fue una experiencia muy singular. Una experiencia muy singular porque... Veré cómo lo puedo decir. Porque, cuando el Maestro hablaba frente a un hombre sencillo, frente a un pobre diablo, con todo el perendengue de sus metáforas, y con gestos semejantes a aquellos que hubiese podido desplegar en un escenario, no dejaba, por supuesto, de ser un actor, pero... resultaba —y no sé cómo explicarlo bien— que era un actor de una paradójica sencillez, ya que tras su parafernalia de figurante barroco, uno podía intuir —y esto también lo intuía un chofer de alquiler que lo estuviera oyendo—, sentir, como si estuviera frente a alguien, sencillo, que tuviera lo semejante a la «humildad» de un juglar, un juglar al que le gustara jugar con cualquier espectador que se le pusiera delante.

¿Qué les parece esto que les estoy diciendo?

Pero ¿por qué digo que Lezama fue un personaje increíble?

Pues decir que un personaje fue increíble, o que fue extraordinario, es pan comido en el mundillo del periodismo cultural. Pues decir que Lezama fue un personaje increíble es algo que cualquier idiota repite en las tesis que se escriben sobre él. Pues la mayor parte de las tesis elogiosas sobre Lezama ya no quieren decir nada.

Pero yo, ¿por qué califico al Maestro como un personaje increíble?

Es que, en los años que he vivido, y en las experiencias que he tenido con el mundillo literario, puedo asegurar que lo que conocí en Lezama, su vivir en la poesía, fue verdaderamente inaudito.

Lezama —y vuelvo a no saber cómo decirlo— llegó hasta tal punto a ser la encarnación del gran funámbulo, o del gran poeta, o del gran farsante (y no puedo olvidar cuando, en los primeros tiempos que lo conocí, me dijo: No olvides que todo poeta es un farsante, que en los gestos, las palabras, la conducta, no dejó de traslucir al personaje que se había inventado (porque Lezama, por supuesto, tiene que haberse inventado un personaje, pero lo bueno es que él se convirtió en ese personaje).

Nunca he tenido ninguna experiencia con literatos que se pueda asemejar a la que ofreció Lezama.

[...]

Pero, demos otra vuelta, la vuelta del reverso. ¿Pudo Lezama divertirse, lanzado en un coche fúnebre? ¿Hubiera podido llegar a ser un escritor absurdo?

Lezama tenía sensibilidad para mantenerse en el disparate, pero una católica solemnidad siempre lo lastró.

Uno sentía, sí, una ligereza en el Maestro, Pero...

Él podía intuir la esencia poética de la ligereza, pero del todo no podía alcanzar lo ligero. No era un vanguardista. No hubiera podido ser un patafísico, ya que entre otras cosas, fue el director, junto con un cura, de una horrible revista católica, *Nadie Parecía*. ¿Y cómo, quien estaba unido a un cura, podía ser un patafísico?

Así que el Maestro podía oler la ligereza, pero no se movía dentro del humorismo absurdo. ¿Qué relación podía tener Lezama, por ejemplo, con Macedonio Fernández? Macedonio dijo, entre otras cosas: «Si muchos miedos y una constante imposición del Misterio hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo». Pero Lezama no podía llegar a esa conclusión absurda: el miedo, que sí lo tuvo, y la imposición del Misterio, que también lo tuvo, no lo llevaron al humorismo, sino a lo enrevesado y pesado de un catolicismo que para qué hablar.

El catolicismo, la influencia de Claudel. Recuerdo que Valery decía que Claudel, si tenía que agarrar un cigarro, sólo podía hacerlo con una grúa, y esto también le sucedía a Lezama. ¡Una grúa para llevarse un cigarro a la boca! Y esto lo imposibilitó para poder llegar a ser un cuentista ligero. Piensen en un minicuento. Y piensen en la imposibilidad de Lezama para poder escribir un minicuento. La grúa siempre estaba ahí.

Aunque, eso sí, pese a esto que acabo de decir, pese a la incapacidad vanguardista del Maestro para poder ser ligero, no puedo dejar de señalar, en su enseñanza, algo muy bueno: el aceptarlo todo, el tratar de asimilarlo todo.

Era el Maestro un amante de la asimilación, aunque claro, por sus prejuicios y por las aberraciones de su forma de vida, había elementos que él no podía incorporar.

(Y, por supuesto, y abro un paréntesis de una sola línea para decir esto, el catolicismo del Maestro era absolutamente intolerable).

Pero veamos más de los anversos y reversos en el magisterio de Lezama. Veamos:

—Anverso. Veamos una cita: «El extremo refinamiento del verbo poético se vuelve tan primigenio como los conjuros». Y con ello, el Maestro nos llevó a aceptar la literatura, a sentirnos plenos con ella. O sea, había una aceptación de la letra, y un rechazo de la mierdanga realista, pues aprendimos la manera de encontrar en la imagen un camino para mejor entender la realidad, así como un modo de llegar a nosotros mismos. Además, el Maestro nos dijo: «Que nuestra demoníaca voluntad para lo desconocido tenga el tamaño suficiente para crear la necesidad de unas islas y su fruición para llegar hasta ellas». Y esto, esta demoníaca voluntad para lo desconocido, los que estuvimos junto al Maestro lo conocimos de una manera alucinante, sentados en los parques, oyendo hablar al Maestro como un enloquecido (y puedo volver a atestiguar que nunca he tenido una experiencia semejante a ésta). Pero, lamentablemente, había un reverso...

—Reverso. Y es que la expresión del Maestro nunca se desprendió de la cerrazón católica, así como su enrevesada filosofía tampoco se liberó de una abstrusa teología.

O sea, el Maestro me hizo sentir, con sus grandes movimientos verbales, y con sus imágenes, una grandeza. El Maestro, también, me ofreció la pasión por llegar a una materialidad poética, cercana a la experiencia de Ponge o de Duchamp. Era —así lo sentí yo— el «improbable cuerpo tocable» de la sustancia adherente, que se me volvía, de verdad, en lo concreto, en lo material, en lo que no estaba en un más allá, sino dentro del trabajo con la materia. Y era, también, el poder entrar en la humanización por la deshumanización (o sea, esa deshumanización, vanguardista, de que habló Ortega, la sentí como un camino). Pero, pasado el tiempo, pude comprender que el Maestro, aunque me había hecho tocar una importante manera de acercamiento, no podía estar en el trabajo con la materia tal como yo lo necesitaba. O sea, desde el esteticismo católico del Maestro yo no podía dar un paso.

[...]

Y es que también a mí me sucedió que tuve una especial experiencia junto al Maestro. Tuve la nostalgia del surrealismo durante el tiempo en que recibí sus enseñanzas: dos años en que, cada semana, él me iba prestando sus libros. La nostalgia, y no sólo la nostalgia, sino que bajo la lectura crítica del Maestro, escribí un libro de poemas lleno de poemas surrealistas, y de escrituras automáticas, la *Suite para la espera*.

Rara experiencia con un Maestro. Pues escribí un libro con poemas surrealistas, donde no se podía ser surrealista. Y sentí la posibilidad de la ligereza, pero

estaba en un mundo, el mundo de la revista *Orígenes*, donde lo que había era una trancazón. Es decir, que uno se sentía dentro de la posibilidad del brincoteo, dentro de la posibilidad de una entrevista ligereza, pero al final no se podía brincar, ya que siempre estaba la grúa claudeliana conque el Maestro agarraba los cigarros.

Y *Paradiso*, ¿yo olvido la cacareada libertad que *Paradiso* trajo? ¿*Paradiso* no es un libro de la liberación?

No, no creo que *Paradiso* fuera un libro de la liberación, ni mucho menos. *Paradiso* es un libro contradictorio, no resuelto. Un libro que más bien expresa todas las contradicciones no resueltas del mundo de Lezama, o, más bien, no es que las exprese, ni mucho menos, sino que las delata sin que el Autor se lo proponga.

¿Cómo? ¿Qué quiero decir con eso?

(Y aquí abro un paréntesis para decir que lo que estoy intentando decir, por penúltima vez, sobre un Maestro, no es un fragmento de uno de esos tantos mazacotes ininteligibles que sobre la obra de Lezama se publican continuamente; o sea, no pretendo decir sobre posibilidad germinativa, posibilidad infinita del intercambio entre la vivencia oblicua y el súbito, sobre la poética de la hemapoética, sobre el camino hipertélico, y sobre el copón divino. Yo no sé nada de eso, ni nunca me interesó saber nada de eso. Yo sólo fui un joven, y un enfermo, y un no-escritor, que, evitando el electroshock, se acercó a un Maestro y lo supo comprender a su manera. A una manera diríamos como hablando de la mente bicameral nos señaló Julian Jaynes. Lo oí, desde un banco de un parque habanero, como el primitivo que escuchaba desde un hemisferio cerebral lo que le decía la voz que le hablaba el otro hemisferio cerebral. Tan sencillo como esto, y sólo esto. Dos años estuve recibiendo, semanalmente, de Lezama, cartuchos de libros —Lautremont con *Los cantos de Maldoror*, ya lo dije que fue el primero—, y también, semanalmente, en el banco del parque habanero, con mi mente bicameral recibí los mensajes poéticos desde uno de mis hemisferios cerebrales. ¡Esto es así! Puede parecer delirante. Pero fue así. Yo no escuché al Maestro como a un profesor. Yo escuché al Maestro, créanlo o no lo crean, desde lo anacrónico de mi hemisferio cerebral, tal como lo ha narrado Julian Jaynes. Y cierro el paréntesis).

Quiero decir que con *Paradiso*, Lezama se propuso alcanzar su gran ópera, su culminación, tocando todo lo que pudiera haber sido su experiencia de la vida, y el telón de fondo que estaba detrás de sus concepciones poéticas. Pero eso no sólo no lo logró, sino que lo que en el fondo hizo fue seguir con la máscara conque el Maestro siempre se presentó, y esto hasta el punto de escribir un libro donde nunca se llega a un análisis de sus conflictos, ni a un análisis de las oscuridades y contradicciones que había en la circunstancia del Maestro. Lezama, idólatrando la imagen, la llegó a convertir en un medio de disfrazarse a sí mismo

La poesía, su tremenda intuición poética, que hubiese podido haber sido un medio para adelantar en sí mismo, y penetrar en lo inconsciente, la convirtió en una manera de escamoteo, de no verse así mismo, y de no denunciar la realidad

¿Y el sexo? El sexo, y el desborde de las apariciones del sexo en *Paradiso*, sólo sirven, también, para un escamoteo. Fíjense: *Paradiso* es como un gran friso de escenas sexuales, es como un intento de mostrarse como si un Petronio tropical

desplegara orgías y desorbitaciones sexuales; pero si uno se acerca bien, con lo que se encuentra es con un escamoteo.

*Paradiso*, decía Severo, era un libro homosexual. Pero ¿en qué sentido decía Severo esto? ¿Es un libro homosexual porque se intenta un análisis profundo de ese hecho? No, no lo es. El gran despliegue de lo homosexual que hace Lezama en su novela sólo sirve para una chorretada de escenas barrocas, desenfrenadas, donde todo el mundo parece ser homosexual, menos el autor, ingenuamente, delirantemente disfrazado, tras la careta de un dios indígena llamado José Cemí. O sea que, curiosamente, si se mira bien, al leer *Paradiso* se tiene la sensación de que todomundo es maricón, a excepción del dios taíno José Cemí, hijo de un militar que Juan Ramón confundió con un militar español

¿Es un libro homosexual porque se defiende lo gay? En lo más mínimo, si hay un autor que no sea gay, ni que respete lo gay, es Lezama. Si se mira bien a *Paradiso*, todos los homosexuales están vistos como culpables, o como personajes de un friso infernal, o como motivos de desdén y de rechazo, pero nunca como personajes a los que habría que respetar. Tampoco, en ningún momento, las complicaciones sexuales que muestran sus personajes, están expuestas para hacer un análisis psicológico, o para tocarlos desde una perspectiva religiosa (estoy pensando en Bergman y su tremendo mundo de personajes viviendo en el descampado), sino como payasos que, o bien podrían ser motivo del rechazo, o bien servir como ejemplares para una difusa, enrevesada, e ininteligible teología católica.

Y, además, en todo este derroche de personajes homosexuales, qué hace el Autor. ¿Habla sobre su sexualidad, habla sobre sí mismo? No, el Autor siempre es un fetiche, un dios taíno, algo que no tiene que ver con nada ni con nadie de lo que él continuamente está metiendo en el círculo infernal destinado por Dante a los maricones.

Y como muchas veces le consulto sobre lo que escribo a mi viejo amigo Enrique Saíenz, así lo hice ahora, enviándole por email lo que escribí sobre *Paradiso*. Y Enrique me contestó lo siguiente:

Me interesa todo lo que me dices de *Paradiso*. Creo que ese ocultamiento es su esencia última y que su exterior, lo que hay en la novela de más visible, es un barroquismo endemoniado que trastorna a muchos de los idiotas que leen la obra y que después se ponen a hablar sobre las comidas y la familia, sobre el homosexualismo del autor y sandeces de esa naturaleza, que si la cubanía y lo americano. En estos días he pensado mucho en las calidades tremendas de los ensayos de Lezama, en la verdadera proeza que significó mantener esa tensión en su escritura en un país como éste en el que tantos y tantos se pasan la vida elogiando la pámela de Dulce María Loynaz y diciendo mentecatas de ese tipo, pero sin duda que además de esa grandeza de sus reflexiones siempre hay detrás una entrada a zonas de ocultamiento, y vista ya su obra como un todo, sin diferencias genéricas. Su poesía es un extraño misterio (te digo esto sin misticismo de ninguna tendencia ni nada de eso, y sin ojos en blanco), y cuando la vemos desde esa perspectiva se nos esclarecen muchos de sus textos.

El ocultamiento, entonces, ¡muy bien! Eso que también ha señalado el poeta Pedro Marqués de Armas cuando nos dice que «Los cuerpos que se mueven detrás de cortinas son un motivo recurrente en la obra de Lezama», y esto porque, como también nos dice, «toda su obra está hecha de estos ocultamientos».



(Y vuelvo a abrir otro paréntesis. Recuerdo, sobre esto de atacar y burlarse de lo homosexual en *Paradiso*, un pasaje en esta novela donde aparece el escritor Edmundo Desnoes siniestramente apareado con el pintor Wifredo Lam. La cosa dice así: «Martincito era tan prerrafaelista y femenino que hasta sus citas parecía que tenían las uñas pintadas. Estaba por la noche en casa del pintor, que le mostraba unos carreteles churingas, cuando empezó a llover con relámpagos de trópico. De pronto, el polinésico turbado por sus deseos comenzó a danzar con convulsiones y espamos, y su pelo se le tornaba en estopa fosforescente. Picado tal vez por el azufre lejano de uno de aquellos relámpagos, se le escapó de su cuerpo una lombriz, que como una astilla se encajó en lo blando del prerrafaelista abstracto. Por la mañana, Martincito, incurable, con una pinza procuraba extraerse la posesiva lombriz».

Un pasaje donde al novelista Desnoes se le ataca por un supuesto homosexualismo, así como por una extraña venganza personal, se trae al pintor Lam, que nunca fue homosexual, disfrazado de polinesio, y metido en la misma caldera. Pues bien, un paréntesis con grotesco pintor polinesio, éste que acabo de traer. Y, ¿qué pasa con otros episodios como estos, de los cuales está lleno el endemoniado relato de *Paradiso*? ¿Y qué pasa cuando Lezama relata a su personaje Fronesis teniendo que hacer un agujerito en la camiseta para poder copular con su compañera.? Ese relato hubiese podido ser tremendo y desgarrador, porque ese suceso Lezama lo inventó partiendo de la experiencia que fue el lamentable, enfermo mundo, donde el vivió. Pero aquí, como en tantas partes de su relato en que Lezama tendría que haberse enfrentado a lo que fue su vida y la de los compañeros de su generación, Lezama se esconde, se vuelve a reír de los maricones, y se contenta con entrar en un delirio donde el trágico personaje Fronesis, un personaje que Lezama, repito, conoció bien, ya que fue construido con fragmentos de los que fueron sus amigos, pero que él —¿frívolamente, enloquecidamente?—, en vez de tratar de comprenderlo, lo puso a copular con un hombre dios que tenía las orejas trabadas en mosaicos azules (sic), o le ofreció unos frívolos fonemas que bien podían servir para el deleite del, a veces, también frívolo Severo, o inconscientemente, le añadió un como pretendido testimonio realista que bien les pudiera servir a esos entusiastas críticos neobarrocos, o lo que demonio sean que, al final, como era natural que así fuera, terminaron publicando tesis, pero sin comprender nada).

Y vuelvo a dar un salto, y sigo rompiendo con la continuidad. Lo sigo diciendo: no puedo evitarlo. Así que, como sea, vuelvo a traer a mi amigo Enrique Saíenz.

Vuelvo a lo que me ha dicho Enrique, quien ha visto la poesía de Lezama como un extraño misterio. Y, ¿por qué estoy hablando así? ¿Por qué los molesto a ustedes con mis saltos y no les ofrezco lo que tendría que ofrecer: una charla-ensayo sobre un Maestro? Vuelvo a tratar de justificarme, ya que me siento culpable ante ustedes: me justifico por presentarme ante ustedes como dando saltos, porque creo que ésta es la única manera en que puedo testimoniar ante ustedes sobre la relación con un Maestro tal como yo la tuve. No puedo hablar sobre el Maestro con piezas intercambiables, pues sólo cuento con la experiencia emocional, última, que tuve en mi relación con él.

Un misterio que el Maestro nos enseñó a entender como una manera de vivir dentro de nosotros mismos. La poesía que podíamos sospechar dentro de nuestros gestos, dentro de un peculiar encerramiento, dentro de una manera de acogernos, dentro de una intimidad que nos íbamos como fabricando. La poesía, también, que como si fuéramos entes bicamerales a la manera de Julian Jaynes, oímos en el discurso del Maestro como si fuera una alucinación que nos llegara desde un hemisferio cerebral enloquecido.

Con el Maestro nos encerramos para vivir en la poesía. (Nos encerramos para vivir en la poesía, esto, también, tuvo después un doloroso reverso, pero en el momento en que lo conocimos no dejó de ser deslumbrante). Pues se vivió la poesía dentro de un castillo que la alucinación nos fue inventando.

Era, y aquí está lo difícil de explicar, la enseñanza del Maestro, en su mejor momento, en el momento en que la conocimos, como un relato que tenía que ver con nosotros, pero que a la vez no tenía que ver con nosotros, pues había, siempre, para tratar de alcanzarla, el irnos hacia el un poco más allá de lo alucinatorio.

El Maestro nos enseñó a oír un cuento que era el cuento que siempre habíamos oído, desde nuestra infancia, pero que, a la vez, era un cuento inaudito, un cuento que nunca habíamos oído. En esto que estoy diciendo es como entiendo esa misteriosa poesía.

Y también había una como iniciación hecha con elementos muy raros.

Una iniciación que nos deslumbraba por su rareza. Yo recuerdo, y perdonen lo disparatado, una cita de un autor, Smithson se llamaba, que hablaba sobre las «Peripicias de un viaje con espejos por el Yucatán», en donde nos decía que «El intentar mirar los espejos se asemejaba a una partida de billar jugada debajo del agua». Y recuerdo, delirantemente, a ese Smithson, porque también él decía, en otra cita de su trabajo sobre Yucatán, lo siguiente: «La reconstrucción en palabras, en un ‘lenguaje ideal’, de lo que los ojos ven, es una hazaña emprendida en vano. ¿Por qué no reconstruir lo que los ojos no pueden ver? Demos forma efímera a las perspectivas desunidas que envuelven una determinada obra de arte y desarrollemos una especie de ‘antivisión’ o visión negativa». Y, pues bien, yo quedé impresionado por estas citas del Smithson, porque en ellas reconocí lo que yo había oído de labios del Maestro.

Un método, pues, el del Maestro, como compuesto por saltos. Donde teníamos que dar saltos. Saltos, para alcanzar un inalcanzable techo verbal. Y esto, con un enloquecedor barullo de citas literarias que nos retaban para que le diéramos la vuelta. La vuelta. Vueltas y vueltas. Pues no podíamos conformarnos nunca con un sentido, sino rodar y rodar.

Teníamos, continuamente, que inventarnos todo. Tan sencillo como esto.

[...]

Pero, dejo a *Paradiso* y me voy a dar otro salto. Pero en el momento en que iba a dar otro salto, recibí un email de Edgardo Dobry donde éste me enviaba la reproducción de una muy buena nota que él había escrito sobre Lezama y Juan Ramón. Ahí se habla de la pretensión lezameana de alcanzar una expresión «blanca» donde la mulatería quedara borrada. Cosa que me obligó a contestarle para decirle que el inconsciente colectivo de Lezama le jugó la mala pasada: *Paradiso* y su barroco es pura mulatería; cosa que después le sirvió al Severo Sarduy para ofrecerle a los

franceses unos lindos jugueticos rococó, sazonados con estetizantes salsas raciales. O sea, le dije a Edgardo que Lezama pretendió colocarnos en el Panteón al cejjunto cordobés Góngora, pero su Góngora traducido le salió mulato. Pero, como ya he terminado de decir lo que iba a decir sobre *Paradiso*, no voy a hablar aquí sobre sobre la mulatería barroca lezameana, asunto, además, del cual ya he hablado en *Mis años de Orígenes*. Otro salto, y tiras, y *collage*: como ya he dicho; no puedo, al enfrentarme por penúltima vez con un Maestro, tener continuidad alguna.

Perdónenme, estoy con un Maestro que es como si hubiese desaparecido en la Atlántida, hace miles de años; yo no puedo ser coherente. ¿Cómo voy a serlo, si a veces no sé ni lo que pudo ser un Maestro? Comprendan.

He tenido un día lluvioso y como invernal en la Playa Albina donde vivo, y aprovecho para creerme que vivo en otra parte, en el otro mundo, en otra parte.

Las hojas del árbol que está frente a la ventana de mi cuarto, entonces, se están moviendo con un aire invernal. Sí, eso está muy bien. Eso, quizás, sirva para hablar sobre un Maestro, si es que el Maestro de que estoy hablando no se ha perdido definitivamente.

Pues bien, dando otro salto, me encuentro con la escritura de la poeta Olvido García Valdés, y leo lo siguiente: «Pues quizás distingue al poema cierta actitud en la escritura, quizás tiene que ver menos con verso o con ritmo e imágenes que con cierta actitud respecto a la escritura, que lo origina, y al efecto de esa actitud quizá pueda llamársele tono».

Y como ustedes saben, existe lo llamado la necromancia. Eso es, la necromancia. El evocar a los muertos, que aquí sería el evocar al Maestro muerto.

Y entonces me enredo, pero quizás no, no me enredo, y entonces, me pongo oscuro, pero quizá no sea ponerme oscuro, y me quiero situar en la necromancia, y me apoyo en la cita de Olvido.

Vean: el poema como cierta actitud ante la escritura. Y esto, en los parques habaneros de los finales de la década del 40, era lo que enseñaba el Maestro.

El poema como una actitud, y no sólo ante la escritura sino ante lo que uno iba viviendo.

El Maestro, y vuelvo a decir que eso fue en los finales de la década del 40, mostró que eso podía ser una actitud total.

Y yo no puedo dejar de repetir, y repetir, que aquello fue una gran experiencia, pero como también he repetido y repetido, aquel anverso tuvo un reverso, los Maestros siempre acaban por tener un reverso y, además, pasan muchas cosas, los Maestros se meten en la Atlántida, y los Maestros acaban por morir.

La necromancia. ¿Qué quiero decir? Hoy, repito, es un día con hojas moviéndose en un frío que puede hasta ser literario.

Y yo repito y repito, quisiera hablar de un Maestro, y de lo que pudo ser un Maestro, pero ahora, en este momento, me asalta la sospecha de que hablar sobre un Maestro ido puede ser cosa de necromancia.

¿Es así?

¿Hay que entrar por el arte de conjurar a los muertos?

Pero ¿cómo se conjura a un Maestro muerto? ¿Dónde está un Maestro muerto?

Yo acabo de decir, siguiendo una cita de Olvido, que el Maestro, sentado en los parques habaneros, nos enseñó una actitud, una actitud del poema que podía servirnos para enfrentar la vida.

Pero eso ahora, eso ahora, pasado los años, ¿qué es lo que quiere decir? ¿Eso no es como lo muy lejano, como lo que dijo un Maestro muerto, y que ya sólo a través de la necromancia lo podríamos revivir?

¿Hablar de un Maestro no es hablar de lo que se murió? ¿Cómo yo puedo saber lo que un Maestro dijo?

Pues las etapas de la muerte de un Maestro tienen distintas maneras de recordar su enseñanza.

La primera vez que yo supe de la muerte del Maestro fue en New York, en un día helado. Fue por la mañana. Abrí la puerta, me encontré con Carlos Eme, un amigo viejo, colaborador de la revista *Orígenes*, quien llorando me dijo: —Lorenzo, Lezama se murió.

Entonces fue cuando yo emprendí la revisión de mi vida, *Los años de Orígenes*. Fue mi primer enfrentamiento, en un helado New York, donde escribí mi testimonio sobre aquel Orígenes, donde un grupo de enloquecidos seguidores del Maestro lo seguimos durante la década del 50.

Así que escribí un libro, y el Maestro, me lo dijo Carlos Eme en un día helado de New York, se había muerto. Se había muerto, pero todavía no se había muerto. No había llegado el momento de buscar la necromancia.

Pasaron los años, y ya yo no estaba en New York, sino en Playa Albina, emprendiendo mi autobiografía, *El oficio de perder*. Otro paso más, distinto del que había marcado mi estancia en New York. Otro paso que ya no era, no podía ser lo que había pensado y sentido sobre el Maestro, así que en mi autobiografía escribí: «Pero llegado aquí, voy a sacar unos trapos morados de Viernes Santo, para tapar las imágenes. Creo que esto sea lo mejor. Que todo aquello, hiperbólico e hipostasiante, quede cubierto».

¡A meter a Lezama, a Cintio, a Eliseo, y al que sea, en su nicho, con su trapo morado de Viernes Santo, cubriéndolo! Esta exigencia es la que, al final, encuentro en pasaje del Laberinto que construyo.

Así que dejo atrás a La Habana defendida por el Padre Gaztelu (...), o a Gastón Baquero [...], con Mozart tocando el violín mientras una niña húngara hacía pipí junto al Danubio. O a Fina que, según Lezama tocaba el tambor de la ternura (sic). Todo eso pertenece a un pasado que, ya no recuerdo bien, ni tampoco, ya, deseo recordarlo.

Una curiosa experiencia para el que se forma con un Maestro: partiendo de una influencia, intentar desprenderse de ella. Yo, cuando escribí *Los años de Orígenes*, me moví dentro de esa situación. Después, pasados los años, entre otras cosas he tratado de convertir en juego lo que en un principio fue una revelación.

¿Qué queda de un Maestro? Esta es la pregunta. Y ¿valió la pena emprender una experiencia tan dolorosa como la que fue la relación con un Maestro, cuyo mundo no tenía nada que ver conmigo? Francamente, no sé responder a esa pregunta. Así como tampoco he podido llegar a una reconciliación.

La paradoja a la que hay que enfrentarse cuando consideramos lo que fue nuestra experiencia con un Maestro.

O sea, lo que quizás quiero decir es que cuando nos decidimos a aprender con un Maestro el resultado puede ser el llegar a saber que se ha estado... —no sé cómo decirlo—, que se ha estado en lo semejante a un teatro. Saber que el espacio que ellos, los Maestros, nos propusieron, se pudiera asemejar a un escenario.

Pero, ¿cuánto queda de haber estado frente a los delirios de un Maestro? Quizás una fe. Una fe en seguir indagando en la imagen a contra lo que sea, y aunque muchas veces se tema que no se va a llegar a ningún resultado.

O sea, quizás quiero decir que estoy aquí, a los ochenta y dos años, de nuevo hablando del Maestro, y diciéndome a veces que el resultado del encuentro con él, aunque tuvo una dimensión dolorosa y negativa, algo se consiguió con ella. ¿Se consiguió...? Aunque no sé, a veces estoy en un mar de contradicciones.

Las orientaciones, los puntos en que me situó el Maestro, ¿cuáles fueron? Bueno..., como ya las he asimilado, como ya forman parte de mi imaginario, puedo decir que ya he perdido las huellas que me podrían conducir a identificar, con exactitud, lo que ha sido mi asimilación.

Lo que le debo, principalmente, es haber conocido su devoción por la literatura. Pero esto, como creo que siempre debe ser cuando se tiene una relación con un Maestro, me llevó a distanciarme partiendo de lo que éste me enseñaba.

Sí, una asimilación del Maestro que, al final, me condujo a situarme en una posición absolutamente distinta a aquella en que la que él estaba situado.

Y es que, mientras él siempre exaltó la letra, considerándola dentro de un espíritu catolicón y romántico, yo sentí el apego a la letra, pero por la letra misma. Es decir, sentí un apego a la letra por la letra que, entre otras cosas, me condujo a la pasión por las estructuras cubistas, así como a la pasión por el juego.

También, lo que le debo, y aunque ya se me han perdido las huellas de su enseñanza, ha sido lo que pudiera resumir en el título de mi último texto: «Lo que voy siendo». Efectivamente, creo que el Maestro me enseñó que la literatura era una gran ayuda para crecer.

Y es que, repito, cuando lo conocí, yo estaba al borde de una gran crisis, donde el psiquiatra me recomendó el someterme a los electrochoks, pero de esta crisis pudo salvarme la entrega absoluta al aprendizaje literario, el curso ..., délfico o como rayos se pudo llamar que, quizás, me salvó de lo peor.

Y, por supuesto, repito, rechazo y vuelvo a rechazar todo el matalotaje de «tradiciones», catolicismo, y grandes delirios con la hipérbole, indisolublemente unidos al Maestro.

O sea, rechazo el andamiaje de ciudad barroca, presidida por el Espíritu Santo, conque se mostró Lezama, pero reconozco y agradezco la tremenda, pero sencilla —sencilla por humana— manera en que un Maestro cubano —independientemente de su excesivo y empingorotado discurso barroco— pudo ayudar a situarme, a través de la literatura, en el camino de «Lo que voy siendo».

Pese al delirio verbal de Lezama, pese a su desaforado barroquismo, se siente la presencia humana de Lezama. No quisiera hablar del asma de Lezama. Ya se ha dado mucha guerra con ese asunto. Se ha dado tanta guerra, que resulta odioso leer sobre la escritura de Lezama y el asma. Es un verdadero horror toda la retórica que se ha utilizado para hablar de eso. Sin embargo, a veces uno puede sentir



la presencia del asma, de la respiración. El peso, el peso del sabor. Recuerdo cuando Lezama dice: «Sentado dentro de mi boca advierto a la muerte moviéndose como el abeto inmóvil sumerge su guante de hielo en las basuras del estanque». Y se siente la presencia del asma, como indisolublemente unida a la atención. Rara mezcla, pues la atención, lo pasivo, diríamos que lo inmóvil, se une con la angustia, con la trepidación del asma. Quizás eso sea lo que, ahora, más recuerdo del Maestro.

# *Le socialisme qui venait du chaud*

Apuntes sobre el turismo  
revolucionario a Cuba

DUANEL DÍAZ

«**F**IDEL CASTRO Y EL MOVIMIENTO 26 DE JULIO», DIJO SARTRE SIN pensarlo dos veces cuando, en un encuentro en la Cité Universitaire con algunos miles de estudiantes franceses, uno de ellos le replicó que sólo el Partido Comunista podía hacer la revolución, desafiándolo a dar un ejemplo de lo contrario. Esta anécdota, relatada por Carlos Fuentes en su ensayo sobre el mayo parisino, alcanza a ilustrar cómo en el último capítulo de su larga militancia socialista el gran filósofo se aferraba con fuerza a la utopía de la Revolución Cubana. En una entrevista concedida a la revista *Le Point* en enero de 1968, Sartre afirmaba, rotundo, que «para un intelectual, es absolutamente imposible no ser pro-cubano».

La convergencia de la «revolución contra la burguesía y la revolución dentro de la revolución» destacada por Carlos Fuentes, por entonces también simpatizante del régimen castrista, era, desde luego, en gran medida, una ficción. Entre la insurrección de esos jóvenes libertarios a los que Sartre instaba a hacer causa común con los obreros y el curso del proceso revolucionario cubano hay un buen trecho —el que separa los *graffitis* de «Prohibido prohibir» y «Hagamos el amor y no la guerra», en los muros de La Sorbona, de las vallas con las consignas de «Comandante en Jefe, Ordene» y «¡Estudio, trabajo, fusil!», en las calles de La Habana—. Justo en el verano del 68 se llevó a cabo en los alrededores de la céntrica heladería Coppelía una recogida masiva de jóvenes «extravagantes» —categoría que incluía hippies, homosexuales, rockeros, pelos largos, pantalones estrechos, etc.—. Al no apoyar oficialmente la revuelta estudiantil parisina pero sí la intervención soviética en Checoslovaquia unos meses después, Castro dejaría claro su lugar al lado de la revolución establecida, muy lejos de aquella originalidad que el filósofo había celebrado en Cuba durante su visita de marzo de 1960.

Nuestro 68 no fue el de la playa bajo los adoquines, sino el del «cordón de La Habana» y los «cien años de lucha». Mientras la Revolución Cubana circulaba en el extranjero como símbolo de rebeldía antiburguesa, en el interior se instalaba en su nombre un «orden» más rígido que el franquista. El año termina, significativamente, con la célebre serie de artículos firmada por *Leopoldo Ávila* —seudónimo cuya identidad nunca se ha determinado— y publicado en *Verde Olivo*, donde se establece, desde la autoridad de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, la *doxa* marxista-leninista que el propio Castro decretará en 1971, en un

discurso en que denostaba a los intelectuales críticos y llamaba a hacer un arte de masas que reflejara verdaderamente a la Revolución.

Esto había comenzado con el Congreso Cultural de La Habana, donde más de quinientos intelectuales extranjeros fueron reconocidos por Castro como la verdadera vanguardia de la revolución en el mundo, inequívoca crítica a los partidos comunistas que manifestaban dudas con respecto al proyecto cubano de exportar la revolución a través de guerrillas de inspiración guevarista. Unos meses atrás, el Salón de Mayo de 1967 había marcado el apogeo de la luna de miel entre aquella *intelligentsia* de izquierdas y la Revolución Cubana. Marguerite Duras, quien se refería a sí misma como «Escritor de izquierda no-cubano, nacida y educada en la ciénaga de Europa», («Marguerite Duras»; en: *Revolución y cultura*, n.º 3, 30 de noviembre, 1967) afirmaba entonces: «El pensamiento político, el combate revolucionario, el arte, son los caminos para alcanzar esa alteridad del yo. Y es ahí que el maravilloso accidente de un amor, el amor por Cuba, desembocará en un amor universal. Cuba ha realizado esto a la escala de un país: ustedes son el mayor país del mundo desde el momento que sus fronteras han saltado».

Carlos Franqui ha contado que, como condición para permitir que el Salón se celebrara en La Habana, Castro exigió que sus vacas también fueran expuestas, y así lo fueron, en los jardines del recién construido Pabellón Cuba, junto a radares soviéticos que podían pasar fácilmente por instalaciones *avant-garde*. Aquella suerte de primavera de La Habana comportaba, de cierta manera, una utopía estética: el arte moderno se apropiaba por un momento de los emblemas de la Revolución en sus dos frentes de batalla —el agropecuario y el militar—, mientras el gigantesco mural colectivo —realizado en la noche del 17 de julio de 1967 ante las cámaras de televisión, con la participación de artistas extranjeros de la talla del chileno Roberto Matta y del español Eduardo Arroyo— simbolizaba un regreso festivo al origen de la tradición revolucionaria, antes de la fatal escisión entre estalinismo y trotskismo.

Uno de los célebres invitados, Peter Weiss, comentaba a propósito: «La noche de la pintura colectiva / Una visión de un mundo / Donde el hombre es libre / Una totalidad de acción / abrimiento para todas las posibilidades / y alegría de vivir. / Algo de esto debe haberse sentido / Cuando la Revolución Rusa / era joven / Cuando el arte era parte de la vida». Pocos meses después, sin embargo, la destrucción a mandarrizos del Museo de Arte Moderno inaugurado en La Rampa para el Salón venía a restablecer la preeminencia de la Revolución sobre el arte: si la Revolución misma era la gran obra cultural, como reconocía la declaración del Congreso Cultural, no había en ella espacio para un arte con las pretensiones del moderno; esas vanguardias eran degeneraciones burguesas, y debían ser erradicadas como tales, mientras de la nueva sociedad, superada ya la división del trabajo manual y el intelectual, surgiría un arte sano, producido por y para las masas.

Ese episodio revela, por cierto, una extraña paradoja: remedaba el gesto vanguardista de destrucción del museo, lugar de la separación entre el arte y la vida, pero con la diferencia de que el blanco de la violencia de los agentes de la Seguridad del Estado no era el arte tradicional, académico y filisteo, sino el propio arte moderno, considerado ahora como parte de la enfermedad a curar. Irónicamente, eran los agentes gubernamentales, disfrazados de pueblo, quienes al destruir

aquellas obras de arte que portaban el espíritu experimental del Salón de Mayo cumplían la fantasía vanguardista. A propósito, cabría preguntarse por el torcido destino de la vanguardia histórica: por un lado, cooptada por el mercado capitalista contra el que insurgía; por el otro, condenada por un totalitarismo empeñado en realizar, a su manera, la utopía vanguardista de trascender la escisión de lo público y lo privado. La «casa de cristal» con que soñaba Breton, ¿dónde más que en el estalinismo se hizo realidad? La vida poética, ¿dónde si no en el espectáculo fascista?

En 1968, la estetización de la política alcanzaba en Cuba su apogeo, al tiempo que Castro emulaba a su ídolo de juventud con el «cordón de La Habana» y la «zafra de los diez millones». A las clásicas fotos del *Duce* durante *la battaglia del grano*, participando con el torso desnudo en las labores de recolección y trilla del trigo, correspondían las del Comandante en el corte de caña. Y si en la Italia fascista, obsesionada con el crecimiento demográfico, las mujeres prolíficas habían sido las heroínas del momento, en la Cuba de Castro ese puesto lo ocuparán las vacas. La obsesión pecuaria del Comandante convirtió a ciertos ejemplares excepcionales en verdaderas estrellas que merecieron en la prensa de la época extensos reportajes: las entregas de *Bohemia* de fines de los 60 reservaban a la vaca Matilda el espacio que una década atrás dedicara la revista a las actrices de televisión. Las frivolidades del antiguo régimen habían sido del todo desplazadas por el delirio productivo. En medio de sus absurdos ensayos de cruces de razas, Castro llegó a vaticinar en un discurso que en pocos años el país produciría tanta leche que alcanzaría para llenar la bahía de La Habana.

La «ofensiva revolucionaria» de marzo del 68 fue, en gran medida, una preparación para la movilización total en torno a la producción que culminaría en la cacareada «batalla de los diez millones». Bares, quincallas, bodegas, peluquerías, guaraperas y puestos de fritas fueron nacionalizados y cerrados, alegando que eran lugares donde proliferaba la vagancia, cuando, en palabras de Castro, no había que promover la «borrachera, sino el espíritu del trabajo». Un puritanismo jacobino presidió aquella campaña nacional que saludó el cierre de los bares y cabarets como un paso más en la supresión de los vicios del pasado. «No se construye el comunismo con mentalidad de bodegueros», decía Castro, mientras embarcaba al país entero en una «construcción simultánea del socialismo y el comunismo» que, inspirada en las ideas de Guevara, buscaba desarrollar la «conciencia», eliminando los incentivos materiales y el poder del dinero.

Tres «planes piloto» comenzados un año antes en zonas rurales reflejaban aquella ingeniería social que, emulando el mensaje evangélico y la milagrosa multiplicación de los panes y los peces, pretendía regenerar al hombre y triplicar la producción. El discurso que Castro pronunció el 28 de enero de 1967 en la inauguración del primero de ellos, en San Andrés de Caignanabo, resulta al respecto un documento muy ilustrativo. La fascinación comunista por la técnica va, allí, mucho más allá de la comprensible sustitución de los bueyes por tractores: Castro habla de «acelerar el proceso de crecimiento» de las plantas de café aplicándoles hormonas. La tecnología promete un futuro de abundancia, donde, con la introducción de las máquinas, los trabajadores se liberan del esfuerzo físico y, además, «liberan tierra donde pueden tener cientos de vacas para producir todos los días miles de litros de leche».

La otra pata del experimento es, desde luego, la educación, entendida como «pedagogía integral» para formar los valores de solidaridad y fraternidad propios del hombre nuevo. No es por azar que «se han escogido para dirigir esta escuela y para enseñar en esta escuela, a jóvenes maestros y profesores formados enteramente en estos años de Revolución». Libres de las deformaciones del *ancien régime*, estos educadores pueden indicar a los niños el camino correcto. Y como quiera que éste se suele perder en «esas horas extra-escolares donde se adquieren muchos malos hábitos, donde se adquieren muchos vicios, donde los muchachos se desvían», su tiempo ha de ser estrictamente reglamentado: Utopía remeda el orden monástico. «Irán a los círculos por la mañana —bien temprano— y regresarán a sus casas al atardecer. Y cuando ya tiene edad para ir al primer grado, entonces su vida entera estará organizada alrededor de la escuela. Allí tendrán los estudios, los campos deportivos, la alimentación. Irán los lunes y regresarán los viernes, y tal vez los sábados». Los niños han de ser ocupados el mayor tiempo posible por el Estado, que les inculcará el amor al trabajo, «no el trabajo como algo despreciable, no el trabajo como un sacrificio, sino el trabajo —incluso— como un placer, el trabajo como algo agradable, lo más agradable, lo más hermoso que el hombre puede y debe hacer; el concepto del trabajo ni siquiera como un deber, sino como una necesidad moral, como una forma de invertir el tiempo dignamente, útilmente».

En la conclusión del discurso de Castro hay una profesión de fe humanista muy propia de la izquierda radical:

Los reaccionarios desconfían del hombre, desconfían del ser humano; piensan que el ser humano es todavía algo así como una bestia, que sólo se mueve azotado por el látigo; piensan que sólo es capaz de hacer cosas nobles movido por un interés exclusivamente egoísta. El revolucionario tiene un concepto mucho más elevado del hombre, ve al hombre no como una bestia, considera al hombre capaz de formas superiores de vida, de formas superiores de conducta, formas superiores de estímulos; el revolucionario cree en el hombre, cree en los seres humanos. Y si no se cree en el ser humano no se es revolucionario.

En este punto, tantas veces repetido en artículos de la prensa cubana que apoyaban la «ofensiva revolucionaria» como paso crucial de la radicalización de la «conciencia comunista», Castro estaba plenamente en sintonía con los intelectuales extranjeros que crearon el mito de la Revolución. En las entrevistas que concedió a su regreso a Francia, Simone de Beauvoir afirmaba que al trastornar «las nociones de lo posible y de lo imposible», la Revolución Cubana venía a demostrar que «la condición de los hombres no está absolutamente cerrada y definida». La afirmación de la perfectibilidad del hombre era justamente una de las tesis de *El pensamiento político de la derecha*, panfleto donde Beauvoir denunciaba el anticomunismo de pensadores liberales como Raymond Aron.

Éste, por cierto, también estuvo en Cuba en 1960, y sería interesante leer el artículo que a propósito escribió. Vacunado como estaba contra las tentaciones totalitarias, seguramente Aron se mostraba menos entusiasmado que sus compatriotas con los largos discursos que el Comandante, mussolinianamente, consideraba conversaciones suyas con el pueblo. En todo caso, el curso del proceso castrista

confirma sus señalamientos en *El opio de los intelectuales*, sobre las paradojas del utopismo comunista y, asimismo, el mito de la Revolución Cubana, erosionado pero aún sorprendentemente vivaz, reafirma la idea de que el «comunismo, cuya fascinación procede de la idea de un sentido de la historia, es la religión por excelencia de los intelectuales».

2

Poniendo fin al largo *impasse* de las fuerzas de izquierda en América Latina, el triunfo de los rebeldes cubanos y el proceso consecuente vino a plantear un reto a la teoría revolucionaria. Si, como se suponía, Los Andes iban a ser la Sierra Maestra del continente, entonces era preciso pensar la experiencia cubana, discriminar en ella lo esencial de lo accesorio, integrarla en la tradición de la teoría revolucionaria. Semejante empresa le tocó en suerte a un joven y talentoso discípulo de Althusser, que encarnaba un nuevo tipo de filósofo, a medio camino entre el antropólogo y el *condottiero*; no eran tiempos de gabinetes sino de campos de batalla.

Guevara escribía por entonces a sus padres: «Cuba vive un momento definitivo para América. Alguna vez quise haber sido soldado de Pizarro; para mi afán de aventuras y mis ansias de otear momentos cumbres, no hace falta; hoy está todo aquí y un ideal por qué pelear junto a la responsabilidad de un ejemplo que dejar». Para Régis Débray, como para Guevara, primero fue la aventura: con sólo veinte años llega a Cuba, donde pasa tres meses en la Sierra Maestra en plena campaña de alfabetización. Y lo hace inspirado no por *El capital* o el *Manifiesto comunista*, «que olían a grasa y a invierno», sino por *El siglo de las luces*, con «sus peces voladores y sus efluvios de azúcar». En *Les masques*, su primer libro autobiográfico, Débray cuenta que fue con la publicación en la revista *Partisans* de una reseña de la gran novela de Alejo Carpentier sobre los avatares de la Revolución Francesa en las Antillas que entró en «*la mouvance Maspéro —l'avant-garde gauchiste de ces années-la*»<sup>1</sup>. Pero tocaba ir más allá, la «movida» no estaba en las revistas de París, sino en las tierras de América. En Cuba:

*Au vent de Caraïbes, vers une odeur de fête, de ferveur vert olive. Je me prenais alors pour Victor Hughes, envoyé de la Convention a la Guadeloupe en Guyane, le jacobin dévoyé que campe Alejo Carpentier dans Le Siècle des Lumières. Voir la Révolution Française se balader entre la Marie-Galante et la Désirade m'avais mit des fourmis dans les jambes. Deux siècles déjà : il y a avait du temps à rattraper*<sup>2</sup>.

Sofía, la protagonista, se le aparecía como un último avatar exótico de Pauline Thésus, la heroína de *El húsar sobre el tejado*, novela romántica de Jean Giono, que a su vez lo era de Mathilde de la Mole, el memorable personaje de Stendhal. Y él, Débray, que había sido Julien Sorel a los quince años y Húsar a los dieciocho, ahora era Victor Hugues... Después de esa primera estancia en Cuba, recorre otros países de América Latina, entrando en contacto con los movimientos guerrilleros y, a su regreso a Francia, escribe «El castrismo: la larga marcha de América Latina», publicado en *Les Temps Modernes* en enero de 1965. A fines de ese año, el joven profesor de Filosofía recibe un telegrama de Fidel Castro quien, habiendo leído el ensayo, lo invitaba a La Habana para asistir a la conferencia Tricontinental.

El *Che* acababa de irse de Cuba, y Débray, que había salido por una semana, no regresaría a Francia hasta siete años después, luego de participar en la guerrilla boliviana y pasar algunos años en la cárcel.

Durante todo 1966, favorecido con la amistad de Castro, el joven francés pudo realizar las investigaciones sobre la lucha en la Sierra que culminaron en su célebre *¿Revolución en la Revolución?*, escrito que inauguró en 1967 la serie Cuadernos, de Casa de las Américas. Criticando a los partidos comunistas latinoamericanos y sus políticas de alianza, así como a los movimientos trotskistas, que tachaba de metafísicos y reformistas, Débray insistía en que la vanguardia era ahora la guerrilla; de hecho, ella era, *in nuce*, el partido que ha de llevar a cabo la revolución socialista. «Finalmente, el futuro Ejército del Pueblo engendrará el Partido del que él habría debido ser, teóricamente, el instrumento: en lo esencial, el partido es él». El ejemplo era Cuba, donde el Partido Comunista llegó muchos años después del triunfo, como la declaración oficial del socialismo después de un año de práctica socialista. El gran aporte del castrismo a la teoría revolucionaria era la enseñanza de que el partido de vanguardia podía existir bajo la forma propia del foco guerrillero. Débray destacaba la gran flexibilidad y pragmatismo de la Revolución Cubana, por un lado, pero, por el otro, la gran radicalidad que derivaba del hecho de desarrollarse en el campo. Pues la guerrilla no era solo el partido en gestación sino la cuna de los revolucionarios. Estos cuadros no se forman en ninguna escuela, sino ahí, en el campo de batalla. En las duras condiciones de la guerrilla, el «egoísmo de clase no dura mucho. La psicología pequeñoburguesa se derrite como la nieve al sol, minando las bases de la ideología del mismo nombre». «El poder se toma y se conserva en la capital, pero el camino que lleva a los explotados allí pasa por el campo ineluctablemente. ¿Acaso hay que recordar que la guerra y la medicina militar, mucho más fuerte en una guerrilla que en un ejército regular, tienen rigores de que *El Contrato Social* carece?».

Una cierta resistencia —o mejor, desprecio— de la teoría recorre todo el panfleto de Débray, quien en otro pasaje señala que los viejos dirigentes de los partidos comunistas no pueden liderar la guerra, pues para ello es necesario una aptitud física, «trivialidad de aspecto poco teórico, pero la lucha armada parece tener razones que la teoría no conoce». La falta de táctica —insiste— es «un vicio de los contemplativos, al cual también nosotros cedemos al escribir estas líneas. Razón de más para tener en la mente la inversión de que somos víctimas al leer obras teóricas». Comentario significativo este, pues cuestiona la propia autoridad del que escribe; aun cuando Débray se había involucrado en su objeto de estudio con la intención de abandonar el conocimiento libresco y las ideologías prefabricadas que atribuye a los intelectuales burgueses. Lo cierto es que está haciendo una teoría del castrismo. Si la historia de la Revolución Cubana había sido «una lenta ascensión de la táctica a la estrategia», y de ésta a la teoría, ¿cómo convertirla en un modelo a seguir? Si el aporte del castrismo a la teoría era justo el desplazar su prioridad, ¿era posible convertir tal experiencia antiteórica en una nueva teoría?

Ciertamente, la Revolución no abría ningún campo en el pensamiento marxista, rompiendo un desencuentro de décadas entre la teoría y la práctica revolucionaria, como sostenía Débray. Comprender el castrismo como la vanguardia de la revolución latinoamericana y como una adaptación del leninismo que podría funcionar en el resto de los países era una gran ingenuidad, o un extremo voluntarismo:



justamente la estupidez de la teoría, tan denostada por Débray. La Revolución Cubana no fue ninguna Revolución campesina, ni demostró que el foco guerrillero podía vencer al ejército regular: esas dos premisas sobre las que descansa todo el esfuerzo teórico de Débray son falsas. La Revolución fue obra de la pequeña burguesía urbana; el movimiento 26 de julio en las ciudades no sólo suministró la gran mayoría de los guerrilleros, sino también el apoyo logístico para el triunfo de «La Sierra». Batista subestimó a Castro, mientras la burguesía cubana, que odiaba al dictador, entre otras razones, porque era mestizo, apoyó a quien terminaría destruyéndola. A medida que progresa la investigación historiográfica sobre aquellos acontecimientos, se hace más evidente que la guerra en la Sierra Maestra estuvo lejos de ser la heroica gesta que pinta la leyenda. Hoy sabemos que no fue tal la famosa toma del tren blindado por Guevara en Santa Clara. Con dinero de la burguesía se le pagó a los capitanes de Batista para que entregaran el tren. Famoso también es el engaño de que fue objeto Herbert Mathews en la Sierra Maestra: Castro dio la orden para que el mismo grupo de soldados pasaran una y otra frente al periodista norteamericano, que creyó que la guerrilla tenía unas dimensiones mucho mayores que las reales. Así, como a menudo recuerda Néstor Díaz de Villegas, la Revolución fue espectáculo desde el comienzo. No por gusto había empezado con un frustrado *putsch* mucho más cercano al blanquismo que al leninismo: pura contingencia, maquiavelismo de Castro y ciertas especificidades de la historia de Cuba. ¿Cómo podía convertirse en modelo para otros países latinoamericanos? El fracaso de todas las guerrillas latinoamericanas, ¿no es la mejor prueba de la discordancia entre lo ocurrido en Cuba y ese castrismo tal como fue definido por Débray: «acción empírica que ha encontrado su camino al marxismo como a su verdad»? Discordancia que equivale, rigurosamente, al mito de la Revolución.

No, el castrismo es el gran mito latinoamericano de las últimas décadas, y en este sentido habría que apelar a Sorel más que a Lenin para dar cuenta de él. Justo por eso, su evidente fracaso no ha hecho en él la mella que uno esperaría; si no existen las condiciones para la revolución, para el mito existen siempre, pues están en el inconsciente colectivo. Reflexionar sobre el castrismo es, entonces, ahora que se cumplen dos décadas de la caída del muro de Berlín, considerar su sitio en la vasta y arraigada mitología marxista del siglo xx. «La grandeza de la Revolución de Fidel, más simplemente, su concreción, está en hacer coincidir la historia de su país, sus instancias, con la historia moral del mundo en este momento crítico: entre otras cosas, hay demasiadas conciencias, como viejos desvanes, abrumadas de enmiendas Platt», apuntaba Zavattini en su *Diario* (enero-marzo, 1960, *Nueva Revista Cubana*), después de visitar Cuba en 1959. La Enmienda Platt se había abolido en 1934, pero esos detalles históricos poco importaban, frente a la grandiosidad de aquella Revolución que resultaba, al decir de Agnes Varda, tan fascinante.

## 3

La idea de la Cuba original, auténticamente revolucionaria frente a la contrarrevolución estalinista, es el cansino *ritornello* del turismo revolucionario que tuvo su punto culminante en la gran peregrinación al Congreso Cultural de La Habana de enero del 68. Al apoyar la lucha armada como método revolucionario, la

Declaración del Congreso Cultural ¿no reciclaba de cierto modo la tesis trotskista sobre la revolución permanente? En su testimonio sobre aquellos días, Max Aub ha escrito que Cuba era la esperanza que «los liberales pudimos tener al fin del XX Congreso del PCUS y que no ha cristalizado como supusimos; fue la esperanza de las Cien Flores, es la de las personas que soñamos todavía que pueden aunarse justicia y libertad». Lo mismo pensaban escritores surrealistas presentes en el congreso como André Pieyre de Mandiargues, Michel Leiris y Joyce Mansour, quienes, cuatro años atrás, habían firmado junto a Breton un manifiesto titulado «El ejemplo de Cuba y su Revolución», publicado en la revista *La Breche* en 1964.

Allí destacaban la oposición al dogmatismo y la libertad de pensamiento en Cuba, pues «Una revolución con un arte libre puede ser una revolución sin Thermidor». «Una verdadera revolución ha de englobar al hombre en su totalidad social e individual. No basta con derribar las estructuras económicas capitalistas e instalar en el poder a otra clase que en el privilegio del poder ejerza su dominio con preceptos que, en definitiva, no serán más que un reflejo de los de la anterior sociedad: santidad del trabajo, amor sacrificado a la multiplicación de la especie, culto a la personalidad, funcionarismo del artista reducido al papel de propaganda, etc., etc.», proclamaban, aludiendo, obviamente, al estalinismo, que había sido, como se sabe, la causa de la escisión del grupo surrealista hacia 1930.

Pero resulta que todo eso que los surrealistas querían ver lejos de la Revolución Cubana, alcanzaría su apogeo justo en 1968, cuando la vida toda se organiza en torno al trabajo productivo; cuando «vagancia» y «extravagancia» eran anatematizadas por un código de buenas costumbres que reproducía en no poca medida la moral pequeñoburguesa. Los peregrinos en La Habana permanecían, sin embargo, ciegos ante la represión y la miseria de la situación cubana, proyectando sobre la Isla sus propios anhelos anticapitalistas. Pieyre de Mandiargues alababa a Cuba como «fortaleza de la libertad»; Leiris afirmaba que la Revolución era en Cuba «más imaginativa» que en otros países; «*Après quelques heures, avant d'avoir rien vu, rien entendu de notable, rien relevé d'intéressant (...) nous avons su que notre état heureux, jusqu'alors inconnu d'être chez soi absolument portait un nom: l'égalité*<sup>3</sup>, escribía, por su parte, Dionys Mascolo al regresar a Francia tras el Congreso Cultural.

Los españoles veían en Cuba la revolución que no tuvieron, el verdadero triunfo rojo que los nacionales les arrebatara: Jesús López Pacheco, maravillado al encontrar en el trayecto del aeropuerto hasta la ciudad un gran cartel luminoso que rezaba «Viva la paz y el socialismo», se preguntaba si «había realizado realmente un viaje por el espacio hasta Cuba o por el tiempo hasta la España de 1936-39». Los latinoamericanos una independencia total del imperialismo yanqui que habría de producirse, más temprano que tarde, en todo el continente: «la ruptura de la fatalidad geográfica y del determinismo histórico en América», para decirlo con palabras de Carlos Fuentes. Los franceses veían un socialismo con rostro humano, después de sucesivas frustraciones en la órbita soviética. Anne Philippe destacaba en 1962: «*Le rire de la foule cubaine, cette présence heureuse du corps et des regards, la coquetterie des femmes, aussi bien des miliciennes armées d'une mitraillette que des civiles moulées dans leur robe étroite*»<sup>4</sup>.

Si aquel, dominado por la burocracia y el dogma, era, en palabras de Sartre, «*le socialisme qui venait du froid*», «el socialismo que venía del frío», este era uno que venía del *chaud*. A diferencia de los europeos del este, los cubanos tenían la música negra en el alma, y, según Aub, «les saltan pies y manos, se contonean, retuercen, siguen el ritmo con palmas, bailan todos por dentro y por fuera. Un comunismo mágico les anima». En el interesante documental *Cuba sí*, de Chris Marker, hay un momento en que un grupo de adolescentes hacen una retreta militar; todo ocurre en perfecto orden hasta que, de pronto, como por arte de magia, pasan del seco ritmo militar a una pegajosa conga: la formación se rompe y todos se ponen a «arrollar», mientras los espectadores se unen a la fiesta. He ahí, quintaesenciada en esa graciosa escena de carnaval, una de las fundamentales mitologías del castrismo, entendiendo el término a la manera de Barthes: el sentido de la escena no era sólo que los cubanos son alegres, sino que esa idiosincrasia constituye un anticuerpo contra el virus de la burocracia y del militarismo. Otro curioso documental, *Salut les cubains*, de Agnes Varda, parecía confirmar la idea; un montaje de fotos, principalmente de gente bailando, tomadas por la artista durante su visita a Cuba, sugiere que, aun en medio del peligro, hay algo como de *luxe, calme et volupté*. En 1969, era Susan Sontag quien escribía: «*The Cubans know a lot about spontaneity, gaiety, sensuality and freaking out. They are not linear, desiccated creatures of print-culture... The increase of energy comes out because they have found a new focus for it: the community*»<sup>5</sup>.

Los escritores cubanos también contribuyeron, desde luego, a aquella imagen tropicalista de la Revolución. En una memorable crónica del desfile por el segundo aniversario del triunfo del 1º de enero, Cabrera Infante apuntaba: «Hay una gran alegría y la frase Revolución con pachanga (alguien dice al lado, en la escalera, que la acuñó Françoise Sagan, pero yo creo que la Sagan jamás ha dicho algo que no haya dicho alguien antes, y recuerdo haber oído esa frase mucho antes, no sé dónde) se vuelve verdadera, porque hay una gran alegría dondequiera: esa increíble alegría cubana que llena de fiesta la ocasión más solemne». Y un poco más adelante: «en Cuba se está creando ante los ojos del mundo un hombre diferente, una mujer diferente, y es esto lo que hace que Cuba sea tan diferente a España o a Francia o a Checoslovaquia o a Alemania, cualquiera de las dos Alemaniás, o a la misma Unión Soviética y no sé si también a China, pero sé que es diferente y fascinante y casi única». La alegría caribeña se relacionaba así, una vez más, con la realización de aquella utopía del hombre nuevo que Guevara popularizaría en los años 60.

La fiesta revolucionaria, en aquellos primeros tiempos, parecía no poder separarse de la idiosincrasia cubana. Esa inseparabilidad recorre *La fête cubaine*, de la joven periodista francesa Annia Francos. Un diario la había enviado a entrevistar a Joris Ivens, quien regresaba de Cuba con imágenes de la Revolución, y enseguida le propone escribir textos para esas películas documentales. Así, ella parte a Cuba, donde pasó todo el año 1961. El libro, publicado en el 62, es el recuento de esa estancia, donde una trama romántica —su amor por un cubano que trabaja en el ICAIC— se combina con la fascinación por la Revolución. Desde la entrada misma, un «*petite lexique pour naviguer dans Cuba socialista*» (un pequeño léxico para navegar en Cuba socialista), ese libro evidencia una ignorancia supina: corte de caña se define allí como «*sport national cubain*

*auquel s'adonne volontairement le peuple tous les dimanches; les ministres et leaders n'en son pas exempts. Il consiste à tenir de la main gauche une canne a sucre, de la main droite une machette et a couper l'une avec l'autre*<sup>6</sup>; guajiro es «*avant la révolution, le plus pauvre et les meilleur des pauvres et bons paysans cubains*»<sup>7</sup>. En realidad, guajiro significa solamente campesino; ese cubanismo proviene de la guerra hispano-cubana, en la que los campesinos, mayoría en el ejército insurrección, eran considerados por los americanos héroes de guerra, «*war heroes*».

Antes de llegar a Cuba, Annia Francos pasó por España, pero allí no pudo estar alegre como en Cuba, pues «*Ouvrir une valise, poser un tampon sont pour un cubain l'ocassion de mille blagues, tapes sur l'epuale et éclats de rire*»<sup>8</sup>. No hay aquí el aire triste de las democracias populares, sino un ambiente festivo. En las paredes de los bancos y las grandes almacenes, la francesa ve los carteles de «Nacionalizado», y esto le suscita la siguiente reflexión: «Hace seis meses que se ha producido la nacionalización, pero dejan los carteles pues, al verlos, se recupera la alegría de aquel 13 de octubre del 60, cuando un cortejo atravesó la ciudad para celebrar el entierro de las grandes compañías extranjeras. Todo me fascina: los muchachos y muchachas y viejos y niños que hacen guardia frente a los edificios, y las pequeñas ametralladoras que parecen de juguete». Vendedores ambulantes pregonan frutas tropicales que la reportera no conoce: mameyes, piñas, mangos, papayas, aguacates, guayabas... En los quioscos de periódicos se venden ediciones populares del *Quijote* y de Mao. Las dos extrañas, la del trópico y la de la Revolución, se confunden así a lo largo de su testimonio: Gauguin y Aragon en el país de las maravillas. «Impresión de exaltación y entusiasmo que se debe, tal vez, a la asombrosa convergencia de la América Latina, de las Antillas, de España y de la Revolución; este tipo de Revolución que quizás sólo se podía dar aquí», declaraba Leiris, entrevistado en *Casa de las Américas* en 1968.

## 4

Fue, quizás, Ezequiel Martínez Estrada, quien más lejos llegó en la visión de Cuba como utopía. En sus escritos, el gran ensayista argentino presentaba a la Revolución como un acontecimiento de dimensiones mitológicas. Cuba, decía, «es el hogar de los desterrados, la casa solariega de los huérfanos»; hombres como Guevara «retrotraen la historia humana; de la noción de guerra entre naciones venales que defienden intereses mercenarios, saltamos a la mitología, a la guerra de los ángeles contra los demonios, de la luz contra las tinieblas, a la concepción de »la historia como hazaña de la libertad«(Croce)». Como Guevara, apuntaba, «debieron ser los patriarcas, los jueces y los caudillos, así los profetas, así los héroes de la independencia americana antes de engalanarse con entorchados y charreteras». «Se está contra Cuba como se está contra Copérnico, Pasteur y Darwin», afirmaba el gran polígrafo argentino, en frase que recuerda a aquella otra del *Che* según la cual «se es marxista con la misma naturalidad con que se es newtoniano en física», o «pasteuriano en biología».

Pero para Martínez Estrada el progreso que representaba la Revolución Cubana no estaba relacionado tanto con el marxismo como con una tradición autóctona, propiamente hispánica, americana y cubana. En el extenso ensayo «El

Nuevo Mundo, la Isla de Utopía y la Isla de Cuba», publicado en *Cuadernos Americanos* en 1964, demostraba con pasmosa erudición que en la composición de su *Utopía*, Tomás Moro se había inspirado en la descripción de Cuba realizada por Pedro Mártir de Anglería en el tercer libro de la primera de las *Décadas del Nuevo Mundo*. «Esta parte de la obra, la única que se publicó antes de 1516 (año de la primera edición de la *Utopía*) es, indudablemente, la que inspiró a Moro su famoso libro. Cuba es Utopía». Así las cosas, no costaba trabajo ver en la Revolución Cubana una suerte de cumplimiento de lo vislumbrado cuatro siglos atrás por un humanista inglés inspirado por la lectura de un humanista italiano. Martínez Estrada escribía:

Es muy curioso que la Revolución Cubana de 1953-1958 dé a *Utopía* base para una nueva correlación entre la utopía socialista de los precursores románticos y la realidad marxista-leninista, frente a la cual el gobierno y las clases cogobernantes de los Estados Unidos se encuentran en una perplejidad semejante a la de un *landlord* que leyera la *Utopía* en 1516. Es esta actual realidad lo que da nueva e insospechada validez a la obra de Moro, bajo el complejísimo enigma de qué relación de carácter sideral, por decirlo así, hay en la historia cuando, sin acudir a la técnica misteriosa de la profecía, se anticipa en siglos un acontecimiento que una vez consumado, pero no antes, se percibe que está en la línea natural de la evolución natural. ¿Y cómo olvidar el intento de Vasco de Quiroga de fundar Pátzcuaro, región tarasca del estado de Michoacán, y también en la línea del acontecer anticipado, una república comunitaria inspirada en la *Utopía* de Moro?

El comunismo cubano quedaba inscrito así en una genealogía extraña a la «práctica del comunismo de Estado por la Unión Soviética de Stalin»: la tradición de la utopía hispánica, asociada al cristianismo apostólico y evangélico, por un lado, y, por otro, la propia historia revolucionaria de Cuba. En su «Apostilla sobre el tema de la Revolución Cubana», Martínez Estrada insistía en que en Cuba se había realizado una sola Revolución desde la insurrección de esclavos capitaneada por Aponte en 1812, pasando por las guerras de independencia, cuyo ideal martiano se veía ahora cumplido. Después de afirmar que «ni las revoluciones de 1868 y 1895 ni la de 1953 han necesitado acudir a un programa teórico, ni a definiciones de carácter ideológico. El tema ha sido tratado por Sartre con buenos argumentos», y de ver en ello la naturaleza popular, no «elitista-legalista» de la Revolución, afirma en la conclusión misma del ensayo: «Con la Revolución Cubana se consume y se sostiene por primera vez en América una revolución integral; y es natural que las mentalidades progresistas de formación liberal vean con sorpresa que el pueblo que la hizo la maneja; y que va cumpliéndose la «voluntad general» que ellos habían extraído del «Contrato Social» como una fórmula jurídica, para constituir una sociedad «con todos y para el bien de todos».

No era ya comunismo lo de Cuba —afirma por su parte, más o menos en la misma cuerda, Max Aub— sino «utopía». Una utopía hecha de reminiscencias: *kibbutz*, anarcosindicalismo catalán, Primera Internacional... El parecido de Fidel con Durruti y con el *Noi del Sucre* hacía, a los ojos de Aub, imposible que se entendiera con los soviéticos; un diálogo del Comandante con Stalin sencillamente no era posible. Y lo más llamativo de aquella utopía cubana de 1968 era, claro, el desprecio del dinero. Según el escritor catalán, ese «afán anarquista de

hacer desaparecer el dinero, de pisotearlo, de machacarlo, de quitarle todo valor da a la Revolución Cubana un aspecto totalmente distinto a las demás». Aub no advertía, desde luego, el costado represivo del asunto, demostrado una década después de forma indisputable en la Camboya comunista. ¿Diría lo mismo de los Jemeres Rojos, quienes realizaron a un increíble costo humano la utopía, tan comunista como anarquista, de desaparecer el dinero?

El 68 cubano era una nueva confirmación de la inevitable deriva totalitaria del socialismo real, y en este sentido no mostraba originalidad alguna, más allá de las notas de color local que aportaba la idiosincrasia caribeña. Los izquierdistas, sin embargo, se aferraban a sus sueños de juventud y a sus fáciles teorías sobre la descolonización. A pesar de sus diferencias de perspectiva, debatían fraternalmente sobre «los problemas de la cultura en relación con el Tercer Mundo»; sólo tres delegados al Congreso Cultural se abstuvieron de firmar aquella *Declaración de La Habana* que, a fuerza de simplista y parcial, hoy resulta grotesca. En ella se denunciaba el imperialismo norteamericano y su «dominación colonial y neocolonial sobre los países subdesarrollados», pero nada se decía del imperialismo soviético.

Sólo trascendió, a manera de anécdota curiosa, una discrepancia que vale la pena recordar. Según Lisandro Otero, el día de la inauguración del Congreso, la poetisa de origen egipcio Joyce Mansour se situó detrás de David Alfaro Siqueiros, y propinándole una patada le gritó que era «en nombre de Trotsky». Comenta Aub: «¡Tuvo que venir Siqueiros a una república socialista para que una mujer le diera un puntapié en el trasero «de parte de André Breton»!». Lo mismo da en nombre de quien se haya producido la agresión al pintor mexicano; el incidente queda como gracioso símbolo de aquel falso milagro habanero que propiciara el encuentro de enemigos irreconciliables. El furibundo estalinista que participara en un frustrado intento de asesinar a Trotsky, y la discípula del trotskista Breton, ¿no eran como el paraguas y la máquina de coser de la célebre imagen de Lautreamont? Y La Habana, ¿no era la mesa de disección? ¿No decían que Cuba era la tierra del surrealismo? Pues en 1968 fue ocasión para desagrar al maestro: ahora no era sólo el surrealismo al servicio de la revolución, sino, por carambola, la revolución al servicio del surrealismo. En cuanto a Trotsky, sólo cabe recordar que pocos meses después de la muerte de Guevara fueron destruidas las planas de *La revolución permanente*, que estaba en proceso de impresión en La Habana.

Los fantasmas de Liev Bronstein Trotsky y de Iosif Dzhughashvili Stalin andaban —qué duda cabe— por La Habana, capital de la Revolución Mundial, mientras la ciudad, ya bastante deteriorada por casi una década de maltrato e indolencia pública, recibía un golpe mortal con la «ofensiva revolucionaria». Surgía, entonces, otro espectro que, tras la caída del muro de Berlín, ronda cada vez con más fuerza: el de la vieja ciudad con sus bares, su bolita y sus chinos. Para los turistas revolucionarios, el 68 marcó el inicio del «hundimiento del Titanic», ese «principio del fin» del que habla Enzensberger. Para los cubanos, era la definitiva pérdida de un país —la República— que hasta entonces sobrevivía de algún modo en la música de las victrolas. Este contraste de perspectivas —la de los cantores del experimento y la de sus conejillos de Indias— fue captado insuperablemente por el poeta alemán en su Canto IX:

Todos esos extranjeros que posaban ante los fotógrafos  
 en los cañaverales de azúcar de Oriente, sus machetes en alto,  
 el pelo pegajoso, y camisas de mezcilla  
 endurecidas por el sudor y la melaza. ¡Qué gente tan superflua!  
 En las entrañas de La Habana la miseria ancestral  
 continuaba su tarea de putrefacción, la ciudad hedía a orina vieja  
 y a vieja servidumbre, los grifos se secaban por la tarde,  
 la llama del gas se apagaba en el fogón, las paredes  
 se desmoronaban, no había leche fresca, y por la noche  
 «el pueblo» hacía paciente cola para comer pizza.  
 Pero en el hotel Nacional, en los salones frente al mar,  
 donde hace mucho tiempo solían cenar los gansters, los senadores,  
 con plumadas reinas del *striptease*  
 sentadas en sus adiposos muslos y regateando una propina,  
 deambulan ahora un puñado de trasnochados  
 trotskistas de París, que se sienten  
 «dulcemente subversivos», tirándose unos a otros bolitas  
 de pan y citas de Engels y de Freud.

NOTAS

**1** «la esfera de influencia Maseró —la vanguardia del izquierdismo en aquellos años—».

**2** Al viento del Caribe, hacia un olor de fiesta, de fervor verde olivo. Me tomaba por un Víctor Hughes enviado por la Convención a Guadalupe, en Guyana, el jacobino extraviado que Alejo Carpentier transplantó en *El Siglo de las Luces*. Ver la Revolución Francesa pasearse entre la Marie Galante y la Désirade me provocaba un hormigueo en las piernas. Dos siglos ya: no había tiempo que perder.

**3** Algunas horas después, antes de haber visto nada, ni escuchado nada de particular, ni percibido nada interesante (...) supimos que nuestro estado de felicidad, hasta entonces desconocido, de sentirnos absolutamente en casa, tenía un nombre: la igualdad.

**4** «La risa cubana, esa presencia feliz del cuerpo y de las miradas, la coquetería de las mujeres, tanto de las mili-

cianas armadas de ametralladoras, como de las civiles ceñidas en sus estrechos trajes».

**5** «Los cubanos saben mucho de espontaneidad, alegría, sensualidad y delirio. No son las criaturas lineales, disecadas de la cultura impresa... El aumento de su energía se produce porque han encontrado un nuevo foco para ésta: la comunidad».

**6** Deporte nacional al que se dedica voluntariamente el pueblo todos los domingos, del que no están exentos ni los ministros ni los líderes. Consiste en sostener con la mano izquierda una caña de azúcar, con la mano derecha un machete y cortar una con el otro.

**7** Guajiro es «antes de la revolución, el más pobre y el mejor de los pobres y buenos campesinos cubanos.»

**8** Abrir una maleta, poner un sello es, para un cubano, motivo de miles de bromas, palmadas en la espalda y estallido de risas.





**Las Tres Gracias.**

Óleo sobre tela, 50 1/8 x 46 pulg., 1975.

Colección OAS Art Museum of the Americas.

# **DOSSIER**

---

**RAZA Y RACISMO EN CUBA**



**Armadura.**

Óleo sobre tela, 43 pulg. de diámetro, 1971.  
Colección The Patricia and Phillip Frost Art Museum.

# Buscando a Taita Facundo...

---

ALEJANDRO DE LA FUENTE

Nicolás Guillén la definió como un abrazo en su «Balada de los dos abuelos». La cubanidad blanquinegra, de stirpe africana y española, era representada a través de la metáfora de los dos abuelos —«Sombras que sólo yo veo»—, negro el uno, el otro blanco, que se juntaban en un abrazo fundacional, creador de lo que somos. Con sus selvas de lanzas y caimanes, Taita Facundo evocaba barcos negreros, látigos y cañas. Con gorguera y armadura, Taita Federico hablaba el lenguaje del oro, los ingenios y los galeones. Juntos, los dos abuelos andaban, compartiendo cantos y cañadas. Juntos alzaban la cabeza, «los dos del mismo tamaño, bajo las estrellas altas». Juntos, del mismo tamaño. Juntos e iguales. Juntos. Iguales.

Cárcel y Zulueta. Caminando por una de las esquinas más concurridas de la Habana, no encuentro a Taita Facundo con sus lanzas de hueso. Lo que veo es una cola inmensa, en la que todos se llaman Federico. En esta esquina, que evoca la memoria del gran prócer nacional Julián Zulueta y de la cárcel colonial que generosamente albergó a José Martí, la gente hace cola para vindicar su raigambre española. Aquí todos llevan expediente de limpieza de sangre, en el que documentan un linaje de cristianos viejos, sin raza ni mácula de judíos, moros, nuevamente convertidos, luteranos, ni otras sectas inmundas. Son los nietos de Federico, que vienen a buscar pasaportes y esperanzas a la embajada española. «Taita Facundo calla».

Los nietos de Federico son el hombre nuevo del Período Especial, entusiastas de la armadura y la gorguera. Es evidente que Guillén se equivocó: los abuelos no son del mismo tamaño. Quizás no lo fueron nunca, pero nadie duda de que en los últimos años Federico ha estado mucho más cerca de las estrellas que Facundo. Los de gorguera y armadura, de sangre limpia, no sólo tienen derecho a estar en Cárcel y Zulueta, sino que acceden a los mejores puestos de trabajo, no son detenidos con frecuencia por la policía, son los galanes y doncellas de la televisión, y van menos a la cárcel (a la de verdad, en la que se entra sin visa o pasaporte y donde, por consiguiente, son bienvenidos los conversos y otras castas de mala raza). En la escuela escuchan hablar de las grandezas de Federico y de las hazañas de Zulueta, un gran empresario, armador y capitán que hizo millones traficando con africanos como Facundo. Federico es el autor de romanzas y sonetos épicos. Facundo, un hechicero animista y grotesco que nunca se cuestionó por qué los plátanos caen hacia abajo y no al revés.

Pero Taita Facundo se ha hartado de callar. Uno de los efectos inesperados del Período Especial, con sus desigualdades sociales crecientes y su

racismo resurgente, es que convirtió a la raza en un tema inevitable. Para justificar la exclusión de los negros de los sectores y actividades económicas más atractivas y mejor remuneradas, los de armadura y gorguera articularon narrativas racistas que convertían a Facundo en un *tipo*, sin valores ni cultura. No importa que Facundo sea ingeniero industrial. *Bajo nivel cultural*. O que hable el francés con soltura. *Mala presencia*. O que se mueva de una Apple Macintosh a una IBM con confianza. *Jinetero*. O que sea creativo, educado y cortés. *Ladrón*. O que esté dispuesto a cargar, limpiar, complacer o servir a cualquiera por unos pocos dólares. *Delincuente*. No es que Facundo no pueda acercarse a Zulueta. Puede. Para eso hay prostitutas y limpiabotas.

Es este el contexto en el que Facundo ha comenzado a gritar, a través de sus nietos, que son legión y son bocones. Desde mediados de los 90, un grupo creciente de intelectuales, artistas, literatos, ensayistas, cineastas, académicos y activistas ha venido denunciando la existencia de imaginarios y prácticas racistas en Cuba y la necesidad de enfrentarlos. Estos actores constituyen lo que en otro lugar he llamado un nuevo movimiento cultural afrocubano. No, no tienen programa. Comparten preocupaciones y sueños. Además del elemento de denuncia y de crear foros de discusión a través de sus propuestas, los participantes en este movimiento han hecho un esfuerzo sistemático por destacar la centralidad de África, sus pueblos y culturas, en cualquier imaginario nacional cubano, a la vez que intentan inscribir hechos y figuras olvidadas en los anales públicos de la historia nacional. Por eso hay raperos hablando del Partido Independiente de Color; artistas plásticos evocando los horrores de la trata negrera o el asesinato de Evaristo Estenoz; cimarrones que se apoderan de cuentos y novelas; activistas que recuerdan héroes olvidados y humildes; académicos que reconstruyen patrones de desigualdad y diferencia; cineastas que desentieran temas y creencias ocultos.

El presente dossier es sólo una muestra —sin pretensiones de representatividad— de ese activismo cultural y social. Los autores aquí representados participan en este esfuerzo desde posiciones diversas. Algunos, como Soandry del Río, del legendario grupo de rap Hermanos de Causa, lo hacen desde el movimiento hip hop que tanto ha hecho por articular las frustraciones y aspiraciones de los jóvenes negros cubanos. Otros, como Víctor Fowler Calzada, Tomás Fernández Robaina y Pedro Cubas Hernández, desde el ensayismo crítico. Odette Casamayor y Alan West-Durán, académicos, discuten las aportaciones de músicos, pintores y líderes religiosos. Desde el activismo cívico y cultural, María I. Faguagua Iglesias, socióloga y periodista, reflexiona sobre algunas de las actividades que, modestamente, se realizan en la Isla cada año para reescribir, sobre el terreno, la historia del país. Finalmente, el dossier también incluye varios documentos seleccionados por mí. Estos documentos fueron redactados por Norberto Mesa Carbonell, ingeniero y fundador de la Cofradía de la Negritud, un proyecto ciudadano que, mediante peticiones a las autoridades y actividades comunitarias, ha intentado combatir el racismo y abrir espacios culturales e institucionales para la población negra del país. Desde luego, yo no comparto necesariamente, ni tengo por qué compartir, las opiniones de cada uno de los autores. Censurar

no es mi tarea. Sencillamente, creo espacios para que un atisbo de estos debates fundamentales llegue a los lectores de *Encuentro*. En esa tarea tuve el apoyo, siempre generoso y eficaz, de mi amiga y colega Katrin Hansing, especialista en el estudio del movimiento Rastafari en Cuba.

El movimiento cultural afrocubano al que hago referencia no es un movimiento de actores exclusivamente negros: muchos de los que reclaman a Facundo por abuelo no son socialmente identificados ni se autoidentifican como negros. Son cubanos que, como Guillén, se empeñan en juntar a sus dos abuelos en una síntesis cultural, militante y diversa. Como Armando, *El Loquillo*, el tocador blanco de tumbadora y guaguancó que menciona Alan West-Durán en su trabajo. El abrazo de Guillén era un abrazo armonizador, pero Guillén sabía, mejor que muchos, que para ese abrazo había que trabajar activa y denodadamente. «Yo los junto», decía de los dos abuelos, consciente de lo mucho que los separaba, mientras recalaba, una y otra vez, su igual tamaño. Yo también los junto. De hecho, eso es, en alguna medida, lo que intentamos hacer todos lo que participamos en esta conversación. Pero queremos destacar no sólo que somos África, sino que eso ha de tener consecuencias económicas y sociales concretas. «Los dos del mismo tamaño, ansia negra y ansia blanca». Ya no basta con repetir la cantinela barata de que el que no tiene de congo tiene de carabalí. Es hora de tropezarse con Facundo en los hoteles. En las firmas. En los teatros. En el ballet. En las instancias de gobierno. En las telenovelas. En las aulas. En los caminos de la historia nacional. Si los nietos de Facundo siguen paseando por Cárcel, mientras los de Federico caminan por Zulueta, me temo que ni Guillén va a lograr juntarlos.

# Entre ademanes de lo posible y ardides de lo permitido

## Hablar de racismo en Cuba

---

PEDRO ALEXANDER CUBAS HERNÁNDEZ

*A Gustavo Eleodoro Urrutia y Quirós,  
un Maestro de mi espiritualidad afrocubana*

*La idea de raza es, con toda seguridad,  
el más eficaz instrumento de dominación social  
inventado en los últimos 500 años.*

ANÍBAL QUIJANO («Qué tal raza», 1999).

A fines del año 2008 fue estrenado en el circuito cinematográfico de La Habana el documental *Raza*, del joven realizador Eric M. Corvalán Pellé (que, además, escribió el guión). Dicha obra constituye una propuesta muy interesante y pertinente para mostrar algunos aspectos que modelan los debates en relación a la cuestión racial en nuestro país. La presentación resumida de la discusión de dicha temática tan compleja está sustentada en dos perspectivas conexas como cultura y nación.

### LA GENTE HABLA EN LA CALLE SOBRE LA (IN)EXISTENCIA DEL RACISMO EN NUESTRA VIDA COTIDIANA

No es difícil inferir que la primera pregunta formulada en el documental fue ¿Existe racismo en Cuba? Para conseguir las respuestas que necesitaba —sin rendir culto a la tautología— Corvalán decidió abrir y cerrar su obra con las voces de la gente de a pie. Y la población encuestada manifestó una diversidad de criterios que no me causó sorpresa. Unos dijeron que sí y otros —negros incluidos— aseveraron que no.

En una de las explicaciones vertidas para apoyar el sí, un hombre (no es preciso decir cuál es el color de su piel) indicó que «quienes se discriminan son los negros», lo cual muestra una de las múltiples facetas de una mentalidad racista que siempre intenta justificar la efectividad de la racialización solamente dentro de la zona de los más marginados y oprimidos. En cambio, un muchacho de dicho sector social afirmó que «se sentía discriminado por la policía, en los hoteles y en los lugares donde se paga con la moneda libremente convertible» (CUC). Por su parte, una mujer encuestada hizo énfasis en las distintas caras del racismo en la sociedad cubana contemporánea, lo



cual es positivo (citó el color de la piel y el origen socioclasista a los cuales yo añadiría: género femenino, preferencia sexual y devoción religiosa). En esa misma línea, una joven «negra» subrayó que «no es preciso hablar de un racismo visualizado en peleas entre negros y blancos, sino del racismo solapado e hipócrita que se hace visible en el hecho de que todos los jefes, los artistas y quienes trabajan en la televisión son blancos, y yo estoy de blancos hasta aquí» (tocándose la cabeza). Dicha frase no constituye un estado anímico de odio visceral contra aquellos/as que tienen la piel blanca, sino una crítica mordaz del blancocentrismo dominante en nuestro país. Son dos fenómenos muy distintos que deben explicarse por separado y no de forma unilateralmente manipuladora, como se expresa en los discursos y narrativas del poder.

Según algunos encuestados, «aquí (en Cuba) se trata a todo el mundo por igual; aquí el negro y el blanco tienen la misma condición social; y si se analiza objetivamente por la sociedad y por las leyes que existen, no hay racismo». Ante este último comentario la lente de Corvalán captó la fría y desafiante mirada de una mujer «negra» que, con su expresión gestual, desautorizaba, con toda razón, un criterio tan festinado y simplista como ese.

Otro tipo de respuesta fue justamente la no respuesta (que a veces logra combinarse con los sonidos del silencio) porque hubo jóvenes de piel blanca que se negaron a hablar del asunto dando a entender que no sabían o no querían manifestarse. Esto es bastante lamentable pues evitar un enfrentamiento con la realidad no ayuda al crecimiento de un país cuya identidad nacional continúa en proceso de formación. Y, tal vez, lo más llamativo es que uno de ellos pertenece al cuerpo de Trabajadores Sociales formados y adoctrinados en el marco de la Batalla de Ideas. Ese muchacho, simplemente, dijo: «no se qué decirte, no me cojas para eso, deja eso». Tales frases muestran a un sector alienado de la juventud cubana que sólo vive para verlas ir y venir, y, además, ver qué puede favorecerlos materialmente.

Sin embargo, lo que causa una mayor preocupación son los niveles de (des)conocimiento de algunas personalidades «negras» (como Evaristo Estenoz) y su aporte a la historia nacional. Aquí se incluye el no saber qué impacto tuvieron ciertos acontecimientos como la masacre de los militantes del Partido Independiente de Color en 1912. Cuando un transeúnte fue interrogado acerca de qué aconteció en dicho año respondió, casi en broma, que «sucedió muchas cosas, por ejemplo, se hundió el Titanic». Además, se refirió a los escritos de José Martí sobre el tema racial, desconociendo, al parecer, la existencia de otros intelectuales que durante la República hicieron análisis más agudos que el propio Héroe Nacional acerca de la verdadera situación de los «negros» y «mulatos». Esto indica la efectividad con la cual ha sido reproducido el ideal colonialista en el patrón nacionalista que reflejan los planes de estudio correspondiente a todos los niveles de enseñanza de nuestro país.

### UN DEBATE ¿INTELLECTUAL?: CUANDO YO DIGO RACISMO USTED QUIERE HABLAR DE DISCRIMINACIÓN RACIAL

Luego de un breve trabajo de campo en las calles de La Habana, Corvalán pasó la palabra a varios intelectuales que, no todos, vienen dialogando hace

tiempo sobre el tema racial. El primero en comparecer ante la cámara fue el escritor Roberto Zurbano (cuyo nombre —en tono de merecida alabanza— había sido mencionado por el primer encuestado en la calle). Las palabras de Zurbano marcan la pauta del desarrollo del documental pues, al responder afirmativamente a la pregunta base, acotó que «la versión de racismo más visible y perdurable en Cuba es, sin dudas, el racismo antinegro». Cuando argumentó su tesis dijo que «se manifiesta en la ideología, en la estética, en el discurso político y hasta en el plano de lo visible y lo invisible de los imaginarios». En este mismo sentido, el cantautor Gerardo Alfonso complementó lo dicho por Zurbano aseverando que «el racismo se manifiesta en inferiorizar a unas personas con respecto a otras, e, inclusive, eso opera hasta en el subconsciente de los seres humanos».

Las reflexiones de Zurbano y Alfonso abrieron un camino para que Gisela Arandia (coordinadora del proyecto «Color Cubano», de la UNEAC) afirmase que «el racismo tiende a deteriorar determinados patrones sociales que implican una devaluación de la autoestima de la persona discriminada». Este punto de vista, que Arandia expresa a diario, así como los comentarios anteriores, fueron traducidos al lenguaje cotidiano por el artista plástico Roberto Diago. Él habló brevemente de su infancia escolar y de su función actual como padre de familia. De niño, para Diago fue difícil comenzar a sentir orgullo de su fenotipo porque a los negros les han impuesto calificativos despectivos que son respaldados por los significados del canon occidental de belleza. Es decir, nuestras narrativas cotidianas rezan que los negros tienen bamba, y no labios gruesos; tienen «pasas», y no cabellos rizados; tienen nariz chata, y no una simple nariz. Esto es una manera efectiva de inferiorizar e irrespetar la diferencia.

Por otra parte, a Diago le resulta bastante agónico ayudar a su hijo a que tome conciencia y se asuma como negro ante la carencia de dibujos animados y otros patrones en los cuales el niño pueda sentirse representado. Esta cuestión puede extenderse a los demás programas de producción nacional colocados en la televisión cubana donde los patrones euro(blanco)céntricos son muy fuertes. En este sentido, la Televisión Cubana (TVC) tiene mucho que hacer para modificar dicha cuestión. En estos términos se expresó la especialista Irene Ester que localizó la esencia del problema en la constante invisibilización de los valores positivos de los negros/as y la estereotipación de actitudes harto degradantes como la sumisión, el servilismo, el comportamiento tildado de marginal y criminoso, el bajo coeficiente intelectual que certifica la negación de una capacidad de producir conocimientos, el archiconocido modelo de objeto sexual endilgado a las mulatas. Es decir, para la TVC los negros siempre deben estar en posiciones de total subordinación como en la época de la esclavitud.

El comentario de Irene coincide, en sentido general, con las reflexiones de los entrevistados citados arriba, especialmente con Arandia y Diago. Y, al unísono, explica cómo opera el fenómeno del racismo institucional en una industria cultural como la televisión. Sobre dicha cuestión se pronunciaron también Michel Rollock (artista plástico) y Tato Quiñones (escritor).

Rollock se cuestionó lo que acontece en el turismo donde (por no decir casi ninguno) muy pocos «negros» ocupan cargos de dirección porque en su

mayoría están destinados a ocupaciones de servicio y de seguridad cuando son aceptados por los dueños de hoteles. A muchos no se les permite trabajar en esa actividad económica por ser considerados no capacitados para tal labor. Además, extendió su crítica a las empresas mixtas y firmas comerciales donde resulta muy difícil encontrar un gerente de piel negra. La paradoja que él advierte en este hecho pone en tela de juicio el discurso político-ideológico y ético del socialismo cubano. Esto se traduce en la interrogante: ¿Qué es lo más importante, la acumulación de la moneda dura (CUC) a cualquier costo social, o el respeto y reconocimiento de los valores humanos de los/as «negros/as» con alto grado de instrucción y buena educación que están dispuestos a ganarse el pan con honradez? Evidentemente, a los directivos de *la industria sin chimeneas* y de los sectores empresarial y comercial solo les interesa el dinero y reciclarse (perpetuarse) con una posición ventajosa en el esquema de las relaciones jerárquicas y de poder que inferiorizan y denigran al otro. Aquí está localizado uno de los problemas más peligrosos de la Cuba de hoy cuyos intereses de clase van a pesar mucho algún día porque ellos —como bien apuntaba Rollock— critican el *American Dream* pero lo viven a su aire. Esto indica el incremento de los grados de la doble moral que se vive en Cuba con individuos tan hipócritas como esos.

Quiñones, por su parte, se refirió a una situación mucho más cotidiana que protagoniza la Policía Nacional Revolucionaria (PNR) en las calles del país, sobre todo en La Habana. Este cuerpo represivo es otro ejemplo de cómo opera el racismo institucional aplicando —como siempre— el estereotipo o el arquetipo del delincuente a los «negros.» Quiñones se refiere a la desmedida presión policial que sufrimos cada vez que los oficiales nos piden nuestra identificación (léase carnet de identidad). La paranoia policial contra personas discriminadas también suele acontecer en lugares que viven en estado de sitio, que en ocasiones se maximiza con los toques de queda. Ese maltrato social constituye una falta de respeto a nuestra integridad como seres humanos. Algunos policías que trabajan en la calle se caracterizan por molestar mucho a las personas honradas porque ante el delincuente verdadero suelen vacilar. Esto explica por qué cada día pierden credibilidad ante la población.

A estas voces críticas Corvalán sumó un criterio que demuestra que el racismo científico no quedó sepultado en la primera mitad del siglo xx. Actualmente, los avanzados estudios de la genética están dando muchos argumentos a quienes pretenden desautorizar las demandas sociales de los afrodescendientes. En el caso de este documental, el realizador introdujo la vieja polémica que cuestiona la capacidad de los «negros/as» para practicar el ballet clásico (y existe una similar respecto a la natación). Aquí emerge la figura de Elizabeth Concepción (pedagoga y maestra de ballet) cuya explicación se basó en las características físicas y morfológicas de los cuerpos de niñas/os «blancas/os», «mulatas/os» (que Concepción denomina de «mestizos») y «negras/os». Los primeros están fuera de la discusión. Por consiguiente, solo se habla de los «no blancos.» Una vez más, según el canon occidental, salen ganando los «mulatos» porque tienen un pié más flexible que los «negros» para ejecutar la posición de baile que se apoya en la punta del

pie; y puntear requiere de un buen empuje para lograr mayor plasticidad en los movimientos danzarios. En ese justo instante, el discurso cinematográfico devino como mejor aliado del cineasta para cuestionar el criterio técnico anti-negro de la profesora con el video de un *performance* del talentoso bailarín Carlos Acosta que triunfa en el Houston Ballet. Además, resulta muy interesante destacar la existencia de virtuosos jóvenes bailarines/as del Ballet Nacional de Cuba (donde el racismo institucional también tiene muchos adeptos) que no son «blancos» sino «negros» como José Losada y Verónica Corveas; y «mulatos/as» como Rómel Frómota. En este sentido, tienen mayor fundamento las palabras de Diago llamando la atención a la estigmatización del «negro» como deportista y músico puesto que las narrativas cotidianas los califican como personas hartas capacitadas para ejercer solamente tales facetas culturales.

Y, hablando de cultura, Corvalán decidió incorporar la voz autorizada de un alto funcionario del gobierno cubano como Fernando Rojas (ViceMinistro de Cultura) que respondió de forma afirmativa a la existencia de racismo en nuestro país como los demás entrevistados. Solo que Rojas —segundo en comparecer teniendo en cuenta la edición del documental— señaló que prefiere hablar de discriminación racial y no de racismo lo cual deja bien clara la postura oficial respecto a este tema porque desde el lente del poder el problema se ve, se asume (pretende ser visto y asumido) de otra manera aunque parezca más conservadora que radical; y se aleje de las percepciones de los otros entrevistados y de algunos encuestados en la calle. Además, Rojas aseveró que en Cuba *existe una discriminación racial con grados muy inferiores no solamente en relación a lo que se observa en otros países sino también respecto a la realidad cubana vivida antes del 1 de Enero de 1959.*

El criterio de Rojas es desafortunado y desconectado de la realidad cotidiana porque la discriminación y el prejuicio raciales (o el racismo en general) no tienden al decrecimiento sino a un incremento sobre todo en las sociedades postesclavistas, como la cubana, donde operan de modo tan sutil y solapado que muchas veces cuesta trabajo percibirlo. Esto acontece porque en Cuba no fueron desarrolladas, en su máxima expresión, prácticas de corte segregacionista como en África del Sur o en Estados Unidos (específicamente en la región meridional). Cuba vive, desde hace mucho tiempo, un tipo de democracia racial en la cual han sido desenvueltas prácticas incluyentes en pro de una engañosa integración nacional entre «blancos» y «no blancos» que aún tiene fisuras muy marcantes en nuestros días. Ante estas cuestiones concretas, quisiera saber ¿por qué razón se pretende negar que los/as «negros/as» siguen sin sentirse bien representados en el ser nacional cubano?

Las reflexiones del economista Esteban Morales me ayudaron a meditar acerca de mi interrogante. Él planteó cuatro cuestiones cuyo punto de partida es la educación (instrucción académica) en la cual el factor racial (léase su variable color de la piel) desempeña un papel relevante:

- *En el sistema educacional cubano no se menciona el color de la piel y, por esa razón, en la práctica la gente es educada para ser* (verse, percibirse y

actuar socialmente como) *blanco*. He aquí uno de los escenarios donde comienza a funcionar la discriminación por el color de la piel. Las narrativas sociales que van de generación en generación tienen en la escuela (como aparato ideológico del estado) su mejor zona de desenvolvimiento. A los/as «negros/as» no se les suele perdonar ni la más mínima equivocación porque enseguida alguien te va a recordar quien eres: *Pobrecito, mírale el color y perdónalo; Tenía que ser «negro/a»; Qué barbaridad! Ellos si no la hacen a la entrada la hacen a la salida*. Estas frases racistas las pronuncia lo mismo un profesor que un estudiante (sin distinción de sexo, edad y color de la piel) y nada acontece. Y, por otra parte, es preciso tener en cuenta el papel desempeñado por los chistes donde los «negros» siempre llevan las de perder o son los únicos responsables de que las cosas no salgan bien. En cualquier caso, los «negros» funcionan como el objeto de mofa o burla.

■ *La educación está minada por el occidentalismo del cual emana un criterio de cultura universal que solo contempla lo más promocionado de la tradición europea como la antigüedad en Roma y Grecia*. Esta idea es un problema que cada año que pasa se sigue aferrando en las mentalidades de los sujetos sociales puesto que constituye la base de la modernidad y de la contemporaneidad. Eso quiere decir, que lo más interesante y trascendente de la cultura mundial solo puede venir de Europa occidental: música, filosofía, artes plásticas, danzas, etcétera. Quien asume tal padrón es considerado refinado y merecedor de todo respeto y reconocimiento sociales. Resulta muy interesante que un porcentaje nada despreciable de nuestra cubanía se sigue midiendo por este rasero discriminatorio (focalizado en la hispanidad) porque se pondera más que otros componentes procedentes de otras tradiciones no europeas que aportan valores útiles por su sabiduría.

■ *La Historia de Cuba refleja la perpetuación de una hegemonía «blanca» en nuestra nación*. Para nadie es un secreto que la historia oficial la escribe el grupo social que detenta el poder y, por tanto, tiene la potestad de decidir qué asuntos pueden ser presentados en la sala de aula a cualquier nivel. Por ejemplo, Antonio Maceo siempre ha sido visto en nuestro imaginario nacional como el gran guerrero, «El Titán de Bronce», y solo se le reconoce su agudeza como pensador político porque José Martí expresó en alguna ocasión que *Maceo tenía tanta fuerza en la mente como en el brazo*. La gente lo cree porque lo dijo Martí (a quien admiradores y detractores, sin temor a equivocarse, dan mucha credibilidad según sus conveniencias) y no porque se hayan leído con deleite el epistolario de Maceo. Los españoles hablaban del «mulato Maceo» (cuyo calificativo es del agrado de no pocos racistas actuales) porque no podían aceptar que un «negro» inteligente como militar y político le pusiera las cosas difíciles. Y casi en los albores de la República hubo una acción desesperada desde el campo de la ciencia antropológica para darle un estatus de blanquidad al excelso patriota porque la nación que estaba por nacer necesitaba un megahéroe sin la sombra de su afrodescendencia. Entonces, ¿por qué no intentar entender

y valorar la dimensión humana de Maceo —así como su valiosa contribución al sueño de lo posible materializado en una Patria libre y soberana— sin viciar su imagen con actos racistas? Para eso se necesita mejorar con creces la enseñanza de nuestra historia nacional como exigió Morales.

■ *El tema racial ha sido uno de los tópicos más soslayados del debate nacional y debe ocupar el espacio que merece como parte de la Batalla de Ideas.* Este punto muestra uno de los dramas de la actualidad cubana. El gobierno revolucionario se esfuerza por lograr que la población tenga una cultura general e integral. Sin embargo, cuando Morales introduce el factor «raza» dicha política cultural queda en evidencia porque, a su entender, *en un pueblo que se dice culto* (el poder intenta que la gente se lo crea) *y democrático no pueden existir personas que discriminan a otras por el color de la piel.* Esto es una paradoja que precisa ser superada y, por esa razón, desde hace poco tiempo él pide, aconseja (¿exige?) una solución de la cuestión racial en Cuba desde las máximas instancias de poder.

Este documental muestra una mejor versión de Morales, quien había quedado mal parado un año atrás cuando atacó a Enrique Patterson y este le respondió sin compasión (aunque sigo pensando que aquella réplica iba dirigida al gobierno cubano y no a quien lo demonizaba). Sin embargo, durante su reflexión Morales no mencionó la palabra racismo. El concepto empleado fue el de discriminación por el color de la piel, o sea, discriminación racial. Con esta premisa teórica sus puntos de vista se alinean con lo dicho por Rojas (quien valoró de positivo y oportuno su más reciente libro *Desafíos de la problemática racial en Cuba*, 2007). Un detalle interesante es la presencia de un busto de Martí en la oficina donde Morales fue entrevistado. Es como si el Apóstol (con su imagen representativa en el poder) estuviese apoyando todo cuanto decía Morales.

Otro elemento esencial aportado por Morales a la discusión está focalizado en asuntos de ciudadanía. A su modo de ver, y tiene razón, *en Cuba existe igualdad de derechos ante la ley; pero eso no significa igualdad social la cual resulta un asunto muy complejo porque está relacionado con la posiciones sociales y posibilidades reales que tienen los ciudadanos para poder aprovechar las oportunidades de trabajo, estudio* (y el disfrute de la riqueza). Respecto a esta cuestión en la cual los «negros» son los menos favorecidos, Alfonso señaló que *la igualdad de derechos postulada por la Revolución es solo un paso adelante pues no ha sido suficiente ya que aún (después de 49 años) existen manifestaciones racistas.* Por su parte, el artista plástico Eduardo Roca Salazar, más conocido como Choco, aseveró que *hubo una manipulación del igualitarismo* (que en cierto sentido parece mezclar la igualdad de derechos con la igualdad social) *que provocó que los cubanos se maleducaran hasta tal punto que en la actualidad el 90% de la población no haya cambiado todavía esa mentalidad.* Sobre tal porcentaje tengo muchas dudas porque los efectos todavía vigentes del Período Especial significaron la derrota del idealismo igualitarista en la cotidianidad de *la gente de a pié* pues, paradójicamente, el discurso oficial lo sigue

enarbolando cuando se refiere al acceso gratuito a la educación y a la salud pública. Yo creo más en la posibilidad de lograr una equidad social que en el demagógico discurso de igualdad social.

#### LOS INTELLECTUALES «NEGROS» Y SU LUCHA CONTRA EL RACISMO COMO APORTE A LA HISTORIA NACIONAL.

La pregunta ¿Qué intelectuales «negros» han contribuido a nuestra Historia? fue respondida por el investigador Tomás Fernández Robaina quien aseveró que *ese ha sido el motivo esencial de su lucha para darlos a conocer a las generaciones actuales*. Al referirse primero al siglo XIX destacó al poeta Gabriel de la Concepción Valdés, conocido por Plácido; José Antonio Aponte y Antonio Maceo. Y después habló de quienes desarrollaron su labor en la República como los veteranos de la Revolución de 1895 Evaristo Estenoz y Pedro Ivonet (fundadores del Partido Independiente de Color) siempre destacando al primero por su condición de ideólogo; Gustavo Urrutia, un arquitecto devenido periodista que tuvo una labor vital en la lucha contra el racismo; Rómulo Lachatañeré, de quien resalta su importancia como gestor de una labor de visibilización de la herencia africana en Cuba; Juan René Betancourt que tiene dos libros relevantes (*Doctrina Negra* y *El Negro, ciudadano del futuro*) y fue muy crítico con la postura del gobierno revolucionario ante la cuestión racial; Walterio Carbonell (autor del libro *Cómo surgió la Cultura Cubana*) que, a diferencia de Betancourt no abandonó el país, manifestó sus criterios desde una posición política revolucionaria, aunque sus verdugos no lo entendieron así; y, por último, habló de Carlos Moore a quien Robaina coloca como continuador de Betancourt en el sentido de sus denuncias al racismo en la Cuba post1959. Pero pese a que Moore siempre ha reconocido y respetado el trabajo de Betancourt, en realidad estuvo y aún está mucho más identificado ideológicamente con su Maestro y amigo Carbonell. Estos nombres mencionados —y podríamos añadir otros no menos ilustres— nunca dejaron de asumirse como «negros» y expresarse como tales sin dejar de enarbolar con honestidad una plena conciencia de su cubanía.

Cada vez que se habla de contribuciones de intelectuales «no blancos» solo se mencionan nombres del sexo masculino. Este es un punto muy importante en lo referente al tipo de historia que se construye en las sociedades patriarcales. No se trata de recalcar a *pie forzado* la narrativa popular que reza que *detrás de un gran hombre hay una gran mujer* porque con este punto de vista no se avanza. Salvo el caso de Maceo, que tuvo madre y esposa de altos quilates, los demás rompen ese esquema sacralizado por la historia. Lo cierto es que las mujeres «negras» en Cuba desde diversas actividades socioculturales dejaron su huella que a la historia corresponde visibilizar. Profesionales como Consuelo Serra, Inocencia Silveira o Catalina Pozo Gato tienen mucho que decir como mismo lo hacen hoy intelectuales como Daisy Rubiera, Georgina Herrera o Nancy Morejón.

Acerca de este asunto de la existencia de una subjetividad «negra» que no ha sido totalmente bien entendida por «blancos» y «no blancos» resulta



pertinente valorar un criterio que Corvalán presenta en su documental. Choco subrayó que *no le gusta que le pidan su opinión como negro acerca de cualquier asunto sociocultural y político* porque considera que *si acepta expresarse de ese modo le estaría haciendo el juego a un criterio divisionista*. Choco añadió que *defiende una nacionalidad, una cultura que no es negra ni blanca sino cubana y caribeña que tiene todos estos tonos* (pintorescos creo yo que dice él). A mi juicio, es posible hablar como «negro/a» porque la sociedad nos racializa de esta manera y nosotros asumimos tal identidad resignificándola a nuestro favor. Esto indica que lo dicho por aquel muchacho encuestado en la calle acerca de que los propios «negros» se racean es un error porque todos/as estamos racializados/as nos guste o no. Lo que acontece es que unos llevan más peso que otros en la racialización que caracteriza la perversidad de la modernidad. Aquí tiene sentido el cuestionamiento del pensador afroestadounidense William Du Bois acerca de cómo se siente y reacciona un «negro» sabiendo que es un problema debido al color de su piel; y a la procedencia de sus antepasados y de sus ancestros. Sin embargo, dicho joven tiene alguna cuota de razón cuando afirma que entre *ellos* (los «negros») *existe la envidia* lo cual puede ser traducido en que opera un racismo antinegro entre los propios «negros» (de unos hacia otros y/o de uno respecto a sí mismo). Zurbano lo percibe exactamente de esa manera mientras que Arandia no cree que el «negro» se autodiscrimina.

Ahora bien, volviendo al criterio de Choco, es preciso apuntar que lo divisionista opera desde la praxis racista que inferioriza, invisibiliza, excluye y estigmatiza nuestra alteridad ante la otra que se erige como dominante. Por ejemplo, cuando aquella mujer «negra» dijo que estaba harta de los «blancos» en la TVC era una manera de ejercer su derecho de protestar contra el racismo que le niega la posibilidad de sentirse representada dignamente en el imaginario sociocultural cubano. Esta es la cruda realidad que no perciben Choco y otros/as cubanos/as que piensan como él. Son las mismas personas que rechazan el término AfroCubano como una identidad en constante construcción y resignificación. Decir afrocubano no significa sentirse más africano que cubano o estar dividido a la mitad entre África y Cuba. Cuando las personas se asumen como afrocubano están afirmando, desde una perspectiva de resistencia cultural, que sienten orgullo de sus antepasados y de sus ancestrales provenientes de África sin dejar de amar la tierra en que nacieron. Es decir, lo afrocubano va más allá de un simple factor como el color de la piel porque es una espiritualidad. Por tanto, es el racismo (de cualquier tipo que sea) quien divide para vencer a cualquier precio; y no la autoproducción y asunción de una identidad desde posiciones de subalternidad que solo pretende unir para fortalecer su autoestima y exigir un respeto. Precisamente, por eso defiendo tanto mis identidades como «negro» y afrocubano.

Cuando Choco habla de los tonos es evidente que se refiere a un proceso de mestizaje más cultural que racial. Y al destacar la simbiosis entre «lo cubano» y «lo caribeño», en cierto sentido, me recuerda los criterios del finado intelectual Joel James Figarola sobre la conexión Cuba-Caribe (pensada desde un entorno más santiaguero y oriental que cubano). Pienso que

en los contextos postesclavistas, como el cubano, cuando se habla de «raza» y racismo es imposible soslayar los discursos de mestizaje que no han dejado de ser un instrumento del poder que opera según las exigencias impuestas por cada época. En este documental dicho aspecto aparece implícito.

**PELIGROS DE SILENCIAR EL DEBATE SOBRE RACISMO:  
DISCURSOS/NARRATIVAS DE LO POSIBLE Y LO PERMITIDO.**

Lázara Menéndez (profesora universitaria) hizo tres sabias observaciones al afirmar que *la discusión de tópicos sociales debe servir para hacer cosas de carácter constructivo; las posturas de elite (del tipo que sea) no resuelven los problemas sociales; y los dirigentes que toman las decisiones importantes en el país deberían escuchar lo que la población dice a diario*. De sus opiniones se puede deducir una pregunta: ¿En qué nivel está la discusión de la cuestión racial en Cuba? En la lógica de Rojas *resulta muy válido que actualmente se pueda discutir con tranquilidad dicho asunto* (que él prefiere denominar discriminación racial); *aunque no sea la única acción aplicable*. Y —subrayó— *el nivel de discusión sigue creciendo sobre todo en publicaciones impresas como el libro de Esteban Morales*.

Sin embargo, la interrogante de mayor relevancia es ¿Qué sucedería si se intentase silenciar el debate sobre el racismo? Las respuestas indican el dramatismo vivido durante muchos años, por personas que desde su honestidad, promovían la discusión de un asunto cuya importancia siempre fue subvalorada. Quiñones aseveró que *el tema fue postergado durante un largo trecho de la Revolución, no podía ser debatido y se reprimía cualquier intento*. Sin embargo, *la coyuntura mudó y ahora favorece a este debate que tanto necesita la Patria*. En el mismo sentido, Alfonso expresó que *el silencio respecto al racismo no ayuda porque constituye una práctica nociva y corroedora de nuestra nación*. Y Zurbano indicó que *soslayar o silenciar el problema implica que los negros crean que son otro país, o sea, que (como se decía en el siglo XIX) existen dos Cuba: una blanca y una negra*. Y también puede implicar —lo cual está sucediendo ahora— *que se manipule políticamente este tema dentro y fuera de Cuba*. En mi opinión, resulta pertinente prestarle mayor atención a quienes lo hacen en nuestro territorio nacional: unos bajo la cobertura de revolucionarios a toda prueba; y otros a través del ropaje (a veces falso) de opositores al régimen. No obstante, urge reconocer la existencia de personas serias que, amén de sus ideales político-ideológicos, apoyan la realización de un diálogo franco y abierto.

Nadie duda que los tiempos cambian ya sea para bien o para mal (y, a veces, para peor). Lo cierto es que en Cuba resulta prácticamente imposible seguir soslayando el problema del racismo. Sin ningún ánimo de ser patético puedo decir que ese es un saldo positivo de la crisis de los noventa. Con anterioridad no era tan difícil ocultar una verdad tan desgarradora en los discursos y narrativas de la cubanía. Por tanto, nadie quería hacerse eco de una frase, que hoy repite casi hasta el cansancio, el investigador Fernando Martínez Heredia: *El racismo es parte de la cultura cubana*. Esta idea tiene mucha fuerza y provoca una reflexión más profunda desde varios ángulos

debido a su complejidad. Otro interesante punto de vista que dialoga con el pensar de Martínez lo aporta el Maestro Carlos Moore al decir que *Es el racismo quien funda las ideologías*. Ambos planteamientos dejan sin sentido un comentario de Arandia que percibe *el racismo como una debilidad ideológica* cuando en realidad es todo lo contrario. La fortaleza del racismo es tal que no por gusto el cientista social peruano Aníbal Quijano lo destaca como un eficaz instrumento de dominación social que toma como base la idea de «raza» materializada en la racialización de personas bajo un patrón de relaciones jerárquicas y de poder raciales.

El documental de Corvalán muestra en cierto sentido cómo operan en el entorno cubano los ademanes de lo coyunturalmente posible; y las ardidés de lo permitido por el poder. Entonces, ahora se puede hablar tranquilamente porque la máxima instancia de poder lo permite. Este reportaje autorizado nos ofrece un compendio de varias críticas sobre lo que acontece en la sociedad cubana actual. Cada intelectual entrevistado y persona encuestada en la calle expresó sus criterios en total libertad. Una obra de arte como esta resulta conveniente porque pretende vender la imagen de que en Cuba se discute el tema racial a todos los niveles y sin restricciones. No obstante, hablar de tal asunto tiene límites en ciertos espacios de producción de conocimiento (lo cual evidentemente no se podía decir en esta pieza cinematográfica). Por ejemplo: ¿por qué razones en un panel, que sesionó durante la conmemoración del centenario de la fundación del Partido Independiente de Color en la Biblioteca Nacional, le prohibieron a los panelistas por mandato «de arriba» referirse a la situación del racismo en la Cuba de hoy? Quien cursó este veto absurdo pretendía constreñir la plática al período 1908-1912, en el cual el PIC desarrolló su accionar político. Pero el debate propuesto por el auditorio trascendió a ese proceso histórico. Por tanto, sí se habló de cómo articular estrategias para luchar contra el racismo cotidiano que como bien dijo Arandia *constituye un conflicto político incompatible con la justicia social y la búsqueda de la equidad*. La realidad es que ahora es preciso discutir este asunto aunque sea poniéndole límites. Esto explica que la censura a los panelistas se debió a un criterio de lo «políticamente (in)correcto» que manipula el poder.

Rojas señaló que el nivel de discusión del tema racial se incrementa en las publicaciones y puso como ejemplo el libro de Morales. Sin embargo, continúan sin ser (re)conocidas obras extraordinarias sobre la temática. Sería muy positivo reeditar los libros de Betancourt; traducir al español y publicar las obras de Moore; hacer una edición respetable al libro de Carbonell y ponerla al acceso del público lector, y no repetir la escena ridícula de hacer una edición facsimilar para un selecto grupo de personalidades; el más reciente libro de Fernández Robaina *Cuba: Personalidades en el debate racial* (2008) costaba trabajo encontrarlo en las librerías del país antes de la Feria Internacional del Libro 2009 (y no se si ahora hubo algún cambio al respecto). Inclusive, la presentación de dicha obra en La Habana pasó sin penas ni glorias porque no se le dio la importancia que merecía. Las palabras de Rojas (enclavadas entre los ademanes de lo posible y las ardidés de lo permitido) no consiguen esconder una verdad irrefutable: la producción

editorial cubana sobre este tópico sigue siendo irrelevante respecto a la importancia real que tiene para nuestra sociedad. Varias veces lo poco que se publica en revistas contiene abordajes superficiales que aportan muy poco; aunque hay algunas excepciones destacadas en *Caminos y Temas*.

No es un secreto que las principales obras referidas a la temática racial cubana, con aciertos y desaciertos, están siendo producidas y dadas a conocer principalmente fuera de Cuba. Nos guste o no, los científicos sociales que, en y/o desde Cuba, producimos conocimientos sobre «raza» y racismo aún no hemos conseguido regalarle a nuestro país un conjunto de obras mayores (tanto personales como colectivas) que tengan la suficiente calidad para debatir de igual a igual con las propuestas de académicos como Alejandro de la Fuente, Ada Ferrer, Alejandra Bronfman, Jorge e Isabel Castellanos, Carlos Moore y Aline Helg (quien ha recibido el respaldo total de nuestras instituciones de información e investigación). Los profesionales cubanos (principalmente jóvenes) interesados en pesquisar acerca de este controvertido tópico tenemos una misión intelectual muy importante. Hasta hoy, el único tema en que parece haber algún avance es el relativo al Partido Independiente de Color con la publicación de los textos monográficos de Silvio Castro (*La Masacre de los Independientes de Color*, 2002), y de María de los Ángeles Meriño (*Una vuelta necesaria a Mayo de 1912*, 2007). Y, a este par de esfuerzos intelectuales, sumo la oportuna reedición del libro de Serafín Portuondo Linares (2002) sobre dicha organización política que vio la luz en 1950. De esta crítica escapa el tema de la esclavitud porque investigadoras como Gloria García, María del Carmen Barcia, Aisnada Perera y María de los Meriño aportan trabajos de envergadura que consiguen dialogar con las contribuciones de Manuel Moreno Fragnals, Rebecca Scott y otros especialistas.

Solucionar el problema racial en Cuba, presentado como algo posible, es otra cuestión que aparece en el documental. En la narrativa actual entre intelectuales (y el poder concuerda con ellos) se habla que como *Cuba hizo una Revolución hay mayores posibilidades de avanzar en ese derrotero*. Así se expresa Zurbano que, aunque reconoció *la complejidad de resolver los problemas de igualdades sociales* (aquí coincide con Morales), señaló *esta fase actual del proceso revolucionario cubano como una oportunidad para proponer una estrategia que tenga una evolución, o sea, realizar una campaña cuya meta sea la solución de la cuestión racial*. Quiñones, por su parte, se valió de un proverbio chino que hace culto al oficio de historiador (*Para vivir la vida hay que mirar hacia adelante, y para comprenderla hay que mirar hacia atrás*) porque, a su modo de ver, *es preciso mirar hacia el pasado con mucha atención para ver dónde nos equivocamos puesto que es válido para sostener el debate que la nación está necesitando con vistas a su futuro en aras de resolver la problemática racial*. Estos criterios los complementa la acotación de Alfonso quien subrayó que *este asunto debe solucionarse entre cubanos y sin la intromisión de nadie* en lo cual tiene toda la razón. Sin embargo, esto es mucho más complicado de lo que parece porque ellos creen vivir en el campo de lo posible sin percatarse que están encadenados de por vida en las redes arácnidas racializadas de lo imposible.

Al final del documental, Corvalán —en y a través de las expresiones de la *gente de pie*— deja bien claro que el racismo está muy arraigado en nuestra cotidianidad. Las frases de todo tipo lo demuestran: un racista convicto y confeso dijo *Mi abuela, que en paz descanse, decía que una blanca muerta es una flor dormida y una negra muerta es un aura volando*; otro lo percibe desde la universalidad diciendo que: *racismo hay en todas partes del mundo*; y otros se posicionan aseverando que: *aquí existe de todo; hoy en día en Cuba tiene que ver el prejuicio con el racismo*; y para concluir una sentencia desafiante que implica una lucha por preservar la autoestima y el respeto: *pero nada, nunca han podido conmigo*.

Tomando como apoyatura tales frases de la narrativa popular, la verdad es que el racismo es hoy y será mañana un problema insoluble siempre y cuando existan factores que le den espíritu de cuerpo. Un mundo donde se refuerzan, casi a diario y a todos los niveles, las relaciones jerárquicas y de poder es suficiente para garantizar la subsistencia del racismo. Las revoluciones socialistas del siglo XX no fueron eficaces, al menos en sus territorios, para borrar el racismo de la faz de la tierra; y eso tiene una explicación histórica: la capacidad que posee el racismo para reciclarse siendo adaptado a situaciones socioculturales en las cuales logra resignificarse y resemantizarse fundando ideologías que fortalezcan su razón de ser. Ante esta realidad es un simple ademán (amago) decir que el racismo puede ser superado con la voluntad política de un gobierno; y constituye un mezquino ardid (trampa) que en nombre de esa voluntad política se le ponga límites al diálogo por considerar procedente la exclusión de otros cubanos que pueden aportar algo útil. Esto tal vez pueda explicar por qué Rojas aseveró que *No es el mejor momento hablando de la historia de la Revolución de resultados específicos en la lucha contra el racismo o contra la discriminación racial que es como yo prefiero describir el tema*. Entonces, debemos preguntarnos una vez más ¿Hasta cuándo debemos esperar por ese «mejor momento»?

Por eso considero que lo más importante es luchar sin descanso contra la omnipotencia del racismo en todas sus manifestaciones sin pensar en matarlo de un solo mazazo. El racismo, nos guste o no, es omnipresente en el ser y la conciencia de los/as sujetos/as sociales lo cual a veces nos impide discernir entre lo correcto y lo incorrecto (sin darle tanta credibilidad a los dualismos). Al racismo es preciso irle cortando los circuitos hasta dejarlo a oscuras para apropiarnos de la iluminación que nos roba: la luz de la esperanza de la necesidad de un mundo mejor. ¡Y para eso no existe mejor momento que ahora!

Lençóis-Salvador, Bahía, Brasil/Febrero-Marzo 2009.

# Un balance necesario

## La lucha contra la discriminación al negro en Cuba de 1959 al 2009

---

TOMÁS FERNÁNDEZ ROBAINA

Ya no es posible negar la existencia de un movimiento social que lucha por los derechos del negro en Cuba. Este movimiento es consecuencia de los prejuicios que aún sobreviven en muchos hombres y mujeres de nuestra sociedad, sin que muchos de ellos tengan conciencia de que son portadores de ideas y actitudes racistas, por expresarse los mismos de forma solapada.

Por supuesto, nuestro movimiento social no se manifiesta de la misma manera que en otros países, donde los afrodescendientes se agrupan en organizaciones sociales, culturales y religiosas desde las cuales hacen sus respectivas reivindicaciones como minorías sociales, étnicas, culturales. En países como Brasil, donde la multiétnicidad y la pluralidad cultural han sido reconocidos como elementos fundacionales muy importantes que identifican su cultura y su nacionalidad, las acciones de esas organizaciones no han puesto en peligro la identidad y cultura nacionales.

Nuestro movimiento social actual nada pide como minoría porque, simple y llanamente, no lo somos. Seguimos el ideario maceísta de no pedir nada como negros, sino como cubanos. No demandamos privilegios por ser negros o mulatos. Exigimos que los derechos y deberes contemplados para todos los ciudadanos en nuestra Constitución puedan ser disfrutados más ampliamente por los miembros de las clases y sectores sociales tradicionalmente marginados de sus beneficios.

Debemos recordar que a sólo semanas del triunfo sobre la dictadura batistiana, el abogado y activista Juan René Betancourt escribió un artículo donde pedía saber la política que el nuevo Estado y gobierno revolucionario asumiría en contra del racismo y de sus secuelas: el prejuicio y la discriminación. El llamado que en esa dirección realizó el propio comandante Fidel Castro, sin poder asegurarse que fuera motivado por dicha demanda, encontró amplia respuesta entre los intelectuales, organismos e instituciones políticas y sociales, que se sumaron a esa primera campaña antirracista después de 1959. Sin embargo, una vez más, poquísimos tiempo después de dicha exhortación, se efectuó una nueva propuesta que materializó lo que bien podría considerarse como una regularidad de nuestra historia: ante problemas políticos o económicos acuciantes, los temas sociales son postergados. No son priorizados por el Estado y, por lo tanto, las condiciones y

prejuicios que originan las problemáticas sociales siguen reproduciéndose y ampliando sus espacios. Ante la posibilidad de una invasión militar estadounidense en apoyo a las actividades de los que habían sido afectados por las leyes revolucionarias, la política oficial fue soslayar cualquier tema que potencialmente pudiera mellar la tan necesaria unidad de los cubanos que apoyaban a la Revolución. Ese temor llevó a la adopción de una estrategia que, si bien permitió la consolidación del poder revolucionario, no facilitó la creación de un programa objetivo para luchar contra el enraizado racismo cubano, solapado con posiciones y acciones que frecuentemente no son consideradas racistas por sus ejecutores, y que no siempre se valoran de ese modo por los propios discriminados.

El llamado a la educación y al paso del tiempo como las únicas formas de combatir y de abolir el racismo, así como el no hablar del problema puesto que mencionarlo era hacerlo más presente, habían sido fórmulas ya enarboladas durante el período republicano sin que en la práctica hubiera dado los resultados apetecidos. No obstante, hubo elementos que ayudaron a fabricar la imagen, no totalmente falsa, de que en Cuba la discriminación racial del negro había sido abolida, no de manera total, pero sí parcialmente, gracias a la Revolución. No puede pasarse por alto que, a pesar de que entre nosotros nunca hubo leyes segregacionistas, sí hubo acciones que generaron costumbres que, con el tiempo, se convirtieron en tradiciones transmitidas de generación en generación, tales como la prohibición de que los afrodescendientes deambularan por las áreas de algunos parques públicos de ciudades y pueblos de nuestras provincias; así como la existencia de sociedades para negros, para mulatos, para blancos, y de edificios de apartamentos, casas y hoteles que no podían ser rentados por hombres y mujeres no blancos. En igual medida, los hombres y mujeres afrodescendientes eran marginados laboralmente de los bancos, los servicios gastronómicos, y eran poco visibles en otras áreas laborales y culturales. Esa situación cambió radical y rápidamente en los primeros meses de la Revolución y, aun más, a partir de la desintegración de las sociedades sólo para los miembros de una raza y/o vinculadas con el poder económico, social y cultural de entonces.

Si bien esa imagen, ponderada por la propaganda interna y externa de la Revolución, prevaleció por algún tiempo, siempre hubo voces que llamaron la atención acerca de la persistencia de problemas y prejuicios raciales. Entre esas voces se hallaba la infatigable Elvira Cervera, actriz que desde mucho antes de 1959 clamaba por el reconocimiento de los valores de los actores y actrices afrodescendientes, como evidencia en su autobiografía *El arte fue para mí un reto*, publicada en La Habana por Ediciones Unión (2004).

Obviamente, hay una pregunta obligada: ¿Qué se puede ofrecer como avances, logros, resultados concretos, de la lucha contra el racismo? La respuesta puede hacerse desde diferentes ángulos o niveles, pero debemos tener en cuenta que se trata de un proceso dialéctico del cual todos formamos parte, seamos conscientes de ello o no. Por una parte, la realidad cotidiana muestra a simple vista una sociedad en la cual la mayoría de sus miembros participan en un proceso de visible integración racial y cultural que se refleja en múltiples relaciones sociales, culturales, fraternales y amorosas entre



hombres y mujeres de muy diversos colores y tonos de piel. Desde luego, esto no niega la existencia de no pocos individuos que, si bien no son portadores de prejuicios raciales en un cien por ciento, pueden manifestar estos y otros prejuicios de carácter cultural, religioso y clasista. Por otra parte, y tomando en cuenta lo que se aprecia a simple vista en la vida cotidiana, se pudiera inferir que ese mismo proceso de integración se manifiesta no sólo en las relaciones de pareja, o en los espacios y prácticas culturales, sino en los diversos sectores sociales y profesionales del país. Pero, ¿realmente ocurre lo mismo en diversas áreas laborales, científicas, técnicas y artísticas?

¿Cómo responder esas interrogantes si no hay difusión de tales datos y si todos los que nos ocupamos de estas temáticas no tenemos accesos a ellas? Los análisis efectuados por los demógrafos, sociólogos, antropólogos e historiadores pocas veces tienen amplia circulación entre los que no están asociados a las investigaciones específicas. Los datos publicados en nuestro último Censo de Población no reflejan, por ejemplo, los aspectos que pudieran mostrar de forma irrefutable, al menos cuantitativamente, el avance social, económico y profesional de los sectores históricamente marginados de nuestra sociedad. ¿Sigue siendo el solar el hábitat mayoritario de la población negra? ¿Ha sufrido el solar transformaciones positivas que lo distinguen del solar estudiado por el Dr. Juan Chailloux Cardona antes de 1959?

Hay otra pregunta que se cae de la mata como fruta madura. ¿Qué ha logrado el llamado movimiento social del negro cubano a pesar de su atipicidad? Si se analiza la trayectoria del fenómeno racial durante las últimas cinco décadas, se aprecia un largo y difícil camino cuyo logro fundamental es que ya no puede negarse la existencia objetiva del racismo y sus prejuicios, a pesar de que no pocos funcionarios e intelectuales lo intenten. Pero ¿pueden existir ambos males —racismo y prejuicios— sin la existencia de condiciones y actores que los sustenten? Debemos tener bien presente que el racismo se reproduce de forma solapada, invisible, mediante elementos que se visten de costumbres convertidas en tradiciones y que se transmiten generacionalmente. Sus portadores no son conscientes de que, a través de sus prejuicios, actúan como reproductores del racismo y ocasionan la marginación de mujeres y hombres afrodescendientes de áreas donde proporcionalmente deberían estar más representados.

El segundo llamado del Comandante en Jefe a luchar contra la discriminación racial en la clausura del Tercer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1986) fue una señal de que el primero, efectuado en marzo de 1959, no había logrado los resultados esperados. La estrategia que se diseñó en el 59 —la educación y el paso del tiempo— no acabaron con el racismo. En este segundo momento se abordó una variante de las acciones afirmativas al plantearse la representatividad de la juventud, de la mujer y de la etnicidad en los diferentes niveles de la administración pública y del Partido. A partir de entonces se ha tratado de encontrar cierto balance para que tanto los jóvenes como las mujeres y los afrodescendientes estén representados en el Estado, en el Partido Comunista de Cuba y en los órganos administrativos. Pero lo que se ha obtenido en esa dirección no se divulga, y no siempre es fácil de apreciar.



La problemática racial alcanzó un grado mayor de visibilidad a partir del Período Especial. No había evento de carácter social en donde no surgieran las preocupaciones de la situación a enfrentar por los profesionales negros y por la población negra en general, ante las necesarias y peligrosas inversiones extranjeras. Justamente, uno de los logros indiscutibles de los últimos años es el reconocimiento por el gobierno revolucionario, a través de sus máximos dirigentes, de la existencia de la problemática racial. A ese reconocimiento han contribuido diferentes espacios: talleres, eventos, conferencias y cursos auspiciados por el antiguo Centro de Antropología, actual Instituto de Antropología de Cuba; la Fundación Fernando Ortiz; el Aula José Luciano Franco de la Casa de África en La Habana Vieja; al igual que la Casa de Afrecha de Santiago de Cuba; la Casa del Caribe y su festival anual; la Biblioteca Nacional de Cuba con sus cursos de Historia del negro cubano; la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, a través de no pocos de sus miembros y del proyecto Color Cubano; la Fundación Nicolás Guillén, y, más recientemente, la Cátedra Haydee Santamaría de la Asociación Hermanos Saíz y la Casa de las Américas, entre otras instituciones.

Pero, ¿debemos estar satisfechos con lo realizado hasta aquí? ¿Se han creado ya las condiciones para asegurar que todo marche sobre ruedas? Las respuestas pueden ser diversas y contradictorias, pero hay un hecho irrefutable: se ha reconocido que un sector de la población afrodescendiente, por causas históricas muy diferentes y complejas, sigue sufriendo, a más de cien años de abolida la esclavitud, la diferencia de origen que marcó a sus ancestros africanos. Los europeos arribaron como conquistadores; los africanos, como fuerza laboral, hacedora directa de las riquezas de la clase que ostentaba el poder económico y político.

A pesar de que, objetivamente, la Revolución abrió posibilidades para la superación educacional, técnica y profesional, la falta de autoestima generalizada entre la mayoría de la población negra y la falta de paradigmas sociales que alentaran de modo más amplio a la población afrodescendiente a su autosuperación, no permitieron que, de forma estable, se incrementara su incorporación a las profesiones, particularmente en campos no tradicionales. Los negros siguieron bien representados en el magisterio, la enfermería, la música y en algunos deportes, como el boxeo y el béisbol. Durante el período capitalista, podían lograr algún desenvolvimiento económico en el deporte, sin tener un alto nivel de instrucción. Bastaba ser bueno en el ring de boxeo o en el campo de pelota.

En 1998, tuve la posibilidad de asistir a un congreso sobre la familia negra latinoamericana. Para mí fue como pasar un doctorado, pues lo que conocía de forma libresca lo enriquecí con los testimonios y las demandas de los representantes de las diferentes comunidades afrodescendientes de Guatemala, Panamá, Brasil, Venezuela, Perú, Uruguay, Argentina, Ecuador, Bolivia, México, Nicaragua y Colombia, entre otros.

Fueron banderas emblemáticas, coro de voces, con ritmos diferentes, el acceso a la educación, a la instrucción técnica, al trabajo, a los estudios superiores, al conocimiento y enseñanza de la historia real y profunda del origen de los africanos y de los afrodescendientes en nuestro continente, el

respeto a sus religiosidades, a sus culturas, y el mejoramiento de las relaciones interraciales en cada uno de sus países. Al oír todas aquellas quejas, alaridos en más de una ocasión, tuve dudas sobre lo que debía decir para llamar a la solidaridad de todos. Cómo seguir batallando y ganar el reconocimiento, la implementación de medidas por gobiernos y organizaciones estatales y no gubernamentales para resolver tales denuncias. ¿Qué decir ante esa audiencia de hermanos afrolatinoamericanos? ¿Eran sus problemas más relevantes que los nuestros? ¿Podía decir que no había problemas porque objetivamente la mayoría de sus demandas estaban ya resueltas en nuestra Isla? ¿Podía Cuba ser tomada como un paradigma, modelo a seguir en la lucha contra el racismo y la representatividad social del negro en todos los niveles de nuestra sociedad? Por supuesto, en no pocos casos el modelo de Cuba era convincente, en cuanto al acceso a la educación primaria, secundaria o universitaria, a la salud, a los deportes, al trabajo, y no sólo para los afrodescendientes. Pero había un problema principal: se daba por resuelto el problema, a pesar de que ya en ese momento se estaban abriendo espacios de debate donde se llamaba la atención acerca de la deserción escolar entre los estudiantes afrodescendientes, y aun mayor en la Universidad, y se planteaba también la conveniencia de dar a conocer hechos y figuras de nuestra historia que habían sido silenciados o apenas mencionados por la historiografía burguesa, y que tampoco serían destacados de forma adecuada por la historiografía revolucionaria.

Que yo estuviera allí exponiendo tales ideas era, justamente, una señal inequívoca del cambio que se estaba operando ante la problemática racial en el país. Carlos Moore, quien tan duramente ha criticado la situación racial en Cuba, le dijo a Walterio Carbonell en una carta que Carbonell me mostró y comentó que, a pesar de su crítica posición ante la débil política antirracista de la Revolución, él tenía que admitir que el negro en Cuba había avanzado más en el período revolucionario que en los años anteriores al 59.

Pienso que, a pesar de todo lo que falta aún por lograr, y para hacer real la demanda de Carbonell en cuanto a la representatividad del negro en los niveles de dirección y en los espacios televisivos y cinematográficos, entre otros, debemos sentirnos optimistas. Al menos ya se habla, se discute y se plantean políticas precisas para luchar contra la desigualdad social y racial. Pero, a pesar de todos los contratiempos a los que nos enfrentamos —como la crisis económica— y a otros que puedan surgir, no debemos cruzarnos de brazos.

En virtud de la lucha contra el racismo durante estos 50 años, de los errores, retrocesos y avances logrados y de los debates y discusiones que han tenido lugar durante los últimos años, se han ido trazando estrategias y acciones concretas por parte de los intelectuales y activistas interesados en este tema. Las propuestas que se formulan son el resultado de la experiencia acumulada por pioneros y continuadores de esta lucha, de quiénes somos herederos y cuyas obras forman parte del debate contemporáneo sobre el tema.

A corto plazo sería importante, primero, dar a conocer las figuras y hechos más relevantes de nuestra historia y cultura afrodescendiente mediante artículos en la prensa y en los espacios culturales y noticiosos radiales y televisivos, nacionales y provinciales. Segundo, producir cortos y

anuncios televisivos que contribuyan a ese conocimiento. Tercero, darle visibilidad en los espacios televisivos a figuras afrodescendientes: como locutores, conductores de programas, personajes de novelas. Y, cuarto, promover guiones televisivos sobre temas y personajes afrodescendientes cubanos y de otras latitudes. A más largo plazo, es imprescindible cambiar los planes de enseñanza de todos los niveles en nuestro país. Esta demanda fue planteada ya en respuesta al primer llamado realizado por Fidel Castro en marzo de 1959, y fue retomada después en más de una ocasión para ser nuevos. Para ser verdaderamente nuevos, los planes de enseñanza deberán incorporar al estudio de la historia y del pensamiento cubano las contribuciones de los afrodescendientes.

# El lado oculto del 27 de noviembre

## La nación cubana y la sociedad abakuá

---

MARÍA I. FAGUAGUA IGLESIAS

Veintisiete de noviembre del 2008, en la tarde. Hemos peregrinado hasta la esquina de Morro y Colón, en los límites de los municipios Centro Habana y Habana Vieja. Se supone que nos encontramos en una zona socialmente mala, de *alta peligrosidad* o *diferentemente beneficiada*, según categorías policíaca o sociológica... Varían las clasificaciones, los contenidos son complementarios. El imaginario continúa percibiendo a los barrios de negros y mestizos como lugares de cuidado a los que es mejor no acercarse, en los que no es prudente entrar, a los que no está bien visto pertenecer.

Esta vez, hay hombres que percuten tambores y toman ron, en la calle, a los pies de una ceiba. Jóvenes que retocan un graffiti para que no se nos desdibuje la memoria. Parece fiesta, pero hay dolor... ¡Cuánto!... Sedimentado... Hay pasión, entrega, regocijo y conciencia. Generaciones de ayer y de hoy, obreros y profesionales, jubilados o no, estudiantes. Casi todos son hombres. Las mujeres, quizás, ante ojos extraños, parecemos intrusas o imprudentes, pero, aunque pocas, estamos por voluntad. Somos mayoritariamente negros y negras<sup>1</sup>, aunque entre los protagonistas hay personas blancas, y están no por solidaridad sino por derecho. Los presentes conmemoramos y recordamos... por fin, a puertas abiertas, todavía a plena luz del sol aunque, finalmente, nos envuelve la noche.

Llegamos hasta allí para recordar, públicamente, a los cinco afrocubanos que perdieron la vida intentando liberar del paredón de fusilamiento a ocho cubanos, blancos, estudiantes de medicina<sup>2</sup>, víctimas de los antagonismos entre la España colonial y el nacionalismo que despertaba en su colonia cubana. Los estudiantes fueron asesinados el 27 de noviembre de 1871, luego de ser encontrados culpables de mancillar la tumba de un militar español, aunque se sabía que únicamente habían estado en el cementerio haciéndose juveniles bromas entre ellos.

Es el tercer año en que nos encontramos, un día como hoy, en esa esquina. La primera fue en 2006, cuando no más de tres docenas de personas, mayoritariamente estudiosos y artistas, concurrimos a la cita, desconocida para la mayoría en tanto los medios de difusión —que no suelen cubrir actividades religiosas— ayer, como hoy, ignoraron el suceso. En ese lugar, a escasos metros del memorial al yate Granma —que trajera desde México al entonces joven abogado Fidel Castro y a otros 81 expedicionarios hasta las

costas cubanas, para dar inicio a uno de los últimos períodos insurreccionales en la Isla— y del Museo de Bellas Artes, entre un edificio que ocupa el Ministerio del Interior, una antigua tabaquería y el Hotel Sevilla, en el popular barrio de Colón —residencia tradicional de afrocubanos— quedó en 2006, como constancia del suceso, un graffiti en el cual, junto a simbólicas firmas diseñadas como pictogramas, propias de la Sociedad Abakuá<sup>3</sup>, puede leerse en lengua efik<sup>4</sup>: «*Bongo ita ekue juracatinde*», es decir, «Todos los jurados en ekue<sup>5</sup> somos hijos de la misma madre», muestra del sentido unitario y solidario que sustenta esta institución.

Esa expresión de solidaridad pudiera considerarse la justificación para que —según el imaginario popular, nutrido de la memoria oral— fueran estimados como miembros de la Sociedad Abakuá los cinco afrocubanos que perdieron la vida en la operación suicida con la que pretendían librar de la muerte a los ocho estudiantes.

No pasa inadvertido el hecho de que las otras palabras incluidas en el graffiti —«Para limpiar la costra tenaz del coloniaje»— pertenezcan a Rubén Martínez Villena, líder político comunista asesinado, de quien no se conocen vínculos directos con el mundo afro. Queda la duda del por qué no ocupan ese espacio palabras pronunciadas por alguna personalidad cubana del mundo afrocubano, incluidos los abakuá, que han tenido representantes connotados, en su Sociedad y en la esfera pública —destacados artistas, como el sonero Ignacio Piñero; Chano Pozo, internacionalizador de las tumbadoras en el jazz, y Francisco Scull (*El Chori*), fundador del grupo de rumba Yoruba Andabo—, o por alguien cuyas relaciones con esas culturas fueran tan explícitas que, en ocasiones —como sucede con el líder sindical igualmente asesinado, Aracelio Iglesias—, se asevera que han pertenecido a la Sociedad Abakuá sin que sea cierto.

Una de las hipótesis manejadas en las investigaciones históricas sobre el caso plantea que el acto se justificaba porque entre los estudiantes que serían fusilados se encontraban algunos que habían sido criados con los afrocubanos implicados. «Hermanos de leche» llamaban a los que eran amamantados por una misma nodriza —casi siempre negras esclavas recién paridas— con independencia del color de los vástagos y de su condición social, elementos que, no obstante, marcaban las diferencias entre estos desde el nacimiento, y que les deparaba futuros radicalmente opuestos en la adultez. Para unos era el estigma del color negro de su piel y el grillete que significaba su condición de esclavos o, incluso, de negros libres; para otros, la herencia del poder legada por la elite esclavista a la que pertenecían. Estigmas que se reproducen, todavía, entre sus descendientes.

«Hoy es día luctuoso para la nación», me dice un anciano que, prudentemente, esperó a que finalizara mi conversación y pidió permiso para abordarme. Yo asiento. «Entonces» —interroga— «¿por qué uds. tocan, toman y festejan? ¿No deberían guardar luto por los otros?». Ha sido suficiente un momento para que este hombre, blanco, que es mi coterráneo y, luego lo supe, ha sido mi vecino, y cuyo aspecto me dice que tiene edad para ser mi padre, me ratifique cuán distantes podemos estar... Apenas once millones, que carnavaileamos juntos y seguimos desconociéndonos... ¿Hasta cuándo?

¿Cómo explicar que la historiografía insista en ignorar la mitad de uno de los hechos de mayor y ya más tradicional recordación en nuestra historia, es decir, los acontecidos el 27 de noviembre de 1871? ¿Por qué oculta la única expresión de cubanidad conocida que afloró en ese difícil momento, cuando el Ejército Mambí combatía contra el poder colonial por la independencia de Cuba? ¿Por qué la Oficina del Historiador de la Ciudad, del Dr. Eusebio Leal, tan preocupada por dispersar estatuas de personalidades del mundo por toda la capital, no ha colocado una identificación en este sitio?

Nos han enseñado a llorar por aquellos a quienes arrancaron sus vidas injustamente y que, comprensiblemente, murieron clamando inocencia y pidiendo clemencia. Hasta hoy, nos niegan el reconocimiento de quienes, en acto de probada valentía, entregaron sus vidas intentando salvar la de aquellos. Los estudiantes eran blancos. Sus posibles salvadores eran negros. Unos y otros eran cubanos. El sistema colonial nos separó en blancos y negros, ricos y pobres... lo que desde entonces marca históricamente a la nación cubana. Estructura de poder que nació atrofiada y sobre esa base funcionó, para beneficio de quienes la impusieron y de quienes la heredaron... ¿Se intenta, certeramente, corregirla?

Es tal la densidad de las culturas afro en la conformación de la nación cubana y en su sustentación actual y posibilidades futuras, que pretender silenciarlas es absurdo, además de imposible. Relegar o mantener a sus protagonistas en el rol del subalterno, patentiza una posición de sostenida iniquidad y de ausencia de justicia histórica que no se corresponde con la realización ciudadana plena. El señor que me interpelaba reproducía el esquema, falso, endeble e injustificable, de la nación criolla, blanca, católico-romana, masculina, homofóbica... la nación irreal que escenográficamente continuó visibilizando el poder, que mostró *lo negro* únicamente en sus perspectivas artísticas —de ser posible, folklorizándolas— y deportivas, mientras ha mantenido tras las bambalinas todo aporte al pensamiento político, filosófico, ético y al accionar histórico correspondiente. Todavía nos llega desde fuentes oficiales una imagen distorsionada de lo no blanco que afecta a toda la población cubana, imagen que permanece como consecuencia del racismo y que actúa a manera de fundamento de su reproducción.

En octubre de 2005, como parte de la política de legalización de determinadas instituciones que en los últimos años pone en práctica el gobierno cubano, la Sociedad Abakuá fue inscrita como fraternidad religiosa en el Registro Nacional de Asociaciones del Ministerio de Justicia de Cuba. Esta es la misma institución que el mestizo Andrés Petit abrió a los blancos en el siglo XIX (Petit fundó el primer juego o potencia abakuá para blancos el 24 de diciembre de 1863) y uno de cuyos integrantes, conocido como *Chuchú*, «se aventuró durante la República a emitir pasquines políticos en lengua efik»<sup>6</sup>, una institución presente en todas las luchas emancipadoras de la Isla y que ha trascendido en la cultura artística y en el habla popular. Es una institución que nos revela el camino transcurrido en el transitar del ser africano hacia el ser cubano.

Hasta hoy, no obstante, muchos, incluso estudiosos, la consideran parte de la contracultura y le conceden el calificativo de «secta», contradicción

insostenible dado el contenido etimológico del término, que significa «cortar, rechazar». Los especialistas afirman que una secta es «un grupo que viene de un tronco mayor»<sup>7</sup>, entonces: ¿a qué se refieren los que califican como tal a la Sociedad Abakuá? Ésta, desde sus orígenes, tuvo vida propia, no es la derivación de ninguna agrupación religiosa. En su utilización no hay que pasar por alto la connotación peyorativa de ese calificativo.

Como en la década de los 60, cuando el Maestro Walterio Carbonell alertaba sobre la necesidad de una reinterpretación de nuestra historia, muchos siguen sin entender «cómo se formó la Nación y la cultura nacional, y... qué es auténticamente nacional y qué no lo es»<sup>8</sup>. Se ha pretendido desconocer la movilidad de las identidades culturales, las cuales, «justamente por resultar de formaciones históricas específicas, de historias y repertorios culturales de enunciación muy específicos», pueden «constituir un ‘posicionamiento’, al cual nosotros podemos llamar provisionalmente como identidad» y que «cada una de esas historias de identidad está inscrita en las posiciones que asumimos y con las cuales nos identificamos»<sup>9</sup>.

En 2006, la evocación del hecho conmemorado continuó en una tertulia efectuada en la librería Centro Cultural de La Habana —antes conocida como Vietnam Heroico— ubicada en el bulevar de San Rafael, también en Centro Habana, territorio ocupado por personas de ascendencia humilde y cuyo fondo habitacional es de los más depauperados de la capital. Vídeos, música y literatura fueron los medios de expresión en la segunda parte del homenaje, al que asistimos en su mayoría personas negras. Este último 27 de noviembre, comenzamos el recordatorio en el *mezanine* de la (controversial) Sociedad Cultural Yoruba de Cuba, con la presencia de más de cien personas y un panel en el cual participaron abakuás y estudiosos, algunos de estos con la doble condición, como Gregorio Hernández (*El Goyo*), profesor del Instituto Superior de Arte, director del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, músico y abakuá, y Ramón Torres, periodista y antropólogo. No se han hecho presentes las instancias partidistas ni de gobierno en ninguna de las tres ocasiones.

Lo novedoso de la cita más reciente sería la presencia de tantas cámaras de vídeo sin que pudiéramos identificar a sus portadores ni los destinos de sus imágenes, así como la presencia de un patrullero de la Policía Nacional Revolucionaria, llegado al lugar al llamado del señor que al inicio me abordara. Tras explicar a los dos policías lo que hacíamos allí, permanecieron a la expectativa (¿cuidándonos?), en una esquina, sin que nos interrumpieran. Esta vez tuvimos tiempo suficiente para que los jóvenes estudiantes universitarios, fundamentalmente de la especialidad de medicina, que cada año se dan cita en el lugar en que se cometiera el asesinato en 1871, se acercaran interrogadores a nuestro grupo y escucharan expectantes la explicación del hecho sin el cual no conocen, realmente, lo acontecido aquel día, hace 129 años, como ignoramos tantos otros capítulos de nuestra historia.

Quizás la clave para la comprensión de lo acontecido en los últimos tres 27 de noviembre nos la ofrecieron, en 2006, dos jóvenes poetas afrocubanos. Utilizando recursos estéticos que pudieran identificarse con los de la cultura del Hip Hop, Wilay Méndez Páez y Amílcar Tressold aclararon que

su discurso es «amplio y no tiene nada que ver con el de elite»; es el discurso de «la marginalidad». Se trata, puntualizaron, de «nuestra voz», esgrimida en «respuesta a una clase social»<sup>10</sup>.

Tal vez, la actual conmemoración pública a los afrocubanos asesinados el 27 de noviembre de 1871 funcione como parte de los intentos de articulación y amplificación de uno de los discursos de los sectores sociales que pugnamos por el reconocimiento como protagonistas constitutivos y esenciales de la nacionalidad cubana. De aquellos que, forzados a vivir en la marginalidad y a expresarse desde la cultura de resistencia, buscan nuevos caminos en el tránsito hacia la unidad, para continuar deshaciéndonos del sometimiento.

### NOTAS

**1** Siempre que se mencione *negro* se incluye, a partir de este momento del texto, a los *mestizos*, llamados en Cuba *mulatos*.

**2** La veracidad histórica de estos sucesos y las pruebas documentales que lo acrediten son, a los efectos de este ensayo, menos importantes que su persistencia en la memoria colectiva y el hecho de que se celebre cada año, ahora públicamente, lo que indica una abierta y explícita toma de conciencia respecto a la discriminación racial en la Isla (Nota del Editor).

**3** Abakuá: Nombre con que se designa a una sociedad masculina, de ayuda mutua y de fundamento religioso, con origen en el Kalabar y, fuera de África, sólo reproducida en Cuba, específicamente en Ciudad de La Habana, Matanzas, y Cárdenas. Sobre los abakua recayó todo el peso de la discriminación —racial, económica, religio-

sa— y de los recelos del poder judicial y policíaco. Desde la época colonial se le concedió un carácter delinquencial que perdura en el imaginario nacional.

**4** Lengua procedente del Kalabar. Conservada en Cuba con carácter ritual.

**5** El tambor sagrado o bongó.

**6** Torres Zayas, Ramón; *Iconos y cultura abakuá* (tesis doctoral en preparación), capítulo VIII, La Habana.

**7** Bosh Navarro, Juan; *Diccionario de ecumenismo*; Sao Paulo, 2002.

**8** Carbonell, Walterio; *Crítica: Cómo surgió la cultura nacional*; Ediciones Yaka, La Habana, 1961.

**9** Hall, Stuart; *Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais*; Belo Horizonte, 2003.

**10** Entrevista de la autora, 27 de noviembre de 2006.



# Colores sin Benetton, pero a ritmo de reguetón

---

ALAN WEST-DURÁN

Hace varias décadas que Nicolás Guillén habló de un color cubano que él esperaba trascendería las categorías tradicionales que arrastraban la lastimosa historia de esclavitud, exclusión y evasión que todavía permean las perspectivas raciales en Cuba. Hace un mes, cuando acompañaba a doce estudiantes míos por la provincia y la ciudad de Matanzas, le manifesté al guía mi interés en ir a Jovellanos.

Me miró perplejo y dijo: «¿Por qué quieres ir allí si lo único que hay es una pila de negros?». Sin entrar en confrontación, le expliqué que quería que mis estudiantes conocieran pueblos más pequeños y, entre ellos, poblaciones que formaban parte del acervo cultural afro de la Isla. Fue una parada breve pero memorable, donde junto a una alumna mía y un amigo profesor caminamos por una calle principal y, entre otras cosas, vimos una exhibición de esculturas de un artista afrocubano de allí, además de conseguir un libro sobre la ilustre santera Fermina Gómez y, para mayor goce, los cuatro tomos del *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, de Radamés Giro, que todos dsaban por agotado. ¡Vaya, y esto en un pueblo supuestamente «sin cultura»! Parece que Elegguá le jugó una broma —bien merecida— al guía, y a mí me condujo a esos encuentros sorprendidos después de conocer en la calle a un joven *iyawó*, hijo de Changó. Si Elegguá abrió los caminos, fue Changó y su cedro quien impulsó el hallazgo: hechazo, hachazo, hechizo.

## TROPICANA: LAS ESTRELLAS BRILLAN MÁS EN EL FRÍO

En Matanzas nos toca el espectáculo de Tropicana al aire libre con un frío que no creía posible en Cuba (de 3 a 5 grados centígrados). Bien logrado en su presentación y coreografía, pero para consumo yuma, presentaba a los orishas como espectáculo de cabaret. No quiero sonar ni puritano ni purista (en términos religiosos), ya que Ocha no es ninguna de las dos cosas, pero ver dicha mercantilización de la cultura cubana —aunque no sea nada nuevo— nunca deja de asombrar y provocar ira al mismo tiempo. (Lástima porque hubo un cantante de rumba en el *show* que era un verdadero fenómeno, rumbero mayor y de cajón). El *show* de cabaret aquí siempre existió para exhibir los encantos del cuerpo femenino, pero hay una aplastante tendencia a exhibir cuerpos de mulatas y negras. No hay que ser historiador

para señalar que esto forma parte de una larga trayectoria de hacer del cuerpo negro algo rentable. Subrayar ese vínculo no es equiparar ser esclavo y ser bailarina en el Tropicana, pero ¿por qué se sigue explotando el cuerpo del negro después de 50 años de Revolución? Tal vez no entendemos todavía que liberar el cuerpo va más allá de proclamaciones o leyes.

#### CUERPO Y VOZ: ¿CAMINO O CONDENA?

Rogelio Martínez Furé cita un dicho fulbé: «Tu lengua es tu león, si la dejas, te devora»<sup>1</sup>, y los raperos en Cuba han tomado este proverbio a pecho. Es igualmente interesante ver cómo el rap cubano ha incorporado cuantiosos elementos del mundo afrorreligioso en sus letras y temáticas, fenómeno que no se ha dado (hasta ahora) en otras tradiciones raperas del Atlántico Negro, tales como EE. UU., Brasil, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia y Venezuela. Lo de Cuba podría explicarse de varias maneras: primero, responde a la crisis de valores engendrada por el Período Especial, en particular desde 1991 a 1995, cuando la caída del bloque socialista provocó una búsqueda espiritual e ideológica por parte de los cubanos. Esa crisis lleva a blancos y negros a distintas religiones, pero la mayor gravitación fue a Ocha, Palo, Abakuá y, en menor escala, a las creencias Rastafaris.

La música popular cubana está permeada por estas referencias, como en el caso de Los Van Van, La Orquesta Revé, Dan Den, NG La Banda, y Síntesis, para mencionar a los más conocidos. Pero creo que los raperos han introducido algunos aspectos novedosos en el asunto: en algunos casos, podría ser una afirmación de creyente; en otros, una expresión más radical de africanía. En vez de hacer referencia a los orishas de una forma somera, ahondan más en el tema. Tal es el caso de Anónimo Consejo con su canción «Lomo y Machete», con referencias al monte, al Palo Mayombe, a los muertos, a Oggún Areré y Zarabanda, todo con un espíritu guerrero, con toques de filosofía Rastafari («¡Fuera de aquí Babylon!»).

Lo que es más interesante es que hay mayor uso del lucumí, del congo y del abakuá sin hacer esfuerzo para traducir los términos al español, marcando de esta forma una cierta pertenencia que reta al no iniciado (o el no conocedor de la religión) a «meterse» para descifrar códigos vedados. Este reto lingüístico es, de igual forma, un reto racial que se maneja desde un lenguaje ritual, pero no enteramente místico, ya que se entrecruza con un sinnúmero de códigos callejeros.

Buen ejemplo de esto es una canción del grupo Eleyó titulada «Ponle fe», que narra las peripecias de un hombre abandonado por su mujer. Acude a un babalao, a un palero y a un espiritista pero lo que sale por boca de Ochún es que su mujer se le va (y no regresa). Al abandonado se le da consejos (se le encomienda hacer sacrificios) para remediar su situación, pero no les hace caso. En la primera parte —con el babalao— se rapea en lucumí; es decir, no sólo se dicen las palabras en lucumí sino que el fraseo es estilo rap, cosa nada fácil. En la parte palera aparecen numerosos vocablos sin traducir como *nsusu* (gallina), *mfumbe* (espíritu), *mbele* (cuchillo) *nguna* (luna) *sulu* (cielo) y *toto* (tierra). Sin entender estas palabras la canción deja

de ser inteligible. No obstante su humor y su sandunguería callejera, «Ponle fe» es un reto deslumbrante que invita al oyente a adentrarse en un mundo de rituales, objetos ceremoniales, ofrendas, toda una economía o infraestructura de las religiones afro. Hoy, para los raperos, la lengua es león y va en busca de nuevos espacios, a la vez que puede rescatar y renovar antiguas creencias. Ponle lengua y hasta el muerto baila.

#### «YO TENGO CORAZÓN PERO ESTÁ DE VACACIONES»

En su más reciente libro, «Las guerras del hip hop»<sup>2</sup>, Tricia Rose dice que hablar sobre hip hop siempre nos lleva a otros temas: raza, clase, violencia, materialismo, sexualidad, «valores» sociales y personales. En Cuba también ocurre algo parecido pero aquí se le añade otro tema más: el reguetón. El debate es enconado y parece no aceptar posiciones complejas o intermedias. En un concierto de César López, el célebre saxofonista empezó con estas palabras: «Bienvenidos al Havana Jazz Café, territorio libre de reguetón». Las críticas son conocidas: su chabacanería, su falta de modestia, una sexualidad desenvuelta, su ruidosa vulgaridad, el enaltecimiento de la violencia, etc. Semejantes comentarios se usaron para atacar al son, a la rumba, a la santería y a otras manifestaciones populares con actitudes francamente clasistas, racistas o que delatan un prejuicio intelectualoide. Algunos raperos tratan de trazar una línea infranqueable entre el hip hop y el reguetón, tildando al segundo de frívolo, materialista (lo que yo llamo «la fulatría») y falto de conciencia, lo cual es cierto en muchos casos. Y cuando viene esa crítica de parte de raperos, difícilmente puede atribuírsele tonos racistas, ya que la gran mayoría de los raperos son negros o mulatos.

Hacemos bien en prestarle atención a las palabras de Roberto Zurbarano: «Rap y reguetón resultan las dos caras de una misma moneda. No se olvide que cuando se hable del rap es imposible negar la presencia de sonoridades, oralidades, personalidades y apropiaciones (tecnológicas y lingüísticas) caribeñas en los orígenes del rap y de toda la cultura hip hop norteamericana. Ni olvidemos el carácter diásporico de las músicas populares caribeñas. Ha sido un flujo de intercambios, mezclas y transculturaciones muy difícil de dilucidar en su actual configuración... El reguetón es una respuesta en español a tanto rap comercial exportado desde EE. UU. —y aun dentro de ese propio país— engañando a tanto negro pobre del Caribe con sus carros último modelo, rubias de turno, tres cadenas de oro y toda la fiesta del mundo»<sup>3</sup>.

Lo que subraya Zurbarano es el predominio de un gran flujo de intercambios de ritmos, sonoridades, ideas y tecnologías que van enriqueciendo el mundo sonoro y cultural de Cuba, ejemplificado por el reguetón. Lo que deja sin decir es que la idea de un mundo «autóctono y afrocubano» es una especie de mito que no vale la pena perpetuar. El mundo de la globalización requiere ensamblajes culturales flexibles, capaces de rearticularse creativamente sin desaparecer. Sin embargo, hay que tener un poco de cautela, ya que el mundo del reguetón se mueve a otro compás que el de las religiones como Ocha, Palo y Abakuá. Esto no quiere decir que el mundo religioso esté exento de presiones (y trampas) del mercado: es sabido el caso de los diplobabalaos que sólo

quieren tratar con extranjeros echando a un lado a los cubanos. La cantidad de venezolanos y mejicanos que se están haciendo santos en Cuba es realmente asombrosa, por no hablar de europeos y hasta japoneses. (Los últimos, me recuerdan el verso de la Aragón refiriéndose al cha-cha-chá: «Hasta se vuelve loco un japonés»). ¿Podríamos añadir «Hasta se hace santo un japonés»? ¿Pero con qué ritmo? ¿Batá con reguetón en formato de karaoke?

### CHIVO NO ROMPE TAMBOR; DEJA EL CHILINDRÓN PARA OTRO DÍA

Quizás una de las ceremonias más bellas y emotivas de Ocha es el tambor. Uno de los momentos más conmovedores ocurre cuando los partícipes se acercan al tambor y hacen su ofrenda. Pero antes de la ofrenda tienen que rendir su devoción a cada uno de los tres tambores: primero, ponen la frente en el tambor mientras se toca y luego besan a los tres batás. El tambor es el momento idóneo para «bajar el santo». De nuevo, se trata de un proceso corpóreo pero extraño, ya que aunque el orisha habita el cuerpo del creyente, ese cuerpo se vacía, digamos, de lo humano, y se hace vehículo divino, un templo ambulante de aché y sabiduría. A la vez, el cuerpo resulta ser la confluencia de lo eterno y lo temporal, lo divino y lo humano. En el tambor vi bajar a Yemayá; me llevó a un cuarto y allí tuve que quitarle la ropa —con la ayuda de unas santeras— y vestirlo con la ropa de la madre de los orishas. En ese cuarto apartado del tamborileo, Yemayá me habló, me dio consejos, me dijo de qué cosas tenía que cuidarme, vio que me acompañaba el espíritu de mi madre, y me afirmó que mi matrimonio actual iba a ser el que perduraría. (Más vale, después de tres matrimonios ya no tengo interés en lanzarme otra vez a lo desconocido).

Este mundo tan fluido entre lo mundano y lo sacro me hace pensar en las profundas diferencias entre los mundos africano y occidental. En la espiritualidad y pensamiento africanos, la presencia de lo divino habita el cuerpo humano y su entorno. No se habla de Dios o de lo divino como en la tradición occidental, sino que se asume la divinidad, y algunos encarnan —literalmente— la energía divina cuando bajan al santo. El babalao Juan Mesa lo describe perfectamente cuando dice que en el mundo africano «lo sobrenatural no existe; todo es natural». De allí se puede perfilar el perfecto antídoto contra los fundamentalismos y los absolutismos de todo tipo. El bien y el mal, la ciencia y lo sacro, el pensar y la emoción, el hombre y la mujer, la carne y el espíritu, los muertos y los vivos forman parte de un todo natural.

### EL VIOLÍN, ¿TRANSCULTURACIÓN O ENMASCARAMIENTO?

Un amigo me invita a un violín. He visto antes fotos de un violín, pero nunca había asistido a esta ceremonia, que se suele hacer a los orishas femeninos (Ochún, Yemayá, Oyá). Este fue para Ochún y los tres músicos eran un violinista, un guitarrista y un bongosero. La cantante vestía de amarillo y tenía una voz melodiosa y poderosa. Nada de tambores o batás. Después de entonar una versión cantada del Padre Nuestro, la cantante interpretó boleros, sones, guarachas, otros cantos a los orishas (pero no en lucumí) y

hasta una versión de «*My Way*», pero en español. ¿*My way or the orisha way*? También se bailó, pero no baile de orishas, como es el caso en los tambores, sino casino, bolero, lo que sea. Desconocía cómo era la tradición de los violines, creyendo que ya se practicaba antes de 1959, pero Furé me dice que no, que es fenómeno post 1959, igual que el cajón de muerto. Usando la analogía brasileña, dice que el violín forma parte de la «umbanda-ización» de la santería cubana. Otra palabra sería el blanqueamiento de la religión en cuanto a incorporar elementos no africanos a las ceremonias. No uso la palabra peyorativamente, sino como reconocimiento de algo real y un recurso adaptativo de cierto ingenio. Al comienzo de la Revolución se trató de adoptar una estrategia de «refinamiento» de las tradiciones de Ocha, cosa que se entiende dada la hostilidad hacia las religiones que tomó cuerpo rápidamente, cuando el proceso revolucionario se autoproclamó marxista-leninista y ateo. En una sociedad de tantos cambios como los que ha experimentado Cuba en las últimas décadas no debe extrañarnos estas manifestaciones. ¿Andrés Petit no fundó plantel abakuás de blancos en el XIX, cuando poner esos dos vocablos en una misma frase eran motivo de asombro o risa?

#### ¿LO AFROUNIDO JAMÁS SERA VENCIDO?

Un domingo a las nueve de la mañana voy a una celebración callejera del Cabildo Quisicuba de Centro Habana. Lo primero que veo es una enorme bandera cubana que cubre casi por completo los dos pisos del edificio de enfrente. En la calle, micrófonos, tambores, sillas, equipo de sonido. Allí se estaban conformando todos los elementos necesarios: bandera, calle y tambor, para indicar que la cultura cubana estaba en plena incandescencia.

Entrar al cabildo en sí fue una experiencia sin igual. Decorado con artefactos chinos, murales hechos por artistas cubanos, esculturas y cuadros, la casa-templo era una verdadera obra de arte en cada rincón, pared o columna. Los cuartos de santo, cuyas paredes eran de quince a dieciocho pies de altura estaban llenas hasta el techo de ofrendas, estatuas, soperas, estatuillas de orishas; era una suerte de Ocha barroco con telas finas, suntuosos colores, caracoles, todo confeccionado con gran virtuosismo y refinamiento.

La fiesta empezó con bailes a los orishas (Elegguá, Ochosi, Ochún, Yemayá, Oggún), luego con marionetas, coros de clave, boleros, presentación de un libro, entre otras cosas. Lo de las marionetas fue extraño, porque usaron un muñeco de un niño negro que parecía de otra época, con ojos botados y los labios gruesos, una caricatura grotesca que rayaba en lo racista. Justo cuando se me subía la ira con los muñecos, le siguieron unos hermosos claves de coro y unas rumbas preciosas liderados por *Goyo*, un gran rumbero. En la quinta estaba uno de los pocos blancos que se veían, tocando un guanguancó con gran maestría. Luego se levantó de la tumbadora, agarró el micrófono y cantó otro guanguancó con igual maestría, incitando a los bailadores y al público con fogoso empeño. Todo terminó con una conga callejera en plena gozadera. Después, cuando fuimos a comer, pude conversar con Armando, el percusionista/cantante apodado *El Loquillo*. Criado en Los Sitios, entre amantes de la ópera, me confesó que su pasión musical siempre

fue «lo afro». Conversar con *El Loquillo* después de un sabroso almuerzo me hizo reflexionar sobre la generosidad africana y cómo se transforma en Cuba al darnos un músico blanco que enarbola y sustenta lo mejor de la cultura afrocubana. No hablo aquí de un blanco al que le gusta «lo negro» como pasatiempo o como practicante de una especie de turismo cultural, sino de un cartero, hombre de la clase trabajadora, que desde su experiencia vivida asume las raíces de su Cuba, sean negras, blancas o lo que sea. Dicha generosidad se hace eco de la historia de Elegguá, que después de ganar el favor de Olofi frente a los otros orishas, en vez de fanfarronear, prepara un banquete y los invita a todos: comen, beben, bailan y comparten su buena fortuna.

Quiero terminar recordando algo que dijo Bridget Brereton acerca de Trinidad y Tobago: «La intimidad entre razas no significa igualdad entre ellas». En Cuba existe dicha intimidad como en pocos lugares del mundo, pero no quiere decir que la igualdad se haya logrado. En pequeños (y no tan pequeños) momentos surgen expresiones, refranes, actitudes, acciones y falta de acciones que revelan un mundo discriminatorio, excluyente, hasta hostil hacia el negro. En la mayoría de los casos, no se siente una hostilidad abierta y tal vez eso sea lo más peligroso, porque permite a los racistas evadirse mediante estrategias más sutiles. Pero no creo que sea una exageración lo que me dijo un santero cuando estuvimos hablando del Período Especial: «En cuanto a ser negro en Cuba, siempre hemos vivido en Período Especial».

### NOTAS

1 Eshu, (*Oriki a mí mismo*) y otras descargas; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005, p. 16.

2 *The Hip Hop Wars*; Basic Civitas Books, Nueva York, 2008.

3 Revista *Movimiento*, n.º. 6, La Habana, 2007, p. 5.

# Todos los negros finos hemos decidido

## Nuevos caminos de la expresión racial<sup>1</sup>

---

ODETTE CASAMAYOR-CISNEROS

### SUPERFINOS NEGROS

«Todos los negros finos nos hemos reunido y hemos decidido no tocar más rumba», así comienza el tema «Superfinos Negros», una de las canciones más conocidas de la agrupación de hip-hop Free Hole Negro —¿o Frijol Negro?—. Indudablemente, hay en su trabajo cierta reivindicación racial: desde el título de sus canciones y discos hasta el nombre que escogieron para el grupo. Sin embargo, su actitud denota diferenciación y búsqueda de cambio en cuanto a la imagen del negro que promueven.

La renuencia a la rumba se expresa, en esta canción que da título al álbum publicado en el 2006, a golpe de guaguancó que pronto deriva en sonoridad funk. La paradoja es impactante. A través de ella, estos jóvenes músicos proponen otra manera de expresarse como negros, evadiendo los estereotipos. En este contexto, negar la rumba mientras se la practica puede significar una reticencia a reivindicar la racialidad utilizando las estrategias tradicionalmente empleadas y que, en forma general, parecen poco efectivas.

La interpretación y el goce de la rumba en sí no constituyen, por supuesto, el problema, sino hacerlo para exponer una supuesta autenticidad ya absorbida socialmente como forma estereotipada de ser negro. ¿Qué sugieren entonces, exactamente, los negros finos de Free Hole Negro? Negar, solamente, la proclama de la rumba como atributo identitario.

Uno de los aspectos distintivos de esta banda es la combinación de muy diversos elementos musicales, donde los orígenes africanos resaltan particularmente a través del repetido, rebuscado y muy variado empleo de la percusión. Funk y rap se mezclan en sus canciones, mientras las letras remarcan con insistencia la búsqueda de una expresión diferente. La experimentación de Free Hole Negro se desenvuelve, fundamentalmente, en los dominios de la acción estética; incluso si hacia el final del tema «Superfinos Negros» exclaman: «A la rumba ya no voy más. ¿Cómo que pa'l camión?». El camión es, posiblemente, el camión de la policía, cuya omnipresencia a la salida de espectáculos bailables y musicales en los que el público por lo general es mayoritariamente negro constituye una de las más visibles señales de la persistencia de la discriminación racial en Cuba. Dentro del contexto de esta canción, se trata de una clara denuncia social.

El gesto de Free Hole Negro no es único en la escena cultural contemporánea. Grupos de rap como Anónimo Consejo, Doble Filo, Las Krudas, Hermanos de Causa y Obsesión transmiten particulares mensajes acerca de la situación racial en la isla<sup>2</sup>. Los caracteriza a todos cierto «cansancio» ante la pervivencia de la discriminación del negro en la sociedad y la cultura cubanas. Frente a la incongruencia entre, por un lado, la retórica tradicional basada desde los albores de la nacionalidad en la negación de toda problemática racial y en la exaltación de una cultura mestiza y, por otro lado, la realidad que la desmiente con insistencia, estos jóvenes cubanos levantan su descontento y voluntad de cambio. Ellos han abordado la problemática racial más directamente que Free Hole Negro. Un discurso mucho más radical se desprende, por ejemplo, de las sencillas rimas de Hermanos de Causa: «Pa'l que no le guste. Pa'l que se moleste. Soy raperero, negro y de La Habana del Este». Sin embargo, me interesa focalizar aquí la expresión de Free Hole Negro en tanto posibilita el reconocimiento de otras estrategias ético-estéticas para abordar la cuestión racial en la Cuba contemporánea, más allá de la denuncia furiosa, del grito y la urgencia canalizados por el rap.

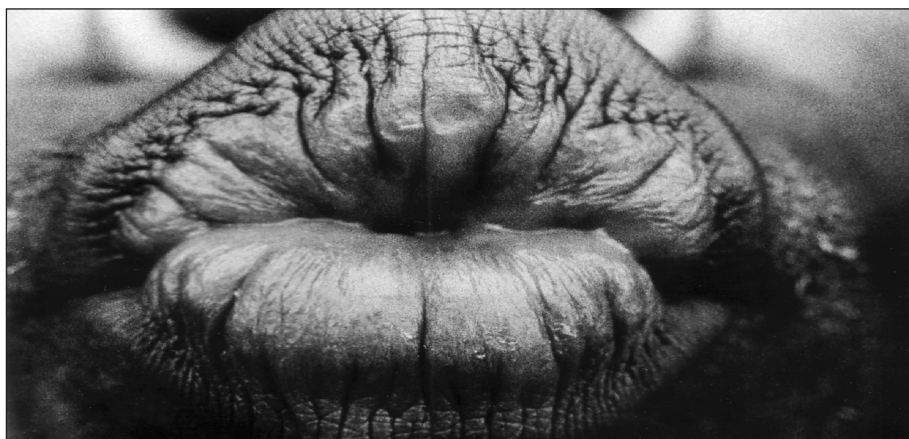
### LAS OCURRENCIAS DE DIAGO, ESQUIVEL Y PEÑA

La indagación estética de Free Hole Negro puede examinarse en consonancia con el reciente trabajo de los artistas plásticos negros Juan Roberto Diago, Alexis Esquivel y René *Pupi* Peña<sup>3</sup>. Los tres participaron en la exposición *Queloides 1*, organizada en 1997, célebre por ser una de las raras manifestaciones culturales que en la Cuba contemporánea han abordado directamente la problemática racial. *Queloides*, que es la palabra con la que se designan las marcas que perduran en la piel tras algún accidente cutáneo y que resultan muy comunes en individuos de raza negra, sirvió también entonces para referirse a la cicatrices morales que conservan los negros cubanos. Muchas obras en aquella exposición llevaban el signo de la confrontación racial. Con el tiempo, la poética de estos creadores ha cambiado. Actualmente, no se trata ya de la confrontación, de la oposición directa y violenta del negro discriminado contra una sociedad que tradicionalmente le ha visto como al Otro. La denuncia cede terreno a la búsqueda de una expresión vivencial de la existencia negra en las Américas. Se va de la confrontación a la ocurrencia. Con este término identifico la presentación de la facticidad racial que ignora las nociones de alteridad para registrar, simplemente, la existencia del sujeto negro dentro de la sociedad cubana contemporánea.

Las recientes obras de Diago, Esquivel y Peña evidencian que no sólo el grito —más identificado con la estética del rap— puede crear un efecto de ruptura. Paulatinamente, estos artistas han ido representando la «epifanía del Otro» a la que Emmanuel Lévinas aportaba una significación enteramente propia. Es una presencia que, según el filósofo francés, consiste en «venir hacia nosotros», en hacer una «entrada». Epifanía del rostro que deviene visitación. Mientras el fenómeno es ya imagen, manifestación cautiva de la forma, la epifanía del rostro es viviente y su vida radica precisamente en deshacer la forma que reviste todo aquello que se ha vuelto inmanencia, que se



expone como tema, disimulándose a sí mismo. «La presencia del rostro señala también un orden irrecusable —un mandamiento— que interrumpe la disponibilidad de la conciencia», reconoce Lévinas. La conciencia está siendo cuestionada por el rostro, sin que se llegue, no obstante, a una toma de conciencia de este cuestionamiento. El «‘absolutamente otro’ no se refleja en la conciencia»<sup>4</sup>. El rostro, el cuerpo negro, tratarían entonces de suplantar a la forma y la imagen, al estereotipo y el concepto, a esa identidad del negro cubano que se descubre insuficiente e incoherente.



«Man Made Materials» (Peña)

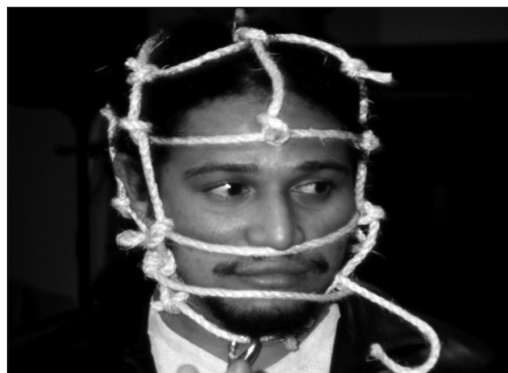
En la serie *Man Made Materials* (1998-2001), de René Peña, aparece de pleno, como protagonista, el cuerpo negro. Las imágenes fotográficas resultan fuertes y chocantes, pero es esencialmente el espectador quien las percibe así. En verdad, el artista se limita a presentar el cuerpo humano negro, sus partes y detalles, evitando toda connotación explícita que sólo puede ser atribuida por el público. Boca, dientes, pies, lengua, vellos, nalgas, pliegues en la piel, granos, dedos, uñas, nada más ni nada menos... pero en una persona negra. ¿Dónde entonces está la violencia? ¿En que se trate de un cuerpo «humano» negro? «En mis fotografías, la piel representa los seres humanos —ha declarado el artista—; de una manera u otra, todos somos materia prima para el mismo proyecto.»<sup>5</sup> Colocar al negro dentro del proyecto humano, más allá de los proyectos políticos, sociales, ideológicos y culturales, es la más efectiva arma que contra el racismo emplean Peña y otros creadores contemporáneos. El negro sale del concepto, la forma y la imagen que no le explican; se convierte en esa visitación lévinasiana que atrapa y ataca sorpresivamente el inconsciente. El negro simplemente ocurre, acontece. Cuando estéticamente se pasa de la confrontación a la ocurrencia, de la oposición radical al simple hecho de suceder; el discurso crítico se mueve del objeto mismo al espectador. El objeto de arte ni siquiera sugiere un discurso determinado, exclusivo, sólo el espectador puede hacerlo. No hay aquí reclamo ni denuncia explícitos de racismo alguno. Si el negro es percibido como otro no es porque el creador así lo esté expresando, sino porque es el público quien se siente extrañado ante estas imágenes. En el porqué inconsciente reside

toda la carga ética de estas potentes obras. El mensaje de Peña llega sin los gritos ni las iras del rap, pero llega, porque el público no puede escapar. Ya que está frente a las imágenes, si se retira asustado es porque algo molesta: ¿el negro humano?, ¿descubrir que es sólo «materia prima» y que humanamente carece de una identidad fija y conceptualizable? Absoluta facticidad.

Toda esencialidad trascendente se desvanece en el protagonista negro de las piezas de Peña. Y si alguna esencia pudiera pretenderse, residiría solamente en la facticidad del sujeto: en el hecho de estar ahí. La facticidad, sin embargo, ha de ser entendida en este análisis no limitada al prisma conceptual del *Dasein* heideggeriano<sup>6</sup>, sino extrapolándola más allá del «ser en el mundo», hacia el «ser en situación» o «en su mundo» analizado por Alain Badiou<sup>7</sup>. En su interpretación filosófica no-esencialista, Badiou examina al sujeto a través de su aparición en múltiples mundos, en lugar de considerarle dentro de un solo, fijo contexto que marginaliza y excluye la alteridad. Su teorización de la multiplicidad ofrece una lógica a la ontológicamente «impensable» alteridad. Con ello, ningún sujeto puede ser considerado exterior al mundo o tematizado como el Otro. Tampoco la facticidad del sujeto negro cubano presentado en estas obras permanece restringida a la contingencia del Sartre de *L' être et le Néant*<sup>8</sup>. Esos negros no son sólo el objeto percibido, pues arrastran consigo todas las marcas de su existencia, aun libre del discurso que usualmente las acompañan. Su muda facticidad no apunta hacia una separación entre el espíritu y el cuerpo, pues se representa más bien aquí en toda su multiplicidad el ser pensado por Badiou a través de su «lógica del estar ahí» (*logique de l'être là*). Es facticidad actuante y por eso prefiero, al referirme a la estrategia ético-estética utilizada para expresarla, emplear el término de ocurrencia, incluso más que el de aparición enarbolado por Badiou. Aparición conlleva en cierto modo la llegada, el sobresalto, que estas imágenes no proyectan precisamente. En ellas fluye el estar ocurriendo, más que la entrada.

La creación plástica y performativa resulta ser un medio naturalmente más idóneo que la música o la literatura para experimentar tales poéticas. La plástica puede prescindir del discurso, apelar a los sentidos y con ellos envolver casi «inconcientemente» la conciencia del público. Algo así sucedió durante la instalación realizada por Alexis Esquivel en 1999, titulada «La Soga Maravillosa». Dice el autor en el texto que acompaña la instalación:

Al principio fue la soga  
al centro del salón  
línea de henequén  
entre los bailadores. [...]  
inútil barrera del instinto  
alambrada de los oídos,  
frontera de los miedos.  
En fin muralla infranqueable  
De las ignorancias mutuas...  
... Luego la cuerda se hizo  
tan sutil, tan mágica,  
tan invisible como la desnudez del rey.



«La Soga maravillosa» (Esquivel)

La soga constituye el límite invisible entre los unos y los otros, la frontera de identidades incomprensibles. En la instalación de Esquivel, la soga es un elemento lúdico por el que se expresa la maleabilidad identitaria. El público, invitado a pasar a través de los espacios delimitados por la soga e incluso a modificarlos, participa de tal suerte en la construcción de las identificaciones. Esquivel lleva la experiencia hasta la confección de una máscara de esclavo cautivo. Máscara de soga que porta él

mismo y comparte con el público: intercambio de identidades por medio del cual, además, los participantes pueden percibir de alguna manera la vivencia de sentirse sujetos con cuerdas, enmascarados. La máscara de soga constituye sin dudas una imagen poderosa y, nuevamente, agresiva al inconciente del espectador.

Hay en estos esfuerzos un interés por abandonar el discurso directo y adentrarse en los terrenos de la experiencia y la facticidad, sobrepasando con ello algunos elementos esenciales al rap de contenido militante (la violencia discursiva, el espíritu de confrontación) aún cuando continúa sustanciándose la ruptura. Como Free Hole Negro se niega a «tocar rumba», Diago, Peña y Esquivel, exploran nuevos caminos estéticos para expresar la identidad racial, apelando a la experiencia.

Es éste también el mensaje que descolla de una reciente serie de Esquivel, donde recicla esas figurillas de negritos y rumberos que en la isla se encuentran por doquier en las ferias de artesanías, vendidas a turistas. Esquivel retoma pues la mercancía en la que se promueve la imagen estereotipada del negro y la coloca en el contexto de sus obras, desprovistas de una crítica evidente o violenta, pero cargadas de innegable cuestionamiento. Dentro de esta serie, la pieza «Triunfo de la Rumba, Remake», fechada en el 2005, resulta particularmente importante. El trabajo emprendido por Esquivel en esta obra se extiende hasta una reflexión en torno a imágenes fundadoras, dentro la interpretación tradicional de la cuestión racial en Cuba. El pintor explora aquí las expresiones denominadas «afrocubanas», desarrolladas a principios del siglo XX en la isla. Indiscutiblemente importante para la inclusión de la población cubana de raza negra dentro del debate nacional, es también éste el momento en que se sellan ciertos estereotipos esenciales, duraderos, ante los que Esquivel —y otros artistas negros contemporáneos que realizan similar exploración aunque tomando otros caminos ético-estéticos— posa ahora una mirada interrogadora.

La pieza «El triunfo de la rumba, Remake» hace, por supuesto, referencia a la obra homónima realizada por Eduardo Abela cerca de 1928. Inscrita dentro de la corriente afrocubanista promovida por la vanguardia cultural cubana liderada por la Revista de Avance, esta pintura según confesara el propio Abela, fue el resultado de las diatribas «afrocubanizantes» de

Alejo Carpentier en París. Según el eufórico autor de *Écue-Yamba-Ó*, poco importaba que Abela no conociese ni experimentase inclinación alguna por la cultura de los negros cubanos. Se trataba en realidad de hacer pintura moderna, y para Carpentier lo moderno en Cuba era necesariamente afro-cubano. «Es posible pintar un rumbero que, mediante un paso *no auténtico* de rumba, *expresé más auténticamente* el espíritu de la rumba», aconsejaba entonces Carpentier a Abela, quien en efecto produjo obras maestras dentro de esta temática; pero reconoció también que cuando se le agotaron los temas «imaginados», se vio precisado a abandonar sus recreaciones de la vida «afrocubana».<sup>9</sup>

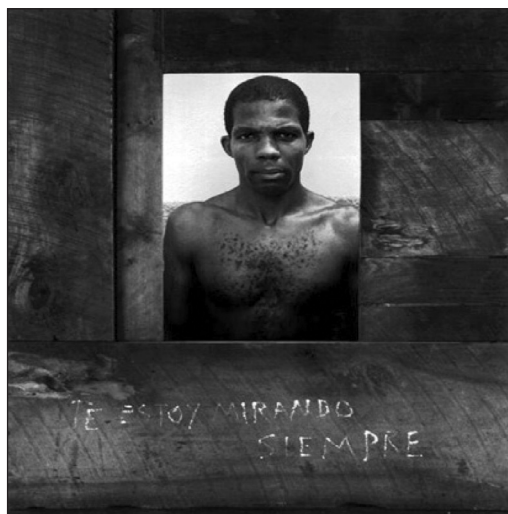
El «remake» de Esquivel, ofrece de forma borrosa, bajo la impresión de inventada y provocada «chapucería», las muñequitas negras vendidas al turismo con todos sus atributos: pañuelos y cestas de frutas tropicales sobre la cabeza, rasgos negroides acentuados, batas rumberas, tabaco en los labios. ¿Es este en fin el triunfo de la «afrocubanía» nacional casi un siglo después del frenesí vanguardista de Alejo Carpentier, Eduardo Abela y otros muchos intelectuales de la época? Esquivel recrea en esta obra la ineffectividad del estereotipo: pintando y repintando, capa sobre capa en afán borroso, la saga cubana de la raza, la identidad y la nación.



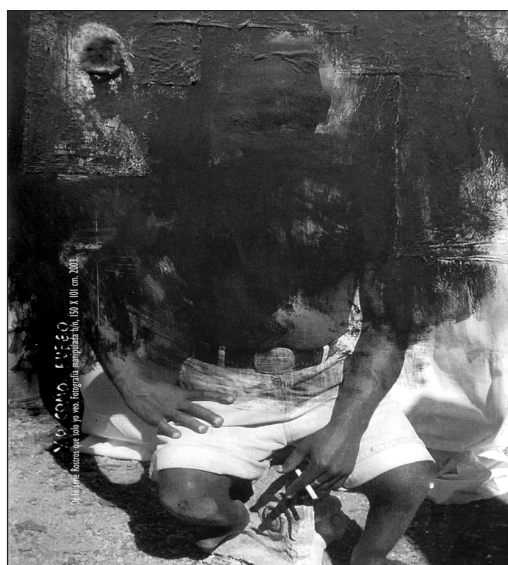
📌 «Triunfo de la Rumba, Remake» (Esquivel)

📌 «Triunfo de la Rumba» (Abela)

Para concluir este bosquejo propongo el detenimiento en la importante obra de Juan Roberto Diago, específicamente en su serie «Cajas de Luz» (2005). Son estas inocentes cajitas de madera tiznada dentro de las que resplandecen fotos de negros cubanos. No hay fiereza directa en sus rostros. Son negros que sonríen, descansan, participan en marchas revolucionarias. Sin embargo, comparten todos cierta mirada tremenda que parece provenir



«Te estoy mirando siempre», de la serie *Cajas de Luz* (Diago)



De la serie *Rostros que sólo yo veo* (Diago)

de algún «más allá». Más allá de la sociedad y de las ideologías. Una mirada sacralizada y verdaderamente amenazante. No hay palabras, sin embargo, de amenaza. «Alegría de vivir», «Te estoy mirando siempre», «Vamos bien», «Amor eterno», son algunos de los títulos con los que Diago acompaña estas obras. Solo hay una constatación del estar ahí, como seres acechantes desde algún punto perdido en la manigua, desde la marginalidad, como cimarrones. Esos epifánicos rostros del Otro.

Todas estas obras permiten entender la ocurrencia como estrategia ético-estética a través de la cual se consigue expresar qué es ser negro sin concebirlo como el Otro, es decir, fuera de una relación de dependencia con lo blanco. Si tradicionalmente el autodefinirse como negros ha significado «bailar rumba», es decir esbozar una identidad o reafirmarse en una actitud confrontacional, las propuestas presentadas en este artículo buscan evadir la confrontación para abocar en la presentación de la simple experiencia del negro cubano en la sociedad contemporánea. Tal deslizamiento responde al descubrimiento, experimentado por estos artistas, de la necesidad de combatir el racismo desde una arena distinta a las tradicionales.

Actuando desde los dominios de lo existencial, esta estrategia ético-estética resulta infalible. El rostro amordazado tras las sogas de Esquivel o la piel negra

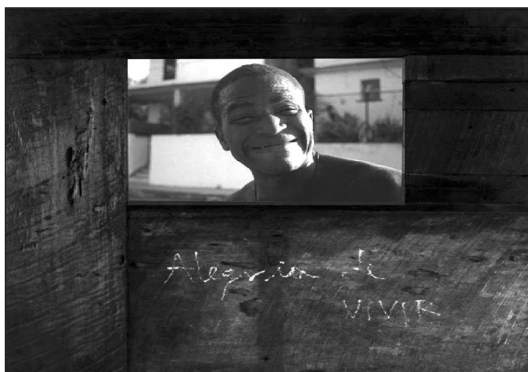
que Peña sencillamente expone pueden en fin de cuentas resultar tan duras imágenes como las que gritan en rimas algunos grupos de rap militantes. Unos se expresan en términos de explícita reivindicación mientras otros presentan su existencia negra, su humanidad.

Así, mientras que en los versos seminales de «Balada de los dos abuelos» (1934), Nicolás Guillén se refería a sus ancestros como «las sombras que sólo yo veo», atormentado por la imposibilidad de definición identitaria; Juan Roberto Diago, a principios del siglo XXI, prefiere titular una serie «Rostros que sólo yo veo», transmitiendo una madura aceptación de esa imposibilidad discursiva. Para Guillén se trataba de las ancestralidades negra y blanca



interpretadas como irrealidades, sombras, pasado. En Diago, en cambio, ya está el rostro y no la sombra. El rostro que en las obras de esta serie es sólo una mancha negra, pero que está. Es la identidad inexpresable y no obstante existente a través de la vivencia.

La explícita definición racial, como negro cubano, va perdiendo importancia según descubrimos el trabajo de Free Hole Negro, Esquivel, Peña y Diago. Incluso pareciese que en sus obras ya no existe «el problema» que obsesiona a los raperos de Anónimo Consejo cuando reivindicativos cantan: «Si tú y yo somos iguales, ¿cuál es el problema? [...] Sangre roja hay en las venas. ¿Cuál es el problema? [...] El que nos divide, ahí está el problema» (CD Hip-hop Revolución). Ni los superfinos negros que se niegan a bailar rumba mientras gozosos y despreocupados la siguen tocando, ni esos rostros, esos torsos, esos ojos presentados en la obra plástica de Esquivel, Peña y Diago parecen en efecto deses- perados ante el «problema». Simplemente, no se consideran un «problema». No piden que les reconozcan su identidad histórica, étnica o religiosa. Sólo están. Rumberos o no. Ahí han estado y estarán. Con eso ha de bastar.



«Alegria de vivir», de la serie *Cajas de Luz* (Diago)

#### NOTAS

**1** Una variación más extendida de las ideas presentadas en este texto, puede encontrarse en mi artículo «*Confrontation and Occurrence: Ethical-Aesthetic Expressions of Blackness in Post-Soviet Cuba*»; en: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, IV(2), 2009.

**2** Véanse en tal sentido los trabajos: Fernandes, Sujatha; *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Duke UP, Durham & London, 2006. Fernández Robaina, Tomás; «Las identidades afrocubanas dentro del movimiento hip hop»; en: *Movimiento. Revista Cubana de hip hop*, n.º 5, La Habana, 2007, p. 21. Fuente, Alejandro de la; «*The New Afro-Cuban Cultural Movement and the Debate on Race in Contemporary Cuba*»; en: *Journal of Latin American Studies*, n.º 40, 2008, pp. 697-720. West-Durán, Alan; «Lo afrounido jamás sera vencido: Ocha y Palo en el rap cubano»; en: *La Gaceta de Cuba*, n.º 4, La Habana, 2007, pp. 11-14.

**3** Aunque este artículo se centra en el trabajo de Diago, Esquivel y Peña, se impone destacar dentro de este contexto la obra de artistas plásticos como Juan Carlos Alom, Manuel Arenas, María Magdalena Campos-Pons,

Andrés Montalván, Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Eduardo Choco Roca Salazar, Elio Rodríguez, Lázaro Saavedra y José A. Toirac, entre otros.

**4** Lévinas, Emmanuel; *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*; Biblio, París, 1982, pp. 50-3. (La traducción es nuestra).

**5** Entrevista personal, La Habana, agosto, 2008.

**6** Heidegger, Martin; *Ontology. The Hermeneutics of Facticity* (trad. John van Buren); Indiana UP, Bloomington, IN, 1999.

**7** Badiou, Alain; *Logiques des Mondes*; Éditions du Seuil, París, 2006.

**8** Sartre, Jean P.; *L'etre et le Néant*; Gallimard, París, 1943.

**9** Seone Gallo, José; *Eduardo Abela cerca del cerco*; Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986, pp. 187-94. (Subrayado por el autor). También, véanse los análisis de Camnitzer, Luis; *New Art of Cuba*; Austin, Texas UP, 2003, pp. 101-105. Y Moore, Robin D.; *Nationalizing Blackness. Afrocuban-ism and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*; Pittsburgh UP, 2003, pp. 101-105. Y Moore, Robin D.; *Nationalizing Blackness. Afrocuban-ism and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*; Pittsburgh UP, 1997, pp. 193-202.

# Contra el argumento racista

---

VÍCTOR FOWLER CALZADA

*Al igual que los movimientos racistas representan la síntesis paradójica y, en determinadas circunstancias, aún más eficaz, de las ideologías contradictorias de la revolución y la reacción, el racismo teórico representa la síntesis ideal de la transformación y de la inmovilidad, de la repetición y del destino. El «secreto» cuyo descubrimiento representa sin cesar es el de una humanidad saliendo eternamente de la animalidad y eternamente amenazada por sus garras. Por ello, cuando reemplaza el significante de la raza por el de la cultura, siempre tiene que relacionar esta última con una «herencia», con una «descendencia», con un «arraigo» que son significantes del enfrentamiento imaginario entre el hombre y sus orígenes.*

ETIENNE BALIBAR, *Raza, nación y clase*.

*El racismo representa, literalmente, el discurso revolucionario, pero lo representa invertido.*

MICHEL FOUCAULT, *Genealogía del racismo*.

*Por lo tanto, no obstante las diferencias, en ánimos del debate académico...*

TOMÁS FERNÁNDEZ ROBAINA, «*Hacia el centenario de la fundación del Partido Independiente de Color: Aproximación crítica a tres nuevas contribuciones*».

Las coincidencias, cuando suceden en la esfera social, suelen ser signo de malestar, línea de fuerza latente que pugna por emerger o, aunque sea, dirige la atención a zonas que previamente es complejo distinguir por lo disperso de sus elementos. Los meses recientes, donde se ubican la aparición del volumen *Cuba, personalidades en el debate racial* (del investigador Tomás Fernández Robaina, por la Editorial Letras Cubanas), el largo ensayo *La nación, el racismo y la discriminación racial en la historia de Cuba y en la contemporaneidad. ¿Otra batalla ideológica-cultural?* (de Orlando Cruz Capote, en tres partes, dentro del sitio web de la publicación digital *La Polilla*) y el estreno del documental *Raza* (de Eric Corvalán, en el Festival Internacional de Cine de la Habana) marcan uno de estos momentos de nacimiento o reformulación de un campo. Basta conectarlos con acontecimientos anteriores como la creación de una comisión (presidida y orientada por la Secretaría Ideológica del PCC, a través de su Departamento de Cultura, en el año 2007) para la celebración del centenario del alzamiento y posterior masacre contra los miembros del Partido de los Independientes de

Color; la inauguración de una tarja en la casa de Evaristo Estenoz, donde en 1908 fuera fundado dicho partido; la colocación de otra tarja, en el lugar de la ejecución de Antonio Aponte, mulato y primer cubano que organizara una rebelión contra el poder español en épocas de la Colonia, y la conmemoración del aniversario de la rebelión de esclavos domésticos en el Palacio de Aldama, hoy sede del Instituto de Historia del PCC. Tal cantidad de sucesos a propósito de un tema que, durante largos años, permaneció prácticamente excluido de la escena pública y muy atenuado dentro de la academia, tiene que significar algo. Es por tal motivo que, en el texto citado, Orlando Cruz Capote, investigador del Instituto de Filosofía cubano, lanza una larga serie de preguntas:

... ¿ello es parte además de una moda intelectual internacional que se nos indica desde una agenda exterior, específicamente, a partir del auge y repercusión de los «estudios poscoloniales», los «estudios de alteridad» y «los subalternos»?; ¿es consecuencia directa e indirecta de los impactos de los discursos post que aún subsisten en la teoría filosófica-política, económica-sociológica y psicológica social, así como de otras disciplinas científicas y saberes, acerca de la crisis de las identidades-diversidades societales, el denominado fracaso del Estado nación moderno y las contradicciones socioclasistas devaluadas?; ¿o acaso esa eclosión académica y sociopolítica de la problemática identitaria-social y racial, iniciada desde mediados y finales de los años 90 del pasado siglo y que continúa con mayor fuerza en este milenio, corresponde a un inadecuado o insuficiente tratamiento —subestimación y olvido casual o seudo-intencionado—, por parte de algunas ciencias sociales en ciertos períodos de la historia de la nación?; ¿o es resultado de algunas subvaloraciones o inadecuadas implantaciones de la política social y cultural de la Revolución Cubana, basadas en la igualdad y equidad, y a pesar de todo lo alcanzado en este campo a través de estos cincuenta años de proceso transformador?; ¿es motivada por los conflictos de valores en la sociedad cubana actual que se agravaron luego del derrumbe del paradigma y referente histórico del socialismo este-europeo y de la Unión Soviética, y su correlato inmediato que constituyó la crisis económica y social en la Isla, recrudecida por la agresiva política oportunista estadounidense, más la dominación y hegemonía omnimoda del capitalismo-imperialista a nivel planetario?; ¿es acaso también un semi-olvido de las izquierdas en general, que subestimaron en cierto sentido esa problemática a lo interno de sus sociedades?; ¿es tan real su existencia y dimensión en un país en el cual más del 50% de sus habitantes son negros, mulatos o mestizos y un por ciento mayor frutos cercanos y lejanos de la hibridación social, racial, religiosa y cultural, aunque no aparezcan así reflejados en los censos de población efectuados?; ¿existe un peligro previsible para la Identidad Nacional y Cultural cubanas por la persistencia de los prejuicios racistas y las formas más sutiles de la discriminación racial?<sup>2</sup>

Al responder, Cruz Capote apuesta por la necesidad de fomentar comisiones y congresos «para que todos aporten sus diferentes puntos de vista», «en un marco político y jurídico adecuado, que puede profundizarse», al tiempo que mantiene gran cautela en lo que toca a los debates en el espacio



público. En este caso, el «todos» imaginado —para que participe de comisiones y congresos— lo sería por delegación, como en un proceso eleccionario, mientras que la legislación particular para ofensas por motivo de raza o discriminación, en general, necesitaría de una muy profunda discusión pública que movilice sensibilidad hacia ella. La razón para pensar esto último es que ya es parte de la Constitución cubana el rechazo a toda forma de racismo, en tanto el malestar o el resultado de investigaciones sociales confirman que sí lo hay; dicho de otro modo, ni las medidas anti-racistas tomadas desde el triunfo mismo de la Revolución, ni la existencia de un marco constitucional al efecto, han sido suficientes para eliminar una convicción y una práctica con hondos raíces en la historia y tradiciones culturales del país.

¿Desde qué ángulo enfocar un tema así? Cuando Cruz Capote se refiere al extendido estudio que el Partido cubano orientó hacer en toda la sociedad cubana hacia fines de los 90 del pasado siglo, y cuyo objetivo primario era valorar el impacto del denominado «Período Especial» en los diversos grupos de la población, y que fue el disparador de la presente «Batalla de Ideas», escribe lo siguiente:

... arrojó que dentro del cuerpo societario cubano, los individuos y colectivos más pobres —algunos de ellos muy cercanos a la pobreza y en condiciones de precariedad habitacional, laboral y salarial— eran aquellos que tenían una composición social-racial, fundamentalmente, negra y mestiza (aunque no faltaron individuos de raza blanca), por lo que se encontraron en el escalón más retrasado y conflictual de la población. Entonces, no existieron dudas.

Digo lo anterior porque, como negro yo mismo, vecino de una barriada próxima a Cayo Hueso, habiendo vivido muy cerca del llamado Canal del Cerro, o con sólo caminar la ciudad durante mis años de mensajero de banco, o teniendo un hijo viviendo en Veguita de Galo, en Santiago de Cuba, o participando de experiencias de familias y amigos de mi color, o por mil otras razones, a pesar de que faltaban estadísticas, nunca tuve dudas. Siguiendo igual lógica, y poniendo la mirada en la sociedad cubana contemporánea, no puede menos que tomarse distancia y encontrar otro camino de comprensión que este donde se afirma que «los distintos ámbitos en donde se reproducen las prácticas racistas han sido legitimados como cuasi naturales por la sociedad en conjunto».

En lugar de ello, se puede pensar que la cantidad y el tipo de las libertades que una Revolución socialista propone, incluyendo aquí la promesa de superación (realizada o iniciada en todos los campos, incluyendo el de la raza), son de tal magnitud que atenúan, equilibran o permiten negociar las adhesiones, a pesar de que subsista injusticia asociada a la pertenencia racial. Sean éstas en los mundos del trabajo, las relaciones interpersonales, la reproducción de estereotipos en los medios masivos o el silencio sobre la contribución a la Historia nacional (en el campo que corresponda) de determinada figura, sin ser legítimos ni cuasi-naturales, los individuos beben su amargo y continúan en ese otro nivel donde se les mira, actúan, progresan y son representados como «cubanos». Dicho de otro modo, voluntariamente y

sin insistir en el dolor, deciden no enquistar la temporalidad alrededor de la cápsula de la identidad y excluyen entonces variedades de experiencia (que van del asociacionismo racial a la presentación y debate público del problema) para asumir otros modos de elaborar un futuro diferente.

## II

Tomás Fernández Robaina, investigador de larga trayectoria en lo que toca a la historia social del negro en Cuba, así como al universo de la religiosidad popular de origen africano, es una de las personalidades más creativas en la bibliotecología cubana contemporánea y el autor de volúmenes como: *Bibliografía de temas afrocubanos*, *Memorias secretas de dos mujeres públicas*, *Historia social del negro en Cuba*, *Contribución a la historia de la Biblioteca Nacional*, del *Índice de publicaciones periódicas*, además de las bio-bibliografías de José María Heredia y Antonio Maceo. Una gran contribución al tema que comentamos es la reciente aparición de su libro *Cuba, personalidades en el debate racial* (Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2007).

Mediante la reunión de artículos, escritos a lo largo de años y dedicados, en su mayoría, al análisis de figuras destacadas dentro de los debates sobre raza en Cuba (en especial, durante el siglo XX), Fernández Robaina entrega uno de esos esfuerzos que dejan con ganas de seguir leyendo. Zonas y modos de pensamiento que permanecen sepultados regresan a la luz y, con su reingreso a la escena pública, podemos reconstruir el pasado y entendernos mejor; por este camino, la fijeza de la mirada encima de procesos escasamente abordados en la investigación (o integrados de forma fragmentaria), obliga a un reordenamiento de la tradición entera. En este caso, la asimilación de actores nuevos, en ocasiones insospechados, agrega escenarios a las visiones que poseemos (sobre el crecimiento en el tiempo del país y su cultura) e impulsa un aumento de la complejidad que nos define y que es ganancia final para una identidad enriquecida. Si bien han sido varios los esfuerzos en semejante dirección, hasta el presente ninguno había intentado el análisis individualizado de pensadores alrededor de la situación racial cubana. Por este camino, a los ya conocidos nombres de Marinello, Juan Gualberto Gómez y Nicolás Guillén, dentro del campo, se agregan otros de menor resonancia, pero igualmente de primer plano, como los de Arredondo, Urrutia y Trelles. La profunda experiencia que acumula Fernández Robaina como investigador en el área de las luchas sociales del negro cubano, le permite moverse con erudición y limpieza en un amplio campo que abarca la historia hecológica, la religiosidad afrocubana y el análisis de los procesos de formación nacional, donde lo histórico y lo cultural se funden. Su pasión como autor define a un verdadero activista, alguien que ha sido uno de los principales responsables del regreso de la atención hacia el Partido Independiente de Color; fundando en 1908, ilegalizado en 1910, reprimido con violencia extrema en 1912 y, a partir de entonces, sepultado en un larguísimo e injusto olvido.

Todo hecho acerca de los Independientes demarca un polo de oposición en el tiempo tanto como en la significación. En verdad, recuperado el

hecho, no hay forma de escribir el presente sino como negación de una represión que (pese al desacuerdo en la cifra de muertos) tuvo lugar en medio de una histeria racista, revuelta por la prensa en todo el país, y fue sangrienta. Tampoco, en su reverso, es posible escribir la historia de la Revolución Cubana sino como la superación (curación) de aquella vieja herida que, a lo largo de la República, hubo de permanecer abierta, controlada, y para la cual se demandaba mudez. El acontecimiento ocurrió en el interior de un tejido de circunstancias que, no pocas veces, escapan hacia derivaciones que el paso del tiempo oscurece. Para que ello suceda es necesario combinar el olvido o la erosión de la memoria, como proceso natural; conexiones que lucen remotas hoy, pero que en el instante parecían fundamentales; además de la acción, planificada y continua, de aquellas élites que controlaron —desde la fecha del hecho y durante una larga cantidad de tiempo— la interpretación de la historia. Si se toma en cuenta lo anterior, el arco que va desde el vilipendio (Rafael Conte y José M. Capmany en *Guerra de razas*, y Gustavo Enrique Mustelier en *La extinción del negro*) a las recuperaciones más recientes, que pretenden restablecer la verdad histórica y hacer justicia (Castro Fernández, Silvio; *La masacre de los Independientes de Color en 1912*, y Meriño Fuentes, María de los Ángeles; *Una vuelta necesaria a mayo de 1912*), dibuja un territorio tan lleno de certezas como de paradojas y preguntas, a la espera de más laboreo por parte de los historiadores.

No cabe duda de que Fernández Robaina comparte la convicción de que los Independientes recurrieron a la revuelta porque entendieron que la República era un momento de negación del derecho (para el grupo de individuos cubanos de la raza negra) y, como tal, daba continuidad a la colonia. Basta, como ejemplo, la siguiente cita que —aunque referida a Juan Gualberto Gómez y en el artículo *La presencia del pensamiento martiano en la lucha social del negro cubano*— conduce a una toma de partido por los Independientes:

Su opinión idealista y romántica hacia la hermandad de blancos y negros ganó fuerza: no vio las diferencias clasistas y culturales que ahondaban los prejuicios y la discriminación. No pudo rebasar el marco de su tiempo, de su visión eurocéntrica, porque había sido formado intelectualmente dentro de ella. Sin embargo, la realidad, la vida, imponía sus leyes, y la idea del partido negro no desapareció por completo. En 1908, se funda la Agrupación Independiente de Color como una vía para lograr las reivindicaciones del negro cubano<sup>3</sup>.

La incomodidad del autor para con la renuncia de J.G. Gómez a la acción violenta como manera de obtener derechos abre una diferencia radical (en cuya raíz se encuentra el devenir del tiempo) en lo que se refiere al funcionamiento de las sociedades humanas, el sentido de la labor intelectual, las posibilidades de la democracia representativa, los valores del activismo social y no político, la importancia del asociacionismo identitario y la interrelación entre grupos fracturados por motivos de raza. Sin embargo, la elección aquí es sumamente complicada, pues habría antes que demostrar que la negación de cualquier posibilidad de desarrollo, para los cubanos

negros de la época era no sólo lesiva, sino absoluta y —lo principal— sin perspectiva de mejoramiento. Lo que trato de entender son los motivos que, en la circunstancia que sea, pueden ser tales que generen las condiciones necesarias para que todo un grupo social derive hacia una práctica política tan enteramente tajante como es la protesta armada, preludeo simbólico de la guerra; junto con ello, por otra parte, «lo político» de la época incluía el comportamiento de grupos que simulaban la revuelta (con lo cual demostraban su fuerza y avisaban de la violencia que podían ocasionar si no eran atendidas sus demandas). Esta escenificación de la revuelta, que supuestamente contenía en potencia a la revuelta real (a la que, en el momento, se le dejaba en suspenso e hipótesis), solía terminar en la abertura de un espacio de diálogo en el alto poder político y, sobre todo, en la redistribución de parcelas dentro de la dominación. Las luchas, por ejemplo, de campesinos y obreros cubanos, demuestran que tal práctica les quedaba completamente vedada, pues allí la condición básica del pacto era justamente la no-realización de revueltas y ni siquiera resultaba concebible la existencia de grupos que recurriesen a las armas para manifestar demanda. La clave aquí es si semejante prohibición realmente «agotaba» la totalidad de cambio y/o mejoramiento concebible dentro de la muy joven República cubana, al tiempo que en cualquiera de sus caminos futuros. De las varias veces que el autor da respuesta a la inquietud en su libro, elijo la que sigue: «Los negros nada habían recibido de la República, a pesar de que ellos se habían hecho acreedores a esos derechos de forma relevante»<sup>4</sup>.

A este propósito, no alcanza con constatar determinada injusticia (ni siquiera cuando es extendida y en múltiples niveles), sino que el análisis carece de sentido si no se toma en cuenta la temporalidad; en su reverso, el peligro de olvidarlo implica hacer la vulgar lectura teleológica según la cual las condiciones del presente organizan y dan respuestas para el pasado. Pese a la velocidad de eventos sucedidos en los diez primeros años de la República fundada en 1902, es sumamente dudoso hablar de «agotamiento» dentro de un proyecto social que significaba el abandono de un orden colonial y su sustitución por el estatuto republicano. De hecho, va a ser el propio Fernández Robaina quien, en el artículo que dedica a la *Bibliografía de autores de la raza de color*, de Carlos M. Trelles, destaca el estupor del célebre bibliógrafo al comprobar que quienes más han «aprovechado» el cambio son los individuos de la raza negra. Aunque, a su vez, esto no baste para disipar el comentario acerca del racismo virulento que había en el país en esas fechas, si es suficiente para imaginar que incluso en el interior de semejante ambiente había otros modos de imaginar (o aun poder imaginar) la ciudadanía del sujeto de raza negra que no fuesen, de modo inevitable, los de la revuelta. Un fragmento clave, de la cita en cuestión, es el siguiente:

El progreso del negro cubano, desde el punto de vista de la instrucción, es hoy más rápido que el del blanco, si se tiene en cuenta que la mitad de los componentes de la raza africana estaban sometidos hace medio siglo al régimen inicuo y embrutecedor de la esclavitud<sup>5</sup>.

La paradoja brota de la fusión de tensiones, hasta cierto punto encontradas, en una misma temporalidad. Para los ciudadanos negros que participaron de modo activo en el mambisado, el daño a una promesa de participación forjada en la igualdad frente a la muerte en los campos de batalla y su posterior postergación sin meta concreta. Para aquel otro sector de negros cubanos, cuya esperanza y lealtad mayores estaban en el arribo de un nuevo orden del mundo (capaz de barrer la dosis de inhumanidad que les era destinada en el espacio colonial), una serie de obstáculos nuevos, pero de intensidad disminuida, la diferencia entre el absoluto del «nunca» y el compás de espera propio del «quizás». Esto último, a fin de cuentas, y más verdadero que nunca durante los primeros años de cualquier proceso social, la promesa exacta que implica el paso desde una colonia a una República. Partiendo de este punto, desde el presente se hace necesario entender y aceptar —más allá de cualquier relativismo minimizador— la posibilidad que existió para los actores de la época de ser cubano, negro, discriminado, digno, no sumarse a los Independientes de Color y rechazar la revuelta. Junto con ello, luego de la desmesurada represión y el consiguiente daño que sufrió el mito de la República como espacio de fraternidad racial, las instituciones de la clase dominante debieron invertir una energía simbólica enorme para borrar las huellas del suceso (huella de lo cual, por ejemplo, es la virtual inexistencia del hecho en el sistema de enseñanza u otro ámbito de la producción cultural nacional), siendo presionados para abrir espacios que fuesen tribunas de la voz del nuevo sujeto racial (ejemplo de lo cual es la columna *Ideales de una raza*, del periodista Gustavo Urrutia, en el *Diario de la Marina*, que el propio Fernández Robaina elige como modelo de intelectual negro republicano).

El paso al primer plano de las cuestiones asociadas a la temporalidad permite analizar desde ángulos nuevos lo sucedido entonces, pues la sucesión de eventos de éxtasis popular como fueron la caída del machadato en 1933, la elección de Grau San Martín en 1944 y la prédica de Chibás hasta su muerte en 1951, admiten ser interpretados como ejemplos mayores del enorme capital simbólico que la República conservó, todavía muchos años después de la masacre contra los Independientes de Color. Un capital simbólico cuyo contenido es la idea de que un nuevo espacio de realización humana, nacido de las luchas de anticoloniales y de liberación nacional en el siglo XIX, iba a ser posible, y en cuyo mantenimiento (a lo largo de los eventos señalados) los ciudadanos cubanos de la raza negra no sólo contribuyeron, sino que fueron uno de sus elementos estructurales básicos. Si bien la represión a los Independientes transformó en asunto sumamente espinoso el mito de la fraternidad racial cubana, no fue suficiente para destruir la idea de que todavía había otros caminos para la realización de los negros cubanos. El presente nos dice que apenas hubo cubanos de raza negra entre las figuras principales o como miembros del cuerpo diplomático de cualquiera de los gobiernos republicanos; que escasamente entraron de modo masivo a trabajar en las grandes cadenas de tiendas o en las compañías eléctricas o en las refinerías; que tampoco ocuparon puestos directivos en los centrales azucareros y mil evidencias más del racismo visceral de las élites cubanas.

Contrario a ello, en el pasado, centenares de miles de cubanos negros creyeron e intentaron, con toda su buena fe, ascender en la pirámide de una sociedad clasista mediante el trabajo propio e invirtiendo cuanto podían para la educación de los hijos, convencidos de que la superación del nivel cultural iba a garantizarles el mejoramiento. Lo principal es que semejante actitud era posible porque el horizonte de las expectativas, orientado al futuro, tenía como telón de fondo el universo colonial y, por injusta que fuese la República, cualquier cosa era mejor que regresar hacia allí.

Tomando en cuenta que a cada ciclo de ilusión de los anteriores mencionados le sucedió un nuevo período de manipulaciones y violencia esencialmente antipopular, más productiva que la noción de «agotamiento» inmediato es la idea de desgaste para explicarnos las razones que legitiman el triunfo de la Revolución Cubana. Desde este ángulo, igual vale analizar las acciones y esfuerzos de las élites para mantener viva la ilusión republicana, cosa que tuvo que haber sido una de las prioridades fundamentales de la dominación, pues (con independencia de los casos particulares, en los que la historia de Cuba abunda) la cuestión del poder no se reduce a buscar enriquecimiento rápido, sino que pretende una estabilidad en el tiempo y la duración es entonces la mayor necesidad. Después de la histeria con la que reaccionó la prensa cubana ante los eventos de los Independientes, no es tan sencillo eliminar un tema y sus derivaciones como si nunca hubiesen existido; en verdad, el que los de mi edad nos hayamos educado sin la más pequeña idea de aquello o el que, todavía hoy, personas de mayor edad igualmente lo desconozcan, indica que tuvo que ser permanente, tanto como enorme, el trabajo de las máquinas culturales empeñadas, inmediatamente luego del suceso y a lo largo de años, en borrar, silenciar, atenuar, desaparecer lo sucedido allí o transformar su significado. Estas máquinas, dispositivos descentrados que no controla nadie en particular, sino que se unifican y accionan alrededor un mínimo grupo de ideas compartidas, tuvieron que haber sentido (ante el exceso y, sobre todo, la celebración pública de la represión) que el gesto había tenido consecuencias y que, si bien solucionaba el problema inmediato, también debilitaba el capital simbólico, pues la institucionalización del terror (como reminiscencia del ambiente colonial) era un lujo que la ficción de fraternidad, integrante del estatuto republicano, no se podía permitir. De tal modo, re-construir el pacto con los cubanos de raza negra se tornaba una necesidad acuciante y es entonces cuando el asesinato de los Independientes contribuye a resquebrajar esas mismas máquinas que los sepultaron, pues la prédica de intelectuales como Urrutia (así como el brindarles un espacio central) se convirtió en obligación.

Hoy, luego del silencio, los intentos de recuperación insisten, desde la solidaridad con las víctimas, en centrar la mirada en la célebre Enmienda Morúa (que, presentada por el senador negro Martín Morúa Delgado, sirvió como basamento para ilegalizar a los Independientes en 1910). Por tal camino, y como parte del entramado posible en el tejido de la época, hay quienes consideran que la proscripción de los Independientes tuvo como objetivo principal (puesto que ellos eran una fracción «escapada» del Partido Liberal) detener e impedir la erosión de las bases populares de los liberales.

Para colmo de complejidad, la enmienda fue presentada exactamente por el político negro que había llegado a un puesto más elevado durante la época (el más alto que tendría un cubano negro en la República, pues fue Presidente del Senado), y cuya ideología era liberal. Léase a continuación su texto:

**POR CUANTO:** La Constitución establece como forma de gobierno la republicana; inviste de la condición de cubanos a los africanos que fueron esclavos en Cuba y no reconoce fueros ni privilegios personales;

**POR CUANTO:** La forma republicana establecida por la constitución instituye el gobierno del pueblo para el pueblo, sin distinción de motivos de raza, nacimiento, riqueza o título profesional;

**POR CUANTO:** Los partidos políticos tienen la indeclinable tendencia a constituir por sus propios miembros el gobierno que desarrolle en el país sus doctrinas políticas y administrativas.

El senador que suscribe considera contraria a la Constitución y a la práctica del régimen republicano la existencia de agrupaciones o partidos políticos exclusivos por motivos de raza, de nacimiento, riqueza o título profesional, y tiene el honor de proponer al Senado la siguiente enmienda adicional al artículo 17 de la ley electoral. No se considerará, en ningún caso, como partido político o grupo independiente, ninguna agrupación constituida exclusivamente por individuos de una sola raza o color, ni por individuos de una clase con motivo de nacimiento, la riqueza o título profesional<sup>6</sup>.

Sin embargo, la escritura de la historia no debe ser definida (aunque lo contenga) como una acción solidaria, sino como acto de pensamiento que persigue establecer ciencia y verdad. Esto permite esperar abordajes futuros que exploren otras palabras pronunciadas por el mismo Morúa Delgado en ocasión de presentar su propuesta ante el Congreso de la República, el 14 de febrero de 1910:

He tenido mucho cuidado en salvar el derecho indiscutible que tienen los cubanos de organizar un Partido obrero. No se trata de la clase de trabajadores, entre los cuales se hallan confundidos hombres de ambas razas, y el fin que persiguen es verdaderamente democrático y moralizador.

En la clase trabajadora están todos los elementos de que nuestra sociedad se compone, y se defiende el derecho que el trabajador estima hollado. Los principios que propaga, las doctrinas que defiende y quiere ver realizadas en la administración pública, son progresos que demanda y por los cuales lucha para beneficio del obrero y para beneficio de la Nación en que el obrero se desenvuelve<sup>7</sup>.

¿Por qué este particular destaque en que los cubanos puedan, más allá de sindicatos (que ya existían y que deberían defender los derechos del trabajador frente al patrón), organizar un Partido Obrero (que permite al trabajador transformar su demanda en corriente de movilización política e, incluso, desde un punto de vista técnico, aspirar a la toma del poder)? A una ciencia histórica fina le toca descubrir, más allá de cualquier adhesión sentimental, lo que pueda haber encerrado aquí.



Otro de los grandes polos de interés en el libro de Fernández Robaina: el que se refiere a la existencia y contenido de lo que denomina el «negro deculturado». Sin embargo, el problema de la deculturación sólo como pérdida (préstese atención al matiz negativo que el concepto de asimilación adquiere en el autor) es que obligaría a colocar alguna figura como su reverso positivo; de tal modo, ello nos permite dos preguntas que el autor nunca responde: ¿qué es ser un negro cubano no-asimilado o no deculturado? ¿No nos estaremos refiriendo, con ello al africano original? ¿No estaremos así construyendo el mito de un continente sin contradicciones? En realidad, a este propósito, lo único que ofrece el texto es la sugerencia de conexiones entre la realidad religiosa del individuo con su no deculturación o asimilación.

Es algo que volví a pensar cuando asistí a la presentación del último número de *Movimiento*, revista del hip-hop cubano, ocasión en la que también fue exhibido el documental independiente *Tambores de libertad*, del joven realizador Mauricio Rodríguez, dedicado a honrar las raíces africanas de la cultura cubana. De entre los tantos detalles que no comparto en el documental destaco dos: el fragmento donde uno de los entrevistados afirma que los cubanos no consideramos que nos estamos divirtiendo si no suena un tambor, y la manera de representar África mediante repetidas imágenes de pobreza y ceremonias religiosas. Ambos los siento como profundamente reduccionistas, ajenos y explican poco la dimensión o profundidad de mis conexiones con el continente en el cual, también, tengo raíz y es algo que quisiera de inmediato referir a la noción de deculturación. Primero, porque nos acecha el peligro de circunscribir el plus de raza (aquel sentido en el cual la identidad como sujeto negro te marca y hace diferente) a una única y específica conducta que, presuntamente, te definiría. Segundo, porque el tratamiento de la pobreza y su denuncia no puede ser equivalente a que nuestra lectura del Otro (que sea) le impida abandonar el estado de víctima; dicho de otro modo, representar a la víctima bien puede conducir a un nuevo modo de victimización. Tercero, por el desatino histórico de hablar del África religiosa como si hubiese una unidad esencial de las representaciones, mientras que la evidencia nos enfrenta a un complejísimo mosaico de prácticas y lealtades cristianas, islámicas y nativas. Cuarto, porque tanto la victimización, el circunscribir y el desconocimiento voluntario son operaciones intrínsecamente coloniales y entonces la voz, que cree estar haciendo labor crítica, resulta que reproduce la sustancia del orden colonial al esconder la verdadera voz del otro. Quinto, y principal, porque necesitamos entender al otro en su movimiento y desarrollo, que es la única vía para que haya comunicación humana en condiciones de paridad; arribar a una idea de África como algo que no pudo ser detenido en el tiempo, el continente de grandes escritores, músicos, científicos, pintores, productores de teoría. Donde la miseria y el amor a modos de religiosidad coexisten con la búsqueda de caminos de entrada en la modernidad y la erosión de valores tradicionales. Sexto, porque la identidad como sujeto negro implica un tipo de dolor que manifiesta su existencia más allá de las paradojas de la deculturación, pues los pinchazos de estímulo vienen desde la historia, la cultura, los sentidos asociados al color,



las narraciones familiares, la vida cotidiana, los medios masivos, de todas partes. Lo que Fernández Robaina denomina «deculturación» nunca va a impedir que sigas siendo negro y pensando como tal.

### III

La exhibición del documental *Raza*, del realizador Eric Corvalán, durante el Festival de Cine de la Habana, es un ejemplo más de malestar en la sociedad cubana del presente. Dos niveles de cubanos ocupan la pantalla: sujetos populares e intelectuales (de estos últimos, la mayoría pertenecientes a la raza negra). Puesto que sólo tres intelectuales blancos son entrevistados (una profesora de Universidad, una profesora de ballet y un viceministro de Cultura) contra siete intelectuales negros (en su mayoría, investigadores, escritores o artistas), es claro que el desbalance obedece a una intencionalidad: la voz que se quiere destacar es la del individuo de raza negra y el discurso crítico (las intervenciones responden a preguntas o incitaciones del realizador) está dirigido a identificar, cuestionar y confrontar prácticas lesivas para los sujetos de raza negra en la sociedad cubana de hoy. De una parte, hay que tomar partido por la sensibilidad y el esfuerzo detrás de obras como ésta (a nivel somático, de censo, el realizador es de raza blanca y su compañera, con la que aparece fotografiado al final, en el pase de los créditos, de raza negra); de la otra, también es necesario mantener ante el documento una distancia crítica tal que permita cuestionar verdades o señalar limitaciones.

Las razones mínimas para ello son dos: primero, porque cualquier documento audiovisual propone una ilusión de realidad doblemente manipulada (durante la selección de los fragmentos a mostrar al espectador y durante su montaje, en lo cual incluyo elementos «ajenos», como la voz en *off*, la música y posibles efectos en la banda sonora, el uso de archivos fotográficos, etc.). Segundo, porque la interpretación es un acto de libertad autoral que busca interpretaciones conexas; que no sólo intenta descubrir, sino que se conecta a tendencias coexistentes o anteriores, que forma cadenas en el juego de discursos alrededor de Cuba y, como tal, no puede evitar el contacto con lo que se ha convertido en uno de los temas favoritos del presente: el fracaso de la Revolución. Por tales motivos, no es una sutileza gratuita detenernos en la elaboración del discurso por parte del documentalista para responder a una pregunta sobre la figura de Evaristo Estenoz —hecha, en la calle, a un joven de raza negra (1:25'-1:30')—. Curiosamente, cuando se le pregunta sobre los grandes acontecimientos históricos del año 1912, el joven menciona el hundimiento del Titanic, es capaz de citar la fundación de los Independientes de Color, pero desconoce quien fue Estenoz, líder de ese mismo partido. Pasados unos minutos, el documentalista responde: «Los gobiernos republicanos ejercían la discriminación racial, aun contra los combatientes negros de las guerras independentistas; hostigados por esta situación, los Independientes de Color iniciaron sus operaciones militares el 20 de mayo de 1912» (a los 4:20', mediante voz en *off* mientras son proyectadas imágenes de la represión contra el alzamiento de los Independientes). No es casual que, terminado este bloque, el montaje proponga transitar a la entrevista con Fernando Rojas, viceministro de Cultura,

de quien ha sido seleccionado un fragmento donde considera que: «Pero, no es el mejor momento, hablando de la historia de la Revolución, de resultados específicos en la lucha contra el racismo o contra la discriminación racial, que es como yo prefiero describirlo».

Puesto que los primeros segundos del documental presentan opiniones tomadas en la calle que comunican malestar, la solución de montaje crea una extraña ilusión de continuidad; dado que hay un mal que en la República condujo a la solución buscada por los Independientes, entonces la continuidad del mal quizás merezca idéntica solución. Allí donde Estenez aparece como un héroe injustamente olvidado, el análisis revela un punto sumamente discutible, ya que, si se apela a la exactitud, el plural («los gobiernos republicanos») corresponde únicamente a los períodos de Estrada Palma y José Miguel Gómez, los dos primeros. La ilusión de continuidad ocurre porque la evidencia histórica, en el presente, confirma que se practicó discriminación a lo largo de los diversos gobiernos republicanos que hubo; pero en el pasado, cuando tuvo lugar la protesta de los Independientes, era algo que sólo se podía suponer y que sucedía dentro de un país en construcción como nación independiente, aún con un enorme capital simbólico en manos de sus grupos hegemónicos.

El procedimiento de montaje contrastante vuelve a ser utilizado, de nuevo con Fernando Rojas, para enfrentar su opinión acerca de que (23:43' del documental), si bien todavía no es suficiente, la presencia del debate sobre raza en los escenarios públicos cubanos ha ido creciendo, en particular en los medios impresos. A esta verdad, que ilustra la obra publicada de varios de los testimoniantes (Tomás Fernández Robaina, *Tato* Quiñones, Roberto Zurbano, Lázara Menéndez y Esteban Morales), se le opone a continuación una intervención de Lázara Menéndez:

Yo lo que me pregunto es hasta qué punto es importante seguir en el chapeleteo. Es lo que a mí me parece que... Yo insisto siempre en las acciones prácticas, es decir, yo no hago nada con que me lleves a la televisión a decir todo esto que te puedo estar diciendo aquí si yo después salgo de ahí, vuelvo a mí, a oír mis discos de Lázaro Ross, que me gusta mucho, en mi casa y se acabó. No, es decir, si esa discusión va a servir para que se hagan cosas, sí. Porque, yo no sé en otros barrios, pero en mi barrio, ese tipo de problemas la gente no lo ve... no lo ve. Porque eso es como una descarga y la gente está muy cansada de que le estén trovando y que le estén diciendo más o menos las mismas cosas. Entonces, yo creo que hay que cambiar los estilos.

Para un documental que, con sólo existir y ser exhibido, fabrica él mismo espacio público de discusión y donde tal solicitud está articulada en varias de las intervenciones (Fernández Robaina, Morales, Zurbano, etc.) es un clamor sumamente contradictorio. No sólo porque renuncia al debate (que es la demanda) en función de una llamada «acción práctica», sino porque supone que esto nuevo (el hablar sobre razas y racismo), sin siquiera suceder, provocaría el mismo cansancio que otros contenidos, gastados ya por el uso. Semejante apología de la práctica, cual si careciera de sentido

una supuesta época de los discursos (que, por demás, ni siquiera ocurrió), coloca al Estado por delante de la voz; pero, al eliminar la discusión-sensibilización alrededor de un punto social crítico, de manera implícita ansía la presencia de un Estado paternal, protector y —sobre todo— autoritario.

De tal modo, más allá de las múltiples denuncias que el documental reúne e incluso sus manipulaciones, la más atractiva de las intervenciones y el verdadero centro ideológico se encuentra en las palabras del pintor Eduardo Roca Salazar (*Choco*):

Y a mí me molesta mucho cada vez que vienen a hacerme una entrevista... «Bueno, Choco, yo quisiera saber tu opinión, con rela[ción a]... tú, como negro...». Ya, ya me pongo enfermo, porque por ahí no está. Porque cuando tú haces y aceptas una cosa así, ya nos estás dividiendo. Yo estoy defendiendo una nacionalidad. Yo estoy defendiendo una cultura que no es negra, no es blanca, no es nada. Una cultura que es caribeña, que es cubana, que tiene todos estos tonos.

En este punto, la idea de una sociedad culturalmente unificada y multitoral, así como el lenguaje militar que el hablante utiliza, remite tanto a la noción de proyecto compartido como a una problemática mayor asociada a la ubicación geográfico-política del proyecto, al espacio, la temporalidad y, sobre todo, las nociones de soberanía política y cultural. La Cuba reivindicada de este modo, por encima de sus diferencias internas, es un ideal cultural común y no un simple trozo de territorio compartido; es la Cuba de la Revolución, pero también la de los cubanos, donde quiera que se encuentren y reconozcan que sólo hoy, a pesar de limitaciones o fracasos, se crearon condiciones para una superación efectiva del racismo en tanto el proyecto de Nación no necesita negar la contribución de los individuos de raza negra, aun cuando tampoco encuentre todos los caminos para integrar la contribución o ni siquiera conocerla. La paradoja es crucial, pues en las condiciones de capitalismo agrícola subdesarrollado, con estructura económica monoprodutora, mercado esencialmente absorbido por los EE. UU., dentro de un orden republicano construido encima de un pasado colonial-esclavista, además de una alta cantidad de inmigrantes provenientes de la antigua metrópoli, el racismo es una necesidad de funcionamiento del sistema y no una casualidad ni consecuencia que obedece a una lógica exterior. De hecho, operando con tales coordenadas, una sociedad con bases demográficas y una pirámide social como la que Cuba heredó de la colonia sería incomprensible sin el componente racista que es parte central de su identidad. Del lado contrario, el tipo de ruptura que la Revolución propone tendrá siempre el componente racista como una línea de tensión que, por persistente que intente o resulte ser, sólo puede ya apoyarse en un basamento cultural ligado a las tradiciones, la cultura heredada y que, en cualquier momento, admite ser trastornado por los nuevos ordenamientos político, jurídico, pedagógico o cultural que emanan del nuevo poder. En este mundo nuevo, por doloroso que resulte para quienes lo sufren, el racismo no puede ser sino residual.

En este sentido, la verdadera pregunta y el sitio hacia el cual apuntan el malestar que los documentos manifiestan, así como las manipulaciones

alrededor de ellos, es en dirección a saber si los grupos tradicionalmente subordinados (en este caso, sujetos de la raza negra) hoy son sujetos de poder en Cuba, actores hegemónicos de su propio destino, con capacidad para incidir en las tomas de decisiones que afecten sus vidas. Cualquier evidencia empírica nos dice que no, desde las representaciones en los medios de difusión masiva a la integración racial de las altas direcciones (ambas quejas repetidas por entrevistados en el documental, mucho más agudas cuando se refieren al sector de la economía mixta), incluso cuando la misma voluntad partidista de implantar una política de cuotas (para el ingreso al Partido Comunista) hubo de ser promulgada hace pocos años o cuando las investigaciones sobre el impacto del denominado Período Especial confirmaron que el deterioro fue mucho mayor en la población de raza negra. Por una graciosa paradoja de la Historia, en condiciones sumamente distintas, hay una apariencia de parentesco a las vividas en los inicios del siglo XX cubano: la urgencia de reconstruir un país y de darle posibilidad de existencia como nación independiente, conducen a poner a un lado las diferencias o fracturas en una ecuación social gigantesca en la que el tiempo es el enemigo mayor.

Tal impacto del Período Especial en estructuras largamente fragilizadas más la desprotección (de raíz política y consecuencia lógica de una emigración que, además de ser mayoritariamente blanca tiene a los grupos de raza blanca en mejores condiciones económicas) cuando la cultura del dólar entra al país, cierran el círculo cuando el nuevo mundo de economía con divisa extranjera reproduce el viejo patrón cultural de exclusión. Es entonces cuando, bajo presión de una lógica externa, la Revolución comienza a tropezar con los límites de la justicia que ha sido capaz de construir, a descubrir las manquedades del proyecto incluso en el reclamo de aquellos mismos a quienes, sin descanso, intenta beneficiar. Puesto que se discuten ya las lealtades, parece haber un muy estrecho abanico de respuestas: reprimir las voces críticas, activar al aparato jurídico para que la ley garantice igualdad y posibilidad de ascenso social globales en las condiciones nuevas, generar desarrollo y estímulos económicos para los sectores desfavorecidos, reconstruir las políticas de representación (para que el sujeto históricamente subordinado no sólo sea mostrado, sino que cuente quién es y cuáles son sus problemas, esperanzas o fracasos) y desatar opinión y sensibilidad social alrededor del punto crítico. Esto último, que no es sino el debate social, merece la totalidad de los escenarios, la voluntad de que sea el subordinado histórico quien se relate a sí mismo y, lo más importante, demanda un movimiento simultáneo que permita des-racializar el malestar mediante su conexión con cualquiera de los otros grupos del país que vivan en condiciones de pobreza o sean portadores de desventaja. En lo que toca al diseño de las políticas anti-racistas, una combinación de acciones con pretensión universalista con otras localizadas sectorialmente, pero siempre en ambientes de discusión pública de las tradiciones, las raíces de la desventaja social, los logros y los fracasos; ambientes que no pueden sino significar crítica, apertura, diálogo, influencia, aprendizaje mutuo, receptividad a la crítica y voluntad de transformación. Creo que es algo que corresponde con la siguiente idea de Balibar, tomada de una entrevista en la que recurre al pensamiento de Hannah Arendt para vincular anti-racismo y luchas por la ciudadanía:

... evitó fundamentar la lucha contra el racismo a partir de la identificación empática con las víctimas, criticó la manera en que las víctimas tenían tendencia a representarse y a utilizar su estatus de víctimas a fin de construir una identidad política colectiva, y se resistió a usar el discurso sobre el carácter único de la exterminación de los judíos. Ella formuló lo que yo llamo «el teorema de Arendt», que indica que no hay derechos del hombre fuera de la institución política. Así, lo primero no son los derechos del hombre sino los derechos del ciudadano<sup>8</sup>.

Llegados aquí, donde la cuestión racial nos es revelada como problema de participación y derecho ciudadano, leemos la demanda en su rostro contemporáneo.

Confieso mi total estupor al leer que, como resultado de una investigación concluida en 2007, el primero de los resultados del «proyecto de pensamiento cubano del Instituto de Filosofía» haya sido que:

La Identidad Nacional es el resultado de una construcción social y cultural, históricamente condicionada, o sea, algo nunca totalmente acabada, construida o determinada a priori, en un tiempo único, aunque con hitos fundamentales; que es el producto de las relaciones entre los diversos actores sociales a través del espacio-tiempo. Por lo tanto, constituye el carácter social de un pueblo, y no es un componente finiquitado de la realidad, sino un proceso en permanente construcción y deconstrucción de representaciones, generadas por la acción combinada de las estructuras y de las prácticas de los actores sociales.

E incluso que, para arribar a semejante conocimiento, haya sido necesaria una nueva investigación, independiente de la masa de investigación que, dentro del sector de las ciencias sociales, es hecha en el mundo<sup>9</sup>.

El que sigue es otro fragmento que sorprende en el texto de Cruz Capote, esta vez por su impecable asepsia, pues ¿quiénes componen, en el caso cubano, los grupos en cuestión?

... si bien las expresiones del racismo varían de acuerdo con el contexto social en el que se desarrollan, se trata casi siempre de actitudes, sentimientos y apreciaciones que justifican o provocan fenómenos de separación, segregación y «explotación» de un grupo por otro, legitimando en cualquier caso las relaciones de poder existentes, a pesar de que en el caso cubano fuera socialista —en transición constante hacia el comunismo.

Otro momento de difícil metabolización, por el nivel de abstracción manejado, si aceptamos que se refiere a Cuba. ¿Quién es aquí el «otro» del cual habría que apropiarse críticamente y quién el que posee dominio sobre «lo original y auténtico»? ¿Por qué?

Pero podemos aseverar que la problemática racial no constituye un peligro para la Identidad Nacional en Cuba. Porque si de preservar de lo dañino a la identidad se trata, lo más adecuado es preparar al sujeto popular-nacional como un receptor fuerte, activo, crítico, capaz de aprender, comprender y sobre todo

aprehender, lo positivo del «otro», para incorporarlo (apropiándose críticamente) a lo original y auténtico, de hecho enriqueciéndolo con genuinidad y flexibilidad humana universal, sin atavismos ancestrales y cambiando la conformación económica, ideopolítica y cultural heredada y asumida hoy del sistema-mundo capitalista imperialista dominante y hegemónico.

La discusión acerca del alzamiento de los Independientes de Color y la represión gubernamental que le continuó constituye todavía, pese a la cantidad de trabajo reciente hecho en el país, un desafío para los investigadores cubanos. De ellos, sólo dos (los libros de Silvio Castro y el de María de los Ángeles Meriño) están dedicados por entero al tema y sólo uno (el de Castro) intenta una visión integradora, aunque sin aportar datos nuevos. Los enigmas por resolver son disímiles, pero uno es especialmente inquietante: el que trataría del por qué la directiva de los Independientes no desplazó su lucha hacia los marcos (ampliación de su base social y creación de un Partido Obrero, que integraría a blancos y negros) propuestos por Morúa. Mientras que no pocas opiniones contemporáneas destacan en Estenez su clarividencia, al comprender que las estructuras de la República sólo podían mantener e incluso intensificar el viejo racismo que sólo cambiaría de vestimenta (con lo cual, desde bien temprano, se adelantaría en el tiempo y conectaría con la mirada que, desde hoy, vertemos sobre el pasado); en paralelo a ello, es también cierto que la incapacidad de dicha directiva para traspasar la barrera racial e intentar una solidaridad de todos los marginados en esa fecha nos resulta extraña y hace del movimiento una jugada política divisoria y regresiva. Portuondo Linares, en su libro *Los Independientes de color*, cita una carta «dirigida por Morúa a un líder obrero portuario de la Habana», con fecha 15 de junio de 1903, para citar de allí el siguiente párrafo:

Los obreros de Cuba no pueden, como algunos pretenden, afiliarse a un solo partido político, porque cualquiera que sea su filiación, tienen la necesidad suprema, en su clase, que los obliga a buscar en todos los programas la resolución que a sus intereses colectivos corresponde como obreros<sup>10</sup>.

A reserva de mejor explicación, hay que aceptar la conclusión de Portuondo Linares como un ejemplo perfecto de contaminación o interés personal al interpretar un documento, pues de lo anterior infiere que: «hay que creer más en lo que expresó Morúa en 1903, y mantuvo, hasta 1910, como su verdadero criterio, que en la retirada táctica que hizo en su observación aclaratoria». La mala lectura aquí está en proponer uno de los criterios como el verdadero, con independencia de que fue pronunciado siete años antes que el criticado.

Una muestra última de la clarividencia concedida a Estenez está en que, según Portuondo Linares, haya figurado entre la minoría que, en la reunión del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Independiente de Color celebrada a inicios de mayo de 1912, se opuso al alzamiento. Sin embargo, igual es posible una lectura que indique la necesidad de profundizar en dirección a las fracturas que había en el interior de los Independientes y sus motivaciones, pues como mismo interesa entonces conocer por qué Estenez no compartió la idea

de recurrir al alzamiento (aunque luego haya acatado la decisión del resto de sus compañeros, cosa que —por demás— se vería obligado a hacer, al menos para no perder su condición de líder principal), igual merecen ser sabidas las razones por las cuales una parte de los clubes fundados en el país —tras la ilegalización del Partido en 1910— aceptan la decisión y deciden disolverse. ¿Significó esto que dichas personas renunciaron a toda forma de lucha por la igualdad racial y el mejoramiento de las condiciones de vida de los ciudadanos negros de la época? ¿O asumieron otras formas ajenas a la revuelta y trasladaron su demanda en unidad con otros sectores pobres del país?

En esta línea de explorar lo posible, igual vale la pena investigar los hechos alrededor de la visita de Orestes Ferrara (por entonces presidente de la Cámara) a Washington, el día 7 de junio de 1912, con la misión de asegurar al presidente de Estados Unidos que no iba a ser necesaria una tercera, e impredecible en sus consecuencias, intervención en Cuba. También la cantidad real de los asesinados es asunto de interés que, si bien no excluye la existencia de una masacre, puede contribuir a atemperar la idea de un odio racial extendido a lo largo y ancho del país, ya fuese de manera activa o cómplice. En relación a esto último, se extraña en el cuadro las reacciones de los distintos grupos que —si bien aceptaron la represión de un hecho que violaba el orden constitucional— pudieron haber estado en contra de la desmesura de la represión. En cuanto a la desmesura, la cantidad y, sobre todo, calidad de la fuerza militar movilizada para la represión (prácticamente todo el Ejército Nacional recién creado), tuvo que dar lugar a un espectáculo impactante por donde quiera que sus efectivos pasaron., Dispersa en decenas de periódicos locales, esa huella de la primera acción militar de dicho ejército merece ser rastreada, así como la presencia simbólica en él de la ametralladora (que igual se utilizaba por primera vez en el país). Las maniobras de los conservadores, tanto para hacer abortar la Enmienda Morúa, como para restar credibilidad a José Miguel Gómez o para conseguir la liberación de los alzados capturados.

En fin, quedemos a la espera de nuevos y más trabajos que aborden, en general, las dinámicas de racialidad tanto en sus manifestaciones pasadas como en la Cuba de hoy.

## NOTAS

**1** Una versión anterior de este trabajo apareció en *Cuba literaria: portal de la literatura cubana*.

**2** *La nación, el racismo y la discriminación racial en la historia de Cuba y en la contemporaneidad. ¿Otra batalla ideológica-cultural?* (publicado en tres partes entre los días 9-13, diciembre de 2008, en: <http://www.lapoiillacubana.cu>)

**3** Fernández Robaina, Tomás; *Cuba, personalidades en el debate racial* (pp. 78-79).

**4** *Id.*, pp. 78-79.

**5** Trelles, Carlos M.; «Bibliografía de autores de la raza de color», en: *Cuba Contemporánea*, año 43, n.º 169, abril de 1927, pp. 30-78. Citado en: Fernández Robaina, Tomás; *Ob Cit.*, p. 37.

**6** Citado en: Castro Fernández, Silvio; *La masacre de los Independientes de Color en 1912*.

**7** *Diario de Sesiones del Congreso de la República, Décima Quinta Legislatura*; vol. XV, La Habana, 14 de febrero de 1910, n.º 31.

**8** En: <http://areanec.blogspot.com/> sábado 20 de diciembre de 2008, <http://mitomundializacion.blogspot.com/2008/06/etienne-balibar-debemos-repensar-qu-es.html>, 6 de junio de 2008.

**9** Un resultado de dicha investigación se encuentra en MsC. Alejandro Sebazco, Dr. Orlando Cruz, Lic. Reynier Abreu, Lic. José Aróstegui, Lic. Wilder Pérez y la Lic. Dania Leyva; «La problemática de la Identidad Nacional. 1989-2005», en: *Revista Cubana de Filosofía*, en formato digital, mayo-septiembre de 2008, [www.filosofia.cu](http://www.filosofia.cu).

**10** Portuondo Linares, Serafín; *El Partido Independiente de Color*; Editorial Caminos, La Habana, 2002, p. 55.

## Poesía-Rap

Textos de Soandry del Río  
(Hermanos de Causa)

### «Tengo»

Tengo una bandera, un escudo, un tocororo  
también una palmera y un mapa sin tesoro  
tengo aspiraciones sin tener lo que hace falta  
tengo más o menos, la medida exacta  
crónica compacta, polémica que impacta  
pasan los años y la situación prosigue intacta

El tiempo no perdona  
pregúntale a la Habana  
que ahorita está en la lona  
nadie le importa nada

Tengo una raza oscura y discriminada  
tengo una jornada que me exige y no da nada  
tengo tantas cosas que no puedo ni tocarlas  
tengo instalaciones que no puedo ni pisarlas  
tengo libertad entre un paréntesis de hierro  
tengo tantos derechos sin provechos, que me encierro  
tengo lo que tengo sin tener lo que he tenido  
tienes que reflexionar y asimilar el contenido

Tengo una conducta fracturada por la gente  
tengo de elemento, tengo de consciente  
tengo fundamentos sin tener antecedentes  
tengo mi talento y eso es más que suficiente

Hay quien tiene mucho, sin embargo no es nadie  
nadie ayuda sin embargo al que no tiene mucho  
muchos especulan diciendo que son  
y lo primero que debe tener un hombre es discreción

Soy el Pelón, seguro de constitución  
el hecho de que tengas más no te hacer ser mejor que yo  
el recurso te da posibilidades,  
no confundas tener más con tener cualidades  
tales son las mismas típicas de mi persona  
cuales son conceptos, cuántos no razonan  
tantos que no tienen nada y dicen tener todo  
ahora esta de moda actuar de ese modo



La pacotilla esta cambiando las mentalidades  
necesidades van modificando facultades  
dificultades que son tan perjudiciales  
que a veces te hacen olvidar cosas más esenciales

Tengo una conducta fracturada por la gente  
tengo de elemento, tengo de consciente  
tengo fundamentos sin tener antecedentes  
tengo mi talento y eso es más que suficiente

Más que suficiente sientes que no tienes más  
más que muchos tienes pero quieres más y más  
mientras más tienes más quieres, siempre más querrás  
mientras más tú tengas más ridículo serás

Jamás entenderás que tener no es cuestión de ser  
sino cuestión de una gestión que tiene su nivel  
no tengo tanto pero implanto fe en mi proceder  
porque yo tengo, lo que tenia que tener.



### «Lágrimas Negras»

Lágrimas...

Yo de frente, todo el tiempo realista  
no digas que no hay racismo donde hay un racista  
siempre y cuando, donde quiera que me encuentre,  
el prejuicio de una forma u otra esta presente

Negro delincuente, concepto legendario  
visto como el adversario en cualquier horario  
blancas con tiki-tiki ganando buen salario  
blanquitos miki-miki jugando súper Mario  
tienen metido en su psiquis que por mi color yo soy un ordinario  
el Piti con su gente sabe que esto es a diario

Innecesario, como sea, de cualquier manera  
por mi Patria y mi bandera, de escalón en escalón,  
hip hop, revolución, subiendo la escalera, trepa  
esta es mi faceta, explotar caretas con mis letras  
no te metas si no me interpretas, imbécil  
créete que yo soy presa fácil, parece ¿no?

Blancos y mulatos en revista Sol y Son para el turismo  
mientras en televisión, casi lo mismo  
en una Cuba donde hay negros a montón  
mira tú qué contradicción  
la pura cepa casi no aparece en la programación  
ocasión, cuando salen, si no es en deporte  
en papeles secundarios, haciendo de resorte  
haciendo el clásico papel de esclavo fiel, sumiso  
o haciendo el típico ladrón de moral por el piso

Siento odio profundo por tu racismo  
ya no me confundo con tu ironía  
y lloro sin que sepas que el llanto mío  
tiene lágrimas negras como mi vida

No me digas que no hay, porque yo sí lo he visto  
no me digas que no existe, porque lo he vivido  
no me digas que hay oculto un prejuicio racial  
que nos condena y nos valora a todos por igual

No te dejes engañar, los ojos de par en par  
no te dejes envolver, todo bien, nada mal  
hay quien le cuesta aceptar  
que un negro pueda pensar, estudiar y ser todo un profesional  
sin ser un antisocial, potencial delictivo al caminar

Si es del brazo de una blanca muchos se ponen a hablar  
con respecto a ambos, hay intrigas al pasar  
con respecto a ambos, hay calumnias al andar  
con chocar, a pesar de que el reloj no se paró  
otros dicen, no soy racista yo, claro que no  
diciéndole a la hija, niña un negro no sirvió  
si el negrito era amiguito y tiene dinerito  
puerta abierta, parece ser un buen chiquito  
si no tiene entonces es un tipo  
entonces ya no hay puerta abierta  
entonces no sea que la pervierta  
el padre cree que está en las nubes, le dice  
despierta, ¡eso no te conviene!  
yo que sí sé qué es bueno para ti, le grita y la sostiene  
ella no entiende por que la detiene  
y yo no entiendo por qué esto sucede dime ¿por qué?

Siento odio profundo por tu racismo  
ya no me confundo con tu ironía  
y lloro sin que sepas que el llanto mío  
tiene lágrimas negras como mi vida

Represento raza buena  
 siempre el cielo cuando truena  
 no te vayas a marear  
 la mar nunca esta serena  
 y si no sabes nadar  
 mejor te quedas en la arena  
 cuando no hay peor condena  
 que la que uno mismo arrastra  
 y acabara cuando te grites ¡basta!  
 como acabaron esos tiempos en que los negros eran vendidos en subasta  
 como acabó, lo que quizás tuvo que terminar  
 y aún me pregunto yo ¿por qué cerraron el local?  
 quizás muchos morenos juntos en aquel lugar

¿Adonde iremos a parar? Yo no lo sé  
 ante cosas que están pasando yo no callaré  
 no dejaré que lo mal hecho sea impunidad  
 no dejaré que la mentira sea la verdad  
 Hermanos de Causa, como siempre demostrando  
 lo que es y lo que hay  
 sí, dándole a la afro lucha continuidad

El agente policíaco con silbato o sin silbato  
 sofocando a cada rato  
 los más prietos son el plato preferido  
 los otros aquí son unos santos  
 de cuales, cuantos, tantos momentos oportunos  
 para que vengas tú a decirme a mí que no hay ninguno  
 más fácil es culpar alguno de color oscuro  
 supuestamente involucrado por lo que aparenta  
 el éxito en la vestimenta nos hace ser el centro del pleito de compra y venta  
 hay galdeo con la pinta, tenlo en cuenta  
 el humorista usando como base nuestra raza  
 poniendo al negro siempre con las manos en la masa  
 ya no les basta, ahora tenemos a los cómicos sacando lasca  
 por eso me mantengo firme aquí como los Rasta  
 aun en muchos ojos blanco y negro no contrasta  
 y mientras toda esta mierda pasa  
 yo expreso

Siento odio profundo por tu racismo  
 ya no me confundo con tu ironía  
 y lloro sin que sepas que el llanto mío  
 tiene lágrimas negras como mi vida

Sí, ni pa'l negro ni pa'l blanco  
 esto va dedicado al racista

a todo aquel que tenga prejuicio racial  
sea de cualquier raza, tipo o color  
porque estoy cansado de que aprietes tu bolso cuando te paso por al lado  
o que te erices cuando vayamos caminando por un camino oscuro

Lágrimas Negras contra el racismo  
para toda mi gente: blanco, chino, negro, jabao, albino,  
todo tipo, un solo pueblo, un solo corazón.



### «Negro Cubano»

El negro cubano quiere ser igual que el blanco  
porque cree que lo oscuro es atraso y lo claro adelanto  
tanto así que siempre esta riéndose de él mismo a carcajadas  
cuando escucha algún chiste de racismo

El negro cubano discrimina a su hermano  
le levanta la mano  
y aunque no tiene amo se arrastra como gusano  
que no tiene nada suyo  
pues tiene rota la autoestima y sumiso el orgullo

El negro cubano es la escoria de su isla  
pues no conoce su historia y así vuelve a vivirla  
y se conforma con las migas que le da un señor  
que le dice «no te quejes que antes estabas peor»  
por culpa del imperialismo, el mismo invasor  
que hoy tiene visa de turismo, master card y passport  
y más valor que el que lucha por este socialismo  
que no más te habla del racismo que hay en el exterior  
cuando aquí no se nos quiere detrás de un mostrador  
la escuela no habla de los Independientes de Color  
y los del ICRT te transmiten lo que son:  
Instituto Cubano de Racismo en Televisión

Entonces, ¿por qué ir tan lejos a hablar de discriminación?  
si tienes el ejemplo, penco, en tu propia nación  
y el negro cubano sólo quiere bailar reguetón  
jurar en un plante y tener un nombre en la prisión  
confusión, que no te deja ver que en esta vida  
enemigo no es sólo aquel que te mira con ira  
te tienen comprando cerveza sin tener comida  
y haciéndote boca cada dos minutos en las cuatro esquinas

Negro cubano ¿por qué estás así?  
dime hasta cuando tú vas a caer  
y no me digas que no te advertí  
si no te levantas tú, por ti nadie lo va a hacer

Negro cubano tienes que entender  
tu piel va siempre a ser tu pedigrí  
para que ahora te dejes vencer  
y te dejes coger cual mono que le echan maíz

El negro cubano se autodestruye a sí mismo  
no se ayuda, se anula, se estrangula en su egoísmo  
ejemplo: la blanca novia de un negro igual que él  
hace que compita por ella con los de su piel  
es un tanto subdesarrollado  
critica los drelocks  
reverencia al pelo estirado  
lo tienen enmarcado en una ideología tan blanca  
como la flor nacional, la estrella y aquellas dos franjas

Camisa sin manga, Dolce Gabbana, farándula  
celular con línea y a tu ventana le faltan tablas  
si te veo pasar con tu genio en la discoteca  
una caneca y en tu estómago una croqueta  
con careta de malo y disfraz del que tiene mucho  
diciendo que no eres negro, sino color cartucho  
porque sé de muchos que, viven mulatos sin clase  
y sin embargo, ante lo blanco pierden importancia  
no estamos maldecidos, es que hay mucha ignorancia  
porque se nos viene echando cloro desde la infancia  
por tales motivos se ha vendido la religión en estos tiempos  
que hasta a los muertos les gusta el confort

Rencor tiene un aliado que se llama tiempo  
tiempo tiene un sentimiento que se llama amor  
amor tiene un tormento que se llama miedo  
y eso es lo que se le tiene al negro, por su color

Negro cubano ¿por qué estás así?  
dime hasta cuando tú vas a caer  
y no me digas que no te advertí  
si no te levantas tú, por ti nadie lo va a hacer

Negro cubano tienes que entender  
tu piel va siempre a ser tu pedigrí  
para que ahora te dejes vencer  
y te dejes coger cual mono que le echan maíz

Es así, es así...  
me duele aceptarlo pero es así...  
es una realidad...

Negro, comprende asere, no bajes la cabeza  
no aflojes, no te amargues, no humilles tu conciencia

Negro, entiende asere  
que el mundo es también tuyo  
tu color y tu pasa son parte de tu raza  
y tu raza y tu pasa tienen que ser tu orgullo  
negro, tienen que ser tu orgullo

# La Cofradía de la Negritud: Un proyecto de acción ciudadana contra la discriminación racial

---

## I COFRADÍA DE LA NEGRITUD. CARTA DE PRESENTACIÓN

*Yo quiero que la ley primera de nuestra República  
sea el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre.*

JOSÉ MARTÍ

Amigo(a) lector(a):

Por medio de la presente le estamos informando sobre la existencia en nuestro país de la Cofradía de la Negritud, que es un proyecto ciudadano de muy reciente concreción, dedicado al activismo social, y cuyos propósitos principales son los siguientes:

- a) Trabajar para lograr que el Estado y la Sociedad Civil cubanos adquieran plena conciencia del creciente proceso de agravamiento de la desigualdad racial que está teniendo lugar en nuestro país, para que, en consecuencia, le presten la pronta y efectiva atención que esta situación requiere.
- b) Laborar para propiciar la promoción y el fomento de la iniciativa y el esfuerzo propios de la población negra en aras de impulsar su avance real y sostenido en todos los campos de la vida material y de la vida espiritual de la sociedad cubana.
- c) Trabajar para asegurar la prestación de una efectiva atención a la defensa del respeto de los derechos de todo tipo de la población negra cubana.

La Cofradía de la Negritud (CONEG) comenzó a gestarse a partir de que algunos negros cubanos coincidimos en una serie de apreciaciones sobre la situación actual de la población negra cubana; las principales de tales apreciaciones fueron las siguientes:

1. La noble aspiración de muchos de los mejores cubanos de ayer y de hoy, de que en nuestra patria el respeto a la plenitud de la dignidad humana, y de los derechos inherentes a la misma, no estuviera limitado por el color de la piel de las personas, está todavía distante de haber sido alcanzada. Esa aspiración se expresa en la letra y el espíritu de textos legales y en el discurso oficial, pero frecuentemente no se pone de manifiesto en diferentes hechos prácticos de la realidad cubana.
2. Durante los años de periodo especial adquirieron relevancia y se hicieron más marcadas las diferencias en el poder adquisitivo y en el nivel de vida de la población cubana, en la cual existen hoy grupos extremos de personas y familias pudientes y no pudientes, económicamente hablando. Pero esta polarización de carácter económico tiene un fuerte componente

racial: el primer grupo extremo señalado —no tan poco numeroso como algunos pueden pensar— está formado abrumadoramente por personas no negras, y se encuentran allí, a manera de ejemplos, los propietarios de autos y camiones de transporte de pasajeros y los ejecutivos y funcionarios de corporaciones y firmas; mientras que el otro grupo extremo apuntado —muy numeroso ciertamente— está constituido en muy elevada proporción por personas negras, y se hallan en él, a modo de ejemplos, los trabajadores auxiliares de los servicios y los trabajadores poco calificados de la construcción. Resulta entonces, como un rasgo importante de este proceso, que la desventaja históricamente acumulada de la población negra en relación con el resto de la población cubana se ha hecho sensiblemente mayor durante estos años de crisis, con respecto a la anterior década, lo cual se expresa en la vida cotidiana de la gente común y en la vida social del país.

3. El propio proceso referido arriba, con sus serias implicaciones sociales, y la escasez de acciones tendientes a aliviar sus efectos, junto con la probable actividad oportunista de gente interesada, conducen a propiciar que en los años por venir la cuestión de la desigualdad racial en nuestro país pueda llegar a alcanzar un nivel crítico.

4. Los señalamientos críticos realizados en la década pasada por altos responsables del país en relación con determinadas manifestaciones de desigualdad racial presentes entonces en la vida nacional no se tradujeron en un programa de acciones consistentes y sistemáticas que lograran disminuir efectivamente las prácticas excluyentes a nivel de la gente común, lo cual hace evidente la realidad de que comenzar a andar con seguridad el camino de la solución de esta cuestión requiere mucho más que decisiones personales de cualquier carácter.

Las mismas personas que coincidimos en las apreciaciones antes señaladas nos unimos también en la consideración de que no habrá posibilidad de que pueda afirmarse la existencia de un proceso de real y efectiva disminución de la desigualdad racial en nuestro país, con carácter irreversible, si los negros cubanos no se organizan y se unen para trabajar por lograr ese propósito tan justo y humano. Por ello, para ser consecuentes con esas ideas que nos eran comunes, dimos vida a la Cofradía de la Negritud (CONEG).

Los negros cubanos hemos perdido demasiado tiempo, pues no aprovechamos apropiadamente la oportunidad histórica que brindó el triunfo revolucionario de enero del 59 para lograr avances fundamentales y definitivos en la eliminación de la desigualdad racial; no nos organizamos y unimos en torno a ese propósito, ni fuimos convocados para ello, lo cual sí sucedió con las mujeres cubanas —el otro gran grupo social discriminado en la sociedad cubana de entonces— quienes luchando organizadas y unidas, y contando con el apoyo del Estado y de toda la sociedad, han alcanzado avances enormes en la reducción progresiva de la desigualdad por sexo. Por otra parte, los creyentes, también luchando organizados y unidos, y contando con apoyo interno y externo, han alcanzado irreversibles avances en la eliminación de la desigualdad por ideas religiosas. Los negros, sin embargo, nos pusimos a esperar a que otros hicieran lo que a nosotros mismos correspondía hacer, y por eso tenemos, como elemento de la realidad actual de nuestro país, la persistencia de los mismos prejuicios raciales de antes, que constituyen el soporte ideológico de esta desigualdad racial que se expresa por doquier. No obstante, los cofrades iniciadores estamos convencidos de que, tal como sentencia el conocido refrán, «más vale tarde que nunca».

Es necesario dejar claro que los iniciadores de la Cofradía de la Negritud estamos plenamente conscientes de lo mucho que ha hecho la Revolución Cubana por eliminar la desigualdad racial en nuestro país, sin embargo, la realidad expresa que es muy grande el trecho que aún queda por andar, pues los fundamentos del problema no han cambiado esencialmente. Reconocemos que en Cuba hay una serie de condiciones objetivas y subjetivas, que son parte esencial de la inmensa



obra levantada por todo nuestro pueblo, las que por su profundo contenido humanista y de justicia social constituyen una base sólida que puede favorecer el desarrollo exitoso de la lucha que ahora comenzamos y en la cual esperamos contar con la comprensión, la solidaridad y la buena voluntad de la mayoría de los cubanos de cualquier color de piel. Estas son las razones fundamentales que animan a la Cofradía de la Negritud, que desde ya se coloca en la primera fila de esta lucha contra la desigualdad racial, los prejuicios raciales y sus secuelas seculares.

La Cofradía de la Negritud (CONEG) será una organización numéricamente pequeña, que aspira a estar representada en todas las provincias, y que se plantea lograr favorecer al más amplio espectro de la población negra a partir de la actividad multifacética de sus miembros, los cofrades, que han de ser personas con las condiciones requeridas para asegurar el cumplimiento de los propósitos de la organización.

Al asumir la responsabilidad de poner en marcha la Cofradía de la Negritud hemos tenido en cuenta el hecho de que hay muchas personas comunes de la población negra que han conocido de alguna persona negra que fue relegada en su cierto derecho, o que fue desatendida en su legítima aspiración, o que han estado ellas mismas en algunas de esas situaciones debido al color de su piel. También hemos considerado el hecho de que hay muchas personas negras que tienen que encontrarse cotidianamente con alguno de los muchos rostros de la desigualdad racial. Pues bien, con la mayoría de todas esas personas contamos para darle fuerza y vitalidad a la Cofradía de la Negritud, para lograr que tenga clara voz y definida personalidad en el contexto de la realidad cubana actual y por venir.

A continuación le presentamos algunos de los principales postulados que sostiene este proyecto:

- No podrá haber un avance fundamental y definitivo en la reducción de la desigualdad racial si no se promueve una conciencia nacional al respecto, mediante las correspondientes acciones de diversa índole dirigidas contra los prejuicios raciales presentes en una parte considerable de la población cubana.
- No podrá haber un avance importante y sostenido en el aminoramiento progresivo de la desigualdad racial si no se pone en ejecución una política social que tenga en consideración la desventaja históricamente acumulada de la población negra y que se exprese con acciones concretas apropiadas.

La disminución efectiva y progresiva de la desigualdad racial en nuestro país dará más plenitud a la dignidad humana de las personas negras cubanas, lo cual significará también dar más plenitud a la condición humana de todos los cubanos.

Las principales líneas de trabajo que se propone desarrollar la Cofradía de la Negritud son:

- Procurar el desarrollo de relaciones con personas y entidades nacionales y foráneas que puedan apoyar sinceramente los esfuerzos de la organización.
- Propiciar el acercamiento a otras organizaciones representativas de la población negra que pueda haber en el país y en el extranjero.
- Promover el rescate y fomento de valores dentro de la familia negra cubana.
- Promover la elevación del nivel de autoestima de la población negra cubana.
- Promover una mayor atención comunitaria a la muy numerosa población penal negra cubana.
- Promover el conocimiento, respeto y cultivo de las diversas manifestaciones culturales de la población negra cubana.
- Resaltar la vida y obra de personalidades negras y propiciar una mayor influencia de las mismas en la población cubana.
- Apoyar el cultivo y realización del verdadero talento en adolescentes y jóvenes de familias negras en situación precaria.

- Promover el rescate y conservación de la memoria histórica de los negros cubanos, procurando la profundización en la interpretación y valoración de las circunstancias y consecuencias de sus hechos y acciones.
- Promover la puesta en marcha de un programa nacional de acción efectiva y sostenida para frenar y reducir la marginalidad, en el plazo más breve acorde con las reales posibilidades del país.
- Cuidar, particularmente, por el progreso espiritual y material de los cofrades y sus familias.

La figura histórica emblemática de la Cofradía de la Negritud es el patriota Juan Gualberto Gómez, quien siendo descendiente directo de esclavos llegó a ser el representante personal de José Martí en Cuba. El lema de la Cofradía de la Negritud es ¡Ayudémonos y seremos ayudados!, de clara referencia bíblica y que expresa la determinación y el optimismo que nos animan.

Ahora, algunas precisiones importantes: la Cofradía de la Negritud es un proyecto ciudadano de activismo social que es contrario a la animadversión entre personas por razón del color de la piel y promueve la fraternidad entre ellas. Por otra parte, la CONEG considera que la actividad política le es ajena en un sentido estricto, pero, al propio tiempo, está consciente de la complejidad e implicaciones de la iniciativa que se propone llevar adelante, lo cual pudiera, circunstancialmente, hacer parecer que alguna de sus acciones entra al terreno político.

Finalmente, una cuestión de procedimiento. Los propósitos de la Cofradía de la Negritud, en nuestra opinión, no transgreden ningún precepto legal y, por ello, aspira a tener existencia lícita en nuestro país, lo cual implica un proceso que tiene entre sus pasos la presentación de listas de apoyo con una determinada cantidad de firmas. Si usted, amigo(a) lector(a), cualquiera que sea el color de su piel, considera que este proyecto que le hemos presentado tiene razones válidas para existir; si usted entiende que puede ser útil en nuestra sociedad, incorpórese a la lista que en algún momento pueda serle presentada por alguno de nuestros activistas y muestre así su apoyo a la legitimación de la Cofradía de la Negritud. Ahora bien, si usted admite como propios los propósitos y postulados de este proyecto, le invitamos a que solicite su incorporación a la Cofradía de la Negritud; de ser aceptado (a) entonces estaremos juntos en alguno de los muchos caminos de nuestra justa lucha.

Le estamos cordialmente agradecidos por la amable atención que nos ha dispensado.

Ing. Norberto Mesa Carbonell La Lisa, julio de 1998.  
Primer cofrade.

## II

### CARTA AL PRESIDENTE DEL PARLAMENTO

La Lisa, 10 de abril de 2006.  
«Año de la Revolución Energética en Cuba»

Dr. Ricardo Alarcón de Quesada  
Presidente de la Asamblea Nacional

Respetado compañero:

Me estoy dirigiendo a usted en nombre de la Cofradía de la Negritud, un proyecto ciudadano de activismo social que, desde Julio 98, realiza esfuerzos para enfrentar el racismo, la desigualdad y la discriminación raciales que en los últimos lustros han venido acentuando sus

expresiones en la sociedad cubana. Le escribo atendiendo la sugerencia que me hicieron, separadamente, dos apreciados compañeros: el reverendo Raúl Suárez y el académico Juan Luis Martín, de que hiciera llegar a usted algunos de los planteamientos referidos a la cuestión racial que he expuesto a ellos antes, pues consideran que recibirán la atención apropiada de su parte. Personalmente, no tengo una expectativa muy optimista al respecto, ya que la Cofradía de la Negritud se ha dirigido antes a otros compañeros que pudieron haber sido apropiados interlocutores y nunca hubo respuestas. Pero este proyecto es incansable en la labor de sumar esfuerzos que puedan ayudar a su causa.

Compañero Alarcón, para la Cofradía de la Negritud no hay duda alguna de que en nuestra sociedad hay claras manifestaciones de discriminación racial, considerando la definición de este flagelo recogida en la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial, aprobada por la ONU y reconocida por Cuba.

En Cuba tenemos diversos problemas, y el de la cuestión racial no es el más importante, pero sí está entre los que más afectan la esencialidad del proyecto nacional cubano. Es una falta de realismo el que las autoridades cubanas no asuman consecuentemente este problema, de cuya existencia hay tantas evidencias, para enfrentarlo de manera apropiada. La prolongación en el tiempo de esta actitud pudiera provocar que en algún momento la sociedad socialista cubana tenga que pagar algún precio por ello.

Para la Cofradía de la Negritud, una política apropiada respecto a la cuestión racial precisa de la llegada de este tema al Parlamento cubano. Hay alertas y denuncias de situaciones concretas expuestas por investigadores y otros estudiosos que debieran ser considerados por los diputados, quienes, según José Martí, «tienen el deber de alertar al pueblo de los peligros que le acechan y de mostrarle las vías para conjurarlos»; para este proyecto, la falta de atención apropiada al problema racial constituye un peligro cierto. ¿Por qué la actual legislatura no realiza una audiencia parlamentaria que proporcione claridad y certidumbre sobre la actualidad y relevancia de la cuestión racial?

Hay ejemplos de situaciones concretas que son comentadas por la gente común, como la desigualdad racial en el acceso a los puestos de trabajo ventajosos y a las carreras universitarias de «primer nivel», que merecen la atención de los diputados y no la tienen. Hay una comisión permanente que atiende las desigualdades de género y etárea [sic] pero la desigualdad racial es pasada por alto, y no debe ser así.

Compañero Alarcón, usted es miembro del Buró Político y por ello le entrego esta opinión personal: el PCC cometerá un notable error político si continúa en la línea de no abordar la problemática racial en su real magnitud, pues más allá de cualquier otra consideración, está dejando a los adversarios del proyecto socialista cubano un espacio de maniobra de mucha sensibilidad interna y externa; de seguro, ellos no dejarán de aprovechar la oportunidad.

La Cofradía de la Negritud considera que en nuestra sociedad se mantiene un matiz racista, determinado por el fuerte prejuicio racial existente en muchos cubanos y cubanas y por la diversa expresión de ese prejuicio en la vida pública. Ese matiz se torna cada vez más definido, debido a la falta de acciones específicas sobre la cuestión racial. Por esa razón, este proyecto, en la medida de sus limitadas posibilidades materiales, continuará impulsando la causa que le dio razón de ser, confiando en que cada vez más ciudadanas y ciudadanos, de cualquier color de piel, se unirán a la misma para trabajar por una sociedad más justa, martiana, que pueda ser paradigma real para otras sociedades infectadas por el racismo y la discriminación racial.

El brasileño Paulo Freire expresó que «no hay cambio sin sueño, como no hay sueño sin esperanza». Estoy plenamente de acuerdo con esa afirmación.

Compañero Alarcón, sería una satisfacción conocer de alguna manera que esta carta fue considerada por usted.

A nombre de la Cofradía de la Negritud, le deseo buena salud y éxitos en el desempeño de sus altas responsabilidades.

Cordialmente,

Ing. Norberto Mesa Carbonell  
Primer Cofrade

### III COFRADÍA DE LA NEGRITUD. CARTA CON PROPUESTA

La Lisa, 28 de diciembre del 2007  
«Año 49 de la Revolución»

Cro. Juan Luís Martín Chávez  
Secretario Ejecutivo del Consejo Superior de Ciencias Sociales

Respetado compañero:

En varias oportunidades Usted y yo hemos conversado sobre la situación de la cuestión racial en nuestro país; en una de esas oportunidades me señaló que «tan importante como apuntar los aspectos negativos existentes es plantear las vías posibles para su solución». Considero que esa es la posición más constructiva y por ello le estoy entregando, adjunta a esta carta y a nombre de la Cofradía de la Negritud, una propuesta de tareas y acciones relacionadas de alguna manera con la problemática racial; varias de ellas pudieran ser incluidas en un programa nacional dirigido a obtener, en plazos visibles, avances progresivos y efectivos en la eliminación de las manifestaciones de racismo y discriminación racial presentes en nuestra sociedad, así como en la reducción de la desigualdad racial que se ha acentuado en los últimos lustros.

Compañero Martín, se percatará de que la propuesta en cuestión parte de las realidades que vivimos los cubanos y las cubanas que estamos participando en la construcción de un proyecto de sociedad que proclama la búsqueda y entrega del mayor bienestar y la mayor justicia social posibles para todas las personas, independientemente del color de la piel o de cualquier otro rasgo discriminatorio; una sociedad que sea verdaderamente «con todos y para el bien de todos».

La propuesta toma en cuenta las muchas desventajas históricamente acumuladas de la población no blanca, así como la consideración martiana de que la mejor vía para la eliminación del prejuicio racial es la elevación de los niveles de educación y el mejoramiento de las condiciones de vida de la población negra y mulata. También se remite a la afirmación martiana de que los diputados tienen el deber de alertar al pueblo sobre los peligros que le acechan y mostrarle la manera de conjurarlos.

La Cofradía de la Negritud considera que esta propuesta puede ser una contribución útil, al igual que otras, si la sociedad cubana tiene la voluntad real de mirar de frente al problema racial con todas sus complejidades y ponerse a trabajar apropiadamente para resolverlo. Es hora de ir más allá de los enunciados y pasar a las acciones. De cualquier manera, teniendo en cuenta las realidades de los tiempos que vivimos, creo que esta propuesta no podrá ser simples papeles para engavetar y olvidar, ya que el reclamo creciente de muchas personas no lo permitirá.

Compañero Martín, Usted puede y debe propiciar que esta propuesta que le entrego sea tomada en consideración y valorada apropiadamente; eso es lo que espera de Usted la Cofradía

de la Negritud, en correspondencia con su posición y prestigio. No obstante, soy consciente de lo férreos que pueden ser ciertos límites.

Le deseo mucha ventura y buena salud.

Ing. Norberto Mesa Carbonell

Primer cofrade

### **COFRADÍA DE LA NEGRITUD.**

#### **PROPUESTA DE TAREAS Y ACCIONES DIRIGIDAS A OBTENER RESULTADOS PROGRESIVOS Y EFECTIVOS EN LA ELIMINACIÓN DE LAS MANIFESTACIONES DE DISCRIMINACIÓN RACIAL EXISTENTES EN LA SOCIEDAD CUBANA, ASÍ COMO EN LA REDUCCIÓN DE LA DESIGUALDAD RACIAL FORTALECIDA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS.**

- Que el Parlamento cubano organice y lleve a cabo durante la VII Legislatura una audiencia parlamentaria donde se analicen las manifestaciones de racismo y/o discriminación racial existentes en nuestra sociedad.
- Que la comisión permanente del Parlamento cubano que corresponda presente durante la VII Legislatura un dictamen sobre la existencia de manifestaciones de racismo y/o discriminación racial en Cuba.
- Establecer el Comité para la Eliminación de la Discriminación Racial cubano, inspirado en la entidad de igual nombre de la Organización de las Naciones Unidas.
- Establecer una Comisión Nacional que atienda y coordine la aplicación de la política del Estado cubano sobre la cuestión racial, y que responda por ello.
- Introducir en el sistema educacional, con un enfoque científico y multidisciplinario, los cambios apropiados en los diferentes niveles que permitan a los educandos una efectiva formación de valores, que considere aspectos éticos, históricos, axiológicos, etc., de modo que se fortalezcan en ellos los valores de igualdad y humanismo y se restrinjan las expresiones de actitudes discriminatorias y hostiles contra otras personas.
- Incorporar en los planes de estudio de los diferentes niveles de enseñanza el tratamiento apropiado de los aportes realizados por los negros africanos y sus descendientes al progreso económico del país, a la forja de la nacionalidad cubana y a la configuración de la identidad del pueblo cubano.
- Establecer en el corto plazo nuevas vías apropiadas que permitan el acceso proporcional de personas de familias pobres a los centros estudiantiles de excelencia, así como a las carreras universitarias que no existen en las sedes municipales y donde se forman intelectuales, ingenieros, diplomáticos, científicos, etc.
- Mejorar las condiciones y calidad de los procesos docente-educativo y formativo, así como las condiciones materiales en las escuelas con una elevada proporción de alumnos pertenecientes a familias pobres; en particular, en las escuelas de oficios, y propiciar una mejor atención social y comunitaria a esos centros.
- Crear en zonas habitadas mayoritariamente por familias pobres casas de estudio que aseguren las condiciones apropiadas para la preparación individual de los estudiantes interesados que carecen de tales condiciones en sus hogares.
- Establecer de manera apropiada medidas prácticas basadas en principios de acción afirmativa, particularmente en las esferas educacional y laboral.

- Incluir en el plan de construcción de viviendas contemplado en el programa presupuestario de cada año una proporción apropiada de las mismas destinada al mejoramiento de las condiciones habitacionales de familias que viven en albergues, ciudadelas, barrios marginales, etc.
- Poner en práctica programas realizables y controlables de medidas emergentes, dirigidas a atenuar o eliminar en plazos apropiados las penurias de diferente tipo que padecen las familias que viven en condiciones de miseria o de acentuada pobreza.
- Establecer, en el corto plazo, mecanismos efectivos de control y supervisión que impidan que las bolsas de empleo y agencias empleadoras, que determinan el acceso de trabajadores a puestos de trabajo en tiendas recaudadoras de divisas, el turismo, las firmas y corporaciones, continúen mostrándose como instrumentos de políticas discriminatorias de la población negra y mestiza.
- Eliminar en las convocatorias de empleo y de formación profesional cualquier requisito referido al color de la piel o a la presencia física de las personas aspirantes.
- Promover el tratamiento apropiado de las temáticas raciales en los medios de difusión masiva, con enfoque científico y multidisciplinario, que considere los diversos aspectos de la cuestión racial y que propicie el debate constructivo en los distintos espacios de opinión existentes y por crear.
- Que las organizaciones que realizan labor ideológica con su membresía y entre la población incorporen entre los fines de aquella el tratamiento apropiado de la cuestión racial.
- Impulsar la puesta en práctica de medidas que permitan, apropiadamente, la presencia proporcional y efectiva de personas negras y mestizas en los medios artísticos, particularmente en la televisión, el cine y el ballet.
- Establecer alternativas apropiadas al uso exclusivo de los exámenes de ingreso para acceder a los distintos tipos de enseñanza.
- Asegurar que la actuación preventiva de la policía no continúe dando la impresión de que procede por estereotipos fundados en el color de la piel de las personas, ni que existe un trato diferenciado a la ciudadanía por esa razón
- Reconocer el derecho a la existencia legal de organizaciones sociales y comunitarias que se propongan contribuir a los esfuerzos de la nación dirigidos a eliminar el racismo, la discriminación y la desigualdad raciales.
- Propiciar, debidamente, la prestación de atención sistemática por parte de las entidades sociales y comunitarias a la situación de la población penal, en coordinación con las autoridades responsables.
- Considerar en los controles demográficos y estadísticos pertinentes, la información sobre el color de la piel de las personas a que se refieren tales controles.
- Asegurar la prestación de una atención diferenciada a las provincias del país, que permita de manera efectiva, acortar las desigualdades de diverso carácter existentes entre las más adelantadas y las más atrasadas; esta actitud debe estar expresada en los lineamientos y cifras de cada año.
- No considerar más la cuestión racial como un tema tabú y promover el tratamiento constructivo de la misma por parte de los diversos actores sociales.
- Diseñar una nueva política racial que tome en cuenta los avatares del devenir histórico del problema racial, fundamentada científicamente y que pueda ser puente seguro hacia la integración y dignificación plenas de los cubanos y cubanas.
- Poner en práctica mecanismos y procedimientos adecuados que permitan mejorar las posibilidades económicas de familias pobres a partir de la iniciativa y capacidad que tengan para ello.

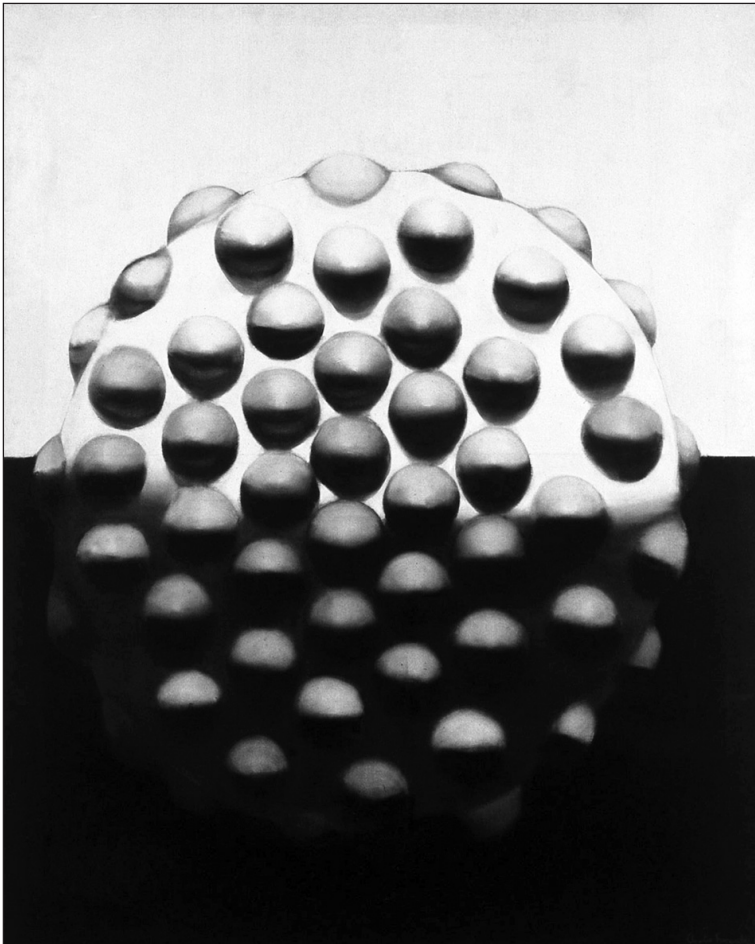
- Que las instituciones que estudian la vida y el legado de José Martí promuevan entre la población cubana un mejor estudio y conocimiento de las ideas del Apóstol sobre la cuestión racial en nuestro país.
- Que las entidades que se ocupan del estudio de la vida y el legado de Antonio Maceo promuevan en la población cubana un mayor estudio y mejor conocimiento de las ideas del Titán de Bronce sobre la cuestión racial en nuestro país.
- Favorecer el desarrollo de relaciones de diverso tipo con los países africanos y de la diáspora africana, particularmente en la variante pueblo a pueblo, en correspondencia con las posibilidades reales.
- Otorgar a Mariana Grajales Coello la condición honorífica de Madre de la Patria, como merecido reconocimiento a su singular actitud fundacional, y como símbolo de la contribución de las mujeres cubanas, en particular de las madres, a la formación del elevado espíritu patriótico del pueblo cubano.
- Promover la realización de investigaciones científicas y sociológicas sobre aspectos relacionados con la temática racial, garantizando a la vez que sus resultados se socialicen adecuadamente e instrumenten en la política del Estado al respecto.
- Proporcionar una efectiva atención social y comunitaria a los contingentes de trabajadores que laboran permanentemente fuera de sus provincias, en coordinación con los organismos a los que pertenecen, de manera que se propicie el crecimiento ciudadano de esos trabajadores.
- Promover la realización de eventos de reflexión, en los lugares apropiados para hacerlo, sobre las ideas expresadas por el Presidente cubano en torno a la cuestión racial en el libro «Cien Horas con Fidel».
- Establecer que en las estructuras provinciales exista un funcionario o cuadro con la preparación requerida que tenga la responsabilidad de atender la puesta en práctica en su provincia de la política nacional sobre la cuestión racial.
- Permitir la creación de espacios religiosos en los que se puedan institucionalizar los sistemas religiosos de raíces africanas que decidan hacerlo.
- Fomentar la venta de productos y servicios para los cuidados de belleza que tomen en cuenta las especificidades físicas de la población negra y mestiza.
- Establecer medidas que propicien una mayor satisfacción de los requerimientos nutricionales específicos de los niños menores de las familias con ingresos claramente insuficientes.
- Fomentar la reedición de obras de los principales exponentes del pensamiento antirracista cubano, así como de autores que hayan expresado de manera relevante el ideario y los valores de la negritud cubana.
- Propiciar que el debate de la cuestión racial sea incorporado apropiadamente en los procesos de discusión de los eventos cimeros de las organizaciones políticas y de masas.
- Incorporar el Día Internacional para la Eliminación de la Discriminación Racial al programa nacional de conmemoraciones de cada año.
- Asegurar que la atención social y comunitaria sea más eficiente en propiciar mejores posibilidades para el cuidado de la condición ciudadana de las personas de la tercera edad, particularmente, en las familias pobres.
- Que la Federación de Mujeres Cubanas incorpore a su discurso y a su accionar antidiscriminatorios en atención al género, el tratamiento consecuente a la cuestión de la discriminación que sufren las mujeres no blancas en diversas esferas debido a su condición racial.
- Que la Central de Trabajadores de Cuba incorpore a su discurso y accionar la atención apropiada a la cuestión de la discriminación de trabajadores y trabajadoras no blancos en algunos sectores de la actividad laboral.



## DOSSIER RAZA Y RACISMO EN CUBA

- Que la Federación Estudiantil Universitaria incorpore a su discurso y quehacer la atención requerida por la cuestión racial, en particular, a la insuficiente presencia de no blancos en diversas carreras y áreas de la actividad universitaria.
- Ponderar en las políticas del país la concepción de que el respeto consecuente de la diversidad puede ser una vía apropiada para fomentar la unidad nacional.
- Propiciar, en semejanza de oportunidades, la vigencia y desarrollo de las manifestaciones culturales a través de las cuales los afrodescendientes expresan su espiritualidad y sus maneras de aprehender la realidad.
- Establecer vías y medidas apropiadas, en el corto plazo, que posibiliten limitar de manera efectiva la expresión de las desigualdades de diverso tipo existentes hoy en las actitudes conductuales de las jóvenes generaciones de cubanos y cubanas.
- Establecer como objetivo social prioritario de las políticas del país la promoción del principio de igualdad de oportunidades para todos los ciudadanos y ciudadanas de manera real y efectiva.

La Lisa, diciembre de 2007



**Granada.**

Óleo sobre lino, 63 x 51 pulg., 1968.

Colección The JPMorgan Chase Art Collection.

# El corazón del rey\*

Félix Luis Viera

Hoy Magalí y yo estamos consumiendo uno de esos domingos de reconciliación, que ya van siendo tantos. En la madrugada, de regreso del Cubanacán, ella me tiró un vaso hacia la cabeza; logré esquivarlo, la tomé por los hombros y la lancé contra una de las paredes del cuarto. Ésta es una tarde de marzo con un sol fuerte y muy fulgente, pero que no saca calor: no deja de correr un viento sur que se enrolla en las orejas y barre las calles y las fachadas y hace remolinos con las hojas caídas de los árboles, sobre todo de algunos laureles amarillentos; como un momentáneo otoño tropical.

Fui a El Condado. Hacía tiempo que sentía muchos deseos de ir. Invité a Magalí. Estuvo de acuerdo. Pero cuando ya estaba a medio vestir se arrepintió: en realidad estoy muy agotada, dijo. Si todavía hoy El Condado existe, la cuatro esquinas de Síndico y Virtudes debe seguir siendo el corazón de aquel barrio comparable con una mueca debajo de una sonrisa. En esta cuatro esquinas me detuve unos minutos. Fue algo así como volver al lugar del crimen; pero al lugar del crimen donde uno fue la víctima, no el victimario. Indagué por Raúl *La Curva*, Papito *El Desteño*, el Negro *Morronga*, *Mantequilla El Grande*, *El Mojón*, *El Gran Cabuya*, Alcibíades *Puntilla Comba*. Varios de mis amigos de primera línea de antes. Ninguno estaba. Se habían ido. Y los familiares me saludaron como a un tipo lejano, que ya ni les importaba. Pasé por los bares de antes, el de Angelito *El Caballero*, el de Agustín *Mentina*, el de René *El Hierro*, que ahora son tiendas de víveres. Allí evoqué a varias de las putas de estos bares de mi infancia: Angelita *Singamás*, Eulalia *Pestillo*, Nereyda *La Reina*, Mariíta *La Salvaje*, Onelia *La Espiritual*, *Mamaíta la Tranca*. ¿Dónde estarían esas pobres putas en esta tarde de domingo de sol fulgente y de viento sur de marzo, en un país sin putas —al menos públicas—, aséptico, metido mediante un empujón de la Historia bajo el paraguas de una nueva moral? Mas, mirando hacia los bares desaparecidos, sin mucho esfuerzo de la memoria las volví a ver con sus vestidos floríferos alborozando en las aceras, poniendo un disco en la victrola, tocándose la papaya para que uno o una la respetara al ver que la tenían bien puesta ahí, en la entrepierna, donde se estaban tocando. Vi de nuevo el destape de cervezas de varias marcas, *Hatuey*, *Cristal*, *Polar*, y el del ron *Bacardí*, *Matusalem*, *Cero Mosto*, y del *San Carlos* de a cinco centavos el trago y la fanfarronería de los chulos y la bullanguería de los zapateros que estaban bebiendo puesto que habían cobrado ese día y de los vagos y buscavidas que habían guapeado un trago y lo saboreaban despacio después de derramar la primera gota en el suelo para los santos, mientras la victrola

\* Fragmento de la novela homónima.

echaba canciones de amantes despechados y agallinados que oraban por morir antes que perder a quien ya los había abandonado.

—Oye, me laceraste la vagina. Ese viaje a El Condado te ha puesto loco, me lo hiciste muy a lo bruto, como con desesperación, como con odio. ¿Qué te pasa, amor? —me ha dicho Magalí.

Al llegar de El Condado la arranqué del sofá y la recosté contra la puerta, contra el poema del tal «Negro Juan», «el negro Juan vende frutas todo el año», busqué desesperadamente su vagina entre sus ropas, la penetré y de inmediato eyaculé, abundante, casi sonoramente.

—Ah, carajo, mujer, es muy sencillo... Es muy sencillo lo que me pasa... Me pasa que en ese barrio que está ahí enfrente y adonde tú nunca me has querido acompañar, aunque tanto te lo haya pedido, yo nací una mañana de verano y resbalé de las manos de la comadrona y ahí mismo recibí el primer toletazo del camino. Eso es lo que me pasa, Magalí. Que allí soporté tanto frío y tanto calor y resistí el sarampión y la tos ferina y la piojera. ¿Comprendes?... Que en esa casa que ahora he visto de nuevo padecí de todo, aun de la enfermedad de mí mismo, ahí tuve pajaritos, lagartijas, perros con garrapatas, fantasmas, y, como éste era el más chiquito, tres hermanos, el padre, la madre, esa abuela que también se hallaba entonces, sobre todo esa abuela, se sacaban trocitos de carne de sus cuerpos para dármeles, eh, mirando las manchas de cal en los tabiques y el techo de madera de esa casa soñé que ya mañana tendría la bicicleta y el par de patines y que dentro de poco sería primera base y cuarto bate en Grandes Ligas y sonaría un jonrón con las bases llenas dejando al campo al equipo contrario en el juego decisivo, y soñé con una muchacha morena, etérea, compuesta toda por una sonrisa, con la cual estaría besándome en una tarde soleada sobre la yerba de un campo que imaginaba de cerezos, y con la que luego me iría muy lejos, adonde hubiese montañas, ríos, lagos, valles. Porque yo siempre he soñado, ¡coño! Y ya no se puede soñar con nada. Se jodió el sueño. Ahora es el sueño del proletariado, el sueño de todos, no el de uno particular, el de los cerezos particulares de uno. ¿Comprendes?! Y soñé mirando esas manchas de cal en los tabiques y el techo que una vez regresaría con dulces y carnes para mis amigos vivos y cestas de flores para mis amigos muertos. Eso es lo que me pasa, Magalí. ¿Ves? Que ya no encuentro a mis amigos, porque hoy tanta gente huye o mejor dicho esta vida tan cabrona la hace huir. Hay ahora tanta gente que anda huyendo hacia delante. ¿Verdad? Y soñé que vendría a los funerales de aquella abuela, quien tantas veces vació su estómago para llenar el mío, y la llevaría a enterrar acompañada por una multitud de violines y una caravana colmada de esos canarios multicolor que tanto le gustaban y con todas las calles hasta el cementerio tapizadas de vicarias lilas, como ella hubiera querido. ¿Comprendes? ¿O es que acaso, cojones, no puedo seguir soñando con enterrar a mi abuela de esa forma?! ¿Y qué me hallo? ¿Pero qué me hallo?! Pues las mismas tiendas de víveres minúsculas, lóbregas, enrecovecadas, pero ahora con sus estantes casi vacíos y mosqueadas de personas con la Libreta de Abastecimientos en ristre en busca de la ración mensual de esto y de lo otro. Y los mismos callejones sombríos, los mismos solares de bleo y romerillo, las mismas cañadas con pasarelas de tablas cochambrosas. Pero todo muerto. Es decir, todo desbordado de tedio. Todo repleto de letreros sobre «el futuro de la patria». Ya no hay ni una puta contoneándose ni una flor junto a

una puerta ni una brujería a ojos vista ni un santero como una farola recorriendo orondo las calles vestido de blanco. No se ven. No hay. ¡¿Qué me hallo?! Pues un solo bar, casto, aburrido, suciamente organizado donde está un dependiente abúlico, mulato, chambón, vestido de sopor, que ni siquiera lo mira a uno y sólo responde «correcto, caballo» «perfecto, candela» «no hay problema, mi sangre». Un bar sin victrola ni mujeres ni música de ningún tipo y sobre el refrigerador dos letreros: *ESTE BAR ES DEL PUEBLO* y *VIVA LA REVOLUCIÓN SOCIALISTA* y con sólo ron 5 Años, que desde hace algún tiempo el sabor que tiene en el último instante de la deglución es a keroseno. El único, el único ron que hay. Coño, ¿pero cómo que qué me pasa? Me pasa que el dependiente de este bar del pueblo no me sirve ese keroseno en aquellos vasos cónicos y de cristal brillante con cabida justa para una línea de ron, que veía en mi niñez en los bares que ya no están, sino que me lo echa en un vaso grande, como de tomar agua, y muy distinto a los vasos de los demás que estaban tomando; seis personas había y las seis con vasos grandes como de tomar agua y distintos entre sí. ¿Me entiendes? ¿Y sabes por qué carajo había sólo seis personas?... Claro que lo sabes: porque el precio del ron ya va siendo para proletarios ricos. ¿No? ¿Y tú no te das cuenta de que la pérdida de aquellos vasos donde se servía el ron es la pérdida de una cultura?... Claro que te das cuenta. ¿Comprendes?: allí también se está acabando la cultura, en ese barrio todavía un poco enmarañado y selvático ya todo empieza a ser monolítico, como en el resto de la patria. ¿Eh? ¿Cómo que qué me pasa?... Eh, que la sangre se me ha hecho pasta en esta vuelta al lugar del crimen donde fui la víctima, no el victimario; pero ahora la víctima es el barrio todo. Quieren joderlo. Quieren acabar con el relajo. Quieren que todo el mundo toque con la misma cuerda. Y ya lo sabes: cuando en este país se acabe de una vez el relajo, se acabó el país. Y ustedes los comunistas lo están acabando. Ahora han puesto a la gente a cantar *Noches de Moscú* en lugar de *La Guantanamera*. Ahora llegas a El Condado y ves a los negros tristes, sin garitos, sin juegos de billar, sin barajas, sin peleas de gallos, sin bares con victrolas, sin santería confesa. ¡¿Cómo que qué me pasa?!... Que vi pasar chorreras de negros que parecían sombras de negros. Estaban tristes. Aún les puede quedar ese andar con los pechos y los ojos agresivos, pero estaban tristes porque ustedes los están haciendo blancos por dentro, y un negro es negro sobre todo por dentro. ¿Me entiendes? Eso es lo que me pasa, mujer. ¿Acaso no te he contado cuánto sueño y cuánta realidad me tasajeó en ese barrio? ¿Eh? ¿Acaso no te he dicho que allí el alma de éste que ahora te está hablando muchas veces no fue más que la mímica de un alma? ¿Me entiendes ¡coño! ¿Supones lo que es pararse en aquellas mismas esquinas, en ese solar yermo que antes fuera una carbonería, en ese callejón en donde tanto jugué a las bolitas, en esos sitios donde entonces me ponía a pensar en el destino, y comprobar que hoy, en esta tarde de marzo de viento sur escalofriante, ya tanto después, mi destino sigue siendo muy chiquito? Que hoy todavía no soy nadie, quiero decir. Y como si esto fuera poco, de pronto, por decreto, soy menos que nadie: soy un número, soy la *masa*, soy el «pueblo uniformado», soy la «redención de los humildes y desposeídos», soy la «dignidad de un pueblo heroico», soy «la eternamente invicta Revolución socialista», soy «un soldado del Comandante en Jefe». ¿Te parece poco toda la mierda que soy? ¿Crees que no se me rajaron los huevos al encontrarme de nuevo con aquel niño, es decir, este número que ahora te está hablando, con aquel niño tan extraño: nunca

tuvo esperanzas y nunca perdió las esperanzas? Ni las pierdo; para este tipo que te está hablando, las esperanzas son como un agua que va y regresa del precipicio. No las pierdo aunque ustedes los comunistas me quieran convertir en un cartel hablante. ¿Te das cuenta de lo que me pasa? ¿Eh, ¡cojones! Los vi, acabo de verlos allí en El Condado: los rusos paseándose por las calles en estos folclóricos coches santaclareños tirados por caballos, oye, enarbolando botellas de vodka y algunos cantando «por la ribera iba Catalina», ¿te imaginas? ¡cómo coño ha sido posible que un ruso haya venido a dar a El Condado?!; ¡hasta hace poco, cualquiera no hubiera considerado esto como una catastrófica quimera?!... Eh, oye, y vi cómo algunos condadenses negros, blancos, jóvenes, viejos, varones, mujeres, se les arribaban limosneándoles un trago de vodka, eh, una bebida tan remota para la gente de este barrio, ¿ves?, porque estos rusos llevaban como para emborracharse y para regalar... ¡¿Comprendes lo que me pasa?! Me pasa, coño, que...

—Ya cálmate, amor... Ese ron 5 Años te mató más que el mismo viaje a El Condado creo, estás como arrebatado... Mira cómo te intermite el ojo izquierdo...

Me pidió ella, poniéndose en pie, abrazándome, apretando su cara contra mi pecho. Toda la retahíla anterior yo se la había soltado de pie en la sala, sin siquiera terminar de subirme los pantalones, mientras ella, me di cuenta luego, había permanecido sentada en una butaca escuchándome y mirándome como la solitaria oyente de un sermoneador.

Se decide a poner música clásica en el tocadiscos, Brahms, mientras me responde que las primas y sus maridos ex campesinos no deben de visitarnos hoy, si acaso en la noche, puesto que han ido al «trabajo productivo» en el campo, a la recolección de papas, y ahora deben estar molidos, descansando, y vuelve a quejarse de que le laceré la vagina. Voy y recargo los vasos con largos tragos del supremo ron que suelen traer los ex guajiros y, al volver al sofá, ella coloca su cabeza sobre mis muslos. Es que quiere hablarme de varios temas, dice, que pasan y pasan los días y no conversamos de nada, sólo tenemos dos estadios: o estamos haciendo el sexo, o estamos peleando, y así no podemos seguir, amor.

Hay Brahms para rato; es un disco inacabable, que aun tiene un buen fragmento del *Réquiem alemán*; no quiero contradecirla, pero tomar bebidas espirituosas escuchando esta música me da miedo, siento que estoy provocando a Dios. Ella ha puesto su vaso en el piso, yo se lo alcanzo cuando quiere tomar. Va diciendo que cualquier día deja el trabajo de la emisora de radio: es monótono, anticreativo, esa infinidad de sandeces que debe revisar, asesorar, aprobar, todo como proyectado para gente medio tonta, ya está hastiada de eso. Pero por ahora no lo puede dejar: quizás demore en conseguir otro y, como debe costear casi todos los gastos de la casa, puesto que yo no me decido a trabajar, sólo a paliar con mis negocitos de buscavidas, que, por cierto, en cualquier momento pueden terminar... (Yo por instantes no sé lo que me dice; me concentro en escuchar su voz, en trasegármela; por instantes, en mirar la boca de esa voz: la macizez de los dientes blanquísimos que, cuando, como ahora, está hablando quedo, apenas se asoman entre los labios, como si, delicadamente, se estuviesen masticando entre sí, y, a la vez, de la misma manera, delicadamente, fuesen masticando su voz, sus palabras; los labios, esos labios —algo más oscuros que el resto de la cara morena y brillante, como la canela abrasándose—, desbordados, levemente comprimidos, el inferior sobresaliendo una pizca, como clamando que lo laman.

—¡Ah, cojones!: ¿cuántas veces te voy a responder lo mismo? Sólo de pensar en trabajar para el Gobierno me desconsuelo... Si lo sabes... Me desconsuelo por el propio trabajo de perro oficinesco que deba hacer y más aún me desconsuelo por verme encarcerado en los mítines que arman los centros de trabajo lo mismo bajo sus techos que en medio de las calles... ¿Crees que podré resistir eso?... Coño, si es que lo sabes, tú eres parte del asunto: por la más pequeñita razón mandan armar un mitin, un desfile, una concentración pública para que uno vaya gritando disparates por la vía pública, como si fuera un cirquero... ¿Crees que no estoy sufriendo desde ahora por lo que sé que voy a sufrir luego?... ¿Y crees que encima de esto no me aterra pensar que mi destino sea el de los contables... Esos tipos con aliento gástrico que se van quemando la columna vertebral sentados toda la vida como unos comemierdas ante un escritorio?

—¿De verdad no hay hielo en el refrigerador?, ¿ni un cubito de hielo?

—Nada —le respondo—. Todavía el refrigerador no se ha recuperado del apagón revolucionario de esta mañana... Hay que beberse el ron así a pulso, sin hielo, y sin refresco, como mandan los nuevos tiempos, la nueva moral y todo eso... Ya no hay refresco, no existe, al carajo, al carajo se fue nuestro trago insignia, el *Cubalibre*, fijate qué bien vamos avanzando por la senda del socialismo...

Le estoy acariciando las nalgas cuando se incorpora a medias, entrecierra sus ojos negros, me besa, despacio, con los dientes, con todos los dientes: yo soy un tipo con suerte, dice, porque hasta este momento no me han aplicado una medida correctiva (es decir, una granja correccional para vagos)... ¿Y acaso nunca se me ha ocurrido pensar que ella, de modo tácito, me ampara?, que la presencia en mi vida de una mujer revolucionaria, militante comunista como ella, me está amparando en decisiva medida del desastre, ¿nunca lo he pensado?, concluye entretejiendo con los dedos de su mano derecha en el cabello que me cubre la nuca.

—Porque de pronto tengo ganas de mentarte la madre, porque aquí adentro hay una soledad o mejor dicho una tranquilidad espantosa y no quitas a Brahms, porque a veces te burlas de mí cuando miro a ese desmadrado poema escrito en la puerta, porque dices que tu presencia me ampara, porque me enloqueces con eso de que cuándo voy a empezar a trabajar y toda esa mierda...

—Cualquier día te meto las uñas en los ojos, te vacío los ojos, rastrero —ha dicho luego de apagar el tocadiscos y encaminarse hacia el comedor. Debemos ver el noticiero de televisión, insiste, ella está siguiendo las noticias acerca de la producción de ñame, porque aseguran los especialistas que si al fin se da bien la gran cosecha de ñame programada por la Revolución, puede afirmarse que será exitosa cualquier producción de viandas en el futuro, y esto es decisivo para el destino de la Patria.

Ella avanza delante de mí y creo que por primera vez me doy cuenta de que cimbra. Que cuando camina con rapidez, más que menearse, más que contonearse, cimbra, en la acepción primera de este verbo. ¿Cómo yo no me había dado cuenta antes?

Efectivamente, en el noticiero exhibieron-comentaron sobre varias granjas de ñame recién creadas donde ya, al fin, qué buena noticia, dentro de poco se

recogerían descomunales cosechas; tres nuevos hospitales, ocho círculos infantiles, cuatro policlínicas —dijeron *policlínicos*— recientemente inaugurados; vastedades y vastedades de campos de caña de azúcar sembrados con una nueva variedad portadora de una increíble productividad, plantada en centenares de «granjas del pueblo», que, en un futuro cercano, harían ver lo que en verdad era el milagro terrenal de los panes y los peces, más si se agrega, compañeros televidentes, el aumento sin igual de la masa ganadera no sólo en la tradicional provincia de Camagüey, sino en toda la isla: montañas de carne y lagos de leche habrán de poblar nuestra hermosa isla dentro de poco. Seguimos avanzando por la senda luminosa del socialismo, aseveró el locutor y la locutora que lo acompañaba agregó: «sin dudas»; ambos, al decirlo, metieron el dedo índice en dirección al televidente. Pasaron además una concentración en una plaza pública con una multitud que daba vivas y aplaudía y respondía «sí» o «no», en la medida en que desde la tribuna Fidel Castro le hacía preguntas que llevaban implícitas el «sí» o el «no». Una carretera nueva comunicaba a dos poblados que antes unían seis o siete horas de viaje por montes y riscos fatigosamente transitables; en un río construían una represa que, además de proporcionar el agua suficiente para el riego de los campos, produciría electricidad para sus habitantes. Cerró el noticiero recordando el sagrado deber de cada cubano de estar preparado para una guerra que podría llegar en cualquier momento, «el enemigo imperialista nunca nos sorprenderá, porque si él madruga, nosotros no dormimos», dijo el locutor, y la locutora agregó: «sin dudas».

—Coño, qué mustiedad, qué escalofríos hay aquí adentro. ¿Cuál es la sorpresa?

Llegando del comedor, ella me ha anunciado que me tiene una sorpresa. De nuevo estamos en la sala, de nuevo en el sofá. Ella ha cerrado la ventana y la puerta que dan al pasillo, ha prendido las luces del bar. Ahora se pone en pie y avisa que se va a quitar la ropa. Porque siente un calor tremendo, agrega. ¿No recuerdo yo cuántas veces me ha dicho que en ocasiones le encantaría estar así, totalmente desnuda, en la sala y aun por toda la casa, cuando siente mucho calor?

—Oye, no sigas expresándote así de ellos, deja ese rencor que les tienes...

—No es rencor, coño... Es que me encabrona que tengan camisetas y botellas de bebidas y dulces que no se consiguen en cualquier esquina... Y que coman mejor que yo: se les nota que comen mejor, están más fuertes que yo, coño...

—Oye, ¿te has vuelto loco? Siempre te estás quejando de lo que comes y tú, gracias a mi ayuda y a tus negocitos, comes mejor que la mayoría de la gente. Eh... Qué mal te ha ido con ese viaje a El Condado y el ron 5 Años, amor.

—Es que yo tengo que comer bien porque voy a ser un poeta, ¿me entiendes? Dime si desde tu punto de vista es correcto que gracias a la Revolución socialista ese par de guajiros salvajes coma mejor que yo, que voy a ser un poeta. ¡Dime, cojones!

—Cálmate, amor.

—Pero además... ahora no hay tanto calor como para que te moleste la ropa... Si ha seguido el viento sur... ¿Me entiendes, ¡cojones!?

Apaga las luces del bar y, casi a tientas, se acerca al sofá, me toma de la mano y así nos vamos al cuarto.

Prende la luz de la lámpara de noche, se pone el *deshabillé*, se acuesta boca arriba:



—Y mejor no sigas bebiendo, amor —dice mirando hacia mi vaso, que traigo en una mano. (Su voz, ahora, trae un aroma de manzanas; si las voces tienen aroma de algo, el de la voz de ella era de manzanas). Estoy de pie, contemplándola:

—La sorpresa, coño.

Se incorpora a medias, abre la gaveta de la mesita de noche y saca la sorpresa. Es una carta de su ex marido, avisa. Léela -me pide-, léela. Me siento en el borde de la cama y encima el papel a la luz. La letra, cursiva, es de máquina de escribir eléctrica.

Estaba todavía en este mundo el español, bebiendo coñacs y whiskys, según afirmaba, sin tener que hacer colas para ello, como otros por ahí que sí tenían que hacerlas —agregaba irónico— aun para tomarse un refresco de mala muerte. Hablaba de sus negocios de joyería, que iban en aumento, y de cierto viaje por su venerada Andalucía que le había costado lomas de pesetas, pero había valido la pena. Sus negocios iban estupendamente, repetía. Y, hablando de otro tema, lo sabía todo, ¡hostia!: tanto tiempo amamantándola para que ahora anduviese con un mozuelo, un paria... Y, total, a fin de cuentas: ¿qué destino la esperaba en ese sitio?, por muy intuitiva y letrada que fuera, el tiro le saldría mal: ese gobierno que estaban levantando en la isla de Cuba era el follón más absurdo que podría haber sobre la Tierra. Ya, demasiado tarde, lo comprobaría ella: muñequita falsa, amapola de pobres, maquinita de calvarios, ermita de Satanás. Y continuaban las metáforas de este corte a lo largo de las cuatro páginas. Y el mismo bordón: sus negocios iban estupendamente.

Ya adulto, yo había comprobado lo que desde niño escuché diariamente: aquella gente de Santa Clara era capaz de poner los chismes en el cosmos. En ese momento lo verificaba en carne propia: el español estaba al tanto: ya se lamentaría ella algún día de su persistencia en algo tan descaminado como el comunismo, y de sus andanzas con ese chaval que le sacaría todo el jugo de su cartera y de su cuerpo.

Hacia el final de la carta, además de repetir nuevamente cuán bien marchaban sus negocios de joyería, se explayaba en otros ataques que iban desde «pinturera» hasta «gilipollas», pasando por «copla barata» y «tontuela enferma de auto-suficiencia y garbo artificial».

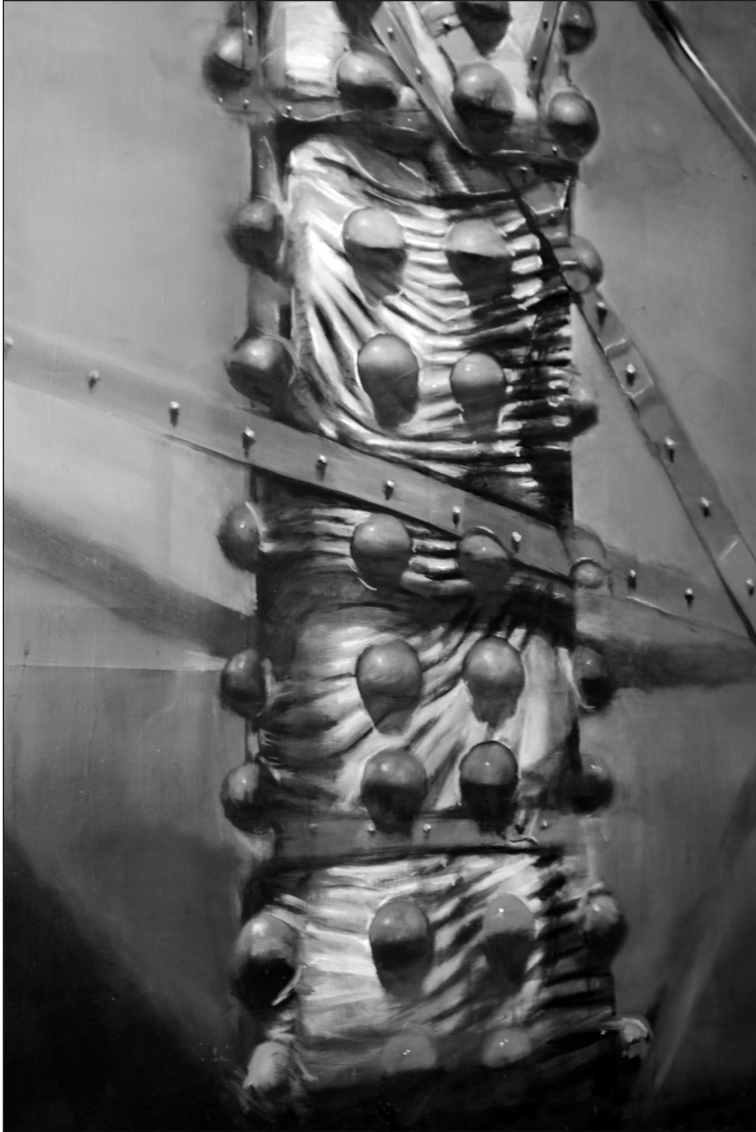
Del término del texto a la firma, pegada al final de la hoja, el hombre había dejado como seis pulgadas en blanco. Junto a la firma había escrito: «Tè recuerdo».

Bebí de un tirón lo que quedaba en el vaso. Ella seguía boca arriba, el *deshabillé* recogido hasta el ombligo.

Las cuatro hojas de la carta, como formando un abanico, habían quedado sobre la cama.

Ella me dijo: «Penétrame».

Me fui a la ventana. Entreabrí las persianas. Afuera, hasta donde llegaban mis ojos, todo estaba desierto y aún barría un tristísimo viento sur de marzo.



**Untitled.**  
Óleo sobre tela, 71 1/2 x 40 pulg., ca.2000.  
Colección privada.

# Agustín Fernández: Otra narración de los hechos

Mitchell Algu

*Knife,  
you were no knife  
without my eyes to scour you,  
my sweat to rust you over.*

ALAIN BOSQUET (traducido por Samuel Beckett)

La historia del arte reciente constituye una narrativa lineal en la que cada movimiento cede ante otro en una lógica antagonista que da la impresión de progreso. Esta historia tiene lugar casi exclusivamente en Nueva York con pequeñas, y en su mayoría derivadas, variaciones en otros lugares: Tras la Segunda Guerra Mundial, el expresionismo abstracto borró al surrealismo, desechando todo lo incidental para alcanzar un arte puramente visual; la pintura se convirtió en espacio dimensional formalizado, mientras se suprimían la figuración y la representación psicológica; el arte pop se impuso, produciendo imágenes instantáneamente reconocibles de un nuevo paisaje cultural, y el minimalismo usurpó el acto de pintar, diseñando una modernidad cómoda y reduccionista tipo Zen.

Como con todo el saber recibido, existe otra narración de los hechos. En Europa y Latinoamérica los acontecimientos recientes y en curso pesaban más y la ruta hacia el futuro se percibía con menor claridad. Los movimientos artísticos que habían precedido a la Segunda Guerra Mundial, sobre todo el surrealismo y el constructivismo, constituían tradiciones vivas y muchos de los grandes artistas que los forjaron seguían influyentes y en activo. Vista desde el Nueva York de los 50 y los 60, Europa se percibía atrasada culturalmente, como también sucedía con América Latina.

Cuando Agustín Fernández se trasladó desde Cuba a París en 1959, los surrealistas eran todavía una presencia imponente. André Breton organizaba exposiciones que reunían a incondicionales surrealistas sobrevivientes, mientras seducía a una nueva ola de jóvenes artistas. El fundador del surrealismo invertía mucha energía en mantener vivo el movimiento bajo su égida. Una exposición importante, la *Exposition internationale du Surréalisme* (EROS), comisariada por Breton y Marcel Duchamp en la Galería Daniel Cordier a finales de 1959, resulta particularmente significativa en su invocación al erotismo, que se había convertido en el tema principal del surrealismo tardío. En su ensayo para el catálogo, Breton reclama su parte del expresionismo abstracto que había suplantado al surrealismo como tendencia contemporánea dominante —«los más notables [de los estilos actuales] son tributarios del automatismo surrealista»— y continúa diciendo que «el propio surrealismo debe reafirmarse a sí mismo... sobre todo en el reino de lo ERÓTICO». Al enfatizar obras que «gravitaban alrededor del tema de la tentación carnal», Breton reiteraba no sólo las preocupaciones de los círculos surrealistas de los años que precedieron a la guerra, sino también reconocía —y aprovechaba— la relajación global de las buenas costumbres característica de los años 60.

Además de este surrealismo recientemente erotizado existía lo que podría llamarse un *surrealismo existencial*. Artistas como Bernard Requichot, Hans Bellmer, Unica Zürn y Henri Michaux realizaban su obra con una intensa mirada interior que se resistía a una comprensión literaria y filosófica. Estos artistas también tendían a trabajar en una amplia gama de medios de comunicación que reflejaban su amplitud de miras. Si bien se asociaban fácilmente con varios movimientos, realmente eran unos solitarios. Bellmer, Zürn y Requichot sufrían enfermedades mentales (los dos últimos se suicidaron), y era conocido que Michaux experimentaba con drogas (de consecuencias devastadoras para Zürn). Resulta interesante que Fernández, quien no muestra la devastadora confusión interna que atormentaba a estos artistas, produjo un arte igualmente diverso, abarcador y gravemente inquietante.

Poco después de su traslado a París, la obra de Fernández fue ampliamente reconocida como cercana a estas tendencias. En tan sólo un año de estancia parisina ya el artista exponía en la Galerie Gurstenberg, entonces dirigida por la primera esposa de André Breton, Simona Collinet. El poeta y crítico Alain Jouffroy, defensor importante tanto del surrealismo contemporáneo como de la figuración narrativa, resaltaba frecuentemente su pintura en sus reseñas del Salon de Mai. El arte de Fernández atrajo la atención del poeta Alain Bosquet, cuyos escritos mostraban el ingenio afilado de Henri Michaux. Bosquet escribía reseñas de la obra de Fernández para *Le Combat* (el periódico de Albert Camus), mientras éste proporcionaba a Bosquet ilustraciones para varios de sus textos. También incluían a Fernández en exposiciones con surrealistas de primera generación, como Tanguy, Dalí, Bellmer y Roy, en la Galerie André-Francoise-Petit, así como en muestras junto a Agustín Cárdenas, Wifredo Lam y Matta, en la Galerie du Dragon, otra sede notable por sus vínculos surrealistas.

Agustín Fernández estaba unido a otros expatriados latinoamericanos radicados en París, sobre todo a Matta y Wifredo Lam. El artista ha mencionado a Matta como un factor importante en la profunda transformación que sufrió su arte durante sus primeros años en esta ciudad. En los 50, su pintura gravitaba hacia vívidos colores tropicales y hacia una complejidad en la composición enraizada en el paisaje y la naturaleza muerta. Allí su arte se volvió hacia el interior y Matta lo animó a simplificar, lo que lo llevó, en última instancia, a la composición monocroma reduccionista y a la composición rigurosamente abstracta en su obra más madura.

## DESVIACIÓN ABSOLUTA

*Había asumido que el medio más seguro de realizar descubrimientos útiles era desviarme en todo de los caminos seguidos por las ciencias no exactas...*

CHARLES FOURIER (1772-1837)

*Theory of the Four Movements and the General Destinies, 1808*

A mediados de los 60, el surrealismo en París estaba sufriendo cambios profundos a medida que los cambios generacionales impulsaban la cultura hacia los acontecimientos de 1968, el año en que Fernández abandonó París para establecerse en Puerto Rico. En 1965, Breton había montado su última exposición, *Absolute Deviation (L'écart absolu)*, tomando su título del principio filosófico del socialista utópico Charles Fourier, cuyos escritos vinieron a anticiparse a las ideas que surgían sobre sexo y libertad.

Apreciar la obra de Agustín Fernández en su contexto histórico nos ayuda a comprender su originalidad y los desafíos que hubo de enfrentar en el mundo del arte. Si bien su trabajo

ganó en aceptación, muchos críticos, especialmente los de Estados Unidos, discrepaban de su estilo y contenido. Estas dificultades surgían no tanto de las especificidades del arte de Fernández como de los prejuicios del atrincherado mundo artístico. La reseña que Hilton Kramer publicara en 1969 en el *The New York Times* resulta representativa en este sentido. Kramer señala que Fernández «impregna a [sus] imágenes de un aire de misterio y amenaza vagamente reminiscentes de la poesía orientada al surrealismo de ciertos escritores latinoamericanos... Pictóricamente, se trata de pintura conservadora de la vieja escuela, pero con una integridad muy persuasiva». Semejantes reacciones impiden la asimilación de la obra de Fernández, como sucedió con la aceptación de pintores como Francis Bacon, cuyo arte debe haber parecido afectado y antiguo. Se trata de asuntos de la historia del gusto, un componente significativo —si bien poco reconocido— de la historia del arte. En los 60 y los 70 el arte de vanguardia era espacialmente pesado y autorreferencial; el surrealismo y la ilusión eran anatemas. Además, el arte producido por los latinoamericanos había sido persistentemente marginado. En los 60, éste era un problema crónico en el mundo artístico, que ya había sido invocado por Lam en 1944 al explicar su ausencia en la exposición de Pintores Cubanos en el Museo de Arte Moderno de ese año. Las cosas no han mejorado mucho en la actualidad.

Sin embargo, tan alejada de las corrientes dominantes como debe haber parecido la obra de Fernández, ésta apelaba conscientemente a las preocupaciones contemporáneas de la abstracción. Al hacer aparecer el espectro del *trompe l'oeil*, reconociendo furtivamente y luego negando la literalidad del plano pictórico, cuestión con la que estaban obsesionados los formalistas, la obra de Fernández abordaba astutamente los mismos temas que estaban siendo tratados en las corrientes dominantes. En lugar de despojar la superficie de la pintura de cualquier significado externo y proveerla apenas de las cualidades base de textura y color, Fernández expone el cuerpo metafórico de la pintura. Pero negocia no una tregua greenbergiana (tal y como hacen los formalistas académicos), sino un complejo compromiso freudiano. Así, su obra se alinea con la fríamente prosaica imaginería del Neo-dadá (Johns) y del Op (Riley), si bien aumenta su calidez.

Si el arte de Fernández iba contra la veta retraída del gusto de Nueva York, su rigurosa iconografía de la carne penetrada por cuerdas y poleas, cortada por cuchillas, y atada con tiras de cuero halló un público comprensivo en Sam Wagstaff y Robert Mapplethorpe cuando el artista se trasladó a Nueva York en los 70. (De hecho, varios de los objetos-collage del Fernández de esa década incorporaban imágenes recortadas de las fotografías de Mapplethorpe). Esta relación resulta de particular interés debido a la luz que arroja sobre las alianzas artísticas de Nueva York, e ilustra el inusual cosmopolitismo de la obra de Fernández. El clasicismo elegante y erotizado que Fernández compartía con Mapplethorpe resultaba estimulante y les daba mala fama, una afrenta patricia hacia el mundo artístico neoyorkino falsamente democrático.

En 1978 Samuel Hardin inauguró la Galería Robert Samuel en Lower Broadway, de Manhattan. Concentrándose en lo que llamó «imagen artística masculina», su galería se convirtió en un salón para una élite artística multigeneracional, mayoritariamente gay. Peter Hujar, Paul Cadmus y Charles Henri Ford, entre otros, expusieron allí. Fernández tuvo una exposición en solitario en 1980. Sus vínculos con la Galería Samuel repetían antiguas afiliaciones con una subcultura cosmopolita que distaba mucho del mundo artístico establecido. Demuestra, asimismo, una continuidad que las narraciones lineales generalmente no reconocen. Una de las primeras exposiciones de Fernández en Nueva York tuvo lugar en 1959 en la Galería Bodely, sede dirigida en asociación con Alexander Iolas, representante de René Magritte, Víctor Brauner y Pavel Tchelitchew. Los artistas relacionados con la Galería Iolas del barrio residencial se movían por la Galería Samuel del centro, y dos artistas presentados

por lolas —Harold Stevenson e Yves Klein— también expusieron en París con el legendario marchante Iris Clero, quien, a su vez, presentó a Fernández en 1962. Estos hilos entretejidos conforman el tejido de otra historia artística más ecuménica, creada a partir de un gusto compartido, una soberana ambición y una meticulosa individualidad.

---

### AGUSTÍN FERNÁNDEZ POR ABIGAIL MCEWEN

Incansable peripatético y agudo intérprete de lo más íntimo del alma humana, Agustín Fernández desarrolló a lo largo de una carrera, que se extendió durante casi ochenta años, un lenguaje visual que destilaba con elegancia la erótica y el simbolismo del surrealismo. Entre los artistas más prolíficos y con mayor reconocimiento internacional entre los miembros de las generaciones de la vanguardia histórica de la Isla, Fernández cultivó una exigente visión psicológica que tendía un puente entre su herencia artística cubana y las influencias cosmopolitas recogidas de muchas décadas en el extranjero.

Nacido en La Habana en 1928, Fernández matriculó en la Academia de Bellas Artes San Alejandro de esa ciudad en 1946. Tras cuatro años de aprendizaje, que incluyó un breve período de estudios en la Art Students League de Nueva York, bajo la dirección de Grosz y Yasuo Kuniyoshi, Fernández se graduó, para al cabo de un año montar su primera exposición individual en el Liceo de La Habana. Con un talento prodigioso, expuso su obra ampliamente durante los 50, con muestras individuales en Europa, Estados Unidos y América del Sur, recibiendo Mención Honorable en la IV Bienal de Sao Paulo en 1956. En 1959, Fernández aceptó una beca del gobierno de Castro para estudiar pintura en Europa, lo que precipitó su traslado a París y su decisión de permanecer en el exilio por el resto de su vida.

Si bien el estilo de Fernández resultó exuberantemente lírico en sus inicios —«una fiesta de color», como señaló un crítico al principio de su carrera—, y evolucionó desde formas cubistas y desde el expresionismo abstracto, su obra dio un giro más introspectivo a raíz de su salida de Cuba. A medida que su paleta se contraía, moviéndose sucesivamente a través de períodos beige y blanco y negro, sus temas se hicieron cada vez más viscerales y obsesivamente eróticos. Formas ambiguas, desde huevos minimalistas hasta armaduras fríamente sádicas, acentúan el filo de su obra madura, que también comenzó a aventurarse en las tres dimensiones, a modo de ensamblajes, collages y esculturas en una mezcla de medios expresivos. Fernández experimentó con la serigrafía durante los años en que vivió en Puerto Rico (1968-1972) y produjo una edición de veinte collages por los que recibió una Mención en la Tercera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en 1973.

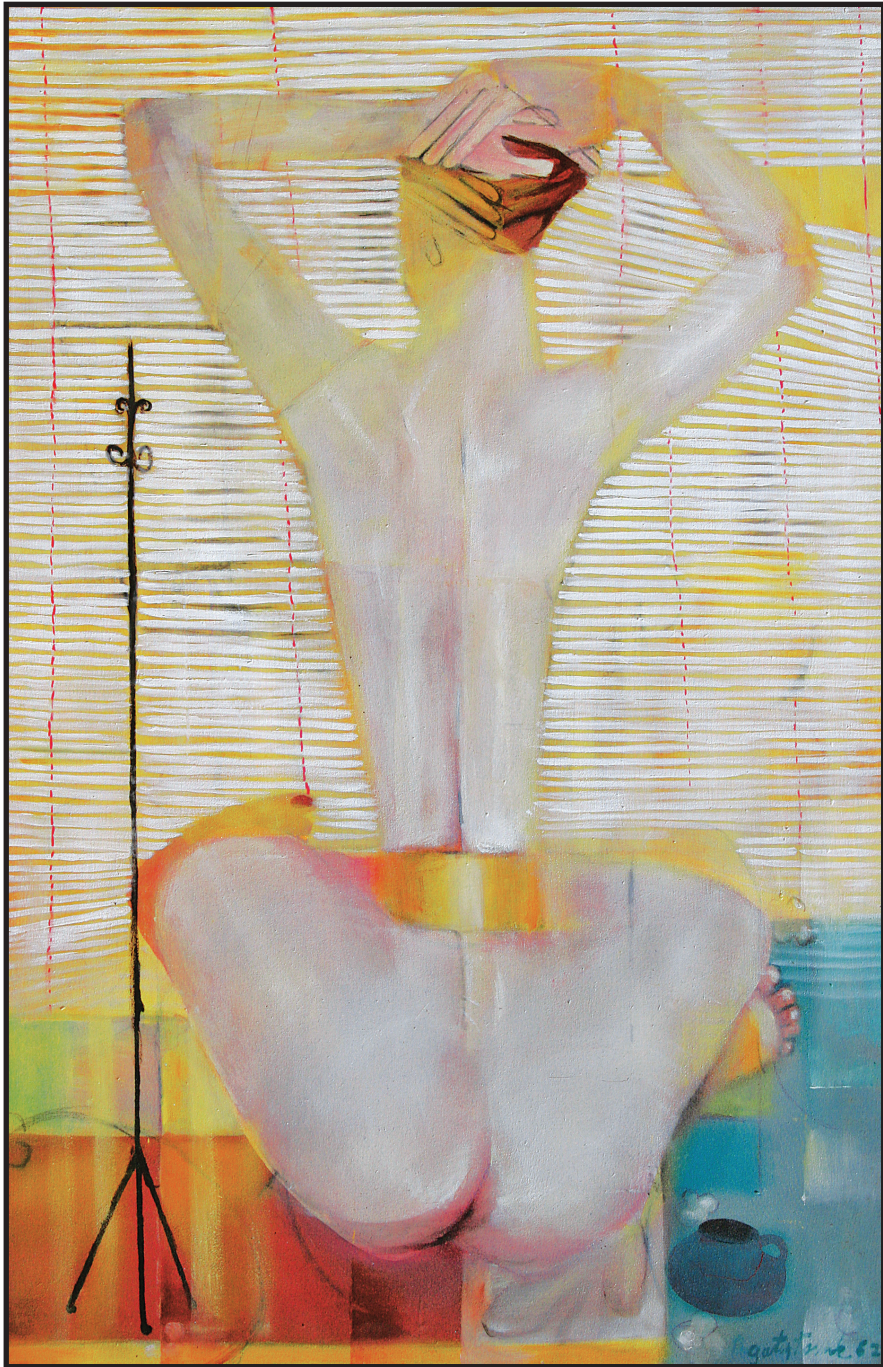
En 1972, Fernández se trasladó a Nueva York y vivió y trabajó en Manhattan hasta su muerte en 2006. Desde los 70, su obra se vio dominada por tonalidades marrón oscuro, en pinturas que yuxtaponían la vulnerabilidad de la carne humana con la sombría impregnabilidad de la armadura metálica. Formas serpenteantes aparecieron por primera vez en 1980, y a mediados de esa década, Fernández comienza a reintroducir sutilmente el color en su trabajo, un saludo a su herencia cubana. La psicología intensa que revelan sus últimos trabajos continuó evocando un «mundo de sensaciones, de magia, de maravilla» —palabras con que se describió su obra en 1952— aunque finalmente expresada a través de una tensión sexual exquisita, avanzada conceptual y técnicamente.

Fernández recibió en 1978 una beca de la Fundación Cintas y continuó realizando exposiciones en México D.F., Nueva York y, durante muchos años, en el Salon de Mai en París. En 1992, la Universidad Internacional de Florida rindió homenaje a su obra en una retrospectiva, y sus trabajos figuran en numerosas colecciones, entre ellas el Museo de Arte Moderno (Nueva York), el Museo Nacional de Bellas Artes (La Habana), el Museo de la Organización de los Estados Americanos (Washington D.C.), y el Lowe Art Museum (Miami, Florida). La Fundación Agustín Fernández, creada por los hijos del artista, está dedicada al estudio y la preservación de su trabajo y actualmente se encuentra enfrascada en un *catalogue raisonné*. Más información se encuentra disponible en [www.agustinfernandez.net](http://www.agustinfernandez.net).





**Still life and Landscape (1956)**  
Óleo sobre tela, 48 x 55 1/8 pulg.  
Colección MOMA [Inter-American Fund].



**Desnudo (1952)**

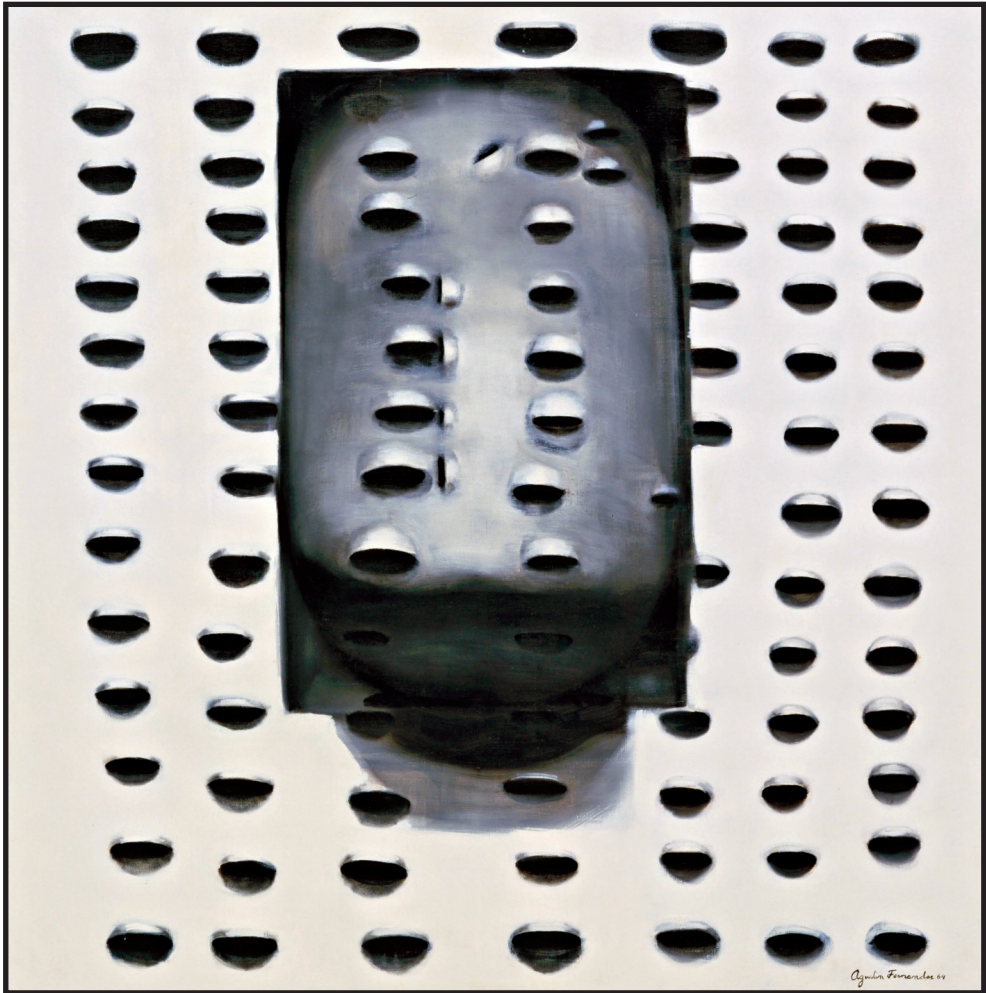
Óleo sobre tela, 46 1/2 x 30 1/4 pulg.  
Colección privada.





**Jardín del Cerro a mediodía (1953)**

Óleo sobre papel, 80 x 50 pulg.  
Colección privada.



**Untitled (1964)**

Óleo sobre tela, 49 x 48 1/2 pulg.

Colección MOMA [Inter-American Fund] .





**Objeto (1972)**

Óleo sobre tela, 54 x 48 pulg.  
Colección Museum of Art, Fort Lauderdale.



**Armadura, serie #18 (1973)**

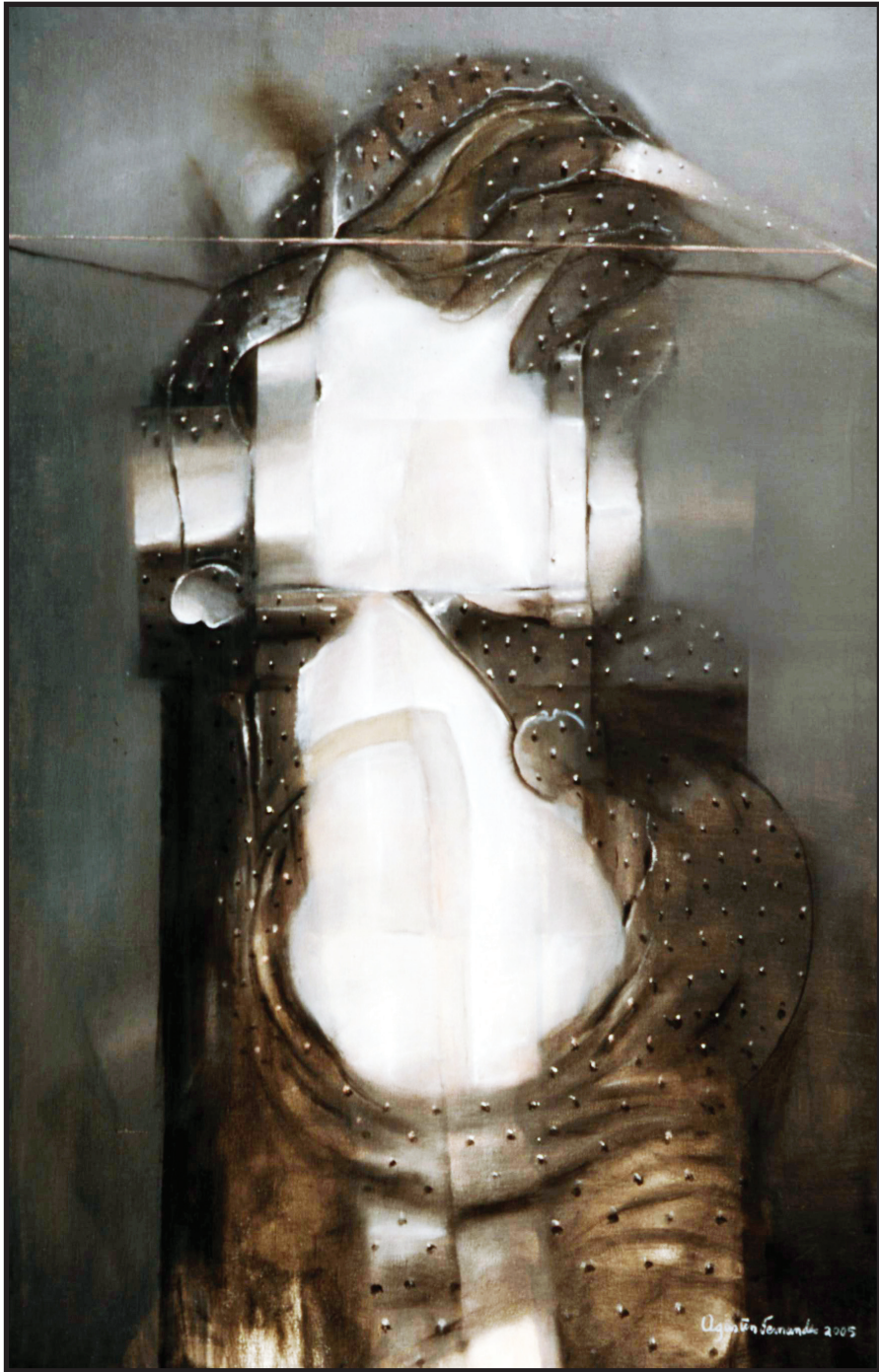
Óleo sobre tela, 66 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 55 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> pulg.

Colección Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin,  
Archer M. Huntington Museum Fund. Foto: Rick Hall.





**La Grande Peau (1964)**  
Óleo sobre tela, 107  $\frac{1}{4}$  X 77  $\frac{1}{2}$  pulg.  
Colección The Detroit Institute of Arts.



**Femme Dansante (2005)**

Óleo sobre tela, 50 x 32 pulg.

Colección privada.

# La crisis de la enseñanza de la Filosofía en Cuba

ARIEL PÉREZ LAZO

**L**A FILOSOFÍA ES HOY UNA DE LAS RAMAS DEL CONOCIMIENTO MÁS ODIADAS por los jóvenes cubanos. Ahora bien, ¿qué Filosofía se enseña? El primer acercamiento que un joven cubano tiene a la Filosofía en el sistema de educación es la asignatura de Cultura Política. Solamente la lectura del nombre mostraría el equívoco en la interpretación de la Filosofía. Se entiende por Filosofía el fundamento de las ideologías. Ha sido este criterio de raíz marxista el que ha propiciado que los pensadores sean divididos en «reaccionarios» y «revolucionarios», estableciendo en algunas ocasiones grados intermedios, pero suponiendo siempre que la teoría filosófica es calificable a partir de las preferencias políticas del filósofo. Fue este criterio torpe el que hizo de Heidegger un fascista —sólo por su pertenencia al partido de Hitler (algo común para quien no emigrara de Alemania entre 1934 y 1945)—; o de Scheler, un imperialista —por su obra *El genio de la guerra y la guerra alemana*, donde alababa el poderío militar de la Alemania imperial, a la que no puede ser reducido su pensamiento—; o de Platón, un representante de la aristocracia ateniense, por sus crítica a la democracia esclavista —aquella que llevara a Sócrates al suplicio—. Igual pudiéramos hablar de Spéngler, Ortega y Gasset, Nietzsche (enemigo al mismo tiempo del imperialismo y del socialismo alemanes) y de tantos otros.

De más está decir que en cualquier caso es injustificado establecer esta calificación como medio para medir las obras filosóficas. La filosofía no puede ser reducida a las opiniones políticas de los filósofos. Y la desavenencia que pueda tenerse con las preferencias políticas de los filósofos no puede cegar al reconocimiento de sus aportes a la Filosofía; lo contrario es negar la objetividad científica. Precisamente, aplicar este rasero a la filosofía es una herencia del positivismo más estrecho, de la idea de que la filosofía no es ciencia, ni posee objetividad.

Conste que no hablo sólo de los filósofos de hace 50 años sino de los actuales, aquellos que no se publican en Cuba o que, por idénticos motivos, no se enseñan. Para exponer sólo una experiencia personal: en 2003 presenté a una institución dedicada nada menos que a la investigación y al desarrollo de la cultura cubana un proyecto de investigación sobre la influencia de la filosofía de Ortega y Gasset en la concepción de la cultura de Mañach. La respuesta que recibí de su entonces director fue que en dicha institución no se hacían investigaciones ni sobre el uno ni sobre el otro.

Volvamos entonces al joven estudiante del preuniversitario: debe conocer en una sola asignatura la historia del pensamiento político, de Platón a Marx; la

teoría del conocimiento, de Descartes a Hegel, y la ontología, de los presocráticos nuevamente a Marx. Nótese como se hace de Marx el centro de la historia de la filosofía, se sigue haciendo de su figura el alfa y la omega, la culminación de toda expresión filosófica. Al parecer, no se pensó después de Marx, sólo se dice que el marxismo «convirtió a la filosofía en ciencia», o sea, quien no asuma las categorías o las conclusiones del marxismo no hace ciencia filosófica, hace mera especulación, no contribuye al progreso filosófico.

A alguien pudieran parecerle estas palabras contestatarias o excesivamente críticas. No lo son. Sería anticientífico suponer que Marx llegó a la plenitud del conocimiento ontológico o epistemológico, como también que sus ataques a los sistemas filosóficos metafísicos no son cuestionables. Y nótese que no hablo de su pensamiento político, de su idea del socialismo. Se puede ser socialista y ser un crítico radical de las ideas epistemológicas y ontológicas de Marx. Por citar sólo a un pensador socialista y sólo una obra: *La obra del artista*, de Frei Betto, publicada hace diez años y que, hasta donde conozco, no ha tenido repercusión alguna en el campo académico cubano. Y cito a este autor porque al negar el determinismo, Betto ataca la base de la concepción materialista de la historia. No estoy hablando de los usuales críticas de autores cubanos o latinoamericanos al «marxismo soviético», sino a la crítica de la obra del propio Marx.

Regresemos a nuestro joven estudiante de preuniversitario. Después de escuchar que existe un «materialismo» y un «idealismo» (en este último podrá encontrar a filósofos tan dispares como Platón, Hume o Hegel), que existe un «problema fundamental de la Filosofía», un método de conocimiento «metafísico» y otro «dialéctico» ingresará a la universidad. ¿Qué encuentra allí? Si tiene la dicha de estudiar alguna carrera de las llamadas —por ese criterio tan positivista— «Humanidades», podrá conocer con un poco más de amplitud aquel pensamiento filosófico que le fue reducido al abstracto concepto de materialismo —y al no menos abstracto de idealismo— como las dos únicas posiciones posibles frente al «problema fundamental» arriba señalado. Si su vocación es científico-natural o técnica, sea técnica jurídica o ingeniería o medicina, recibirá una asignatura nombrada Filosofía y Sociedad, donde recibirá con un nivel un poco más profundo aquello que recibiera en el preuniversitario. El antecedente de esta asignatura es la antigua Fundamentos de Filosofía Marxista-Leninista, abolida en Cuba entre 1990 y 1991, entre otros motivos, porque su texto había sido redactado en la URSS antes de la perestroika. Es curioso que el texto que hoy se utiliza en los cursos para trabajadores en las sedes municipales haya sido hecho en 1991. Texto en el que aún se habla de «el partidismo filosófico» —léase el carácter político de toda obra filosófica—, donde incluso se hace una crítica ¡a la teoría física del Big Bang! Sus autores se sitúan en la misma línea de pensamiento que en los años 30 condenó en la URSS como «seudociencia burguesa» la genética, la teoría sobre el origen del sistema solar de Jeans, la mecánica cuántica y el psicoanálisis.

Yo fui profesor de esta asignatura durante el curso 2002-2003 y, nuevamente, en el primer semestre del curso 2005-2006. Aún recuerdo los debates en el departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana. Los estudiantes que fungíamos como alumnos ayudantes planteábamos la crítica al programa de estudios al que todos coincidíamos en catalogar como escolástico.



En una de las clases metodológica que los alumnos de cuarto y quinto año de Filosofía recibíamos en el curso 2002-2003, recuerdo haber señalado la división artificial de los problemas filosóficos hecha por dicho programa. En el marxismo es casi imposible separar la concepción materialista de la historia de las ideas ontológicas y gnoseológicas, algo de lo que sí se ocupa dicho programa, teniendo como resultado que el estudiante crea tener que preguntarse lo mismo al enfrentarse a un examen. Para poner sólo un ejemplo de esta diferenciación arbitraria del marxismo: por una parte, se habla de las fuentes del marxismo que, como todos sabemos, son tres —según la ortodoxia interpretativa de Lenin—. Hay que explicar la llamada Filosofía Clásica Alemana, que incluye la referencia a la disparidad entre las lógicas de Kant y de Hegel y, nuevamente, enfrentarnos a la misma pregunta al tener que explicar la diferencia entre el método metafísico y el dialéctico o entre las categorías y las leyes de la dialéctica.

Mi breve experiencia como profesor de esta asignatura y las conversaciones frecuentes con los alumnos de la misma me permiten afirmar que esta exposición de la Filosofía es completamente estéril. El alumno no logra reconocer la importancia de la lógica, no ya de la dialéctica, no logra comprender para qué puede servirle. Considero que esto es el resultado de no conocer previamente y en profundidad la lógica formal, única forma de poder ver una posible superación de ésta por la dialéctica.

Quien no conozca la lógica aristotélica, por un lado, y el fundamento lógico de su metafísica, y con ella de toda la metafísica posterior hasta Leibniz y la llegada a las antinomias kantianas, no podrá entender la dialéctica planteada por Hegel. Nuevamente nos encontramos con el antiguo problema metodológico de si ha de ser enseñado el marxismo partiendo de la exposición de los conceptos o de la historia de cómo estos han ido apareciendo; un problema que no es sólo del marxismo sino de toda filosofía.

Vista así la cuestión, la solución posible sería un programa menos escolástico, es decir, menos creador de divisiones artificiales en las materias. En realidad, ésta no sería la solución. En dicho programa aparecen cuestiones propiamente escolásticas como la del «problema fundamental de la filosofía» planteado, como es sabido, por Engels. Este filósofo reduce el problema de la unidad del mundo o problema ontológico y el problema epistemológico de la cognoscibilidad del mundo a un solo problema que es el de la relación entre el ser y el pensar. En el programa nunca se plantean preguntas como: ¿existe una unidad entre los fenómenos? ¿es esta unidad cognoscible? Sino que se plantean dos categorías, las de ser y pensar, tan abstractas, que llegan a oscurecer totalmente el problema en el alumno. Pero lo peor no es la oscuridad de las categorías, sino que el alumno previamente conoce la respuesta a la pregunta. Por tanto, se elimina la posibilidad de que haya una alternativa a la respuesta anticipada. La filosofía deja de ser inquietud y búsqueda para convertirse en una certeza que el alumno probablemente no siente, porque ésta es resultado de una pregunta que seguramente no se ha hecho.

Es comprensible que Engels respondiera esta pregunta casi al comienzo de su célebre *Ludwig Feuerbach y el fin de la Filosofía Clásica Alemana*, pues esa era su interrogante y su respuesta, pero no ha de serlo para los alumnos que en el siglo XXI se enfrentan a su obra.

Nótese que la asignatura Filosofía y Sociedad no se enseña como una Historia de la Filosofía Marxista, donde sería más legítimo ese absolutismo en las respuestas pues se trata de una historia. Esta asignatura pretende ser la filosofía y no la historia de su evolución, por tanto, es el compromiso con uno de los sistemas filosóficos históricamente dados: el marxismo. El resto de las ideas filosóficas —en el caso de los sistemas anteriores a Marx— son presentadas como mero tránsito hacia su realización en el marxismo. Esto es de por sí un grave error de perspectiva, pero no es el peor. ¿Qué es la filosofía posmarxista? ¿Qué hacer con la larga marcha filosófica de Schopenhauer a Sartre, por sólo citar una parte del trayecto? Hasta 1991, la solución era cómoda y para ello teníamos la obra de Lúckas, *El asalto a la razón*. La filosofía postmarxista es anticientífica, irracional, imperialista, degenerada, decadente y progenitora del fascismo.

Pero ¿después de aquel año qué? El esquema del filósofo húngaro se mantiene aún rondando en los programas de estudios filosóficos cubanos. Y aquí aparece Lenin con una obra *Materialismo y empiriocriticismo*. Afortunadamente para los amantes de la filosofía, Lenin no llegó a conocer la obra de los existencialistas o de los fenomenólogos, de lo contrario, hoy tendríamos que estudiar sus críticas a estos pensadores elevadas a la categoría de dogmas. Sin embargo, Lenin dejó establecido su concepto de materia que, lógicamente, no tiene resonancia alguna en la filosofía contemporánea. Para el programa de la asignatura Filosofía y Sociedad, Lenin, con su ataque al empiriocriticismo, al neokantismo, etc., logra barrer con toda la filosofía posterior a Marx. ¿Se propuso semejante tarea Lenin? Es obvio que no, y precisamente esto es lo que impide situar tanto a Marx como a Lenin en el espacio que deben ocupar dentro del análisis de los problemas filosóficos contemporáneos. Pero supongamos que sí se lo propuso; aun en este caso, suponer que su breve obra epistemológica logra liquidar intelectualmente a la enorme masa de filósofos posteriores a Marx hasta su tiempo implicaría estudiar a dichos filósofos. Un alumno que reciba la asignatura Filosofía y Sociedad ignora a los neokantianos Cohen y Natorp que Lenin critica, así como a los empiriocriticistas como Mach o Avenarius. Se enseñan respuestas a teorías que no se le imparte al alumno.

Y nuevamente vendría el problema, pues el programa cubano ha heredado la manía soviética de tomar acríticamente la epistemología de Lenin y hacer de ella el rasero para medir la validez de toda la epistemología posterior. Pregunto entonces: ¿puede un profesor someter a crítica la teoría del reflejo de Lenin desde la fenomenología de Husserl? ¿Contempla esa posibilidad el programa? De modo alguno.

Sin embargo, se nos dirá que este programa escolástico sólo se enseña en las sedes municipales y, de hecho, siempre hay profesores que se abstienen de repetir como un dogma las ideas de Engels sobre cuáles son los problemas fundamentales de la filosofía y las de Lenin sobre la conciencia. Veamos el programa tal y como se enseña en la Universidad de La Habana, en el curso diurno de una de sus facultades. Me refiero a la asignatura Filosofía y Sociedad I. Los temas son:

Filosofía y concepción del mundo. Lo material y lo ideal en la cultura. Cultura e identidad. La filosofía como aproximación teórico-práctica a la realidad. La ruptura del marxismo con el pensamiento filosófico anterior. Racionalidad, modernidad y posmodernidad. Práctica y subjetividad. La concepción materialista

de la historia (CMH) como fundamento teórico-metodológico del nuevo materialismo. Formación económico-social (FES). Estado, clases y sujeto histórico. Progreso científico-técnico y desarrollo social. El pensamiento cubano y latinoamericano.

Este es el contenido que debe ser dado en un semestre. Aunque en esta versión del programa se ha obviado el conocido «problema fundamental de la filosofía» —¿es acaso la «simplificación» que criticaba una de las ponentes en un jueves de la revista *Temas* dedicado a la enseñanza de la Filosofía en Cuba?—, se incluye la ruptura del marxismo con el pensamiento filosófico anterior. Subraye el lector esas palabras, porque constituyen la clave del problema. Significan, simplemente, que toda la filosofía anterior a Marx queda reducida a unas pocas horas de clase. Este es todo el espacio que tienen veinticuatro siglos de historia de la filosofía, hasta Marx, para ser conocidos por un estudiante que no sea de algunas de las llamadas carreras de Humanidades.

Si un joven estudia alguna de dichas carreras —me refiero a Historia, Sociología, Comunicación Social, Psicología, Historia del Arte, etc.—, recibirá previamente un semestre de Historia de la Filosofía que, al parecer, justificaría esta ausencia en la asignatura Filosofía y Sociedad I (debería llamarse Marxismo y Sociedad). Pero ¿qué contiene dicho programa? Veamos:

La historia de la filosofía como ciencia. Su objeto de estudio y tareas. Condiciones del surgimiento de la filosofía en el mundo antiguo: Grecia, Roma. La filosofía en la formación económico-social feudal. Predominio de la Iglesia como institución oficial. Nominalismo. Realismo. La filosofía moderna. Principales tendencias y figuras. Empirismo. Racionalismo. La filosofía clásica alemana. Premisas y problemáticas.

Obsérvese como la filosofía griega no aparece contemplada en dicho programa. Se incluyen las «condiciones del surgimiento» de la filosofía en el mundo antiguo (¿Roma?), pero nada con respecto a las figuras de la filosofía griega. Asimismo, se excluye la patrística y los problemas de la filosofía medieval quedan reducidos al de la disputa sobre la realidad de los universales, lo cual tendría sentido si previamente se conoce la lógica de Aristóteles y los estoicos con cierta profundidad. Cualquier profesor de Historia de la Filosofía en Cuba podrá coincidir conmigo en lo difícil que resulta a partir de este programa hacerle comprender a un alumno el sentido del problema de los universales. De igual manera, los problemas de la filosofía moderna quedan reducidos a la disputa entre el racionalismo y el empirismo. ¿Podrá algún alumno, al llegar a Filosofía y Sociedad I, entender la ruptura del marxismo con el pensamiento filosófico anterior? ¿Y todavía hay quién afirma que la Filosofía tiene «demasiadas horas» en la educación superior! De seguir esta tendencia, en un futuro no tendremos universitarios, sino especialistas carentes de la más elemental formación cultural.

Lo que más irrita en estos programas es el tiempo que se le dedica a los seudoproblemas filosóficos propios del tiempo en que vivimos. Digo seudoproblemas porque cualquier persona con una formación filosófica media podrá desechar temas como el de «cultura e identidad (¿nacional?)» ¿Es esto objeto de la filosofía del siglo XIX donde se ubica el marxismo? Si se quiere exponer un concepto de cultura desde la filosofía, hágase, pero para eso debería hablarse de lo que entendieron por cultura Hegel, Comte o la Ilustración, y no hablar en sentido abstracto

de «lo material e ideal en la cultura», como si hubiera una sola respuesta a dicha relación. Me temo que el «problema fundamental» de Engels ha sido sustituido por el de «lo material e ideal en la cultura» y el de la «cultura e identidad». ¿Por qué no fueron consecuentes y conservaron la forma soviética clásica?

También se incluye un tema muy en boga en los años 70<sup>1</sup>, «Racionalidad, modernidad y posmodernidad». Lo primero que merece ser anotado sobre este tema es lo siguiente: ¿Conoce un estudiante de primer o segundo año de una carrera de «Humanidades» (al que se le ha reducido el conocimiento de la historia de la filosofía a lo que más arriba fuera expuesto) qué es esa entidad abstracta denominada «modernidad» y la no menos abstracta «racionalidad»? ¿Qué sentido tiene enseñar las características de la posmodernidad a quien probablemente no sepa qué es la modernidad? Y ya vimos que ni siquiera sabe qué es la antigüedad a menos que alguien diga que se puede conocer la antigüedad sin estudiar a Platón, por sólo citar un ejemplo. ¿Por qué no se terminó la gran construcción metafísica del programa y se dividió la historia en Premodernidad, Modernidad y Posmodernidad?

Al parecer, los autores del programa pretenden situar el problema (¿actual?) de «la posmodernidad» para, a continuación, situar el tema «Práctica y subjetividad» y la «concepción materialista de la historia». Nótese que la concepción materialista de la historia es descontextualizada y mostrada como solución a un problema planteado en las décadas del 60 y 70 del pasado siglo por obra de los «posmodernos». Si este es el sentido del programa, pues, francamente, no puedo reconocer otro, ¿por qué mejor no se explicaron en un buen curso de Historia de la Filosofía lo que buscaba responder la modernidad filosófica? ¿Se pretende enseñar el posmodernismo en un tema de un semestre fuera de un curso de filosofía contemporánea? Es obvio que sí. Caemos nuevamente en lo ya señalado en las páginas anteriores: se prescinde de la Historia de la Filosofía, se expone un esquema vago y abstracto de algunas corrientes filosóficas para luego pasar a criticarlas desde el marxismo, el cual ha sido previamente sacado de su contexto.

Lo peor es que no se entiende que cualquier enfrentamiento de las ideas de Marx con el pensamiento posterior a él ya deja de ser obra de Marx para ser la obra de un contemporáneo con el pensamiento atacado. Es por esto que no tiene sentido hablar del marxismo-leninismo. Lo que hay es marxismo, hecho por Marx, y leninismo, hecho por Lenin, así como también hay un estalinismo (hablo de la teoría, no de los campos de concentración).

Finalmente, se exponen dos temas: «progreso científico-técnico y desarrollo social». Es curioso atacar al posmodernismo manteniendo la categoría de «progreso», tan positivista. El programa ha asumido el concepto de «progreso científico» propio de la filosofía de la ciencia de Comte o Spencer. El estudiante aceptará la idea del «progreso» científico sin conocer que la filosofía de la ciencia, la sociología del conocimiento y la sociología de la ciencia, la antropología social y varios de los filósofos de la primera mitad del siglo XX —el «reaccionario» Ostwald Spéngler, por poner sólo un ejemplo— sometieron a crítica esta idea; algo que, obviamente, no pudo hacer Marx —menos aún, Engels— por hallarse instalado en el credo positivista de su tiempo.

El otro de los temas es «el pensamiento cubano y latinoamericano». Para alguien medianamente informado, la filosofía en Cuba, especialmente dos figuras

## ENSAYO

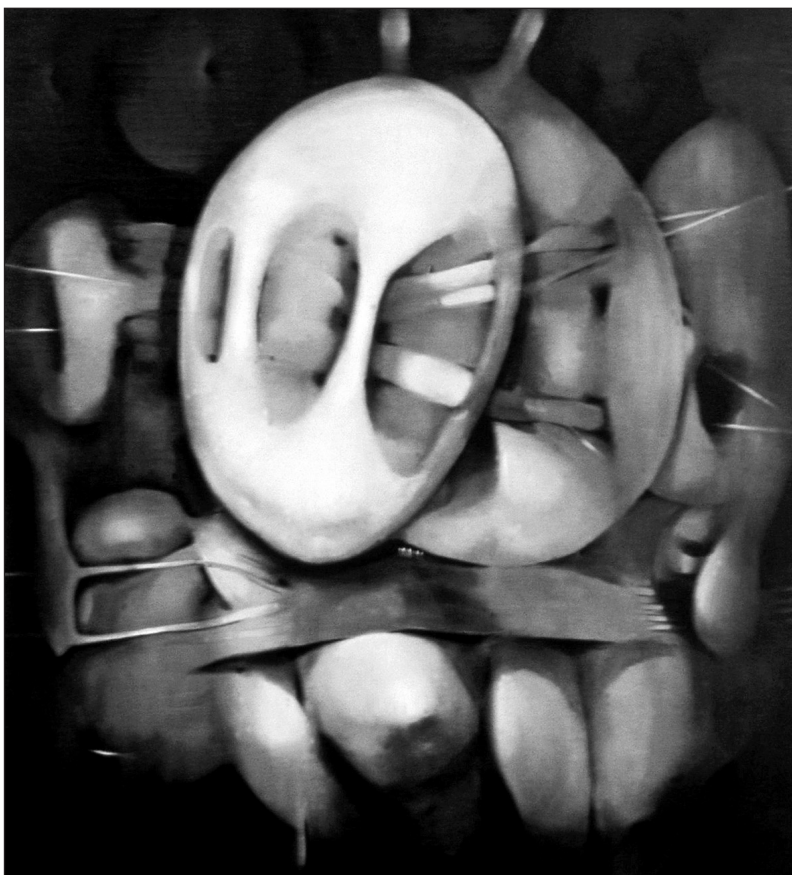
consideradas emblemáticas, Varela y Luz, no puede ser entendida sin conocer previamente, por un lado, la filosofía de Condillac y de los «ideólogos» franceses —una corriente filosófica de finales del siglo XVIII considerada por los historiadores de la filosofía como menor—, y la de Víctor Cousin, igualmente considerado menor. ¿Alguien que ignore a Maine de Birán y conozca poco a Locke, Kant y Hegel podrá valorar la trascendencia de la obra de Varela y Luz? Es imposible. Estudiar el pensamiento filosófico cubano y latinoamericano tiene sentido para quien conozca con cierta profundidad la historia de la filosofía. ¿Cómo valorar la crítica a la escolástica si el estudiante apenas conoce a Aristóteles? El nacionalismo y el latinoamericanismo expresado en el programa de estudios de Filosofía no puede consistir en descontextualizar y sobrevalorar a figuras que sólo tienen sentido dentro de las polémicas filosóficas universales de su tiempo.

No pretendo haber abordado aquí todos los problemas relativos a la enseñanza filosófica en Cuba. Baste señalar uno de los fundamentales: el de la ausencia de suficiente espacio para la historia de la filosofía, la que se quiere sustituir no ya por una cantidad de horas dedicadas al pensamiento de Marx sino por categorías hipostasiadas, o de artificial construcción, de otros autores, como las arriba citadas de «identidad», «material e ideal», o «posmodernidad».

### NOTAS

---

**1** No me atrevería a hablar de lo que está en boga hoy. Los profesores de Filosofía en Cuba, gracias a que no se publican textos de filosofía de autores no marxistas y a nuestro problemático acceso a internet, vivimos al margen del pensamiento filosófico más contemporáneo. Y espero que nadie siga considerando contemporáneo un texto de 1975. A este paso, en veinte años conoceré qué se pensaba filosóficamente en Europa en 2009.



**Development d'un Delire.**

Óleo sobre tela, 78 x 72 pulg., 1961.

Colección The Patricia and Phillip Frost Art Museum.

Del libro *El idiota entre las hierbas*

## Mi esposa cultivaba una gardenia femenina dentro de su cráneo=

Dolan Mor

Yo vine a olerla allí= Con mis dedos  
quebré la noción de sus huesos=  
Occipital= Frontal= Hueso esfenoides=  
(¡Mira dónde me sale la carrera de médico  
de animales azules!= ¡cruel Habana! =Vacas  
celestes= Páramos nublados en febrero  
de silentes carneros= El caballo ardenés  
en el establo montando en semental  
la yegua nonius que despertaba ganas  
al mirarlos=) Mi esposa estaba muerta  
de amor por mi cintura=Con un clavo  
le di la puntada en la frente= Se enamoró  
de todas mis acciones malvadas=Mi esposa =  
liebre = pubis=alacrán de placer en el orgasmo  
aquel que aún nos dura mientras suena  
el clamor en su vagina que se enroscaba  
a veces en mi glande= Mi esposa cultivaba  
por las noches un jardín gardeniano=  
saliente por su boca y que perfuma  
sábanas seminales o lechosas donde ronca  
este hombre= enemigo de mí= yo mismo  
duplicado= forense de su cráneo que me cubre  
debajo de la manta sin mis labios ni discurso  
desnudo para poder decir «¡la seda  
de su cuerpo!» = Cansada de su oficio  
de cajera= de animal en la fábrica= fue técnica  
de dientes= fregadora de suelos en las casas  
más antiguas de España=exiliada detrás  
de mi locura= Mi corazón la envuelve=  
la digiere= y vomita= y ella siempre hace de oveja=  
de leona que mira (suele mirar fatal) a su loco  
doctor veterinario= frágil de noche= cae  
rendida en mi esperma= Con su bondad  
aplaude desde abajo= perdida en un poema=  
por mí escrita=enseñada por mí= plañidera  
hacia dentro de la cama= por si acaso  
escondida en la pasada euforia de los años



que ahora vuelven=nos devuelven aquí=  
a golpear en su cráneo la única tribuna  
del amor que nos mata a los dos ya por igual=  
¿Por qué no me comí su clitoral gardenia  
y la llevo colgada en mi solapa?= Vertical  
la vería= hacia los fondos=en el discurso  
mudo que me arrastra y que no sé hasta dónde  
ni hasta cuándo parará la golpiza de estropear  
su cabeza= escuálida=jazmínea= como un cuervo  
con pétalos que salta ahora en lugar de la sangre  
o que gime= que no vuela y parece= parietal= a su padre=  
mientras yo= el jardinero= la sostengo en mis brazos.

# Caballo soy (no un appaloosa)= un resonar de los cascos en la nieve

Dolan Mor

me viene con la música de Rusia= en mi memoria  
brillan aún perfectas las cúpulas de oro  
de los templos cuando salí en avión hacia Moscú=  
Era noviembre y era el cementerio  
la estación temporal en mi maleta=  
un traje ya raído color ocre= una rosa portland  
en la cartera= una piedra= un insecto=  
protecciones que traía conmigo  
cuando era un mal veterinario que estudiaba  
en campos roturados= vaquerías= las novelas  
francesas y también (lo idolatraba=era alemán mi novio)  
a Schopenhauer y a sus múltiples aleros  
de emociones directas al cerebro de los monos  
que vestimos de traje y nos creemos  
hombres de cultura =asnos de puro bien= ya sin pecados=  
Pero no me desvió= soy caballo= la hierba  
del exilio me sostiene porque probé  
la celda y era injusta e injusto es el camello  
en el desierto aunque nunca he vivido  
sino en selvas= la jungla monetaria de mis verbos  
que al menos dan el pan y el desayuno  
con perfumes en bares ciudadanos del áspero Aragón.  
Caballo soy =he dicho= y acaso más que otros  
que presumen de equino y= sin embargo=  
en vez de sostener a una familia= a un rosal=  
a una isla verdinegra= la aplastan  
con sus cascos militares= bronces de estatuas  
que nada significan sino separación de la familia=  
un nudo con la soga hacia los cuellos=  
y el aplauso fingido de los muertos.

# Un aleteo de llaves en la puerta= yo que divago=mientras me dicen «vago»

Dolan Mor

o tomo un lirio como un arma blanca  
que es mi navaja para morir de nuevo=  
con ella corto la falange= oh manos=  
con su filo me canso de este curro=  
de la faena= *lavorare stanca* (dijo Pavese)  
mientras me evaporo como un charco  
de humo y me convierto en animal=  
en cuervo= la rutina se ceba= mala vida  
de un ingeniero bruto= un millonario  
a sueldo que resulta ser mendigo=  
Así como mil copias nos movemos  
de la casa al trabajo sin sentido=  
del trabajo al salón como a un molino=  
y a veces a la muerte que es ya madre  
a que nos cuente como a uno de sus hijos=  
depende del secreto= del oficio  
que guardemos en bancos ya vacíos  
de esperar la porción de ese dinero  
no espiritual= horrible que nos toca=  
no giran hacia el frente sino frenan  
con sus norias cansinas permanecen  
royéndonos el alma= como ratas=  
(ahora pienso en Pavese y en la muerte  
prendida de los ojos como puertas=  
porque eso somos en el fondo: puertas).  
Un aleteo de llaves ya se oyen:  
Las manillas doradas que se acercan=  
que llegan con los pomos y nos cierran.

# Un insecto camina en el poema= ni la entomología ni los libros lo definen

Dolan Mor

porque en jaula de diamante lo imagino=  
asumo con mi sangre ahora sus patas=  
se desarma bajo mi corazón: su lomo=  
Muerto nació= febril volvió en febrero=  
noviembre lo congela cada año  
caiga la nieve o no sobre su estepa=  
pero siempre me duele en cenicero=  
pues lana de cigarro brilla ahora  
y acompaña en mi mente sus dos alas  
aunque fuego es el viento y lo consume  
sobre la noche que me trae su tórax=  
Suelo lanzarlo contra el cielo humano=  
por injusto=le digo= ve al infierno= pájaro es  
también= parece insecto= y muchas veces  
la piedra de la vida nos golpea  
(nos golpea a los dos) duro y sin lógica  
porque el poema se convierta en sogá.

## Meditación política en *La Victoria China*

María Elena Blanco

Alto Broadway de bodegas insomnes  
y luz sucia, salsa en la sangre: pienso en días  
aún cándidos de ideas y consignas,  
clandestinos amantes, *fellow travelers*,  
emisarios y espías convocados  
a la enésima Tricontinental: días  
de incómodo ascetismo  
y compromiso turbio

*¿muslo o pechuga?*

me espeta de pronto el camarero  
con inimitable acento  
sinohabanero

qué dulce elección,  
contesto, a nuestro alcance,

oh cuadros

de internacionalistas empeñados  
en plasmar en la isla  
un cuento chino. La victoria cubana,  
voy alzando la voz, ni muslo ni pechuga  
ni patria: plato único, último,  
terminal

él me contempla inerte,  
me trae  
una galleta de la suerte.

## A Valerio, III

María Elena Blanco

Valerio: cuando los despojos de guerra  
se llaman Hölderlin, Macedonio o  
Propercio o Historia de la literatura  
francesa desde sus orígenes  
y humea la quemante estela  
de una dedicatoria,  
cuando desde tu mesa la tetera  
de Vallauris vierte su esmalte rojo  
en mejillas ajenas,  
en fin  
cuando la fiebre arresta los relojes  
y los lomos y las letras ajadas  
claman restitución tan cerca  
que me rasgan la pierna,  
el corazón,  
y cuando considero el cuento  
de la portera provenzal  
en todas sus versiones  
incluso las mías,  
en tanto que la señora del lugar  
los ama como el pan cotidiano,  
dudosa dote inversa  
del díscolo proveedor,  
pienso ¿ay Valerio?  
que la ley bélica  
es cruel como la sállica,  
que en el vino literalmente  
se esconde la verdad,  
que todos los saberes son agrios  
y al final nos empachan,  
que toda vuelta atrás es traicionera,  
que en tales lides  
es mejor  
dejar las cosas como están.

# Estrenos de almazara

María Elena Blanco

## I

Estas nobles maderas que hoy me arropan,  
 los tejidos, la lámpara  
 ignoraban mi esencia. El cuadro  
 de la amiga pintora  
 fue por entonces árbol, pigmento o fibra  
 de una fabulación. La chimenea,  
 túnel de inhabitado frío. Abajo  
 barro y hierro, catedral hueca, y aquí  
 sólo el espejo y el colchón, la exigua manta  
 en la oquedad del sueño  
 dadivoso y estanco.  
 No entraron forajidos ni alimañas.  
 No atacaron las moscas,  
 todavía. La cal fresca amainó  
 el hedor de la jamila.  
 La extraña casa acoge a un ama extraña  
 que apaga al fin la llama y enciende la noche.  
 Muerde, muere, duerme.

Despierta con el pregón del pescadero.

## II

El castillo ahora en ruinas fue morada,  
 la almazara y la alberca del harén  
 sus más preciadas joyas.  
 Todo abandonamos en fuga, las nueve  
 fogatas prendidas en la noche  
 nos marcaron la ruta.  
 Pero el mar quedó atrás. Hoy sólo  
 sería pérdida y estos valles  
 fútiles derroteros. Habremos de escalar.

Las cumbres nos protejan, las nieves.

## III

Todo lo que no fuera todo  
 o nada para él  
 era humo, nunca contó



con el tiempo del corazón.  
El instinto, certero:  
se alzaron de nuevo las tinajas,  
se encalaron los muros,  
las muelas y la piedra antracita  
dan fe de que hubo mulo y sangre  
y dolor.

Quien la ve la desea,  
(él sólo la divisa difusa en la distancia).  
Yo le di agua y luz  
y ahora ella me exige vida.  
Los cuidados no la contentan nunca.

Llega a las ocho el albañil.

IV

Rojo de adrenalina y aire,  
él peinará el tejado antiguo  
con su mano enguantada, le arrancará  
raíces, tréboles, polvo de luna.  
Ya el agua arisca cumplió otra vez  
su gravedad, buscó la hendidura  
por donde contornear  
el barro, las ramas trepadoras.  
¿Cuándo vendrá sólo la calma,  
la inspiración, el ocio?

Demasiado

bien sé que no es eso el amor  
sino el acabamiento hasta erigir  
este átomo de aceptación.  
El agua, a fin de cuentas, caerá  
ineluctable. Entre tanto,  
prolijos como Sísifo,

hacemos lo posible por tapar la gotera.

# Nightbirds

María Elena Blanco

No hay placa que recuerde ese encuentro  
ni aquél ni otro local con ese nombre,  
el antro en que tres aves nocturnas  
decían genialidades que nunca escribirían  
y leían a ratos lo que quizá escribiesen.  
La última vez que descendieron  
desde un sexto piso aldaño  
ya curtidos de buen tinto chileno  
el vate mayor cantó la crónica  
de una comunidad en vías de extinción,  
de animales venidos a morir en las playas,  
de impertérritos viejos, únicos sabios  
del planeta. El vate mediano por entonces  
se movía entre la saga de la húngara rubia  
y las rapsodias densas de oscuros personajes  
que poblaban sus sueños: bailarinas,  
actrices, pistoleros. El vate menor  
vivía el instante, llevaba escrito  
en blanco su propio poema,  
era el ubicuo, el comodín,  
el que hoy informa de que:

se acabó la bohemia latinoamericana  
los pájaros de la noche se han perdido de vista  
los Hell's Angels ya no asustan como antes  
el amigo del sexto murió de sida  
el nuevo CBGB's no tiene alma  
el barrio está más limpio  
en la literatura reina el realismo sucio  
la poesía no toma ni trasnocha

# Daína Chaviano: un panorama de la ciencia ficción cubana

DAÍNA CHAVIANO entrevistada por  
YOLANDA MOLINA-GAVILÁN

La última novela Daína Chaviano, *La isla de los amores infinitos* (2007), ha sido traducida a veinticinco idiomas y galardonada con la medalla de oro en la categoría Mejor Libro en Lengua Española de los Florida Book Awards. Esta novela cierra la tetralogía «La Habana Oculta» compuesta, además, por *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), que recibiera el Premio Azorín ese año, *Casa de juegos* (1999) y *Gata encerrada* (2001), en la que Chaviano demuestra sus dotes de narradora dentro de la literatura tradicional. Si bien su producción más reciente, aunque no privada de elementos fantásticos, no es de ciencia ficción, Chaviano es considerada una de las grandes exponentes de ese género que ha cultivado desde sus comienzos, en 1980, con *Los mundos que amo* (reeditada por Alfaguara en 2004). A esta colección de cuentos siguieron: *Amoroso planeta* (1983), *El abrevadero de los dinosaurios* (1990, 2005), y *País de dragones* (2001); el guión cinematográfico *La anunciación* (1989), y las novelas *Historias de hadas para adultos* (1986, 2007) y *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988, 2003). Su cuento «La anunciación» fue incluido en la antología *Cosmos Latinos: Science Fiction from Latin America and Spain* (2003), junto al veterano Ángel Arango y el más joven Michel Encinosa. En 2004, asistió como Invitada de Honor al 25° Congreso Internacional del Arte Fantástico (Fort Lauderdale, Florida). Su novela *Fábulas de una abuela extraterrestre* recibió los premios Anna Seghers (Alemania 1990), otorgado por la Academia de Artes de Berlín; y el Premio de Fantasía Goliardos (México, 2003), entregado por la asociación homónima de críticos y escritores de CF y fantasía de ese país. Es su calidad de autora cubana de éxito, esta entrevista profundizará en las opiniones de Daína Chaviano sobre la ciencia ficción (CF) en Cuba, su evolución, su presente y su futuro.

**Después de *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988), usted ha publicado otras cuatro novelas y, aunque en ellas la fantasía es un componente esencial, ninguna puede inscribirse dentro del género de la CF. ¿Eso significa que ha dejado de interesarle como creadora?**

No, nunca me he alejado del género. Después que salí de Cuba, la mayoría de los libros de CF que publiqué en la Isla volvieron a salir en editoriales de España, Colombia, México y otros países. Incluso amplí el relato «Los mundos que amo», que publicó Alfaguara como novela juvenil. He participado en eventos de CF en Estados Unidos y estoy en contacto con escritores e investigadores que se dedican a estudiar el tema. Y si bien es cierto que, hasta el momento, no he publicado títulos nuevos de CF, eso no significa que no vuelva a hacerlo en el futuro.

**¿Cómo vincula usted su obra anterior de CF con su obra posterior, publicada después que salió de Cuba?**

Mis últimas novelas, pertenecientes al ciclo «La Habana oculta», nacen de una búsqueda personal. En todas he intentado sondear temas relacionados con el origen de la nación cubana, las vivencias de varias generaciones y mis propios vínculos ¿históricos, biográficos, genéticos y espirituales? con ese país. Sin embargo, el elemento fantástico ha sido primordial en cada trama. Ninguna existiría sin esa carga de fantasía que para mí constituye una herramienta vital de creación y exploración.

Por otra parte, cualquiera que haya leído mis cuentos o novelas conoce de mi obsesión por mezclar géneros. Es algo que nunca he dejado de hacer. Todos mis libros, publicados dentro y fuera de Cuba, son una continuidad en ese sentido. Y el denominador común es el componente fantástico, que en mi universo va de la mano con lo mágico, lo paranormal, lo mítico e incluso lo erótico. Nada ha cambiado, excepto que he ampliado las fronteras de la hibridación. Por eso a nadie debería extrañarle si, en cualquier momento, vuelvo a usar las herramientas de la CF.

**En 1982, usted fundó y dirigió el primer taller literario de CF en Cuba, el Oscar Hurtado. ¿Cuál cree que fue el papel que tuvo ese taller en el desarrollo de la CF cubana y en la formación de muchos de los actuales escritores?**

Fundé el taller Oscar Hurtado poco después de graduarme de la universidad. Allí tuve el placer de apoyar a muchachos tan o más jóvenes que yo. En ese momento tenía un libro publicado ¿que había recibido el Premio David de CF? y un segundo a punto de salir. Aún era una escritora en formación, pero mi entusiasmo por estudiar tendencias y técnicas narrativas me sirvió de mucho en la práctica de ese taller. También aprendí sobre la marcha. Y ten en cuenta que, por la edad, algunos de los miembros de ese taller podrían haber sido mis hermanos mayores. La verdad es que todos éramos muy jóvenes, pero yo me sentía feliz cuando me enteraba que uno de sus cuentos había recibido un premio o iba a ser publicado.

En aquella época estaba en contacto con Juan Carlos Reloba, quien trabajaba en la editorial Gente Nueva a cargo de las publicaciones para lectores juveniles y siempre me dejaba saber cuando preparaba alguna antología o selección de CF. Entonces le avisaba a los miembros del taller, y seleccionábamos los mejores cuentos que ya habían sido analizados para que los presentaran al editor... Ahí están, en las antologías de esa época, los relatos de esos jóvenes que se convirtieron en escritores cuando publicaron sus cuentos, salidos de aquel taller.

Sin embargo, el Oscar Hurtado fue más que un grupo al que acudíamos para discutir sobre literatura. También creó una especie de vínculo que aún subsiste entre algunos de sus miembros. En teoría, cada sesión debía durar una hora y media, pero a veces nos extendíamos hasta tres. Y eso ocurría porque realmente amábamos lo que hacíamos. Estábamos literalmente enamorados del género y sentíamos pasión por aquellas discusiones... En esas sesiones no sólo analizábamos obras de los talleristas, sino también de autores extranjeros y de clásicos cubanos. Invitamos a algunos para que visitaran el taller y nos dieran sus puntos de vista sobre el oficio de escribir. Por allí pasaron escritores como

Ángel Arango y Miguel Collazo. Siempre me pareció importante establecer y reconocer la continuidad generacional. Actividades de este tipo permitieron que aquellos jóvenes respetaran la obra de quienes los habían precedido. De una generación a otra se producen rupturas, pero éstas jamás ocurrirían si antes no existieran vínculos comunes... Creo que el taller Oscar Hurtado marcó una época. Muchos de sus fundadores vivimos ahora en países diferentes. Pero no deja de ser significativo que, cuando leo las fichas biográficas de sus antiguos miembros, nunca dejan de mencionar que pertenecieron al mismo. Creo que eso habla del impacto que tuvo en su formación.

**¿Cómo ha visto la evolución del género en la Isla? ¿Cuáles cree que son las diferencias entre las diferentes generaciones de escritores de CF en Cuba?**

La CF cubana tuvo su más temprano antecesor en 1920, al publicarse la novela *La corriente del golfo*, de Juan Manuel Planas. Pero el verdadero nacimiento del género ocurre en 1964, con la aparición de tres títulos: *¿Adónde van los cefalomos?*, de Ángel Arango; *La ciudad muerta de Korad*, de Oscar Hurtado, y *Cuentos de ciencia ficción*, con relatos de tres autores (C. Cabada, Juan L. Herrero y A. Martí). A partir de ahí, comenzaron a sucederse obras y escritores casi sin interrupción.

Hasta ahora, la historia del género en Cuba puede dividirse en tres etapas. La primera transcurre entre 1964 y 1979, cuando los escritores comienzan a asimilar elementos de la CF extranjera (especialmente anglosajona) y, al mismo tiempo, amplían la búsqueda de temas «cubanos». Fue una época protagonizada por el cuento, donde se escribieron relatos que siguen siendo antológicos, como «No me acaricies, venusino», de Juan Luis Herrero, o el escalofriante «Las montañas, los barcos y los ríos del cielo», de Germán Piniella. No había gran énfasis en el componente tecnológico que, de todos modos, nunca ha sido un elemento importante en la CF hispanoamericana—. El entorno familiar o social parecía ser el eje de muchas historias. También surgieron intentos por reinterpretar la historia y el mito desde otra perspectiva. Recordemos los relatos «Un inesperado visitante», de Ángel Arango, y «De Tulán la lejana», de Giordano Rodríguez, de temática bíblica y precolombina.

En 1979, con la instauración del Premio David de CF, comienza la segunda etapa que llegó hasta 1990, y que sigue siendo la más prolífica en cuanto a publicaciones. En sólo diez años se publicaron 35 títulos (comparado con 15 títulos de la primera etapa, que duró quince años; y unos 20 títulos en la tercera, que aún no ha concluido). Surge una generación de nuevos escritores, incluyendo mujeres que comienzan a publicar por primera vez dentro del género. Casi todos eran graduados universitarios (egresados de facultades de letras, ciencias o ingeniería), lo cual posiblemente contribuyó a la diversificación de estilos y temas.

Dentro de esta etapa hubo dos vertientes. Una de ellas se hallaba más apegada a la CF ortodoxa, con un compromiso social y político que algunos confundieron con CF «dura» porque varios de sus títulos podrían definirse así. Pero esa clasificación es engañosa. En realidad, debió denominársele «pro-soviética» pues todos sus autores desarrollaron esas historias dentro de sociedades con ambientes caribeño-soviéticos. La otra vertiente intentaba romper los moldes

tradicionales del género, fundiéndose con lo fantástico y desarrollando tramas de corte psicológico, parasicológico o mágico-mítico. Esta variante podría catalogarse como «híbrida» debido a sus características.

El segundo período concluyó en 1990 por varias razones. Por un lado, el Premio David de CF dejó de existir. Además, varios de los autores más prolíficos o representativos de esa etapa decidieron abandonar definitivamente el país, lo cual produjo un vacío momentáneo en las publicaciones. Por último, comenzaba la, hasta ese momento, mayor crisis económica en la historia de la Isla con el llamado Período Especial, que paralizó casi por completo el país, incluyendo la industria editorial.

Desde 1990 hasta 1999 se produjo un atasco editorial de casi diez años en que sólo vieron la luz dos títulos de CF, ambos en 1994. No obstante, a partir de ese año empieza una profusión de eventos dedicados al tema. Algunos de esos encuentros anuales continúan hasta la fecha. Además, en pleno período especial surge la primera revista de CF que, debido a la ausencia de papel, comienza a circular en formato digital, pasando de computadora en computadora a través de centros de trabajo, y llegando al extranjero mediante correos electrónicos.

Yo diría que la tercera etapa comienza en 1999 cuando se publican simultáneamente cuatro libros, tres de los cuales fueron antologías. Este detalle marcará el resto del período, que se ha caracterizado por la escasez de novelas y la proliferación de antologías. Debido a la extrema pobreza material, no es de extrañar que los autores hayan optado por el cuento, que les da mayores oportunidades de publicación.

La temática en esta tercera etapa también ha variado. Se produjo un auge del *cyberpunk*. Esta vertiente de la CF que se distingue por describir mundos marginales en un ambiente tecno-futurista deshumanizado y cargado de violencia ha sido el ingrediente básico del que se han nutrido muchos de estos escritores que subsisten en un medio social cada vez más enrarecido. No es casual que ahora proliferen allí temas como la prostitución y el *apartheid* social junto con una buena dosis de cinismo y amoralidad.

Otros autores cultivan la «fantasía heroica», de la que he leído relatos interesantes. Y los hay que no siguen una línea temática definida y se mueven con más independencia.

Debo aclarar que ninguno de esos períodos ha sido más importante que otro. Cada uno ha hecho aportes al género y son parte de un proceso evolutivo donde han intervenido diferentes generaciones.

**Según lo que ha podido conocer, y juzgando desde su experiencia como escritora avezada y gran lectora de narrativa y de crítica literaria, ¿cuáles serían los principales aciertos y desaciertos que detecta dentro de la actual CF cubana?**

Hay escritores y escritoras realmente originales. Otros que no lo son tanto. Y algunos que hacen difícil entender por qué se han publicado. Por otra parte, los autores con un mayor número de publicaciones no son siempre los mejores. En algunos casos, la producción literaria excesiva podría explicar la calidad irregular de su obra.

Uno de los principales problemas radica en que algunos de ellos parecen haber olvidado que el vocablo *narrativa* viene del verbo *narrar*, es decir, contar una

historia. Así de simple. En lugar de buscar un buen tema, construir un conflicto interesante y hallar un desenlace satisfactorio, estos autores tratan de descubrir el Mediterráneo y acuden a la experimentación trasnochada. Abusan indiscriminadamente de neologismos y retruécanos, dando la impresión de que estamos ante uno de esos viejos textos vanguardistas ya obsoletos. Es como si el autor intentara buscar elementos «originales» (léase «extravagantes») que no hacen más que enredar la trama.

También he visto una especie de posmodernismo gráfico donde se mezclan estructuras del guión cinematográfico a lo *Blade Runner* o situaciones propias de videojuegos y hasta de *comics* que, cuando son mal manejadas, producen un caos tan absoluto que ni siquiera un lector asiduo del género logra seguir la historia. Sospecho que esa tendencia a complicar innecesariamente un texto se debe a un intento inconsciente por camuflar ideas. Creo que aún existe el temor a ser demasiado explícito... y no porque los relatos sean subversivos, sino por simple reflejo.

Por si fuera poco, he leído relatos que piden a gritos un corrector de estilo. Cuando descubrimos faltas de ortografía, palabras repetidas o mala redacción, hay que preguntarse si los editores han perdido las pautas de su oficio o simplemente la vergüenza. En este caso, no creo que haya que culpar sólo a los autores, sino también a la editorial, aunque es obvio que un escritor que no sabe manejar las herramientas básicas de su idioma queda automáticamente descalificado.

Pese a todo, han aparecido autores sorprendentes, entre ellos varias mujeres, que logran aportar situaciones originales y personajes sólidamente contruidos. Hay abundantes muestras de talento a las que quizás no se les preste mucha atención, pero están ahí y algún día serán el rostro de la CF cubana.

**A su juicio, ¿en qué medida influyó la literatura de CF soviética en los pioneros de la CF cubana y en los creadores que siguen sus pasos en el decenio de 1980? ¿Qué otras influencias o modelos considera significativos?**

La influencia soviética comienza y termina en la segunda etapa, es decir, apenas abarca diez años. Ya mencioné que durante ese período hubo dos vertientes, una de las cuales se mantuvo fiel al modelo soviético, con una fuerte proyección sociopolítica donde la ideología comunista marcaba el ambiente y la ética de los personajes. En cambio, los autores de la vertiente «híbrida», que al principio pudieron tener alguna influencia soviética, pronto se separaron de ese modelo. Cada uno halló métodos para eludir la censura, dedicándose a explorar cánones filosóficos y estéticos cercanos al tabú, a riesgo de ser considerados «herejes» u oscurantistas.

En un artículo publicado en la revista *Science Fiction Studies*, titulado «*From Socialist Realism to Anarchist-Capitalism: Cuban Cyberpunk*» («Del realismo socialista al capitalismo anarquista: el *cyberpunk* cubano»), Juan Carlos Toledano, un académico hispano-norteamericano que ha estudiado a fondo el desarrollo de la CF cubana, también nota la existencia de estos dos grupos. El académico se refiere al dramático caso de Agustín de Rojas, el escritor más representativo de la primera vertiente, a quien él llama «el campeón del realismo socialista». Rojas es el autor de una trilogía de novelas (*Espiral*, *Una leyenda del futuro* y *El año 200*). Toledano señala que su compromiso literario



con la ideología socialista era tan fuerte que, al desaparecer la realidad social que la sustentaba, abandonó de golpe la CF y desde entonces sólo ha publicado una novela que no se relaciona con el género.

De esta influencia soviética, pues, no queda nada. Pero existen otras. En antologías recientes he encontrado la huella de clásicos ineludibles como Ray Bradbury, J. R. R. Tolkien, Isaac Asimov, William Gibson, el gurú del *cyberpunk*, e incluso de escritores nacionales, exiliados o no. En algunos casos, la semejanza es tan evidente que uno esperaría que, al menos, su autor citara o dedicara el cuento a su «modelo», como ocurre tantas veces en el mundo literario, pero esto nunca sucede. Pareciera como si se avergonzaran de reconocer a quienes admiran, cuando semejante actitud no es un estigma, sino una saludable señal de aprendizaje.

Por otra parte, para hablar de influencias también se necesita que éstas lleguen de alguna parte. Los escritores de la primera y segunda etapa tuvieron acceso a traducciones de obras extranjeras, pero éstas han desaparecido con el tiempo y hoy son reliquias difíciles de hallar. Las nuevas generaciones apenas conocen los nombres contemporáneos que han renovado el género. En la Isla no se publica a Ted Chiang, Serguei Luknayenko o Andreas Eschbach, por citar sólo tres. Hasta donde sé, tampoco se consiguen novelas de clásicos ineludibles como Larry Niven o Ursula K. LeGuin. Y si un escritor no tiene puntos de comparación o desconoce lo que se hace en el resto del mundo, es difícil que pueda salir del círculo vicioso al que lo condena ese *apartheid* informativo.

Pese a todo, muchos hacen esfuerzos ingentes por mantenerse al día. Hay *blogs*, boletines y revistas digitales (elaboradas por los propios escritores o por los fans) que intentan difundir obras contemporáneas. Y si alguno de ellos ha tenido la suerte de leer uno de esos libros, lo reseña para los menos afortunados. También se han formado peñas culturales dedicadas a temáticas relacionados con la literatura fantástica, como la cultura celta, y aprovechan sus eventos anuales para ofrecer charlas y mostrar películas o videos musicales que no se ven en el cine o la televisión. Pero estos chispazos de información no son suficientes. Más que influencias, sería mejor hablar de avidez por recibir influencias.

### ¿Qué opina sobre el nivel de la crítica acerca de la CF y la fantasía cubanas, dentro y fuera de la Isla?

Lamentablemente, la crítica es la Cenicienta de esos géneros en Cuba. En otros países existen congresos y revistas especializadas donde participan académicos que no son escritores ni aspiran a serlo. En Cuba, sin embargo, la mayoría de los artículos son elaborados por los propios creadores, algunos de los cuales tienen poca o ninguna formación académica y no poseen, por tanto, las herramientas adecuadas para el análisis de una obra literaria. Desconocen que criticar, en términos académicos, no significa imponer adjetivos a diestro y siniestro. Por otro lado, hay quienes creen que hacer crítica o ensayo es elaborar un listado de títulos que han leído, y luego afirmar festinadamente que tal libro es superior a otro, o que su generación es mejor que la anterior; por no mencionar a quienes escriben sobre el género para terminar alabándose a sí mismos y mostrarse como los paladines de la mejor CF que se ha hecho en la Isla. Hay una falta de modestia casi aterradora.

Por supuesto, algunos escritores escapan a esto y son capaces de mostrar mesura en sus prólogos y artículos, explorando el género sin pretensiones protagónicas. Pero, en términos generales, no existen voces académicas independientes que estudien el fenómeno con el rigor que merece.

Aunque resulte paradójico, los mejores estudios que he leído sobre CF cubana provienen de Estados Unidos y no están hechos por cubanos. En muchas universidades norteamericanas hay cátedras especializadas en CF que cuentan con cursos y currículos dedicados al género. Estos académicos celebran anualmente congresos donde se leen y analizan centenares de ponencias. Entre ellos, conozco a varios investigadores que estudian la evolución del género en la Isla. Además del profesor Juan C. Toledano, quien hizo su tesis de grado universitario sobre la CF en Cuba, está tu tesis sobre la CF en España e Hispanoamérica y tu libro *Ciencia Ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*, en el cual hay varios capítulos dedicados a obras cubanas de CF. Otra importante investigadora es Andrea Bell, con numerosas publicaciones, y que, junto contigo, editó y tradujo varios cuentos de la primera antología de CF hispanoamericana publicada en Estados Unidos. La colaboración entre ambas, junto a otros investigadores del género en español y portugués, de dentro y fuera de EE. UU. (Miguel Ángel Fernández Delgado, Elizabeth Ginway y Luis Pestarini), ha producido, además, una cronología de textos de CF publicados en Latinoamérica entre 1775 y 2005, dividida por países y en la que figuran títulos cubanos desde 1885 hasta 2004, con un apartado que resume la historia y evolución del género en Cuba. También académicos como Robin McAllister, Dale Knickerbocker y Sharon Sieber han publicado trabajos, presentado ponencias, traducido textos o participado en congresos donde se han estudiado obras y autores cubanos.

Un caso significativo es el del profesor de física Daniel W. Koon, de St. Lawrence University (Nueva York), que mantiene, dentro de su propio sitio web, otro de consulta bilingüe dedicado a la CF cubana. No sólo ofrece información detallada y actualizada sobre obras y autores, sino que presenta fragmentos de novelas y cuentos traducidos al inglés, entrevistas, enlaces a sitios web de revistas digitales y de autores cubanos, y mucha más información.

Cuando los investigadores cubanos se decidan a estudiar esa zona de la literatura, tendrán necesariamente que contar con la bibliografía y los análisis publicados antes por sus colegas extranjeros. Pero esa interacción tan saludable es parte de la vida académica.

### ¿Cómo ve el futuro de la CF en Cuba?

Si a pesar del encierro y las dificultades materiales de los últimos años se siguen produciendo obras de calidad atendible, es de esperar que ese proceso se multiplique cuando los escritores —y el país, en general— puedan interactuar libremente con el resto del mundo. Cuba siempre ha sido un caldo de cultivo para la creación. Los cubanos se han especializado en absorber lo que llega desde el exterior para transformarlo en un producto sui géneris. Espero que algo parecido ocurra con la CF de la Isla en un futuro bastante cercano.

# El espíritu de Cuba y el espectro de la ópera

ROBERTO IGNACIO DÍAZ

**L**A HISTORIA QUE AQUÍ SE CUENTA TIENE QUE VER CON LA ISLA DE CUBA, pero sus orígenes se remontan a un escenario de Viena donde, en 1786, se alza el telón por primera vez sobre *Las bodas de Fígaro*. La música de Mozart colma el espacio y los personajes representan una compleja trama donde convergen lo social y lo erótico. Aunque faltan muy pocos años para que estalle la Revolución Francesa, el antiguo régimen impera en la Sevilla de la ópera. Fígaro está por casarse con Susanna, pero su amo, el Conde de Almaviva, desea a la joven novia y quiere por tanto restituir el infame *droit de seigneur*. Para complicar la cosa, la mujer de Almaviva, la Condesa, es amada por un joven llamado Cherubino, un papel que canta una mezzosoprano. El Conde, celoso y omnipotente, busca eliminar a éste y le ordena abandonar el castillo y unirse a su regimiento. Justo antes de concluir el primer acto, Fígaro, el antiguo barbero de Sevilla y ahora sirviente del Conde, respalda a su amo y despide con burlas al frágil Cherubino cantando el aria «*Non più andrai*». Las palabras del libreto, escritas por Lorenzo Da Ponte y adaptadas de la pieza de Beaumarchais, infunden gran temor en el andrógino personaje a la vez que resaltan su aparente ineptitud para las varoniles artes de la guerra. Fígaro lo llama «*farfallone amoroso*» y le advierte que habrá de cambiar sus «*bei pennacchini*» y su «*cappello leggiere e galante*» por «un gran casco, o un gran turbante», y que habrá de portar una pistola y una espada. En vez de un delicioso «*fandango*», su vida será ahora, entre balas y cañonazos, una azarosa «*marcia per il fango*» —pero esto es lo que ocurre cuando se está destinado «*alla vittoria, alla gloria militar*»<sup>1</sup>—. A medida que Fígaro termina el aria con su varonil voz de barítono, el libreto pide que todos abandonen el escenario al son de una marcha militar; en efecto, en muchos montajes de la ópera, los personajes salen marchando como soldados, incluido Cherubino, sobre quien se ciernen calamidades vestuarias y acústicas, por no hablar de los peligros de la guerra. Si bien a menudo se ve a Fígaro como representante del cambio social —se trata del héroe de una pieza teatral que Napoleón describiera como el primer disparo de la Revolución—, lo cierto es que en ese gran final del primer acto, su canto estentóreo aterra a Cherubino. Un aristócrata corrupto habrá obligado al joven a unirse al ejército, pero son los potentes tonos de Fígaro los que resuenan con brío en tanto la mezzosoprano permanece callada y desprotegida conforme cae el telón.

En la ópera de Mozart, no obstante, se resuelven en última instancia todos los conflictos. El Conde y la Condesa se amistan en el acto final y Cherubino, pese a sus temores, nunca partirá a la guerra. Tal como conviene a una gran obra

de la Ilustración, todo se perdona, y los compases emotivos y lúcidos de Mozart conducen a una reconciliación majestuosa<sup>2</sup>. Sin embargo, en una extraño viaje musical, la música de Mozart atraviesa el océano y marca el comienzo de una guerra real. En el año 1868, en la provincia oriental de Cuba, estalla lo que será una guerra de diez años en contra del dominio imperial de España. El 10 de octubre, en la plantación de La Demajagua, en un gesto no exento de grandeza operística, Carlos Manuel de Céspedes libera a sus esclavos y proclama la independencia del país. Diez días después, en la plaza de Bayamo, se canta por primera vez una composición del patriota Pedro, o Perucho, Figueredo. Se trata del canto que varios decenios después se convertirá en el himno oficial de la República de Cuba. Conocida como «Al combate», por sus primeras palabras, o bien como «La bayamesa», en recuerdo de «La marsellesa», la canción exhibe una peculiaridad inesperada, pues, como observan los musicólogos, sus notas parecen imitar ciertos acordes del «*Non più andrai*» de Mozart, una correspondencia musical en la cual se percibe la insólita conjunción del nacionalismo cubano y la ópera europea. Las palabras de Figueredo, claro está, se aproximan más a la grave dicción de «La marsellesa» que al lúdico libreto de Da Ponte, pues la guerra, motivo de burla en *Las bodas de Fígaro*, es grave augurio de muerte en la composición de Figueredo. El llamado a las armas conduce a violentas batallas, no sólo a las de la Guerra de los Diez Años sino también a las de la Guerra de Independencia, por no hablar de los numerosos conflictos habidos en Cuba desde la instauración de la República en 1902. Todo termina bien en la ópera, pero la historia cubana, más allá de las ideologías políticas, es una suma de luchas y conflictos hasta el presente.

No es fácil determinar a ciencia cierta hasta qué punto «Al combate» se origina en «*Non più andrai*», pues, además del eco mozartiano, las estructuras de la canción se asemejan a las de otras músicas marciales<sup>3</sup>. En todo caso, lo cierto es que los cubanos tienden a creer, de manera vaga pero a la vez convencida, que el himno nació en un aria de Mozart; si bien existe cierta confusión en torno a qué aria o incluso a qué ópera, ello puede deberse al hecho que Mozart mismo cita las notas de «*Non più andrai*» en la escena final de *Don Giovanni*, mientras el protagonista espera la llegada del Comendador. Pero, más allá de la evolución precisa del aria cómica en solemne himno, lo que me interesa es una metamorfosis menos audible que concierne no tanto a la música como a las palabras.

Si bien el aria de Mozart suena como una parodia de la música marcial, la recomposición de Figueredo parece reinvertir los términos al reubicarse en un plano de absoluta seriedad militar. No sabemos qué llevó al cubano a escuchar en la irónica «gloria militar» de Mozart los tonos de su trágico «morir por la patria es vivir», pero sí es posible advertir en el cambio un aspecto de Cuba que el discurso nacional suele no tener en cuenta. El gesto de Figueredo parece contradecir la tesis central de Mañach en *Indagación del choteo*: la idea de Cuba como «una tierra totalmente desprovista de gravedad, de etiqueta y de distancias»<sup>4</sup>. Los lectores de *Tres tristes tigres* sin duda recordarán la sección titulada «Bachata», donde los personajes escuchan un concierto en el radio y pervierten los cánones de la cultura occidental: «Bach, Juan Sebastián, el barroco marido fornicante de la reveladora Ana Magdalena, el padre contrapuntístico de su armonioso hijo Carl Friedrich Emmanuel, el ciego de Bonn, el sordo de Lepanto, el manco maravilloso, el

autor de ese manual de todo preso espiritual, *El Arte de la Fuga*. [...] ¿Qué diría el viejo Bacho si supiera que su música viaja por el Malecón de La Habana, en el trópico, a sesenta y cinco kilómetros por hora?»<sup>5</sup>. La pieza que escuchan resulta ser de Vivaldi, pero la equivocación da pie al chiste: «Chico [...] la cultura en el trópico» (p. 298). Mañach sin duda reconocería los juegos verbales de los personajes, entes ficcionales que parecen confirmar las propias palabras del ensayista —«todo en Cuba tiene la risa de su luz, la ligereza de sus ropas, la franqueza de sus hogares abiertos a la curiosidad transeúnte» (pp. 78-79)— al igual que su conclusión irónica: «Estamos en la perfecta república» (p. 79). No es raro encontrar a quienes están de acuerdo con que los atributos del choteo marcan el espíritu de Cuba, si es que ello existe, pero el himno de Figueredo, al transformar la ironía teatral en gravedad histórica, parece contradecir los aires burlones que respira Mañach e inspiran a Cabrera Infante. Por otro lado, no es imposible escuchar la reformulación de «*Non più andrai*» como una forma retorcida, si bien inconsciente, del mismo fenómeno: se trata no sólo la reversión del humor de la ópera, sino también de la subversión de la autoridad cómica de Mozart. Si se piensa, basar un aire solemne en un aria cómica para celebrar el nacimiento de una nación —un hito en la historia de la imperfecta república cubana— podría verse como una burla de las hazañas militares no menos aguda que la de Mozart. Ese posible choteo al revés sería luego una forma suprema del espíritu nacional.

Más allá de las palabras que emplea Figueredo en «Al combate» al llamar a sus compatriotas a las armas, me interesa recuperar las palabras del libreto de Da Ponte que *no* aparecen en el himno cubano. Ante todo, me llaman la atención los primeros versos del aria y del himno, el extraño pasaje del *farfallone* de la ópera, que en español podría decirse *mariposón*, a los varoniles *bayameses* de la invocación inicial. Se trata, en efecto, de una curiosa metamorfosis, sobre todo si recordamos el modo en que ciertos discursos de la nación cubana tienden a censurar, e incluso silenciar, cualquier signo de homosexualidad<sup>6</sup>. Al decir esto, confieso abiertamente que incurro en la anacronía, pues no hay ninguna prueba de que Figueredo haya tenido ninguna conciencia del ambiguo género de Cherubino, que la palabra *farfallone* parece indicar, o bien de los lazos que hoy percibimos entre los hombres gays y la ópera<sup>7</sup>. Mi interés reside, por tanto, no en la autoría de la ópera, sino en la posible revalorización del himno como signo nacional y de la ópera como práctica cultural una vez que se revele y ventile el semioculto legado de Mozart en Figueredo. De hecho, «Al combate» bien podría ser un espacio idóneo para explorar cómo ciertos aspectos del nacionalismo cubano pueden entenderse en el contexto del *unheimlich* de Freud, esos elementos familiares y, a la vez, extraños que se intentan reprimir pero que regresan e inquietan a la persona o a la comunidad<sup>8</sup>.

Hay dos obras cubanas —*El color del verano* (1982), la novela de Reinaldo Arenas, y *Fresa y chocolate* (1994), la película de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío— en las que se representa el regreso de la ópera a Cuba, un acto que, como veremos, no es una ocasión festiva, pues la ópera reaparece de modo más evidente —más audible—, como una suerte de amenaza acústica, como un temible signo de lo extraño e incluso de lo extranjero. No obstante, el espectro de la ópera actúa de un modo curioso, pues conforme pone al descubierto ciertas inseguridades del espíritu nacional, la ópera obra de un modo revolucionario.

Gracias a la ópera, la homosexualidad resurge, no como un defecto moral o un peligro agazapado, sino como un elemento más en una nación cubana del todo heterogénea tanto en lo estético como en lo sexual y lo político.

Puede sorprender el hecho de que la historia de la ópera en Cuba es relativamente larga e ilustre. A mediados del siglo XIX, ya era La Habana uno de los principales centros de actividad operística en América. Varias de las principales óperas del repertorio del *bel canto* italiano —*L'italiana in Algeri* y *Semiramide*, de Rossini; *Lucia di Lammermoor* y *Roberto Devereux*, de Donizetti; *Norma e I Puritani*, de Bellini— tuvieron su estreno americano en esa ciudad<sup>9</sup>. Una fecha importante es el 18 de noviembre de 1846, cuando *Ernani*, de Verdi, se representa en el Teatro Tacón, el primer montaje de una ópera de Verdi, cuya carrera apenas tomaba vuelo, en la América hispana, y el segundo fuera de Europa, tras su representación en Río de Janeiro apenas cinco meses antes<sup>10</sup>. De hecho, si examinamos la historia de las primeras óperas verdianas, se descubre que cinco de ellas se estrenaron en el Tacón antes que en otros teatros americanos. Más aún, una de las varias compañías italianas radicadas en La Habana presentó la primera ópera de Verdi en Estados Unidos como parte de una gira que recibió espléndidas reseñas en los periódicos de Nueva York y otras ciudades<sup>11</sup>. En el siglo XX, el viaje de Enrico Caruso a La Habana es bien conocido, no sólo por la explosión que interrumpió la representación de *Aida* en el Teatro Nacional, sino también por los honorarios del tenor, al parecer los más elevados de su carrera, costeados por la rica y triunfante burguesía habanera<sup>12</sup>. Más allá del territorio de Cuba, el cubano-norteamericano Alberto Vilar demostró pasiones comparables al realizar las donaciones más altas en la historia de la ópera a compañías de ambos lados del Atlántico. Al no poder cumplir con sus múltiples promesas de pago, Vilar enfrentó un ocaso vertiginoso<sup>13</sup>. Estos varios episodios en los que se entretejen Cuba y la ópera pueden explicarse, al menos de modo parcial, dentro de la visión de Theodor Adorno del género como espacio en el que la burguesía despliega una «ostentación secular»<sup>14</sup>. En el contexto latinoamericano, habría que considerar también el papel de la ópera como práctica cultural a través de la cual ciertos públicos representan ciertas afinidades electivas con las metrópolis de mayor prestigio, sobre todo en Europa<sup>15</sup>.

Pero, ¿cómo interpretar, cómo elucidar, los sublimes tonos, los subliminales acordes de «*Non più andrai*» en «Al combate»? Cuando yo asisto a una representación de *Las bodas de Fígaro*, o bien cuando escucho un disco o miro un vídeo de esa ópera, tal vez a causa de mis lazos con Cuba, respondo a «*Non più andrai*» de modos diversos. Más allá de la música extremada de Mozart, más allá del inteligente y divertido libreto de Da Ponte, está la escondida conexión cubana, una historia casi inaudible pero no del todo ilusoria en la que sería posible escuchar una reflexión oblicua sobre las hazañas y los azares de Cuba. Al examinar los textos de Beaumarchais y de Da Ponte, resulta interesante comprobar que tanto la pieza como la ópera son una clara acusación dirigida a la autocracia. Las palabras del dramaturgo que el libretista reformulará en la ópera describen vívidamente los sufrimientos y peligros que afectarán a Chérubin una vez se una al regimiento del Conde, pero los dos textos son comedias y a los públicos no habrá de preocuparles la muerte anunciada del joven. La canción de Figueredo, en cambio, proclama el inicio de una guerra real, y el solemne verso «morir

por la patria es vivir» no es, por tanto, una mera versión del horaciano «*dulce et decorum est pro patria mori*», sino el presagio de terribles sucesos de sangre por venir. En el aria de Mozart, Fígaro le anuncia a Cherubino: «*ed invece del fandangò, una marcia per il fango*»; en el texto de Figueredo no hay mención de esos esfuerzos, pero esa omisión, ese silencio, resonaría poderosamente en quienes se fijan en los lazos que unen la ópera y el himno y a la vez contemplan las batallas en distintas guerras en la que habían de morir los cubanos, la más famosa de las cuales, la más consagrada, sería la muerte de Martí en Dos Ríos.

El hecho de que «Al combate» se origine en un aria cómica no quiere decir que haya ningún defecto en los símbolos de Cuba, o bien que el país deba verse como uno de esos *Operettenstaaten* inventados por Offenbach o Lehár para las tablas, o como una copia real de la Costaguana ficticia de *Nostromo* de Conrad. Lo que sí permite la conexión operística es explorar un aspecto problemático de la cultura cubana: la visión de la homosexualidad como ausencia de hombría o como forma de locura o traición. En esa narrativa del origen de «Al combate» en *Las bodas de Fígaro*, la aparente androginia de Cherubino es del todo significativa; él, o ella, puede amar locamente a la Condesa de Almaviva, pero el papel de Cherubino lo canta una mujer, y él, o ella, se compara en «*Non più andrai*» con un Narciso enamorado de su peinado, su gran sombrero y sus plumas, y poseedor de un «*donnesco vermiglio color*», que en una versión inglesa del libreto se traduce como «*cheeks as pink as any girl's*» (p.123), es decir, «mejillas tan rosadas como las de cualquier chica». En la ópera, cuando escucho «*Non più andrai*» en la sala en penumbras, a veces siento el deseo de levantarme y saludar el himno cubano; de igual modo, cuando siento los clarines marciales de «Al combate», no puedo no sonreír al recordar el travestismo operístico de Cherubino, un linaje reprimido cuyo espectral retorno podría ser problemático, a menos que se reconozca el temperamento inquietante —extraño y a la vez familiar— de las naciones.

Pero regresemos con la ópera a la isla de Cuba. Estamos en La Habana en 1979, unos meses antes del éxodo del Mariel, cuando miles de cubanos, entre ellos un elevado número de gays, dejaron el país rumbo a Estados Unidos. La escena es un edificio majestuoso en el viejo corazón de la ciudad, un entorno marcado por las ruinas. Se escucha una música, y es Maria Callas, quien canta un aria de *Il Trovatore*, de Verdi, una ópera como tantas en la que se cuenta la derrota de una mujer en manos de la autoridad patriarcal. Dos hombres, los protagonistas de *Fresa y chocolate*, escuchan la voz de esa mujer, y uno de ellos, Diego, trata de seducir al otro, David, revolucionario ferviente. Como vemos en esa escena, la vida de Diego está llena de peligrosos signos foráneos. Sus paredes exhiben un retrato de Martí y una imagen de la Caridad del Cobre, pero sus gustos tienden a ser fieramente cosmopolitas, desde su opción por el té y las frases extranjeras hasta sus devotas lecturas de la poesía de Donne y de Cavafy. Entre estas afinidades, la ópera surge como una pasión sediciosa; de modo específico, su amor por Callas es un gesto personal y a la vez político, como lo sugieren sus comentarios mientras los dos hombres escuchan los melancólicos tonos de la cantante: «Dios mío, qué voz, ¿por qué esta isla no da una voz así, eh? Con la falta que nos hace otra voz»<sup>16</sup>. Esas palabras pueden entenderse como el lamento de que Cuba no haya dado una gran voz operística, pero también como el reclamo de



quien desea una apertura democrática. El resto de la película, en efecto, se centra en la tentativa de Diego de crear una sociedad civil en la que todos los cubanos, incluidos los que son gays, vivan libres de persecución o miedo. Significativamente, el aria de Callas es «*D'amor sull'ali rosee*», que el personaje de Leonora canta en la prisión a la que la ha conducido su amor por Manrico. Al igual que la película, *Il trovatore* es una historia de amor y política en la que la pérdida de la libertad es una posibilidad del todo real. Si bien la ópera suele verse como repositorio de valores burgueses, lo cierto es que la ópera también posee una dimensión distinta en la que la voz de quien canta constituye una protesta y una rebelión.

En *The Queen's Throat*, Koestenbaum identifica doce razones que explican el culto gay de Callas, y entre ellas está la habilidad de la cantante para expresar la furia ante las ofensas cometidas contra uno<sup>17</sup>. No sorprende, pues, que Diego, a quien enfurecen las injusticias del Estado cubano, escuche con raptó la voz de Callas. En esa pasión se percibe la rebelión y se encarna una revelación, pues los sonidos que emanan de la laringe de la diva indican la posición de Diego fuera de la Revolución, a la vez que muestran cómo la ópera puede ser anuncio de amistades peligrosas. La homosexualidad marca a Diego como un rebelde en potencia, como un posible proscrito, y esas sospechas también se dirigen al arte de la ópera, visto tantas veces como una inclinación extranjera, reaccionaria, decadente, frívola. En esa devoción de Diego por la voz de Callas se escucha una acusación contra ciertas versiones estrechas y excluyentes de la Revolución que han afectado las vidas de los homosexuales<sup>18</sup>.

Al igual que Diego, Callas experimenta la pasión del peligro, como se advierte en su predilección por los difíciles papeles del *bel canto* que ella ayudó a revivir. Pensando que Mozart era «aburrido», Callas optó por las heroínas románticas, entre ellas la Norma de Bellini y la Lucía de Donizetti. El momento de mayor exaltación en *Lucia di Lammermoor* es la llamada «Escena de la Locura» en la que la protagonista, forzada por su hermano a contraer matrimonio con alguien a quien no quiere, recuerda una pasión imposible y los breves momentos pasados con el hombre que ella ama apasionadamente. Cantando esa última aria en estado de alucinación, Lucía emite notas elevadísimas en las que ya no hay palabras sino mera vocalización, largos pasajes floridos en los que la ausencia de consonantes impide la formación de un discurso verbal inteligible. Lucía no puede hablar porque está loca; el que Diego sea una loca, como se diría en cierta jerga cubana, hace que su pasión por Callas sea particularmente reveladora, pues en ella se esconde una historia de locura literal y metafórica. Lucía ha perdido la razón, pero Diego, al enfrentarse a la Revolución, se muestra igualmente irrazonable. Los dos personajes cantan o gritan lo más alto que pueden, pero si bien la locura de Lucía carece de palabras, la de Diego nunca deja de ser verbal, incluso lúcida, y es precisamente la claridad de esa disensión lo que lo convierte en un personaje peligroso hasta el final. Los cantos de la ópera pueden ser sublimes, pero Diego no conoce la sublimación, ni siquiera en las más altas notas del arte, y escoge condenar las debilidades de su país ruidosa y explícitamente. Oyente amantísimo de Callas, él se queja de que Cuba no logre producir una voz semejante —o una pluralidad de voces—. Como en la novela de Kundera, para él la vida ha de estar en otra parte, y ese sitio externo se vuelve del todo real cuando, para evitar su propia destrucción, se ve forzado a dejar Cuba en el melancólico

final de la película. Lucia abandona el escenario para morir, y Diego, el héroe silenciado, sale de la película y, con tristeza, del país. Antes de ese exilio, sin embargo, él ha logrado mostrarle a David no sólo otra cara de la Revolución, sino también otra dimensión de la ópera, un arte en el que se oyen la grandeza, la rebelión y la libertad. En una escena que transcurre hacia la mitad de la película, David escucha el radio en la soledad de su habitación y a medida que pasa de estación en estación, se distingue una voz oficial que dice la palabra *nacional*, pero al seguir moviendo el dial se escucha muy lejana la voz de Callas que canta una vez más el aria de *Il Trovatore*. Al parecer, conmovido por la elocuencia de esa voz, David decide revisar una colección de cuentos que ha escrito y mostrársela a Diego, forjando así nuevos y estrechos lazos de intimidad entre los dos hombres, una amistad que sobrepasa las mezquindades de las circunstancias políticas a través del entendimiento que brindan las artes.

Al revisar mi tránsito del *farfallone* de Mozart a los *bayameses* de Figueredo, y de la locura de Lucia a la furia de Diego, no me parece improbable que los lectores y lectoras de estas páginas quieran descartar mi argumento como una serie de serpeos filológicos que no significan nada, o bien como una extraña cámara de resonancias que sólo yo habito. ¿Es posible demostrar a ciencia cierta los lazos que unen «*Non più andrai*» con «Al combate»? Y si es cierto que existen, ¿significarían para los demás lo mismo que para mí? Más aún, al comentar *Fresa y chocolate* y su problemática representación del sujeto homosexual, sospecho que la ópera podría surgir como un elemento más en lo que Enrico Mario Santí llama el «melodrama» o «efecto musical»<sup>19</sup> de la película y que Paul Julian Smith describe como su «*fatal fascination with bourgeois decadence*»<sup>20</sup>. Pero lo cierto es que la literatura cubana contiene otras historias en las que el triángulo entre la ópera, la locura y la homosexualidad parecen constituir una meditación en torno a la nación cubana. Es aquí donde hace entrada otra condesa —no la Condesa de Almaviva, sino la Condesa Merlín, esa figura a menudo silenciada en la letras cubanas—.

María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, *comtesse* Merlín, nació en La Habana en 1789 pero vivió en París la mayor parte de su vida, y si bien escribió en francés, su tema más constante fue su amor por Cuba, sobre todo en *La Havane* (1844), un espléndido libro de viajes. Aparte de la escritura, la actividad principal de Merlín fue la música. En París sostuvo un afamado salón musical que frecuentaron Rossini y Chopin, y fue asimismo la autora de una importante biografía de la cantante Maria Malibran. En el curso de su visita a La Habana en 1840, Merlín ofreció un concierto en el que cantó varios pasajes de *Norma*, la misma ópera que un siglo más tarde desempeñaría un papel crucial en la carrera de Callas.

Cabría preguntarse qué tiene qué ver esta sociedad de divas muertas con Cuba más allá de la filiación de Merlín con Malibran, pero pienso que *Norma* podría ser la clave de otra historia furtiva. La voz de la Condesa —su francés extranjero, sus altas notas— se escucha en la obra de Reinaldo Arenas, en novelas como *La Loma del Ángel* y *El color del verano*. En esta última, Merlín figura no como un personaje que escribe, sino como uno que canta<sup>21</sup>. Si la ópera es el arte del exceso —el arte extravagante, como lo define Herbert Lindenberger— el texto de Arenas refunde esa estética desde un ángulo escatológico y reescribe el recital de Merlín en La Habana de un modo del todo grotesco. La aristocrática soprano es sacada de la sala de conciertos y colocada en el centro de una orgía

homosexual en un urinario. En ese espacio basto, la Condesa representa su propia versión de la ópera de Bellini, un espectáculo que elogia el narrador: «Ninguna Norma alcanzará jamás la altura y el rigor, el sentido armónico y el matiz dramático, que María de las Mercedes de Santa Cruz le insufló a esa ópera en aquel gigantesco urinario. La magia inundaba todo el palacio; la Condesa de Merlín volvía a triunfar»<sup>22</sup>.

Los excesos de la representación de Arenas sobrepasan tal vez cualquier montaje extremado de la ópera. El que Norma sea también uno de los papeles principales de Callas es una coincidencia llena de sentidos, pues la ópera cuenta la cólera de una mujer ante la traición de un hombre, a la vez que a ella misma se la acusa de traidora. Norma es una sacerdotisa druida enamorada de Pollione, el soldado romano que ocupa su país y por quien ella olvida a los suyos. Su traición la conduce a la muerte, pero no sin antes recobrar la reputación mancillada; si bien tardíamente, incluso su amante infiel la llama «*sublime donna*».<sup>23</sup> Hablando a través de la voz imaginada de Merlín, Arenas crea un universo ficticio desfigurado por lo grotesco, pero se trata de una locura cuyos momentos de magia cuentan una historia de Cuba diferente en la que se escuchan voces hasta entonces inaudibles. La reinscripción lírica de Merlin en La Habana, como la del propio Arenas, es sólo textual, pero es en esos terrenos ilusorios donde se realiza la magia del arte, ya sea literario o musical. Más allá de los confines temporales de la historia, las artes —aunque sea sólo mediante ciertas lecturas extremas o la paradoja de las altas notas que casi no se oyen— contribuirían a recomponer la manera en la que la nación se contempla a sí misma.

¿Pero cómo ha de terminar esta historia? ¿Qué se gana al recuperar los ecos de Mozart en la canción de Figueredo, o al escuchar la ópera en obras de ficción? En 1870, dos años después de la primera representación pública de «Al combate», mientras Cuba ardía en la guerra contra España, Perucho Figueredo fue capturado por los españoles y llevado a Santiago de Cuba. Acusado de traición, se le ofreció un indulto con la condición de que desistiera en su lucha contra España. Figueredo rechazó el perdón y poco después fue fusilado, y sus últimas palabras fueron «Morir por la patria es vivir». A primera vista, la muerte de Figueredo, teatral y trágica como las muerte de tantos héroes en las tablas, parecería ser la encarnación funesta de la derrota de Cuba en la Guerra de los Diez Años. Por otro lado, la ejecución de Figueredo no fue el último episodio en la lucha de Cuba por la libertad y la independencia, así como tampoco termina la ópera de Mozart con el canto de «*Non più andrai*» al final del primer acto. Nadie sabe cuál será el próximo capítulo en la historia de la República de Cuba, pero acaso sea deseable regresar al escenario original de Viena en busca de una clave musical.

Como se sabe, *Las bodas de Fígaro* tiene un final feliz, si bien melancólico, en la que triunfa, al menos momentáneamente, la reconciliación<sup>24</sup>. En ese desenlace, la Condesa de Almaviva desempeña un papel majestuoso. Después de las últimas notas de «*Non più andrai*», cae el telón pero se alzarán de nuevo, y en ese segundo acto contemplamos la soledad de la Condesa, quien entona el aria «*Porgi, amor*», cuyas palabras contemplan la traición del ser amado y el alivio de la muerte: «*O mi rendi il mio tesoro, / o mi lascia almen morir*»<sup>25</sup>. Ya en el tercer acto, cuando ella canta «*Dove sono*», la Condesa todavía lamenta cómo «*I bei momenti / di dolcezza e di piacer*»<sup>26</sup> se han desvanecido y su lugar lo ocupan

las lágrimas y el dolor. Pero el aria continúa y surge la esperanza de que desaparezcan las discordias y vuelva a reinar la armonía, lo cual en efecto ocurre al terminar la ópera. Concluidas todas las intrigas, el Conde comprende el horror de sus culpas y, arrodillándose, le pide perdón a su mujer. «*Contessa, perdono*», él canta, y ella le responde con amor: «*Più docile io sono, / E dico di sì*». Esas palabras no poseen gran poesía, pero la ópera es mucho más que palabras, y en esa última escena, al escucharse la música sublime de Mozart, ocurre un momento de auténtica magia en el cual los espectadores logran creer en el perdón y en la posibilidad de comenzar una nueva historia<sup>27</sup>.

¿Pero puede el mundo real ser como el teatro? ¿Puede la apasionada historia de Cuba seguir las indicaciones del último acto de Mozart? ¿Puede el espectro de la ópera transformar el espíritu de la nación? El himno nacional de Cuba tiene que ver con hombres valientes a punto de entrar en cruentas batallas donde acaso morirán. Pero «Al combate» puede oírse como parte de una historia más amplia, más generosa, que sigue siendo inaudible pero no inimaginable, una historia cuyo final feliz podría reflejar el desenlace luminoso de la ópera de Mozart. Al acentuar esos leves ecos de esperanza, el canto de Figueredo podría escucharse desde un ángulo nuevo. Podríamos imaginar asimismo que cada vez que se cante el himno nacional, la ópera efectúa su regreso fantasmal a Cuba. Acaso sea sólo una ilusión, pero una que vale la pena imaginar, pues el espectro de la ópera, si se lo reconoce en toda su extraña familiaridad, podría anunciar una historia más abierta para la República.

## NOTAS

- 1 Da Ponte, Lorenzo; libreto de *Le nozze di Figaro*, música de Wolfgang Amadeus Mozart (EMI Records, B000TDIDJS, 1989), p. 120.
- 2 Robinson, Paul; *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*; Cornell University Press, Ithaca, 1985, pp. 8-57.
- 3 Díaz Ayala, Cristóbal; *Música cubana: del areyto a la nueva trova*; Ed. Universal, Miami, 1993.
- 4 Mañach, Jorge; *La crisis de la alta cultura en Cuba / Indagación del choteo*; Ed. Universal, Miami, 1991, p. 78.
- 5 Cabrera Infante, Guillermo; *Tres tristes tigres*; Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1983, p. 294.
- 6 Bejel, Emilio; *Gay Cuban Nation*; Chicago University Press, Chicago, 2001, p. xxii.
- 7 Koestenbaum, Wayne; *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*; Vintage, Nueva York, 1994. En el contexto hispánico, ver el libro de Adolfo Planet (*Del armario al escenario: la ópera gay*; Ediciones La Tempestad, Barcelona, 2003).
- 8 Kristeva, Julia; *Étrangers à nous-mêmes*; Seuil, París, 1988.
- 9 Río Prado, Enrique; *Pasión cubana por Giuseppe Verdi*; Ed. Unión, La Habana, 2001, p. 44.
- 10 Íd., p. 19.
- 11 Dizikes, John; *Opera in America: A Cultural History*; Yale University Press, New Haven, 1993, p. 123.
- 12 Díaz Ayala, Cristóbal; Ob. Cit., p. 111. Ver también *Como un mensajero tuyo*, la novela de Mayra Montero sobre ese episodio de la ópera en Cuba, y mi artículo sobre la novela de Montero («Silencios de Caruso o la ópera en La Habana»; en: *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 31, 2004, pp. 153-159).
- 13 Stewart, James B.; «The Opera Lover: How Alberto Vila's Passion for Philanthropy Landed Him in Jail»; en: *The New Yorker*, 13 February and 20 February, 2006, pp. 108-122.
- 14 Adorno, Theodor W.; «Bourgeois Opera»; en: *Opera Through Other Eyes* (ed. David J. Levin); Stanford University Press, Stanford, 1994, p. 25-43.
- 15 Aguilar, Gonzalo; «The National Opera: A Migrant Genre of Imperial Expansion»; en: *Journal of Latin American Studies*, 12.1, March 2003, pp. 83-94.
- 16 Gutiérrez Alea, Tomás, y Juan Carlos Tabío; *Fresa y chocolate*; ICAIC, 1994.
- 17 p. 147.
- 18 Sobre ciertos aspectos culturales de la Revolución Cubana y la homosexualidad, ver los estudios de Bejel (*Gay Cuban Nation*, pp. 95-112) y de Brad Epps («Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality»; en: *Journal of the History of Sexuality*, 6.2, 1995, pp. 231-283). En cuanto a *Fresa y chocolate*, ver el importante ensayo de Enrico Mario Santí («*Fresa y chocolate*: la retórica de la reconciliación», en: *Por una literatura: literatura hispanoamericana e imaginación política*; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1997, pp. 286-307) y el libro de Paul Julian Smith (*Vision Machines: Cinema, Literature, and Sexuality in Spain and Cuba*; Verso, Londres, 1996). Un estudio de la ópera en *Fresa y chocolate* desde el ángulo racial es el artículo de Charles I. Nero («Diva Traffic and Male Bonding in Film: Teaching Opera, Learning Gender, Race, and Nation», en: *Camera Obscura*, 56.19, 2004, pp. 46-73).
- 19 Santí, Enrico Mario; Ob. Cit., p. 311.
- 20 Smith, Paul Julian; Ob. Cit., p. 95.

## ENSAYO

- 21** Sobre el papel de Merlín en la ficción de Arenas, ver los dos artículos de Jorge Olivares («Otra vez *Cecilia Valdés*», en: *Hispanic Review*, 62.2, 1994, pp. 169-184, y «Por qué llora Reinaldo Arenas», en *MLN* 115.2, 2000, pp. 268-298), además del libro de Adriana Méndez Rodenas (*Gender and Nationalism in Colonial Cuba: The Travels of Santa Cruz y Montalvo. Condesa de Merlín*; Vanderbilt University Press, Nashville, 1998). *Before Night Falls*, la ópera de Jorge Martín sobre Arenas, se estrenará en Fort Worth, Texas, en la primavera de 2010.
- 22** Reinaldo Arenas; *El color del verano*; Ed. Universal, Miami, 1991, p. 236.
- 23** Romani, Felice; libreto de *Norma*, música de Vincenzo Bellini (EMI Classics, B000002RXP, 1985), p. 101.
- 24** Robinson, Paul; Ob. Cit., p. 14.
- 25** p. 124.
- 26** p. 222.
- 27** Sobre la manera en la que la música de Mozart transforma las palabras de Da Ponte, ver Joseph Kerman (*Opera as Drama*; University of California Press, Berkeley, 1988, p. 91).

# Producción estética y política cultural

ALEJANDRO GONZÁLEZ DÍAZ

**L**A PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CUBANA NO HA PODIDO VENCER LOS RETOS impuestos por su situación contextual, ni superar los conflictos generados desde su propio campo de relaciones con respecto al poder estatal, sobre todo a partir de la primera mitad de la década de los años 90, en que comenzaron a evidenciarse una serie de proyecciones formales y conceptuales, provenientes de las condiciones específicas de producción y circulación de la cultura en la Isla.

Si las estrategias planteadas por el gobierno cubano desde el triunfo de la Revolución, en 1959, ya se proponían apagar, con métodos cada vez más arbitrarios, la incipiente voz de todo proceso creativo que intentara establecer su propia actividad crítica en el campo cultural; es importante reconocer que, salvo algunos casos muy específicos, en los primeros 90, los artistas trataron de volcar su labor, de manera introspectiva, en lo referente a su propia realidad como individuos; dejando a un lado las pretensiones de la década anterior, orientada por una ideología colectiva o de preferencia ante lo grupal, obviando posturas elitistas implícitas en los caminos del arte contemporáneo.

Sin intención de nombrar o citar ejemplos de obras o artistas específicos, ciertos resultados y determinadas participaciones de las instituciones culturales del Estado; la política cultural desarrollada en las últimas dos décadas evidencia formas concretas de manipulación del discurso del arte y la carencia de autonomía de este campo, que, sin embargo, en Cuba siempre se ha pretendido de vanguardia.

La llegada del Período Especial definió, hasta cierto punto, las posibilidades culturales del país, teniendo en cuenta que, en aquel entonces, la creación de nuevos departamentos en el Ministerio de Cultura y la dependencia de las relaciones con el exterior fueron elementos concretos que favorecieron prácticas específicas en el campo del arte fundamentadas, precisamente, en la doble estrategia de las instituciones que, a través de muchos funcionarios e intelectuales, aún se sustentan. No es solamente razón de críticas emotivas, de los que todavía añoran la posibilidad de separar las prácticas estéticas de las realidades vivenciales de los artistas, que las maniobras gubernamentales cubanas y sus programas ideológicos estén reseñados por el control, la intolerancia y la exclusión, referente al propio contexto. Para muchos, este espacio —el de la producción estética en Cuba— solamente puede estimular juicios desde su propio campo, por lo que sólo obtiene como resultado el continuar siendo instrumento de circuitos que ni siquiera logra comprender y representar debidamente. Pero

para hablar de la cultura contemporánea en Cuba es conveniente salvar algunas relaciones que, por su complejidad o diferencia, merecen una atención distinta, siendo necesario entenderlas desde su propia lógica.

Desde finales de los 80 hasta la actualidad, lo sorprendente ha estado en visualizar en qué medida el arte ha sido el resultado de políticas culturales que, en ocasiones, llegan al punto de violentar procesos sociales con el único propósito de sostener programas gubernamentales. Los artistas, que hasta ese momento habían mantenido una posición crítica, promovida por relaciones sociales orientadas hacia la voluntad grupal —dados los acontecimientos que se estaban produciendo en el este de Europa y que repercutieron directamente en Cuba—, se vieron forzados a un cambio de disposición que desvió su atención de lo contextual a lo personal. Pretendían, ante todo, posibles inserciones en el mercado internacional, estimulados por una tendencia migratoria masiva que ensayó nuevos caminos y prácticas culturales muy diferentes.

No solamente se comenzaron a perder referentes culturales que hasta el momento constituían las estructuras de definición estética y sociopolítica de las obras, sino que, además, el país dejaba atrás lo más representativo de una generación que tomó conciencia, como ninguna otra, de las posibilidades reales del arte y la cultura puestas a disposición de los beneficios masivos y como solución ante determinados conflictos sociales.

Las consecuencias de la caída del bloque socialista echaron por tierra la estructura medular de un proyecto social común, destacando el lado más torcido y hasta entonces relativamente oculto del programa cultural de la Revolución. Un cambio radical en la proyección de los medios y recursos ponía al descubierto el verdadero control que el Estado puede ejercer sobre la producción estética y las zonas neurálgicas de la cultura cubana, inmersa en incipientes procesos.

Estos elementos trazaron un período distinto al de años anteriores, terminando en la ausencia de voz y criterio de más alto grado que haya padecido el arte cubano desde 1959. Para muchos, las dos últimas décadas han resultado verdaderamente decadentes, sobre todo en el ámbito del arte promovido por el gobierno.

Estos años mostraron un descenso no sólo reflejado por obras nacidas de la dificultad de producción y circulación. Se trata, ante todo, del decadentismo de las estrategias gubernamentales que pretendieron promover en aquellos años y del desarrollo de una política cultural que es el reflejo de los sucesivos avatares en el sistema económico y social de Cuba.

Los primeros cambios

Pongo a consideración tres elementos esenciales que comenzaron a inicios de los años 90 y que resultan significativos en la actualidad:

- Disminuye en un 85% el presupuesto del Estado destinado al Ministerio de Cultura.
  1. Disminuye el compromiso social de los artistas y aumentan las necesidades de exportación e inserción del arte cubano en el mercado internacional.
  2. La necesidad de financiamiento del exterior para la producción de la cultura genera mecanismos hasta entonces prohibidos por el gobierno.
  3. Se debilita el sistema de censura sobre la producción artística y, como respuesta, aparecen obras de carácter crítico, convertidas hoy en referencias paradigmáticas del arte cubano.



- El flujo migratorio de los artistas y escritores, y la escasa capacidad económica del Estado, obliga a este último a reformular su política cultural, permitiendo una apertura y aceptando intercambios culturales con el exterior.
- El gobierno necesitaba llevar a cabo apresuradamente la formación de nuevos artistas que sustituyeran a la generación anterior, la cual, casi en su totalidad, había abandonado el país, viéndose afectada drásticamente la cultura de la Isla y con ello la imagen política hasta entonces proyectada. (Ese abandono no sólo se debía a la ausencia de una proyección mercantil o a la falta de libertad de expresión, sobre todo en lo referente a los temas elegidos por los artistas; sino que, en la mayoría de los casos, se trataba de la única alternativa posible ante la inminencia del sistema mismo, que procedía de maneras totalmente desproporcionadas. Por entonces —hablo del año 1992-1993— es significativo el caso de Tomas Sánchez. Al vender sus obras en México y Miami, sólo tenía derecho a cobrar el 40 por ciento, al injusto cambio de un peso cubano por un dólar, en un momento en que la moneda extranjera era ilegal y en el mercado negro alcanzaba los 125 pesos por dólar). Es decir, la situación estaba cambiando indefinidamente, las instituciones culturales estaban forzadas a desarrollar nuevas posibilidades de subsistencia, los artistas no contaban con las condiciones materiales necesarias de producción y la política gubernamental asfixiaba sus iniciativas. No obstante, se producirían notables cambios en el tipo de obras concebidas en los períodos siguientes, comenzando así una nueva etapa en la historia cultural del país. Obras también controladas por los dispositivos gubernamentales, aunque estos dejaran cierto margen a las nuevas generaciones, cierto aire de desarrollo independiente.

#### **AÑO 1994: ¿UNA NUEVA POLÍTICA CULTURAL?**

Cuando entré en 1994 en la Academia Nacional de Artes Plásticas San Alejandro, recuerdo nuestras ilusiones y propósitos dados los cambios que se estaban produciendo en la Isla: la legalización del dólar, las posibilidades de intercambio y ventas al público extranjero y, sobre todo, la disminución de la censura gubernamental. El tipo de obras que se gestaban abrían nuevos horizontes. Comenzaba el doble discurso de la producción cultural y los acuerdos establecidos entre artistas e institución.

En 1994 se reabrió el registro del creador, ofreciendo a gran cantidad de artistas y artesanos (que no contaban con ello hasta el momento) la perspectiva de comercializar sus obras. Por otro lado, el Concejo Nacional de las Artes Plásticas, la UNEAC, la Asociación Hermanos Saiz y otras instituciones semejantes, permitieron la tramitación de viajes al exterior sin restricciones temporales, siempre y cuando se solicitaran de antemano las correspondientes prórrogas por cuestiones de trabajo.

La creación de empresas como Génesis. Galerías de arte, que agrupaba diversos espacios —como Galería Habana, La Acacia y La Casona—, fue un paso significativo para el arte cubano, en el sentido de que el gobierno permitiese establecer determinadas relaciones comerciales con el exterior, lo cual ampliaba las posibilidades de producción, pero, sobre todo, resultaba un factor condicionante a nivel conceptual para las obras. Por entonces, el Ministerio de Cultura tuvo

que construirse una fachada de flexibilidad como estrategia de control ante el necesario flujo de posturas.

Por otro lado, además de la reactivación del Fondo de Bienes Culturales, se crearon otras instituciones como la Fundación Caguayo y su agencia artística, junto a la renovación de la Asociación Cubana de Artesanos y Artistas (ACCA); con lo que se intentaba crear un mercado interno a través del cual muchos artistas no incluidos en la elite de galerías reconocidas pudieran llegar a hacer contratos con empresas extranjeras.

### **PROCESOS DIVERSOS EN EL TERRENO DE LA PLÁSTICA**

Los años 80 dejaron un aliento de frustración en cuanto a las pretensiones de un arte autocrítico y capaz de promover cambios sociales significativos, tanto dentro como fuera del campo del arte. Por entonces no se trataba de una pérdida de la autonomía de este campo, más bien se pretendió eliminar fronteras entre arte y sociología. Muchos artistas llegaron incluso a trabajar con métodos de una sociología científica, en la que el arte funcionaba como puente hacia las reformas de los conflictos sociales.

Todavía a finales de 1992, muchos de los egresados de escuelas de arte, como San Alejandro y el del Instituto Superior de Arte (ISA), veían en el compromiso social un referente estético legitimador de las prácticas artísticas heredadas de una generación anterior, a la que pertenecían otros que, por entonces, trabajaban como profesores en dichas escuelas.

No obstante, la nueva actitud que crecería con el paso del tiempo convertiría el arte en un campo completamente moldeable a las estrategias persuasivas del gobierno. La nueva generación de los llamados 90 estuvo marcada, entre otras cosas, por la vuelta al oficio, la pérdida del proyecto de índole social y una construcción estética de marcada autoría y perspectivas individuales que pugnan por su inserción en el mercado internacional.

El gobierno utilizó a su favor las nuevas circunstancias, aplicando el no enfrentamiento y permitiendo que las galerías tuviesen cierta autonomía en la selección de obras con un acento político un tanto contestatario. Aun así, no se permitía a los artistas trabajar en otros espacios no oficiales, menos aún para exponer mensajes críticos sobre la vida y la cultura cubana. Es decir, el gobierno permitió cierta libertad política en los espacios especializados, donde no se acostumbra a realizar actividades masivas. La galería parecía ser la única opción posible para legitimar el arte y para acceder al mercado internacional. Las galerías funcionan en Cuba como medida persuasiva y forma de control, y en ellas resultan fundamentales las buenas relaciones de los artistas con sus funcionarios y, por supuesto, con el Estado, que juega a ser tolerante en estos espacios.

A pesar de todo, la intervención de la Seguridad del Estado en los procesos de circulación del arte se mantiene activa.

La primera década de este siglo trae consigo una situación un tanto distinta; las galerías ya no atienden a los artistas emergentes, sino que han consagrado a la generación de los 90, que sustenta la política cultural cubana conveniente ante el mundo. Cuba vuelve a tener buenos artistas reconocidos a los que no les interesa señalar los errores del gobierno siempre que puedan entrar y salir de la Isla y mantener sus posibilidades de venta.

En el año 2000 comenzaron la batalla de ideas y los programas de masificación de la cultura. En lo adelante, se necesitarían artistas que estimularan y presantaran servicio en las escuelas de instructores de arte y maestros emergentes. Por ello comenzó a cerrarse cada vez más el acceso a galerías y espacios oficiales cuyos objetivos fuesen exponer y vender. Además, se fueron distanciando los intercambios de los nuevos artistas con el mundo, salvo, como es lógico, en algunas ocasiones, cuando estos intercambios se realizan mediante artistas o críticos convertidos en funcionarios del gobierno; pues muchos de los que median entre esta nueva generación y sus escasas posibilidades de relacionarse con el exterior han sido previamente consagrados por el sistema y se han comprometido con proyectos pedagógicos sin riesgo político alguno.

En este sentido, resultaría interesante nombrar ciertos casos, como el de Galería DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica), llevado a cabo por René Francisco; el proyecto Enema, por Lázaro Saavedra, o los proyectos curatoriales de Nelson Herrera Isla, entre otras personalidades reconocidas.

Es importante entender que en un momento crucial para el país, como lo fue el comienzo de la década de los 90, el gobierno desatendió aparentemente ciertas medidas de control, dejando a un lado los procesos de desarrollo de la cultura y las demandas fundamentales de esta. No caben dudas en cuanto a que el arte realizado en este período, salvo contadísimos casos, no pasó de ser una moda y de funcionar como referente para los curiosos que buscaron un cambio en el sistema, como la lógica internacional lo exigía. Por otra parte, los artistas, críticos y curadores cubanos empezaron a visualizar una apertura que les permitía entrar a competir con sus obras y propuestas en las ferias de arte más reconocidas.

Artistas como Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Sandra Ramos, Kcho y otros ya legitimados alcanzaron los mayores privilegios con la política cultural de esos años. Incluso artistas que venían produciendo desde los setenta y principios de los 80, pero sin alcanzar reconocimiento, llegaron a legitimar sus obras, que permanecen completamente ajenas a razonamiento crítico alguno, pero a las que se les proporciona prestigio en el mercado del arte internacional, entre ellas, las de Fabelo, Nelson Domínguez, Zaida del Río, etcétera.

Como consecuencia de una estrategia política que redujera los efectos convulsos de la realidad sobre el campo del arte en Cuba, a principios del 2000, todavía algunos artistas lograban beneficios singulares dentro del discurso del arte y del mercado internacional, entre ellos los hermanos Capote, Glenda León y Wilfredo Prieto. A pesar de esto, las nuevas generaciones, formadas a partir del año 2000, no alcanzaron los beneficios que trajeron consigo las tendencias promovidas en años anteriores y la manera en que estas circulaban dentro del país.

### UNA NUEVA GENERACIÓN Y OTRAS PROYECCIONES POLÍTICAS

En 2000 ya no era necesario para el gobierno construir otra generación de artistas que respondieran a la idea de Cuba como fenómeno social capaz de producir nuevos valores en la cultura. La reconstrucción del Museo Nacional de Bellas Artes y las nuevas salas abiertas al arte cubano contemporáneo son un ejemplo del programa de control que utilizó como pauta persuasiva y sutil. Toda la generación de

los años 80, incluyendo artistas exiliados y lo más reciente de la generación de los 90, tuvo un espacio en las salas de esta importante institución.

Recuerdo también cómo muchísimas obras que en otros momentos fueran paradigmas de la crítica se promovían de manera reduccionista, destacándose como simples resultados estéticos del gesto social de sus creadores. Era evidente que para el gobierno el juicio crítico de estas obras ya no producía desajuste alguno y fueron utilizadas como parte de un doble discurso orientado a la producción y circulación de los bienes culturales y patrimoniales.

Algo notable en esta primera década del siglo ha sido la ausencia de una crítica especializada que tenga en cuenta la política cultural del gobierno y la manera en que esta define el futuro de la producción artística. Muchos críticos, orientados por las instituciones para las que trabajan, se limitan a entender el arte y lo que está sucediendo a partir de patrones estéticos internacionales, pero, sobre todo, mediante referencias del primer mundo que se encuentran bien lejos de las demandas tercermundistas. Parece que los conflictos sociales del pasado hubiesen transcendido, incluso que la situación cultural de Latinoamérica y del tercer mundo careciera de interés total para las actuales generaciones, que están, aparentemente, cansadas del juego político-cultural.

Es así como nacen nuevos proyectos que con el transcurso de estos años van perdiendo el empeño de reflejar los problemas contextuales que durante mucho tiempo han sido utilizados como bandera y soporte de una buena parte de la praxis artística cubana.

El cierre del antaño Centro Cultural de España, convertido hoy en el Centro Hispanoamericano de Cultura, es un hecho también significativo que demuestra hasta qué punto es inconsistente la nueva plástica cubana respecto a su realidad más próxima. Se trata de una inconsistencia general, no sólo estética sino también social; teniendo en cuenta que esta institución acogía y financiaba una buena parte de las obras de entonces y que nunca quedó claro el motivo de este cierre por parte de del gobierno. Lo cierto es que para muchos artistas se perdió un punto de referencia importante y un vínculo directo con el exterior que hasta hoy se echa de menos.

Esta nueva generación no propone nada nuevo en el sentido estético. Una ausencia total de nuevas propuestas comienza a enfatizar el desinterés colectivo de los artistas ante cualquier signo de actividad crítica. Las nuevas obras no exigen nuevos códigos de producción ni de percepción estética, algo promovido, entre otras razones, por la apatía y el desinterés internacional. Ejemplos tangibles de esta situación fueron las propuestas presentadas durante las VIII y IX Bienal de La Habana.

Esta generación carece de incentivos de vanguardia, más bien se estanca en una retórica estética estimulada por la relación profesor-alumno que se desarrollaba en las aulas de las escuelas de arte, donde los primeros intentan, a veces mediante estrategias grupales, llevar a cabo un sistema de acciones artísticas de diverso género, pero sin perspectiva social ninguna.

Cabe destacar la siguiente situación: dichos profesores son también artistas, muchos de ellos procedentes de los años 80; a pesar de lo cual ninguno ha sido reconocido internacionalmente ni ha logrado alcanzar lugares notorios dentro del panorama internacional. Pese a que todos participan de manera relativamente

constante en diversas exposiciones colectivas en el extranjero, dentro del mercado internacional no han alcanzado un espacio relevante. Esta situación los lleva a formular alianzas con las instituciones oficiales, que, a su vez, carecen de buenos profesores (la mayoría han emigrado y se desarrollan como artistas en el extranjero). Dichos acuerdos entre artistas emergentes, profesores y Ministerio de Cultura benefician a las instituciones en todos los sentidos, pues simulan una estructura pedagógica fuerte, a la vez que canaliza el nuevo arte cubano por caminos lejanos del verdadero discurso y conciencia crítica.

Llegado a este punto y orientados por dichos profesores, la mayor parte de los artistas piensan el arte como algo completamente ajeno al medio desde donde se produce, marcados por grandes prejuicios referentes a toda actividad estética relacionada, ya sea como práctica sociológica o como pura experimentación de la expresión mediante los lenguajes del arte. Todos estos motivos contribuyen a seguir dejando a un lado la actividad detractora contra las instituciones del Estado y el sistema.

La precaria situación del arte cubano, que aumenta durante esta primera década del siglo, y las pocas demandas de este a la dirección del país, sin destacar las relaciones del arte dentro de su propio campo o las referencias estéticas que se establecen actualmente, muestran cómo la política gubernamental, aparentemente obligada a afrontar nuevas situaciones, ha sido capaz de frenar todo síntoma de audacia crítica por parte de la cultura y los artistas.

Aunque está claro que cada espacio cultural tiene su propia lógica y mucho más en un país donde las relaciones personales definen el futuro y el alcance de las propuestas de muchos profesionales, es doloroso ver cómo la situación de los artistas que viven y trabajan en Cuba se ha definido por la ausencia de nuevas propuestas, el desaliento de los creadores más jóvenes y la incapacidad de asumir nuevos retos que estimulen la crítica social que tanto caracterizó a generaciones anteriores. Resulta lamentable cómo en tan sólo quince años, acciones artísticas que en una época fueron actos críticos, consecuentes con la lógica social y cultural de una realidad que aún permanece, llegarían a ser insignificantes ante las nuevas y escasas pretensiones de proyección artística e intelectual.

#### MUCHOS DEJAN DE HACER ARTE

Me tomaré la libertad de narrar la situación partiendo de mi experiencia como artista. En 2001 regresé de una estancia prolongada en varios países de Latinoamérica. Venía condicionado por la forma de vida en estos países y la distancia entre sus habitantes y el arte contemporáneo. Los mecanismos establecidos por un modelo capitalista subdesarrollado sobre el desenlace de identidades culturales en proceso de transformación me hacían apartar la atención de las novedades (nunca demasiado novedosas) de las estéticas que se desarrollaban en el primer mundo. Estaba claro que las relaciones contextuales de los artistas exigían actitudes y paradigmas diferentes en latitudes distintas.

De vuelta a Cuba, reconocí una situación diferente con respecto al resto de los países de Latinoamérica. Habiéndonos formado en común a partir de la segunda mitad de los 90, me resultaba difícil entender a los artistas que tendían a mantener una actitud hacia la condición social del arte completamente enajenada

de su realidad. Intenté descifrar las preocupaciones de mi generación y los caminos poco visibles que se estaban trazando.

Sus paradigmas, sobre todo los de los artistas, no tanto para la crítica especializada, provenían de Estados Unidos y Europa, sus preocupaciones estéticas eran similares a las de un artista residente en Nueva York o Madrid. Era un fenómeno extraño: ¿Qué hacía posible que un artista, con necesidades materiales diferentes y un futuro social tan poco definido en calidad de vida y reprimido en su libertad expresiva, estuviese pensando el objeto artístico, salvando la distancia, a la manera de las últimas generaciones norteamericana o europeas? ¿Era esto un logro o un fracaso del sistema cultural?

A finales de los años 90 y principios de 2000, en la Isla se debatían conflictos profundos en lo social. La política volvía a ser centro de prioridades, sobre todo a partir del proceso de Elián y la construcción de la batalla de ideas. La apertura económica de principios y mediados de los 90 retrocedía y el Estado trataba otra vez de tomar el control, al cerrar las licencias de pequeños establecimientos privados. Por otro lado, el mercado local del arte seguía ausente y se hacía nuevamente difícil acceder al mercado internacional, pues en los vínculos con el exterior, que actualmente se realizan mediante la empresa Génesis, aflora la política de exclusión para los nuevos graduados. Las empresas extranjeras radicadas en la Isla cerraron las ayudas monetarias que a mediados de los 90 habían comenzado a contribuir con algunos espacios del sector artístico, sobre todo con las propuestas emergentes de artistas jóvenes y prácticamente desconocidos.

En cuanto al arte, las propuestas comenzaron a dilatarse en una ausencia de renovación que, a diferencia del comienzo de los 90, tendía nuevamente a la posibilidad del trabajo colectivo, pero sin llegar a concretarse por falta de orientación. Por otro lado, en el sector artístico se instauraron prejuicios con vínculos contextuales bien definidos, por lo que cierto tipo de obras son ignoradas y, en el mejor de los casos, amonestadas severamente por un pequeño círculo de críticos y curadores que trabajan para instituciones del gobierno y «no se meten en política», con tal de seguir en sus puestos de trabajo y poder, de vez en cuando, participar de alguna curaduría que le proporcione algún prestigio o un mínimo de recursos materiales.

Es en este sentido que cuestiono la capacidad creativa de los artistas más jóvenes que intentan sobresalir, su poca referencia crítica a la situación contextual, su ignorancia respecto a los mecanismos sociológicos del campo de la cultura y su corta perspectiva generacional, con lo que logran que el poder político del Estado desarticule los sectores que conforman el mundo del arte, convirtiéndolo en un terreno árido. Como consecuencia, se habla de una crisis social del arte que excluye las posibles funciones transformadoras del mismo.

El arte cubano de los 90 fue muy explicativo, pues se vio en la necesidad de convencer a las propias galerías cubanas y al resto del mundo de su capacidad estética. De forma muy diferente, las nuevas generaciones dejaron de dar explicaciones, no por asumir una actitud estética consciente, sino por la fatiga y el desgano que es consecuencia de la política del gobierno y su agotador sistema de control cultural. La ausencia de nuevas promociones y la pérdida del sentido político por parte de artistas e intelectuales facilitan al gobierno la manipulación de dicha generación en función de su programa ideológico.

A las primeras graduaciones de las escuelas de arte, al inicio de los años 90, les esperaba el juego político de la apertura y con ella algunas posibilidades de legitimación, a diferencia de la llamada generación 00, a la que espera un desproporcionado compromiso político y social con las escuelas emergentes, para impartir clases y formar nuevos instructores de arte.

Algunos de estos artistas formados a partir del año 2000 consiguen emigrar a contextos y futuros inciertos; otros, la gran mayoría, permanecen en la Isla abatidos por un presente no deseado y en el más profundo anonimato. Muchos dejan de hacer arte.

Para el gobierno cubano, aparentemente, nunca nada estuvo fuera de su alcance y registro. Llegado el Período Especial, el desinterés político de muchos creadores fue privando a los artistas e intelectuales de toda eficacia política que lograra producir cambios reales en las relaciones de producción y circulación del arte y la cultura. Sólo en algunos casos, los artistas utilizan referentes de la realidad política, pero la mayor parte de las veces como un modo de llamar la atención sobre sus obras, buscando resultados comerciales, aunque existen algunas excepciones, obras de este tiempo que tienen un discurso realmente consciente y utilizan la política como soporte de expresiones y criterios en los que aún se cree. No obstante, sólo con el paso de esta época y sus resultados visibles quedará demostrado si estas prácticas resultan realmente tan comprometidas con su propia realidad como han querido destacar algunos.

Es necesario ser conscientes de las condiciones que el sistema político-cultural impone a sus creadores, es necesario que los artistas, apoyados por la crítica, dirijan sus actividades, no sólo con el fin de resaltar fragmentos o anécdotas de su realidad, sino de intervenir en ella y replantear la forma de representar la realidad. Por otro lado, se precisa que las relaciones entre artistas e instituciones logren trascender la presión política que condiciona el resultado de las obras y su circulación.



# Anillo de mármol

Atilio Caballero

«Nuestro clima tropical...» oye decir el anciano en el parte meteorológico del noticiero matutino, y es lo último que escucha antes de salir de casa, mientras sonríe y piensa en ese vano intento por definir un estado confuso, una suma de contradicciones atmosféricas, la precariedad y la inconsistencia caribeñas que, dicen —no en el noticiero—, es la causa principal de nuestra falta de gravedad esencial, de «medianoche con Dios». No hay estaciones claras y precisas en esta isla, concluye en su cabeza casi al llegar al parque, y *clima tropical* es solo un eufemismo para disimular y diferenciar una temporada de lluvias de otra más seca. Nada más. Y se sienta en el banco de siempre.

Mucho menos, entonces, podría existir un otoño: aquí las hojas de los árboles no cambian su color del verde al dorado antes de caer, a lo sumo varía un poco la luz, amenaza un huracán, y esas hojas cubren los zapatos, las aceras, las superficie de los bancos de madera en los parques donde crecen los laureles, que al quedar pelados anuncian el *invierno*, otro eufemismo que sirve para diferenciar el bochorno en agosto de la brisa que aparece por enero, una ligera disminución de temperatura como un pretexto para disfrazarse, para caminar por estos mismos parques con una bufanda de adorno al cuello, añorando otras latitudes.

El ciclo se repite cada año, pero entre un ciclón y otro, todas las mañanas son iguales. También ésta de hoy, a no ser por el ruido de los camiones que circundan el parque al amanecer. En el centro, como siempre a la misma hora, tres ancianos conversan sentados en el banco circular que rodea el álamo centenario.

Con pereza o tranquilidad —no se podría definir bien—, sonámbulos bajo el sol tenue, los recién llegados en los camiones descargan mandarrias, martillos neumáticos, carretillas y sierras eléctricas. Parece más bien una inspección de rutina, una simple visita de arquitectos elucubradores. Se mueven con indolencia, estudian el terreno, tropiezan en las esquinas, intercambian opiniones en un lenguaje técnico que hace pensar en un proyecto que nunca trascenderá a la idea, sospechosa sin embargo por la reposada presencia de los martillos en el borde. Hablan y danzan alrededor del banco circular donde están sentados los tres viejos, los únicos a esa hora, que los miran acercarse formando una espiral concéntrica. Los ven llegar, los observan con atención despreocupada, y no comentan nada. Si algo sucede, ya se enterarán.

—Siempre-madrugando-abuelos-eh...? —Uno del grupo ha roto el silencio. Es muy joven y tiene voz de falsete. La frase intenta ser un cumplido, un saludo cordial, pero sale una ráfaga escupida lo más rápido posible para evitar el nerviosismo. De los tres viejos, el que estaba leyendo un periódico alzó la vista y lo miró.

—Pues aquí nos tiene.

Los otros dos miraron un segundo. Parecía gente común, pensaron, sin ninguna seña particular, gente que observa tranquila el banco de mármol y granito donde ellos están sentados y el legendario álamo a sus espaldas. Pero en la fría

precisión de sus gestos, en la calma segura de sus facciones, en la voz de barítono frustrado, ellos intuyen la posibilidad de una intención que, de llevarse a cabo, podría ser irreversible.

—...y aquí irá la fuente —concluye el insulso cupletista.

Para estos viejos, la sorpresa era una emoción olvidada. Un recuerdo que pertenecía al período más ingenuo de sus vidas. Y la preocupación no existe si se ha vencido ya el temor a la muerte, pensaban. Pero la idea de un parque diferente estaba más allá de su capacidad para entender el mundo, al menos ese que ahora les rodeaba. Sentarse en este lugar era un derecho, contemplar otra vez lo tantas veces observado, un regalo de los dioses.

—¿Una fuente...aquí? —preguntó el mismo que al principio había respondido al saludo de los forasteros.

—Sí. No se preocupe. Vamos a hacer un parque nuevo.

—¿Un parque nuevo? ¿Para qué un parque nuevo?

—Este ya es muy viejo, abuelo. Está deteriorado.

—Entonces restáurenlo. Eso es lo que usted quiere decir, ¿no? —dijo otro de los ancianos. Encendió un tabaco y echó el humo formando una nube frente a los hombres que permanecían parados junto al banco.

—No, no. Uno *nuevo* —El que parecía ser el jefe, no obstante el tono de la voz, hizo una inflexión al pronunciar la última palabra que produjo un efecto semejante al que hubiera pretendido un padre que intenta recalcar al hijo testarudo el lugar por donde debe caminar para no mojarse los zapatos. Los tres viejos se miraron.

—Y éste, entonces...

—Desaparece.

—¿Por qué? ¿Porque es muy viejo?

—Exactamente.

—Entonces tendrán que derrumbar la Catedral —murmuró el anciano que hasta el momento se había mantenido en silencio. «O el Morro», añadió.

—Y lo que queda del Coliseo romano también —añade el del tabaco.

No les había gustado el tono bobalicón y afectado de aquel hombre al dirigirse a ellos, y mucho menos su demagogia prepotente. No sabían quienes eran ni qué querían; tal vez sólo bromeaban, haciendo tiempo antes de comenzar un trabajo en alguna de las edificaciones cercanas —«esas sí necesitan que le pasen la mano»—, pero tampoco querían incorporarlos a su conversación, la que habían interrumpido movidos por la curiosidad. Por tanto siguieron durante un rato con sus sarcásticas propuestas de demoliciones, hasta que se escuchó el primer golpe.

En un único giro todos, los hombres alrededor y los viejos, miraron hacia el lugar desde donde vino el ruido. Allí, en la esquina sur del parque, uno de los obreros había derribado de un mazazo el banco pequeño de granito. Los que estaban junto al banco circular comenzaron a dispersarse, mientras la mirada de los viejos se transformaba en una mezcla de incomprensión, estupor y rabia. No podían creerlo, pero ahí estaba, reducido a escombros lo que siempre creyeron que habrían de mirar hasta el fin.

La turbación o el estupor los mantienen paralizados por algunos segundos. Pero la rabia es más fuerte que el asombro. El que leía el periódico se levanta y atraviesa el parque. Cuando llega a la esquina apenas puede hablar.

## CUENTO

—Pero...¿qué hace? ¿Se ha vuelto loco?

—¿Cómo?

—El banco...lo ha tumbado...

—Yo hago lo que me dicen que haga. No es asunto mío.

—¿Qué no es asunto suyo? Este es el parque del pueblo...

—Yo no soy de aquí.

Al decir esto, el hombre le da la espalda y levanta la maza para echársela al hombro. El anciano se abalanza sobre él: tal vez para golpearlo; tal vez sólo para arrebatarse la herramienta de las manos. De cualquier manera, era difícil adivinar la intención.

—No se me acerque, viejo. Tranquilo... —reacciona el hombre, mientras empuña la maza como una bayoneta contra el pecho del otro— Vaya a quejarse donde tiene que ir. Yo aquí sólo hago mi trabajo mal pagado, y basta —Volvió a darle la espalda y comenzó a recoger los escombros en una carretilla.

En el extremo opuesto del parque otros dos obreros comienzan su labor de demolición. Con el ruido la gente comienza a acercarse. Paseantes, merodeadores habituales, la mayoría olfatea y luego sigue su camino. Tal vez alguno proteste o gesticule con furia: en definitiva, tanto el gesto como la voz se pierden entre la multitud, que contempla en silencio la situación. Los dos viejos que aún estaban sentados en el banco circular, corren hasta el otro extremo, donde aún está su compañero, y al llegar se detienen, en completo silencio, a observar desde allí como todo se desmorona bajo la fuerza del martillo.

—¡Que no, carajo! —El viejo lanza el tabaco contra el tronco de un árbol. Mientras se apagan en el aire las últimas chispas, da media vuelta y regresa hasta el centro del parque donde está el banco de mármol. «¡De aquí me tienen que sacar con los escombros!», dice, y se sienta.

Alguien aplaude desde la acera. Tímidamente. El anciano del periódico, que aún observa cómo el primero de los obreros recoge los escombros, va también hasta el banco, y haciendo una reverencia al que ya estaba allí, se sienta a su lado. Ahora llegan más espectadores.

—Al menos no estamos solos —dice el del tabaco. Se siente observado, y por un instante le parece estar en un escenario, aunque no sabe qué debe decir. El otro abre el periódico.

Para entonces, el resto de los obreros se ha puesto en movimiento. Unos terminan de demoler los bancos que quedan, otros talan los laureles con sierras eléctricas de mano, y el resto se ocupa de recoger en carretillas todo lo que se va derribando. Las planchas de mármol y granito que se pueden salvar son apiladas en la acera, cerca de los camiones, y allí, por un instante, se transforman en lápidas de algún cementerio abandonado, para enseguida convertirse en gradas donde se sientan los espectadores. Por encima del ruido ambiente se alza el tableteo continuo y penetrante de un compresor de aire, con su barreno insistente que traza en grietas las zonas a levantar. Y por encima del compresor, un fuerte olor a resina de laurel.

El otro proceso transcurre en el rostro de los viejos. Lo que al principio podía interpretarse como una muestra de indiferencia burlona se convierte ahora en una mueca de perplejidad y de impotencia a medida que todo desaparece ante sus ojos.

Los restos de la devastación llegan hasta ellos en el polvo que cubre lentamente sus zapatos, de la misma manera en que antes eran cubiertos por hojas de laurel, y como el llenante de la marea va trepando por las rodillas hasta envolver todo el cuerpo.

Tres horas después, el parque es una mole de escombros, polvo y árboles derribados, y el banco circular, con su álamo al centro, una isla con tres sobrevivientes.

Los obreros se detienen a pocos metros. El compresor cesa de golpe, el peso de la erosión se hace más denso en el silencio y más penetrante el olor dulzón de la savia. Como asaltantes cansados que reposan después del último golpe, los ancianos se habían cubierto la boca y la nariz con pañuelos para protegerse de la nube de polvo que los circundaba. Por tanto era difícil ahora deducir por sus rostros las variaciones de sus estados de ánimo. Pero cualquier observador atento enseguida hubiese adivinado que la contracción de una mano huesuda sobre la rodilla o el insistente movimiento de un pie, que parece seguir un compás imaginario, eran el resultado de una tensión que los viejos no podían ocultar.

Acercándose con pasos cortos, tenso él también, el que parecía ser el jefe de los obreros se acercó hasta el banco circular.

—Bueno, abuelos, necesitamos que ustedes nos ayuden. Queremos terminar.

—¿Pero aún no han acabado? ¿Qué falta ahora? —responde el que había estado fumando un tabaco.

—El banco, mi viejo.

—¿Este?!

El viejo pasó sus dedos sobre la superficie pulida dos, tres veces. Luego levantó la vista y la dejó allí, en los ojos del otro, como un barreno. «No, éste no», dijo. Luego hizo una pausa, como si contara para calmarse. Tal vez lo logró, pero la suspensión entre un número y otro aumentó la tensión en los demás. Sin dejar de mirarlo, añadió: «Mire, le voy a decir algo que de seguro usted no sabe. Cuando se comenzó a construir éste parque el álamo ya estaba aquí, ¿entiende? Por eso fue utilizado como referencia central. Es decir, tiene más de ciento cincuenta años, más que usted y yo juntos. De él se sacaron las semillas para plantar los otros, ¿me sigue? Bien, los laureles fueron sembrados después, por eso no tienen tanta importancia comparados con el tronco fundador, aunque de todas maneras son bellos, y tienen más historia que usted. O tenían...». Hizo una pausa, un intervalo de dolor, como para olvidar lo que acababa de reconocer. «Pero el álamo...».

—El álamo se quedará en su lugar, abuelo, pero el banco tenemos que demolerlo —respondió el hombre, mezclado entre los obreros.

—No trate de engañarme, jovencito. Y yo no soy su abuelo. Si van a poner una fuente como usted dijo, no pueden dejar el álamo.

—Mire, ya a mí se me acabó la paciencia. Déjese de payasadas y terminen de largarse de una vez o...

—¿Cómo? ¿Cómo dijo? ¿Payaso? Payaso será el coño de tu...

—¿Pero es que no se dan cuenta? —dijo el viejo que sólo había hablado una vez, alzando la voz para acallar a su compañero—. Esto...esto es de nosotros...parte de nosotros...no lo hizo ninguna revolución ni ninguna brigada de pioneros en vacaciones. ¿A nombre de quién lo han destruido? ¿Dónde aprobaron su destrozo? ¿A quien le molestan los árboles? ¿A ver, dígame?

Y el hombre: yo lo entiendo perfectamente, pero el banco hay que demolerlo. Hizo una seña a los obreros.

## CUENTO

—¡Pues no! ¡Ni cojones! ¡No me levanto ni cojones! Si quieren demolerlo, tendrán que hacerlo conmigo encima, así que, ¡empiecen! —gritó el viejo del periódico mientras se agarraba fuertemente del mármol.

No había maldad en la risa de la gente, ni en los aplausos. La imagen de aquellos carcamales gritando con la mitad de la cara aún cubierta por los pañuelos podía ser patética, absurda también, pero sobre todo era inverosímil, fantasmagórica bajo el sol de las dos de la tarde. Ese sol de las islas que reblandece el cerebro.

Los otros dos viejos miraron al del periódico y movieron sus cabezas. No se iban a levantar de allí. Uno de los obreros que estaba en el grupo alrededor del banco recogió su mandarina y desapareció entre los que empujaban a su espalda. El que parecía ser el jefe se abrió paso entre la aglomeración, atravesó el parque, y al rato regresó con un policía.

—Bien, ¿qué es lo que pasa aquí? —El tono del agente es firme, pero sin convicción.

—También quieren derrumbar esto, ¿te das cuenta? —Quien habla es el tercero de los viejos, el más callado. Se conocen, a juzgar por el modo en que se dirige al policía.

—Si, claro, pero es que...ya eso está ordenado. Ellos son los que saben.

—¿Tú también?

—Bueno, ¿se paran o qué? —Otra vez la voz chillona, gritándole ahora a la autoridad.

—No se muevan de aquí. Regreso enseguida —respondió el agente, y se marchó por donde mismo había llegado.

Pero no regresó.

Al caer la tarde, poco después de las cinco, los obreros montaron en los camiones. Sin prisa dieron la vuelta al parque y se marcharon. El que parecía ser el jefe también se marchó, después de hacer una última ronda alrededor del banco circular. Por momentos, el grupo en torno a los viejos se hacía más compacto pero a la vez más efímero, coincidiendo con el fin de la jornada de trabajo. Muchos llegan, se informan, opinan y siguen su camino, ágiles, ocupados, pendientes, cotidianos. Sólo los tres viejos permanecen inmóviles.

Anochece ya, cuando una niña atraviesa el parque y llega al banco circular. Extiende su brazo de juguete hasta el viejo del periódico.

—Vamos, abuelo. Que se enfría la comida.

Los dedos del viejo tiemblan mientras sostiene la mirada en los ojos de la nieta. Ella insiste y él busca una explicación en el rostro de los otros, pero ambos miran hacia otra parte. Se levanta. Arrastra los pies detrás de la niña. Se va.

Los otros dos quedan en silencio. Así están unas horas más, escuchando los rumores que llegan desde la acera de enfrente, el volumen de los televisores sintonizados en un mismo canal, el mismo olor de sofrito con ligeras variantes, el perfume moribundo de la resina de laurel, hasta que el del tabaco murmura: «*mañana será otro día*».

«*Mañana será el mismo día*», susurra su compañero, mientras la noche termina de cerrarse y él no imagina nada mejor que una buena taza de café y dormirse frente al sonido uniforme de una pantalla de cristal.

# La caza de las moscas

Ronaldo Menéndez

La ciudad está agujereada de estos viejos cinematógrafos, cines a la antigua, malamente recuperados en una urbe que se cae a pedazos. Oscuro, todo oscuro. Es una película del mejor director polaco, según Teo.

La primera escena muestra a un sujeto que se agita, la cámara tiene el punto de vista del sujeto. Es un punto de vista nervioso, casi angustiante. Parece que sus pasos son ese gotear de un caño mal cerrado cuando el viento tuerce la caída de cada gota. Esos son sus pasos. El sujeto avanza por pasillos donde hay fotos de Lenin, entra a una oficina, encara a una mujer. La mujer evidentemente no ha tenido sexo desde hace mucho tiempo. La actriz quizá sí. Ella, que empieza a hablar con el hombre, no. Es la jefa de redacción y despide al hombre, o acaso lo rechaza, esto no se comprende bien. ¿Lo está echando del trabajo o está rechazando su solicitud?, le pregunto a Teo. Teo nunca responde a estas preguntas.

Teo está a mi derecha.

Todo es tan oscuro. Todo puede cortarse en lascas.

El sujeto se ve apesadumbrado. Su departamento es lamentable, sobre todo por ese orden. Hay ciertos órdenes, le digo a Teo, que son insoportables. Tiene una esposa de pelo muy lacio y nariz de alas anchas que parece gritarle aunque siempre hable en voz baja. Lo más notorio de esta escena, que hace reír con una absoluta carencia de sentido al público de lo más intelectual que nos rodea, es que irrumpe en la sala un viejo decrépito, y mientras el sujeto habla con su mujer el viejo alza una tira como de papel o látex, y grita que aquello es perfecto para cazar moscas. Lo cuelga en el umbral que compromete la sala con el corredor. El sujeto ha dicho, según la traducción: cada vez que una mosca se pose, quedará pegada.

Un codo roza mi codo izquierdo. Lo alejo, y observo la siguiente escena.

No hay nada significativo más allá de esa lentitud polaca, y checa, y rusa, de ciertos filmes.

Teo está a mi derecha, continúa a mi derecha. Es imposible que no lo esté. Transcurre al menos media hora antes de notar que otra vez un codo me roza. Ahora no roza mi codo. No es codo con codo. Todo en lascas, tan oscuro. El hueso que se adivina bajo la piel, a mi izquierda, roza mi antebrazo. Una vez le dije a Teo: el cine perfecto sería aquel que conservara veinte centímetros de separación entre un asiento y otro. Con disgusto saco mi brazo del brazo de apoyo.

Teo tiene un perfil hermoso bajo la luz de la escena siguiente. Negro.

Esta escena muestra al sujeto hablando en un parque nevado con una mujer que no es su esposa. Todo ocurre muy rápido. Pienso: todo ocurre muy rápido porque es importante. Es previsible que el hombre va a entrar en la casa de esa mujer extraña. Será una casa extraña. Con un orden acaso más soportable. ¿Intentará tener sexo con ella? La mujer y el hombre se compenetran a lo largo

de un diálogo intrascendente en el cual él le dice que es traductor de ruso y ella que es escritora pero todavía no ha empezado a escribir, sino que estudia literatura. En la casa, una casa bohemia al estilo socialista, el hombre y la mujer extraña siguen conversando.

¿Cuánto tiempo hace que regresé mi antebrazo izquierdo, sin percatarme, al brazo de madera de la butaca? Ahora un dedo roza mi dedo meñique. No volteo la cabeza. Volteo los ojos y siento ese pequeño dolor que es como una tensión muscular, como si los ojos levantaran un gran peso. A mi izquierda hay un chico extraño. Su silueta está difuminada. Está tan concentrado que ni siquiera siente mi fastidio. Nunca he comprendido cómo una persona en el ómnibus, en una escalera eléctrica, puede hacer contacto con otro cuerpo sin siquiera notarlo. Me parece una muestra irrefutable de imbecilidad. Tan innegable como las piedras.

Mi mano derecha está con la mano de Teo.

No tengo la menor idea de por qué no he retirado otra vez mi antebrazo. Tal vez porque he visto aquel perfil extraño. Acaso porque necesito cerciorarme de hasta qué punto es casual.

Las siguientes escenas, que ya no he visto en todo el hormiguero de sus detalles, resumen que el hombre se ha hecho amigo de la mujer. Pero no ha tenido sexo con ella. Aunque lo ha intentado.

Un dedo meñique roza mi dedo meñique. Negro.

Hay una escena que vuelve a arrancar risas a los intelectuales del cine. Risas apergaminadas. Risas de una humedad forzada. La mujer está acostada desnuda en un camastro y el hombre está a su lado. Sobre el pecho de la mujer hay un libro abierto que la tapa. Las tapas del libro tapan ambos senos. Sobre el sexo, hay un cuaderno. Ningún espectador, ni el hombre que está a su lado, alcanzan a ver el pubis. La mujer estudia a Shakespeare, lee en voz alta otro libro. Cuando el hombre trata de besarla la mujer lo abofetea, le dice que deben concentrarse en los estudios y en la creación. Le dice que lo ama. Le dice que él tiene talento y que va a ser un gran escritor.

Cuando el dedo meñique vuelve a rozar el costado fino de mi dedo meñique, me asombra la delicadeza. Es un dedo demasiado meñique, como el mío. Observo otra vez el perfil del muchacho a mi izquierda. Retiro parcialmente mi dedo meñique porque es lo conveniente. No retiro totalmente mi dedo meñique. Lo dejo a mano. De modo que el otro dedo vuelve a rozarme. Sé que ya no puedo mirar. Alejo mi dedo, esta vez más lejos, más hacia delante en el brazo del asiento.

La mano de Teo me prensa los dedos. A veces aumenta su presión demostrando que lo que ocurre sobre la pantalla tiene alguna importancia para él. Es imposible saber en qué consiste. La importancia.

La sucesión de escenas ha definido la siguiente línea dramática: el hombre es una especie de falso amante de la mujer. Pasa casi todo el tiempo con ella en su departamento bohemio al estilo socialista. La mujer es escritora aunque aún no ha empezado a escribir. La mujer no es extraña: es estúpida. Aunque para él es extraña. Le dice que lo ama. Le ha hecho creer que va a ser un gran escritor, que tiene talento. El hombre, que aun no ha tenido sexo con la mujer, la obedece e intenta escribir desde hace un buen tiempo un relato. Pero lo escribe porque quiere tener sexo con la mujer.



El relato que escribe el hombre trata sobre una casa llena de moscas y sobre un viejo que cuelga unas tiras de papel engomado para cazar moscas.

Además del meñique, me roza el anular del muchacho que está sentado a mi izquierda. Lo ha hecho tan delicadamente que parece hierba. Los dedos se me posan. En lugar de alejarme, dejo mi mano estar. No tanto mi mano, sino mi dedo meñique. Cerca. Sus dedos, esta vez al menos tres, llegan a rozar el pequeño hueso de mi muñeca. La hierba parece haber sido agitada por el viento apenas unos segundos. Quiero volver a observar su perfil. Quiero hacerlo para saber si debo alejarme. Sé que es imposible mirar su perfil. Mi dedo meñique toca su dedo meñique. Lo he hecho. Lo he hecho negro. Mis nervios son un hormiguero disperso.

En la siguiente escena el hombre lee en voz alta su relato a la mujer. El viejo en cuestión consigue capturar muchas moscas. Día a día atardecen pegadas en sus tiras de papel engomado, él las descuelga y las sustituye por otras con el pegamento fresco. En la casa, las moscas están atrapadas.

La mano del muchacho a mi izquierda está acariciando el dorso de mi mano. Mi sexo está muy húmedo. En un principio mi mano suda. Luego se acostumbra a ese ir y venir, a ese paseo de dedos que parecen hierba. Volteo mi mano bocarriba y recibo con la palma abierta el paseo, apenas rozándome, de sus dedos. Devuelvo la caricia. Muevo mis dedos dentro de la mano del muchacho. Dejo que sus dedos se muevan entre mis dedos que se mueven. Luego sus dedos escapan hacia arriba por todo el antebrazo, recorren la línea de mi articulación. Su mano regresa a mi mano. Entonces son mis dedos los que suben por su brazo hasta acariciar su codo. Es un codo firme, redondo y sin carne. Un codo limpio y liso.

Perfil negro de Teo.

No sé bien cómo, pero la mujer ha convencido al hombre de que le lleve su relato a una importante editora amiga suya. Alguien capaz de descubrirlo. Alguien capaz de aprehender ciertas esencias. Al principio, el hombre duda, pero la mujer le da a entender que podría tener sexo con él. Era cuestión de que la literatura ocurriera entre ambos. Le dice que él tiene talento.

Bajo mi mano hasta la zona del asiento del muchacho, temo que Teo la vea. Temo que Teo, a mi derecha, vea mi mano. Sobre las piernas, sus dedos recorren más allá de mi codo. Pasan el codo. Es como un arpegio. Siempre hierba. Se detiene, rodea mi bocamanga. Luego entra. Entra en la bocamanga. Siento que los dedos pausados apenas rozan mi axila. Se detienen en mi axila y juegan. Mi sexo no está húmedo: es la humedad. Todo es la humedad. Negro. Bordean, sus dedos, el contorno de mi seno izquierdo. Mi seno es pequeño. Mi seno recibe los dedos poniendo un nudo en mi garganta. Me ladeo. Entra más. Bordea el pezón. El deseo duele en el pezón. Las puntas de sus dedos índice y pulgar pellizcan suavemente los bordes de mi pezón. Primero los bordes, luego la punta. Se repite.

Otra vez la película está como había empezado. El hombre avanza por los pasillos de la redacción. No sé cómo ha llegado. Quiere ver a la editora. Le lleva su relato sobre la casa de las moscas.

Con mi mano derecha, llevo la mano de Teo hasta mis muslos. Acaricio su mano como si mis dedos fueran hierba. Como tantas veces, recorro la separación de sus dedos, pero lo hago de manera que esta vez sea distinto. Cuando en algún momento los dedos del muchacho a mi izquierda vuelven a mi mano, los enredo. Atrapo los dedos del muchacho. No los dejo regresar a la bocamanga. Suavemente.

## CUENTO

Como si nuestros dedos fueran hierba bajo un remolino. Entonces llevo la mano del muchacho a mis muslos. Tengo una falda verde que se ve negra porque todo es negro. La mano del muchacho no se resiste, es como una mano muerta que está viva. Su mano espera. Tres manos. Saco mi mano, acaricio primero y luego saco mi mano. La mano del muchacho a mi izquierda acaricia la mano de Teo. Las dos manos, jugando, son como un perfil bajo mis labios. Parecen dos animales que han goteado de mis labios. Están sobre mis piernas, casi entre mis piernas. La mano de Teo rodea la muñeca de la mano del muchacho. Da vueltas a su alrededor, suavemente. Los dedos del muchacho suben por el antebrazo de Teo, recorren sus invisibles vellos amarillos.

Al final, la editora se ha burlado del relato del hombre sobre la casa de las moscas. Dice que no tiene talento. En la última escena, el hombre estrangula a la mujer con la que nunca pudo tener sexo.



**The Warrior.**

Óleo sobre tela, 98 x 68 ¼ pulg., 1975.  
Colección The Patricia and Phillip Frost Art Museum,  
Metropolitan Museum and Art Center Collection.

# Olga Guillot en carne propia

Olga Guillot entrevista por  
ARMANDO LÓPEZ

Olga Guillot, la Reina del Bolero, La voz de «Tú me acostumbraste», «La noche de anoche», «Bravo», «Adoro», y casi todo Manzanero; la primera que dio un concierto en español en el Carnegie Hall de Nueva York, sigue siendo objeto de culto tras seis décadas. «Después del cielo, Cuba, después de Cuba, Olga Guillot», escribió Agustín Lara.

Hoy, México le rinde homenaje a su hija adoptiva, pero en Cuba, donde nació, tres generaciones de cubanos no la han escuchado nunca. «Duele mucho», me dijo, insinuó una lágrima y comenzó a hablar como canta, con los ojos, con las manos, intensamente, como hembra en celo, escuela para muchos intérpretes de la canción.

Este *monstruo* de los escenarios, se inició cantando jazz, pero no fue hasta que se sumergió en las noches habaneras que se reencontró con sus raíces, con el cubanísimo bolero. Entonces logró conformar su estilo, y trascendió el bolero mismo, y se impuso nacional e internacionalmente. «¡Todo lo que soy se lo debo a Cuba!», me dijo. Y comenzamos esta entrevista.

## ¿Crees en la suerte?

¡Nací en zurrón! Con siete años estaba cantando en la ventana de mi casa en el barrio habanero de Belén, cuando pasó un señor y preguntó: esa niña que canta, ¿quién es? Era, nada menos, que el tenor Mariano Meléndez, que tenía una compañía infantil. ¡Qué suerte! Cuando mi mamá, artista frustrada, vio que, al menos, una hija suya podía subirse al escenario, fue la mujer más feliz del mundo. Con siete años, debuté en el Teatro Carral de Guanabacoa vistiendo una batica rumbera. ¿Y qué crees que canté? «El manisero», igualitico que lo cantaba mi madre, de oírsele en la radio a la famosa Rita Montaner.

## ¿Qué frustró a tu mamá?

El machismo de la época. Era una gran soprano. Pero mi abuelo no quería hijas artistas. No quiero prostitutas en casa, decía. Mamá tuvo que conformarse con ser la modistilla del barrio. Con cantar mientras cosía. Al igual que su hermana, tremenda tiple que jamás pisó un escenario. Yo adoraba a esta tía zarzuelera que me enseñó todas las romanzas habidas y por haber. ¡Soy artista genética! ¡Ponlo en tu entrevista! Mi hermana Ana Luisa y yo, de chiquiticas, nos la pasábamos cantando en vez de jugar con muñecas. Qué otra cosa pueden hacer los pobres, sino cantar y cantar.

Crecí caminando La Habana. Pero escribe esto (abre los ojos, advirtiéndome), tengo dos amores: Santiago y La Habana. Porque ¡soy santiaguera! Mi hermana Ana Luisa y yo nacimos en la carretera del Morro, reparto Mariano Torres. Mi abuela por parte de madre era de Islas Canarias. El mestizo era mi abuelo Serafín que se casó con la canaria. Su tez era cobriza, su pelo lacio y sus facciones finas, parecía un egipcio. (Olga insiste en llevar la batuta). ¿Mi padre? No hay mucho que decir. Fui hija de madre soltera que muy jovencita partió para La Habana, con sus dos hijas chiquiticas, a buscársela, porque había que comer.

### **Cuéntame de las Hermanitas Guillot en *La corte Suprema del Arte*.**

Mi hermana Ana Luisa y yo regresábamos del colegio por la calle Monte, cuando en CMQ Radio estaban inscribiendo para el concurso de canto que conducía José Antonio Alonso. Nos inscribimos en secreto. No sabíamos que por la radio anunciarían a las pequeñas Guillot. El barrio se enteró. A mamá le dio gracia. Se hizo nuestra cómplice. Nos cosió unas batas rosadas, monísimas, parecíamos un *cake* de cumpleaños. En *La Corte Suprema del Arte* ganamos el segundo lugar. Nos dieron un paquetón grandísimo de bombones y 25 dólares, que entonces era dinero. Nacieron las Hermanitas Guillot.

### **¿Cómo llegas a solista?**

Tenía 16 años, integraba el cuarteto de Isolina Carrillo, cuando fui solista por casualidad. Fuimos a grabar, faltó una voz y Sabat, el dueño de los discos Panart, exigió que alguien cantara, porque ya estaba el estudio preparado con orquesta y todo, y ahí fue que Isolina me dijo que cantara sola. Grabé *Stormy Weather* en español (*Lluvia gris*) como parte del disco del cuarteto. ¡Y tremendo palo! Vendió tantas copias, que la Asociación de Críticos me seleccionó la cancionera debutante del año. Pero la prueba de fuego era llenar un escenario. Y yo estaba verde. Los empresarios no confiaban en mí. Seguí con el cuarteto un año más, para orgullo mío, porque de ahí salieron muy buenas voces: Marcelino Guerra, Joseíto Fernández, Marcelino Valdés, el autor de *Me voy pal pueblo hoy es mi día*.

### **En Cuba, a fines de los 40, el bolero era cosa de hombres y apareces tú, para adueñarte de los escenarios habaneros.**

¡Otro golpe de suerte! Entre las pocas cancioneras que había (que así le decían a las boqueristas), mi ídolo era Rita María Rivero. Yo era una pulguita que venía detrás y quería cantar como ella. Y quién me dice que es por Rita María que me doy a conocer. Una noche, Rita faltó al programa *Siga la canción*, de Radio Cadena Azul, y como Isolina era la pianista, me puso a sustituirla. Facundo Rivero, que era el que realmente cortaba el bacalao en el cuarteto, me dijo que los dueños del cabaré Eden Concert me habían escuchado y querían hacerme una audición para su show. Facundo me acompañó al piano. Los convencí. La suerte me perseguía. Si Rita María no falta esa noche al programa, no nace Olga Guillot.

### **¿Quién te puso *La Temperamental*?**

La noche del debut en el Eden Concert quería morirme. Nunca me había puesto un traje largo, tropecé con la tela, resbalé, me caí en la pista, y cuando

alguien, amablemente, me fue a levantar, le hice una seña que me dejara en el piso y seguí cantando. Terminé la canción en el piso, pero con una ovación del público. Fue Sánchez del Monte, el dueño del Eden Concert (que pronto llamarían Club Zombie), el que me bautizó con *La Temperamental*, y profetizó: «esta chiquita va a llegar a algo grande». Fui la estrella de El Zombi, por varios años. Ahí conocí al que sería mi primer esposo, Joaquín Urbino, director de la estación de radio La 1010. Me lo presentaron la noche que trajo al cabaré a dos famosos artistas argentinos: Enrique Santos Discépolo, autor del tango «Uno» y a Tania, su señora, tremenda tanguista. Entre novios y casados, Urbino y yo estuvimos juntos ocho o diez años.

**Urbino era un locutor influyente, ¿te ayudó a convertirte en estrella?**

No me busques la lengua. Luché mucho. Trabajé duro. Estudiaba la dramatización de mis canciones, mis gestos, para conformarme un estilo, para no parecerme a nadie, para imponerme. Y lo logré. Hice temporadas en Tropicana, en Sans Souci y en Montmartre, que eran los cabarés más exclusivos de Cuba. Son contados con los dedos de la mano los artistas cubanos que han sido cortinas de estos cabarés habaneros que se caracterizaban por traer estrellas extranjeras.

**¿Cuándo te llega la fama internacional?**

Cuando grabé *Miénteme* (1954), del mexicano *Chamaco* Domínguez, con la Orquesta de los Hermanos Castro. Fue Jesús Goris, el dueño de la disquera Puchito, el que me escogió ese tema. Fue un éxito tan grande que, sólo en Cuba, se vendió medio millón de copias. En México, desplazó a Toña *La Negra*, pasó semanas en los primeros lugares. Y de ahí a toda Latinoamérica. Fue un contagio. En adelante, no paré de grabar. Me eligieron Reina de la radio. Y luego, la mejor voz cancionera de Cuba. Cuando Tropicana trajo a Carmen Miranda (1955), mi nombre en cartelera aparecía al mismo nivel que el de la brasileña, estrella de Hollywood. Al final del show, salíamos a saludar juntas.

**¿Cómo conoces al padre de tu hija?**

Mi voz sonaba en las victrolas de la Isla con temas de René Touzet, cuando Gaspar Pumarejo lo trajo desde Los Angeles, para dirigir a Lucho Gatica. Venía con la fama de que «No te importe saber» la habían popularizado Frank Sinatra y Bing Crosby. Lo conocí en los estudios de Telemundo, donde yo tenía *El Gran Show de Olga Guillot*. René era poeta y yo una mujer sensible y aguerrida. Le dije: «estoy enamorada de ti», y nació una canción: «La noche de anoche... revelación maravillosa», que yo estrené. Vivimos un romance. Cuando nos separamos, me escribió «Me contaron anoche de tu vida»... Se la estrené también y le perdoné que se hubiera marchado. Me había dejado su mejor canción, mi hija Olga María.

**En La Habana, los boleros de maridos engañados sonaban en bares y cantinas, entre cervezas y cubiletes, pero los tuyos se escuchaban desde los bodegones del puerto a los salones exclusivos...**

Nunca grabé canciones con letras vulgares. Los autores a los que les canté eran poetas. Ni las letras que interpreté, ni mis orquestaciones, hicieron nunca

concesiones a lo chabacano. No olvides que antes de que yo grabara «Miénteme», me caracterizaba por mi elegancia en las pistas, por mi manera de proyectarme. Mi estilo nada tiene que ver con esos boleros de arrabal.

### ¿Cuántas canciones has interpretado?

Nunca me puse a contarlas. Canté miles, grabé cientos. De Agustín Lara, con sus violines, estrené a dúo con Pedro Vargas, en el Teatro Solís, del D.F., su canción «María Bonita». Canté mucho del *Flaco de Oro*: «Aventurera», «Noche de Ronda», ¡uhhh, qué sé yo cuántas! Canté de casi todos los autores mexicanos, de María Greever, de Luis Demetrio, de Roberto Cantoral, y de los cubanos Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Mario Fernández Porta, Julio Gutiérrez, Tania Castellanos, Frank Domínguez. De la puertorriqueña Mirtha Silva grabé ese tema maravilloso (canta): «Tú no sabes nada de la vida, tú no sabes nada del amor»; del argentino Homero Expósito, su joya «Vete de mí»; canté de españoles, de peruanos, de venezolanos, en fin, de medio mundo. En España arrasé con «Adoro», de Manzanero. Hasta me tienen en el Museo del Disco de Madrid. He grabado más de 60 álbumes, vendido más de 10 millones de discos, y no fue fácil, porque en aquella época, el artista cantaba a pura garganta y a pura interpretación.

### ¿Cómo hacías para pegar cuanto tema grababas?

Tuve muy buenos directores musicales y productores. En mis comienzos, Facundo Rivero escogía mis temas; luego, Jesús Goris, el mago de los discos Puchito, nunca se equivocó. Y en México, fue Memo Acosta el responsable de mis triunfos. Me produjo diecisiete años para los discos Mussart, y uno tras otro fueron hits.

### Entonces, ¿es falsa la leyenda de que la Guillot sabía escoger sus canciones?

Bueno, yo escogí «Tú me acostumbraste». Se la escuché a *Bola de Nieve*. Me gustó y por él me la aprendí. La grabé y resultó un éxito mundial con el que abría mis conciertos. Hoy voy por la calle y un chiquillo de 20 años me canta: «Tú me acostumbraste a todas esas cosas y tú me enseñaste que son maravillosas...», y yo le digo: ¡Niño, cómo tú te sabes eso», y me dice con picardía: «Por mi mamá y mi papá». ¡Qué lindo! Y todavía tengo que escuchar a Frank Domínguez decir que su canción la hizo popular Elena Burke, que nunca la grabó. Pobre Frank, creo que le queda un hijo en Cuba.

### José Antonio Méndez, en «La gloria eres tú», escribió «desmiento a Dios», pero tú la grabaste como «bendito Dios»...

La estrené en la xcw de México tal y como José Antonio la había escrito, pero los productores me advirtieron: «Acuérdate de que México es muy católico», y me curé en salud, cambié la letra por «bendito Dios». Pero no creas que corregía las letras de todos mis autores; los respetaba. Sólo lo hice con *Chamacaco* Domínguez en «Miénteme». El maestro escribió «tu amor fingido» y yo canté «mentido». Es la única vez que equivoqué la letra de una canción, porque te confieso que me equivoqué, y claro, como salió en la grabación, todo el mundo se la aprendió así.



**¿Y tu amistad con Juan Bruno Tarraza?**

Me acompañó al piano cuando yo tenía 7 años y él tenía 14. Y llegamos a viejos juntos. Estuve treinta años con Juan Bruno viajando el mundo, mi director querido, mi amado pianista y mi compositor, porque yo le grabé muchos de sus temas. ¿Recuerdas «Alma libre»? (canta) «Igual que un mago de oriente, con poder y ciencia rara»...

**¿Cuándo fue la primera vez que oíste hablar de revolución?**

En Santa Clara, en 1957. Yo inauguraba el cabaré Venecia, con Fernando Albuérne, y nos sonaron una bomba que apagó la ciudad. Tuve que cantar con velas en las mesas. Acababa de regresar de una gira de año y medio por Argentina, Chile, Brasil, Perú, Colombia. Yo no sabía que existía la Sierra Maestra, hasta esa noche.

**¿Dónde estás cuando Fidel baja de la Sierra?**

En México, haciendo una película con María Antonieta Pons. Lo único que se me ocurrió decir fue: ¡bajó el loco! Conocía bien a ese pandillero que estuvo diez años para graduarse de abogado, un vanidoso que vivía para los aplausos, más artista que nosotros los artistas. Pero me arriesgué, regresé a La Habana a cuidar a mi hija, a mi madre y a mis cositas, fruto de cantar en los escenarios del mundo.

**¿Qué propiedades tenías en la Isla?**

Desde niña oía decir que los artistas morían en la miseria. Y cuando me tocó ser famosa tuve que cantar para glorias de mi país que terminaron pobres y enfermos. Cuidaba mis centavitos. Tenía un edificio de apartamentos en Conill y 45, en el Nuevo Vedado, inversiones en bienes y raíces en La Habana del Este y mi casa en Almendares, en 17 esquina a 50. Cuando escuché por televisión hablar de Reforma Urbana, me pregunté ¿qué será eso? Un día me citaron a unas oficinas en la rebautizada Plaza de la Revolución. Allí, mientras hacía una cola al sol, me enteré de que me iban a confiscar mis propiedades. Al miliciano que me hizo firmar aquella infamia, le dije: ¿por qué me hacen esto, si yo no se lo he robado a nadie? Con burla, me respondió: ustedes, los artistas, vivían con mucho lujo, ahora tienen que cantar sin cobrar, por respeto al pueblo. ¿Y cómo me visto y alimento a mi familia?, protesté. Y seguí protestando desde la escena. Cuando me llevaron tres veces a interrogarme al G2, comprendí que no había otra que escapar de aquel infierno.

**¿Cómo logras irte de Cuba?**

No fue fácil. Era demasiado popular y protestona. Salí por la gestión del presidente de Venezuela, Rómulo Betancourt, y su esposa, Josefina Arché. Pero los boletos en avión no se vendían en pesos cubanos. Y recibí la más hermosa prueba de amor de mis admiradores que iban a verme al show Serenata Mulata del Hotel Capri. Extendieron una enorme tela de acera a acera, despidiéndome y recogiendo monedas de 25 centavos de dólar, hasta que completaron el costo de mi pasaje a Venezuela.

**Cuando abandonas tu país, ¿piensas que vas a volver dentro de poco?**

¡No! Sabía lo que venía. Vi a los comunistas exiliados que regresaban por montones y a los fidelistas que los recibían en el aeropuerto con aplausos y cánticos. Y me di cuenta de que se iba a perpetuar aquel horror. Salí de Cuba llorando, con mi hija en brazos, sabiendo que no iba a regresar.

**¿Por qué te asientas en México?**

El maestro José Sabre Marroquín me cursó una invitación y mi amigo Emilio Azcárraga Vidaurreta me ofreció reponer en televisa *El show de Olga Guillot*, donde fui la anfitriona. Pasaron por mi programa Enrique Guzmán, Lola Beltrán, Marco Antonio Muñoz, todas las grandes figuras del momento. Amadriné a muchas figuras jóvenes, como José José. ¡Hay química entre México y Cuba! No olvides que en el cine mexicano triunfaron Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Rosa Carmina; que México lanzó al mundo el mambo de Pérez Prado. Pronto grabaría el larga duración *Olga en México*.

**En «Bravo», de Roberto Cantoral, te vuelves agresiva, cantas a punto de matar o morir decapitada, hasta te acusan de kitsch...**

No, yo no soy ninguna agresiva, ni kitsch; soy intérprete. Si Luis Demetrio escribe «Bravo, permíteme aplaudir, por la forma de herir mi sentimiento», lo canto con fuerza, porque yo soy una actriz que canta. ¿Se te olvidó mi interpretación de «voy a mojarme los labios con agua bendita»? La canto como si estuviera discutiendo. Cómo crees que pueda cantar «Bravo, permíteme aplaudir por la forma de herir mi sentimiento», y poner cara de tonadita de la Nueva Trova. Sería no tener sangre en mis venas.

**Por la época en que cantas «Me muero, me muero», de Lolita de la Colina, se habla del arte nervioso, te ponían de ejemplo a ti y a Lola Flores...**

¿Por qué metes a otros artistas en mi entrevista? Por suerte me preguntas por Lola, mi gran amiga. Nos admirábamos. Teníamos un estilo parecido. Ella en gitano y yo en bolero, y la gente nos concebía como lo que fuimos, hermanas. Nunca trabajé con Lola. La única temporada que hice con otra artista fue con Sarita Montiel, en Madrid, se llamó *Nostalgia*. Seis meses a teatro lleno con la señora Celia Gámez.

**¿Tuviste amistad con José Alfredo Jiménez?**

¡Niño, yo soy Olga Guillot! Todas las figuras artísticas nos conocemos. Tú no sabes que los artistas somos como un partido político. Además, yo no soy ranchera. Le canté varias rancheras bolereadas a Lico, pero en mi estilo. Cómo aquella que dice «Amanecí otra vez entre tus brazos y desperté llorando de alegría»... Y déjate de mortificarme, estás como uno que recién vino de Cuba, que me preguntó si yo conocía a Benny Moré. Ese muchacho no tiene por qué saber que hice temporadas enteras con el Benny, que grabamos a dúo, que nos adorábamos. Pero tú si sabes quién es Olga Guillot.

**¿Te aplaudes cada vez que te miras al espejo?**

Un día, una señora me dijo: «tú no me gustas», y yo le respondí: «yo no tengo la culpa, yo canto para que todo el mundo sea feliz, y si no te gusto,

no compres mis discos, cambia de canal cuando aparezca en televisión, apaga la radio, pero no me lo digas en mi cara, que yo no me meto contigo». ¿Te respondí? Y sin modestia, yo siempre luché para triunfar y que me aplaudieran.

**¿Qué les dirías a los artistas jóvenes?**

Que defiendan la calidad de su música, que no se dejen arrastrar por lo comercial, por el dinero fácil. Deben respetar al público que compra sus discos, que les da todo lo que tienen, hacer de su carrera un sacerdocio.

**Cuando recibiste en Las Vegas el Premio a la Excelencia Musical de la Academia Latina de la Grabación, dijiste que «la música fue el apostolado de tu vida».**

Y sigue siéndolo. He antepuesto muchas cosas por el arte. «Total, si no tengo tus besos, no me muero por eso, ya yo estoy cansada de tanto besar»... Como ves, he vivido en carne propia mis boleros.

**Has tenido cinco maridos. ¿No te soportaron?**

No digas maridos, por favor, suena muy feo. Me casé cinco veces, tuve cinco esposos, muy preparados e inteligentes, intelectuales, pero los señores no aguantaron. Ningún hombre acepta que su mujer esté por encima de él. Cuando veían que no podían competir conmigo, porque ganaba tres veces más que ellos y era mil veces más famosa, empezaba el desastre. Por eso, mi carrera ha sido mi esposo y mi amante.

**Ahora que estás retirada del escenario, ¿no te aburres?**

¡Un momento! Estoy semirretirada. Escríbelo así, mi'jo. Las noches de glamour de los teatros y cabarés de mi juventud las tuve que terminar. Hay cierta edad en que ya una tiene que parar, decir ¡hasta aquí! Ya no puedo hacer largas temporadas en teatros ni viajar el mundo como antes. Sólo doy algunos conciertos para que no me olviden.

**¿Dónde resides actualmente?**

Seis meses en México y seis en Miami. Soy agradecida, México me ha dado mucho. Pero el que no quiere a su tierra, no quiere a nadie, y como no tengo mi isla, tengo que venir a cada rato a Miami a comer arroz congrí y empapar-me del sabor de los cubanos.

**En Cuba, antes de la Revolución, se podía caminar la Isla oyendo tus boleros, pero hoy, generaciones de cubanos no te han escuchado...**

No me conocen porque el sistema comunista me borró. No sólo a mí, sino a muchos de los artistas que tomamos el camino del exilio, como también apagó a otros que se quedaron en la Isla. Y es muy triste, tú escuchas en la radio de Buenos Aires a Carlos Gardel y a Libertad Lamarque, ves sus discos en las vidrieras, hasta los más jovencitos cantan sus tangos. Pero en Cuba silenciaron mis boleros, quemaron mis programas de radio y televisión, mis recortes de prensa. Como si Olga Guillot no hubiera existido nunca.

**Desde el inicio, el gobierno revolucionario acusó al bolero de pesimista...**

Si lo sabré yo. Retiraron mis discos de las vitrolas por apestados. Pero ahora los están pasando en los hoteles a donde van los turistas. Los mexicanos que vienen de Cuba me dicen que mis discos los venden en las tiendas de los hoteles. ¡Es una burla!

**En tu casa, ¿qué música escuchas?**

Lírica, como mi madre. Soy una cantante operática frustrada. No pude cantar ópera, ni operetas, ni zarzuelas, porque en el grupo donde empecé a dar clases de canto, con la soprano Hortensia Coalla, yo era la más mala. Pero hoy, entre *Carmen* y *Traviata*, ¡no te rías!, me encanta escuchar a Olguita Guillot.

**Creaste un estilo, te imitan...**

No he enseñado a nadie, mi estilo caminó solo y los artistas jóvenes aprendieron algo. Todos aprendemos de todos. Yo siempre quise ser Rita Montaner, la más grande que ha dado Cuba. Cada uno busca sus ídolos.

**¿Qué es lo mejor que te ha sucedido?**

Estar viva todavía.

**¿Crees que tus boleros te sobrevivirán?**

Como dice Manzanero: «aprendí que puedo irme mañana mismo de este mundo»... Tendría que acabarse el amor para que mis boleros desaparezcan. Un nuevo arreglo, una nueva orquestación y estarán listos para provocar las caricias. ¿Y cómo vamos a terminar esta entrevista? (Olga vuelve a tomar la batuta). Ya sé, déjame a mí... espero que me recuerden como la mujer que le cantó al amor. Pero espera, no me mates todavía. Mira estas piernas de más de ochenta años. ¡Estoy entera!... ¡Hay Olga Guillot para rato!

# Discografía recomendada de Olga Guillot

CRISTÓBAL DÍAZ-AYALA

Cuando preparé para *Encuentro* las discografías de Bebo Valdés y Paquito D’Rivera mi único problema fue escoger lo mejor, ya que hay muchas grabaciones asequibles de estas dos figuras, que cubren prácticamente su vida artística completa.

Olga, en cambio, ha sido muy maltratada por las casas disqueras. Grabaciones suyas importantes, de las primeras, nunca pasaron de discos de 78 revoluciones a LP; otras, nunca pasaron del LP al CD, y otras, editadas en CD, no son fáciles de conseguir.

## LOS PRIMEROS AÑOS

En 1945, Olga, como miembro del grupo vocal de Isolina Carrillo, acude a los estudios de grabación de Panart. Al faltar una de las cantantes, no se puede grabar como cuarteto, y entonces graba ella como solista con la orquesta Swing Makers «Stormy Weather» y «At last», con letras en español: «Lluvia gris» y «Al fin». Fueron un éxito. Ese mismo año, y ya como solista, graba dos números con la orquesta Siboney y dos con la Cosmopolita: «Polvo de estrellas», «Stardust» y «Noche y día», «Night and day». En 1946, con la misma Panart, graba seis números más. Años después, esos doce números se editan en un LP, pero, que sepamos, nunca se han editado en CD. Algo inconcebible.

En 1946 graba doce números para el sello Coda en Nueva York. Seis de esos números, más cuatro grabados por ella en México con la orquestas de Gonzalo Curiel, y cuatro con la de Juan Bruno Tarraza en 1953, también en México, se reeditaron en el CD *Olga Guillot, el arte de cantar*, del sello Cubanacán, que contiene además una grabación rarísima a dúo con Fernando Albuerne en 1953 y cinco números grabados en España en 1969.

## CON LA PANART

En 1954, al regreso de México, Olga graba para Puchito. Su director, Jesús Gorís, le dice a Manolo Castro, el director de la orquesta Hermanos Castro: “Síguela, no trates de imponerte”. El primer número que graban es “Miénteme”, que se convierte en un éxito en todas las victrolas de La Habana. Olga rompió el mito de que las cantantes femeninas no vendían. Grabará hasta 1961 unos 10 LP con este sello. Los mejores boleros de los compositores cubanos de aquella época están ahí. Y le acompañan las mejores orquestas cubanas.

No se han hecho reediciones específicas en CD de estos LP, sino recopilaciones que comprenden piezas de distintos LP, como son:

**Época de Oro de Olga Guillot.** CD Antillas 001  
**15 Grandes Éxitos de Olga Guillot.** CD AF-505  
**La reina del bolero. Olga Guillot.** CD AF8009  
**Olga de Cuba.** CD AF8035  
**Olga Guillot Encore.** AF 45610  
**Olga Guillot con los Hermanos Castro.** CD Caney 802  
**Sabor a mí. Olga Guillot.** CD Alma Latina 017  
**Sus mejores 22 canciones.** CD Fuentes16255

### **CON LA MUSART**

Ya en el exilio en México, Olga hace exactamente lo mismo con los compositores mexicanos y latinoamericanos, grabando entre 1961 ya 1972 unos 15 LP. Es un hit parade de las mejores canciones de América Latina de aquellos años. Del mismo modo, se han hecho reediciones que comprenden números de varios LP.

**Olga Guillot. Joyas musicales.** Musat 3 CD's 2939  
**Olga Guillot. Colección.** Musart 17052  
**Olga Guillot Ídolos de América.** Musart CD 12082 y 12227

Con otras casas disqueras, y ya directamente en formato CD:

**Olga Guillot Leyenda Viva.** CD ATH 3000  
**Faltaba yo.** CD Warner 87844  
**Se me olvidó otra vez.** CBA 81138  
**Vivir de los recuerdos.** CDR 84299-650-062-09

Puede revisar la discografía detallada de Olga Guillot en <http://latinpop.fiu.edu/discography.html>. Intente conseguir los discos en su tienda favorita o en Doremi Music Web.

# La Habana sin Olga Guillot

ARMANDO LÓPEZ

**E**N 1950, LA BOHEMIA MUSICAL HABANERA COMENZABA EN SANTA FE, EN una veintena de clubes sobre el mar y recorría cuarenta kilómetros de música en vivo hasta el Rincón de Guanabo. El rey de La Habana era el bolero. Y su reina: Olga Guillot.

¿Hubiera surgido la Guillot en otro escenario que no fuera La Habana? Trasladémonos hasta mediados de los años 50: A las 4:00 am., cuando Madrid dormía y en Nueva York el Palladium y el Latin Quarter cerraban, en La Habana comenzaba el amanecer de coristas, músicos y cantantes que, a esa hora, les tocaba gozar lo que quedaba de noche.

En el cabaré Night and Day, de la Avenida de Rancho Boyeros, el Benny Moré y Orlando Contreras se enfrentaban a bolero limpio; a la Autopista del Mediodía iban a desayunarse los trasnochados con los boleros morunos de Orlando Vallejo: «que murmuren que me importa que murmuren». Y en Tropicana, bajo las estrellas, Olga Guillot, a pura garganta, incitaba al amor: «Sé que mientes al besar y mientes al decir te quiero».

¡Oh, La Habana! Ciudad mágica, donde José Ángel Buesa vendía tantos libros de poesía amorosa como novelas Corín Tellado, y las voces de la Guillot, Lucho Gatica y Daniel Santos despertaban a los vecinos desde la victrolas madrugadoras. ¿De dónde nos venía a los cubanos la pasión por el bolero, este poema o antipoema musicalizado, confesión de amor o desamor, siempre desbordado disparo al corazón?

En 1904, el Teatro Palatino de La Habana celebraba la revista «El triunfo del bolero». A finales de los años 30 ya había boleros para todos los gustos. Las clases populares preferían el bolero rítmico (bolero son), con letras anecdóticas, agresivas, corta-venas. El bolero era cosa de hombres. Excusa para que los machos cubanos lloraran sin avergonzarse. «El cuartico está igualito como tú lo dejaste», éxito de Panchito Riset, se escuchaba en los barrios habaneros de San Isidro, Belén y Jesús María, de acera a acera.

Las clases altas, más tradicionales, aún consumían un bolero-canción que recordaba la lírica de las zarzuelas y operetas, con textos cargados de metáforas poéticas. Sus intérpretes, como Rita Montaner, cantaban en tonos altos, haciendo gala de sus dotes vocales.

Así fue hasta que surgió la temperamental Olga Guillot, con su estilo a medias entre la canción italianizante y el jazz, actuando a punto de morir decapitada, hembra en celo, agresiva y tierna. Y trascendió al bolero mismo. El día de 1947 que la Guillot abrió los brazos en la pista del cabaré Zombie para hacer



cómplice al público de sus desbordados sentimientos, unió las dos caras del bolero cubano. El que se escuchaba en las victrolas del barrio de Jesús María, y en las del aristocrático Vedado Tennis Club.

En los años 50, Los boleros machistas, despechados, en las voces aguardentosas de Membiela, Contreras y Vallejo, sonaban en las cantinas entre cervezas y cubiletes; Blanca Rosa Gil, con sus «Besos de fuego», impactó en la radio y en las victrolas, pero no entró a los salones exclusivos, ni a los cabarés de primera. En cambio, los boleros de Olga rompieron las barreras sociales, las del color y las del pudor. En 1951, fue coronada como la Reina de la Radio. Y en 1956, la Asociación de cronistas de espectáculos la eligió La Voz cancionera de Cuba.

En 1957, Olga Guillot graba con la orquesta Riverside, reforzada con violines de la sinfónica, «Tú me acostumbraste», «Delirio» y «Contigo en la distancia». Verdaderos poemas cantados. Al poco tiempo, ocupaba los primeros lugares en las victrolas de todo el país y en la radio nacional. Se confirma el milagro. La Guillot ha unido las dos caras del bolero cubano. Encabeza las carteleras de los lujosos cabarés Tropicana, Montmartre, San Souci y, al mismotiempo, no había vitrola de bodega, cantina o prostíbulo que no tuviera una decena de hits de la temperamental.

¿Que fue manierista, exagerada, *kitsch*? ¡Cállense, malas lenguas! Que tuvo mal de aplausos, que se creía la mejor, ¡pues lo era! El bolero, la canción romántica o como quieran llamarle, se divide en antes y después de Olga. La santiaguera que debutó de niña con su hermana Ana Luisa, en el dúo Hermanitas Guillot, hizo de sus defectos su estilo, supo ahogar sus graves en el llanto, desgarrarse o suavizar a media voz los agudos, en fin, una actriz que cantaba; pero, sobre todo, fue un rey Midas musical que convertía en oro cada nota. La Guillot pegaba una grabación tras otra.

Cuando Nat King Cole se presentó en el salón Bajo las Estrellas, de Tropicana, y declaró que había practicado para cantar en español con los discos de Olga Guillot, nadie se sorprendió. La santiaguera no sólo había encabezado muchas veces las carteleras del cabaré insignia habanero, sino que el coreógrafo Rodney había creado para ella su producción *Miénteme*.

Profeta en su tierra, la Guillot fue la gran embajadora del bolero cubano. Triunfó desde México, donde filmó catorce películas, hasta Estados Unidos, Japón, Francia, España y Argentina. Compartió escenarios con Frank Sinatra, Edith Piaf y Sara Montiel, cantó a dúo con Pedro Vargas. En Nueva York desbordó tres conciertos en el Carnegie Hall y dos en el Lincoln Center. Realizó temporadas en el legendario Club Palladium y en el Teatro Paramount. El Millions Dollar de Los Ángeles; el Montmartre, de París; el Pasapoga de Madrid, fueron testigos del éxito de la Guillot. Ni Rita Montaner voló tan lejos.

Pero en 1959, llegó la Revolución, su urgencia por imponer la felicidad por decreto, por crear el hombre químicamente puro, el «hombre nuevo». Y eso de tener una victrola en cada esquina sonando boleros que cantaban al desengaño («por eso estoy así tan triste, por eso estoy así con ganas de morirme», cantaba la Guillot) era intolerable, un vicio del pasado que había que erradicar.

Todavía en 1961, al club Pigalle, al pie del Hotel St. John, a un pasito de la Rampa, llegaban los compositores, partitura bajo el brazo, a la caza de intérpretes y, sobre todos, de «La Reina del Bolero» que, a veces, caía por allí. Vi a Enrique

Pessino, con la partitura de su bolero «Corazón de cristal», esperar a Olga Guillot en el Pigalle, pero ella nunca llegó. Esa noche, en la pista del Hotel Capri, fue su última presentación en Cuba. Sus admiradores extendieron una tela en que se leía: «Despedida de Olga Guillot».

Detrás de la Guillot, vino la estampida del bolero. Si los negros del sur estadounidense huyeron al norte para escapar de la humillante discriminación, éxodo masivo que los historiadores llaman «El Camino del Jazz», los boleristas cubanos, compositores, intérpretes, músicos y disqueros tomaron «El Camino del bolero», para escapar de la represión revolucionaria.

Surgiría la Nueva Canción, que acusaba al bolero de pesimista y decadente, que era lo mismo que ser contrarrevolucionario. Los nuevos trovadores le cantarían a las trincheras de la Revolución. «Créeme cuando te digo que el amor me espanta, que soy feliz cavando una trinchera»...

Las disqueras serían nacionalizadas, boleristas de la talla de Orlando Vallejo, Rolando Laserie, Níco Membiela, Fernando Albuerne y Blanca Rosa Gil; autores como Farrés, Julio Gutiérrez y Mario Fernández Porta, por solo citar unos pocos, se marcharon de la Isla. En Cuba los silenciaron a todos, como si no hubieran existido nunca. El bolero fue prácticamente aniquilado y, con él, la bohemia de las noches habaneras. Frente a los cabarés ya comenzaban a cavar trincheras.

En 1983, el trovador revolucionario Silvio Rodríguez publicó en la revista Bohemia que había tenido el deber de componer buenos textos para borrar las cursilerías de los boleros. Años antes, había dicho Agustín Lara, «Soy ridículamente cursi y me encanta serlo. Cualquiera que es romántico tiene un fino sentido de lo cursi y no desecharlo es una posición de inteligencia».

En la Isla se siguió cantando boleros, no en el Pigalle, que, como tantos clubes, cerró la Ofensiva Revolucionaria, ni en las victrolas, que fueron recogidas como un vicio del pasado, sino en los festivales de arrepentimiento de la UNEAC, años después del fracaso del «hombre nuevo».

En 1985, en Miami, se celebró el centenario del bolero. ¡La Habana respondió! En 1986, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba creó el Festival Boleros de Oro. Pero ya era demasiado tarde. El daño estaba hecho. Que lo digan los dos millones de cubanos regados por el mundo, o peor, los de la Isla (que ni siquiera pueden decirlo): tres generaciones que no han escuchado nunca a Olga Guillot.



**Tubes.**

Óleo sobre tela, 58 x 62 pulg., 1986.  
Colección privada.

# Antiintelectualismo y género policial en Cuba

DAYLET DOMÍNGUEZ

**L**A EMERGENCIA, CONSTRUCCIÓN Y PROMOCIÓN DEL GÉNERO POLICIAL EN Cuba a principios de los 70 se enmarca dentro del proceso de radicalización de la Revolución Cubana, la implementación de nuevas políticas culturales y la consecuente proliferación del discurso antiintelectual. La apuesta por el policial se centró en gran medida en las posibilidades que ofrecía el género de ser fabricado como expresión de la estética revolucionaria. En general, el género sedujo a sus élites promotoras por su función ideologizante, su capacidad propagandística, su poder disciplinario y didáctico. Su utilización en el contexto cubano exasperó la idea althusseriana de la literatura como aparato ideológico del Estado en tanto se convirtió en mecanismo de control y prevención. La novela policial permitía develar el funcionamiento de un poder organizado y jerarquizado y jugaba con el concepto de vigilancia permanente. La dinámica del género puso en marcha la idea de Foucault sobre el «campo de visibilidad» como instancia desde donde se ejerce el poder tanto a nivel imaginario como real<sup>1</sup>. De esta manera, la alusión constante a los CDR —Comités de Defensa de la Revolución— dentro de las novelas policiales, en combinación con las figuras del responsable de vigilancia y el presidente, elaboraba la idea de que el aparato disciplinario requería de una mirada que fuera capaz de verlo todo permanentemente. El poder, como en el modelo panóptico, se manifestaba a través de la mirada que permitía normalizar, clasificar y castigar.

Más allá de la función social que tuvo el género policial en Cuba, me interesa pensar el cultivo del género policial en relación con la ofensiva del grupo antiintelectual cubano de finales de los 60 y principios de los 70, y su deseo de buscar otros discursos artísticos y literarios que encarnaran la estética revolucionaria. En este sentido, la novela policial resultó un vehículo idóneo porque, entre otras cuestiones, el carácter antiintelectual se conectaba directamente con la segunda ola del género, donde el relato policial pasaba del racionalismo al empirismo como categorías filosóficas. En mi lectura del policíaco cubano de los 70, me propongo explorar el género como un intento de resolver la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción en el contexto de la Revolución Cubana. De acuerdo a Ricardo Piglia, el detective funciona como una especie de sinécdoque del intelectual y representa a la figura del intelectual como hombre de acción: «en la figura nueva del detective privado, aparece condensada y ficcionalizada la historia del paso del hombre de letras al intelectual comprometido [...] el detective plantea la tensión y el pasaje entre el hombre de letras y el hombre de acción»<sup>2</sup>.

La promoción del género se convirtió en una especie de respuesta funcional por parte del movimiento antiintelectual donde se sustituía el protagonismo de la figura del intelectual por la del policía<sup>3</sup>. Mediante la glorificación del policía se aspiró a desvanecer el lugar conflictivo que ocupaba el intelectual, al mismo tiempo que se justificaba y popularizaba la presencia del policía en una sociedad militarizada. En otros términos, el género policial en la década del 70 aspiró a resolver varias tensiones con respecto al lugar del intelectual y su relación con el poder. Primero, se propuso atenuar la centralidad de la figura del escritor y del artista en las prácticas discursivas de la época para dar paso a otro tipo de protagonista que se vinculara orgánicamente con la noción de pueblo y masa. Al mismo tiempo, la figura del policía, del dirigente y del cuadro político, permitió la materialización del concepto de intelectual en el sentido gramsciano —noción que ya se había propuesto desde el Congreso Cultural de 1968— contrapuesto a la idea del intelectual como conciencia crítica y como grupo de poder. Segundo, a través de la implantación del género, el movimiento antiintelectual intervino en el debate entre vanguardia y realismo suscitado en ese período. Tercero, la adopción del género democratizó la recepción y la producción cultural, resolvió el problema de hacer un arte para el pueblo y aminoró la brecha entre la relación del escritor y el público. Finalmente, la promoción del género policial, sin una tradición nacional, facilitó la incorporación de figuras nuevas de escritores, aficionados en muchos casos, que comulgaron con los ideales y la estética del compromiso que se le reclamaba al autor. El formato policial, en este sentido, se dividió como un vehículo para trasladar a la obra una estética del compromiso. En este sentido, me interesa explorar las relaciones entre el género y el antiintelectualismo en el contexto cubano de finales de los 60 y durante los 70; específicamente la relación del género con las problemáticas esbozadas anteriormente.

El antiintelectualismo surge dentro del propio grupo intelectual como resultado de la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción y tiene como premisa fundamental cuestionar la autonomía de los artistas y escritores con respecto a los poderes oficiales<sup>4</sup>. El antiintelectualismo se oponía al concepto de intelectual como grupo de poder, al intelectual como conciencia crítica de la sociedad, y rechazaba la concepción del escritor y del artista como seres excepcionales. En este sentido, se proponía la proletarización y sociabilización de la figura del intelectual exaltando tanto el compromiso de la obra como el compromiso del autor. Frente a la categoría tradicional de intelectual, el movimiento antiintelectual apostó por las nociones de intelectual revolucionario, intelectual orgánico<sup>5</sup>, escritor revolucionario, escritor funcional y escritor operativo<sup>6</sup>. La Revolución Cubana, en su papel de fundadora de nuevas discursividades, utilizó la retórica del intelectual revolucionario para desacelerar la oposición entre las categorías de letrado y militante, homologar ambas nociones y terminar absorbiendo la figura del escritor/artista dentro de las fuerzas políticas.

A mi juicio, la emergencia del discurso del escritor como intelectual revolucionario apostó por una redistribución de las élites letradas en el nuevo orden social. Se trataba de operaciones de homogenización y reagrupamiento del campo intelectual dentro de la fracción política, una especie de respuesta funcional de la esfera revolucionaria que pretendía aminorar la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción. Una forma de disipar el abismo abierto entre la

acción y la palabra consistió en la transferencia y permutabilidad de los campos semánticos referidos a la labor intelectual y política. De esta manera, el gobierno político legitimó a la Revolución como la obra máxima, como el hecho cultural por excelencia, y consideró al militante como el creador de primer orden. No sólo el letrado tenía la capacidad de crear y producir obras, sino que el combatiente era una especie de creador por antonomasia. Se estetizaba así la labor y la obra de la Revolución definiendo su producción en términos concernientes a la creación artística, mientras la intervención del escritor/artista se proletarizó y politizó redefiniendo y ubicando su nuevo lugar de enunciación en términos del taller, la fábrica y la montaña. Se intentaba desjerarquizar y desaturar la figura del escritor<sup>7</sup>.

El movimiento antiintelectual se tradujo, entonces, en una forma de desencanto hacia los modos dominantes de enunciación, específicamente la novela. Fomentó la idea del agotamiento de la literatura y promovió la necesidad de cultivar géneros emergentes: «Hacia 1969 y 1970 se generalizó, entre el grupo antiintelectualista, una apuesta por el cultivo de nuevos formatos y géneros literarios, como el testimonio, la poesía y la canción protesta»<sup>8</sup>. Entre los factores que condujeron a la desacreditación de la novela como discurso privilegiado se encuentran la rápida y exitosa incorporación del género al mercado, la consiguiente formación del escritor como figura estrella y «la pérdida de legitimidad ideológica» de algunos de los escritores del *boom*. Se les reprochó a los novelistas el cultivo de una escritura egocéntrica, que exaltaba la supremacía del yo del escritor y ponía en el eje de atención a la figura del artista y la escritura.

Como parte del desencanto con los modos dominantes de enunciación, el grupo antiintelectual centrado en torno a Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, René Depeste y Carlos María Gutiérrez, entre otros, apostó por la necesidad de crear y promover otros géneros. En una de las tantas mesas redondas dedicadas al papel del intelectual dentro de la revolución, Retamar afirmaba:

Como ha ocurrido en cualquier época histórica [...] la Revolución tiene todo el derecho a esperar que las hazañas extraordinarias que están ocurriendo encarnen de alguna manera en nuestro arte, en nuestra literatura [...] A nosotros, como técnicos en esta materia, nos corresponde escoger o inventar la *forma concreta* en que se producirá esa encarnación [...] Cuando la burguesía requirió determinado género, dio de sí la novela, y la grandiosa, la prestigiosa epopeya, sencillamente pasó al museo. Yo no propongo aquí enmusear a la fuerza a ningún género, pero sí estar atentos a los que sean capaces de cumplir la función que se requiere de ciertas zonas de la literatura actual en Cuba. A partir de la *función abordaremos los géneros*, y no al revés<sup>9</sup>.

En esa misma oportunidad, René Depeste debatía sobre la necesidad de revolucionar el medio artístico cubano, de crear un movimiento artístico y literario que estuviera acorde a las exigencias de la Revolución. De lo que se trataba era de encontrar una forma artística que representara orgánicamente la Revolución en la obra de arte: «la literatura y el arte no tienen un poder directo sobre las masas, como por ejemplo lo tienen el periodismo y el discurso político»<sup>10</sup>. De esta búsqueda surge no sólo la consagración de géneros como el testimonio y el documental, sino también la promoción del género policial a principios de los 70.

El género policial se perfiló como una de las fórmulas que resolvía la distancia entre arte/literatura y periodismo y respondía a las necesidades de producir

una forma cultural de alcance masivo. Gracias a su carácter popular y de entretenimiento, el policíaco ofrecía un formato con poder directo sobre las masas al mismo tiempo que se constituía como plataforma para la lucha ideológica y la propaganda gubernamental. En palabras de Serguei Einsenstein: «[el policíaco] es el género literario más eficaz. De él es imposible desasirse. Se articula con medios y planteamientos que amarran como ningún otro al individuo a la lectura. El policíaco es el más fuertemente comunicativo, el más puro y acabado de los géneros literarios. *Es el género donde los medios de comunicación se revelan al máximo*» (énfasis mío). En este sentido, el género policial se perfiló como un registro intermedio entre la alta cultura y la cultura de masas, como una fórmula de transacción entre lo elitista y lo popular: «En todo caso, aparece algo que recorre la historia del género: la tensión entre la cultura de masas y la alta cultura [...] (De hecho, podríamos decir que el género fue inventado como un modo de mediar entre la alta cultura y la cultura de masas.)»<sup>11</sup>. La decisión de difundir la escritura policial pasaba a través del deseo de buscar formas que democratizaran la producción y recepción de la literatura y que como el periodismo tuviera la capacidad de interpelar y convocar a las masas. Por tanto, la consagración del género en Cuba se insertó en la necesidad de mediar entre ambos estratos de cultura y en el deseo de llegar a todas las capas de la sociedad con un fin didáctico, ideologizante y de entretenimiento.

Esta necesidad de encontrar un registro intermedio se relacionaba también con el debate sobre vanguardia y realismo. La novela como forma había alcanzado durante los últimos años de la década del 60 su grado de experimentación más alto, tanto en las prácticas narrativas pertenecientes al *boom* como en el archivo nacional cubano. Para el grupo antiintelectual el énfasis en la forma fomentaba un arte vanguardista y elitista imposibilitado de llevar a cabo la verdadera función social del arte, por tanto, el movimiento antiintelectual cuestionó el valor de la novela como instrumento de conocimiento y se asoció con una postura antivanguardista<sup>12</sup>. De esta manera, la implantación del género policial cerró de cierto modo la tendencia a la experimentación y a la innovación en el terreno formal. Junto a la novela de corte realista socialista, la novela policial puso a circular una fórmula para la creación literaria, estandarizó las normas de la intervención artística y reguló los procedimientos estéticos en el campo de la literatura. Ante la forma elitista de la novela cultivada a finales de los 60, el policial permitió acceder a una fórmula con un registro más popular, un género codificado en esencia que emulaba en ese sentido con la parametrización que se llevaba a cabo en la vida nacional. En el debate sobre realismo y vanguardia traducido en términos de contenido y forma, didactismo y experimentación, antiintelectualismo y vanguardia, el género policial ofreció un recetario con el cual los escritores pudieron «experimentar» un procedimiento nuevo en la arena nacional; pero que dado su alto grado de codificación y a expensas de las restricciones con que se formuló el género en la Isla terminó por ser un semillero de lugares comunes dentro de la producción literaria. Al mismo tiempo, el género policial permitió inclinar la balanza hacia un tipo de escritura realista, mimética, que privilegiaba el compromiso del contenido en la obra literaria.

La inserción del género policial en el escenario cultural cubano y la creación de las condiciones para la promoción y producción de esta modalidad discursiva, sin tradición nacional, se produjo precisamente en el período de máxima tensión



entre los intelectuales y el poder —marcados por el conocido Caso Padilla, la clausura del departamento de Filosofía de la Universidad de la Habana, el cierre de la revista *Pensamiento crítico*, la premiación de la novela *La última mujer y el próximo combate*, de Manuel Cofiño, y la celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura—. La radicalización y cierre de la Revolución conllevó el replanteamiento de sus políticas culturales y la revisión de los géneros que mejor pudieran funcionar dentro de las nuevas dinámicas estético-culturales. Entre la variada agenda que se puso en marcha para promover el cultivo del género policial —como la celebración de concursos, charlas, mesas redondas con los autores y críticos del género— la publicación en 1971 de *Enigma para un domingo*, de Ignacio Cárdenas Acuña, adquiere el carácter de un gesto fundacional. A pesar de que la novela había ganado la mención del premio UNEAC en 1968, había pasado casi inadvertida ante los ojos de la crítica. Más de tres años median entre su participación en el concurso y su aparición en el espacio público cultural cubano. De esta manera, la publicación de *Enigma para un domingo*, a manera de rescate, llevó implícito el gesto de fundar el género policial dentro de la narrativa cubana, de establecer un origen, un punto de partida, un modelo nacional que pusiera a circular el formato y que sentara las bases para establecer el canon cubano. Visto desde una perspectiva diacrónica, la publicación de la novela en 1971 funcionó como antecedente del concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, instituido en 1972 por el Ministerio del Interior (MININT), y como modelo para las propias novelas que surgieran a raíz del certamen.

La realización de ese concurso, auspiciado por una institución político-militar, figura entre los mecanismos más legitimadores y consagradorios del género policial a principios de los 70. De hecho, todas las novelas de registro policial publicadas en esa década pasaron por la instancia del concurso, con excepción de *Y si muero mañana*, de Luis Rogelio Noguera, ganadora del premio UNEAC en 1977. La existencia misma del concurso manifiesta no ya la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción, sino la expulsión metafórica del artista del medio cultural y la posición de superioridad del hombre de acción para intervenir en los predios del arte y la cultura. El concurso intentó promover escritores desde el propio marco político, ya que su primera convocatoria (1972) estaba reservada a miembros o ex-miembros de las fuerzas policiales revolucionarias. La intención era promover la cultura desde los espacios del poder político, controlar la producción literaria desde los márgenes mismos de ese orden y crear, en este caso, escritores que desempeñaran las labores propias del militante y el policía. El concurso representó también una reacción a las políticas culturales de otras instituciones artísticas. Específicamente, la UNEAC, que en 1968 había decidido premiar dos obras que no comulgaban con los lineamientos promulgados por la Revolución: *Los siete contra Tebas* y *Fuera de juego*, de Antón Arrufat y Heberto Padilla, respectivamente. Se buscaba la inseparabilidad entre el compromiso de la obra y el compromiso de la vida. A pesar de que para la segunda convocatoria del concurso, en 1973, el certamen amplió sus bases y aceptó la participación de ciudadanos civiles, las obras ganadoras en ese año correspondieron a miembros de las fuerzas militares en general. El premio se destinó al primer teniente Armando Cristóbal Pérez con la novela *La ronda de los rubíes* y la mención se le entregó al teniente José Lamadrid Vega por *La justicia por su mano*.

José Antonio Portuondo, uno de los promotores más importantes del género en Cuba<sup>13</sup>, se refiere a esta situación al comentar las obras premiadas durante 1974 y 1975:

*No es tiempo de ceremonia*, 1974, de Rodolfo Pérez Valero, y *Los hombres color del silencio* 1975, de Alberto Molina (...) han sido escritas por civiles, residentes ambos de Guanabacoa, coetáneos y excelentes amigos y compañeros que *cooperaron en la redacción de sus respectivas novelas*. Esto significa, en primer lugar, que los cultivadores se hallan actualmente no sólo entre los profesionales de la investigación policíaca, como aconteció al principio, sino entre los que miran los toros desde la barrera y que, como ocurre con los buenos *aficionados*, resultan a la postre, los más agudos y constantes expositores y teorizantes de la contienda. Tanto Molina como Pérez Valero se muestran de continuo, en sus novelas, conocedores de la técnica policial, como sólo cabría esperar de los integrantes de los cuerpos represivos<sup>14</sup>.

Además de la ampliación del concurso mediante la participación de civiles a partir de 1973, es importante enfatizar algunas cuestiones planteadas por Portuondo que se relacionan con el contexto antiintelectual y la difusión del género policial. En primer lugar, si en el momento de instauración del género se pensó el concurso como una forma de promover figuras de escritores surgidos desde las filas mismas del sector militar también aparecen ya los conceptos de escritor aficionado y producción colectiva. Una de las tensiones entre los intelectuales y las fuerzas revolucionarias se suscitaba a partir del carácter elitista del autor, su supuesta incapacidad para adaptarse a los nuevos cambios sociales, su incapacidad de proletarizarse y sociabilizarse y, por supuesto, el culto a la figura del autor. De esta manera, la promoción del género policial permitió la entrada de un número de «escritores» nuevos, alentados en gran medida por las posibilidades de publicación. El hecho de no tener una obra precedente que los comprometiera con los antiguos derroteros artísticos facilitó la comunión de estos aficionados con los nuevos postulados estéticos. El caso, por ejemplo, de Armando Cristóbal Pérez, ganador del premio en la edición de 1973 y en ese momento primer teniente, ejemplifica la entrada de escritores aficionados a la arena cultural literaria. Al confesar los motivos que lo llevaron a incursionar en el concurso y a constituirse como escritor, Armando Cristóbal Pérez relega los intereses personales en aras de la obra de la Revolución:

Inicialmente incursiono en esta literatura como respuesta a un reto. Porque al convocarse por primera vez el Concurso Aniversario de la Revolución, del Ministerio del Interior, y no existiendo previamente un amplio desarrollo de esta literatura entre nosotros, pensé que podría contribuir de alguna manera a su incremento. No se trata, desde luego, de un simple reto de tipo personal [...] sino que desde el punto de vista ideológico consideré posible participar también por esta vía en la obra de la Revolución<sup>15</sup>.

Tanto Molina como Pérez Valero comienzan sus respectivas carreras literarias a través de la intervención en el género policial, o sea, se crean como escritores bajo las exigencias mismas del concurso. Además, Portuondo insiste en el espíritu de camaradería y colaboración que permeó el proceso de producción de

ambas novelas y con ello marca una de las señas que va a distinguir la difusión del género en Cuba y es el lugar de la creación colectiva. El antiintelectualismo promovió instancias de manifestaciones artísticas que se vincularan con la idea de la producción en conjunto como los colectivos de teatro. La idea era llevar el arte al pueblo y que el pueblo mismo se convirtiera en productor del arte<sup>16</sup>. Muchas de las novelas publicadas durante de la década del 70 y el 80 ostentan la marca de la coautoría.

Así como la consagración de géneros como el testimonio formó parte de la ofensiva del grupo antiintelectual y de la necesidad de encontrar otras formas artísticas a tono con las nuevas exigencias sociales, la promoción del género policial se incluye en la serie de esas nuevas manifestaciones populares que se fabrican como reflejo de la estética revolucionaria. De esta manera se explica cómo en la primera década de existencia, la novela policial aportó 22 títulos a la narrativa nacional representando el 31,4 por ciento de las novelas publicadas durante ese período<sup>17</sup>. En general, el género se pensó como una manera de resolver la tensión entre el hombre de letras y el hombre de acción, tanto como una forma de intervenir en los debates sobre realismo/vanguardia, obra/autor, arte/pueblo y recepción/producción cultural.

NOTAS

**1** Foucault, Michel; *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*; Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2002, p. 206.

**2** Piglia, Ricardo; *El último lector*; Editorial Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 86-87.

**3** Algunos de los textos que abordan el tema de la figura del artista, el escritor y el intelectual dentro de la producción narrativa cubana de los 60 son: *La situación* (1962) Lizandro Otero; *Vivir en Candonga* (1965) Ezequiel Vieta; *Memorias del subdesarrollo* (1965) Edmundo Desnoes; *Los desnudos* (1967) Buzzi; *Recuerdos del 36* (1967) López Nussa; *Celestino antes del Alba* (1967) Reynaldo Arenas. A esta muestra, se podría añadir, además, los textos latinoamericanos de ese período que también trabajan sobre la misma problemática, especialmente los que suelen ubicarse dentro del boom.

**4** «El antiintelectualismo es una vituperación que traduce en términos de superioridad la serie política sobre la actividad intelectual, cultural, literaria; es un discurso [...] que surge dentro del mismo campo intelectual para abjurar de sí mismo enfrentando a sus miembros con otros paradigmas de valor, encarnados por el hombre de acción y el hombre del pueblo. Implica la problematización de la relación de la labor intelectual (...) y la acción, entendida en términos de una intervención eficaz en el terreno político». (Gilman, C., p. 166. Ver nota 8).

**5** En el Congreso cultural de 1968, cuyo debate central decayó en la figura del intelectual y su relación con la revolución, se acordó utilizar el concepto de intelectual en el sentido gramsciano: «En el Congreso Cultural aceptamos como punto de partida la definición de Gramsci —el intelectual se define por su función en el conjunto de las relaciones sociales— (Ambrosio Fornet en *El intelectual y la sociedad*). En este sentido, las figuras del dirigente y el cuadro político pasan a ser reconocidos como intelectuales.

**6** En *El intelectual y la sociedad*, Roque Dalton pone a circular las tipologías del escritor revolucionario, del

escritor funcional y del escritor operativo frente al concepto del escritor burgués y coloca a Brecht como ejemplo de este tipo de intelectual. Es interesante señalar que Walter Benjamín en su texto «*The autor as Producer*», *Understanding Brecht*, utiliza la misma categoría de «operative writer» para caracterizar a Tretyakov como escritor, al mismo tiempo que coloca a Brecht como el parangón máximo del autor como productor.

**7** El intelectualismo como concepto se negativizó y terminó por asociarse con las ideas de decadencia, torremarfilismo y elitismo. Esta tensión entre los hombres de acción y los hombres de letras queda plasmada oficialmente en *Palabras a los intelectuales* (1961), discurso que marca las políticas culturales de la Revolución. Además de este documento, se puede revisar: *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), donde el Che Guevara afirma: «la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios» (*Revolución, Letras, Artes*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 45); «Por una cultura popular y socialista cubana» (*Casa de las Américas*, 1962), de Ezequiel Martínez Estrada, y *El intelectual y la sociedad*, de Roque Dalton.

**8** Gilman, Claudia; *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*; Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 342.

**9** Dalton, Roque; *El intelectual y la sociedad*; Siglo Veintiuno Editores, México, 1969, pp. 144-45. Énfasis en el original.

**10** Íd., p. 69.

**11** Piglia, R; Ob. Cit., p. 100.

**12** Para el debate suscitado hacia finales de los 60 en torno a los términos de vanguardia y realismo, véase a Claudia Gilman: «Cuba y la cuestión de la vanguardia», en *Entre la pluma y el fusil*.

**13** En 1973 sale publicado su libro *Astrolabio* como parte de la agenda que se implementó para el cultivo y promoción de la escritura policial. Portuondo se convirtió en uno de los rostros que acompañó la difusión del género en Cuba. A esto contribuyó el hecho de que desde antes de 1959 hubiera participado en el debate sobre el género y algunos de los ensayos que aparecen en el libro datan de esa fecha.

**14** Molina, Alberto; *Los hombres color silencio*; Instituto Cubano del Libro, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975, p. 8. Énfasis mío.

**15** Bianchi Ross, Ciro; «Encuesta sobre la literatura policíaca»; en: *Universidad de la Habana* 206, La Habana, 1977, p. 124.

**16** «Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores (...) Todo esto ofrece dificultades pero estoy seguro de que todos ustedes estarán de acuerdo en que si se logra es positivo, sobre todo para comenzar a descubrir en el pueblo los talentos y convertir el pueblo en creador, porque en definitiva el pueblo es el gran creador» (Castro, Fidel; *Palabras a los intelectuales*; Comité de Intelectuales y Artistas de Apoyo a la Revolución Cubana, Montevideo, 1961, pp. 13-25).

**17** Padura, Leonardo; «Novela policial y novela de la revolución»; en: *Letras Cubanas* 10, La Habana, octubre-diciembre, 1988, pp. 55-89.

## Pabellón 59

Orlando Luis Pardo Lazo

La enfermera se pasea como un pájaro devastado.  
 Su nariz hinca el vacío  
 desde el pico de un encefalograma.  
 La boca es una lápida con el graffiti  
 de la furia sin filo de su lápiz labial.  
 Unos ojillos de rata libidinosa  
 sobreviven en sus facciones de formol.  
 La enfermera es eficiente a pesar de su afasia aparente.  
 En rigor,  
 ella sólo cumple órdenes sanitarias.  
 Misterios de ministerio.  
 El pabellón de los tuberculosos  
 es su nicho patrio por excelencia.  
 Y ella penetra en ese claro de bosque  
 para barrer una hojarasca de sábanas con esputos,  
 entre pacientes trepanados por el sinfín de la tos  
 y esa fría enfermedad aún llamada esperanza.  
 Está loca o muerta o es una inmortal  
 (son los comentarios de sus colegas).  
 La enfermera escribe, por supuesto, un diario.  
 Papel blanquísimo que imita las funciones  
 de su laringe y corteza cerebral.  
 La memoria del pabellón  
 depende de esa escritura descoyuntada  
 y  
 coyuntural.  
 Como toda bitácora de instituto,  
 es un volumen instintivo y por eso mismo sagrado.  
 Intensivo.  
 Voluble dentro de la disciplina pactada.  
 Desde el momento exacto de su concepción,  
 la autoría del diario no le pertenece del todo.  
 Escritura pública.  
 Excritura de parchings colectivos,  
 co-lectivos.  
 Escombros de escoria  
 con caligrafía cándida o criminal.  
 Hezcritura.  
 Excritura.  
 La enfermera es eficaz porque aparentemente  
 padece de afasia.

En rigor,  
sus pacientes son monstruos  
que no consiguen despertar  
del horror diario de esta lectura cíclica:  
verla raspando y raspando  
—pobre pelele—  
la página en blanco como su uniforme de pabellón.  
En rigor,  
sus pacientes somos monstruos  
que no conseguimos despertar  
del horroroso diario de esta narrativa cínica:  
verla raspando y raspando  
—pobre pelele—  
la página en blanco como nuestro uniforme de pabellón.

# Navidades de 26

Orlando Luis Pardo Lazo

Poníamos el arbolito estúpidamente en julio.  
En la televisión,  
consignas por consignación y trova viciada.  
También discursos dodecafónicos.  
En el cielo,  
anocheceres rojizos y nubes negras en contraluz.  
En el aire,  
asfixia:  
demasiado calor húmedo.  
Cuba como un cubo de insoportable sopor,  
sopa insípida de país.  
En el cuerpo,  
sudor:  
savia salvaje de una isla  
en el circo incivil de la civilización.  
En los ojos,  
bolitas mudas de navidad  
reflejadas en alto contraste.  
Siempre era 26  
y  
por supuesto  
no entendíamos nada,  
pero era costumbre hacerlo así:  
poníamos el arbolito estúpidamente en julio  
y  
lo dejábamos languidecer  
hasta el final de las vacaciones.  
Estoy hablando de una familia cubana  
en una de esas casas de tablas  
en uno de esos barrios de las afueras  
en una de esas habanas de las afueras  
en el centro de una historia sin afuera.  
Estoy hablando de los años setenta del último siglo  
en su acepción asépticamente literal:  
memoriteratura del fin de los tiempos.  
Témpanos de verano.  
Navidades de veraneo.  
Sólo ahora nos damos cuenta de todo:  
en rigor,  
estábamos muertos  
hasta de palabras.



Pero,  
sí-la-ba-a-sí-la-ba,  
éramos de una calaña  
ri-gu-ro-sa-men-te  
inmortal.

# Cubalitosis

Orlando Luis Pardo Lazo

Exilio o estupidez.  
 Éxtasis o estulticia.  
 Entre las partes y el todo:  
 el tedio.  
 Entre el todo y las partes:  
 una puerta.  
 Como en un ilegible Libro de las Instrucciones  
 cada quien saca  
 su propio cálculo de lindes.  
 Imposibilitados de pensar,  
 pesamos nuestros cuerpos  
 y  
 sopesamos nuestras palabras.  
 Tino taimado de la patria.  
 Tramoya o atrezo pútreo.  
 Vocación voraz de pétreo vacío.  
 Como en un mínimo Manual de las Marionetas  
 cada quien mete  
 su impropio cálculo de lindes.  
 Deslinde de liendres,  
 límites parapoliciales y símiles patapoéticos:  
 litotricias de todo tipo,  
 entre otras licantropías revolucionarias  
 de un argot ya sin horcón  
 (lengua infame, infusa, hilarante,  
 no tan difusa como semifusa,  
 informe antes que deforme).  
 Obligados voluntariamente  
 a la mascarada del buen pensar,  
 posamos con nuestros cuerpos  
 y  
 supuramos nuestro vocabulario  
 (mascamos nuestro *vocabulario*).  
 Del exilio a la estulticia,  
 del éxtasis a la estupidez:  
 en un estado de aliteración absoluta  
 (portazo para salir a coger aire fresco al portal)  
 nadie merece el lujo de una biografía privada.  
 Retóricos de remate,  
 narramos desde un estado de halitosis terminal.

Todo brilla  
en la borrosa constancia de la irrealidad.  
Todo sobra  
(o brilla por su ausencia)  
en la barrosa inconstancia de la realidad.  
La pericia obscena de los lingüistas  
(patéticos peritos suicidas),  
la tara torpe de los académicos  
(medicina de módica morbilidad),  
el discurso demacrado de los demócratas  
(deleitoso disco rayado  
y  
delirio devenido delito),  
la lengua craquelada  
(lingua franca hecha *crack*):  
hachas con haches  
de una Habana abierta a cal y canto  
en la intemperie intempestiva  
de ninguna otra ciudad  
(sintomáticos signos somáticos  
de nuestra más sincera simulación).  
Nosotros, los sobremurientes,  
que a nadie debemos la sobremesa.  
Y yo,  
que aún no sé decirlo:  
Revolución.

# El puente

José Pérez Olivares

No hay reglas fijas  
KIRCHNER

Kirchner tenía razón: no hay reglas fijas.  
Las únicas reglas son las que cada cual, siguiendo  
un vago y lejano modelo  
—uno que quizás no pueda llamarse modelo,  
porque no es otra cosa  
que la remota idea de algo que tampoco existe,  
y que quizás no existirá nunca—  
sigue de cerca, aunque sin saber que las sigue.  
A esas reglas que no son reglas, llamaremos **Die Brücke**,  
que en buen español significa «El puente».  
Un puente por el que Kirchner y otros como él avanzaron  
sin saber adónde.  
Y es cierto: en la vida de cualquier hombre aguarda siempre  
un puente.  
Aunque no lo vea, lo tiene ahí, en sus narices.  
A veces camina por encima de él, se acoda a la herrumbrosa baranda  
desde donde contempla las aguas  
de un lago imaginario.  
Kirchner tenía razón: todos somos el mismo hombre sobre un puente.  
Y todos los puentes nos llevan siempre hacia el mismo sitio.  
Y todos los sitios son idénticos a los que buscaba ese hombre  
acodado a la herrumbrosa baranda.  
Un hombre llamado Kirchner, que un día dijo:  
«No hay reglas fijas».

# Discurso de Lot

José Pérez Olivares

Y concibieron las dos hijas de  
Lot, de su padre.  
GÉNESIS, 19. 36

Hice el amor a mis hijas.  
La mayor me dio a beber el áspero  
y concupiscente  
vino de Sodoma,  
y creí encontrar de nuevo, en sus ojos,  
el brillo de las calles  
y el esplendor de las plazas  
de mi ciudad.

Cuando creyó que dormía  
se desnudó junto a mí.  
Lo hizo con la misma  
absorta naturalidad  
de un árbol en otoño.  
Sentí sus pezones contra mi pecho  
y el ardor de su sexo  
rodeando mi carne.

La menor llegó después  
y se echó a mi lado.  
Tenía los labios gélidos  
y una lengua lasciva.  
No buscó al padre  
sino al hombre.  
Y un hombre que no era yo  
salió del fondo de mí  
y vino a su encuentro.

Hice el amor a mis hijas.  
La mayor parió un chiquillo  
de lenta y descolorida piel.  
La más pequeña,  
una niña de grandes  
y nocturnos ojos.  
Apenas hablamos.  
Nos basta sólo un gesto  
y súbitamente  
la piedad nos envuelve.

Pero a veces hago una seña  
y las dos se echan a mis pies.  
Entonces nos abrazamos  
como si en el abrazo recuperáramos  
un fragmento  
de la terrible ciudad.

# Los niños de la estación Leningradsky

José Pérez Olivares

A Roma, Misha, Yula y los demás

Los niños de la estación Leningradsky  
también perdieron la guerra.  
Mas no como soldados,  
sino como niños  
que un día descubren el horror.  
Ellos no conocen más guerra que la de cada día  
—una en la que no hay obuses ni cañones,  
campos minados ni metralla—.  
Pero nada recuerda tanto una guerra  
como sobrevivir,  
y nadie se parece tanto a un francotirador  
como una criatura con hambre.  
Siento piedad por los niños de la estación Leningradsky,  
por esos cuerpos sucios, esas ropas raídas,  
esos ojos que dan la impresión de no entender.  
Siento piedad por Misha, abandonado  
en un orfanato,  
por Roma, cuyos padres bebían y lo azotaban.  
Y por Yula, violada en la flor de sus doce años.  
Siento piedad por los hombres y mujeres de Rusia,  
noble y bárbaro país  
de popes y mujiks, de Solschenitzin y zares.  
En el rostro de sus niños  
—los niños de la estación Leningradsky—  
puede leerse la historia de la guerra  
(de todas las guerras perdidas).  
Ellos llevan en la frente la sombra del GULAG  
y la sonrisa de Stalin.  
Llevan la herida del vodka y la mirada de acero  
del KGB.  
Yo siento piedad por los niños de la estación Leningradsky,  
llena de turistas,  
de policías que odian,  
de trenes que se hunden en los túneles  
como buscándole el alma a la noche.



# Anatomía de un enfrentamiento

## El Directorio Revolucionario y Fidel Castro

WALDO FERNÁNDEZ CUENCA

**E**NTRE LA REVOLUCIÓN Y EL PODER, ENTRE UNA PRESENCIA OCULTA Y UN vacío reconocimiento, entre la inconformidad y la resignación, de esa manera se sintieron los principales dirigentes del Directorio Revolucionario con la caída del régimen batistiano y la instalación del nuevo gobierno revolucionario. Inconformidad, porque tuvieron que soportar una exclusión injusta del nuevo gobierno revolucionario. Resignación ante el gran apoyo demostrado al nuevo gobierno por el pueblo, el cual no aceptaría nuevos derramamientos de sangre.

La historia de la lucha por el poder escenificada en los primeros días del triunfo revolucionario entre miembros del Directorio Revolucionario (DR) y el Movimiento 26 de Julio (M-26) ha quedado sepultada bajo el maremágnum de cambios que el nuevo gobierno anunciaba y bajo el peligro de terminar en una guerra civil no deseada por nadie. El carisma hipnotizador y la habilidad política de Fidel Castro inclinaron la balanza a su favor.

Con el tiempo, quedarían en la historia oficial cubana el asalto al Palacio Presidencial y la masacre de Humboldt 7 como hechos heroicos y conclusorios, fotografías de resistencia y oposición a lo que el M-26 también combatió, pero destinados a fenecer en el instante mismo de su exaltación.

Los antecedentes de los acontecimientos ocurridos en los primeros días de 1959 comienzan dos años antes, cuando, en declaraciones concedidas a un periodista norteamericano y publicadas en Bohemia en 1957, Fidel Castro expresaba sobre el asalto al Palacio Presidencial: «ha sido un inútil derramamiento de sangre, la vida del dictador no importa». Declaración considerada inamistosa por los miembros del Directorio.

La estrategia del DR de «golpear arriba» no era compartida por Fidel Castro, quien no lo consideraba un método efectivo de lucha para derrocar a Batista. Si la toma de Palacio hubiera tenido éxito —no ocurrió así, fundamentalmente, por fallar el grupo de Apoyo—, la conquista del gobierno por las fuerzas del Directorio —cuando el movimiento guerrillero de Castro apenas empezaba a dar sus primeros pasos— hubiera cambiado dramáticamente el panorama político de la Isla, replanteando totalmente la estrategia de Fidel Castro ante tan súbito acontecimiento. Con el fracaso de la acción, Fidel envía un mensaje convidando a los sobrevivientes a sumarse a la lucha en la Sierra. Invitación que repetiría después de la masacre de Humboldt 7, y que en ambos casos no fue aceptada.

Meses después empezaba a gestarse en Miami una llamada Junta de Liberación Nacional donde convergían todas las organizaciones opositoras en la búsqueda de

un frente común para la luchar contra el tirano y, consensuadamente, instaurar el nuevo gobierno que regiría los destinos del país una vez consumado el triunfo. El Directorio Revolucionario se sumaría a las labores de la Junta mediante las gestiones de miembros del Movimiento 26 de Julio, en especial, de Léster Rodríguez, uno de los artífices de la creación del llamado Pacto de Miami.

A pesar de ver que dicha Junta contenía elementos sectarios y politiqueros, los miembros del DR la consideraron un justo intento de lograr la mayor unidad posible en la lucha: «En aras de la unidad por la que el Directorio Revolucionario ha luchado incansablemente, permanecemos en la Junta de Liberación, no obstante sus imperfecciones y ver rechazadas muchas iniciativas nuestras por los representantes del Movimiento 26 de Julio en muchas ocasiones del brazo de conectados exponentes de la peor politiquería, que nada dicen ya al pueblo cubano y mucho menos a los que, día a día, luchan, combaten y mueren por la causa de la revolución cubana»<sup>1</sup>. Por ese motivo, los miembros del DR quedan estupefactos ante la sorpresiva decisión de Castro de romper con la Junta de Liberación Nacional.

En la misiva que enviara Castro desaprobando la inclusión del M-26, éste tiene palabras muy duras para todas las organizaciones sin excepción: «mientras los dirigentes de las demás organizaciones que suscriben este pacto se encuentran en el extranjero haciendo una revolución imaginaria, los dirigentes del M-26 de julio están en Cuba haciendo una revolución real»<sup>2</sup>. El intento de todas las fuerzas opositoras de lograr una unidad consensuada se desvanecía instantáneamente. La respuesta del Directorio fue enérgica e ineludible. Ante todo, querían la Revolución no como patrimonio exclusivo de nadie, sino como empeño común para restaurar la constitucionalidad democrática del país: «El Directorio Revolucionario considera que ninguna organización puede ni debe en la forma exclusivista planteada por el doctor Fidel Castro reclamar para sí la representación única de una revolución que hace Cuba entera. Martí dijo: La Revolución no es patrimonio de nadie y la República ha de ser con todos y para el bien de todos»<sup>3</sup>. Era evidente ya, en la ruptura de Fidel Castro con este intento de unidad, su expresa convicción de no otorgar mayores cuotas de protagonismo a las organizaciones fuera de su órbita. En su carta-respuesta, los hombres del Directorio desacreditan el argumento fidelista de que «si hubiéramos visto a otros cubanos combatiendo por la libertad, perseguidos y a punto de ser eliminados no habríamos vacilado en acudir junto a ellos», recordándole sus declaraciones a *Bohemia* citadas anteriormente y cómo ningún miembro del M-26 había apoyado la acción de Palacio, aun habiéndosele comunicado previamente a Faustino Pérez, su jefe en La Habana. Hasta el momento de dar a conocer su respuesta y opinión sobre el Pacto de Miami, el DR había tragado en seco la posición de Castro y algunas imposiciones en la Junta, para no dar margen a la dictadura con una posible división dentro de la oposición armada.

Julio García Oliveras, miembro del Ejecutivo del DR, recuerda el sentir de su organización: «A nosotros aquello [la carta de Fidel Castro] nos dejó como a quien le cae un rayo en medio de un día soleado, según nuestro criterio habíamos actuado dentro del más puro espíritu de la Carta de México, firmada por José Antonio y Fidel en agosto de 1956»<sup>4</sup>.

La posición pública del Directorio, ocultada por la historia oficial, es clave para entender las desavenencias entre ambas organizaciones durante la guerra, pues el Ejecutivo del Directorio acusa a Fidel Castro de querer conquistar todo el

poder suprimiendo las bases de un estado democrático<sup>5</sup>, a la vez que no acepta la designación del magistrado Manuel Urrutia como futuro presidente de la república exponiendo con limpieza sus argumentos<sup>6</sup>.

Después del fracasado asalto al Palacio Presidencial, con la consiguiente dispersión de sus fuerzas, a lo cual se sumaría un golpe casi aniquilador, el asesinato de cuatro de los miembros de su ejecutivo el 20 de abril de 1957 en la calle Humboldt, el DR había logrado en menos de un año armar una expedición a Cuba y crear un foco guerrillero en el Escambray con no pocos tropiezos en el camino.

La llegada del *Che* a Las Villas el 21 de octubre de 1958 venía a completar el complejo cuadro de fuerzas que combatían a la dictadura en esa zona central del país. La unidad se convertía en un proceso harto difícil que culminaría con el Pacto del Pedrero el 1º de diciembre entre las dos fuerzas mejor organizadas: El Movimiento 26 de Julio y el Directorio Revolucionario. A partir de ahí, en combinación con la Columna n.º 8 del Ejército Rebelde, los hombres del Directorio liberarían numerosos pueblos de la zona central como Fomento, Manicaragua y Trinidad, además de apoyar la toma de la ciudad de Santa Clara con la rendición del Escuadrón 31 de la Guardia Rural, la tercera edificación más fortificada de esta ciudad. A finales de diciembre de 1958, el Directorio Revolucionario contaba con más de 300 hombres regularmente armados y divididos en varias columnas.

El inestimable aporte a la consolidación del triunfo sobre el fuerte ejército armado de Batista no fue debidamente valorado cuando ante la sorpresiva huida de Batista, el jefe del M-26, Fidel Castro, le orienta al *Che* y a Camilo, quien estaba en el Frente Norte de las Villas, avanzar hacia La Habana y tomar los principales cuarteles militares del régimen, marginando olímpicamente a las huestes del Directorio.

La noticia de la huida de Batista genera en la capital un vacío de poder momentáneo. Muchos miembros, tanto del M-26 como del Directorio, se arman para buscar y apresar a esbirros del régimen que han quedado sueltos. La tiranía ha quedado descabezada, pero la incógnita sobre cómo se instalará el nuevo gobierno es muy alta. Sencillamente, no se sabe lo que sucederá dentro de 24 horas, incluso menos. Las fuerzas armadas del DR toman el Palacio Presidencial y la Universidad de la Habana, acto lleno de simbolismo por haber sido el Palacio escenario de la más heroica acción del movimiento y la Universidad, cuartel de rebeldía estudiantil contra las fuerzas represivas batistianas. En esos mismos días son designados los futuros miembros del Gabinete de la República en Santiago de Cuba por el alto mando del M-26, los cuales deben acudir al Palacio Presidencial para empezar el largo proceso de cambios del país. Pero este nuevo gobierno es formado inconsultamente con el Directorio y ninguno de sus miembros es ni siquiera tomado en cuenta. Las discrepancias entre Fidel Castro y los miembros del Directorio comienzan a definirse nítidamente.

Aunque duraría solo unos pocos días, la lucha por el poder que se inicia marcaría para siempre el derrotero de este movimiento. Ante la inminente llegada del presidente Manuel Urrutia a La Habana, se producen las negociaciones en Palacio para desalojar de allí a las fuerzas del Directorio. De estos hechos apenas queda algún testimonio que despeje tantas incógnitas. Guillermo Jiménez, uno de los integrantes del DR que estuvo en las negociaciones explica:

Estando solos en Palacio Faure y yo en la madrugada del 4 de enero, en medio de esta tensa situación le digo a Faure: vamos a llamar a Camilo a Columbia para decirle que ha habido

tiroteos por parte de gente del 26 y del Directorio, que esa no es nuestra política y que hay que pararlo. Hablamos con Camilo, y él nos dice que necesitaban hablar con nosotros, tanto Camilo como el *Che*. Yo pienso que no es solamente ya para ver lo de los tiroteos.

El *Che* nos dice que vienen a Palacio a conversar personalmente con nosotros. Me doy cuenta que vienen por algo más y de mucho peso. Están buscando una definición de la situación. Faure se va y me deja solo. Para hablar con ellos yo busco entonces a dos o tres compañeros del Ejecutivo para equilibrarlo. Localizo a Enrique Rodríguez-Loeches, Alberto Mora, Tavo Machín y al mexicano Abrahantes, a quien yo había ingresado en el Directorio y que conocía al *Che* por haber estrechado relaciones en el Escambray. Ambos se estimaban mucho. El *Che* nos plantea que debíamos abandonar Palacio en 24 horas porque se iba a constituir el Gobierno Provisional. Ante esa solicitud yo le digo al *Che* la idea siguiente: Comandante, nosotros estamos en la actitud de la mayor colaboración para salvaguardar la Revolución, pero yo no le puedo aceptar eso, porque usted nos está dando un ultimátum como si nosotros fuéramos un ejército derrotado y nosotros somos un ejército revolucionario. El *Che* nos dice entonces que se convocaría a las masas si no salíamos de Palacio. Bueno, el día 6 abandonamos Palacio y toma posesión Urrutia<sup>8</sup>.

Al llegar Manuel Urrutia a Palacio se reúne con los miembros del Directorio y escucha sus argumentos, los cuales se pueden resumir en la necesidad de unir a todas las fuerzas revolucionarias y la justa reclamación de una participación en el ejecutivo del gobierno avalado por la trayectoria de una organización surgida de las entrañas de la Universidad de la Habana y que ahora quedaba injustamente relegada. Urrutia deja bien claro que deben esperar por la llegada de Fidel para ventilar sus demandas y cómo proceder. Pero todo quedó así. Los sucesos a partir de ahí se desencadenarían a una velocidad tremenda.

El 8 de enero, día de la llegada de Fidel Castro a la Habana, muchos periódicos nacionales publicaban la posición oficial del Directorio ante la actitud del nuevo gobierno que reproduzco aquí en su mayor parte:

Consideramos un sagrado deber trasladar a todo el Pueblo de Cuba, precisamente en estos instantes en que el triunfo apoteósico pueda quizás empañar la reflexión justa, nuestro pensamiento en torno al proceso que estamos viviendo, jamás puede la verdad ser inoportuna y mucho menos cuando del sagrado deber de la Patria se trata. Con dolor de cubanos, hermanos de lucha y de revolucionarios hemos contemplado los primeros pasos dados, y hemos guardado silencio, esperando la consolidación de la situación.

[...] En silencio hemos visto prolongar innecesariamente una huelga general que estuvo a punto de crear graves problemas de orden público. En silencio hemos visto designar, en contra de reiterados pronunciamientos hechos durante el proceso revolucionario, un gobierno sin previas consultas con otras organizaciones que, como la nuestra, también han participado en el derrocamiento de la tiranía. [...]

El Directorio Revolucionario 13 de marzo demanda la participación de las organizaciones revolucionarias que han derrocado a la dictadura:

- a) En la designación del Gobierno Provisional, que debe ser forzosamente un Gobierno de Unidad Revolucionaria.
- b) En la fijación del plazo y forma de celebración de elecciones generales democráticas.
- c) En la confección del programa del Gobierno provisional, a cuyo cumplimiento se obligue éste ante el pueblo, las organizaciones revolucionarias y las Fuerzas Armadas.

Esto hemos planteado al señor Presidente provisional de todos los cubanos en la noche de ayer y ahora lo planteamos ante todo el Pueblo de Cuba.

Y no se intente tergiversar nuestros pensamientos, no nos interesan las posiciones, que por otra parte tendríamos derecho a ocupar, lo que en definitiva nos importa es impedir que bajo ningún concepto un proceso revolucionario que tanta sangre útil ha costado vaya a caer en algunos de los vicios por los que hemos combatido<sup>8</sup>.

En estos mismos días, y antes de la llegada de Fidel Castro a la Habana, un comando del Directorio tomó la base militar aérea de San Antonio de los Baños, ocupando un cargamento de armas considerable, lo cual conllevaría a la impugnación total de Fidel Castro hacia esta acción expresándolo tácitamente en el discurso a su llegada a la capital:

Pues yo les digo a ustedes que hace dos días elementos de determinada organización fueron a un cuartel [...] cuartel que estaba bajo la jurisdicción de Camilo Cienfuegos y bajo la jurisdicción mía [...] y las armas que estaban allí se las llevaron, se llevaron 500 armas, 6 ametralladoras y 80.000 balas. Yo les voy a hacer una pregunta: ¿armas para qué? ¿Para luchar contra quién? ¿Esconder armas, para qué? ¿Para chantajear al Presidente de la República? Y honradamente les digo que no se pudo haber cometido provocación peor [...] y lo que hemos hecho nosotros no es ir a buscar los fusiles esos; porque, precisamente —lo que les decía antes— lo que queremos es hablar con el pueblo, utilizar la influencia de la opinión pública para que los lidercillos que andan detrás de esas maniobras criminales, se queden sin tropa.

El escenario estaba listo y las circunstancias le eran más que favorables. Después de seis años de sangrienta dictadura y férrea censura, había caído el régimen. La alegría —diría el propio Fidel Castro en su alocución— era inmensa y con este discurso el máximo líder de la guerra había capitalizado para sí la riqueza mayor de un genial político: el pueblo, las masas eran suyas en arrolladora mayoría, nada podía justificar en ese histórico minuto un acto vandálico como ese, hecho para llamar la atención de la opinión pública y como un llamado a tomar en cuenta a las fuerzas del Directorio. Faure Chomón era calificado de «lidercillo» y la toma de la base militar de San Antonio de: «criminal». Chomón no supo calibrar en toda su dimensión el carisma y la habilidad política de Fidel Castro, y cegado por el debido reconocimiento que no le llegaba, escogió la peor de las variantes. El costo desde todo punto de vista sería alto.

El discurso de Fidel Castro en Columbia sorprendió al Directorio, que consideraba justo y legítimo tomar uno de los cuarteles militares de la dictadura. La acción trajo como fatal consecuencia el intento de suicidio de Aquiles Chinae, oficial del ejército de Batista quien, por considerar contraproducente y hasta «desleal» al nuevo gobierno la toma de las armas, intentó quitarse la vida. Estos acontecimientos enrarecieron aún más el ambiente ya de por sí muy cargado.

Al día siguiente, el máximo jefe del M-26 declaraba en el programa televisivo *Ante la Prensa* que la situación creada era culpa de Faure Chomón, secretario general del Directorio Revolucionario, quien había autorizado a sus hombres a llevarse todas esas armas y traerlas hacia la Universidad, y expresó que si José Antonio Echeverría estuviera vivo eso no hubiera pasado pues «era un muchacho

sano, desinteresado, jovial, simpático, desprovisto de ambiciones desmedidas». Califica a Chomón como «lidercillo resentido» y expone que está dispuesto a reunirse con los miembros del Directorio que son idealistas y honrados. La frase más reveladora en ese programa fue «El poder se conserva en la misma medida en que cuesta conquistarlo», muestra inequívoca de las intenciones del joven líder.

Los días 10 y 11 serían de extrema tensión para ambas partes, pues el Directorio mantenía una posición de enfrentamiento al nuevo gobierno mientras no se le tomara en cuenta. Pero el pueblo apoyaba en abrumadora mayoría al nuevo gobierno y no iba a permitir que una situación de este tipo desencadenara un enfrentamiento de incalculables consecuencias para el país. Así lo hace saber la convocatoria que lanza el día 11 a las madres cubanas la organización Mujeres Oposicionistas Unidas. Las convoca a reunirse en el Parque Central capitalino y marchar hacia la Universidad con el fin de exigir al Directorio la deposición de su actitud porque: «estamos cansadas de tanta sangre derramada durante más de seis años de tiranía»<sup>9</sup>.

Ante una situación que no podía prolongarse indefinidamente, y ante los rumores de un enfrentamiento mayor, el DR fija su posición definitiva el día 12 declarando entre otras muchas cosas que: «se nos pretendió ignorar públicamente, causándonos una profunda preocupación por el futuro de nuestra patria, [...]», y afirmando: «nosotros el Directorio Revolucionario [...] DECLARA al pueblo de Cuba que a pesar de las imposiciones, de que no se quiere llegar a soluciones con el Directorio, que es ganar soluciones para nuestro pueblo, que se mantengan las imposiciones en el Campamento de Columbia por el doctor Castro, EL DIRECTORIO REVOLUCIONARIO NO IRÁ A UNA GUERRA, [...] el DR hablará, expondrá ante el pueblo de Cuba sus razones. Y si no se le quiere oír bien, si no se quiere rectificar y se persiste en la imposición, no admitiremos esa convocatoria a la guerra. El Directorio Revolucionario está consciente de su responsabilidad, de su verdadera misión histórica, que debe ser fiscalizada en el proceso que se inicia»<sup>10</sup>.

El día 13 de enero Castro acude a la Universidad a reunirse con un nutrido grupo de miembros del Directorio para zanjar de una vez y por todas las agrias discrepancias surgidas. Estuvieron conversando toda una madrugada. Entre Castro y algunos miembros del Directorio existían rencillas políticas que venían desde la época de la lucha universitaria a fines de los 40, y que saldrían a relucir en esta histórica cita, de la cual no existe testimonio escrito alguno. Desde tan temprana fecha podemos ubicar una serie de diferencias que mucho pesarían en los acontecimientos de los primeros días del triunfo y que aún hoy esperan por un mejor estudio historiográfico.

El Directorio Revolucionario sería la primera organización en entregar todas sus armas para quedar como una simple organización política al lado del nuevo proceso de cambios desde una posición secundaria. El acto de entrega y despedida de la organización como aparato militar lleva el signo del dolor y del desencanto:

«Queridos Hermanos, con profundo dolor me despido de ustedes, doblemente adolorido. Dolor por separarnos del hermano en la lucha y dolor por saber que no hemos sido comprendidos [...] Jamás hemos sembrado la cizaña y en cambio hemos recogido montañas de calumnias e injusticias. Pero es necesario que se diga que es seguro que seguiremos manteniendo los principios de unidad que nos dio la victoria [...] Es hora de que se sepa el rol histórico del Directorio en esta lucha. Hemos querido que esta despedida sea como ha sido, humana,

sencilla, sentimental como el carácter que trazó la vida de José Antonio Echeverría y sus ideales por una Cuba mejor y más justa para todos»<sup>11</sup>. Eran las palabras del comandante Humberto Castelló.

En palabras sentidas y con inteligente visión de futuro hablaría para despedir el acto el Secretario General del Directorio, Faure Chomón:

Hemos cumplido con nuestro deber a pesar de los peores ataques e injusticias, pero con toda serenidad hemos recibido este momento, porque nada puede empañar la libertad lograda con nuestra sangre [...] Con el derecho, la moral y la justicia que asistía al Directorio Revolucionario quisimos preocuparnos por la suerte de la Revolución; quisimos hacer igual que en El Pedrero, donde el DR y el M-26, confraternizando hacia la muerte y hacia la victoria, firmamos el pacto de unidad más grande de nuestra historia. Pero no hemos tenido éxito, hemos recibido a cambio la calumnia y la difamación (...) Recibimos imposiciones y las hemos aceptado, todo por la paz de la patria y la tranquilidad del pueblo, estamos dispuestos a mantener, aceptando aun los más grandes sacrificios, nuestros caros postulados (...) El Directorio Revolucionario hace votos porque esos compañeros no se equivoquen. Hace votos porque sólo tengan el pensamiento y el brazo puesto al servicio de la patria y de los principios defendidos, para que puedan cumplir los principios trazados por la Revolución, por una Cuba nueva, tan regada por la sangre de los más queridos de sus hijos. Adiós compañeros<sup>12</sup>.

No creo, ni mucho menos, haber agotado esta interesante etapa de la naciente Revolución. Estos acontecimientos, ante los gigantescos retos que enfrentaría después el nuevo gobierno constituido, junto con la posterior radicalización del proceso, parecen casi intrascendentes, se muestran como lecturas rápidas de una volcánica historia que no termina, pero justo es rescatarlas de un avieso olvido como necesario legado para las nuevas generaciones. Para que la sangre derramada por estos combatientes señale también el camino de la verdad.

#### NOTAS

**1** *Bohemia*, 2 de febrero, 1958, p. 85.

**2** Hart, Armando; *Aldabonazo, en la clandestinidad revolucionaria cubana*; Editorial Pathfinder, 2004, pp.213-228.

**3** *Bohemia*, 2 de febrero, 1958, pp. 85-87

**4** Oliveras, Julio García; *Contra Batista*; Editorial de Ciencias Sociales, Colección Memorias, La Habana, 2006, p. 366.

**5** Se da el caso que Fidel Castro (...) se opone a que una Junta de Liberación integrada por numerosos factores que combaten a Batista, tenga facultad para designar a los colaboradores del Presidente. Deja esta función al propio primer mandatario como se dispone en tiempos de normalidad constitucional y democrática. Más adelante señala que el poder ejecutivo acumulará funciones legislativas y en otra parte de su escrito destaca que el Ejecutivo «decidirá la forma de constituir el nuevo Tribunal Supremo, y éste a su vez procederá a reorganizar todos los tribunales e instituciones autónomas». (...) una sola persona concentrará todos los poderes del Estado: Ejecutivo, Legislativo y Judicial.

**6** Sostuvimos ante la Junta nuestra negativa a aceptar la imposición e intransigencia que representaba el magistra-

do Urrutia en la presidencia provisional y esto no era motivado por el celo de ser él nominado por una organización que no fuera la nuestra. Si aún quedaban dudas al respecto, se eliminaría ante el hecho de que, por el contrario, aceptábamos con beneplácito la presidencia del doctor Felipe Pazos, a pesar de ser más notoria y pública su militancia revolucionaria dentro del Movimiento 26 de Julio, por su capacidad ya probada, su jerarquía intelectual, honestidad personal y, sobre todo, por sus antecedentes revolucionarios. (...) no debíamos aceptar para el cargo de Presidente provisional a ningún miembro del Poder Judicial que hubiera jurado los estatutos de Batista. (...) al doctor Urrutia le aplaudíamos y reconocíamos (...) su voto particular, pero (...) no era suficiente.

**7** Testimonio inédito al autor.

**8** Ver *Prensa Libre*, 8 de enero de 1959 pág. 6

**9** Ver *Hoy*, 11 de enero, 1959, pp. 1 y 4.

**10** Ver *Revolución*, 12 enero, 1959, p. 5.

**11** *Prensa Libre*, 13 de enero, 1959 p. 2.

**12** *Íd.*, p. 3.



# Cabrera Infante y la (nueva) novela urbana

ANKE BIRKENMAIER

*Aunque nació en La Habana, invariablemente la buscaba, la reclamaba como se buscan y reclaman las ciudades remotas, que son por eso mismo, las ciudades fantásticas, las que pueblan las ilusiones de cualquier infancia.*

[ABILIO ESTÉVEZ, *Inventario secreto de La Habana*, p. 88]

**E**N LA NOVELA DE JESÚS DÍAZ *LAS PALABRAS PERDIDAS* (1992), UNO DE LOS personajes intenta escribir un poema sobre La Habana, empieza a insultarla tildándola de puta y de cortesana. Luego se corrige:

¿Acaso no eran los escritores quienes inventaban las ciudades, según la crítica internacional en boga? ¿No había sido Dickens quien inventó a Londres, Balzac a París, Dostoievsky a San Petersburgo? ‘¡Al carajo la crítica!’, gritó, convencido de que eran las ciudades quienes inventaban a los escritores, modelándolos a su imagen y semejanza. ‘La Habana era un deschave’, se dijo de pronto<sup>1</sup>.

Según este cálculo, La Habana ha inventado, efectivamente, a un buen número de escritores en el siglo xx. Lo interesante es que Díaz aquí describe la relación entre los escritores y La Habana como la de un contradictorio deseo de apropiación: para poder usar a La Habana como entrada al mundo de la «gran literatura», el escritor tiene que convertirla en objeto —o en puta, cortesana—, es decir, ponerla a distancia para luego poder mirarla, desearla y representarla. Sabemos que la novela de Díaz, con la que acabó de romper con el régimen de Castro, cuenta la historia de un grupo de amigos escritores que se defienden contra el uso de su escritura para fines políticos, y se proponen, en su lugar, escribir «gran literatura». En realidad, lo que reemplaza entonces el compromiso político es la novela de la ciudad: La Habana en vez de la Revolución Cubana.

Así, La Habana se revela como la *pièce de résistance* de la literatura cubana que siempre ha sido, no sólo después de la Revolución, sino desde por lo menos *Cecilia Valdés*: La Habana se ha identificado con Cuba como nación, y desde entonces también, el deseo por La Habana se expresó en términos de un deseo erótico, al convertirse La Habana en una mujer elusiva, nada «fácil» de capturar, por ser siempre cambiante y escurridiza.

Las grandes novelas cubanas de La Habana se han vinculado siempre con ciertos momentos o ciertas épocas. En los últimos dos siglos hay al menos cuatro

Habanas creadas por grandes novelas, que a su vez identifican La Habana con diferentes zonas de la ciudad: *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, se concentra en lo que en el siglo XIX estaba en el margen de La Habana: la Loma del Ángel, y describe el mundo cubano de la colonia. *Paradiso*, de José Lezama Lima, sería la novela de la República, situada en La Habana Vieja, el casco colonial, y en el barrio Colón. Las dos novelas de Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto*, por su parte, colocan El Vedado, el nuevo barrio en el oeste de ciudad, como centro de la vida habanera, no sólo como barrio residencial sino como lugar favorito de la vida nocturna. Luego, Esther Whitfield ha hablado de la literatura asociada con los años 90 y con el llamado Período Especial como literatura ubicada en el municipio Centro Habana, al oeste de La Habana Vieja, y que incluye el barrio Colón de Lezama Lima<sup>2</sup>.

A diferencia de las novelas de Villaverde y Lezama, *Tres tristes tigres* es una novela apocalíptica, en el sentido de que marca el fin de una época y el comienzo de otra, pero no en cuanto a la ciudad: a pesar de la muerte de sus protagonistas principales, Estrella y Bustrófedon, La Habana asciende a su más grande esplendor en las escenas finales de la novela, sobre todo durante el paseo a alta velocidad por el Malecón. La Habana creada por Cabrera Infante es una Habana moderna, donde la Revolución Cubana, al intervenir de manera más bien circunstancial, deja intacta lo que sería la esencia cubana de la ciudad. Esta esencia consistiría no en elementos determinados —ciertos barrios, la arquitectura, la vida de noche, los cines— sino en una estructura del deseo que el cubano tiene por su ciudad, un deseo de verse reflejado en ella que, sin embargo, nunca se cumple.

Cabrera Infante es en este sentido un escritor eminentemente nacional que, me parece, no se interesó demasiado por la «gran literatura» urbana de otras partes, sino que emprende, más bien, una cartografía imaginaria de la cultura cubana a partir de La Habana. Londres, la ciudad donde residió Cabrera Infante desde 1963, se visualiza de manera muy diferente, «desde la ventana», por así decirlo, y sin dar cabida a andanzas callejeras<sup>3</sup>. La cartografía precisa de La Habana, al contrario, es definida por sus fronteras, que son fronteras de visibilidad y de proyección. Así, durante el paseo por el Malecón, el fotógrafo Kodak mira hacia el mar:

Aprovecho para mirar y viendo el mar, mirando cómo el ferry de Miami avanza hacia el canal de la bahía navegando por el filo del muro, equivocado de mar, saliendo de entre nubes horizontales formando una natural nube atómica, un hongo potable que se tragará la salada, sedienta corriente del Golfo, viendo cómo el sol de la tarde descubre pepitas en cada una de las ventanas de los treinta pisos del Focsa y al convertir en El Dorado a esa mole obscena no hace más que poner empastes de oro en la enorme muela habitada, mirando con ese placer único que produce acercarse a una velocidad uniforme y constante a un punto dado, que es el secreto del cine, oyendo ahora una melodía que puede ser el acompañamiento musical...completa la ilusión al tiempo que la hace trizas<sup>4</sup>.

Muy pocos elementos son particulares de La Habana aquí. Tampoco se nos brinda una imagen permanente de La Habana; todo son coincidencias del momento: el mar, el ferry, el muro, nubes, y luego sí, el Focsa y el Dorado, pero ellos también convertidos en pura imaginación, una muela con empastes de oro. Lo que sí le importa al fotógrafo es la velocidad con la que se van acercando,

aunque poco importa hacia que lugar van. La Habana vista a través de su pantalla, el mar, aparece en negativo, como si fuera una película que ofrece actores y actrices a los que el espectador se acerca pero los que nunca alcanza a ver realmente. Esta Habana moderna de Cabrera Infante es efímera como una película, o como un fantasma, producto del arte ilusionista por excelencia.

A mi modo de ver, la literatura cubana hasta hoy, y sobre todo la del llamado Período Especial, no ha cambiado su modo de mirar hacia la ciudad, ni su manera de identificarla con una noción de cubanía siempre algo ilusoria. Aun el municipio Centro Habana de las novelas de Pedro Juan Gutiérrez y La Habana Vieja de Zoè Valdés siguen siendo circunscritos por *Tres tristes tigres* y por *La Habana para un infante difunto*. Sí se hacen evidentes en la literatura del Período Especial nuevas líneas de división que cruzan y dividen la ciudad en diferentes sectores sociales: mientras que El Vedado y La Habana Vieja forman parte del mundo turístico, los que viven en los demás barrios de La Habana tienen condiciones de vida más difíciles y transitan menos por las zonas turísticas de la ciudad. Centro Habana tiene, entre estas divisiones, como bien ha apuntado Whitfield, una posición especial, por haberse dado a conocer como espacio visual «marginal» y alternativo, lo cual provocó por su parte cierto turismo posmoderno, ávido de ver una cultura cubana de la pobreza considerada «auténtica» por estar separada del turismo *mainstream*. Pero en cuanto a la construcción de La Habana como imagen, me importa destacar aquí la distancia del *voyeur* hacia su objeto, independientemente de si el *voyeur* en cuestión es el cubano de la Isla mirando hacia su ciudad, el cubano exiliado que mira recordando, o el turista. La distancia fundamental entre la ciudad misma y sus habitantes —actuales o no— no ha cambiado, y sus recientes divisiones sociales y económicas sólo multiplican las fronteras de antes, sin ser nuevas en lo fundamental. El legado urbano de Cabrera Infante es así no tanto de nostalgia por el mundo habanero del pasado, sino el legado de una Habana moderna proyectada, inventada por cada uno de sus habitantes, incluidos los escritores, y en eso es más diosa que ruina.

En el marco latinoamericano, La Habana, tal como ha sido recreada por Cabrera Infante y los novelistas más recientes, es una ciudad anacrónica. En contraste con otras capitales como Ciudad de México o Buenos Aires, la ciudad no es ni «genérica» —como dijo Rubén Gallo recientemente sobre el D.F.<sup>5</sup>—, ni histórica, como el Buenos Aires que recuerda las capitales europeas del siglo XIX. Es menos sintética que el «tercer estilo» barroco que describe Carpentier en la *Ciudad de las columnas* y más improvisada de lo que la pintan Edmundo Desnoes y Tomás Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo*, en el libro y en la película. Podríamos decir con Joan Ramón Resina y Dieter Ingenschay que La Habana es una ciudad siempre en proceso que ha sido construida mediante la visualización posterior y mental de sus escritores<sup>6</sup>. Más radicalmente aun, me gustaría proponer que La Habana, desde Cabrera Infante, es pura pantalla de proyección, un objeto que se construye a partir de una mirada *voyeurista*, la del artista que deriva no solo satisfacción «erótica» de su mirada a La Habana, sino que hace de su re-creación de ella una obra de amor, o un gesto de reciprocidad tardía.

La operación fundamental de Cabrera Infante con respecto a su ciudad consiste en identificarla con una mujer bella y siempre elusiva. Su carácter de fantasma se

ve con más nitidez en el caso de las mujeres observadas desde lejos en *La Habana para un infante difunto*: la mujer en el Hotel Pasajes, vista desde la azotea del solar, o bien las mujeres de clase media que el protagonista observa más tarde desde su nueva casa en El Vedado. Todas permanecen uniformemente bellas y lejanas, dando así gratificación instantánea al observador. En este segundo episodio, Cabrera Infante nos da la definición esencial del habanero como *voyeur* o mirón:

En La Habana, donde el voyeurismo era una suerte de pasión nativa, como el canibalismo entre los caribes, no había una palabra local para describir esta ocupación que a veces se hacía arte popular... Había en el dialecto habanero una palabra para los tocadores, los exploradores carnales tácticos, rascabucheador... y esta voz se extendía al mirón, pero era una aplicación inadecuada. La palabra mirón señalaba al que miraba mucho o insistentemente, pero nunca al voyeur, eso que en inglés tiene el cómico nombre dos veces legendario de *peeping tom*, y en los manuales de sexología se llama escoptofílico. Pero bajo cualquier nombre existe esa actividad amorosa y fue en el apartamento de la calle 27 y avenida de los Presidentes que me volví un mirón minucioso, activo en mi pasividad<sup>7</sup>.

Mirar a la mujer sin dejarse ver, pero participando «activamente», a su manera, define el «arte popular» habanero del *voyeurismo*. La distancia entre hombre y mujer es crucial, tanto de los cuerpos como en la visión, según nos enteramos en este capítulo, «La visión del mirón miope». Cuando el protagonista empieza a usar un telescopio para mirar más en detalle se desencanta rápidamente de las mujeres que estudia de cerca: la más bella de ellas se revela como vedada y velada a la vez en sus partes más íntimas por un aparato ortopédico, especie de cinturón de castidad que le causa pesadillas al protagonista. El placer sexual de la mirada hacia la mujer fantasmagórica depende entonces de la miopía del protagonista y de su imaginación. Según Cabrera Infante, es esta misma mirada golosa pero ansiosa de preservar algún velo, algún aire de misterio, la que marca la relación del habanero con su ciudad. Para el escritor, cada una de las mujeres, y cada una de las relaciones, fallidas o no, con mujeres están asociadas con cierto lugar en La Habana por el que pasa, y con el que identifica una situación dada. Sobre todo las entradas de edificios —del cine, de las posadas, del instituto o de la universidad— prometen un acercamiento que nunca se cumple a ojos abiertos. En el momento en que el protagonista trata de cerca a una mujer o tiene relaciones íntimas con ella, la visión generalmente empieza a fallar o a desaparecer por completo. La visión del mirón es, por ello, como en pantalla, es decir, él ve el objeto deseado mediado o pasado por su imaginación, en movimiento como un actor, pero sin conocimiento de fondo. Esta visión depende de su voluntario distanciamiento y aislamiento. Porque ésta es la otra condición de su *voyeurismo*: la necesidad de estar solo, tanto en el balcón o la azotea como en el cine.

En las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, este mecanismo de distanciamiento y aislamiento se da en repetidas ocasiones. En *El Rey de La Habana*, la historia empieza con los dos hermanos *voyeurs* en la azotea de su edificio, observando a su vecina, una jinetera. Más tarde, el aislamiento de Rey después de la muerte del hermano y del resto de la familia se manifiesta en su mirada amorosa hacia la ciudad de la Habana:

Con la vista abarcaba todos los muelles, los buques, la gente minúscula moviéndose, los camiones, las pequeñas lanchitas de pescadores, muchos caminando por el Malecón, y más allá, la ciudad. La inmensa ciudad que se perdía de vista entre la bruma de la humedad y el resplandor de la luz solar cegadora. A la derecha, los edificios altos y ruinosos de su barrio. Centro Habana seguía igual de hermosa y ajada, esperando que la maquillaran. Inconscientemente su mirada buscó un edificio exacto<sup>8</sup>...

Para Rey, entre todo lo que ve a lo lejos, su mirada se dirige a su casa en Centro Habana. En sus idas y vueltas a La Habana la ciudad se proyecta sobre las mujeres con las que Rey tiene relaciones, y en sus recorridos por ella busca a la mujer, la mujer hipertélica, diría Sarduy, la mujer más linda del mundo, diría Cabrera Infante. Magda, la prostituta del barrio Jesús María, es justamente una de estas mujeres fantasmagóricas buscadas por el protagonista. Al presentarla, Gutiérrez alude a la Estrella de *Tres tristes tigres*: «Ella vendía maní. Le hubiera gustado que todos dijeran: ‘Oh, ella cantaba boleros’. Pero no. Ella vendía maní» (p. 53). Como las mujeres de Cabrera Infante, Magda no se deja integrar a ninguna realidad. Eso hace de ella, en Cabrera Infante, pura proyección, una figura de cine encontrada en la pantalla o en la luneta. En *El Rey de La Habana* lo que es diferente es la desilusión que sigue a la ilusión: Magda deja a Rey por «un negro» que la sabe cuidar mejor, lo cual produce el final trágico de la historia. Este tono melancólico del relato es reforzado por las divisiones que dominan la ciudad y que hacen que cada uno de los personajes pertenezca a una zona diferente que luego pierde: Rey ha perdido su casa en Centro Habana, y Magda pierde la suya en el barrio de Jesús María cuando un ciclón la derrumba. Los dos se encuentran en el Malecón, zona fronteriza y umbral por excelencia, como vimos en Cabrera Infante. Otra mujer fantasmagórica en este relato es Sandra la Cubana, el travesti vecino de Magda, con el que Rey tiene una breve relación. Sandra es la encarnación de La Habana —por fin, maquillada—, que promete ser lo que no es y cuyo encanto reside precisamente en la ilusión que ofrece.

Para entender mejor la relación que hay entre el *voyeur* de Cabrera Infante y los personajes de Gutiérrez y de Zoè Valdés podemos acudir a Lacan, quien en su teoría sobre la mirada hace énfasis en la diferencia entre ver y mirar: mientras que nosotros vemos, los demás nos miran y esta mirada deseante de los otros nos constituye a nosotros como sujetos. Lacan describe el deseo del hombre como expresión de su inconsciente, un deseo de verse confirmado en su ser, y por eso una necesidad inmediata del «Otro» para poder «darse a ver» (p. 130)<sup>9</sup>. Esta relación se aplica también al arte. El arte es una proyección o un producto de creación «pura» o auténtica, fabricado para atraer las miradas del público, pero a su vez parte del deseo del pintor por llegar a algo «real». Algo parecido ocurre en muchos de los textos escritos a partir de los años 90: sus escritores se «dan a ver» como auto-proyección o como sujetos que necesitan venderse para vivir, pero también para reflejarse en las miradas de los demás. Así, la mujer habanera, y por extensión, La Habana, funcionan como pantalla sobre la cual se proyecta el yo deseante, cubano o extranjero.

Tal vez el mejor ejemplo de esta complicada relación entre auto-proyección y mirada deseante se encuentra en el cuento de Zoè Valdés «Retrato de una vida habanaviejera». En este cuento, la perspectiva del *voyeur* aparece en la relación entre un fotógrafo turista y una muchacha cubana de trece años. La que se da a ver

es la muchacha, la única que habla en este cuento; el que mira en silencio es el fotógrafo. La ciudad —la Habana Vieja en este caso— es el escenario de un deseo de mirar que desconcierta a la muchacha, necesitada de responder con su propia mirada. Aquí, de nuevo, diferentes zonas de la ciudad describen diferentes tipos de pertenencia. La muchacha conoce íntimamente La Habana Vieja y no puede salir de ella por falta de transporte público adecuado. El turista, al contrario, es un *flâneur* como lo solían ser los personajes de Cabrera Infante. Pasea por la zona turística de La Habana Vieja, pero luego tiene acceso también a las demás zonas de la ciudad, sobre todo a El Vedado, desconocido por la muchacha. Los dos se complementan no sólo en cuanto a los territorios que representan sino también en cuanto a la relación entre el yo y el otro. Lo que se disputa es quién mira y quién «se da a ver». Ya quisiera la niña convertirse ella en *voyeur*, como se ve en su última pregunta al fotógrafo: «¿Crees que yo pueda llegar a ser fotógrafa? Sí, como tú»<sup>10</sup>.

Para Abilio Estévez, quien describe La Habana vista desde Barcelona, el Malecón aparece como la frontera no sólo entre La Habana real y La Habana deseada sino como la frontera entre La Habana y otras ciudades: «El Malecón ha sido (y es), como la ciudad misma, muchas cosas... Sé que una muy importante tiene que ver con el hecho de que misteriosamente nos encontrábamos allí más cerca del mundo. Resultaba el sitio ideal para elaborar planes de arriesgadísimas peregrinaciones. Mientras estuviéramos en el muro, frente al mar, París, San Francisco, Xalapa, Atenas, Estambul se situaban a tiro de piedra»<sup>11</sup>. Con Cabrera Infante, el Malecón se convierte en luneta desde la cual se mira hacia el mar como espejo o como pantalla: aparecen en ella La Habana que se confunde con otras ciudades, siempre deseadas y nunca alcanzadas, o La Habana que se confunde con el propio ser, pero el placer consiste en eso precisamente, en la visión del mirón miope. Así, lo que anima las representaciones de La Habana con y a partir de la escritura de Cabrera Infante es el deseo de hacerla replegarse sobre sí misma, reflejarse a sí misma como las mujeres de Cabrera Infante captadas por el *voyeur* al mirarse al espejo.

## NOTAS

**1** Díaz, Jesús; *Las palabras perdidas*; Anagrama, Barcelona, 1992, p. 119.

**2** Whitfield, Esther; «Caribbean Havana» (Ponencia); en: *El Caribe Múltiple. A Colloquium in Honor of Antonio Benítez Rojo*, Amherst, Mass, 5 de noviembre, 2005.

**3** En el cuento «El fantasma del cine Essoldo», el narrador se compara a un minotauro que vive en un laberinto construido sobre la letra L de Londres. (*Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos*; Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 185-215). Agradezco a Gustavo Pérez Firmat el haberme llamado la atención sobre este cuento.

**4** Cabrera Infante, Guillermo; *Tres tristes tigres* (1967); Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 310.

**5** Véase la introducción de Gallo al libro editado por él, *The Mexico City Reader* (University of Wisconsin Press, Madison, 2004). Gallo propone allí considerar las transformaciones radicales de Ciudad de México en el siglo XX como una manera de hacer «*tábula rasa*», siguiendo la

teoría del arquitecto Rem Koolhaas sobre la ciudad moderna (pp. 11-13).

**6** Me refiero al libro editado por ambos, *After-Images of the City* (Cornell University Press, Ithaca and London, 2003), y, especialmente, al ensayo de Resina «*The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City*» (pp. 1-23).

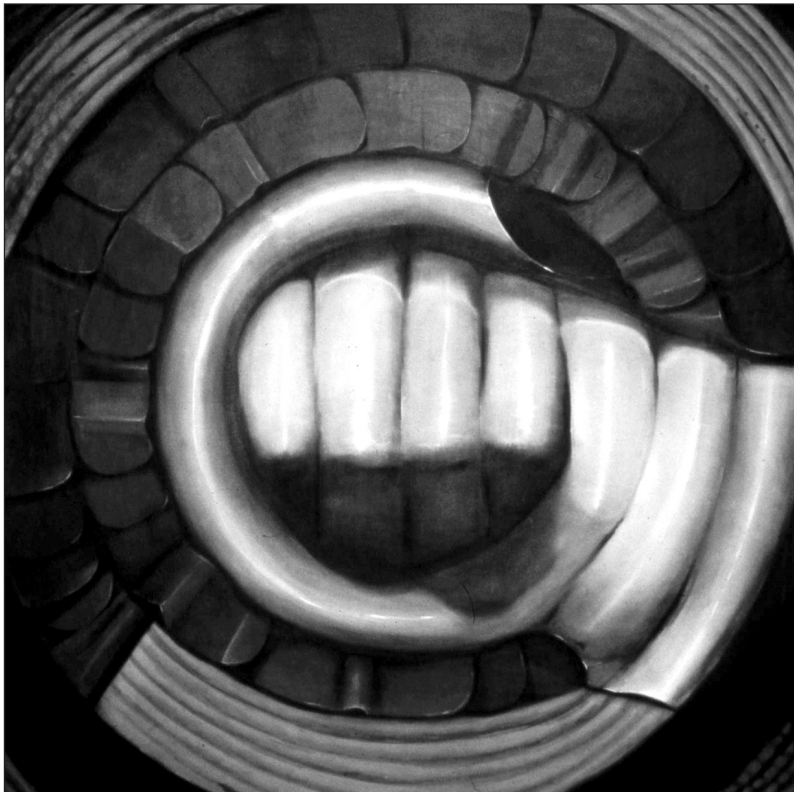
**7** Cabrera Infante, Guillermo; *La Habana para un infante difunto* (1979) Bibliotex, Madrid, 2001, pp. 290-291.

**8** Gutiérrez, Pedro Juan; *El Rey de la Habana*; Anagrama, Barcelona, 1999, p. 36.

**9** Lacan, Jacques; «*Du regard comme objet petit a*» (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. (1964); Seuil, Paris, 1973, p. 130).

**10** Valdés, Zoé; «Retrato de una infancia habanaviejera» (*Nuevos narradores cubanos*, Ed. Michi Strausfeld, Siruela, Barcelona, 2000, p. 24).

**11** Estévez, Abilio; *Inventario secreto de La Habana*; Tusquets, Barcelona, 2004, p. 61.



**El interior del guante.**  
Óleo sobre tela, 50 x 50 pulg., 1993.  
Colección privada.



# La leyenda de Maribel Montero\*

Daniel Iglesias Kennedy

## CAPÍTULO 4

El General supo escoger al personal adecuado, entre los que no faltaron el Lirón, que tenía pericia, y una Maribel sobrada de agallas y mundología, pero necesitada de adiestramiento. Si había que matar, se mataba. No era ese un encargo novedoso para una victimaria de vacas. Nunca ejecutó a nadie que no se lo mereciera. En un calabozo metido junto a la letrina del campamento, un oscuro recibidor de reclutas borrachos y camorristas, habían encerrado a un chico de raza indefinida que se ofreció como cocinero y resultó ser espía del Narizón. Extremo que confesó cuando el Arrinconado, rastreador adelantado, lo sorprendió en el despacho del Jefe, olisqueando y memorizando sus mapas y anotaciones. La confirmación se obtuvo tras un interrogatorio en el que le aplicaron en el trasero uno de esos hierros recalentados que se utilizan para marcar a las reses. Una falta tan grave merecía castigo riguroso. Fue lo último que ordenó el que mandaba; no habían motivos para gastar las raciones en mantener con vida a un traidor ni emplear hombres en su custodia. «Ese tiene que morir», repitió el Solitario, reproduciendo la decisión de su General. Un encanto de muchachito con una bonita sonrisa, pero nocivo como pueden serlo las piedras envenenadas que contaminan los pozos. Nunca tuvo caído el ánimo; el trabajo de ejecutora Maribel lo traía totalmente asumido. Era la profesión que le había reservado el Señor. Acomodó sus pensamientos de modo que la justicia se estableciera como la razón predominante y soslayó la posible pena que le daría observar a un jovencito suplicando el perdón y el beneficio de otra oportunidad. Mirarlo compadecía. Ojos redondos pero sin brillo y la voz quejosa que imploraba con la insistencia de un mendigo que reclama una limosna. Declamación idéntica a la del sujeto exterminado frente a la choza del difunto Juan que perdió la vida por ofender a los pollos. «Hazlo tú», escuchó a Lirón. No halló una manera de contradecirlo. La calibraba. Su voluntad estaba comprometida con él y su General. Por aquel entonces, ella evitaba cualquier respuesta errónea; había aprendido a proceder sin pararse a reflexionar, como compete a una soldado.

Y lo incorporó a su lista de sacrificios. No utilizó el punzón, sino un modelo de la marca Colt con seis tiros que le distribuyó por la caja torácica. Después de la ejecución, no detectó cambios en la fisonomía. El fusilado conservaba la mueca con la que llegó caminando al campamento, y que era una hendidura sumada a un rostro endurecido por los fracasos. Se echaba en falta la risa deteriorada que proyecta el Maligno.

---

\* Fragmento de la novela homónima.

No hay peor enemigo que un hijo resentido; razón por la que el Armindo de nariz aguileña lo eligió para una misión tan peligrosa como siniestra. Por pura superstición, el General no autorizaba entierros en el fortín. «Estamos en una instalación militar, no en un cementerio». Mandó a buscar al funerario para que se llevara el cadáver al pueblo y le ofreciera una sepultura civilizada. El enterrador lo reconoció. Era el hijo menor del hostelero Mayor, devoto de Santa Potenciana, acreditado por sus digestiones defectuosas y por ese carácter amargo que le mereció el desencanto de su familia. No provenía de la original y legítima esposa que había muerto de una cosa mala, sino de una guisandera calé que preparaba el rancho en el comedor y que también murió, pero de repente. El mestizaje lo ubicó en un peldaño inferior al de su medio hermano mayor, un blanco unánime. Su padre lo abandonó a su mala suerte el día que desaparecieron por el atajo que conduce a la sierra con el dinero cobrado al ejército por un avituallamiento que nunca se suministró. Maribel conoció a los dos estafadores el día que llegó con la pregunta de dónde se hallaba el oficial británico. Al muchachito no lo vio. Contaban los lugareños que a él no le permitían trabajar de cara al público en el hostel, no fuese a ser que sus puñeteros modales y los exabruptos injustificados, que contrastaban con su atractivo aspecto físico, espantaran a la clientela.

La conexión de amistad entre Lirón y Maribel aún no estaba esclarecida. De lo único que se acuerda es que ella lo vislumbró un día fisgoneando al mozo mientras se lavaba. Lo regañó con la vehemencia que pone una madre cuando sermonea. El requerimiento de enderezarlo para no ofender a Dios con sus devaneos de dudosa moralidad. «No amerita que te descontroles», dijo ella, nada más para que se apaciguara. No había pecado en admirar una naturaleza bien hecha, mejor si permanecía con la boca cerrada, ocultando los rencores y la rabieta. Estampa perfecta de un joven cuando no habla. ¿Por qué Lirón no actuaba con esa ansia masculina hacia su persona? Era lo que bien se entendía en una época de su vida en la cual importaba más el desahogo que la adhesión a una buena persona que se ocupara de atenderla. Porque aún Maribel no sabía toda la verdad sobre Lirón Solitario. «No le mires así», fue su correctivo. No fue el «no le mires», sino el «así» lo que más efecto causó en Lirón. Ella le hablaba chillando, enfadadísima. Una reacción exagerada por parte de aquella compañera reciente. Ni siquiera el apasionado predicador de apellido Ramos se embrutecía de tal manera cuando a Maribel le daba por contradecirlo.

La realidad, comprobó en su día, era que ella apreciaba tanto al amigo Lirón que había sentido celos del intruso. Un querer que le pareció torcido para ser tenido en cuenta. Mal presentimiento no le dio porque Maribel no imaginaba lo que se estaba cociendo entre ellos. No le avergonzó su apego ni su osadía; si se hubiera entretenido en meditarlo, se habría muerto de asco. ¡Un cingaro y una blanca! Pero aquellos eran los tiempos en que la Montero aún no pensaba.

Sus órdenes las asumió como prueba de lealtad y atrevimiento, cualidades que describen al explorador eficaz. El Jefe las definió cuando estableció como norma el que se olvidara de momento de las entrevistas y de la redacción de una biografía a la que le faltaba la última acometida. La que planeaba entrar por la serranía y sorprender a los Armindos en su guarida. Luego le concedería el tiempo necesario para hacer el trabajo que la había llevado hasta allí.

—Mientras, serás rastreadora. Porque meter la nariz en lugares desconocidos o prohibidos es algo que se les da bien a las periodistas.

Explorar no lo hace cualquier insensata. Es normal que en las praderas y en duraciones de guerra, se solicite el servicio de los observadores profesionales. Estos guías disfrutaban de emolumentos más generosos que los recibidos por los soldados. No importa su saga ni proveniencia. Sus verdaderos nombres son materia desconocida; un apodo precipitado vale para identificarles. Quien no presume de uno se ve obligado a inventárselo. Basta con llamar al Lirón, al Arrinconado, al Aparicio, y enseguida se presenta el aludido. Gente más bien escurridiza y buena olfateadora que no responde a credos ni ideología, sino al sosiego del organismo que proporciona un puñado de dinerito fresco. Hubo un explorador veterano y entrado ya en años que no accedió a sustituirse el nombre: Eudimio Heredia. Cuenta la agorera Juana Cabraloca en su libro de memorias que ese empecinamiento le costó la vida en la masacre que escuchó el General. Una muy parecida a la que transcribió en un artículo que los del periódico no se atrevieron a publicar. Por prudencia, que es como decir temor surtido con desconfianza, Maribel aceptó el apelativo de la *Mea Fuego*.

Lirón Solitario llevaba ventaja. Había sido guía de cazadores, conocía bien el territorio, hablaba el lenguaje de los bandidos. Un cingaro de piel disimulable entre la oscuridad de la anochecida. A él le confiaban el servicio superior. Las razones de su excelencia sumaban la pasión por el riesgo, un conocimiento cultivado de las bajezas humanas, memoria para la geografía que no requería de mapas y una aversión hacia los Armindos que al inicio parecía excesiva; pero que, en poco tiempo, Maribel se enteró que ocultaba un compromiso de venganza que entonces ella desconocía. El Arrinconado era un experto en los hábitos del enemigo, tanto en la guerra como en la paz. Era muy bueno en el manejo de las armas, aunque nunca logró vencer a la Montero en los torneos de puntería. Aparicio fue un cuarentón de esqueleto macizo y pectoral ancho. Lucía cabellera negra, puntada de rizos, tan desplegada que descendía hasta los hombros. Encubría su rostro tras una barba que olía a tabaco. Su mirada era inocente, un disimulo que lo volvía más peligroso. Siempre llevaba puesto un sombrero de fieltro que no se quitaba ni para dormir. La vestimenta se completaba con un chaleco sobrado de flecos que tiritaban con la ventisca, y pantalones de loneta verde remetidos por dentro de las botas. Su aspecto era de maquillaje, porque debajo de aquella estampa de aventurero sentimental se escondía el cuerpo de un asesino.

El Jefe la abasteció con lo imprescindible. Le entregó un catalejo, un rifle de la marca Springfield, un cuchillo de cazador y un revólver de cañón largo, más eficiente que el modelito Colt con el que había enviado al mestizo chivato a su Coto de Caza Feliz. Le regaló un jamelgo de cuello rígido, patas fibrosas y manejable osamenta que la salvó una vez de ser abatida por la balacera. Para este oficio, la rapidez importa más que la hermosura. Un potro bregado viene mejor que uno de esos corceles figurines y amanerados que los oficiales más pretenciosos reservan para los desfiles y las pinturas al óleo. Lo suyo no era apabullar al bandolero, sino pillarlo, seguirlo, establecerlo y luego evitarlo con precaución y secretismo.

Demasiados días tardó Lirón en darle las gracias. Quizás no encontraba las palabras exactas. En un atardecer fresco y clamoroso de pajarracos, acercó su cuerpecito y le alargó la mano. Fue como sujetar un higo de cactus. Sintió que la

encuadraba con su mirar hegemónico. «Esto sea por honrar la memoria de Eudimio Heredia», exclamó, bajo de pesadumbre. Ella reaccionó renegando:

—¿Qué pasa? ¿Es que ahora nos toca venerar a un explorador que ha muerto en el ejercicio de su trabajo, como si se tratara del mismísimo Cristo Nuestro Señor? Tú, mejor que nadie —continuó—, sabes que la guerra conlleva ese riesgo.

—¡Señora! —oyó una apelación alejada por culpa del ofuscamiento. No había sentido antes tanta sorpresa cuando le dijo:

—Eudimio Heredia era mi padre.

Su rubor le sacó la sospecha de que aquella confidencia tan personal no era materia conocida por los miembros del ejército, menos por el General Jorge que, probablemente, se habría negado a contratar los servicios del Lirón para no mezclar el trabajo con los sentimientos afectivos.

Permaneció un rato sin conversación. Lirón no lo supo, pero al tiempo que Maribel observaba los ojos del compañero, tan bonitos y serios, recobró la imagen que se había hecho de aquel rastreador alabado por las crónicas que le confió el General y que no resumió en un artículo para evitar la vergüenza de que un cabecilla de la prensa lo devolviera. Eudimio había heredado el orgullo viril de su raza: porte aguerrido, pasos despreocupados, su calzado con suelas de caucho para evitar el ruido, poca sonrisa y ninguna risa, la voz cavernosa y mandona. Los pelos modelaban un gran cascote que le cubría una chola de proporción inferior a la estructura de su cuerpo. Ella nunca lo vio ni le trató. Pero el respeto con que lo evocaba el Jefe y la pasión oculta del hijo le hacían brillar. Ambicionó los mismos apegos. Reconforta saberse acreedora de tanto cariño reunido. Declaró que compartía sus emociones. «Estoy aquí, contigo y con la memoria de tu padre». Un criterio que ayudó a preparar la justificación necesaria y aparcar una mala conciencia que jamás la afectaría.

Así de excitada, a punto de crear turbulencias, le gustase o no la compañía del Solitario, el amigo interpretó su sentencia como la premura por asegurarse su confianza. No fue un halago excesivo, sino comprender y apoyar el sentir de un sujeto ajeno que aliviaría su retiro. La misión que le había encomendado Abel había perdido toda importancia. Su oído sólo tenía espacio para escuchar a Lirón. Entonces supo que darle la razón en lo tocante a ese convencimiento de resaltar a Eudimio como padre y ejemplo sobresaliente sería la manera menos dolorosa de enmascarar un deseo que ya la estaba mortificando, y que era un impulso por demostrarle su aprecio en un abrazo más prolongado de lo conveniente. La adhesión extremada de la que una Montero temía que algún día acabaría por avergonzarse.

Ella no sabía toda la verdad. Sufría con lo sombrío de algunas cosas. Lo que una oculta de ruín y miserable es mejor apartarlo de la memoria. Más vale no darle carnaza al astuto que gana galones de ocurrente y gracioso contando los episodios de conducta nebulosa que han protagonizado estas mujeres como Maribel Montero que han vivido sacando partido de lo difícil y metiendo la mano en el asador. Callar tiene sus provechos, pero carcome por dentro.

Si el Maléfico diera la cara en lugar de insinuarse tras la risa del ganado mórbito y de tipos que han perdido la prudencia y el saber estar, Maribel sería de las adiestradas para hacerle frente. Conocía su manera de manifestarse. Y condujo el comportamiento por la vía de una amistad desinteresada para no dejarse tentar

por una atracción indebida que consiguió segregar a tiempo. La moral tiene sus normas, más rígidas cuando se sirve en el ejército. Lirón se desentendía de ella. Maribel sabe que no hay un solo Dios porque cada nación compone su fe y la adapta a sus ventajas. Nadie hace pactos con Satán; es la excusa de quienes evitan reconocer que han vendido su alma al resentimiento, que es una de las aberraciones que producen los personajes dolidos y vengativos. Esa reflexión no se la espetó a Lirón para no herirlo. Cuando el rencor pasa de ser un mal profundo y se convierte en crónico, ya no hay pastor que detenga con sus sermones la caída libre. Lo único que Lirón no pudo predecir fue la perennidad de una vida en este espacio vacío. Pasar factura no sirve para transformar una existencia amenazada por la casualidad; es un modo de alimentar la creencia errónea en el destino y certificar la regla de un antiquísimo trato que nada contiene de diabólico, sino que muestra un rasgo definitivo de la peor condición humana que es lo que todos tratan de disimular. Eso que Ramos nunca entendió de los Evangelios fue el concepto de que, para capotear y salir ilesa del recorrido entre los hombres reales, era saludable pasar inadvertida y no ir por ahí dándose la protagonista.

Su afirmación acerca de la meritoria carrera del difunto Eudimio emocionó al amigo nuevo. «Si algún día mueres en el combate», le soltó con tremenda solemnidad, «sentiré mi corazón roto por la tristeza». Se lo dijo de golpe, sin rebuscar las palabras. Lirón puso su mano encima de la suya, pero luego la retiró y espació la distancia que había entre ellos. Un metro o más. Nunca volvió a sentir su presencia tan cercana, ni el volumen de aquella voz que le hablaba con la sapiencia que desborda la simpatía. La amistad contiene tantos pormenores que llega el momento en que una no sabe distinguir. Sólo por rematar un parlamento solidario, aseguró que ella estaría a su lado y dispuesta a matar o morir por el hecho de glorificar el nombre del caballero Eudimio Heredia. Y permitió que Lirón la abrazara.

—Cuéntame —dijo entonces— qué clase de bondad heredaste de tu familia.

¡Cómo iba a resumir la ternura de unos padres sin misericordia por lo que tuvieron de desconocidos! A Maribel la crió un abuelo marmitón y cacharrero que, harto ya de castigarle las demasías, de no compartir sus escasas alegrías, la apeó del carro familiar y la depositó al cuidado de la Bernardas, de donde un día la había sacado sólo por rellenar el hueco de su soledad y complacer una imaginaria vocación adoptiva. Las monjas enderezaron su educación con el eficiente método de la correa y el ayuno. Procedimiento que la condujo por el camino de la prudencia; no como fue el caso del tal Walterio, hijo ilegal del fallecido Juan, ajeno a los buenos modales y enemigo del comportamiento civilizado. Maribel rehuía los comentarios de lo que fue y sigue siendo muy suyo, lo más privado que toda mujer que recapacita debe saber conservar: su origen. A ella, que la juzguen por lo que es, no por lo que aparenta ni remolca en la trastienda. Todo lo que en su imprecisa persona se consiga vislumbrar de bondadoso, que se lo achaquen a su sentir; no al legado de unos progenitores que no intervinieron en su nobleza. La respuesta que le preparó fue como el agua turbia, como la ambigüedad de las cosas que apenas se distinguen en esa hora que separa el madrugar del amanecer.

—No había pensado en otorgarle un orden a la bondad. Una es una misma, diferente de las demás. El corazón es irrepetible.

No se abochorna de su oscuro nacimiento. Responde a su proceder y no da veladas explicaciones. Ya Dios conoce su leyenda, y con su consentimiento le sobra para continuar. Aquí, en las praderas, los habitantes originales y unos cuantos de los colonos asentados que se han merecido un respeto por el fruto de un trabajo del que ya pueden presumir, carecen de documentos legales que certifiquen su naturaleza. No existe un registro en San Roque; sólo la relación de contribuyentes en la oficina tributaria, que es la diligencia administrativa que únicamente se molestó en instalar el Corregidor. Se sabe que el Gastón es francés, que el chino Lam es de China, que Erikson descendió de la gélida Escandinavia. Y a nadie le inquieta ni le interesa indagar la genealogía. Linajes que sólo valen para consolar a los fracasados.

Se lo insinuó una vez al Lirón, que una es animal de paso. El papeleo nada más que estorba. La joven viaja, acampa un tiempo, luego cambia de sitio. Y también de marido. Ni siquiera los hijos perduran. Entrando en la cuarentena o, como en su caso, pasada de los cincuenta, el cuerpo traqueteado reclama la estabilidad. Evita la discrepancia para dedicarse a dar protección a los que, a su manera, también la protegen. Y las señoras de pensar preciso, como es la protagonista de esta historia, son depositarias de esa gentileza, la que pueden manifestar emprendedoras que han establecido un patrimonio y delimitado sus fronteras. Como dijo ese poeta instruido, las buenas vallas aseguran los buenos vecinos. Eficacia en los métodos que consagran un territorio.

De lo visto en el campamento, a pesar de tantos años acontecidos, guarda retentiva. No estaban del todo listos para partir en busca de la guarida del Narizón, cuando el General les pidió incorporarse a la patrulla de vigilancia. Se dirigió a los dos, como si fueran una sola y unificada persona. La mala noticia fue que lo harían subordinados al tal Aparicio. A la Montero no le agradaba el comportamiento del responsable de exploradores, nombrado por su arrojo y erudición que el Jefe sabía admirar. No habían caído aún los aguaceros más gordos, y ya los caminos estaban pringados de mucho barro.

—Recorrer este fangal a caballo sólo puede ocurrírsele a un chiflado.

Una sentencia que molestó a Lirón; él no toleraba ningún insulto al General.

—Usted será bueno en su trabajo, pero un simple de pensamiento. Yo me río de su manera indecente de hablar sandeces.

Maribel lo percibió como un grave error. Militares no eran, por lo que no había juramento de actuar con disciplina sumisa. Pero Aparicio los dirigía en esa precisa misión, y no era correcto buscar polémica. Intervino, nada más que para evitar un mayor despropósito. Ella sabía que Aparicio tenía malas piedras en el fondo de su pozo.

—Si quiere, le explico la razón que compromete a mi amigo.

El otro no hizo más que ahuyentar el mosquerío que subía del cadáver de un perro. Replicó con una mueca.

—Ahórrate la defensa. Eso sí —agregó—, que no delire conmigo.

Lirón comprimió su impulso contestatario para no sumar enemigos.

De él aprendió a no ser rutinaria. Callar para no malgastar palabras. Quince años hacía entonces que el Lirón, entrado en la adolescencia, había sufrido el repudio de una colectividad que no aceptaba sus ansias de asentamiento. Le costaba vagabundear, esa cualidad de los cingaros que los ha convertido en borregos

de una caravana trashumante. Había nacido en la raza equivocada. No participaba en las ferias ni en la venta fortuita. Clamaba por aferrarse a un terruño e iniciar una familia. Fue expulsado de la comunidad, como un mal contagioso. Su padre, Eudimio Heredia, permaneció al lado suyo, después de haber renegado públicamente de sus iguales. Decisión que le mereció el amor infinito de un hijo, la inquina de los nómadas y la sorpresa desconfiada de un pueblo como Hinojosa que nunca llegó a admitir como vecinos propios a dos intrusos que habían acampado a la salida de la villa, junto al camino del Real, donde un anciano aquejado de solidaridad los acogió como guardeses de una plantación de cornicabras que prosperaba al pie de la serranía y producía un fruto amargo y alargado, del que se obtenía el mejor aceite de la provincia.

Coincidió con los sublevados republicanos, en un recorrido que efectuó el abogado Maestro de la masonería por pueblos de la comarca, para reclutar temporeros de campo, aprovisionarlos de armas traídas de contrabando desde Francia y organizar una chusma de gente valerosa y resentida, capaz de poner la comarca patas arriba e instaurar una justicia diferente de la genuina. O sea, una muy personal. Al uso y satisfacción del Espléndido, uno de sus apelativos. La única vez que Maribel lo vio, le pareció un patrono capacitado para hacerse cargo de un territorio, como para dedicar su arrogancia e inteligencia a los deberes de la alta política. Era de una textura de hombres de los que ya no se encuentran. Un rostro mal acabado y una mirada tan fuerte, capaz de triturar el ánimo del adversario. El predicador Ramos no se arriesgaba a sermonearlo sin su permiso. Seguro que el señorito Abel, con todo y su vestuario nuevo y su empleo en la *Secreta*, por precaución a su lado se suavizaría. El día que lo escudriñó por el ojo de su catalejo, a más de seis revolucionarios descubrió inclinados para besarle la mano. Todos obedecían. La locura que esparció en el monte de San Vicente desató la imaginación de los oficiales profesionales que idearon excusas peregrinas y simulon malestares que no padecían para rehuir la dificultosa encomienda de subir a los cerros y dar caza al sucedáneo del Anticristo. Otro que reía salpicando perdigones de saliva.

Fue cuando a Maribel se le ocurrió pensar en una conspiración siniestra.

¡Estas praderas! Si al Armindo lo separan del romanticismo engañoso con que lo detallan sus colegas de *El Heraldo de Talavera*, torpes escribientes que dilapidan palabras sin conocimiento ni causa, y lo trasladan desde las páginas de las reseñas a localidades reales donde campean por su irrespeto y cabalgan con estridencia, no habrá nadie que le aplique el apelativo de *noble* bandolero. Será lo que es, y lo que siempre ha sido hasta donde alcanza el recuerdo: un salvaje y un criminal. Quien haya conocido al malvado Narizón o al abogado insurrecto no podrá negar la evidencia. Quizá un samaritano enviado por las Comisiones de Paz o uno de esos merodeadores reclutados por las sociedades benevolentes que aspiran a obtener por medio del sermón el arrepentimiento de los que estiman como «descarriados del redil», y se aventuran en la serranía para perturbar con versículos del Evangelio el reposo de seres inexpugnables, antes de acabar colgados de un gran castaño, con el rostro desfigurado por los picotazos de los pájaros carroñeros, insisten en descifrar con sus argumentos equivocados la naturaleza del salteador. ¿Por qué se complican en disimular lo que es cierto? ¿A qué concepto o necesidad oscura responde la obstinación de los chupatintas por encubrir las malas artes del Maligno? Fue durante aquellas exploraciones de reconocimiento cuando Maribel comprendió los motivos



del General y su recelo hacia los que ejercían su presunta profesión de periodista. Si el refinado de la *Secreta* hubiese tenido noticias de la aversión del británico, seguramente la habría enmascarado con otra fachada. La circunstancia de que el Jefe la tolerara en sus filas, Maribel Montero, rebautizada como la *Mea Fuego*, la percibió como una muestra de generosidad.

Erróneo es también el criterio de que el Armindo es una criatura poseedora de forma humana y cualificada para tener sentimientos. Lo primero, vale; pero de lo otro discrepa la experiencia. Una los ve desprovistos de los atributos de afecto que identifican a la especie. Maribel no ha vivido entre ellos; Lirón Solitario, sí. Él dice que su carácter, hábitos y tradiciones lo descalifican para obrar con misericordia; le impiden ejercitar los privilegios que corresponden a órganos compasivos. Obviando los prejuicios y apartando la parcialidad, sólo un profesor aburrido detectaría en el bandolero Armindo materia meritoria de investigación. A menos que el estudioso implique el descubrimiento de una medida para su erradicación profiláctica. Su hostilidad contra el modo sano de convivir es su método para ejercer influencia, presumir de vitalidad, aplacar la animadversión y proceder como depredadores que no conocen otra forma de buscarse la vida. En esto llevaba razón el Corregidor: son la peste del siglo.

Fue un archivador con las manos recogidas por la artrosis y jubilado a causa de su inutilidad quien les puso al corriente de la costumbre y les contó que el Narizón, Soplido y los canallas que los secundaban en San Vicente no eran en situación real los más auténticos y originales, sino una copia tardía de los que campearon hace ya muchos años en estos mismos territorios y azotaron a las familias y propiedades de los colonos. Su líder era una mujer, Doña Arminda, dama de temperamento que había nacido en Hinojosa, había emigrado a la isla Palmira para casarse con un hacendado tabacalero de apellido Montero. Había regresado a España, huyendo de unas obligaciones matrimoniales que nunca la complacieron y de un hijo demasiado extraordinario, célebre por la inmunidad ante dolor y los venenos. Maribel no imaginaba entonces su conexión con una historia de tradición oral, manuscrita por el artrítico archivador. Arminda era la fuente real de inspiración para el saqueador moderno. Aquella polilla de biblioteca entendía de leyendas. Un día, mostró a Maribel un pliego amarillo y deteriorado que luego hurtó para su consumo y que todavía conserva, y en el cual a un afamado Rey Don Fernando, que concedía importancia excesiva al pillaje de los bandidos, de los primeros, se le atribuía tamaña desobediencia a causa de sus funcionarios incompetentes. Así estaba escrito en el documento robado: «A vuestra alteza es notorio cuantos robos y salteamientos y muertes de hombres se cometen cada día en estos vuestros reinos, en los caminos y yermos desde el tiempo que vuestra señoría reina, y que ha sido la causa de la entrada en Talavera de vuestros crueles adversarios de Inglaterra y Portugal, y el favor de algunos caballeros rebeldes y enemigos de la Patria».

Vivía ese archivador en el noroeste de una nava, que son las llanuras entre las montañas. Poco antes de subir la cuesta donde endereza el camino viejo de Mejorada. Iba Maribel una tarde con Lirón a cruzar el liso de Los Caños, pero una riada de agua rugiente los desvió hacia un bajío del que manaban sonidos como un rebullicio de festejo. No eran petardos ni fuegos de artificio; lo que nadie se atrevía a hacer, el Soplido lo había hecho. Bajaron Lirón y ella por un suave barranco que servía de escurrido. No había ninguna espesura, sino una dispersión de chaparros

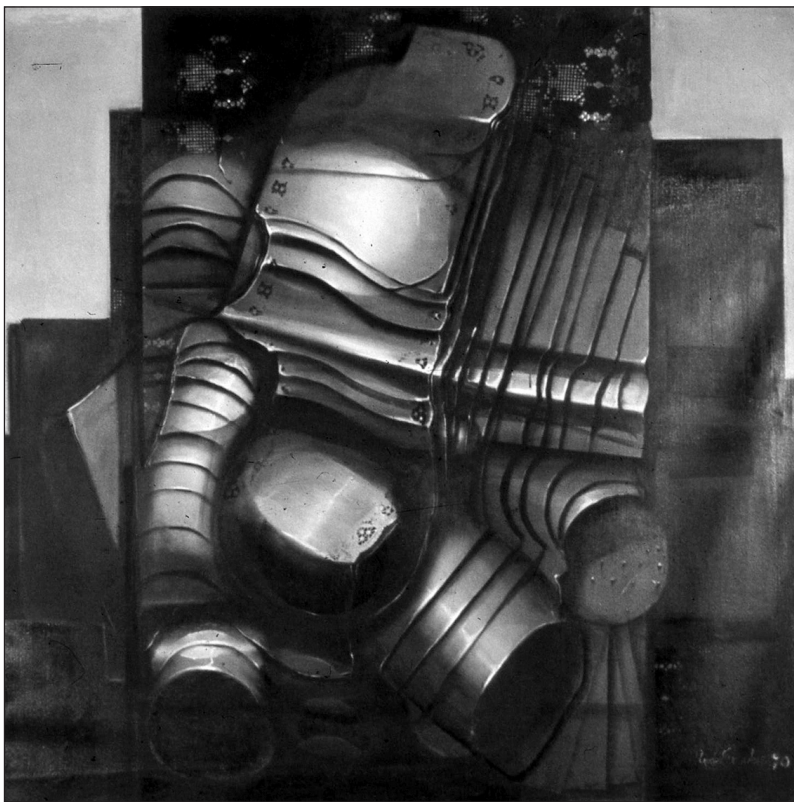
que imponía poquita belleza a la austeridad del terreno. Los pájaros escapaban enfurecidos. Era muchísimo el ruido, según se arrimaban a lo que debió haber sido un poblado y nunca se completó. El cielo tremendo y encapotado se cuarteó con la estampida de tordos. Las nubes de un gris sucísimo se fragmentaban con el transcurso de una ventisca caliente. Abreviaron el paso por un descenso del todo empinado hasta llegar a una laguna que se avistaba desde lejos, apacible, de una redondez muy correcta. Bajo la altura de los almendros, había restos de una casa de adobe y madera blanda que el tiempo venía destruyendo, y que el Soplido aceleró la labor de convertirla en una ruina. Fue Lirón quien mató al único centinela que cuidaba el alborozo de sus compañeros de tropelías. Allí se veía el movimiento de una docena, o más, de hombres que la lejanía volvía del tamaño de niños, como nubes de abejas entusiasmadas alrededor de las flores del níspero, alegres y encueros, corriendo para bañarse en el redondo de la laguna, de donde huían otros pájaros que no eran palomas, sino las garzas y las abubillas que parecían protestar por el horrible crimen cometido. Entre las ruinas hallaron el cuerpo, todavía cálido, del archivador enfermo y jubilado a quien habían baleado por el puro gusto de hacerlo. Era un anciano que carecía de bienes para robar, que nunca provocó una pelea, que ni siquiera opinaba sobre conceptos ajenos que a él no le afectaban ni le correspondían. Conducta prudente que los vecinos sensatos sabían apreciar. Los acogió la tristeza; sentimiento que al Lirón y a la Mea Fuego sorprendió al unísono. Se acercaron al muro que quedaba todavía en pie. Maribel estaba encolerizada. Quien más pena tenía por lo que había ocurrido era ella, porque Lirón Solitario sabía que los Soplidos se las gastaban de inescrupulosos nada más que para hacer méritos ante sus jefes.

No había que presumir de valiente. El valor era en su persona un atributo variable que dependía de la circunstancia. Entonces, no estaba segura; pero ahora sí. Para derrochar ese privilegio se necesitan sólo dos cosas: superar en número al contrincante o atrabancarlo desprevenido. Lirón estuvo de acuerdo en que la muerte del bibliotecario no debía quedar impune. Que la premura por el desquite provenga de la palabra del Dios que lo manda, o del Pernicioso que lo exige, carecía de relevancia. No era momento de recelar. Pero al amigo le entró la duda y suavizó una expresión que la Montero endurecía.

—Fíjate, Maribel, que nadie mejor que yo reúne motivos sobrados para darle infierno a esa gentuza. Mi destino es la revancha; cobrar un precio exacto que glorifique la memoria de mi padre Eudimio Heredia. Pero pienso que esta ocasión no será la única y ni la definitiva, siendo ellos doce y nosotros dos.

Se sumó a su dolor y le dijo que el silencio era de los muertos, que dejar el arma enfundada era darle la razón a los asesinos. Le faltó seguridad para el próximo gesto que a punto estuvo de realizar: levantar la mano, levemente, y tapar su rostro de facciones dulces; ocultarlo para no ver su tristeza ni tolerar el impulso que perturbaba su conciencia, ante un reclamo que provenía de la atracción insostenible de aquellos ojos tan negros y de una belleza suprema que le traían el ánimo enloquecido.

Postergaron la ocasión y decidieron esperar a sorprenderlos más divididos.



**Grey crustacea.**

Óleo sobre tela, 50 x 50 pulg., 1981.  
Colección privada.

# El personaje del negro en la narrativa breve de los Novísimos (1985-2000)

CARLOS UXÓ

**A** FINALES DE LA DÉCADA DE LOS 80 DEL SIGLO PASADO, LA RENOVACIÓN de la narrativa cubana iniciada los llamados Nuevos dio un nuevo paso adelante de la mano de unos jóvenes a los que la crítica acabaría por referirse como los Novísimos. Con su entrada en escena, la narrativa cubana se alejaba aún más de los rumbos que se marcaran como canónicos en el triste quinquenio gris, introduciendo nuevos temas y formas y, sobre todo, un nuevo entendimiento de la figura del escritor. La primera generación de escritores cubanos nacidos tras 1959 llegaba así al primer plano de la narrativa cubana con un incuestionable afán de renovación teñido de posmodernismo iconoclasta. Ciertamente, la juventud de estos escritores cuando empezaba a conocerse y se alzaban con sus primeros premios (la mayoría eran menores de veinte años) auguraba un terremoto literario.

Absorta en una cierta dosis de glorificación ante tanta novedad (y calidad), la crítica dejó de buscar los recovecos oscuros que ayudan a entender el espíritu de una obra literaria. Si bien, con el paso de los años, perspectivas más críticas señalaron la reiteración de tonos y motivos en la narrativa del grupo, se soslayó por completo cualquier lectura racial de su obra. Teniendo en cuenta el valor simbólico de esta primera generación completamente revolucionaria (al menos en términos cronológicos) de narradores, entre la que se encontraba un número más que respetable de afrocubanos, el silencio al respecto resulta extraordinario. Este trabajo trata de corregir semejante vacío.

Aunque la explosión editorial de los Novísimos tuvo lugar en la década de los 90, ya en la década del 80 habían surgido propuestas narrativas lo suficientemente innovadoras como para hacer saltar las luces de alarma entre la crítica más conservadora, que no dudó en acusarlos «de agredir nuestra realidad más que pintarla»<sup>1</sup>. A la estela renovadora de Gumersindo Pacheco, Ana Luz García Calzada, Miguel Cañellas, Guillermo Vidal o Carlo Calcines, aparecen desde mediados de la década grupos que, con diversa fortuna y desde perspectivas diversas, tratan de abrir nuevos caminos en la narrativa cubana: Seis del Ochenta (centrado en una renovación más temática que formal), El Establo (con un especial énfasis en la marginalidad), el colectivo Diáspora(s) (rotundamente posmodernista) y Nos-y-otros (con tendencia al humorismo desmitificador). Con el

paso de los años, la crítica acabó por referirse a todos ellos con el nombre genérico de los Novísimos.

Si bien, en tanto que creadores, cada uno de ellos ofrece propuestas estéticas únicas, es posible hablar en todos ellos de una renovación del quehacer literario que funciona en tres planos: temático (explorando temas completamente ausentes de la literatura anterior o aportando nuevas visiones de temas ya tratados, con especial énfasis en la creación literaria, la sexualidad, la participación cubana en Angola, la crisis económica imperante y, muy especialmente, la marginalidad), estilístico (liricismo, humor desmitificador, tendencia a la experimentación posmodernista, sustitución del testimonio por lo testimonial) y de entendimiento del papel de la literatura y del escritor (superando el sinfictivismo de la narrativa anterior para enfocarse en un discurso dialógico en el que conviven voces diversas y hasta encontradas para crear una polifonía viva y enriquecedora).

Partiendo del reconocimiento de la calidad literaria de muchas de sus obras y del cualitativo salto adelante que aporta el grupo a la narrativa cubana, se ha señalado como su problema principal una cierta insistencia en temas y formas que, rompedores en su momento, acabaron por resultar manidos, perdiendo con ello cualquier capacidad iconoclasta. Si bien, como indica Rubio Cuevas, «este no es el caso de los Novísimos como grupo», sí lo fue «de un sector muy concreto que, como no podía ser de otra forma, fue el más amplificado»<sup>2</sup>.

Con todo, el trabajo de los Novísimos presenta a mi entender un problema mucho más hondo, tanto más descorazonador cuanto se da en un movimiento literario que pretendía (y tantas veces consiguió) una innovación radical de la literatura cubana, dando entrada a visiones alternativas de la realidad. Y es que, entre tanta proclama anticatólica y *antiestablishment*, tanta manifestación de posmodernismo, de subalternidad, heterodoxia y periferia, los Novísimos dejaron de lado casi por completo cuanto pudiera relacionarse específicamente con la población negra, irónicamente el sector social que más ha sentido en sus propias carnes los avatares del Período Especial y que conforma en Cuba, si se me permite la redundancia, la subalternidad más subalterna. De tal modo, mientras que su actitud firmemente renovadora era capaz de llevar a la literatura cubana por caminos apenas (o jamás) transitados anteriormente, acabaron por reiterar en lo fundamental el esquema racial que, con puntuales excepciones, ha venido repitiéndose en la narrativa cubana y que ha negado una voz propia al negro.

Para demostrarlo, vale la pena recurrir a la contraposición de los llamados «término marcado» y «término no marcado», conceptos propuestos primero por N. S. Trubetzkoy para la fonología, y aplicados posteriormente por Roman Jakobson a las categorías gramaticales y la semántica. Para Jakobson, el significado de las palabras se genera no de manera aislada, sino a partir de la relación con otra palabra o serie de palabras con las que guarda cierta relación semántica. Esta relación puede ser una binaria, con dos polos denominados términos marcado y no marcado, el primero de los cuales aparece tan sólo en los contextos en que tal oposición se encuentra activa, mientras que el segundo (también llamado término fuerte) es la variante que aparece en los casos en que el contraste significativo queda suspendido. De tal modo, al referirnos, pongamos por ejemplo, a un coche, emisor y receptor suponen presentes una serie de rasgos que no es necesario especificar (con cuatro ruedas, motor, volante...) en tanto que son términos no

marcados en la descripción semántica de coche. Su presencia, por tanto, se hace necesaria sólo en contextos contrarios a lo esperable, como «he comprado un coche sin motor» o «tiene un coche de tres ruedas». Puede decirse, por tanto, que en estos casos el término no marcado está presente por definición, incluso cuando su presencia no resulta visible o audible en el discurso, ya que emisor y receptor comparten una serie de conocimientos previos que hacen dicha presencia innecesaria.

Para este contexto, Daniel Chandler indica que una relación binaria raramente es simétrica y tiende a ser jerárquica: «[c]on permiso de George Orwell, podría decirse que todos los significantes son iguales, pero algunos son más iguales que otros»<sup>3</sup>. Precisamente por su posición dominante, añade Chandler, el término no marcado parece mostrarse como «neutro», «normal» o «natural» y resulta «transparente», sin llamar la atención sobre su privilegiado estado invisible.

Antes de pasar al estudio del corpus, quisiera añadir que realizar un análisis textual completo y exhaustivo no puede suponer un mero análisis sintagmático (de la estructura superficial del lenguaje), sino que resulta imperativo acompañar a éste de análisis paradigmático (entendiendo aquí paradigmas como series de significantes preexistentes).

A partir de todo ello, entiendo que en el contexto cubano y especialmente en el campo de las letras, es posible argumentar que en el binomio blanco/negro (referidos, obviamente, a diferencias fenotípicas) negro es el término marcado —es decir, aquel que debe aparecer para estar presente— y blanco el término no marcado —el que se sobreentiende como presente si no se menciona específicamente el término marcado. De tal manera, entiendo que, en un contexto de participación multirracial, intervenciones que podrían suponerse racialmente neutras remiten en realidad al término no marcado, blanco, en tanto que no se presenta activamente el término marcado. Así, en frases como «vino un hombre» o «María cogió la guagua» debe entenderse, ante la ausencia del término marcado, que tanto el hombre como María son blancos. A este respecto, resulta esclarecedora la siguiente intervención de Rubén Zardoya:

yo me indigno cuando un muchacho mío, heredero de formas de expresión y de discriminación secular, me dice: «vino a verte un negro». Y yo le tengo que decir: «¿y por qué tú no me dices vino a verme un blanco cuando viene un blanco», y me dices: «vino a verte un señor?» Porque, de alguna manera, pese a la educación que uno le da, en el espíritu de Fernando Ortiz y *El engaño de las razas*, en el espíritu de Martí, se reproducen los esquemas. La obra de la Revolución ha sido gigantesca en aras de la emancipación racial y de la eliminación de la discriminación racial [...] [pero] nos quedan miles de problemas<sup>4</sup>.

Por ello, entiendo que la ausencia específica del descriptor «negro» con relación al personaje de una obra literaria indica que ese personaje viene descrito por el polo opuesto del binomio, el término no marcado, blanco, no siendo posible aducir —como se ha hecho por parte de algunos críticos y creadores en Cuba— que los personajes en general no tienen color. Dicha aseveración remite directamente a la supuesta transparencia y neutralidad del término no marcado, que, con Jakobson, Chandler y tantos otros creo inexistente. Del mismo modo que de la ausencia del descriptor «homosexual» en determinado corpus se infiere la ausencia

de homosexuales en esa narrativa (aun cuando, obviamente, muchos personajes no aparezcan caracterizados por el descriptor «heterosexual», término no marcado del binomio), considero que de la ausencia del descriptor «negro» no puede sino inferirse la ausencia de personajes negros en un corpus narrativo.

Además de considerar erróneo el entendimiento de los personajes como «ni negros, ni blancos, simplemente cubanos», considero también equivocada la explicación que una parte de la crítica ha querido hacer de la ausencia de interés por parte de los Novísimos en la problemática racial como resultado de su énfasis en otros aspectos de la realidad. En su obra, los Novísimos no sólo tienden a una temática a la que con anterioridad no se había prestado atención, sino que lo hacen desde una nueva perspectiva en la que predomina el interés por el conflicto, complementado con un anhelo de explorar la cotidianeidad. Esa cotidianeidad, además, se sondea investigando el impacto que los cambios sociales provocan en individuos concretos, con nombres y apellidos, con un claro énfasis en lo individual por encima de lo social. Tal obvio anhelo ontológico de los Novísimos, acompañado de su potenciación de lo cotidiano y lo individual, bien pudiera haber dado como resultado la incorporación del personaje del negro percibido individualmente en su quehacer diario. Por el contrario, su narrativa breve obvia casi por completo la problemática racial e insiste en los tradicionales estereotipos sobre el mundo afrocubano. Un análisis minucioso de la narrativa breve de los Novísimos mostrará la relevancia de cuanto hasta aquí queda dicho.

En los 317 cuentos analizados brilla por su casi total ausencia cualquier alusión al color blanco de la piel de los personajes. En este sentido, distingo entre la aparición del descriptor «blanco» en lo que denomino posición absoluta —sin contraste con otro color— y posición relativa —referencias al color blanco en contextos de oposición, bien con el color negro, generalmente de otro personaje, bien con un tono determinado de blanco. En posición absoluta, he identificado únicamente una instancia en el corpus: la descripción de la protagonista de «La Vieneza / Un recuento», de Carlos Aguilera, como blanca, mientras que en posición relativa he identificado doce<sup>5</sup>. El hecho de que aparezcan sólo doce ocurrencias en un corpus de 317 cuentos evidencia, sin lugar a dudas, que el descriptor «blanco» es el término no marcado al cual no es necesario hacer referencia explícita, en tanto que se halla presente incluso cuando no aparece a nivel sintagmático.

En segundo lugar, el descriptor «negro», en tanto que término marcado, debe aparecer específicamente mencionado en el discurso para considerarlo presente, un hecho que se da sólo en un total de 64 cuentos del corpus. Puesto que, como dice la narradora cubana de «Una extraña entre las piedras», de Ena Lucía Portela, «en mi país a los negros se les llama negros y nadie en su sano juicio se pone bravo por eso», no se puede alegar la adopción de una postura políticamente correcta (como la que esta misma narradora encuentra en Estados Unidos) para explicar tal ausencia<sup>6</sup>.

Por otra parte, en dieciséis de estos cuentos apenas se observa una mención pasajera a personajes negros que no son más que telón de fondo sin importancia alguna para el desarrollo argumental. De tal manera, resulta incluso más reducido el número de cuentos en que aparece un personaje negro con al menos un mínimo de relevancia: personaje secundario en veintidós cuentos, protagonista en otros



veintiuno (es decir, un 6,5% del total analizado). Estas cifras demuestran hasta qué punto la narrativa de los Novísimos apenas considera la problemática racial un asunto de interés, impone un velo de silencio sobre el personaje del negro —y, en última instancia, sobre la población negra— y ofrece una representación casi completamente desracializada de la Cuba contemporánea, que tiende a aparecer en sus relatos como un país racialmente homogéneo en el que el negro apenas se vislumbra.

Un análisis más detallado permite además observar que, en numerosos casos en que el descriptor «negro» se halla presente, se observa igualmente la presencia de dos estructuras de alterización, modos narrativos que aseguran la identidad positiva de un grupo (en este caso, el blanco) mediante la estigmatización del «otro» (en este caso, el negro)<sup>7</sup>: la problematización y la sexualización del negro<sup>8</sup>.

Entiendo como problematización la tendencia a hacer del negro un problema mediante su asociación con el mundo del crimen o presentándolo como un ser antisocial, al acecho, dispuesto a cometer la siguiente fechoría. Así, en «Castigo y crimen», de Ronaldo Menéndez, el protagonista escucha, gracias a un cruce de líneas, una conversación telefónica en la que alguien planea asesinarle. Estremecido por la noticia, decide comprar una pistola, para lo cual se dirige a un garito custodiado por un matón negro (que, por otra parte, resulta ser el único personaje negro del relato). En «La espera», también de Ronaldo Menéndez, se narra un trágico suceso ocurrido años atrás y cuyo punto de partida es la violación de un niño por un personaje conocido simplemente como «el Negro». En «La Puerca», de Ángel Santiesteban, la acción transcurre en un módulo carcelario dominado por dos capos, ambos negros. Y en «La carta», de Pedro de Jesús, el protagonista decide robar el colchón de la beca donde se hospeda, para lo cual se sirve de la ayuda de un vecino negro.

En ninguno de estos casos los narradores adoptan una mirada crítica o reflexiva, no se investigan siquiera sutilmente las causas sociales que hacen que el porcentaje de población reclusa negra en Cuba sea altísimo, o que pueden llevar a la población negra a la marginalidad y al crimen. En cambio, en estos cuentos, el Novísimo se limita a presentar al negro como criminal, sin llegar a poner en duda tan manida imagen. Aquí no se deconstruye, ni se cuestiona, simplemente se repiten estereotipos y esquemas heredados. Resulta estremecedor que de entre todos estos relatos, únicamente en «Cerdos y hombres o el extraño caso de A», de Ronaldo Menéndez, y en «La horma», de Ricardo Arrieta, la aparición del personaje negro asociado con actividades criminales venga acompañada de un cierto trasfondo crítico.

La segunda estructura de alterización supone la sexualización del personaje del negro, algo que ocurre hasta en diecinueve de los relatos, casi un tercio de los cuentos en que aparece un personaje negro.

Parto aquí de una coincidencia plena con Stuart Hall, para quien la insistencia estereotipada y fetichista en determinadas características pretende convertirlas en marcadores de diferencia racial, hasta hacer de ellas equivalentes semánticos del cuerpo negro. No obstante, estos marcadores, que Hall identifica como «piel negra, labios gruesos, pelo rizado, penes tan grandes como catedrales»<sup>9</sup>, no son significados en sí, sino significantes que se mueven en un determinado régimen discursivo que les otorga un valor metonímico claro que Frantz Fanon

explica: «piel negra - pene grande - cerebro pequeño - lo llevan en los genes - que se acabe el programa contra la pobreza - ¡que se vayan a su país!»<sup>10</sup>. De tal modo, las referencias tanto a insaciabiles capacidades sexuales como a penes gigantescos consiguen que «uno ya no [sea] consciente del negro, sino sólo de un pene; el negro queda eclipsado. Se ha convertido en un pene. Es un pene»<sup>11</sup>. El negro se desvanece, reemplazado por una metonimia de claros tintes racistas<sup>12</sup>.

El caso de «El retrato de Dorian Gey», de Jorge Ángel Pérez, ofrece un ejemplo revelador, por cuanto en las únicas dos ocasiones en que se alude a los afro-cubanos se hace en referencia a su pene. Igualmente problemática es la adopción por Karla Suárez de la muy controvertida estética del fotógrafo Robert Mapplethorpe. En su relato «La historia está en otra parte», la narradora protagonista observa un retrato de «el Negro», desnudo y con el rostro fuera de marco, claramente reminiscente de la obra de Mapplethorpe. En el cuento, sin embargo, la protagonista no puede ver su pene, «porque su mano de dedos largos y robustos se interponía en un movimiento que se me antojaba danza, se me antojaba tambores y dioses africanos y ritos que retuercen y transforman»<sup>13</sup>.

De vuelta a casa, la narradora trata de evocar al Negro escuchando un disco «que había comprado en el último espectáculo del Conjunto Folklórico, una suerte de cantos melodiosos y tiernamente salvajes [...] casi un lamento animal». Cae dormida y sueña con él, despojado ya de cualquier humanidad que le pudiera quedar, y convertido meramente en «carne negra», «sexo negro y agresivo» con el que tiene un encuentro sexual tocado de onirismo surrealista<sup>14</sup>.

Tan extraordinaria combinación «satura completamente el cuerpo masculino negro con predicados sexuales» materializando literariamente la ecuación propuesta por Kobena Mercer para leer las fotografías de Mapplethorpe: «Negro + Masculino = Objeto Estético/Erótico»<sup>15</sup>. Los hombres negros de Mapplethorpe y el Negro de Karla Suárez «se encuentran confinados y definidos en su »ser« como sexuales y nada más que eso», reducidos ontológicamente hasta portar una reducidísima carga semántica que remite inequívocamente a la imagen más estereotipada del macho negro como animal sexual. Suárez esencializa, sexualiza, fetichiza, folkloriza, animaliza y reifica a su adorado Negro, en lo que quizás sea el ejemplo más extraordinario de este tipo en la literatura de los Novísimos.

Junto a los mencionados cuentos, resultan igualmente indicativas algunas descripciones que constituyen la primera información que el lector recibe de un personaje y que, por ende, poseen una relevancia primordial. En «Maneras de obrar en 1830», de Pedro de Jesús, el narrador se encuentra por primera vez con un personaje mulato y comenta: «[c]asi al mes apareció en mi cuarto un mulato bellísimo de ojos negros y nariz afilada. Atisbar las turgencias de su cuerpo a través del *jean* ajustado era pavoroso»<sup>16</sup>. En «La Puerca», de Ángel Santiesteban, la primera frase que leemos sobre Chepe, uno de los capos negros que domina la prisión, es «se mete la mano dentro del pantalón y exhibe su rabo negro y sonrío con cinismo»<sup>17</sup>. En ambos casos, el narrador opta por difuminar otros descriptores de estos personajes, a fin de resaltar no sólo su negritud, sino también la conexión entre ésta y su pene (y configurando el perfil de unos personajes que acaban igualmente marcados por el estereotipo de la insaciabilidad sexual del negro).

En el caso de las mujeres, junto a la tendencia a la representación de la jinetera como mulata o negra («Letanía del aire», de Martínez Coronel; «Los heraldos

negros», de Alberto Guerra; «Caza blanca» y «Hombre a todo», de David Mitrani; «Una ciudad, un pájaro una guagua...» y «La verticalidad de las cosas», de Ronaldo Menéndez), abundan las descripciones en que se enfatizan (o incluso son los únicos descriptores) los rasgos fenotípicos señalados por Hall y que, como en el caso de los varones, preceden un relato que inequívocamente conduce a algún tipo de actividad sexual. En este sentido, resultan paradigmáticos los relatos «Caza blanca», de David Mitrani (quien sigue una línea similar en «Hombre a todo»), y «Chinchichorrón», de Alberto Garrido. En el primero, la jinetera novata es descrita en referencia a sus «caderas», «seductora retaguardia», «pelo negrísimo», «labios de concentrada sangre», «piel quemada», «rotación de pelvis», «glúteos montañosos», «cabellera negrísima; todo ello antes de relatar el acto sexual en el que pierde su virginidad y se inicia en su carrera como jinetera<sup>18</sup>. En «Chinchichorrón», por su parte, un joven blanco espera la guagua bajo la lluvia mientras que piensa en su novia negra a la que, intercalada con recuerdos de pasadas aventuras sexuales, se nos describe a partir de la mención a caderas, labios y nalgas. Mientras tanto, él «sólo piensa yolanda es candela»<sup>19</sup> (minúscula y falta de puntuación en el original).

Es, en todo caso, «El muro de las lamentaciones» de Alberto Garrido, el relato de mayor interés al respecto, en tanto que ofrece la oportunidad de comparar las descripciones de tres mujeres: una negra, una mulata y una blanca. La primera de ellas aparece «borracha o drogada o en trance» en el vagón en el que se dirige hacia Santiago el narrador, Albert Albert (obvia referencia al autor del cuento al mismo tiempo que homenaje al protagonista de *Lolita* de Vladimir Nabokov, Humbert Humbert). Tras referirse éste al «suave vaivén de sus caderas» (por dos veces), «las caderas» y el «movimiento sísmico de las caderas», la muchacha anuncia: «Ayyyyyyyy... qué ganas de chingar tengo» y desaparece del relato<sup>20</sup>.

La segunda mujer, Berena, causa un impacto inmediato en el narrador, quien evocaba la piel trigueña, los ojos grandes, oscuros y brillantes, y la boca pulposa y los senos gangsteriles apuntando bajo el vestido, y aquel movimiento de sus nalgas insinuando el signo del infinito matemático, mientras se alejaba culeando alegremente por la calle de los comercios. A esta escena sigue una «solitaria sesión onanista» del narrador por la noche y un encuentro sexual en el piso superior del cine Cuba<sup>21</sup>.

Por si quedaba alguna duda sobre su aspecto físico, Albert Albert la describe de nuevo: «Los muslos, las caderas y los senos se apretaban contra la tela, contra las flores, de tal modo que a veces se confundían los pezones de Berena con los botones que pululaban en aquel traje tropical»<sup>22</sup>.

Por último, de la blanca Zurama explica el narrador que «le caía el pelo rubio sobre un lado de la cara y tenía que echárselo atrás con sus dedos de uñas larguísimas. Tenía un lunar en la mejilla y otro en la boca. Bajo la luz irreal sus ojos parecían color miel y sostenían la mirada de Albert Albert sin rubor, casi con descaro, como un rasgo natural o un principio elemental y primitivo cuando se relacionan una mujer y un hombre»<sup>23</sup>.

Mientras que —como en el caso de la jinetera de «Caza blanca»— las descripciones de la muchacha negra y de Berana no sólo son poco más que otra manida relación estereotipada de rasgos fenotípicos (las caderas, la piel, la boca,

los senos, las nalgas) creadora de una metonimia que inevitablemente remite al tópico de la insaciabilidad sexual de negras y mulatas, sino que además incluyen un obvio componente voyeurístico que convierte a la muchacha en mero objeto destinado al placer sexual, en la descripción de Zurama —y sin dejar de recurrir a un tópico tan manido como el del lunar en la mejilla— aparecen tanto un lenguaje poético, como un protagonismo de la muchacha —que es ahora la que mantiene la mirada— ausentes en los anteriores ejemplos. La descripción última del «aire tosco de animalito» de Berena acaba por deshumanizar a una mujer que en realidad el narrador nunca contempla como tal<sup>24</sup>.

Junto a estas dos estructuras de alterización, vale la pena señalar también la recurrencia con la que el personaje del negro queda innombrado, conociéndosele únicamente por la referencia al color de su piel: en «Monólogo del cuerdo» de Alberto Garrido, los dos personajes negros se conocen como «Negro» y «el Jabao» (en mayúscula ambos), mientras que de Esther y Javier no se mencionan rasgos fenotípicos. En «En la llanura», de Amir Valle, un diálogo de sólo dos personajes, uno de ellos es «el mulato» y otro es Alberto. En «La espera», de Ronaldo Menéndez el violador se conoce como «el Negro», mientras que el padre del niño violado es Domingo Suárez. En «La carta», de Pedro de Jesús, una mujer que conocemos como María Isabel tiene una relación con un trigüeño al que se refiere únicamente como «el bailarín» (y quien, por cierto, le espeta «Yo no soy «El bailarín», yo tengo un nombre, y ni siquiera soy bailarín»)<sup>25</sup>. En «Maneras de obrar de 1830», del mismo autor, un personaje femenino que firma sus relatos (intratextos) como Madame Renal, Julián Sorel o Matilde se revela hacia el final como hombre mulato (el mismo bailarín de «La carta»), momento a partir del cual deja de tener nombre. En «Fiestas taurinas y túneles carnales», también de Garrido, el protagonista se llama Alejandro, mientras que la mulata con la que tiene relaciones sexuales es simplemente «La Bailarina». En «Una ciudad, un pájaro, una guagua...», de Ronaldo Menéndez, conocemos a Humberto, a Eloísa, a Julián y a dos mulatas cuyos nombres el lector nunca llega a conocer.

La ausencia de nombre propio de estos personajes (paralela en muchos casos a la presencia de nombre en personajes cuyos rasgos fenotípicos no se mencionan y, de acuerdo con la tesis que defiendo, entiendo que son blancos) conlleva un obvio extrañamiento del negro, un no darle una personalidad completa.

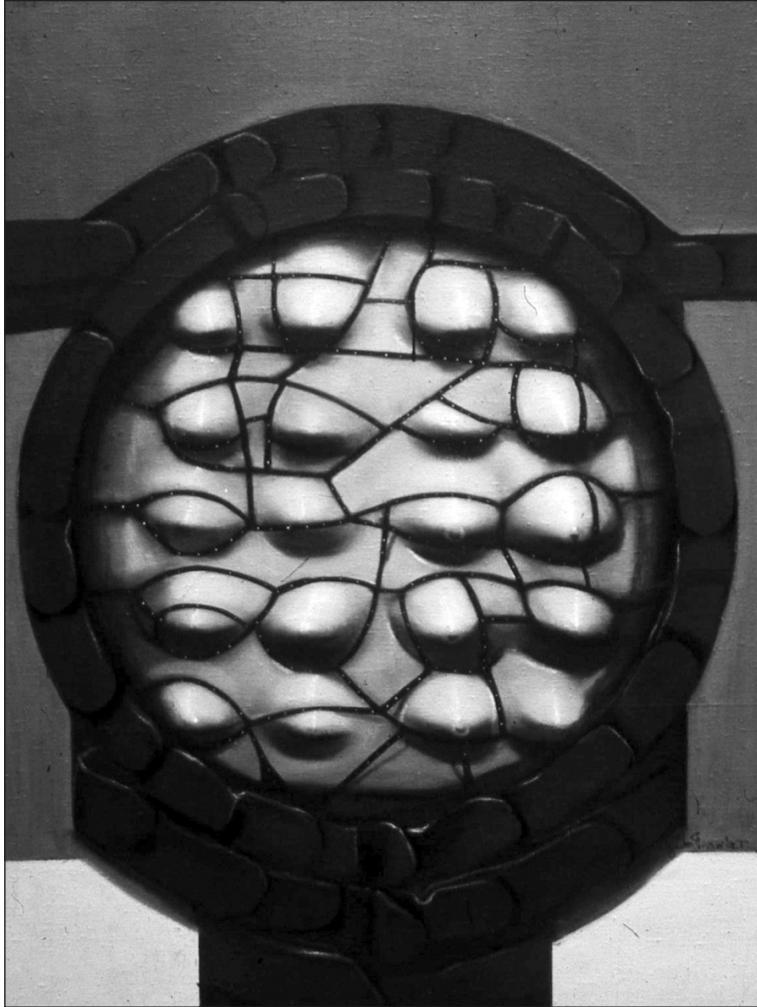
A finales de la década de los 80, surgió en la narrativa cubana una nueva generación de jovencísimos escritores que anhelaba caminos nunca antes transitados por la literatura de su país. Su renovación, tanto temática como formal, paralela a un nuevo entendimiento de la figura del escritor e incluso de la literatura misma, fueron una bocanada de aire fresco en la narrativa cubana de fin de siglo, que consiguió alcanzar cotas de calidad nada desdeñables. Si bien en su deseo de crear una literatura rompedora e iconoclasta que cortara bruscamente con el pasado se cometieron algunos excesos, los Novísimos consiguen darle a la narrativa cubana el empujón necesario para hacerla entrar en el nuevo siglo a pie de igualdad con las mejores narrativas latinoamericanas.

No obstante, no puede dejar de señalarse la falta de interés de los Novísimos por un asunto que la literatura cubana ha tendido a considerar menos que secundario: la problemática racial. Independientemente de esporádicas narraciones

que reflejan la concienciación sobre la discriminación racial y el racismo existentes en la Cuba del Periodo Especial, y que, por razones de espacio, no puedo analizar aquí<sup>26</sup>, este trabajo demuestra que el personaje del negro apenas aparece en los cuentos de los Novísimos y que cuando lo hace viene marcado recurrentemente por unas características que repiten esquemas preexistentes: como secundario o mero telón de fondo, en asociación con el mundo del crimen, o como objeto sexual, entre otras.

NOTAS

- 1 Valle, Amir; «Brevísimas demencias»; en: *Extramuros*, La Habana, 2000, pp. 10-11.
- 2 Rubio Cuevas, Iván; «Lo marginal en los novísimos narradores cubanos: estrategia, subversión y moda»; en Reinstädler Janett y Ottmar Ette; *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*; Vervuert - Iberoamericana, Madrid y Frankfurt am Main, 2000, p. 84.
- 3 Chandler, Daniel; «*Semiotics for Beginners*» (2005); en: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem05.html>. Fecha de acceso: 6 de enero de 2006.
- 4 Zardoya, Rubén en: Hernández, Rafael, et al.; «¿Qué significa ser marginal?»; en: *La Isla en Peso*, 5, 2001, <http://www.uneac.com/LalslaEnPeso/num05/estacion.htm>. Fecha de acceso: 7 de julio de 2004.
- 5 «La carta», de Pedro de Jesús; «Cosas de muñecas», de Mylene Fernández Pintado; «La noche» y «El muro de las lamentaciones», de Alberto Garrido; «Una ciudad, un pájaro, una guagua...», de Ronaldo Menéndez; «Hombre a todo», de David Mitrani; «Un loco dentro del baño» y «Al fondo del cementerio», de Ena Lucía Portela; «Les Demoiselles D'Avignon», de Ariel Ribeaux; «Reina es la noche» y «De cómo Juan Carlos fue a visitar a su amigo...», de Yoss; «La historia está en otra parte», de Karla Suárez, y «Maneras de obrar en 1830» y «Diez minutos de parada», de Jesús David Curbelo.
- 6 Portela, Ena Lucía; «Una extraña entre las piedras»; en *Una extraña entre las piedras*; Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 100.
- 7 Parto de la definición de «othering» de Steve Greenberg en «*Chosenness*»; 2002, en: <http://www.clal.org/pp44.html>. Fecha de acceso: 11 de julio de 2005.
- 8 El *Diccionario de la Real Academia*, define «problematizar» como «Presentar algo como una cuestión». Conscientemente, adopto aquí un claro anglicismo, usando la definición inglesa de *problematize*: «*To render problematic; to view or interpret (an issue, etc.) as a problem requiring a solution*» (*Oxford English Dictionary*). No obstante, numerosos estudios sobre minorías étnicas escritos en español usan este término con el significado que yo le doy.
- 9 Hall, Stuart; «*The After-Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?*»; en: Alan Read; *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*; Institute of Contemporary Arts and International Visual Arts, Londres, 1996, p. 21.
- 10 Fanon, Frantz; *Black Skin, White Masks*; Paladin, Londres, 1970, p.112.
- 11 *Íd.*, p. 120.
- 12 Quizás conviene aclarar que el cariz xenófobo al que se refiere Fanon no existe en absoluto en la narrativa contemporánea cubana.
- 13 Suárez, Karla; «La historia está en otra parte»; en: Valle, Amir y Sotolongo, Dulce María; *Té con limón o ellas hablan del amor y del sexo. Cuentos eróticos*; Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2002, p. 122.
- 14 *Íd.*, pp. 124, 125 y 126.
- 15 Mercer, Kobena; «Los mil falos de Mapplethorpe»; en: *Fractal*, IV.12, 1999. <http://www.fractal.com.mx/F12merce.html>. Fecha de acceso: 12 de agosto de 2008
- 16 De Jesús, Pedro; «Maneras de obrar en 1830»; en: *Cuentos fríos (Maneras de obrar en 1830)*; Ed. Unión, La Habana, 2000, p. 49.
- 17 Santiesteban, Ángel; «La Puerca»; en: *Los hijos que nadie quiso*; Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 8.
- 18 Mitrani, David; «Caza blanca»; en: *Santos lugares*; Ed. Unión, La Habana, 1997, pp. 17, 18, 19 y 22.
- 19 Garrido, Alberto; «Chinchinchorrón»; en: *El otro viento del cristal*; Letras Cubanas, La Habana, 1993, p. 28.
- 20 Garrido, Alberto; «El muro de las lamentaciones»; en: *El muro de las lamentaciones*; Ed. Casa de las Américas, La Habana, 1999, pp. 14 y 15.
- 21 *Íd.*, p. 18.
- 22 *Íd.*, p. 20
- 23 *Íd.*, p. 22.
- 24 *Íd.*, p. 25.
- 25 De Jesús, Pedro; «La carta»; en: *Narrativa. Anuario 1994*; Casa Editora Abril, La Habana, 1994, p. 245.
- 26 En el libro que este trabajo adelanta analizo diversos cuentos de Yoss, Ronaldo Menéndez, Jesús David Curbelo, Alberto Garrido, Mylene Fernández, Marcial Gala y Amir Valle.



**Las correas.**  
Óleo sobre tela, 51 1/4 x 37 pulg., 1977.  
Colección privada.

## El arte de recordar

IVETTE GÓMEZ

### Abilio Estévez

*El navegante dormido*

Tusquets Editores

Barcelona, 2008, 377 pp.

ISBN: 978-84-8383-068-0

Con *El navegante dormido*, Abilio Estévez completa una trilogía narrativa cuyas dos primeras partes fueron *Tuyo es el reino* (1997) y *Los palacios distantes* (2002). En su nueva novela, el escritor vuelve a encallar en temas abordados en las dos primeras: la decadencia de La Habana post1959, el sentido de pérdida que suscita el presente revolucionario, la nostalgia por el pasado republicano, la persistencia del miedo, y la insistencia en la práctica de una memoria subjetiva que se opone a la objetividad de la Historia. Es ésta también una historia que se escribe a través del uso del recuerdo: en este caso, de la familia Godínez, historia contada por Valeria, uno de sus miembros.

Al ver cómo la nieve cubre el Hudson desde su apartamento del West Side neoyorquino, una Valeria casi cincuentona rememora los sucesos que desata, treinta años antes, en octubre de 1977, la llegada de un huracán a la apartada playa habanera donde vivía. El principal de ellos, la huida en un bote de su primo Jafet rumbo al Norte, evoca, a su vez, otra pérdida ocurrida treinta y seis años antes: la desaparición en el mar de su tío Esteban. Es la ausencia de estos dos jóvenes, Jafet y Esteban, «los navegantes dormidos» que se entregan al mar con un sueño —literal en el caso del segundo, metafórico en el caso del primero—, lo que estructura y da título a la novela.

Al igual que las anteriores novelas de Estévez, *El navegante dormido* es, definitivamente, una historia de pérdidas y ausencias, aunque también de presencias y recuperaciones, de rescates posibilitados por «el arte de recordar». Este arte se opone a otro, «el arte de la espera», que, como sugiere Rafael Rojas en uno de sus libros, cuenta con la inercia y la apatía, con la falta de rebelión

contra el poder, contra su uso autoritario del pasado y su dominio y manipulación simbólica del tiempo. Ante la pasividad de la espera, ese «nada que hacer, salvo esperar» (p. 317), el relato de Estévez opta por la actividad que genera el recuerdo. En la novela no es sólo Valeria quien recuerda el día en que su temprana juventud perdió un amor, su primo Jafet —el mar—, para encontrar otro, el mulato Juan Milagro —el monte—. También recuerda a su abuelo, José de Lourdes Godínez, el Coronel Jardiner, el día de júbilo en el que conmemoró el octavo aniversario de la proclamación de la República en el cuartel Columbia, y su abuela Andrea, quien rememora aquel otro día, aterrador, en el que perdió a su hijo Esteban. El tío Mino recuerda las noches de bares y estrellas de Hollywood de La Habana de los 50 y la tía Elisa, cuando su fe en la «justicia social» de la Revolución no le permitió saludar a Virgilio Piñera. Recuerda el tío Oliverio los meses de terror que pasó en la UMAP, y la negra anciana Mamina rememora la noche angustiosa en que escapó de la muerte en la guerrita de 1912, y la mañana milagrosa en que conoció a Samuel O. Reefy, el doctor de Wisconsin con el que tiene una hija y del que hereda el bungalow playero que comparte con los Godínez. Todos los personajes de la novela recuerdan, evocan tiempos de terror y felicidad, de glorias y desastres, pues la memoria, como la Historia, no está exenta de paradojas, y como ésta, también se mantiene en el límite entre la realidad y la ficción.

Contra el olvido, *El navegante dormido* ejerce el recuerdo. El recordar no es sólo la acción que hace posible la escritura de la novela, sino también su lectura. Un relato extenso y de pocos diálogos, poblado por más de una docena de personajes y hecho a base de fragmentaciones narrativas con saltos en el tiempo y el espacio, obliga al lector a hacer uso del recuerdo para no desorientarse, para ir armando el rompecabezas que se presenta ante sus ojos. Al final, triunfa la inseguridad que produce la práctica de la memoria, pues algunas de las historias que se narran quedan inconclusas (como la de Vicenta de Paul y su encuentro en Nueva York con el «hombre alto y elegante, con sombrero



panamá»), o se debaten entre la verdad y la fantasía (como los sucesos que preceden a la desaparición de Esteban, que son contados en tres versiones diferentes). Lo interesante de la novela de Estévez es que el recordar se convierte en la acción que conecta tiempos aparentemente inconexos y espacios que insisten en la inconexión: el 2007 de los Estados Unidos con carteles en contra de George W. Bush y del «desangre lento en que se había convertido la guerra en Irak» (p. 296) con la Cuba de 1977, en la que la escasez material y el exceso de intolerancia y censura hacen difícil creer el fin del «quinquenio gris». La relación imposible entre ambos países se hace posible en el texto a través de aficiones compartidas: la de Mino al jazz y al blues de Elmore James, Bing Crosby y Bessie Smith; la de Valeria a la literatura de Flannery O'Connor, Katherine Anne Porter y Stephen Crane. Además, la travesía del ferry *City of Havana*, que conecta la capital cubana con Key West; la existencia en medio de Wisconsin de un pueblo llamado Cuba City. Manifiesto de un vínculo que supera las barreras políticas, la última novela de Estévez rinde homenaje a la relación de la cultura cubana con la estadounidense. Esto es especialmente revelador (y relevante) si se considera que casi todos los epígrafes de la novela son citas de escritores norteamericanos: de W.H. Auden, Sherwood Anderson, Edgar Allan Poe, Elizabeth Bishop y Herman Melville.

El arte de recordar que practica la novela de Estévez no pretende la mitificación del pasado, ni su idealización, ni su recuperación total. La práctica de memorización presente en ella no apuesta por la restauración del pasado, no participa del uso nostálgico de la memoria que invoca y demanda el Estado: una nostalgia que gravita hacia lo colectivo y que se manifiesta en la reconstrucción de monumentos, emblemas y rituales patrios. A este tipo de evocación, la novela opone el uso de una memoria subjetiva, fragmentada e irónica, un recordar que procura diferenciarse de la añoranza. Este es el caso de Valeria, de la que se asegura que cuando piensa en Cuba no lo hace con nostalgia: «Nunca añorará esa tierra y nunca, en sus momentos más trágicos, ha sopesado la idea de regresar. Ni siquiera considerando la ilusa

esperanza de que en la isla se instaure alguna vez el paraíso terrenal. Valeria pensará que tanto los paraísos como los infiernos viajan con uno» (p. 288). El recuerdo se convierte así en la actividad que genera no sólo una reflexión crítica sobre el pasado, sino también una representación poco idealista y utópica del lugar de origen. Este sitio —y la identidad que de él se desprende— se mantiene susceptible a modificaciones, abierto a nuevas posibilidades en la novela; se presenta como un lugar imaginado, construido, al fin y al cabo, por la memoria y la escritura.

En Estévez, recordar se transforma en un arte que permite, desde el exilio, un acercamiento soslayado a la Isla, una aproximación marcada por el mismo ritmo de las mareas: por un *ir* y *venir* constante. La posibilidad de asirla, definirla o fijarla es tan improbable como frágil, es un bote enfrentado a un huracán o la memoria frente al paso de los años. Estévez logra de este modo lo que pocos escritores cubanos contemporáneos: rescatar la escritura de «lo cubano» del nacionalismo identitario (y de los otros «lugares comunes» en los que naufraga últimamente), para echarla a «navegar» por mares más universales (y de estilo). El autor se convierte, entonces, en el tercer «navegante dormido» de la novela —convencido, como Jafet, de que cualquier viaje de ida o de regreso es «un sueño» (p. 376)—, y opta por escribir a Cuba sólo desde la memoria: «Porque hay hombres que necesitan tanto de los paisajes como de los recuerdos» (p. 301). ■

---

## ¿Es justo y necesario?

CRISTÓBAL DÍAZ AYALA

---

VV. AA.

*Historia de Cuba*

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Ediciones Doce Calles S.L. Madrid, 2009.

ISBN (CSIC) 978-84-00-08790-6

---

Según se señala en la contraportada de la, este libro es el primer volumen del proyecto *Historia de las Antillas*, del que es Directora Consuelo Naranjo Orovio, coordinadora del

presente volumen. En sus siguientes entregas, se ocupará de la historia de la República Dominicana (vol. 2), vías Antillas no hispanas (vol.3), Puerto Rico (vol.4), para cerrar, en el vol. 5, con una Historia comparada de las Antillas.

En esta *Historia de Cuba* quince autores se han encargado de redactar los diecinueve capítulos de la obra. Seis son españoles, un francés, un checo, un italiano, tres cubanos de la diáspora, una cubana y otros dos autores que, al parecer, tienen su residencia permanente en Cuba aunque se encuentren actualmente en España. Seis cubanos y nueve extranjeros, entre ellos seis españoles, un país al que nos unen muchos siglos de historia común. Por la misma razón, sería lógico que apareciera algún «experto» de Estados Unidos, y algún latinoamericano. Claro que eso es lo de menos. Uno de los mejores libros sobre la historia de España lo escribió un inglés, Hugh Thomas. No necesariamente el *ius soli* garantiza la objetividad de un investigador. La mirada del otro siempre aporta una visión diferente y con frecuencia interesante.

En la liturgia de la misa católica, el prefacio de la Plegaria Eucarística comenzaba diciendo «Es justo y necesario», y me pregunto si este libro «es justo y necesario». Lo primero, porque creo que el concepto del «antillanismo» ha sido sobrepasado hace tiempo por el concepto de «caribeñismo», más abarcador y funcional. De hecho, la coordinadora señala en su «Presentación», donde alude al Caribe en varias ocasiones, que la génesis de este proyecto data de 2006, «en el marco de la Red de Estudios Comparados del Caribe y Mundo Atlántico».

Y basta comenzar a leer el libro, para ver los nexos que tienen las Antillas con el resto del Caribe (en el concepto amplio que actualmente se le da a ese término) desde los comienzos de la conquista, una conexión imprescindible.

Por otra parte, es bastante difícil seguir una concatenación metodológica en este libro, bien sea cronológica o temática. Aparentemente, a los efectos de este libro no es importante fijar la fecha del descubrimiento de Cuba. Un capítulo comienza en 1500; otros, en 1510.

La primera parte, «Población», comienza con un Capítulo 1 muy bien construido por

Alejandro de la Fuente, «Población libre y estratificación social», y abarca de 1510 a 1770. El Capítulo 2, «Evolución de la población desde 1760 a la actualidad», a cargo de Consuelo Naranjo Orovio, se solapa diez años (1760-1770) con el anterior. Y se trata de una «actualidad» muy imprecisa: en un libro publicado en 2009, los datos más recientes son los del Censo de Cuba de 2002.

La segunda parte trata de la economía: En el Capítulo 3, De la Fuente cubre el período 1500-1700, y Antonio Santamaría García, de 1700 a 1959. En vez de seguir el orden establecido, lo que ocurre en la economía de 1959 a 2008 no aparece hasta la sexta parte, «Medio siglo de Políticas Económico-Sociales en Cuba Socialista», aunque muy bien explicada por Carmelo Mesa Lago.

La Tercera Parte, Sociedad, comienza con el Capítulo 5 dedicado a la esclavitud entre 1500 y 1886, y el 6, dedicado a la Sociedad (no esclava, 1510-1770), ambos firmados por De la Fuente. El Capítulo 7, de Joan Casanovas Codina, cubre «Sociedad no esclavizada. Grupos y vida cotidiana entre las reformas borbónicas y la independencia, 1770-1902». Y termina con el 8, Sociedad, que cubre de 1902 a 1959. Hasta ahí llega el relato. Aparentemente, no hay Sociedad en Cuba de 1959 en adelante.

En la Cuarta Parte, se le dedican 5 capítulos a la Política. El capítulo 9, «Cuba en el contexto internacional» comienza hablando de la primera mitad del siglo XVI (digamos 1550) y termina abruptamente en 1961 (p.251). El Capítulo 10 se ocupa de la «Organización político-administrativa y mecanismo del poder colonial, siglos XVI-XVIII». El 11, de «La vida política entre 1780 y 1878». El capítulo 12 es «Un nuevo orden colonial: del Zanjón al Baire, 1878-1898». Y el 13, «El desarrollo político, 1898-1962» sugiere que, como en el caso de la Sociedad, no hay vida política en Cuba a partir de 1962.

En La Quinta Parte, Cultura y Ciencia, los capítulos no tienen fecha: intentemos fijarla a través de sus textos. El Capítulo 14, «Apuntes para una historia intelectual», de Rafael Rojas, comienza acertadamente aludiendo al Diario de navegación de Colón, y termina abruptamente alrededor de 1971. En el Capítulo 15,

Literatura, se repiten muchos de los temas tratados en el capítulo anterior, comenzando en 1898, pero sí llega hasta la primera década del siglo XXI y, además, dedica espacio a la diáspora (p.426). El Capítulo 16, sobre la prensa y el cine, comienza con la *Gazeta de la Havana* (1764) y se llega a principios del siglo XXI, sin mencionar la prensa de la diáspora. En cuanto al cine, se va desde sus comienzos como espectáculo a principios de siglo XX con los primeros ensayos, hasta la explosión cinematográfica posterior a la Revolución, incluyendo una mención al cine de la diáspora. El Capítulo 17, «La arquitectura, las artes plásticas y la música en la cultura cubana» es, en realidad, la razón de ser de este análisis, aunque no podía dejar de anotar la falta de orden editorial, como una carrera en que los corredores arrancan desde distintos puntos de partida, y van abandonando la carrera en puntos diferentes.

Ante todo, me resulta increíble que en un libro de 625 páginas se le dediquen sólo 25 páginas a la arquitectura, las artes plásticas y la música, de ellas sólo 8 a la música, posiblemente la contribución más grande de Cuba a la cultura universal. En ellas no se menciona el primer género musical creado en Cuba, el punto guajiro, posiblemente desde mediados del siglo XVIII. El capítulo comienzan con los areitos que encontraron los españoles en 1492, y termina a «mediados de la década del cincuenta» (p.473).

Otras observaciones debemos hacer a las breves notas que, sobre la música, se van intercalando en este capítulo. En la p.456 que corresponde a la subsección titulada «Del areito a los maestros de Capilla», se dice que «la música de los aborígenes desapareció o, más bien, se diluyó en el cancionero de los europeos». Muy diluída debe estar, porque como bien señala la propia autora en la página siguiente, nadie, ni siquiera Fernando Ortiz, ha podido, hasta ahora, encontrar esas reminiscencias.

Y en la página 457, parece necesario señalar que no era solamente la flota de la Plata la que empezaría frecuentar el puerto de la Habana a mediados del siglo XVI, sino muchos de los navíos españoles en su viaje de ida o vuelta, hasta hacerse obligatoria esta última visita mediante el sistema de navegación conjunta de

la Flota que empieza a funcionar en 1543 y se consolida en 1561, estableciendo La Habana como puerto de reunión para que todos los navíos crucen juntos el Atlántico dos veces al año. (Leví Marrero; *Cuba, Economía y Sociedad*; vol. 2, p.148). Las bases de la música cubana empiezan a fraguarse en esa gran retorta en que se convierte La Habana durante semanas: mezcla de razas y nacionalidades.

Es cierto, como dice la autora, que las primeras grabaciones de son fueron cuatro números grabados en 1917 en Nueva York por el Cuarteto Oriental. Pero fueron más difundidas las realizadas en La Habana en 1918 por el Sexteto Habanero de Godínez (Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía de la Música Cubana, 1898-1925*, p.324).

Como señalamos antes, el relato de lo musical termina abruptamente a mediados de los 50. No puede responsabilizarse a la autora, Zoila Lapique. En obras de esta naturaleza, establecer y delimitar las áreas que cubrirá cada colaborador y fijar el número de páginas de acuerdo con la importancia del tema es responsabilidad de la coordinadora o editora. Pero ignorar las artes plásticas y la música cubanas, dentro y fuera de Cuba, de los 60 en adelante, es imperdonable.

Tuvo más suerte la Ciencia, a la que se le dedicaron las 43 páginas del Capítulo 18, aunque, salvo Carlos J. Finlay, entre los científicos cubanos no conozco figuras de la talla universal de José Martí, Ernesto Lecuona, Wilfredo Lam, etc.

Es incomprensible que el tema de la «Población» llegue hasta 2002; la «Economía», hasta 2008; la «Sociedad, Cultura y Ciencia», hasta 1959, y la «Política», hasta 1963. Por qué no se habla de una diáspora, que según datos de la propia Naranjo (p.56), ascendía a 1.200.000 personas (sólo en Estados Unidos) a principios de este siglo.

Creo que ésta será una de las pocas ocasiones en que tanto la diáspora como la población de la Isla concuerden en que se trata de un libro muy insatisfactorio, aunque sus redactores nos entreguen en muchos casos excelentes trabajos. Gracias a la falta de coordinación y planeamiento integral del tema, el ajuste entre esos trabajos, su integración en un volumen coherente, dejan mucho que desear. ■

## Los animales humanos de García Ramos

JESÚS J. BARQUET

**Reinaldo García Ramos**

*El ánimo animal.*

Ilustraciones de Justo Luis (Justo Luis García).

Coral Gables: Bluebird, 2008, 74 pp.

ISBN: ISBN: 978-1-60702-683-9

Se cree que son muchos los peculiares atributos que colocan al ser humano en la cúspide del desarrollo biológico, pero bestiarios poéticos como éste de Reinaldo García Ramos (RGR) nos recuerdan que las semejanzas entre los reinos animal y humano son mayores o más significativas que las diferencias. Ni las motivaciones ni los comportamientos de estos animales de RGR nos son ajenos, ya que estos se definen a partir de dicotomías que tanto ellos como nosotros hemos sabido resolver con mayor o menor fortuna. De esta forma, «saber/no saber» se resuelve en una inocencia de connotaciones éticas derivada y salvada de la sabiduría obtenida en la experiencia; «movimiento/fijeza» se resuelve a favor de la paz interior que, frente al caos y sinsentido exterior, ofrece la quietud; «ser uno mismo/ser otro» se apunta como ese extraño pero común afán o movimiento incesante del espíritu de querer ser precisamente lo que no es; «afuera/adentro» opta por la defensa de un espacio íntimo, incontaminado, que se define como vigilia onírica o sueño alerta; «capturar/ser capturado» (o «victimario/víctima») alude igualmente a la existencia humana, sea porque ilustra dramáticamente el ansia de devoración física o emocional que mueve a los necesitados de poder o predominio, o porque revela paradójicamente ese otro impulso de querer dejarse capturar o domesticar.

El sueño de la imaginación poética de RGR no produce bestias inéditas o mitológicas, como puede verse en otros bestiarios, incluso aquellos con análogo interés por espejear lo humano. Aquí, las únicas entidades inventadas no aspiran ni al mito ni al asombro; son dos humildes y cotidianos animales «metafóricos», advierte RGR: la pajarita de papel y la gallinita ciega (p. 30). Sus animales reales corres-

ponden a los más diversos ambientes naturales: aves, peces, insectos, roedores... Y hay un interés peculiar por los animales precisamente devaluados y/o escasamente legitimados o sublimados por la cultura occidental: alacrán, ratón, lechuza, grillo, hormiga, termita, rana, tiburón, oso hormiguero, pato, puerco espín, buitres, araña, majá, jicotea...

La resonancia cubana de esos dos últimos vocablos se halla también en las dos «versiones» de «La víbora del veneno», alusión a un poema de los *Versos sencillos*, de José Martí. Claramente emparentada con la satanizada serpiente bíblica, la tradicional víbora «despreciable» halla justicia en este libro: RGR señala la natural inocencia de las víboras: «se alimentaban de legumbres y de flores silvestres; tenían colmillos poderosos, pero no sabían para qué les habían dado aquel líquido extraño» (p. 15), y deja constancia de la protesta de la víbora «cuando le informaron que iba a ser un animal venenoso» (p. 38).

El tema de la devoración, asociada a «capturar/ser capturado», estructura el cuaderno. Gesto vital e instintivo del reino animal (y, asimismo, del reino humano), dicha devoración, sea física o emocional, constituye una forma de poder o de predominio y, en este sentido, un recurso imprescindible para sobrevivir, pero también para jugar, soñar y alimentar ilusiones. Tal como se ve en el ser humano que RGR incluye entre los animales de su bestiario. No ahogado ni muerto, sino inmerso en un hábitat ajeno (el agua), este ser humano no indicado en el título del poema («Peces hambrientos») ni clasificado en el texto, sino revelado por el «yo» poético («mi cuello», «mi garganta», «mi pecho», «mi piel»), se siente eróticamente «palpitante y ansioso» frente a los peces que lo rodean con sus «fauces deliciosas». Ser devorado por ellos («rotunda dentellada», «me despedazan») no le provoca temor ni deseo de huida, sino un placer infinito que le descubre «sueños», y a dicho placer se entrega sin reserva alguna (pp. 68-69).

Así como RGR captura a estos animales en el espacio humano del libro, los peces, en su hábitat natural capturan al ser humano, y en el siguiente poema se transforman de victimarios en víctimas satisfechas entre los danzantes tentáculos de la anémona: «un repentino

elogio» sienten los peces al ser capturados por ésta (p. 70). Así, un juego de espejos, de inversión de papeles, de disfrute o agonía en uno u otro destino existencial, estructura formalmente la composición del libro, con poemas que se responden o dialogan entre sí y permiten, al exponer a los animales con rasgos contrastantes, una infijeza en su caracterización y, consecuentemente, la comprensión de la psiquis humana.

El poemario está dedicado al artista cubano Justo Luis, quien es autor, además, de las ilustraciones de este maravilloso libro. Todas fueron creadas a partir de los poemas, sin que esto haya significado dependencia. Muchos dibujos exceden la mera transcripción a imagen del poema para incorporar una sutil interpretación o comentario plástico, como se ve en la imagen de la «lechuza retirada». Allí donde RGR construye una lechuza cansada del mundo, Justo Luis adjudica a su lechuza, con la línea y el tono de los ojos y pestañas, con la expresión facial resultante, una superioridad levemente coqueta que enriquece lo sugerido por el poema (pp. 16-17).

Además de las ilustraciones a toda página de cada poema, hay pequeñas viñetas dispersas por algunos textos. Entre ellas se destaca un *leitmotiv* plástico: la imagen de un oso atrapando con su garra un panal de miel y haciendo huir a las abejas. Corresponde al poema «Salvaje hormiga», pero reaparece en otros contextos. La idea de hormiga está implícita en el panal, pues la imagen se deriva del último verso, donde la hormiga antigraría está consciente de que su acto de libre afirmación individual puede llevarla al placer y, desde ahí mismo, a su destrucción: «Voy a encontrarme con el oso, o con la miel». Contrastando con la hormiga rebelde aparecen las otras del poema, las conformistas y desindividualizadas, hechas «para seguir la fila, / para ir y venir por el mismo camino» (p. 45).

El poema y su viñeta sintetizan así los elementos (libertad individual, riesgo, placer, devoración) que conforman, junto a otros del libro, una concepción del sentido de la existencia individual humana. Al optar por la individuación, opción presente ya en libros anteriores de RGR, se cuestionan o desaprueban las conductas y los discursos gregarios y

homogeneizadores que han marcado, hasta hoy, importantes momentos en la historia de la humanidad. Asimismo, en «Encuentro de culebras» reaparecen esos entes biológicos tanto animales como humanos que, revueltos en un «nudo de víboras» (título de una novela de François Mauriac), «una y otra vez hacen lo mismo», repiten o mimetizan hasta los gestos de sus supuestos enemigos (p. 33).

El ser humano tiene en este bestiario otro poema significativo: «Magistral juego». Como espectadores, vemos a los pingüinos divertirse en el «escenario magistral» que les han creado en el zoológico del Parque Central de Nueva York. No están conscientes —cree, tal vez erróneamente, la humana voz poética— de que todo ese hábitat «es falso». Para ellos, la vida es como un juego inocente largamente disfrutado. Aparece ahora entre los animales y los humanos, ya no la analogía que hemos apuntado, sino un curioso contraste que nos coloca en una posición inferior a la de las bestias. Atónitos, escépticos, incrédulos, miramos a estos pingüinos «sin comprender su solución del juego», que debiera ser la vida (p. 49). El sabio y saludable espíritu o ánimo que irradian estos candorosos pingüinos —junto con el conejo, el cocodrilo, la lechuza y otros— parece alertarnos de que hay algo roto en el reino humano. Urge, sin excusa alguna, aprender de los animales para, como dice la lúdica tonadilla implícita en el título del cuaderno («alánimo, alánimo, la fuente se rompió»), mandarnos a componer. ■

---

## De Trotsky y el desencanto

LUIS MANUEL GARCÍA MÉNDEZ

---

**Leonardo Padura**

*El hombre que amaba a los perros*  
Tusquets Editores, Barcelona, 2009  
573 pp. ISBN: 978-84-8383-136-6

---

Cuando supe que Leonardo Padura se embarcaba en una novela sobre el asesinato de León Trotsky por Ramón Mercader, pensé que se estaba metiendo en camisa de once varas por varias razones. Se trata de una historia hartamente conocida. La vida de Trotsky (física e

ideológica) puede recorrerse al detalle tanto en su autobiografía *Mi vida* (1930), como en *La revolución permanente* (1930) y *La revolución traicionada* (1936). Por si fuera poco, existe una copiosa bibliografía al respecto, comenzando por tres libros excelentes de Isaac Deutscher: *Trotsky, el profeta armado*; *Trotsky, el profeta desarmado*, y *Trotsky, el profeta desterrado*, así como el *Trotsky en el exilio*, de Peter Weiss. Sobre el asesinato hay libros, obras de teatro y películas. Entre otras, la pieza teatral *Trotsky debe morir*, del peruano José B. Adoph; la tendenciosa biografía novelada *El grito de Trotsky*. Ramón Mercader, *el asesino de un mito*, del periodista mexicano José Ramón Garmabella, o *Cómo asesinó Stalin a Trotsky*, de Julián Gorkin. Salvo sus diez minutos finales, es prescindible la película *El asesinato de Trotsky* (1972), de Joseph Losey.

Trabajar sobre materia prima tan manoseada exigiría del autor no sólo pericia y sagacidad narrativa, sino un enfoque verdaderamente novedoso y una inmersión a fondo en los pasadizos de la naturaleza humana si quería salir airoso. Más una dificultad extraliteraria. La figura de Trotsky ha sido y es en Cuba tabú. Si los viejos comunistas del Partido Socialista Popular (PSP) fueron estalinistas ortodoxos, los nuevos comunistas del PCC se alinearon con el postestalinismo brezhneviano y acataron la línea de ocultación de la vida, la obra y, especialmente, del asesinato del fundador del Ejército Rojo. Del mismo modo, en la Isla se ha escamoteado la colaboración de Stalin con Hitler, su diktat a los comunistas alemanes que permitió el ascenso del Führer, las invasiones de la URSS a Polonia, Finlandia y los países bálticos, así como su actuación en la Guerra Civil Española. Asuntos que Padura ventila con acierto en este libro.

El resultado es una novela extensa y, en buena medida, intensa. A pesar de ser la historia de una muerte anunciada, Padura arrastra al lector página tras página con un nervio y una garra narrativa admirables, aunque desigual entre los diferentes hilos argumentales. Coincido con Javier Fernández de Castro (<http://www.elboomeran.com>) en que «Padura es un narrador de largo aliento y sabe situar al lector en el tiempo, el espacio

y la perspectiva de quien habla en cada momento, y (...) que no decaiga el interés».

A propósito de la estructura de *El hombre que amaba a los perros*, el autor afirmó que se trata de tres novelas en una, «el gran desafío es que consigan una armonía» y que se integren (<http://laventana.casa.cult.cu>). Yo prefiero hablar de dos líneas argumentales concurrentes y una prescindible. La primera línea narra la vida de Liev Davidovich Bronstein, más conocido como León Trotsky, desde su confinamiento en Alma Atá y su exilio en Turquía, Francia y Noruega, hasta su muerte en Coyoacán. La segunda, cuenta la conversión del combatiente republicano Ramón Mercader, alias Jacques Morand, en sicario al servicio de Stalin y su consumación. Y la tercera, que se desarrolla en La Habana desde 1976 hasta 2004 o 2005, tiene como protagonista a Iván, y su desmoronamiento desde sus inicios como escritor promisorio hasta su ruina final, siendo Daniel Fonseca Ledesma, otro escritor devenido taxista, quien funge como narrador de la historia cumpliendo el mandato de su amigo.

Tres tonos e intensidades bien diferentes marcan las tres líneas argumentales. Y ello también se refleja en su peso dentro de la obra. Hay una proporción casi geométrica entre las tres historias: la línea argumental de Iván, que ocupa 109 páginas de la novela, es casi duplicada por la línea de Trotsky, con 176 páginas, y ésta, a su vez, es casi duplicada por la línea de Mercader, que ocupa 269 páginas. Y no es casual que eso ocurra y que la preeminencia de una sobre otras se acentúe a medida que avanza la obra. Si en la primera parte, Trotsky y Mercader tienen el mismo peso seguidos a distancia por la vida de Iván; en la segunda parte la historia de Trotsky duplica las páginas que el autor le dedica a Iván, y la de Mercader las triplica. En la tercera parte, Trotsky ya ha desaparecido y Mercader acapara las cuatro quintas partes, para concluir con una coda en la vida de Iván que enlaza con el capítulo 1.

La historia de Trotsky está narrada en una prosa exacta, concisa, casi exenta de diálogos y florituras. Como un buen libro de historia plagado de datos que, no obstante, lejos de entorpecer la lectura, sitúan al lector

Miércoles 8 de Julio de 2009.

Primera noche en la Habana. Daniel insiste en quedarse a dormir en casa de su abuelo. Quiere vivir como los cubanos. ¿Y los cubanos, quieren vivir como los cubanos? Le dejo la pregunta que intentará responder durante los próximos días.

diario *delirio* **habanero**  
luis manuel garcía méndez



colección VUELAPLUMA  
MONO AZUL editora



mono azul editora

MONO AZUL EDITORA · [www.monoazuleditora.com](http://www.monoazuleditora.com) · [monoazul@monoazul.es](mailto:monoazul@monoazul.es) · (34) 954 773 633  
Pedidos para España: UDL LIBROS · [pedidos@udllibros.com](mailto:pedidos@udllibros.com) · T. 918 823 280  
P. Internacionales: LA PANOPLIA EXPORT · [export@panopliadelibros.com](mailto:export@panopliadelibros.com) · T. (34) 913 004 390



(particularmente al lector cubano, adoc-trinado a silencios) en los contextos de una historia que, de otro modo, sería ininteligible. Aunque la visión que se ofrece de Trotski es bastante amable, no se excluyen su protagonismo en la represión ni sus juicios más descarnados sobre la revolución traicionada, e incluso sobre su propia praxis revolucionaria como el germen del estalinismo. Es precisamente en esta zona donde el lector cubano encontrará más guiños hacia su realidad inmediata, un estalinismo de baja intensidad.

La vida de Ramón Mercader es el más «novelesco» de los hilos narrativos. Contada con una intensidad dramática que recuerda los mejores momentos de *La novela de mi vida*, es la zona mejor resuelta de la novela. Al estilo del Víctor Hughes de Alejo Carpentier en *El siglo de las Luces*, un personaje histórico pero epigonal, con todas sus áreas de silencio, permite a Padura novelar, construir al personaje literario con todas sus aristas, rellenando los huecos de verdad histórica y comprobable con una configuración verosímil. La información se engarza adecuadamente con la dramaturgia y el lector entra con asiduidad en la piel de Mercader, un efecto que no abunda en la narrativa cubana. Incluso algunos de los secundarios seducen en esta zona por su veracidad: el cínico Kotov y todos sus alias, y, sobre todo, esa Caridad que opera en el texto como una Mariana Grajales perversa con toques incestuosos y una soledad más devastadora que la del propio protagonista.

La tercera línea argumental, la del joven Iván que conoce accidentalmente a Ramón Mercader mientras éste pasea a sus perros por la playa de Santa María del Mar, es la más endeble. Si los primeros dos hilos narrativos son imprescindibles para la consumación de la historia, éste es perfectamente prescindible. Siguiendo la estela de *La novela de mi vida*, Padura ha necesitado anclar explícitamente el pasado en el presente, el *outside* en el *inside*. Pero, a diferencia de la novela de Heredia, donde la búsqueda de los documentos le concede a la historia en presente (a mi juicio, también prescindible) una mayor solidez argumental, en este caso la conexión entre Iván y Mercader resulta, cuando menos, poco verosímil. Un sicario

entrenado para el silencio, que durante veinte años de prisión no reveló ni siquiera su verdadero nombre, de pronto decide contar a un joven pichón de escritor una historia truculenta que, aun hoy, no ha sido totalmente desclasificada. Y eso, acompañado por un agente de la Seguridad y en un país totalitario donde operan idénticos mecanismos a aquellos que lo condenaron al silencio. No le basta y, agonizante, lega al joven el manuscrito inconcluso de esa historia. Ni siquiera la sorpresa justifica esta línea argumental, porque, como bien señala Javier Goñi en «El grito de Trotski» (<http://www.elpais.com>), el lector adivina antes que Iván la verdadera identidad de «el hombre que amaba a los perros». La única explicación de este *tour de force* del autor es su necesidad de establecer un paralelo explícito entre el estalinismo y el castrismo, entre dos «revoluciones traicionadas», para decirlo en palabras de Trotski, entre dos utopías estranguladas por la ambición y el miedo. Ciertamente, esto continúa la saga de sus anteriores novelas, pero más acusada. Ya no se trata del Mario Conde desencantado que abandona la policía, ni del policía de *La novela de mi vida* que, al final, resulta un bandolero y es excretado por el sistema. Aquí no se trata de una «papa podrida» cuya expulsión preserva la bondad del sistema. Ahora es el saco entero, todo el sistema, toda la utopía la que se ha podrido irremisiblemente. En ese sentido, es el drástico final de una lenta e implacable decepción. Pero lo que puede ser eficaz en términos políticos, no lo es en términos literarios. Ya la literatura (el periodismo, el cine, la música) del Período Especial constituye un verdadero subgénero en el arte cubano. Y la descomposición social que nos pinta el autor no añade nada nuevo a ese catálogo de desgracias. Incluso la muerte de Iván, que Padura nos ofrece como una alegoría, peca de obvia. Por el contrario, sospecho que el buen lector habría agradecido una visión más elíptica y tangencial de la realidad cubana a través de las historias cruzadas de Trotski y Mercader.

Según el autor, el hecho de que Mercader viviera en Cuba desde 1974 y muriera allí en 1978 fue algo que lo atrajo desde el primer momento. Pedro Campos, en «El Hombre que amaba los perros, última novela de Padura»

(<http://www.kaosenlared.net>), cuenta que en la Casa de las Américas, durante el encuentro de Padura con sus lectores, la pregunta imprecisa de uno de los asistentes quedó en el aire: «¿Tenía Mercader vínculos y la eventual protección del Estado cubano durante su permanencia en nuestro país?». Padura respondió que Caridad, la madre de Mercader, trabajó como secretaria en la embajada de Cuba en París en los primeros 60 (uno no se la imagina como taquimeca A) y que sí había identificado vínculos de Mercader con figuras importantes del PSP que lo auxiliarían en Cuba tras asesinar a Trotski. Claro que la presencia de Mercader en la Isla durante la segunda mitad de los 70 no puede ser atribuida a esas «figuras importantes», sino a las nuevas «figuras importantes». Comprendo que ese es terreno minado. Quizás aquellas «figuras importantes» del PSP ya hayan muerto, pero las otras están vivitas y coleando en el poder. Por otra parte, acceder a una información veraz sobre estos hechos en un gobierno emparejado de secretismo habría sido tarea imposible para un autor que pretendía construir ficción con la historia o, en su defecto, con la verosimilitud histórica como materia prima. Aun así, cualquier lector saldrá de estas páginas con varias preguntas: ¿Quiénes en el antiguo PSP estaban dispuestos a acoger al asesino de Trotski en 1940? ¿Quiénes y por qué le otorgaron visa de tránsito a su salida de la cárcel, cuando ningún país se la concedió? ¿Fueron los mismos «quiénes» los que lo premiaron con una amable jubilación caribeña? ¿Por qué o a cambio de qué? Si me he arriesgado a juzgar lo escrito asumiendo cualquier margen de error, no voy a juzgar lo no escrito. En el mismo artículo, Pedro Campos concluye que «para los cubanos, en particular, será también un gran descubrimiento identificar cómo 25 años después de la muerte de Stalin en 1953, el estalinismo tenía profundas raíces echadas en nuestra sociedad, al punto de servir de resguardo y guarida final al asesinato del iniciador, junto a Lenin, de la Revolución de Octubre. (...) Quizás, se tratara de una señal premonitoria del destino, anunciando que los «últimos años» del estalinismo serían en tierras caribeñas».

No creo que esta novela, ni ninguna otra, marque el fin de las utopías, que son consus-

tanciales a la naturaleza humana. Utopías sociales, políticas, religiosas, científicas vienen signando los pasos del hombre desde que las civilizaciones empezaron a dar noticias de su existencia (y quizás antes, utopías ágrafas). Y tampoco coincido con Padura en que esta «novela podría ser un aporte en la búsqueda de una nueva utopía», tras el fracaso de la Revolución Rusa (Carmen Oria en <http://www.cubaliteraria.cu>). Aunque busqué con ahínco esa invocación, atisbo, premonición de una nueva utopía, sólo encontré el réquiem de la anterior, su certificado de defunción extensible al presente.

En un encuentro con sus lectores en la Casa de las Américas de La Habana, Padura aseguró que este libro es «el más difícil de concebir, el más ambicioso, el más complejo, el más profundo que he escrito hasta hoy» (<http://laventana.casa.cult.cu>). Cualquier lector podrá comprobar que, dada la selva donde se ha adentrado Leonardo Padura en *El hombre que amaba a los perros* (por cierto, en esta novela todos, incluso el autor, aman a los perros) ha salido casi indemne y nos ha regalado una novela desolada, intensa y muy recomendable. ■

---

## Un estudio ejemplar

ANTONIO SANTAMARÍA GARCÍA

---

**María de los Ángeles Meriño Fuentes  
y Aisnara Perera Díaz**

*Un café para la microhistoria: estructura de posesión de esclavos y ciclo de la vida en la llanura habanera (1800-1885)*  
Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2008  
201 pp. ISBN: 9789590610943.

---

*Un café para la microhistoria* no es, para bien, lo que cabía esperar por su título. Se trata de una historia local, no exactamente *micro*, de un pueblo al sur de La Habana, Quivicán. Historia, además, de sus cafetales —una actividad de primer orden en Cuba durante buena parte del siglo XIX, pero cuyo estudio ha despertado poco interés— y de la sociedad esclavista y colonial, que se fue

conformando en torno a ellos. Para más mérito, las autoras no son investigadores profesionales, pero muestran un adecuado conocimiento de los debates historiográficos y abordan el problema con un enfoque y una metodología de estudio dignas de mención.

Comienza el libro con la primera noticia que se tiene de una plantación de café en Cuba. Fue en 1748 y en la llanura habanera, y gracias a ella surgiría San Pedro de Quivicán, la localidad investigada. Esto ocurre cuatro decenios antes de que en el oriente insular la inmigración francesa procedente de Haití tras su revolución (1791) desarrolle ese cultivo.

Un censo de 1844, el documento sistemático más antiguo sobre la posesión y uso de la tierra en Quivicán, sirve a las autoras como referente para analizar el desarrollo de los 38 cafetales del municipio. Emplean fuente locales procedentes de los registros parroquiales y protocolos testamentarios, lo que les permite estudiar el tamaño de las explotaciones, su financiación, propiedad y los cambios que se dieron ella, pero, sobre todo, pues ese es el objetivo del libro, el régimen esclavista en los cafetales, lo que determinó la estructura de la población y su sociedad.

Temática y metodológicamente la investigación es absolutamente original en la historiografía cubana que, como ya se ha dicho, para el caso de la cafeicultura, es escasa y discontinua, se centra sobre todo en la mitad Este de la Gran Antilla y en problemas económicos. El libro incluye un capítulo que la analiza pormenorizadamente, pero con el fin de insistir luego en otras cuestiones al menos igual de relevantes. Las autoras sostienen que el cultivo del café en Quivicán tuvo características específicas que dieron lugar a particularidades en el régimen de posesión de los esclavos, y que ello determinó el ciclo de sus vidas individuales y familiares. Se estudian esas vidas vinculadas con las de sus dueños, pues no sólo es evidente que así, entrelazadas, es como se dieron y, por tanto, como deben examinarse, sino que, además, el mejor modo de conocerlas es a través de la documentación acerca de los dueños, mucho más rica y abundante.

Los registros mercantiles y testamentarios muestran una gran continuidad en la estructura

de la propiedad de los cafetales quivicanos a partir de la formación de redes de parentesco y negocios. En 1844, dos tercios de sus dueños eran quienes los habían fundado o sus herederos. Eran, además, mayoritariamente criollos y dedicados a la agricultura como actividad principal, aunque absentistas (solían vivir en La Habana) y, sobre todo, hombres. Las mujeres, algo común en la sociedad cubana, sólo se convertían en propietarias por herencia o viudedad. Al casarse, quedaban *ocultas* tras el marido.

Analizan las autoras, asimismo, la financiación de los cafetales y prueban que no fue muy diferente del caso de los ingenios. El modo habitual de conseguir capital fue mediante préstamos refaccionarios con hipotecas sobre la propiedad. Los gastos de instalación fueron elevados y la mitad se dedicó a adquirir la tierra y/o a la siembra de las cepas, arbolado para darles sombra y otros cultivos. Un tercio se destinó a sufragar la infraestructura de producción y el 15 por ciento restante a comprar esclavos. El mantenimiento de la finca y los desembolsos específicos de cada cosecha también requirieron crédito, como muestra el análisis de las hipotecas que, además, se usaron para costear las cargas a favor de la Iglesia, hospitales y Obra Pía, siempre presentes en los testamentos, las deudas con Hacienda por la demora en el pago de la alcabala y demás impuestos y, esto es mucho más original, para garantizar la parte de la herencia correspondiente a los hijos menores.

Prueban las autoras también que una buena gestión del negocio fue determinante para obtener crédito. Y, por contra, las malas prácticas y el dispendio suelen explicar los casos de pérdida de las propiedades, más aun, en las pequeñas y medianas fincas que predominaron en el medio rural cubano, salvo en el sector azucarero. De hecho, la mayoría de los habitantes libres de la localidad se dedicaban a labores del campo en explotaciones bastante diversificadas, atendidas por familias blancas. En ellas también se sembró algo de café, que, por tanto, no fue producto exclusivo de los 38 predios registrados como cafetales y objeto de este estudio.

Lo que sí distinguió a los cafetales en Quivicán, aparte de acaparar las mejores tierras,

# Novedades



## **Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico**

José M. Camacho /  
Fernando Díaz (Edts.)  
228 págs. 15,00 euros  
ISBN: 978-84-7962-465-1

Una compilación de numerosos ensayos sobre la trayectoria vital y la obra del Premio Nobel colombiano. Colaboran en el volumen, entre otros, Giuseppe Bellini, Dasso Saldívar, Ángel Esteban, Robin Lefere y Carmen Alemany.



## **Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana**

Carlos Uxó González  
308 págs. 15,00 euros  
ISBN: 978-84-7962-487-3

Desde la perspectiva de los estudios subalternos este ensayo aborda la problemática presencia del personaje del negro en la narrativa cubana desde la Colonia, la República y la Revolución, hasta nuestros días, con especial énfasis en la llamada generación de "los Novísimos".



## **La Estética de George Santayana**

Ricardo Miguel Alfonso  
(Editor)  
336 págs. 35,00 euros  
(tapa dura)  
ISBN: 978-84-7962-460-6

Un volumen colectivo sobre un pensador que, al tiempo que elabora una particular concepción de la Filosofía, deja entrever los sentimientos y los actos del hombre. Colaboran, entre otros, María Zambrano, Raimundo Lida, Irving Singer, Philip Blair Rice y George Boas.



## **La cultura japonesa reflejada en su lengua**

Federico Lanzaco  
Salafrañca  
156 págs. 12,00 euros  
ISBN: 978-84-7962-496-5

El propósito de este libro es didáctico y divulgativo. Ofrece una visión panorámica de gran interés para los que se interesen por la lengua y la cultura contemporáneas japonesas. El libro es el resultado de las cinco décadas en que el autor ha convivido con la cultura y la vida cotidiana de Japón.

EDITORIAL  *Verbum*

Eguilaz, 6, 2º, Dcha. 28010 Madrid. Tel.: 91 446 88 41. Fax: 91 594 45 59  
e-mail: [verbum@telefonica.net](mailto:verbum@telefonica.net) • [www.verbumeditorial.com](http://www.verbumeditorial.com)

lo que dio lugar a fuertes desigualdades socio-económicas en su población libre, fue el uso de esclavos, hasta el extremo de que dos tercios de los que había en la localidad en 1844 pertenecía a los dueños de esas fincas. La dotación habitual era de unos 30 individuos, aunque con la mitad y una buena administración, el negocio podía ser rentable. Según se ha dicho, por otro lado, se trataba de explotaciones de tamaño medio (entre 100 y 200 hectáreas) en las que, además, fue común sembrar cultivos alimentarios y criar algún ganado para el autoabastecimiento.

Otra aportación del estudio de Meriño y Perea es que prueba que no hubo una relación directa entre el número de esclavos y de matas de café en las fincas de Quivicán. El cociente que arrojan los datos disponibles es muy elevado comparado con las cifras que ofrecen los estudios sobre otras localidades. Aunque esos estudios no son concluyentes y seguramente en el caso que nos ocupa el trabajo de las dotaciones propias fue completado con el de los propietarios y algunos campesinos y esclavos arrendados –costumbre usual en Cuba–, las autoras sostienen que la mano de obra fue sobre-explotada, especialmente a partir de 1840. Desde los años 40 del siglo XIX, las dificultades para mantener la trata aumentaron extraordinariamente el precio de los africanos, lo que dificultó adquirirlos e hizo que fuese más rentable venderlos o alquilarlos y, además, el cultivo de café inició una crisis en la Isla que acabaría eliminándolo virtualmente de su comercio exterior en muy poco tiempo. La competencia de otros productores fue la razón de dicha crisis.

La razón por la que Meriño y Perea titulan su libro como microhistoria es porque el estudio, además de local, se completa con el examen de algunos casos específicos. Sólo a través de ellos es posible alcanzar el objetivo de analizar el ciclo de vida de los esclavos. Ahora bien, la intención manifiesta de obtener de ello conclusiones más generales reduce esa catalogación a lo meramente metodológico y en ello radica su valor, originalidad y lo que convierte la investigación en una joya de la reciente historiografía cubana.

Analizan las autoras el origen de los cafetaleros, la forma en que accedieron a la pro-

piedad de las fincas y decidieron sembrar un producto y no otros, y las estrategias de gestión, que dependieron de factores diversos: calidad del suelo, clima, comportamiento de los mercados y precios, enfermedades que afectaron a las cosechas y esclavos, disponibilidad de crédito y tecnología, relaciones sociales, herencia y legado de sus bienes, habilidades adquiridas y aprendidas. Algunos fueron inmigrantes que llegaron a Quivicán en busca de oportunidades que se les negaban en su lugar de origen; otros, hijos de agricultores que tras recibir su sucesión decidieron fundar un cafetal; otros lo adquirieron tras trabajar para terceros. Además, hubo quienes nada aportaron a sus fortunas en sus distintos matrimonios y quienes recibieron tierras como dote de boda. De todas esas guisas tienen los tres casos estudiados por Meriño y Perea, y la diversidad es aún mayor cuando se entrecruzan tales variables con las también diferentes prácticas empresariales, redes y vínculos socio-familiares y con el modo de financiarse.

Los tres hacendados analizados son ejemplos de éxito, y ésta es una de las pocas objeciones que pueden hacerse a *Un café para la microhistoria*. Quizás las conclusiones habrían variado de haber elegido algún fracaso, aunque tal vez la documentación no lo permite. Los tres dejaron a su descendencia más de lo que tenían cuando iniciaron sus negocios e intentaron evitar el despilfarro de sus bienes y la incertidumbre que habría supuesto no precisar con detalle el destino de su legado. Destaca así del estudio de los testamentos que sus firmantes no procurasen impedir la división de sus propiedades. La ley española la favorecía, pero existían mecanismos para sortearla que no emplearon. Al contrario, lo que persiguieron fue distribuir con equidad su fortuna, favoreciendo si acaso a los más desprotegidos, y que reinase la paz familiar, disuadiéndola de emprender largos y fatigosos pleitos sucesorios, tan usuales en Cuba como poco frecuentes en Quivicán.

En lo concerniente a los esclavos, la quiebra, traspaso o transmisión de la propiedad era un momento crucial en sus vidas, sobre todo si implicaba reparto. El problema es analizado por las autoras con el mismo proceder empleado con los amos, mediante el

estudio de casos. La división de una fortuna –dicen– significaba normalmente la ruptura de las familias de africanos y, lo más interesante, el surgimiento de estrategias que la evitasen o contrarrestasen sus efectos. Así ocurrió en el cafetal El Rosario, uno de los ejemplos que se examinan. Al morir su fundador, la finca se dividió y también su dotación. La extensa sucesión del hacendado vendió, arrendó y prestó a los distintos individuos que la formaban. No obstante, Meriño y Perea descubren cómo algunos lograron mantener sus lazos y los de su parentela en tan extremas circunstancias.

Al estar ligado su ciclo vital al de los amos, los esclavos de familias más unidas y estables, poco prolíficas y/o que gestionaron mejor sus negocios y, por una u otra vía, lograron preservar la integridad de sus cafetales, fueron las que padecieron menos rupturas. Las autoras analizan el caso del Santa María Buena Vista, donde la dotación moraba en bohíos y no había criadero, síntoma de que se favorecía la convivencia de las parejas con sus hijos. Por la pericia empresarial del dueño, dicha dotación aumentó con el tiempo y, tras su muerte, no se dividió al tener un único heredero. Carecía éste de las habilidades del padre, pero tuvo el buen juicio de dejar la administración a su madre, mejor dotada para ello, quien siguió explotando la finca, dedicándola a producir alimentos, y evitó la dispersión de sus africanos hasta la década de 1870, cuando sufrió penurias económicas que le obligaron a vender. Fue común en dicha finca y muchas otras ofrecer a sus esclavos liberarse por coartación (auto-compra pactada con el propietario) y que los libertos permaneciesen en las haciendas en que habitaban sus allegados, lo que también contribuyó al mantenimiento de las familias.

Son éstas, sin duda, las principales aportaciones de *Un café para la microhistoria*, aunque no las únicas. El libro es breve, pero prolijo en investigación y detalles y las autoras también destacan muchas más cuestiones relevantes para la historia de Cuba y sus gentes. Muestran el caso de Quivicán como una zona donde no progresó la indus-

tria azucarera y por ello, igual que otras partes de la Isla, fue un espacio cuyo pasado se ha investigado menos. Solía ocurrir así en tierras mal dotadas de infraestructura y comunicaciones, y/o inapropiadas para la caña, pero aptas para cultivos varios. Parece que a aquella le favoreció la cercanía del mercado habanero, aunque las autoras no se percatan del hecho, y que quizás por ello siguió produciendo café cuando dejaba de sembrarse en casi todo el territorio con fines de exportación. En general, tales áreas dieron lugar a estructuras y dinámicas sociales determinadas por el azúcar y la esclavitud, igual que las demás en la Gran Antilla, pero con rasgos peculiares.

Sus peculiaridades histórico-económicas explican que en Quivicán los ricos fuesen criollos pero constituyesen una élite local debido a su absentismo que, a su vez, implicó la fuga de capital de la zona con efectos negativos para su progreso. Contribuyó también que los que quedaron no estableciesen redes de alianzas matrimoniales y mecanismos de preservación de la integridad de sus herencias, por lo que sus hijos solían descender en la escala social. Fruto de ello, la propiedad de los esclavos estuvo más distribuida entre sus gentes que en otros lugares de Cuba, lo que seguramente explica que su población mostrase un equilibrio inusual en la Isla entre hombres y mujeres, factor que, sin duda, coadyuvó a relaciones familiares más estables.

Esta riqueza de conclusiones, que lo es también de enfoque, método y conocimiento de la historiografía y sus discusiones, hacen de *Un café para la microhistoria*, como se ha dicho, un obra ejemplar e imprescindible en los estudios sobre el pasado cubano. Es un prototipo, si se nos permite la licencia, en el proceso de renovación en que están hoy estudios para incorporarse a los principales debates internacionales, nutrirse con sus aportaciones y, en general, preocuparse menos que hasta hace poco tiempo por problemas políticos o por la industria azucarera, tabacalera o actividades asociadas cuando aborda temas económicos. ■

## MACROCONCIERTO DE JUANES EN LA HABANA

El 20 de septiembre de 2009 tuvo lugar en la Plaza de la Revolución de La Habana el macroconcierto organizado por Juanes, continuación de sus conciertos por la paz, con la participación del propio Juanes, los españoles Miguel Bosé, Víctor Manuel y Luis Eduardo Aute; los puertorriqueños Olga Tañón y Danny Rivera, así como el ecuatoriano Juan Fernando Velasco; Cucu Diamantes, Yerbabuena, Silvio Rodríguez, Van Van, Carlos Varela y otros. El concierto, muy desnivelado en sus actuaciones, terminó con cantos a la libertad y a la reconciliación entre las dos Cubas. Antes, durante y después, una guerra de declaraciones atizó su significado extra artístico. El cantante Ricardo Arjona suspendió su actuación en la Isla, porque «toda posibilidad de que cantara en Cuba se frenó el día en que Juanes anunció su concierto». Olga Tañón afirmó que «Nuestro compromiso ha sido compartir nuestro talento y nunca excluir a ningún pueblo que nos abra sus brazos. Cuba no puede ser la excepción». Willy Chirino aplaudió la iniciativa de Juanes, pero advirtió que es imposible obviar la política en Cuba. Luis Fonsi, Ricardo Montaner y Enrique Iglesias se negaron a participar, mientras Silvíto El Bueno y Los Aldeanos fueron vetados por el gobierno cubano. Rubén Blades defendió a Juanes y su «buena fe», mientras el salsero cubano Rey Ruiz dijo apoyar el concierto pero no el escenario elegido. Paquito D'Rivera llamó «absurdo y risible» al concierto. «¿Por qué no lo llama mejor concierto por la libertad? Allí no hay ninguna guerra». Y el ministro de Cultura, Abel Prieto, tildó de «fascismo vulgar» las reacciones en contra de una parte de la comunidad cubana de Miami. ■

## XIX FERIA DEL LIBRO

La XIX Feria del Libro, inaugurada el 11 de febrero, puso a la venta 6 millones de libros, y tras concluir en La Habana el 21 de febrero efectuó un recorrido por catorce ciudades de la isla hasta el 7 de marzo. Esta edición rinde homenaje al escritor Reynaldo González, Premio Nacional de Literatura, a la historiadora María del Carmen Barcia, y a Rusia, en calidad de país invitado. La delegación rusa estuvo integrada por unas 200 personas, entre ellas más de 20 escritores. En la Feria participaron más de 100 expositores de 40 países y escritoras como la Premio Nobel de Literatura sud-

africana Nadine Gordimer y la canadiense Margaret Atwood. Gordimer presentó una edición cubana de su novela *Capricho de la naturaleza* y aprovechó la ocasión para pedir la libertad de los cinco espías cubanos que cumplen condena en Estados Unidos. Familiares de presos políticos cubanos pidieron en una carta a la Nobel que intercediera por la liberación de sus allegados, pero Gordimer dijo no haberla recibido. Margaret Atwood, premio Príncipe de Asturias de las Letras 2008, presentó una edición cubana de *El quetzal resplandeciente y otros relatos*. Frei Betto presentó en La Habana los títulos *Un hombre llamado Jesús* y *La obra del artista*, y fueron homenajeados los centenarios de Dora Alonso, José Lezama Lima, Mateo Torriente y José Ángel Buesa. Reynaldo González fue condecorado como Huésped Distinguido de la Ciudad por la Asamblea del Poder Popular de Santa Clara. El viceministro cubano de Cultura, Fernando Rojas, anunció «un panel sobre las relaciones culturales entre Cuba y Estados Unidos» en el presente y en el futuro. Y el ministro cubano de Cultura, Abel Prieto, aseguró que la feria se reafirmó como una fiesta de la diversidad, ajena a cualquier dogma y sectarismo. También agradeció su participación a los más de 200 intelectuales y artistas de Rusia, «cuya cultura fue recibida con una gran nostalgia». Más de 250.000 personas visitaron la sede principal de la Feria. ■

## EL ROYAL BALLET Y CARLOS ACOSTA EN LA HABANA

El Royal Ballet de Londres actuó por primera vez en La Habana a mediados de julio de 2009, para homenajear a Alicia Alonso, con la presencia de su bailarín estrella, el cubano Carlos Acosta, quien dijo estar convencido que el Ballet Nacional de Cuba (BNC) debe renovar su repertorio e incorporar nuevas tendencias. En su debut en La Habana con el Royal Ballet, Acosta bailó *El Corsario* con la española Tamara Rojo. Bailarines de ambas compañías compartieron escena y fuera del teatro, cientos de personas siguieron el espectáculo a través de una pantalla ubicada al pie de la escalinata del Capitolio, a donde los bailarines acudieron para saludar al público. Después de dos experiencias previas en el cine, Acosta se prepara para rodar un filme basado en su libro autobiográfico *No way home*, en la que le gustaría interpretar el papel de su padre. El bailarín rodó en Cuba *El día de las flores*. ■



**X BIENAL DE LA HABANA**

Según Freny Fernández, la última edición de la Bienal de la Habana, inaugurada en abril de 2009, ha resultado la más inclusiva, tal vez populista, a tono con ciertos aires actuales que unen La Habana con Caracas y Pekín, presta a amparar bajo una misma sombrilla diversas maneras de hacer arte, desde las más tradicionales hasta las más novedosas. Sitúa la temática del arte en la era «global, entre integración y resistencia». Un eje curatorial que contiene evidentemente visos políticos, de presunto interés problematizador, pero sujeto a ciertos «límites». Sobre la obra donde Fidel Castro aparece como un «muñequito de peluche», el ministro de Cultura Abel Prieto afirmó que en las muestras asociadas a la Cátedra Conducta «hay un interés desacralizador, que para los jóvenes artistas resulta muy atractivo». ■

**CIBERGUERRA**

Desde el lobby de un hotel, con una memoria flash o una laptop, bloggers cubanos libran con el gobierno una «ciberguerra» para dar su propia versión de la realidad en la Isla. En respuesta, el régimen se lanza a la creación masiva de blogs oficialistas, mientras controla aún más el acceso a la red desde los hoteles. Una «guerra encarnizada en la blogósfera», como la definió un medio oficial. «Ciberdisidentes» y «cibercomunistas» —según se acusan en los blogs—, prometen no ceder un milímetro. Un grupo de bloggers realizó el 20 de octubre, Día de la Cultura Nacional, una Blogación por Cuba, para que cada cibernauta formule sus reclamos. Yoani Sánchez afirmó que era «una oportunidad para que los bloggers se manifiesten, por ejemplo, a favor de la excarcelación de los presos políticos», «libertad de expresión, de asociación o de movimiento». «Aceitar una maquinaria de protesta en línea, que va a ser muy necesaria en el futuro». ■

**NOVENA MUESTRA DE NUEVOS REALIZADORES**

Con un performance dirigido por el cineasta Juan Carlos Cremata, donde se mezclaron elementos del folklore afrocubano, se inauguró en la sala Chaplin, a fines de febrero de 2010, la Novena Muestra de Nuevos Realizadores. En la muestra se rindió homenaje a Humberto Solás (1941-2008) y se han exhibido los cortometrajes *Reflexiones*, de Laura Tariche y Yimit Ramírez; la coproducción

cubano-holandesa *Casi*, de Carlos Quintela; el documental *Tormentas de verano*, de Heidi Hassan, y el largometraje de ficción *Chamaco*, de Juan Carlos Cremata, entre otros. La muestra incluye discusiones teóricas en el Centro Cultural Cinematográfico «Fresa y Chocolate», y una exposición de carteles. ■

**DESIDERIO NAVARRO, PREMIO PRÍNCIPE CLAUS**

El ensayista, editor y traductor Desiderio Navarro fue galardonado en septiembre con uno de los premios que otorga el Fondo Príncipe Claus de Holanda, dotado con 25.000 euros. Se trata de «un pensador, escritor, editor, traductor y organizador cultural que ha dedicado toda una vida al estímulo y desarrollo del pensamiento intelectual y el análisis. Durante 37 años ha editado y producido una de las revistas más destacadas del mundo, *Criterios*, que reúne importantes ensayos críticos sobre estética y teoría de la literatura, las artes y la cultura», argumentó el jurado. La premiación se produjo a mediados de febrero de 2010. Navarro agradeció la solidaridad «con esta idea de que el pensamiento cultural es un valor frente a los que creen que es mejor que la gente no piense, que sepan menos para que no se vayan a equivocar y que es mejor dárselo incluso masticado». A la ceremonia asistieron el presidente de la Casa de las Américas, Roberto Fernández Retamar, y Dagoberto Valdés, director de la revista independiente *Convivencia*. ■

**MEDIO SIGLO DE DANZA CONTEMPORÁNEA**

Con un homenaje a la bailarina Lorna Burdsall, recién fallecida, y el reconocimiento a integrantes de Danza Contemporánea de Cuba (DCC), concluyeron a inicios de febrero de 2010 los festejos por el medio siglo de la compañía. La Asociación Hermanos Saiz entregó reconocimientos a los jóvenes bailarines y coreógrafos George Céspedes, Julio César Iglesias, Wuisley Estacholy, Jenny Nocedo y Yoerlis Brunet. ■

**PREMIOS DE CUBADISCO**

La cantante Omara Portuondo y la orquesta Los Van Van recibieron a mediados de mayo de 2009 el Gran Premio de Cubadisco 2009. Portuondo también fue premiada por su álbum *Gracias* (Montuno Production) en la categoría de Cancionística, junto a *Aquí el que baila gana* (EGREM/Unicornio), de Los Van Van. Estos consiguieron premio en Concierto

## LA ISLA EN PESO

Audiovisual y CD-DVD, dirigidos por Ian Padrón, y en Grabación en vivo (Maykel Bárzaga, padre e hijo). *Más allá de todo* (PM Récord y Bismusic), de Pablo Milanés y Chucho Valdés, se llevó el galardón en Feeling; *Señales* (Egrem), de M. Alfonso, en Fusión; *La Evolución* (Bismusic), de David Blanco, en Rock; *Catalejo*, del dúo Buena Fe, en Trova-Pop-Rock, y *Cubano Cubano* (Bismusic), de Yumurí y sus Hermanos, en Música Popular Bailable. ■

### RAFAEL ROJAS, PREMIO DE ENSAYO ISABEL DE POLANCO

El historiador y ensayista Rafael Rojas ganó en octubre de 2009 el I Premio de Ensayo Isabel de Polanco, dotado con 100.000 dólares, por su libro *Las repúblicas de aire. Utopía y desencanto en la revolución Hispanoamericana*, en el que traza una semblanza de ocho figuras de republicanos en América Latina (desde desconocidos hasta Simón Bolívar). En esta primera convocatoria, el tema era el Bicentenario de las Independencias de América Latina. El ensayista afirmó en mayo que el vacío en la difusión del pensamiento occidental en la Isla se debió a la adopción de un sistema político adoctrinador, y que «el futuro ya está sucediendo y ofrece un espectáculo incierto». ■

### GALARDONADO AURELIO DE LA VEGA

El 20 de mayo, en una ceremonia pública en el Frost Art Museum, de la Universidad Internacional de Florida, fue galardonado por la Fundación Cintas el compositor cubano Aurelio de la Vega con el 2009 William B. Warren Lifetime Achievement Award in Music Composition, de la Fundación Cintas. «Como uno de los mejores compositores cubanos de su generación, Aurelio de la Vega posee un estilo musical dramático, intenso y expresivo», señaló Hortensia E. Sampedro, presidenta de Fundación. De la Vega es autor de más de 70 composiciones sinfónicas, de cámara, solos para piano y vocales, ha recibido dos veces el prestigioso Friedman Award del Kennedy Center for the Performing Arts, ha sido incluido en un calendario de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos junto a leyendas como Mozart, Chopin y Beethoven, y su nombre aparece en dos selectas enciclopedias musicales norteamericanas. ■

### CARTA DE RECHAZO

A mediados de diciembre de 2009, un grupo de 46 intelectuales, científicos, promotores culturales

y académicos cubanos firmaron una carta abierta en contra de las arbitrarias prohibiciones gubernamentales y las represalias contra intelectuales críticos. El documento afirma que «Si el capitalismo es el poder del capital frente a la gente de a pie, entonces estamos en contra del capitalismo, y si el 'socialismo' es el poder de una burocracia en contra del resto de la sociedad, entonces también estamos en contra de este 'socialismo'». ■

### PREMIOS DE LA ORGANIZACIÓN HISPANA DE ACTORES LATINOS

La Organización Hispana de Actores Latinos (HOLA) concedió a fines de noviembre de 2009 su premio al joven actor cubanoamericano David Álvarez, por su éxito en la obra *Billy Eliot*, presentada en Broadway. Y su distinción «Toda una Vida» a los cubanos Silvia Brito, actriz y directora, por su quehacer cultural en Nueva York desde los 60, y al actor René Sánchez, por su trabajo en las tablas, la televisión y la radio, tanto en la Isla como en Nueva York, Madrid y Barcelona. ■

### CONGRESO DE LA LENGUA EN CHILE

La Academia de la Lengua de Cuba decidió, a fines de febrero de 2010, no enviar una representación al congreso a celebrarse en Chile, debido a que está invitada la bloguera Yoani Sánchez. La Academia Cubana, integrada por intelectuales afines al gobierno, denunció «la persistencia de los organizadores en favorecer lo que a todas luces se presenta como un show mediático anticubano» y propugna la idoneidad de los invitados a este tipo de eventos. Durante medio siglo, el gobierno de la Isla ha enviado funcionarios del Partido a festivales poéticos y congresos de Entomología. De todos modos, como consecuencia del violento terremoto sufrido por Chile, el congreso se celebrará en Internet. ■

### EL AÑO CHOPIN

Con importantes presentaciones artísticas se desarrollarán en Cuba los festejos por el Año Chopin, al cumplirse el bicentenario de su natalicio, comenzando por un concierto de Frank Fernández el 27 de febrero de 2010. Habrá presentaciones de Oscar Verdeal, Ana Gloria Peñate, Liana Fernández, Ulises Hernández, la Camerata Romeu, Chucho Valdés y la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN). El año cerrará con un festival con la música del homenajeado. Los ganadores interpretarán las obras de Chopin acompañados por la OSN. ■

**EL BALLET BOLSHOI EN CUBA**

Por primera vez en 30 años, pudo verse en La Habana al Ballet Bolshoi de Moscú, en una presentación conjunta con el BNC a mediados de febrero de 2010. El espectáculo coincidió con una visita a la Isla del ministro de Relaciones Exteriores ruso, Sergei Lavrov. Seis bailarines del Bolshoi presentaron algunos de los números clásicos más famosos de la compañías. Lavrov dijo que las relaciones entre Moscú y La Habana se han convertido en una «verdadera asociación estratégica». ■

**LEZAMA SELECTIVO**

No aparece ningún exiliado en la comisión que se encargará oficialmente de preparar en la Isla los homenajes por el centenario del nacimiento del escritor José Lezama Lima, ni siquiera su hermana, Eloísa Lezama Lima. El Comité Internacional pro Centenario, constituido en diciembre de 2008 y cuya presidenta de honor es Eloísa Lezama Lima, criticó las ausencias. El escritor recibirá este año un homenaje de la UNESCO. ■

**BEBO VALDÉS, PREMIO LATINO DE HONOR**

La Junta Directiva de la Academia española de las Artes y las Ciencias de la Música decidió por unanimidad el 22 de febrero de 2010 otorgar a Bebo Valdés el Premio Latino de Honor en la XIV edición de los Premios de la Música. El pianista, compositor, arreglista y director, figura clave en la génesis y evolución del jazz latino, ha obtenido varios Grammy. El más reciente, al mejor álbum de latin jazz por el disco *Juntos para siempre*, grabado junto a su hijo Chucho Valdés. ■

**ACUERDOS BILATERALES**

La ministra colombiana de Cultura, Paula Moreno, firmó a mediados de junio de 2009 en la Isla un acuerdo para fortalecer el intercambio en esa área y se reunió con el cantautor Silvio Rodríguez para invitarlo a un congreso en Colombia. San José de Costa Rica y La Habana negociaron, a finales de junio, un acuerdo marco de cooperación e intercambio en materia de educación, cultura, salud, ciencia y tecnología. Fernando Lugo, presidente de Paraguay, viajó a Cuba también en junio «para reforzar los lazos de cooperación y amistad en materia de salud, educación y cultura», y el 19 de febrero de 2010, el viceministro de cultura de Rusia, Pavel Vladevich Joroshilov, y su homólogo cubano Rafael Bernal, suscribieron un convenio de

intercambio cultural que intensificará la colaboración entre ambos países en materias como la conservación y restauración de monumentos, el desarrollo de las bibliotecas, coproducciones cinematográficas y presentaciones artísticas y dancísticas. Para marzo de 2010 se anuncia una reunión entre los ministros de Cultura de Cuba y Venezuela para potenciar las relaciones y el Alba Cultural, así como una enciclopedia latinoamericana y caribeña en Internet. ■

**EL INSTITUTO DE ESTUDIOS CUBANOS CUMPLE 40 AÑOS**

El Instituto de Estudios Cubanos (IEC) celebró, el 27 de junio de 2009, el 40 aniversario de su fundación, con un programa académico en el Recinto Wolfson del Miami Dade College. Incluyó dos paneles y una mesa redonda acerca de la economía cubana, los potenciales vínculos comerciales entre Florida y Cuba, la diáspora como actor económico y el futuro de las relaciones entre Washington y La Habana. La profesora María Cristina Herrera, fundadora del IEC, afirmó que el programa previsto está en consonancia con el espíritu que inspiró la creación de la entidad. Participaron Rafael Rojas, Carlos Alberto Montaner, Juan Benemelis, Marifeli-Pérez Stable, Enrique Patterson y Carmelo Mesa Lago. ■

**EL NOTICIERO ICAIC EN LA «MEMORIA DEL MUNDO»**

Los negativos originales del *Noticiero ICAIC*, producidos entre 1960 y 1990, fueron incluidos a fines de julio de 2009 en la «Memoria del Mundo», de la UNESCO. Según el organismo, se trata de «documentos históricos únicos en su género porque muestran las guerras de independencia de muchas colonias africanas y otros eventos internacionales de ese período, ilustrativos de la creciente bipolarización del mundo». ■

**PREMIADA LA INVESTIGADORA****OLIVIA AMÉRICA CANO**

A fines de junio de 2009, el Cabildo de Gran Canaria otorgó a la investigadora cubana Olivia América Cano el premio especial para proyectos de investigación sobre las relaciones entre Canarias y América. Su trabajo aborda la corona española, la sociedad criolla y las migraciones de colonos canarios a la Isla en la primera mitad del siglo XIX. ■

### LOS ESTEFAN EN EL PASEO DE LAS ESTRELLAS DE LAS VEGAS

Se anunció que las placas con los nombres de Gloria y Emilio Estefan serán develadas pronto, una al lado de la otra, en el Paseo de las Estrellas de Las Vegas, tan pronto los músicos y la organización se pongan de acuerdo en la fecha. Gloria Estefan ha grabado 24 discos en español e inglés, ha ganado tres Grammy y otros tantos Latin Grammy, y ha vendido 70 millones de copias en sus más de 30 años de carrera. Emilio Estefan es el productor que ha puesto el toque Midas en las carreras de Ricky Martin, Shakira y Jennifer López. Ha obtenido dos Grammy y siete Latin Grammy. ■

### RETROSPECTIVA DE WIFREDO LAM

La exposición «Wifredo Lam: L'esperit de la creació 1939-1976», pudo verse entre octubre de 2009 y febrero de 2010 en el Centro Cultural Caixa Girona-Fontana d'Or, de Girona. Se trata de una muestra retrospectiva del máximo exponente de la vanguardia cubana a través de 70 pinturas y grabados, cuatro décadas de trabajo, desde su estancia en París, entre 1938 y 1940, hasta sus obras más íntimas como grabador en los años 50 y 60. ■

### PREMIO DE LA CRÍTICA A EL MÁS HUMANO DE LOS AUTORES

A inicios de noviembre de 2009, Reynaldo González recibió el Premio de la Crítica por el «ensayo-collage» *El más humano de los autores*, sobre el mundo de la comunicación y la figura de Félix B. Caïgnat. «La sentimentalidad popular, que usualmente se trata con ligereza, es uno de los asuntos más significativos de la cultura», afirmó el autor. ■

### DEBATE SOBRE LA JUVENTUD CUBANA Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Políticos, activistas, académicos, abogados y periodistas del exilio, entre otros, participaron, a inicios de diciembre de 2009, en la Conferencia-Taller «Juventud y Cultura Cubana II. Nuevos Paradigmas», que se realizó en México bajo el auspicio de la Organización Demócrata Cristiana de América (ODCA) y la Fundación Konrad Adenauer. Una de las hipótesis de trabajo de esta segunda conferencia es que las nuevas tecnologías y no la «política» harán posible la democratización del proceso cubano. ■

### PALIZA AL ESCRITOR ÁNGEL SANTIESTEBAN

El escritor Ángel Santiesteban fue amenazado y golpeado a mediados de mayo de 2009 por dos individuos, tras decirle que no le convenía «hacerse el contrarrevolucionario». En el Hospital Naval le certificaron una fractura. Ciento treinta intelectuales condenaron la agresión al escritor en una carta de apoyo, entre ellos, Rafael Rojas, Carlos Alberto Montaner, Michi Strausfeld, Katrin Hansing, y los escritores Eliseo Alberto Diego, Amir Valle, Jorge Luis Arcos y José Miguel Sánchez (Yoss). ■

### TANIA BRUGUERA, PROVOCADORA E INVESTIGADA

Las autoridades culturales de la Isla calificaron de «provocación contra la Revolución» el pedido de libertad y democracia que hicieron varios artistas y blogueros durante una performance de la artista plástica Tania Bruguera en el Centro Wifredo Lam a finales de marzo de 2009. Parodia del famoso discurso de Fidel Castro en 1959, cuando una paloma se posó en su hombro, la performance, que forma parte de una serie titulada «El susurro de Tatlin», y ya ha sido repetida en Londres y Miami, invitaba a los presentes a tomar la palabra durante un minuto. Abel Prieto afirmó que fue utilizada por «personas inescrupulosas» para hacer un discurso «contra la revolución», aunque consideró importante «crear un clima apropiado para la recepción de ese tipo de arte» en la Isla. Una obra de «arte político» de la artista cubana, programada en la estatal Universidad Nacional en Bogotá, terminó convertida en un caso judicial, debido al reparto de cocaína a los asistentes que abarrotaban el auditorio a inicios de noviembre de 2009. La manifestación artística incluía una mesa redonda a la que asistían ex insurgentes de izquierda, ex paramilitares de derecha e intelectuales. «La única responsable de esta obra fui yo», aceptó Bruguera. ■

### CÁNDIDO CAMERO, PREMIO A LA EXCELENCIA MUSICAL 2009

El percusionista cubano Cándido Camero recibió el 4 de noviembre 2009, en el Four Seasons Hotel de Las Vegas, el Premio a la Excelencia Musical 2009 que otorga la Academia Latina de la Grabación a «artistas que han realizado contribuciones creativas de excepcional importancia en el campo de la grabación durante sus carreras». Camero, nacido en la Isla, se marchó en 1952 a Nueva York, donde comenzaría a grabar con Dizzy Gillespie. A sus 88

años, ha sido reconocido con el premio Maestros del Jazz, del National Endowment for the Arts. ■

#### EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA

La película *El cuerno de la abundancia*, del director Juan Carlos Tabío, recibió a inicios de octubre de 2009 el premio del público en el Festival de Biarritz, Francia, y su proyección inició el evento. Es una comedia sobre la Cuba de hoy, donde la pobreza y desesperación de sus habitantes los hace creer hasta en herencias caídas del cielo. El programa del Festival de Biarritz incluyó un homenaje al Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y una retrospectiva dedicada a la obra de Juan Carlos Tabío. ■

#### PREMIADO ORLANDO LUIS PARDO

La novela *Boring Home*, del escritor Orlando Luis Pardo, ha sido la ganadora de la segunda edición del concurso «Novelas de Gaveta Franz Kafka», de la República Checa, a fines de noviembre de 2009. El concurso está destinado a ayudar a los escritores cubanos a publicar obras que el gobierno de la Isla veta. Durante la Feria Internacional del Libro de La Habana, el escritor presentó la obra de forma independiente en las afueras de la Fortaleza de La Cabaña, en medio de un fuerte operativo policial y tras varios días de amenazas. ■

#### CARLOS GARAICOA EN LA BIENAL DE VENECIA

El impecable orden urbanístico del artista cubano Carlos Garaicoa, con *Ciudad Doblada*, formada por cuatro mesas con maquetas de pequeños edificios con todo tipo de formas geométricas en cartón rojo, que representan «mundos paralelos e infinitos», según sostiene el artista, se expone junto con otros once mundos, entre el orden y el caos, en el amplio pabellón del Instituto Italo-Latinoamericano de la Bienal de Venecia a mediados de junio de 2009. ■

#### OMAR SOSA Y LOS SONIDOS ANCESTRALES

Fiel a su espíritu investigador, Omar Sosa se adentra en la música ancestral de Estados Unidos en su último trabajo presentado en junio de 2009, *Across the divide: A tale of rhythm & ancestry*, junto al multinstrumentalista Tim Eriksen y a otros cuatro músicos. Un disco en el que rescata paisajes musicales que, desde los tiempos de la esclavitud, reivindicaban la convivencia entre las distintas razas. El

álbum reúne nueve temas. Omar Sosa trabaja ya en un nuevo proyecto: *Ceremonia*, un disco de cantos de santería. ■

#### LA UNESCO COLABORA EN LA RECUPERACIÓN DE VIÑALES

La UNESCO entregó a las autoridades cubanas, en mayo de 2009, 75.000 dólares para el rescate de Viñales, declarado Paisaje Cultural de la Humanidad por esa agencia de la ONU. La restauración incluirá las casas y centros culturales, la plaza, la iglesia local, el parque central y otras edificaciones antiguas. ■

#### MUESTRA ANTOLÓGICA DE BELKIS AYÓN

A fines de septiembre de 2009, se inauguró *Nkame*, la primera exposición antológica de la artista con motivo del décimo aniversario de su fallecimiento, en el Convento de San Francisco de Asís, en el Centro Histórico La Habana Vieja. Esta exhibición incluye unas 83 obras ejecutadas en las técnicas de la colografía, litografía y calcografía realizadas desde 1984 hasta 1999. Además, se presentan documentos gráficos de eventos donde participara Belkis, así como textos y fotografías de la artista impresos en gigantografías sobre lona. ■

#### PERCUSIONISTA DEL MUNDO

*The First Basket* (Tzadik, 2009), *soundtrack music* de la película documental homónima del cineasta David Vyorst, que narra la crónica de la NBA y la participación de inmigrantes judíos en el desarrollo del baloncesto en Estados Unidos, es el trabajo más universal del cubanoamericano Roberto Juan Rodríguez, quien opta aquí por un formato casi big band, a la usanza europea y le agrega instrumentos de la tradición sefardí. Lo «cubano» se diluye en una apuesta de arreglos orquestales que rememoran algunos fragores de las más significativas charangas y jazz band cubanas. ■

#### DOCUMENTAL SOBRE ANTONIA EIRIZ

La Televisión Cubana estrenó e mediados de febrero un documental de Bárbara Álvarez, Eloina Pérez y Jesús Belele, en memoria de Antonia Eiriz (1929-1995). El documental recoge valiosos testimonios de Nelson Domínguez, Manuel López Oliva, Jorge Nasser, Pedro Pablo Oliva, Ever Fonseca, Salvador Corratge, Adelaida de Juan y Roberto Fernández Retamar. Hoy, la casa de Antonia Eiriz es un museo-taller. ■

### DECLARACIONES DE ABEL PRIETO

A finales de marzo de 2009, Abel Prieto, ministro de Cultura, afirmó que las destituciones de Lage y Pérez Roque «han creado especulaciones, algunas delirantes», pero evitó mencionar las causas, y considera que responden a la búsqueda de un ejecutivo «más eficiente» y «menos burocrático», «Creo que hay que considerar esto como parte de la política de nuestro gobierno de renovar permanentemente» su equipo. También aseguró que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) homenajea a Fidel Castro en cada uno de sus proyectos. En octubre de 2009, el ministro propuso de nuevo que la UNESCO adopte el plan cubano de alfabetización «Yo sí puedo», «que ha sido relegado a favor de otros esfuerzos de elevado componente propagandístico». Según el ministro, Cuba es blanco de una avalancha de cine, música y literatura de mala calidad, que llega sobre todo por internet, pero que «es ridículo en estos tiempos pretender prohibir. Todo lo que prohíbes, adquiere un encanto especial». ■

### PREMIOS DEL INSTITUTO CULTURAL RENÉ ARIZA

El Instituto Cultural René Ariza (ICRA) entregó sus premios de 2009 a la escritora, actriz, directora y profesora de teatro Teresa María Rojas y al escritor, actor y locutor Mario Martín, el viernes 6 de noviembre, en el Roberto C. Goizueta Pavilion, del Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami. Otorgó, además, el Premio Extraordinario René Ariza al director Francisco Morín. Participaron en el acto Matías Montes Huidobro, Olga Connor y Larry Villanueva. ■

### TERESA DOVALPAGE, PREMIO DE NOVELA

Teresa Dovalpage ganó a inicios de abril de 2009 la quinta edición del Premio de Novela Corta Rincón de la Victoria, con su obra *El difunto Fidel*, por «la maestría con la que la autora narra la historia, atrapando al lector desde la primera página y haciendo uso de un gran sentido del humor». Al premio se presentaron 181 originales. ■

### CONTRA LA BANALIDAD, LABORATORIO TRIFF

En *dadaSON*, el último disco del trío de Alfredo Triff, presentado a fines de 2009, asoma la deconstrucción de áreas vitales de la tradición musical. Una trama cubano-universal trasciende por la riqueza polifónica reducida a minimalismo,

aunque asimila el legado vernáculo de Caturla, Roldán y toda la saga vanguardista hasta arribar a los aportes de Brower y Aurelio de la Vega. El crítico Eliseo Cardona ha calificado al disco como objeto de arte. ■

### EXPERTOS DANESSES EN EL CONSEJO DE ESTADO

Especialistas daneses concluyeron en noviembre de 2009 la restauración de once murales abstractos del pintor Asger Jorn (1914-1973) que decoran la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado: once obras abstractas únicas que el pintor dejó en Cuba en 1967, y que forman parte «de la herencia cultural de Cuba y Dinamarca», según Oleg Sohn, diputado danés y promotor de la restauración. ■

### OLGA GUILLOT Y OMARA PORTUONDO

Olga Guillot y Omara Portuondo, separadas por la política desde hace casi medio siglo, coincidieron en el III Congreso Música, Identidad y Cultura en el Caribe, dedicado al bolero en la cultura caribeña y a su proyección universal, que se celebró a finales de abril de 2009 en Santiago de los Caballeros, República Dominicana, Ambas se abrazaron después de 48 años distanciadas espiritual y territorialmente, y Omara invitó a Olga para que le acompañara en la interpretación de la canción *Amiga*. Omara Portuondo presentó su nuevo disco, *Gracias*, nominado para el Grammy Latino, en el Festival de Jazz de San Francisco y en la Universidad de California entre el 20 y el 23 de octubre de 2009. Trabaja ahora en la banda sonora para la ópera prima que filman en la Isla como codirectores Jorge Perugorria y Vladimir Cruz. ■

### PIDEN A OBAMA APERTURA CULTURAL A CUBA

A inicios de marzo de 2009, un grupo de personalidades norteamericanas solicitó medidas que permitan «un franco flujo de arte, cultura, información, ideas y debates, así como los viajes de artistas, trabajadores y profesionales de la cultura, y aficionados a las artes y la cultura entre los dos países». Entre los firmantes de la carta al presidente están los músicos Carlos Santana, Herbie Hancock, Jimmy Cobb, Charlie Haden, Eddie Palmieri, Pete Seeger y el cubano Pablo Menéndez. Bonnie Raitt, el musicólogo Ned Sublette, los poetas Amiri Baraka y Daisy Zamora, el escritor



Tom Millar, los académicos Robin Moore, Ariana Hernández-Reguant y Ana López, y los actores Peter Coyote, Danny Glover y Harry Belafonte. ■

#### **ROLANDO DÍAZ EN LA HABANA**

Del 24 al 28 de febrero de 2010, en la IX Muestra de Nuevos Realizadores, el director de cine Rolando Díaz, quien reside en Tenerife desde hace 16 años, ofreció una panorámica de su trabajo: los documentales *Controversia* (1981) y *Si Me Comprendieras* (1997), y los largometrajes *La vida según Ofelia* (2007), *Melodrama* (1994) y *Cercanía* (2005). ■

#### **PREMIO DE LA ASOCIACIÓN NORUEGA DE ESCRITORES**

La Asociación Noruega de Escritores concedió a fines de mayo su premio anual a la Libertad de Expresión, dotado con 16.000 dólares, al periodista independiente cubano Normando Hernández González, de 38 años, encarcelado desde la primavera de 2003. Es el primer latinoamericano que recibe este premio desde 1999. ■

#### **TRES CUBANOS ENTRE RÍAS**

La exposición *Tres cubanos entre Rías*, que reúne obras de los artistas plásticos Aldo Menéndez, Ivonne Ferrer y Pepe Herrera, se inauguró el 1 de julio de 2009 y permaneció durante todo el mes en la Casa de Galicia en Madrid. Es el resultado de una exploración en el mundo de los indios gallegos y su influencia en la cultura y folclore popular cubano. ■

#### **ALICIA ALONSO, MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS**

La directora del BNC, Alicia Alonso, manifestó a fines de agosto su disposición a presentar su compañía en Estados Unidos si el Gobierno de Barack Obama lo permitiera. La compañía realiza 33 presentaciones en España, once de ellas en Madrid y el resto en otras ciudades como Vigo, Albacete, Ciudad Real, Guadalajara, Salamanca, Burgos, Santander, Logroño, Granada, Bilbao y Pamplona. Alicia Alonso recibió un homenaje del Ayuntamiento de Mérida el 27 de febrero con motivo de la presentación del BNC en esa ciudad. ■

#### **LECTORES DE TABAQUERÍA**

A finales de septiembre de 2009, el gobierno cubano propuso que los lectores de tabaquería se incluyan en la lista de «patrimonio inmaterial de la

humanidad» que la UNESCO debe votar en una reunión que celebrará en Abu Dhabi. Actualmente, los lectores de tabaquería dedican dos turnos a la lectura de la prensa y el tercero, a novelas y libros de autoayuda. ■

#### **MUESTRA ITINERANTE SOBRE NEGROS CUBANOS ILUSTRES**

El grupo disidente Comité Cubano por la Integración Racial (CIR) inauguró a inicios de agosto de 2009 en La Habana una muestra itinerante de fotografías de 66 personalidades negras de la política, la cultura y el deporte de la Isla, con la intención de rescatar y difundir su trayectoria. El director del Salón de Negras y Negros Ilustres de Cuba, Leonardo Calvo, dijo que la exposición recoge a «los cubanos negros y mestizos que han hecho aportes trascendentales a la nación». ■

#### **EL REGUETÓN SACUDE LA ISLA**

Sin mucho apoyo oficial ni espacio en las radios estatales, la música que los reguetoneros graban en estudios improvisados se transmite luego como una epidemia mediante discos caseros y memorias flash. El «establishment» cultural está alarmado por sus letras, como *Coge mi tubo* o *Métela*, una banalización de la cultura. *Juventud Rebelde* ha afirmado que el reguetón es un reflejo del «pensamiento neoliberal». ■

#### **CULTURA, REVOLUCIÓN, CENSURA**

El escritor Antonio José Ponte ofreció el 6 de abril de 2009, en la Casa Hispánica de la Universidad de Columbia, la conferencia *Cultura, Revolución, censura: Las últimas décadas en Cuba*. ■

#### **LA UNEAC PREMIA A BENICIO DEL TORO**

El gobierno cubano premió a fines de julio de 2009 al actor puertorriqueño Benicio del Toro con el galardón «Tomás Gutiérrez Alea» en una ceremonia en la que participaron, entre otros, los actores de Hollywood Robert Duvall, Bill Murray y James Caan. Miguel Barnet, presidente de la UNEAC, dijo a Del Toro que con el premio se hace en reconocimiento a «su obra» y a «lo que significa que usted esté a la altura de estos tiempos». ■

#### **FESTIVAL HAVANA 7 CULTURA**

Jorge Perugorría, padrino de «Havana 7 Cultura», guió a la prensa a inicios de septiembre de 2009 en un recorrido por La Habana de Triball, en Madrid. El



## LA ISLA EN PESO

Teatro Lara acogió las actuaciones de la cantante Haydée Milanés y del grupo de hip-hop Free Hole Negro. Fue la premiere de la vanguardista *H2O* y el reestreno en España de *Fresa y Chocolate*. También se proyectaron los cortos más premiados de los realizadores de San Antonio de los Baños. ■

### LA HABANA Y WASHINGTON SE ACUSAN

En septiembre de 2009, La Habana acusó a Washington de obstaculizar el viaje a la Isla de científicos norteamericanos que pretendían asistir a un congreso de ortopedia, pocos días después de que también el régimen impidiera la salida a un grupo de becarios cubanos hacia Estados Unidos. Era la primera vez que estudiantes cubanos eran invitados a participar en este tipo de programas del gobierno estadounidense. ■

### REGALO, DE PABLO MILANÉS

Pablo Milanés presentará el próximo 19 de marzo en el Auditori i Palau de Congressos de Castelló, España, su nuevo trabajo, *Regalo*. Este concierto forma parte del ciclo «Acústics a Castelló» que organiza Castelló Cultural. ■

### RECEPCIÓN EN LA RESIDENCIA DEL JEFE DE LA SINA

Decenas de artistas, intelectuales y académicos cubanos asistieron a una recepción realizada a fines de septiembre de 2009 en la residencia de Jonathan Farrar, jefe de la Oficina de Intereses de Estados Unidos en la Isla (SINA), para recibir a Gloria Berbena, la nueva responsable de la sección de Prensa y Cultura de la representación diplomática. Por primera vez en diez años, no fueron invitados los disidentes. La Sección de Intereses de EE. UU. niega que se trate de un cambio de política. ■

### EL SEPTETO NACIONAL EN NUEVA YORK

El septeto se presentó el 7 de noviembre de 2009 en el Centro de Arte y Cultura Hostos, en el condado del Bronx. Desde 2003, Washington comenzó a negar las visas a artistas de la Isla. Ahora ha otorgado visado también a la cantante Omara Portuondo para participar en el Festival de Jazz de San Francisco. ■

### RAFAEL ALCIDES Y JORGE LUIS ARCOS EN LOGROÑO

Los poetas cubanos Rafael Alcides y Jorge Luis Arcos participaron, entre el 20 y el 25 de abril, en

las XI Jornadas de Poesía en Español de la ciudad de Logroño, en La Rioja, España. En esta edición participaron también el colombiano Darío Jaramillo, el español Andrés Trapiello y el argentino Alejandro Bekes. ■

### DOCUMENTAL SOBRE KORDA, DE ROBERTO CHILE

El fallecido fotógrafo Alberto Korda cuenta cómo conoció al Che y a Fidel Castro en un documental del realizador Roberto Chile. El material «está basado en una entrevista inédita que realizó a Korda seis meses antes de su muerte», dijo el realizador, y contiene fotografías «poco conocidas» del fotógrafo, proporcionadas por su hija y albacea, Diana Díaz. ■

### MÚSICA CUBANA EN TORONTO

Entre el 24 y el 27 de septiembre de 2009, se efectuó en Toronto el Festival Havana Cultura de Canadá, con un concierto de la banda Interactivo, integrada por la hiphopera Telmary Díaz, Roberto Carcassés y Francis del Río, y las actuaciones en solitario de Telmary y Carcassés. ■

### PREMIOS A LAS CARTAS DE AMOR

A finales de febrero de 2010, Abel Prieto, ministro de Cultura, hizo entrega en Sancti Spiritus de los premios del VII Concurso Internacional Cartas de Amor. Juliana Venero obtuvo el Gran Premio a los concursantes de Cuba. Dignorah García López y Belisa Morales de la Rosa Morgado obtuvieron sendos reconocimientos por sus cartas de amor a los cinco espías presos en EE. UU. y a Fidel Castro, respectivamente. ■

### SILVIO RODRÍGUEZ Y ESTADOS UNIDOS

En una carta explicando al músico Pete Seeger que no recibió la visa para asistir al homenaje por su cumpleaños 90, Silvio Rodríguez afirmó a inicios de mayo de 2009 que en Estados Unidos aún gobierna una «minoría» de «brutos» que rechazan un acercamiento con el régimen cubano. Señaló que se siente «tan bloqueado y discriminado» por la administración Obama como por las anteriores. ■

### HERMANOS ENEMIGOS

Atelier Morales aborda en su última exposición, inaugurada a fines de 2009, un antagonismo recurrente en la historia del hombre y que continúa hasta nuestros días con guerras, odios y rivalidades entre hermanos, entre pueblos vecinos. ■

**GORKI ÁGUILA Y JUAN FORMELL**

A mediados de septiembre de 2009, Gorki Águila realizó una «Gira por la Libertad», que incluyó Miami, Nueva York y Washington, D.C., para promocionar el último álbum de la banda Porno para Ricardo, *El disco rojo (deseñido)*. La gira está patrocinada por la ONG Movimiento Mundial de Solidaridad con Cuba. Sobre el concierto de Juanes, dijo que «La idea sería incluir, en lugar de excluir del escenario a cantantes y grupos de todas las tendencias», a propósito de las declaraciones de Juan Formell, quien opinó que Gorki «no tiene nada que hacer» en el concierto de Juanes, «porque artísticamente no hace nada de valor». El líder de Los Van Van calificó el concierto como «un paso muy noble del gobierno cubano, a pesar de toda esa tirantez que hay en el mundo, y sobre todo con Estados Unidos». ■

**«PASAR REVISTA» EN MATANZAS**

El coloquio «Pasar Revista», encabezado por Reynaldo González, ofreció en Matanzas, a finales de febrero, una panorámica de las diversas publicaciones culturales cubanas contemporáneas. En el salón de actos del museo Palacio de Junco, se reunieron los editores Norberto Codina, Yunier Riquenes, Laura Ruiz, Edel Morales y Alfredo Zaldivar. «Yo soy un francotirador de la cultura cubana», afirmó Reynaldo González. ■

**EL DISCURSO DE LA DIVERSIDAD, UNA CORTINA DE HUMO**

Abel Sierra, autor del libro *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*, Premio Casa de las Américas 2006, declaró a *Cubaencuentro* en agosto de 2009 que en Cuba «El discurso de la diversidad es una cortina de humo» y se refirió a las «políticas culturales de control, de reconversión, y no sólo el otro homoerótico, sino todo lo ajeno al canon revolucionario y al supuesto hombre nuevo». ■

**AMAURY PÉREZ CONTRA LA PENA DE MUERTE**

«No he firmado una carta que explícitamente diga que personas que piensan diferente a mí, por ejemplo, deban ser encarceladas, y mucho menos firmaría una carta que explícitamente diga que yo estaría dispuesto a que fusilaran a nadie. Primero, porque soy cristiano y, segundo, porque estoy en contra de la pena de muerte», aseveró Amaury

Pérez Vidal al Canal 51 de Miami a mediados de septiembre de 2009. Durante la Primavera Negra de 2003, firmó un mensaje oficial donde se afirmaba que «Para defenderse, Cuba se ha visto obligada a tomar medidas energéticas que naturalmente no deseaba». ■

**BOBBY CARCASSÉS EN MIAMI**

Bobby Carcassés, uno de los principales exponentes del jazz afrocubano, ofreció el 26 de febrero de 2010 un concierto en el Teatro Manuel Artime, de la Pequeña Habana, acompañado por los también cubanos Dafnis Prieto, Yosvany Terry, Osmany Paredes, Yunior Terry y Marvin Diz. Su más reciente producción independiente es *De La Habana a Nueva York*. Carcassés organizó en 1980 el primer Festival Jazz Plaza en La Habana. ■

**EXPOSICIÓN DE LIEN CARRAZANA Y LINDOMAR PLACENCIA**

Lien Carrazana y Lindomar Placencia expusieron a fines de abril de 2009 en la galería madrileña Luz & Suárez del Villar. La exposición *Closed* incluye series conceptuales como «Hábitat» y «Windows», que metaforizan la realidad desde cierto «extrañamiento». Se muestra «Untitled, wallpaper», de la serie «on Self», de Placencia, y el vídeo *One Way*, un gesto casi performático. ■

**DÉCIMO ANIVERSARIO DEL YEMAYÁ**

El lunes 7 de septiembre, el Bar Yemayá de Madrid celebró su 10º aniversario «haciendo más cultura cubana», con actuaciones de Kelvis Ochoa, Des-cemer Bueno y el grupo Síntesis. ■

**DESTITUCIÓN Y RECICLAJE DE IROEL SÁNCHEZ**

Iroel Sánchez, otrora miembro del denominado «grupo de los talibanes», fue destituido de su cargo al frente del Instituto Cubano del Libro (ICL) a fines de junio de 2009, tras acusar a Abel Prieto de ser «poco ideológico». A inicios de agosto, ya se había reciclado en un puesto de responsabilidad de Copextel S.A, bajo las órdenes de Ramiro Valdés. ■

**In memoriam****CINTIO VITIER**

El escritor Cintio Vitier (Key West, EE. UU., 1921), una de las más destacadas figuras de la intelectualidad cubana contemporánea, falleció en La

Habana el 2 de octubre de 2009, a los 88 años. Poeta, narrador, crítico, investigador literario y profesor universitario, Cintio Vitier fue uno de los fundadores de la revista *Orígenes*. Su primer libro de poesía, *Poemas* (1938), fue prologado por Juan Ramón Jiménez. Ha publicado los poemarios *Testimonios* (1968), que recopila su obra de 1953 a 1968; *La fecha al pie* (1981), con su producción de 1969 a 1975; *Antología poética* (1981); *Hojas perdidas* (1988) y *Poemas de mayo a junio* (1990). Como investigador y crítico literario, destacan *Cincuenta años de poesía cubana* (1952), *Lo cubano en la poesía* (1958), *Poética* (1961), *Temas martianos* (1969), en colaboración con su esposa, Fina García Marruz, y *Crítica sucesiva* (1971). Ha recibido el Premio Nacional de Literatura, la Orden José Martí, el galardón Juan Rufo en México por toda su obra, el título de Oficial de Artes y Letras de Francia, la medalla de la Academia de Ciencias de Cuba y varios doctorados honoris causa. Cintio Vitier fue enterrado en el Cementerio de Colón de La Habana, con la asistencia de Raúl Castro. El cardenal Jaime Ortega, arzobispo de La Habana, ofició el responso. ■

### SILVIO RODRÍGUEZ CÁRDENAS

Silvio Rodríguez Cárdenas (Banes, 1937), uno de los más elegantes pianistas que ha dado la Isla, falleció en Orlando, Florida, la madrugada del jueves 7 de mayo de 2009. Con 15 años obtuvo una beca en el Conservatorio de Música Americano de Chicago. Más tarde tomaría cursos de interpretación en el Conservatorio de Saarbrücken, Alemania, en el Conservatorio Beethoven, de París, y en el Conservatorio Tchaikovski, de Moscú. Por sus interpretaciones de las sonatas de Chopin le otorgaron en Polonia su más alta distinción, la Orden por la Cultura. Toda la crítica europea destacó su virtuosismo. Radicado en Europa, dos veces al año volvía a Cuba para tocar con la Orquesta Sinfónica Nacional. Se apartó de los escenarios en 1986, cuando sufrió un infarto masivo. Casado con Agustina Castro Ruz, hermana menor de Fidel Castro, mantuvo una relación difícil con la familia de su esposa. A inicios de los 90 abandonó la Isla y se radicó en Orlando, Florida. ■

### FRANCISCO DE ORAÁ

El escritor Francisco de Oraá (La Habana, 1929) falleció el sábado 27 de febrero de 2010 en La Habana, «de una repentina enfermedad», según el

portal oficialista *Cubadebate*. Su obra poética ha sido traducida a varios idiomas. Su libro *Ciudad ciudad* le valió el Premio Julián del Casal de poesía (1978). Es autor de la novela *La parte oscura*. En 1993, el Ministerio de Cultura le concedió el Premio Nacional de Literatura, aunque el escritor se había mantenido alejado de la vida pública durante varios años. Cintio Vitier calificó su obra de intensa. ■

### ROBERTO FANDIÑO

El cineasta y crítico hispanocubano Roberto Fandiño Rego (Matanzas, 1929) falleció el 26 de julio de 2009 en Miami, a los 79 años, tras complicaciones derivadas de un cáncer cerebral. Fue profesor de la Academia de Arte Dramático (ADAD) en La Habana y dirigió varias piezas teatrales de André Gide, Xavier Villaurrutia y Jean Anouilh. Se incorporó al ICAIC en 1960, como coordinador de producción y realizador de documentales: *Carta del presidente Dorticós a los estudiantes chilenos* (1960) y *Ganaremos la paz* (1961), sobre la invasión de Playa Girón, entre otros. Allí realizó el corto de ficción *Alfredo va a la playa* (1963) y el largometraje *El bautizo* (1967), una comedia satírica y audaz que ha permanecido sepultada en las bóvedas del ICAIC. Su documental *Gente de Moscú* que retrató, al estilo del free-cinema, el ambiente y la vida moscovita, fue criticado por la embajada soviética en La Habana. Abandonó Cuba en 1967 y en España rodó *La espuela* (1976) y *María la Santa* (1977), y sus cortometrajes *La mentira* (1975), *La antorcha* (1979) y el que posiblemente sea uno de sus mejores documentales, *Miami, encuentro de dos culturas* (1981). ■

### GILBERTO ZALDÍVAR

En su casa de Manhattan falleció Gilberto Zaldívar (Deleyte, Cuba, 1934) a los 75 años, el 6 de octubre de 2009. Fundador de Repertorio Español en 1968, junto al también cubano René Buch, estuvo al frente de la compañía como director ejecutivo hasta 2005, cuando se vio forzado a retirarse por la enfermedad de Cuerpos de Lewy que al cabo le ocasionó la muerte. «El mundo de las artes perdió a uno de sus más grandes empresarios» que posicionó «la cultura iberoamericana a la vanguardia del teatro estadounidense», dijo el director René Buch. En 1961, Zaldívar se trasladó a Nueva York, donde fue gerente de cuentas de Diner's Club. En 1967, se convirtió en coproductor

de Teatro Greenwich Mews y un año después fundó Repertorio Español, que llevó al público norteamericano obras de Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Federico García Lorca, Ernesto Caballero, Emilio Carballido, Isaac Chocrón, Nilo Cruz, Gabriel García Márquez, Jacobo Langsner, Eduardo Machado, Luis Rafael Sánchez y Mario Vargas Llosa. Colaboró con directores de Cuba, Puerto Rico, Colombia, Argentina, México, Brasil y España. ■

### ULISES GARCÍA

Ulises García (La Habana, 1943), uno de los mejores actores del Guiñol Nacional de Cuba, falleció el 3 de junio de 2009 en la ciudad española de Valencia, a los 65 años de edad. Actor y director de teatro de títeres desde los años 60, se destacó en las más importantes puestas de esta agrupación, entre ellas, *La Loma de Mambiala*, *Don Perlimplín*, *El Cartero del Rey*, *La Celestina*, *Don Juan*, *La corte del faraón*, *Pelusín del monte e Ibeyi Aña*. Fue el creador del famoso personaje Alelé. En Valencia, Ulises García continuó organizando y presentando espectáculos de títeres. Sus cenizas han sido trasladadas a Cuba. ■

## Libros recibidos

**ALONSO, ODETTE** ■ *Espejo de tres cuerpos*; Quimera Ediciones, Colección Théma, México D.F., 2009, 185 pp. ISBN: 978-607-00-0957-0. En palabras de Teresa Dovalpage, se trata de una novela con ribetes benaventianos. Un triángulo con vértices en la juvenil Berenice y la profesora Ángeles. Novela sobre pasiones posibles e imposibles, sobre el amor sorpresivo y su enunciada desaparición.

**ÁLVAREZ GIL, ANTONIO** ■ *Después de Cuba*; Ediciones Baile del Sol, Tenerife, 2009, 321 pp. ISBN: 978-84-92528-22-6. En esta novela se entrelazan los destinos de cuatro adolescentes criados al calor de la Revolución Cubana, que terminan dispersos, exiliados, ausentes unos de otros, y comprueban que ni la felicidad ni la infelicidad son perfectas en ninguna de las dos orillas.

**ÁLVAREZ PITALUGA, ANTONIO** ■ *La familia de Máximo Gómez*; Editora Política, la Habana, 2008, 186 pp. ISBN: 978-959-01-0825-9. Indaga en los entornos del Generalísimo, su vida en Jamaica, Honduras, Nueva Orleans, y durante la guerra, hasta su muerte una vez consumada la independencia.

**ANGULO, DÁYKEL** ■ *Nuestra señora de los perros*; Ediciones La Luz, Holguín, 2007, 59 pp. ISBN: 978-959-255-024-7. Poesía desgarrada, plagada de ausencias, como «el tío que se fue montado en sus papeles», y de permanencias, aunque «tal vez / hemos partido antes / en dirección contraria». Poesía de urgencias y de sobresaltos, y de los peligros de la supervivencia.

**BÁEZ, LUIS** ■ *Así es Fidel*; Casa Editora Abril, La Habana, 2009, 482 pp. ISBN: 978-959-210-552-2. Se trata de una selección de anécdotas, testimonios orales y referencias a Fidel Castro de religiosos, periodistas, artistas, deportistas, personalidades de distintos ámbitos. Hagiografía en estado puro.

**BALLAGAS, EMILIO** ■ *Prosa*; Editorial Letras Cubanas, Biblioteca de Literatura Cubana; La Habana, 2008, 428 pp. ISBN: 978-959-10-1479-5. Gracias a la acuciosa labor de Cira Romero, encontramos en este volumen reunidas las prosas de Ballagas sobre la poesía de vanguardia y la poesía negra, notas críticas, peristilos y otros textos.

**BAQUERO, GASTÓN** ■ *Andaluces*; Ed. Renacimiento, Col. Iluminaciones, Sevilla, 2009, 209 pp. ISBN: 978-84-8472-464-3. Precedida por una «Intromisión/Entrevista», a cargo de Alberto Díaz Díaz, este volumen recoge las incursiones de Baquero en el universo de la poesía andaluza, desde Góngora y Bécquer hasta Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ganivet, Luis Cernuda, Lorca, Pemán, Zenobia Camprubí, para terminar en una apología de *El Cordobés*.

**BORGE, JUAN; PLATERO, SILVIO; RAMÍREZ, JORGE; TRIANA, PEDRO** ■ *Los llamados nuevos movimientos religiosos en el Gran Caribe*; Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 2008, 240 pp. ISBN: 978-959-06-1116-2. Analiza el campo religioso latinoamericano, especialmente el caribeño, los nuevos movimientos en sus contextos, el crecimiento de los cultos protestantes, las sectas, la reacción ante ello de la Iglesia Católica, el Neopentecostalismo y la Teología de la Prosperidad, para concluir con un análisis específico de cada uno de los países del área.

**BURUNAT, SILVIA** ■ *Autobiografía póstuma*; Ed. Betania, Madrid, 2009, 232 pp. ISBN: 978-84-8017-278-3. En este libro, Silvia Burunat «se ha unido simbóticamente a Julio, su esposo muerto desde hace ya casi cuatro años, para presentarnos un relato que termina (...) con su vuelo a la otra esfera».

**CABEZAS, AMALIA L.** ■ *Economies of desire. Sex and tourism in Cuba and Dominican Republic*; Temple University Press, Filadelfia, 2009, 218 pp.

ISBN: 978-1-59213-750-3. Volumen que se introduce en el tema del turismo sexual, el incremento del turismo hacia las mayores islas del Caribe, y su relación con los discursos neoliberales, los derechos humanos, los cultos sincréticos, así como los modos de vida que acompañan este fenómeno.

**CABRERA INFANTE, GUILLERMO** ■ *Cuerpos divinos*; Galería GutenberG / Círculo de Lectores; Madrid, 2010, 580 pp. ISBN: 9788481098495. Un libro testimonial, íntimo, autobiográfico, o un testimonio novelado sobre los primeros años de la Revolución Cubana vista por uno de los escritores más habaneros. De *Cuerpos divinos*, el libro en el que estuvo trabajando casi toda su vida, dijo el propio Cabrera Infante: «quise escribir una novela y me salió una biografía velada».

**CAPOTE CRUZ, ZAIDA** ■ *La nación íntima*; Ed. Unión, La Habana, 2008, 181 pp. ISBN: 978-959-209-875-6. Se analiza, a partir de la producción literaria femenina en Cuba, la inserción de las mujeres en el proyecto nacional; las relaciones de poder entre los géneros; la relación entre identidad y nación; la memoria familiar y nacional; la versión negra del discurso nacional, así como las lecturas feministas del canon cubano, que confluye con los usos rituales del cuerpo.

**CASTRO, JUANITA** ■ *Fidel y Raúl, mis hermanos. La historia secreta*; Aguilar, Madrid, 2009, 432 pp. ISBN-13: 978-1603967013. En sus memorias, escritas junto a la periodista mexicana María Antonieta Collins, la hermana de los Castro cuenta que inicialmente apoyó la Revolución Cubana, pero detalla también la enorme desilusión al ver que su hermano mayor ordenaba ejecutar a sus oponentes y llevaba el país hacia el comunismo. «Comencé a sentirme desencantada al ver tanta injusticia». Antes de marcharse al exilio dio refugio y ayuda en su propia vivienda a muchos de los perseguidos por el Gobierno cubano.

**CHÁVEZ ÁLVAREZ, ERNESTO** ■ *Historias contadas por Pura*; Ediciones La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2008, 164 pp. ISBN: 978-959-7135-68-5. En este volumen, Pura de Armas, una mujer humilde que pasó buena parte de su vida en los paisajes más inhóspitos de la Ciénaga de Zapata, nos cuenta la épica de la pobreza, así como la «magia» de la supervivencia.

**CUETO-ROIG, JUAN** ■ *Veintiún cuentos concisos*; Editorial Siluet, Miami, 2009, 123 pp. ISBN: 978-0-97887584-8. Según Luis de la Paz, en este volumen

«los recursos para conducir la narración son amplios y poderosos, bordando las palabras con excelencia, cincelandos con pericia los detalles necesarios para crear la atmósfera que ha de regir el cuento en toda su extensión».

**CURBELO, JESÚS DAVID** ■ *Cuestiones de agua y tierra*; Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2008, 245 pp. ISBN: 978-959-11-0603-2. Sobre este libro, el autor dice que «no parece una novela, ni un volumen de cuentos, ni un testimonio en el sentido literario del vocablo, ni un libro de viajes. Se trata de un recorrido por gran parte de Italia y una reflexión sobre las grandes figuras de esa cultura, en contrapunteo con la propia».

**DÍAZ AYALA, CRISTÓBAL** ■ *San Juan-New York: Discografía de la música puertorriqueña, 1900-1942*; Publicaciones Gaviota, Río Piedras, Puerto Rico, 327 pp. ISBN-13: 978-1615050000. Un volumen que nos resume los hallazgos de su autor durante más de veinte años de investigaciones sobre la labor discográfica de los músicos puertorriqueños y las interpretaciones de música puertorriqueña por parte de músicos internacionales.

**DIEGO, ELISEO** ■ *Soñar despierto*; Ed. Gente Nueva, La Habana, 2008, 60 pp. ISBN: 978-959-08-0945-6. Una reedición del espléndido poemario para niños de Eliseo Diego, con las ilustraciones de su hijo Rapi.

**DIEGO, JOSEFINA DE** ■ *Rimas y divertimentos*; Ed. Gente Nueva, La Habana, 2008, 52 pp. ISBN: 978-959-08-1024-4. Pequeños poemas para niños, escritos como jugando, sobre los más variados temas.

**DOMÍNGUEZ, EVELIO** ■ *Hontanar (antología de décimas)*; Ed. Betania, Madrid, 2009, 212 pp. ISBN: 978-84-8017-276-9. Volumen con prólogo de Teodoro Rubio y prefacio de Orlando Fondevila, recoge buena parte de las décimas del autor, quien es también compositor y luthier.

**ECHERRI, VICENTE** ■ *Casi de memoria*; Blue Bird Ediciones, Col. Jardines invisibles, Coral Gables, 2008, 61 pp. ISBN: 978-1-60725-475-1. Según George Riverón, «estamos frente a un libro sutil y grave a la vez, una reflexión constante sobre el tiempo, sobre el súbito tránsito del hombre por la vida».

**ECHERRI, VICENTE** ■ *Doble nueve*; Ediciones Universal, Col. Caniquí, Miami, 2009, 99 pp. ISBN: 978-1-59388-156-6. Cuentos sobre el amor y la muerte, el amor homoerótico, «una aventura que se propone no sólo como un acto de rebeldía

contra nuestra finitud, sino también frente a arraigadas convenciones y costumbres». Historias que suceden en tiempos y lugares diversos sin constreñirse a una geografía.

**ESPINOSA DOMÍNGUEZ, CARLOS** ■ *El escenario de la noria. Testimonios de teatristas peruanos*; Ganta Editores, Lima, 2008, 188 pp. ISBN: 0-930549-32-5. Se trata de once interesantes testimonios de otros tantos teatristas peruanos, estructurados a manera de monólogos, de modo que los entrevistados puedan hilvanar libremente sus recuerdos.

**FLORES, JUAN CARLOS** ■ *El contragolpe (y otros poemas horizontales)*; Torre de Letras, la Habana, 2007, 103 pp. ISBN: 978-959-7168-22-5. Poesía lacerante, directa, dolorosa, que suscitará en sus lectores angustia y rabia, pero no indiferencia.

**FUENTES DE LA PAZ, IVETTE** ■ *La cultura y la poesía como nuevos paradigmas filosóficos*; Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2008. El libro analiza *in extenso* el quehacer poético-literario de Jorge Mañach, Rafael García Bârcena, José Lezama Lima y Cintio Vitier, puentes, según la autora, entre el ideario martiano y los postulados de la cultura cubana contemporánea.

**GALVÁN GONZÁLEZ, VICTORIA; GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL; MATEO DEL PINO, ÁNGELES; QUEVEDO GARCÍA, FRANCISCO J. Y RODRÍGUEZ PÉREZ, OSVALDO** ■ *Ínsulas forasteras. Canarias desde miradas ajenas*; Ed. Verbum, Madrid, 2009, 304 pp. ISBN: 978-847962-449-1. Este volumen explora la escritura de una serie de autores foráneos, no necesariamente escritores: marineros, eclesiásticos, historiadores, aventureros, científicos, que en algún momento de sus vidas incluyeron el territorio canario en sus obras, entre ellos Severo Sarduy y Manuel Díaz Martínez.

**GARCÍA MARRUZ, FINA** ■ *Obra poética* (2 tomos); Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2008, 445 y 380 pp. ISBN: 978-959-10-1541-9. Obra poética reunida de Fina García Marruz, cuya «virtud es muy superior a cualquier acierto formal o estrictamente literario» y «la maravillosa experiencia de su delicadeza y, al mismo tiempo, inquietante conciencia de su fugacidad y su vacío ontológico», tal como afirma Enrique Sainz.

**GARCÍA MARUZ, FINA** ■ *Ensayos*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, ISBN: 97895 91007995. Este volumen reúne un grupo de ensayos de Fina García Marruz que permanecían dispersos; entre ellos, dos textos clásicos de su

producción crítica: «Lo exterior en la poesía» (1947) y «José Martí» (1951). Así como su acercamiento a la poesía de José Lezama Lima («La poesía es un caracol nocturno», 1982), su evocación de Samuel Feijóo (1989), y su relectura de los *Versos sencillos*, siempre con su intuición crítica y la calidad de su prosa.

**GARCÍA PASCUAL, LUIS** ■ *José Martí: documentos familiares*; Casa Editora Abril, La Habana, 2008, 439 pp. El autor ofrece una importante investigación, integrada por más de 500 documentos relacionados con Martí y sus familiares, revelando nuevas facetas en la vida personal del Apóstol.

**GARCÍA VEGA, LORENZO** ■ *Lo que voy siendo*. Antología poética. Selección y prólogo de Enrique Sainz; Edición Torre de Letras, La Habana, 2008, 176 pp. ISBN: 978-959-7168-X. / **GARCÍA VEGA, LORENZO** ■ *Lo que voy siendo*. Antología poética. Selección y prólogo de Enrique Sainz; Ediciones Matanzas, Col. Cásicos matanceros, Matanzas, 2009, 262 pp. ISBN: 978-959-268-151-4. La poesía de Lorenzo García Vega es «un diálogo de intensidad inusual que sobrepasa los hallazgos y las posibilidades de los ismos». «En la totalidad de esta obra poética, páginas extraordinarias, hallamos una irrenunciable vocación de fidelidad a sí mismo, a las propias visiones y experiencias, sin enmascaramientos ni sublimaciones y, al mismo tiempo, una profunda soledad», según el prologoista.

**GONZÁLEZ CRUZ, IVÁN** ■ *Le signe de Jade*; Editorial Alfarbarre, Col. El Cobre, Parí, 2009, 196 pp. ISBN: 978-2-35759-003-8. Se trata de la primera edición en francés del libro *El signo de jade*, publicado en La Habana a inicios de los 90, y traducido al francés por Cristina Correcher y María Poumier.

**GONZÁLEZ, REYNALDO** ■ *El más humano de los autores*; Ed. Unión, La Habana, 2009, 321 pp. ISBN: 978-959-209-903-6. Un documentado ensayo-collage sobre los medios de comunicación en Cuba y en América Latina partiendo de la biografía de Félix B. Caignet y *El derecho de nacer*, como punto de partida para toda una sensibilidad latinoamericana y, ¿por qué no?, universal.

**GUERRA, RAMIRO** ■ *Calibán danzante*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008. Ramiro Guerra, emprende un extenso y documentado «viaje a la semilla» antropológica a través de siglos, culturas, sociedades, cosmogonías y espacios geográficos diversos, para desembarcar en la imaginería danzaria de América Latina y El Caribe. Para una zona del pensamiento latinoamericano, Calibán ha deve-



nido emblema de la cultura que intentó arrasar el torbellino «civilizador» europeo.

**GUERRA, WENDY** ■ *Ropa interior*; Bruguera, Madrid, 2008, 96 pp. ISBN: 9788402420558. «La insularidad, la pérdida, el sentimiento amoroso, la soledad y el ansia de plenitud», como advirtiera Ana María Moix, encargada de la edición, son los motivos esenciales de este libro, que abre con una cita en la que Anaís Nin cuenta su visita a un editor que, al devolverle sus manuscritos, los tira encima de la mesa y le dice: «Madame, llévase toda su ropa interior...». Un mundo cotidiano, familiar, el drama del exilio y los conflictos generacionales.

**GUILLÉN, NICOLÁS** ■ *Antología Mayor*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, 288 pp. Por primera vez, en 1964, vio la luz la *Antología mayor*, de Nicolás Guillén, y cinco años después se reimprimió con la inclusión de nuevos textos. Ahora la Ed. Letras Cubanas la reedita, cotejada con la última edición de su *Obra poética* (2002). Esta Antología reúne una amplia selección de poemas, a cargo de Ángel Augier.

**IGLESIAS, RUBER** ■ *Esencias de mariposa. La flor cubana desde 1492*; Ed Betania, Madrid, 2009, 208 pp. ISBN: 978-84-8017-277-6. Incluye 32 crónicas a través de las cuales transita la historia cubana, desde el descubrimiento y conquista, hasta entrevistas a la madre adoptiva de Arnaldo Ochoa y al ex presidente de un tribunal revolucionario de Cuba.

**JIMÉNEZ CARRERAS, PEPITA** ■ *Cartas desde una soledad. Epistolario*; Editorial Verbum, Madrid, 2008, 278 pp. ISBN: 978-84-7962-438-5. Epistolario entre María Zambrano y Lezama Lima y el que intercambiaron María Luisa Bautista y José Ángel Valente. Compilado por Jiménez Carrera, concluye con un texto sobre la mística en el lenguaje epistolar entre Zambrano y Lezama, así como cronologías de ambos.

**KEENAGHAN, ERIC** ■ *Queerig cold war poetry. Ethics of vulnerability in Cuba and The United States*; The Ohio State University Press, Columbus, 2009, 196 pp. ISBN: 978-0-8142-0330-9. Keenaghan nos ofrece, en clave de teoría queer y de teoría literaria, una reevaluación en términos poéticos, políticos y conceptuales del lenguaje de algunos poetas que hicieron su obra durante la Guerra Fría, en Cuba y en Estados Unidos: Wallace Stevens, José Lezama Lima, Robert Duncan y Severo Sarduy, con toda la complejidad de cada uno de los casos. En el caso de Lezama, la relación entre resistencia y reforma. Y en el caso de Sarduy, la revolución barroca.

**MAGGI, BEATRIZ** ■ *Selección de ensayos*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, 472 pp. El universo creativo de Beatriz Maggi (Chaparra, 1924) se revela en esta selección que reúne los trabajos más relevantes de sus cuatro libros de ensayo: *Panfleto y literatura* (1982), *El cambio histórico en William Shakespeare* (Premio de la Crítica 1985), *El pequeño drama de la lectura* (Premio de la Crítica 1988) y *La voz de la escritura* (1997), así como otros estudios dispersos en publicaciones periódicas.

**MARRERO, MERVELYS** ■ *Palabras, modos y rutinas*; Ediciones La Luz, Holguín, 2008, 58 pp. ISBN: 978-959-255-032-2. Cuentos, entre lo elusivo y lo testimonial, que dan cuenta de un tiempo angustioso, con una notable economía de medios.

**MARTÍNEZ MONTIEL, LUZ MARÍA** ■ *Africanos en América*; Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 2008, 537 pp. ISBN: 978-959-06-1132-2. La autora nos ofrece una síntesis de las causas y las consecuencias de la presencia africana en América. El tráfico, la esclavitud, los procesos de mestizaje e interculturación, así como las peculiaridades de las distintas comunidades afroamericanas de la región.

**MIAJA DE LA PEÑA, MARÍA TERESA** ■ *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*; Iberoamericana Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2009, 184 pp. ISBN: 9788484894094. Resultado de una intensa lectura de Reinaldo Arenas, este libro revela las claves de sus valores literarios, la estrecha simbiosis entre vida y obra de uno de los autores más controvertidos de la segunda mitad del siglo XX.

**NOVAS CALVO, LINO** ■ *Órbita de Lino Novás Calvo*; Ediciones Unión, La Habana, 2008, 525 pp. Este volumen, compilado y prologado por Cira Romero, incluye una notable muestra de la obra de Novas Calvo: su poesía y su teatro, poco conocidos; ensayos, artículos literarios, reseñas críticas, textos periodísticos, así como sus maravillosos cuentos y su novela *Pedro Blanco, el negrero*. Un breve testimonio gráfico completa la entrega. Un volumen que ya se hacía imprescindible.

**PANCRAZIO, JAMES J.** ■ *Enriqueta Faber: travestismo, documentos e historia*; Ed. Verbum, Madrid, 2008, 170 pp. ISBN: 978-84-7962-446-0. Este ensayo sobre la famosa Enriqueta Faber, médico y travesti, que llegó a casarse con otra mujer, quien la denunció cuatro años más tarde, analiza el ocurrir de esa causa criminal, las versiones literarias del suceso y el incierto destino final de la protagonista.

**PÉREZ RODRÍGUEZ, GHADRIEL** ■ *Mis amistades peligrosas*; Ediciones Holguín, Holguín, 2007, 60





# EDITORIAL Colibrí

...muchos libros publicados fuera de Cuba supuestamente sobre su política exterior se dedican en su casi totalidad al estudio de la de otros países hacia Cuba, omitiendo un estudio serio sobre la política exterior de Cuba. Por el contrario, los capítulos de este libro presentan la política exterior de Cuba como un instrumento normal de un Estado que se defiende, promueve sus intereses internacionales, y busca ejercer un papel protagónico en el ámbito mundial. Y, sí, Cuba fue sujeto, no simplemente objeto, en sus relaciones internacionales y ese comportamiento merece estudio.

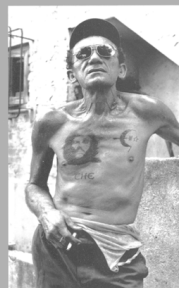


Duanel Díaz

## Palabras del trasfondo

Intelectuales,  
literatura e ideología  
en la Revolución Cubana

EDITORIAL  
Colibrí



Jorge I.  
Domínguez

## La política exterior de Cuba (1962-2009)

EDITORIAL  
Colibrí

En los capítulos que siguen, me propongo volver sobre este proceso de la cultura, la ideología y la *intelligentia* durante los cincuenta años de dictadura en nombre de la Revolución Cubana. Tal como lo veo, el mismo se compone, en líneas generales, de tres periodos bastante bien definidos: primero los sesenta, con sus muchos debates entre los dos casos célebres de P.M. y de padilla; luego los setenta, cuando se impuso una *doxa* cercana al realismo socialista que criminalizó toda alternativa en la figura crítico-jurídica de “diversionismo ideológico”; finalmente, y hasta hoy, el “deshielo” iniciado en los ochenta y profundizado en los noventa como consecuencia de la súbita crisis del marxismo-leninismo que siguió a la caída del muro de Berlín y a la desintegración de la unión Soviética.

Haga su pedido a

Editorial Colibrí

Apartado postal 50897- Madrid (España)

Tel./Fax: 91 560 49 11

e-mail: [info@editorialcolibri.com](mailto:info@editorialcolibri.com)

[www.editorialcolibri.com](http://www.editorialcolibri.com)

pp. ISBN: 978-959-221-269-5. Este libro, que obtuvo el premio Adelaida del Mármol 2006, es, según Luis Yuseff, «su libro de amor por-para los amigos, donde uno termina alistándose en la fila contraria o convertido en su mejor aliado». Un libro donde el autor clama al señor: «Hoy necesito los cuatro Evangelios, envía a un ángel que los lea al borde de mi cama, como la extremaunción al moribundo. Tal vez yo siempre he sido un moribundo».

**REGUERA SAUMELL, MANUEL** ■ *El adolescente pálido*; Parnass Ediciones, Barcelona, 2009, 326 pp. ISBN: 978-84-937125-9-4. Amores y desamores en los primeros años de la Revolución Cubana: un médico y profesor universitario, un comandante, un joven cínico y tierno se entrelazan en una trama que gira alrededor de las relaciones humanas en medio de una sociedad cada vez más hermética.

**RIVERÓN, ROGELIO** ■ *Los gatos de Estambul y otros cuentos*; Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2007, 97 pp. ISBN: 978-959-10-1347-7. Galardonado con el Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar 2007, está integrado por relatos donde, según el jurado, «las mezclas culturales, ciertos fetiches del erotismo, la sutilización del lenguaje y determinadas presunciones de la identidad, se emulsionan en una trama de dramatismo y rigor muy singulares».

**RODRÍGUEZ SANTANA, EFRAÍN** ■ *Máquina final*; Lumme Editor, Sao Paulo, Brasil, 2009, 84 pp. ISBN: 978-85-62441-06-6. Esta edición bilingüe incluye once poemas y poemas en prosa, excelentes ejemplos de una poética personal dentro del panorama actual de la literatura cubana. Porque «lo flamante está en reescribir el presente lleno de ventura / es mejor vivir así que morir golpeados por la historia».

**ROSALES, GUILLERMO** ■ *The Halfway House*; New Directions Paperbook, Estados Unidos, 2009, 144 pp. ISBN: 978-0811218023. Traducción al inglés de Anna Kushner de la novela *Boarding Home*, sobre la indigencia, la demencia y las fisuras en el exilio cubano de Miami. Una novela desgarradora e inolvidable, escrita al límite. De ella ha dicho Pedro Juan Gutiérrez, que «es una de las mejores novelas latinoamericanas de todos los tiempos».

**SAÍNZ, ENRIQUE** ■ *Ensayos en el tiempo*; Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2009, 298 pp. ISBN: 978-959-11-0616-2. Ensayos escritos a lo largo de muchos años de trabajo sobre autores fundamentales de la literatura occidental, desde Jorge Manrique o Garcilaso, hasta Ítalo Svevo, Rilke, Claudel, Rulfo y John Kinsella.

**SAÍNZ, ENRIQUE** ■ *Las palabras en el bosque*; Ed. Unión, La Habana, 2008, 249 pp. ISBN: 978-959-209-271-8. Este volumen gira alrededor de la obra de varios autores capitales de la poesía cubana del siglo XX: Boti y Poveda, Ballagas, Cintio Vitier en su primera etapa, Lorenzo García Vega, Mario Martínez Sobrino; poetas de los 80, y algunos poetas jóvenes de las últimas promociones. Un libro atento a los movimientos de renovación en la literatura cubana del siglo XX.

**SANTIAGO, FABIOLA** ■ *Siempre París*; Atria Español, Nueva York, 2009, 290 pp. ISBN: 978-1-4391-3868-7. En esta novela, Marisol, poeta y archivista de Historia, cambia de perfume cada vez que cambia de amante, se libera de la añoranza por La Habana, donde nació, y encuentra su destino en París.

**SARMIENTO RAMÍREZ, ISMAEL** ■ *El ingenio del mambí* (2 tomos); Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2008, 352 y 446 pp. Este singular estudio muestra cómo el Ejército Libertador cubano se adaptaba a sus condiciones naturales de vida en la manigua. Sus tácticas y estrategias militares, la vivienda, el transporte, los armamentos, la alimentación, la indumentaria, la farmacopea, etc. Una obra única en la historiografía cubana.

**SEGOVIA, TOMÁS (EDICIÓN, SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ)** ■ *Sin nada en otro sitio. Antología poética*; Colección Granada Literaria Poesía, Granada, 2009, 393 pp. ISBN: 978-84-92776-00-9. Esta excelente antología del poeta valenciano exiliado en México en 1940 ha sido preparada con rigor por Milena Rodríguez Gutiérrez, quien se ha encargado del prólogo, «En la roca tibia del no pertenecer».

**SOTO, JOSÉ A.** ■ *La beca o la nueva escuela*; Hauthor House, Bloomington, 2008, 212 pp. ISBN: 978-1-4389-3397-9. Un grupo de jóvenes confinados en una escuela en el campo trabajan sin paga y comparten las modas, el trabajo, el amor, la intimidad de estar juntos durante todo el día sin conseguir jamás convertirse en el «hombre nuevo» que pregona la propaganda.

**TEJO VELOSO, CARLOS** ■ *El cuerpo habitado. Fotografía cubana para un fin de milenio*; Biblioteca de la Cátedra de Cultura Alejo Carpentier, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España, 2009, 289 pp. ISBN: 9788498871142. Un análisis de los cambios socio-políticos de Cuba durante medio siglo de Revolución y su relación con lo visual, así como la

nueva fotografía cubana, sus autores y la imagen como reflejo de un espacio social, político y cultural remodelado por el nuevo régimen.

**VALDÉS, NIURKA** ■ *A ras de tierra*; Ediciones La Luz, Holguín, 2008, 37 pp. ISBN: 978-959-255-031-5. Un poemario de lenguaje sobrio que tiene la virtud de la cercanía y por donde transitan agudezas y símbolos.

**VELÁZQUEZ MEDINA, FERNANDO** ■ *Última rumba en La Habana*; Ediciones Baile del Sol, Tenerife, 2009, 185 pp. ISBN: 978-84-92528-25-7. De esta novela dice Antonio Muñoz Molina que es «densa en estilo, pero sin palabrería, con excelentes personajes y a la vez con una cualidad testimonial muy precisa y muy desoladora». Y subraya el peso de la música.

**VV. AA. (COMPILACIÓN, PRÓLOGO Y TEXTOS INTRODUCTORIOS DE YOSS)** ■ *Crónicas del mañana. 50 años de cuentos cubanos de ciencia ficción*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008. Treinta y ocho cuentos, agrupados en tres

secciones —con sus respectivos «subprólogos»— conforman esta antología de ciencia ficción que José Miguel Sánchez, Yoss, ha compilado para una colección que se inaugura.

**VV. AA. (SELECCIÓN DE MARILYN BOBES)** ■ *Espacios en la Isla. 50 años del cuento femenino en Cuba*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, 227 pp. ISBN: 9789591015228. Un panorama abarcador de lo ocurrido en la literatura escrita por mujeres durante el último medio siglo. Una muestra del amplísimo diapason creativo en que se mueven estas autoras.

**VV. AA. (SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE ALBERTO GARRANDÉS)** ■ *La ínsula fabulante. El cuento cubano en la Revolución (1959-2008)*; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, 809 pp. ISBN: 9789591015235. Otra antología por el cincuentenario de la Revolución Cubana. Ésta recoge la convivencia entre los estilos más heterogéneos y, como resultado, el florecimiento de ese género en la Isla.

## LIBROS EN ESPAÑOL / LIBROS CUBANOS



EDICIONES UNIVERSAL, con su filial, Librería & Distribuidora Universal, es una empresa de la familia Salvat que desde 1965 se dedica a la distribución y edición de libros en español en general y especialmente de autores y temas cubanos. Con más de 1,100 títulos publicados de temas históricos, literarios, artísticos y otros de importancia cultural, tiene además la capacidad de ofrecer una librería y distribuidora capaz de localizar cualquier libro escrito en español para los clientes interesados.

**Solicite nuestros catálogos gratis e información sobre los temas o autores que prefiera.**

SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO

VISITE NUESTRA LIBRERÍA EN LA CALLE 8 Y 31 AVE. DEL SW. DE MIAMI

### EDICIONES UNIVERSAL

(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

3090 S.W. 8 Street

Miami, FL 33135. USA.

e-mail: [ediciones@ediciones.com](mailto:ediciones@ediciones.com)

Tel: (305) 642-3234

Fax: (305) 642-7978

<http://www.ediciones.com>

**VV. AA. (SELECCIÓN, PREFACIO Y NOTAS DE PEDRO L. MARQUÉS DE ARMAS) ■** *Poesía cubana contemporánea. Dez Poetas*; (edición bilingüe, traducción al portugués: Jorge Melícias); Editorial Antígona, Lisboa, 2009, 237 pp. ISBN: 978-972-608-203-3. Esta antología de la poesía cubana contemporánea incluye a autores residentes tanto en la Isla como en el exilio: José Kozler, Reinaldo Arenas, Reina María Rodríguez, Ángel Escobar, Rolando Sánchez Mejías, Ismael González Castañer, Antonio José Ponte, Omar Pérez, Damaris Calderón y Alessandra Molina. Una edición que cuenta con un excelente prefacio.

**VV.AA. (COMPILADORES AMAURY A. GARCÍA RODRÍGUEZ Y EMILIO GARCÍA MONTIEL) ■** *Cultura Visual en Japón: Once Estudios Iberoamericanos*; El Colegio de México, México D.F., 2009, 386 pp. ISBN: 978-607-462-023-8. Este libro reúne un conjunto de trabajos que enfocan la cultura visual desde diferentes estrategias metodológicas e interdisciplinarias. Una muestra representativa de los estudios sobre la cultura visual de Japón que se llevan a cabo dentro del contexto académico iberoamericano.

---

## Pasar revista

---

**AFRO-HISPANIC REVIEW ■** (vol. 28, n.º 1, primavera, 2009, 250 pp. ISSN: 0278-8969). Excelente revista de temas afrohispanicos en varios idiomas, publicada por el Departamento de Español y Portugués de la Universidad Vanderbilt, en colaboración con The Bishop Joseph Johnson Black Cultural Center. Incluye un texto de Rosalía Cornejo sobre «miradas coloniales en el mercado global» y los negros en *Trilogía sucia de La Habana*. Claudette Williams escribe sobre *El negro Francisco*, heredera de la novela *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero. Helio B. Ruiz se refiere a la invisibilidad del poeta Juan Francisco Manzano, más textos de Teresa Dovalpage, Leonardo Guevara Navarro, de Zona Franca, y de Pedro Pérez Sarduy. Editor: William Luis. Dirección: The Bishop Joseph Johnson Black Cultural Center. Vanderbilt University. VU Station B # 351666, Nashville, Tennessee 37235-1666. Estados Unidos.

**ANALES DE LITERATURA HISPANOAMERICANA ■** (vol. 37, 2008, 367 pp. ISSN: 0210-4547). Revista anual de acercamientos a la literatura hispanoamericana, de la Universidad

Complutense de Madrid. En este número, con un especial «La novela de los novelistas», aparece un texto de Edmundo Paz Soldán sobre Alejo Carpentier y lo real-maravilloso; otro de Fernando Iwasaki sobre Guillermo Cabrera Infante, así como textos sobre Dulce María Loynaz, y otros. Directora: Juana Martínez Gómez. Dirección: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Vicerrectorado de Cultura y Deportes. Obispo Trejo, 2E. 28040 Madrid, España.

**ARTE CUBANO ■** (n.º 3, 2008, 97 pp. ISSN: 1024-8439). Revista cuatrimestral editada por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Se centra en la artista plástica Rocío García y en la crítica del arte en Cuba, con textos de Adelaida de Juan, Arlette Castillo, Luz Merino Acosta, Eduardo Morales Nieves, Rufo Caballero y Piter Ortega Núñez. Celebra el 80 aniversario de Vidal, nos acerca a Habanart y roca el tema de las religiones populares. Magaly Espinosa, Andrés Isaac Santana, Roberto Méndez Martínez, Héctor Antón Castillo y Caridad Blanco de la Cruz también colaboran en esta entrega. Director: Rubén del Valle Lantarón. Dirección: Artecubano Ediciones. Empedrado, 22, esq. a San Ignacio. Plaza de la Catedral. Ciudad de La Habana, Cuba. artecubano@cnap.cult.cu

**EL CAIMÁN BARBUDO ■** (n.º 356, actualizado el 25 de febrero, 2010). Una de las revistas culturales más antiguas del panorama cubano. En este número encontramos textos de Antonio Enrique González Rojas, Beatriz Gago, Vivian Núñez, Fidel Díaz, Leopoldo Luis, Argel Calcines y Bladimir Zamora Céspedes, entre otros. Director: Fidel Díaz Castro. Dirección: Casa Editora Abril. Prado no. 553 e/ Teniente Rey y Dragones, Habana Vieja, Ciudad de La Habana, Cuba.

**CALETA ■** (n.º 15, Segunda Época, 2009, 446 pp. ISSN: 1135-5719). Revista de literatura y pensamiento de la Diputación de Cádiz. Este espléndido número especial se dedica a 50 años de literatura cubana, tanto en la Isla como en el exilio. Abre con un prefacio del director y una cronología de Enrisco, «La Revolución Cubana: medio siglo de éxitos y camisetitas». El volumen se divide en cuatro secciones: «El Poema», que agrupa a 23 poetas; «El cuento», donde encontramos a 16 narradores; «El Diario», con un fragmento de Lorenzo García Vega, y «El ensayo», que reúne a 20 ensayistas. Las excelentes fotos constituyen un registro de la realidad que contrasta con los textos. Director: José Manuel García Gil. Dirección: Excma. Diputación de Cádiz. Servicio

de Publicaciones. San José n.º 7 dpdo. 1004 Cádiz.

**CAMINOS** ■ (n.º 50 y 51 de 2008 y 2009, 71 pp. cada uno. ISSN: 1025-7233). Revista cubana de pensamiento socio-teológico publicada por el centro Memorial Martin Luther King, junior. El primer número dedica su dossier a «Poder y género», con textos de Yoimel González, Yvoni Richter, Amos López y otros. Incluye un especial sobre el cincuentenario de la Revolución Cubana, a la que se refieren Rafael Correa, Fernando Torres y Fernando Martínez Heredia. El número 51 dedica su dossier a la crisis, con textos de Walden Bello, Óscar Ugarteche y Esther Vivas. Director: Raúl Suárez. Dirección: Ave. 53 n.º 9609 entre 96 y 98, La Habana, Cuba.

**CAUCE** ■ (n.º 4, 2008, 59 pp.). Publicación de la Filial Provincial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en Pinar del Río. Abel González Melo habla sobre teatro y paradoja en Cuba, Freddy Artilés y Armando Morales se refieren al teatro de títeres, Atilio Caballero escribe sobre teatro, tema al que se refieren Waldo González López, una muestra de carteles y una obra de Luis Enrique Duarte. Director: Nelson Simón. Dirección: Maceo n.º 178, e/ Ave. Comandante Pinares y Rafael Ferro, Pinar del Río 20100. Cuba.

**CONJUNTO** ■ (n.º 147, abril/junio, 2008, 119 pp. ISSN: 0010-5937). Dedicada al teatro de América Latina y el Caribe, recoge críticas, estudios teóricos e informaciones, así como textos teatrales completos. Aparecen textos de César Brie, Gustavo Schwartz, Eugenio Barba, Roberto Salas y Sara Joffré, entre otros. Directora: Vivian Martínez Tabares. Dirección: Casa de las Américas. Departamento de Teatro. 3ra. y G, El Vedado, C.P. 10400, La Habana, Cuba.

**CONVIVENCIA** ■ (año 2, n.º 10, julio-agosto, 2009). Revista sociocultural digital dirigida a la sociedad civil y a toda la ciudadanía en Cuba. En este número aparecen textos que debaten los asuntos más polémicos de la realidad cubana contemporánea, a cargo de Ezequiel Morales, Adrián Herrera Reyes, Maikel Iglesias, Henry Constantín, Dagoberto Valdés, José H. Garrido Pérez, Sironay González Rodríguez, Maikel Iglesias, Wilfredo Denie, Dimas Castellanos, Virgilio Toledo López, Juan Carlos Fernández, Eugenio Leal, Jesuhadín Pérez, Karina Gálvez Chiú, Oscar Espinosa Chepe, Livia Gálvez, Carlos Amador, Luisa María Cartaya, María del C. Pino, y una entrevista a Aldo, de Los Aldeanos. Consejo de Redacción encabezado por

Dagoberto Valdés. Dirección: Pinar del Río. Cuba. [www.convivenciacuba.es](http://www.convivenciacuba.es) [redaccion@convivenciacuba.es](mailto:redaccion@convivenciacuba.es)

**CRÍTICA** ■ (n.º 133, julio-agosto, 2009, 191 pp. ISSN: 0186-7199). Revista cultural bimestral de excelente factura, publicada por la Universidad Autónoma de Puebla. Este número contiene un texto de Carlos A. Aguilera. Director: Armando Pinto. Dirección: Cedro 40, Fracc. Arboledas de Guadalupe, C.P. 72260 Puebla, México.

**CUADERNOS HISPANOAMERICANOS** ■ (n.º 706 y 714, febrero y diciembre, 2009, 169 y 159 pp. respectivamente, ISSN: 1131-6438). Revista de la Agencia Española de Cooperación Internacional. El n.º 706 incluye un especial sobre poesía en Cuba, con ensayos de Arturo Arango, Enrique Sainz, Reina María Rodríguez y otros. La antología ofrece espacio a un nutrido grupo de poetas, todos mayores de 40 años. El 714 contiene el texto «Señorío de humildad», de César López, y una reseña de Jorge Luis Arcos. Director: Benjamín Prado. Dirección: Avenida Reyes Católicos, 4, 28040 Madrid, España.

**DISIDENTE UNIVERSAL** ■ (año 24, n.º 252, 253 y 256, junio, julio y octubre, 2009, 24 pp. cada uno). Boletín bimensual que reseña la actividad disidente dentro de Cuba y en el exilio. El 252 se ocupa del destape español, contrastándolo con el «destape» cubano a cargo de los hijos de la nomenklatura. Da cuenta de las recientes destituciones en Cuba, la represión, el embargo y el auto-embargo. El número 253 se refiere a la destrucción de La Habana, Oscar Espinosa Chepe ofrece sus «Alternativas para enfrentar la crisis», se da noticia de las manifestaciones en Irán, y aparece una entrevista a Antúñez. El 256 se centra en la represión a la disidencia, especialmente a los bloqueros, aborda el tema de la disidencia en Venezuela, Irán, el Sahara, y da cuenta de las extremas penurias por las que atraviesa el pueblo cubano. Director: Ángel Padilla Piña. Dirección: P.O. Box 360889, San Juan, Puerto Rico 00936-0889.

**ESPACIO LAICAL** ■ (año 5, n.º 1, 2 y 3, 2009, 111, 95 y 103 pp. respectivamente). Publicación trimestral del Consejo de Laicos de La Habana. En el n.º 1 aparecen textos sobre la presidencia de Barak Obama, por Abey Hechevarría; una serie de textos sobre Cuba y sus relaciones internacionales, a cargo de Orlando Márquez, Lenier González, Flavia Marreiro, Camila Abiña y Boris Moreno. Sobre la realidad en la Isla escriben Roberto Veiga y Alfredo

Prieto. Hay una entrevista a Omar Everleny, así como reseñas de libros, por Jorge Domingo Cuadriello y otros. El n.º 2, incluye un texto de Arturo López-Levy, sobre la reconciliación nacional, y Roberto Veiga se refiere a la nación que debemos legarle a nuestros hijos. Hay textos sobre la crisis internacional y la cubana, así como un dossier sobre la problemática racial en Cuba, con intervenciones de Victor Fowler, Alejandro de la Fuente, Jesús Guancho, Rodrigo Espina y Tomás Fernández Robaina. El n.º 3, abre con un editorial sobre la realización personal, de Nelson Crespo. Se reproduce «Raíces del absentismo», de Mañach. Lenier González Mederos escribe sobre la diversidad, y Jorge Domingo Cuadriello sobre los espacios públicos. Colaboran, además, Enrique López Oliva, Daniel Salas González, Pablo Argüelles Acosta, Ariel Pérez Lazo, Roberto Veiga, Carlos Manuel de Céspedes y otros. Director: José Ramón Pérez Expósito. Dirección: Casa Laical. Teniente Rey entre Bernaza y Villegas, La Habana, Cuba.

**ESQUIFE** ■ (n.º 66, abril-junio, 2009, ISSN: 1608-7224). Revista electrónica publicada con el patrocinio de la Asociación Hermanos Saiz. En este número encontramos una entrevista a la bailarina principal Yanela Piñera, por Rafael Álvarez Rosales. Textos, entre otros, de Jesús Jambrina, Carlos Garrido Castellano, Ileana Álvarez, Ahmel Echevarría, J. Cecilia Crespo, Dmitri Prieto Samsónov, Yorisel Andino, Ernesto Pérez Castillo, Yurisel Moreno, Abel González Melo y Carlos Amílcar Moreno. Y poesía de Bulat Okudzhava, con introducción y traducción de Andrés Mir. Redacción: Rafael Grillo, Leopoldo Luis, Yanet Bello y Andrés Mir. Dirección: [www.esquife.cult.cu](http://www.esquife.cult.cu)

**FP. FOREIGN POLICY** ■ Edición española (n.º 37, febrero-marzo, 2010. ISSN: 1697-1515). Revista de política y relaciones internacionales publicada por la Fundación para las Relaciones Internacionales y el Diálogo Exterior (FRIDE). En este número aparece el texto «Orlando Zapata, mártir», de Susanne Gratius. Presidente: Diego Hidalgo. Director general: José Luis Herrero. Dirección: Felipe IV, 9. 1ª derecha. 28014 Madrid, España.

**LA GACETA DE CUBA** ■ (n.º 1 y 3, enero-febrero y mayo-junio, 2009; 64 pp. cada uno. ISSN: 0864-1706). Publicación mensual de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. El primer número dedica un especial a la Historiografía Cubana con textos de Pedro Pablo Rodríguez, Bernardo Martínez Heredia y Oscar Zanetti. Enrique Sainz se ocupa

del pensamiento de Cintio Vitier. Hay textos de Ernesto Pérez Chang, Graziela Pogolotti, Eloy Machado (*El Ambia*), Mario Coyula, Beatriz Maggi, Fina García Marruz, Luis Álvarez Álvarez, Lina de Fera, Denia García Ronda, Gina Picart, Arturo Arango, Rufo Caballero y Alfredo Prieto, entre otros. El número 3, dedica su entrada a Calvert Casey, con una entrevista de Elizabeth Mirabal a Antón Arrufat. Aparece «Sísifo en La Habana», de Natasha Tinacos, y un texto de Jamila M. Ríos. Hay poesía de Lina de Fera. Continúa el tema de la Historiografía Cubana con textos de Oscar Loyola, Olga Portuondo y Francisca López Sibeira. Colaboran también Eliseo Altunaga, Roberto Zurbano, Marilyn Bobes y otros. Director: Norberto Codina. Dirección: 17 n.º 354, El Vedado, CP 10400, La Habana, Cuba.

**LA HABANA ELEGANTE** ■ (n.º 46, otoño, invierno, 2009). Cuidada revista cultural electrónica que viene apareciendo desde 1998. Este número nos entrega el dossier «Posesión y desposesión: perspectivas sobre el coleccionismo», con Mariá Mercedes Andrade como editora invitada, y colaboraciones de Celeste Olalquiaga, Shelley E. Garrigan, María Mercedes Andrade, Francisco Morán y Alan Ashton-Smith. Hay textos de Emilio Bejel, César A. Salgado, Duanel Díaz, Guillermina de Ferrari, Jesús E. Jambrina, Jonathan Dettman, Oscar Montero, Rafael Rojas, Armando Valdés Zamora, Edmundo Desnoes, Jorge Camacho, Conrado V. Blanco e Higinio Marín Pedreño. «Tiene que suceder algo, tiene que destruir la revolución» es una conversación con Antonio José Ponte, por Juan Carlos Rodríguez. La Habana Elegante rinde homenaje a la obra Abilio Estévez y de Arturo Cuenca, escritor y artista invitados. Participan en este homenaje el propio Abilio, con poemas inéditos y una pieza en dos actos, además de Norge Espinosa Mendoza, Antonio José Ponte y Erick Blandón. Redactor: Francisco Morán. Dirección: [www.habanaelegante.com](http://www.habanaelegante.com)

**HUMBOLDT** ■ (n.º 151, año 51, 2009, 96 pp. ISSN: 0018-7615). Publicación del Instituto Goethe. En ésta aparece un texto de Jan Freitag sobre la canción «La Paloma», a la que atribuye un origen cubano tras entrevistar en La Habana a Helio Orovio. Redacción: F. Ulrike Prinz e Isabel Rith-Magni. Dirección: Goethe-Institut Frankenstr.13 D-53175. Bonn, Alemania.

**IGLESIA EN MARCHA** ■ (año XIX, n.º 148, 149 (bajo este número aparecen dos revistas diferentes), febrero y marzo-abril, 2008, 39, 39 y 35 pp. res-



pectivamente). Boletín bimestral de la Archidiócesis de Santiago de Cuba. En el primero se habla de Félix Varela y de la comunidad educativa como parte de la familia y la sociedad. En el primer 149 se habla sobre la función del padre en la sociedad, la espiritualidad cristiana y la formación de los jóvenes. En el segundo 149 se habla sobre la toma de decisiones por parte de los jóvenes. Director: Mons. Pedro Meurice. Dirección: Arzobispado de Santiago de Cuba, apartado 26, C. P. 90100, Santiago de Cuba, Cuba.

**ISLAS** ■ (año 4, n.º 11 y n.º 12, enero y mayo, 2009, 80 pp. en inglés y 80 en español cada uno. ISSN: 1936-8593). Revista trimestral bilingüe dedicada a temas afrocubanos, publicada por Afro-Cuban Alliance, Inc. En el n.º 11, Leonardo Calvo Cárdenas habla sobre el problema racial en Cuba, así como Juan Antonio Madrazo, Manuel Cuesta Morúa y Camilo Loret de Mola, entre otros, y se presenta un Cubabarómetro sobre los síntomas de la discriminación racial en Cuba. El n.º 12 vuelve sobre el tema racial en Cuba con textos de Lourdes Chacón Núñez, José Hugo Fernández, Armando Soler Hernández, Manuel Cuesta Morúa, Leonardo Calvo Cárdenas, Yesenia F. Selier, Penélope Hernández, Laritza Diversent, Juan Antonio Madrazo y otros, así como un testimonio sobre las Damas de Blanco y otro de Antúñez. Directoras: Jaqueline H. Arroyo y Dorothy L. Jenkins. Dirección: Afro-Cuban Alliance, Inc., 2800 Glades Circle, suite 150, Weston Florida 33325, EE. UU.

**THE JOURNAL OF MODERN CRAFT** ■ (vol. 1, n.º 2, Julio, 2009, 314 pp.) Revista académica que se propone como foro interdisciplinario e internacional sobre las nuevas formas artísticas que se apartan de la producción de masas. En este número, aparece un texto de Rachel Weiss sobre la práctica artística de Los Carpinteros. Editores: Gleenn Adamson, Tanya Harrod y Edward S. Cooke, jr. Dirección: Bereg Publishers, First Floor, Angel Court 81 St. Clemence Street, Oxford, OX 4 IAW United Kingdom.

**MISCELÁNEAS DE CUBA. REVISTA DE ASIGNATURAS CUBANAS** ■ (1 de marzo, 2010). Revista de temas políticos cubanos. Centra este número en los más recientes sucesos tras la muerte de Orlando Tamayo, con textos de José Alberto Álvarez Bravo, Lisbán Hernández Sánchez, Damián Sánchez Saenz, Wenseslao Cruz Blanco, José Antonio Menéndez González, Pedro Corzo y otros. Director: Alexis Gaínza Solenzal. Dirección:

Presslingua. Box 50 124 21. Bandhagen, Suecia.

**OTRO LUNES** ■ (año 4, n.º 11, enero, 2010). Revista *online* de temas culturales y literarios. Aparecen textos de Rafael Rojas, Fernando Iwasaki, Leonel A. de la Cuesta, Luis Rafael, Sanjuana Martínez, Gustavo Acosta y Amir Valle. Un texto de Rafael Alcides, poemas de Oscar Kessel, dos cuentos inéditos del escritor cubano José Lorenzo Fuentes, y conversaciones con Alejandro Aguilar, Alberto Chimal, Lina de Feria, Manuel García Verdecia, Armando León Viera y Juan Aparicio Belmonte. Director: Amir Valle. Dirección: [www.otrolunes.com](http://www.otrolunes.com)

**PALABRA NUEVA** ■ (año XVII, n.º 183, y año XVIII, n.º 184, 185, 186 y 187, 189, 190, marzo, abril, mayo, junio, julio-agosto, octubre y noviembre, 2009, y enero y febrero, 2009, 78, 78, 74, 78, 78, 79 y 78 pp. respectivamente). Revista de la Archidiócesis de La Habana que incluye temas religiosos, culturales y sociales de interés para la feligresía. El n.º 183 incluye textos sobre la burocracia, el consumismo, la ola de emigración a España y una entrevista a Fernando Alonso. El n.º 184 se refiere a la situación de las personas de la tercera edad, bajo la firma de Roberto Méndez, Orlando Freire Santana habla del Foro de Davos y el «Anti-Davos». El 185 entrega un texto de Miguel Savater sobre Beatriz Maggi y el dossier «Pensando en Cuba y en los cubanos» en el que intervienen Rafael Hernández y Orlando Márquez, además de un texto de Nelson García sobre Antonia Eiriz. El 186 vuelve sobre el tema de la tercera edad. Lorenzo L. Pérez escribe sobre la crisis mundial, que Orlando Freire Santana compara con la del 29. Carlos Manuel de Céspedes escribe sobre el 20 de mayo y la república. El 187 incluye los premios del concurso de periodismo de la publicación. Aparece una entrevista a Uva de Aragón, textos sobre el consumidor y sobre Mendive, éste a cargo de Jorge Domingo Cuadriello. Carlos Manuel de Céspedes continúa sus reflexiones sobre la república. El 189 incluye textos de Orlando Márquez, de Perla Cartaya sobre la Constituyente de 1940, y otros. En el 190 aparece un texto de Gilberto Hernández sobre la ideología de género, Lázaro J. Álvarez se refiere a la caída del muro de Berlín, así como textos sobre economía, la ópera y Ramón Guirao, a cargo de Orlando Freire Santana, Roberto Méndez y Jorge Domingo Cuadriello. Director: Orlando Márquez. Dirección: Departamento de Medios de Comunicación Social de la Archidiócesis de La Habana. Calle Habana n.º 152



esq. a Chacón, C. P. 10100, La Habana, Cuba.

**PRIMAVERA DE CUBA** ■ (año 3, n.º 17, diciembre, 2009, 24 pp.) Un periódico independiente cubano redactado en Cuba y publicado en Suecia en colaboración con Smahällsgemenskaps Förlag AB. En este número se hace un balance de 2009, un año azaroso. Aparecen artículos sobre la realidad cubana bajo la firma de Jorge Olivera Castillo, Tania Díaz Castro, Rogelio Fabio Hurtado, Juan González Febles, Miriam Leyva, Guillermo Fariñas, José Antonio Fornaris, Oscar Espinosa Chepe, Manuel Cuesta Morúa, Leonardo Calvo Cárdenas, y Luis Cino, entre otros. Jefe de Redacción: Juan González Febles. Dirección: Box 2356, Stockholm, Sweden.

**REVISTA** ■ (vol. 8, n.º 2, winter, 2009, 71 pp. ISSN: 1541-1443) Un resumen de Harvard sobre la realidad de América Latina, publicado por el David Rockefeller Center for Latin American Studies. En este número aparece el texto de Rafael Hernández «The Red Year», sobre política, sociedad y cultura en 1968. Julio César Guanche se refiere a la crisis de los «scissors», «Las paradojas de una Revolución en curso». José María Aguilera-Manzano se refiere a la institucionalización de la Revolución en los 60; Dick Closter, a la Brigada Venceremos; Manuel Yepe, al legado del *Che*, y Elizabeth Dore, a las memorias cubanas de los 60, en «Éxtasis y agonías». Director: Merilee S. Greenle. Dirección: 1730 Cambridge Street. MA 02138, Estados Unidos.

**REVISTA DE OCCIDENTE** ■ (n.º 337, junio, 2009. ISSN: 0034-8635). Revista académica y cultural publicada por la Fundación Ortega y Gasset. En esta entrega, Luis Rafael Hernández escribe sobre «Lorca en Cuba, Cuba en Lorca». Director: José Varela Ortega. Dirección: Fundación Ortega y Gasset. Fortuny, 53. 28010 Madrid, España.

**REVISTA HISPANO CUBANA** ■ (n.º 33, 34 y 35, invierno 2008-2009, primavera-verano y otoño-invierno, 2009, 248, 232 y 224 pp. respectivamente. ISSN:1139-0883). Publicación de tema cubano, especialmente enfocada hacia la política, de la fundación del mismo nombre. El n.º 33 tiene un dossier, «Cuba hasta cuándo» con opiniones desde Cuba y del exilio. Crónicas desde Cuba, un artículo sobre los blogs independientes en la Isla, de William Navarrete, más textos de Vicente Echerrí, una entrevista a Álvarez Guedes y otros sobre música y plástica, a cargo de Enrique Collazo y Dennys Matos. El 34 incluye el dossier «Cuba desde el interior. Vivir el día a día», con colaboraciones de Miriam Leyva, Luis Cino, Ricardo González Alfonso, etc. Las habituales crónicas desde

Cuba, así como textos de Espinosa Chepe, Dagoberto Valdés, Vladimiro Roca, Armando Añel, Mariela A. Gutiérrez y otros. Cuentos de Armando de Armas y de Manuel Vázquez Portal y poemas de Rafael Alcides. El 35 incluye el dossier «Pensar a Cuba» con colaboraciones de Reinaldo Escobar, Manuel Vázquez Portal, Manuel Díaz Martínez, Raúl Rivero y Pío E. Serrano, entre otros. Además, aparecen crónicas de Cuba bajo la firma de Luis Cino, José Hugo Fernandez, etc. Hay artículos de Frank Calzón y Lincoln Díaz-Balart, un ensayo de Tom Gjelten, entrevistas, documentos y literatura. Director: Javier Martínez-Corbán. Dirección: Orfila 8, 1A, 28010 Madrid, España.

**REVISTA LITERARIA BAQUIANA** ■ (Enero-abril, 2010). Revista literaria electrónica internacional editada en Miami. En la Sección Poética hay versos de Julie De Grandy y Roberto Ferrer. Además, textos de Orlando Rossardi, Rolando D. H. Morelli, Maricel Mayor Marsán y Dania Varela. Director Ejecutivo: Patricio E. Palacios. Dirección: www.baquiana.com

**REVOLUCIÓN Y CULTURA** ■ (n.º 3/4 y 5, 2008, 70 pp. cada una. ISSN: 0864-1315). Revista cultural cubana de perfil amplio y periodicidad trimestral. El número 3/4 se ocupa de las mujeres en la música, la imagen de la literatura caribeña en los umbrales del texto, con colaboraciones de Els van del Roost, Adelaida de Juan, Israel Castellanos León y Olga Sánchez Guevara, entre otros. El número 5 se dedica al teatro y aparecen textos de Margarita Mateo, José María Aguilera Manzano, Mireya Cabrera Galán, Adelaida de Juan, Luisa Campuzano y Frank Padrón. Directora: Luisa Campuzano. Dirección: Calle 4 n.º 205, e/ Línea y 11, El Vedado, C. P. 10400, La Habana, Cuba.

**LA SIEMPREVIVA** ■ (n.º 5, 2009, 96 pp. ISSN: 1997-0927). Revista literaria patrocinada por el Instituto Cubano del Libro. Aparece una bitácora de la narrativa que viene, con textos de Mayra Montero, Rogelio Riverón, Luisa Campuzano, Jorge Ángel Pérez, Astrid Santana, Pedro Juan Gutiérrez, Karla Suárez, Alejandro Álvarez Bernal y Miguel Mejides. Las aproximaciones a Carvert Casey, de quien se reproduce «Polaca brillante», están a cargo de Elizabeth Mirabal y Jamila M. Ríos. Hay textos, además, de Abel Sierra, Luis Lorente, Cira Romero, Reynaldo González, Leonardo Acosta y Amauri Gutiérrez. Director: Reynaldo González. Dirección: Editorial José Martí, Calzada n.º 259 entre J e I, C. P. 10400, La Habana, Cuba.

**TEATRO MUNDIAL** ■ (n.º 434, año 10, febrero-marzo, 2010). Revista electrónica sobre el acontecer

en todo el mundo teatral. Da cuenta, como es habitual, del panorama teatral del mundo hispánico y aparecen textos de sus columnistas habituales, entre ellos Matías Montes Huidobro, Ernesto Urdaneta y Max Barbosa. Anuncia el IX Festival Latinoamericano del Monólogo y reproduce los textos «Chamaco en la Cuba de enfrente», de Carlos Espinosa Domínguez, y «Un infierno llamado revolución», por Luis de la Paz. Editor/Director: Ernesto García. Dirección: [www.teatroenmiami.com](http://www.teatroenmiami.com)

**TEMAS. CULTURA, IDEOLOGÍA, SOCIEDAD** ■ (n.º 60, octubre-diciembre, 2009). Publicación trimestral dedicada a la cultura artística y literaria, las Ciencias Sociales y las Humanidades, la teoría política y la sociedad contemporánea. Incluye textos de Ernesto Domínguez, Jorge Hernández Martínez, David Schweickart, Carlos Alzugaray Treto, Jorge Luis Guasch Estévez, Aline Hernández y Helena Scarparo, Heian Perón Araújo, Leonardo Padura, Marlen A. Domínguez Hernández, Carolina de la Torre Molina y Al Campbell, entre otros. «¿Para qué sirve la crítica?», cuenta con la participación de Daniel Díaz Torres,

Ricardo J., Machado, Piter Ortega, Ariel Terrero y Rafael Hernández. Director: Rafael Hernández. Dirección: Edificio ICAIC, 23 n.º 1155, 5º piso, entre 10 y 12, El Vedado, C.P. 10400, La Habana, Cuba.

**UNIÓN. REVISTA DE LITERATURA Y ARTE** ■ (n.º 66, año 48, 2009, 95 pp. ISSN: 00041-6770). Órgano oficial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Este número dedica su dossier a 15 poetas rusos. Hay textos de Lina de Feria, Norberto Codina, Hernández Novás, poemas de Francisco de Oraá y de Nelson Herrera Ysla, una entrevista a Mirta Yáñez, así como dos textos de Rubén Sicilia, entre otros. Director: Enrique Sainz. Dirección: UNEAC, 17 n.º 354, esquina a H, El Vedado, La Habana, Cuba.

**LA ZORRA Y EL CUERVO** ■ (año III, n.º 1, invierno-primavera-verano, 2009). Revista literaria trimestral hecha en Miami. Incluye poemas de Edel Morales y Ihosvany Hernández. Así como textos de George Riverón, Joaquín Badajoz, Reinaldo García Ramos y Juan Cueto-Roig, entre otros. Director: George Riverón. Dirección: <http://www.lazorrayelcervo.com>

# COLABORADORES

## ENCUENTRO 53/54

**MITCHELL ALGUS.** Galerista, curador y crítico norteamericano.

**JESÚS J. BARQUET.** (La Habana, 1953). Poeta y ensayista. Ha publicado *Teatro y revolución cubana: subversión y utopía en Los siete contra Tebas de Antón Arrufat* (2002). Reside en Las Cruces, donde es profesor de la New Mexico State University.

**ANKE BIRKENMAIER.** Especialista norteamericana en Literatura Cubana. Es coautora de *Cuba: un siglo de Literatura (1902-2002)* (2004), y profesora de la Universidad de Columbia.

**MARÍA ELENA BLANCO.** (La Habana, 1947). Poeta y ensayista. Ha publicado el poemario *Danubiomediterráneo* (2005). Reside en Viena.

**ATILIO CABALLERO.** (Cienfuegos, 1959). Novelista, dramaturgo, poeta y director de teatro. Ha publicado *La escritura teatral. Elementos para la creación dramática* (2002). Reside en La Habana.

**ODETTE CASAMAYOR-CISNEROS.** (La Habana, 1972). Escritora e investigadora. Trabaja sobre cuestiones de nacionalidad y raza en el Caribe en la Universidad de Stony Brook. Ha publicado «Negros de papel. Algunas apariciones del negro en la narrativa cubana después de 1959» (2003).

**PEDRO ALEXANDER CUBAS HERNÁNDEZ.** Investigador cubano sobre temas de religión, género y relaciones raciales. Reside en La Habana.

**ROBERTO IGNACIO DÍAZ.** Investigador y ensayista cubano. Especialista en Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Associate Professor en la University of Southern California. Reside en Los Angeles.

**CRISTÓBAL DÍAZ AYALA.** (La Habana, 1930). Musicólogo y ensayista. Ha publicado *Los Contrapuntos de la Música Cubana* (2006). Reside en San Juan, Puerto Rico.

**DUANEL DÍAZ INFANTE.** (San Germán, 1978). Ensayista y profesor. Ha publicado *Límites del origenismo* (2005). Realiza su doctorado en la Universidad de Princeton, ciudad donde reside.

**DAYLET DOMÍNGUEZ.** (La Habana, 1975). Especialista en Literatura y Cultura Caribeña Hispánica. Realiza su doctorado en la Universidad de Princeton, ciudad donde reside.

**MARÍA I. FAGUAGA IGLESIAS.** Historiadora y antropóloga cubana. Directora del Programa de Diálogo Inter-cultural e Inter-religioso del capítulo cubano de la Comisión para el Estudio de la Historia de la Iglesia en Latinoamérica. Reside en Cuba.

**AGUSTÍN FERNÁNDEZ.** (La Habana, 1928-Nueva York, 2006). Pintor cubano cuya sostenida y personal obra aparece desde 1951 en los más importantes museos y galerías de Europa y Estados Unidos.

**WALDO FERNÁNDEZ CUENCA.** Periodista cubano. Cursa estudios en la Universidad de La Habana, ciudad donde reside, y ha colaborado con diferentes medios de la Isla.

**TOMÁS FERNÁNDEZ ROBAINA.** (1941). Profesor e investigador cubano de la Biblioteca Nacional José Martí y de la Universidad de La Habana. Ha publicado *Hablen paleros y santeros* (1994). Reside en La Habana.

**VICTOR FOWLER CALZADA.** (La Habana, 1960). Ensayista y poeta. Ha publicado *Descensional* (1994). Reside en La Habana.

**ALEJANDRO DE LA FUENTE.** Historiador, profesor y ensayista cubano. Director del programa de doctorado en Historia de la Universidad de Pittsburg y editor de *Hispanic American Historical Review*. Ha publicado *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba, 1900-2000* (2001).

**LUIS MANUEL GARCÍA MÉNDEZ.** (La Habana, 1954). Narrador y periodista. Ha publicado *Diario (delirio) habanero* (2010). Es Jefe de Redacción de *Encuentro*. Reside en Madrid.

**LORENZO GARCÍA VEGA.** (Jagüey Grande, 1926). Miembro del grupo Orígenes, del Consejo de Redacción de la revista *escandalar*, y director de la revista *Újule*. Ha publicado *Papeles sin Ángel* (2005). Reside en Miami.

**ALEJANDRO GONZÁLEZ DÍAZ.** (1975). Artista plástico cubano. Organizador y productor del movimiento de Artistas Cubanos Independientes. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas. Reside en Bilbao.

**IVETTE GÓMEZ.** Especialista en Literatura Latinoamericana del Siglo XX. Es profesora en la University of California, Irvine. Ha publicado *Escrituras (des)encantadas: la poética de las ruinas en la narrativa cubana contemporánea* (2009).

**DANIEL IGLESIAS KENNEDY.** (La Habana, 1950). Escritor y traductor. Ha publicado la novela *Espacio vacío* (2003). Reside en Talavera de la Reina, España.

**ARMANDO LÓPEZ.** (Santa Clara, 1943). Editor, periodista cultural, productor de espectáculos, conferencista y guionista de televisión. Reside en Nueva Jersey.

**RONALDO MENÉNDEZ.** (La Habana, 1970). Escritor, profesor y periodista. Ha publicado *Río Quibú* (2008). Reside en Madrid.

**YOLANDA MOLINA-GAVILÁN.** Investigadora y profesora de español en Eckerd College, Florida. Ha publicado *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio* (2002).

**DOLAN MOR.** (Pinar del Río, 1968). Poeta y narrador. Ha publicado *La novia de Wittgenstein* (2009). Reside en Aragón, España.

**ORLANDO LUIS PARDO LAZO.** (La Habana, 1971). Narrador y fotógrafo. Editor del e-zine de escritura irregular *The Revolution Evening Post*. Ha publicado *Boring Home* (2009). Reside en La Habana.

**ARIEL PÉREZ LAZO.** Investigador y ensayista cubano. Es profesor de Filosofía en la Universidad de La Habana, ciudad donde reside.

**JOSÉ PÉREZ OLIVARES.** (Santiago de Cuba, 1949). Poeta y pintor. Ha publicado *Háblame de las ciudades perdidas* (1999). Reside en Sevilla.

**ANTONIO SANTAMARÍA GARCÍA.** Especialista español en Historia Económica Contemporánea de América. Investigador de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos del CSIC. Ha publicado *Más allá del azúcar. Política, diversificación y prácticas económicas en Cuba* (2009).

**CARLOS UXÓ.** Especialista en literatura latinoamericana. Reside en Victoria, Australia, donde es profesor en La Trobe University. Ha publicado *The detective fiction of Leonardo Padura Fuentes* (2006).

**FÉLIX LUIS VIERA.** (Santa Clara, 1945). Poeta, cuentista y novelista. Ha publicado *Un ciervo herido* (2002). Reside en México.

**ALAN WEST-DURÁN.** (La Habana, 1953). Poeta, ensayista y profesor de la Northeastern University. Ha publicado *African Caribbeans. A Reference Guide* (2003). Reside en Boston.

## OTROS COLABORADORES DE ENCUENTRO

Juan Abreu ■ Ladislao Aguado ■ Raúl Aguiar ■ Gorki Águila ■ Carlos Alberto Aguilera ■ César Reynel Aguilera ■ Luis Alberto Alba ■ Ramón Alejandro ■ Carlos Alfonso † ■ Mitchell Algu ■ Rafael Almanza ■ Orlando Alomá ■ Odette Alonso ■ Eliseo Altunaga ■ Alberto F. Álvarez ■ José Álvarez ■ Isabel Álvarez Borland ■ Emma Álvarez-Tabío Albo ■ Domingo Amuchástegui ■ Miguel Ángel Andrade ■ Alejandro Anreus ■ Armando Añel ■ Uva de Aragón ■ Helena Araujo ■ Liber Arce Matos ■ Sigfredo Ariel ■ Octavio Armand ■ Armando de Armas ■ Alejandro Armengol ■ Teresa Ayuso ■ Joaquín Badajoz ■ Gastón Baquero † ■ Carlos Barbáchano ■ Patricia Baroni ■ Jesús J. Barquet ■ José Bedía ■ Francisco Bedoya † ■ Eduardo C. Béjar ■ Daniel Bejarano Millán ■ Emilio Bejel ■ Juan F. Benemelis ■ Antonio Benítez Rojo † ■ Cundo Bermúdez † ■ Gabriel Bernal ■ David Bigelman ■ Anke Birkenmaier ■ Marta Bizcarrondo † ■ Juan Antonio Blanco ■ María Elena Blanco ■ Vincent Bloch ■ Rosa Ileana Boudet ■ Claes Brundenius ■ James Buckwalter-Arias ■ Atilio Caballero ■ Miguel Cabrera Peña ■ Damaris Calderón ■ Madeline Cámara ■ Román de la Campa ■ José Anibal Campos ■ David Camps ■ Wilfredo Cancio ■ Raúl Antonio Capote ■ Odette Casamayor-Cisneros ■ Consuelo Castañeda ■ Jorge Castañeda ■ Humberto Castro ■ Sergio Cevedo ■ Eudel Eduardo Cepero ■ Iris Cepero ■ Mons. Carlos Manuel de Céspedes ■ Chago (L. Santiago Méndez Alpizar) ■ Sonia Chao ■ Luis Roberto Choy López ■ Enrique Collazo ■ Wilfrido H. Corral ■ Miguel Cossío ■ René Coyra ■ Mario Coyula Cordero ■ Luis Cremades ■ Félix Cruz-Álvarez ■ Luis Cruz Azaceta ■ María Elena Cruz Varela ■ Pedro Alexander Cubas Hernández ■ Jorge Domingo Cuadriello ■ Pablo de Cuba Soria ■ Arturo Cuenca ■ Manuel Cuesta Morúa ■ Belkis Cuza Malé ■ Jorge Dávila ■ Edmundo Desnoes ■ Tania Díaz Castro ■ Desirée Díaz Díaz ■ Duanel Díaz Infante ■ Arcadio Díaz Quiñones ■ Julio A. Díaz Vázquez ■ Néstor Díaz de Villegas ■ Roberto Ignacio Díaz ■ Constante Rapi Diego † ■ Eliseo Diego † ■ Haroldo Dilla ■ Daylet Domínguez ■ Jorge I. Domínguez ■ Maida Donate ■ Walfrido Dorta ■ Jorge Duany ■ Juan Duchesne Winter ■ Heriberto Duverger ■ Vicente Echerri ■ Ofill Echevarría ■ Antonio Elorza ■ Froilán Escobar ■ Magaly Espinosa ■ María Elena Espinosa ■ Norge Espinosa ■ Oscar Espinosa Chepe ■ Tomás Esson ■ Abilio Estévez ■ Omar Everleny ■ José Antonio Évora ■ Tony Évora ■ María I. Faguagua Iglesias ■ Lina de Feria ■ Agustín Fernández ■ José Hugo Fernández ■ Lino B. Fernández ■ Miguel Fernández ■ Raúl Fernández ■ Waldo Fernández Cuenca ■ Gerardo Fernández Fe ■ Ramón Fernández-Larrea ■ Mario Antonio Fernández Pérez ■ Tomás Fernández Robaina ■ Francisco Fernández Sarría ■ Joaquín Ferrer ■ Jorge Ferrer ■ Armando Figueroa ■ Javier Figueroa ■ Juan Carlos Flores ■ Raúl Flores ■ Leopoldo Fornés ■ Rafael Fornés ■ Julio Fowler ■ Victor Fowler Calzada ■ Antonio-Filiu Franco ■ Alejandro de la Fuente ■ Ileana Fuentes ■ Ivette Fuentes ■ José Lorenzo Fuentes ■ Rocío García ■ Juan Antonio García Borrero ■ Francisco García González ■ Emilio García Montiel ■ Carlos García Pleyán ■ Reinaldo García Ramos ■ Lorenzo García Vega ■ Manuel García Verdecia ■ Flavio Garcíandía ■ Florencio Gelabert ■ Lourdes Gil ■ Antonio Gómez Sotolongo ■ Reinol González ■ Alejandro González Acosta ■ Alejandro González Díaz ■ Ronel González Sánchez ■ Gory (Rogelio López Marín) ■ Guillermo J. Grenier ■ Antonio Guedes ■ Charo Guerra ■ Germán Guerra ■ Lilliam Guerra ■ Wendy Guerra ■ Gustavo Guerrero ■ Jorge Guítart ■ Mariela A. Gutiérrez ■ Pedro Juan Gutiérrez ■ G.B. Hagelberg ■ Rodolfo Häsler ■ José Manuel Hernández ■ Rafael Enrique Hernández ■ José Luis Hernández Alfonso ■ María Hernández-Ojeda ■ Carmen Hernández Peña ■ Rogelio Fabio Hurtado ■ León Ichaso ■ Emilio Ichikawa ■ Daniel Iglesias Kennedy ■ Jesús Jambriña ■ Alexis Jardines ■ Orlando Jiménez Leal ■ Pedro de Jesús ■ Andrés Jorge ■ José Kozar ■ Andrés Lacau ■ Emilio Lamo de Espinosa ■ Julio Larraz ■ Alberto Lauro ■ Felipe Lázaro ■ Francisco León ■ Glenda León ■ José Félix León ■ Ivette Leyva ■ Chely Lima ■ Félix Lizárraga ■ Eduardo del Llano ■ Soledad Loaeza ■ Armando López ■ César López ■ Magdalena López ■ Ricardo López ■ Arturo López-Levy ■ Humberto López Morales ■ Luis Lorente ■ Carlos M. Luis ■ Mats Lundahl ■ Carlos Malamud ■ Eduardo Manet ■ Javier Marimón ■ Pedro Marqués de Armas ■ Eugenio Marrón ■ Santiago Martín ■ Raúl Martínez † ■ Ángeles Mateo del Pino ■ Denny Matos ■ Ronaldo Menéndez ■ María Rosa Menocal ■ Adam Michnik ■ Julio E. Miranda † ■ Michael H. Miranda ■ Mauricio de Miranda ■ Marcelino Miyares ■ Alessandra Molina ■ Juan Antonio Molina ■ Yolanda Molina-Gavilán ■ Lizabel Mónica ■ Pedro Monreal ■ Carlos Alberto Montaner ■ Nivia Montenegro ■ Matías Montes Huidobro ■ Ana Monzón ■ Dolan Mor ■ Juan Luis Morales ■ Marcelo Morales ■ Francisco Morán ■ Idalia Morejón ■ Francisco Moreno Fernández ■ Judith Morris ■ Gerardo Mosquera ■ Eusebio Mujal-León ■ Eduardo Muñoz Ordoqui ■ Julia Muñoz Ripoll ■ Fabio Murrieta ■ Consuelo Naranjo Orovio ■ José Antonio Navarrete ■ William Navarrete ■ Iván de la Nuez ■ Mirta Ojito ■ Carlos Olivares Baró ■ Joaquín Ordoqui † ■ Gregorio Ortega † ■ Heberto Padilla † ■ James J. Pancrazio ■ Mario Parajón † ■ Ludolfo Paramio ■ Orlando Luis Pardo Lazo ■ Ana Pellicer ■ Gina Pellón ■ Umberto Peña ■ Michel Perdomo ■ Manuel Pereira ■ Gabriel Pérez ■ Jorge Ignacio Pérez ■ Ricardo Alberto Pérez ■ Marta María Pérez Bravo ■ Waldo Pérez Cino ■ Ángel Pérez Cuza ■ Ariel Pérez Lazo ■ Jorge Pérez López ■ José Pérez Olivares ■ Jeffrey Manoel Pijpers ■ Enrique Pineda Barnett ■ Carlos Pintado ■ Jorge A. Pomar ■ Eneyde Ponce de León ■ Ricardo Porro ■ Pedro Portal ■ Ena Lucía Portela ■ José Prats Sariol ■ Nicolás Quintana ■ Tania Quintero ■ Sergio Ramírez ■ Sandra Ramos ■ José Ignacio Rasco ■ Alberto Recarte ■ Laura Redruello ■ Andrés Reynaldo ■ Paquito D'Rivera ■ José Rosas Ribeyro ■ Alejandro Ríos ■ Enrique del Risco ■ Isel Rivero ■ Miguel Rivero ■ Antonio Orlando Rodríguez ■ Arturo Rodríguez ■ Jorge Félix Rodríguez ■ José Conrado Rodríguez ■ Reina María Rodríguez ■ Milena Rodríguez Gutiérrez ■ Julio Rodríguez-Luis ■ Belén Rodríguez-Mourelle ■ Guillermo Rodríguez Rivera ■ Efraín Rodríguez Santana ■ Luis Felipe Rojas ■ Alexis Romay ■ Martha Beatriz Roque ■ Jesús Rosado ■ Guillermo Rosales † ■ David Rovira ■ Carmen Ruiz Barrionuevo ■ Christopher Sabatini ■ Enrique Sainz ■ Baruj Salinas ■ Antonio Sánchez ■ Francis Sánchez ■ Miguel Ángel Sánchez ■ Romy Sánchez ■ Suset Sánchez ■ Tomás Sánchez ■ Osmar Sánchez Aguilera ■ Hugo Luis Sánchez González ■ Rolando Sánchez Mejías ■ Andrés Isaac Santana ■ Ángel Santiesteban-Prats ■ Mariana Sanz ■ Rogelio Saunders ■ Kevin Sedeño ■ Jacobo Sefami ■ Roberto Segre ■ Fidel Sendagorta ■ Pedro Shimose ■ Rubén Sicilia ■ Jesús Silva-Herzog Márquez ■ José Antonio Solís ■ Ignacio Sotelo ■ Ilán Stavans ■ Michel Suárez ■ Jaime Suchlik ■ Mirta Suquet ■ Jorge Tamargo ■ Nivaria Tejera ■ Luis Trelles ■ Carlos Uxó ■ Armando Valdés ■ Dagoberto Valdés ■ Amir Valle ■ Jorge Valls ■ Victor Varela ■ Lesbia O. Varona ■ Aurelio de la Vega ■ Jesús Vega ■ Anna Lidia Vega Serova ■ Carlos Victoria † ■ Félix Luis Viera ■ Fernando Villaverde ■ Luis Antonio de Villena ■ Alan West ■ Isis Wirth ■ Yoss (José Miguel Sánchez) ■ Emilia Yulzari ■ Manuel Zayas ■ Rafael Zequeira

**ROBERTO IGNACIO DÍAZ** El espíritu de Cuba y el espectro de la ópera

**ALEJANDRO GONZÁLEZ DÍAZ** Producción estética y política cultural

**DAYLET DOMÍNGUEZ** Antiintelectualismo y género policial en Cuba

**WALDO FERNÁNDEZ CUENCA** Anatomía de un enfrentamiento

**ANKE BIRKENMAIER** Cabrera Infante y la (nueva) novela urbana

**CARLOS UXÓ** El personaje del negro en la narrativa breve de los Novísimos

**ENTREVISTA**

**YOLANDA MOLINA-GAVILÁN**

Daína Chaviano: un panorama de la ciencia ficción cubana

**EN PROCESO**

**FÉLIX LUIS VIERA** El corazón del rey

**DANIEL IGLESIAS KENNEDY** La leyenda de Maribel Montero

**POESÍA**

**DOLAN MOR / MARÍA ELENA BLANCO**

**ORLANDO LUIS PARDO LAZO / JOSÉ PÉREZ OLIVARES**

**CUENTOS**

**ATILIO CABALLERO / RONALDO MENÉNDEZ**

**PLÁSTICA AGUSTÍN FERNÁNDEZ**

