

## Partes del Imperio

RAFAEL ROJAS

---

Antonio José Ponte  
*Un arte de hacer ruinas*  
 Fondo de Cultura Económica  
 México, D.F., 2005, 191 pp.  
 ISBN: 9681675967

---

SE DEBE AL FILÓSOFO ALEMÁN ARTHUR SCHOPENHAUER una de las definiciones más precisas del estilo en la escritura. En un pasaje de su libro *Parerga y Paralipómena* (1851) se decía que el estilo era algo físico, equivalente a una «fisonomía del espíritu», más indeleble, incluso, que la otra fisonomía: la del cuerpo. Schopenhauer, como tantos románticos alemanes, pensaba que el estilo es el orden supremo de una lengua, sólo alcanzable por el genio en el arte literario, y cuya naturaleza puede ser tan específica, única e irrepetible, que permitiría distinguir las escrituras nacionales más ajenas o distantes. Desde las «griegas» hasta las «caribeñas», agregaba.

Despojada de su nacionalismo, la teoría del estilo de Schopenhauer sigue siendo válida. La rareza del estilo en cualquier literatura nacional es la mejor comprobación del carácter casi milagroso de ese don. Si nos preguntáramos, seriamente, cuántos escritores con estilo hay en una literatura tan vasta como la cubana, por ejemplo, nos asombraría la parquedad de la respuesta. Es cierto, todos los escritores tienen estilo, pero *un* estilo personal y discernible, sólo muy pocos. El poeta, narrador y ensayista matancero Antonio José Ponte (1964) es uno de ellos.

En los últimos diez años, Ponte ha juntado una obra de temprana plenitud, desglosada en cuatro géneros: poesía, ensayo, cuento y novela. La pregunta sobre el por qué de ese ejercicio de géneros diversos, que tantas veces se ha hecho en relación con autores como Lezama, Piñera y Arrufat, podría implicar también al autor de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995). En Ponte, a diferencia de tantos otros escritores de su generación, el cultivo de varios géneros es una práctica genuina y autorreferencial, ajena a las

compulsiones grafómanas y los cabeceos comerciales. La escritura de varios géneros es, para Ponte, una llegada al centro de la misma ciudad desde distintas calles.

Los temas del poemario *Asiento en las ruinas* (1997) y de la novela *Contrabando de sombras*; de los ensayos de *Las comidas profundas* (1997) y *El libro perdido de los origenistas* (2002); de los relatos de *Corazón de skitalietz* (1998) y *Cuentos de todas partes del imperio* (2002) son los mismos: La Habana y sus ruinas, la tradición y sus escamoteos, el socialismo y sus éxodos, la amistad y sus traiciones, la memoria y sus olvidos. La literatura de Ponte es una plataforma giratoria que proyecta la misma imagen desde todas las miradas posibles.

Esa capacidad de desplazamiento está garantizada, como decíamos, por el estilo. Gracias a su prosa refinada y, a la vez, transparente, Ponte es de los pocos escritores cubanos que, desde las reglas de la alta literatura, puede narrar, sin riesgo de artificios o interrupciones, la precariedad de la vida habanera. Esa narración letrada de lo histórico, ese cifraje de la inmediatez social y política, está presente en todas las dimensiones de su escritura: lo mismo en un poema sobre Regla que habla de una «lluvia que afina la memoria» o en aquel otro, también ambientado en la bahía, donde los habaneros beben té ruso y definen la poesía como un «halcón al aire», «una flota que se hunde», «una provincia atroz»..., que en los ensayos sobre el hambre en la ciudad o sobre las manipulaciones oficiales del legado de *Orígenes*.

La narración letrada de lo histórico está presente, decimos, en toda la escritura de Antonio José Ponte, pero es más legible, agregamos, en los cuentos, ahora recogidos por Esther Whitfield en la promisoría colección *Aula Atlántica*, del Fondo de Cultura Económica, que coordina Julio Ortega. Tal vez, esta mayor legibilidad de lo político se deba a que en sus relatos, con mayor libertad que en el ensayo o la novela, Ponte fabula con los ardides de la crónica. La economía narrativa del cuento le permite a Ponte reconstruir la vida de unos becarios cubanos en la Unión Soviética, de una emigrante en Islandia o escenas inusitadas en el baño de un aeropuerto, una carnicería en el Barrio Chino, una barbería en La Habana Vieja, una estación ferroviaria o el muro del Malecón.

Los tonos y las estirpes de estos cuentos son muy diversos. La noveleta *Corazón de skitalietz*, por ejemplo, tiene la melancolía de algunas páginas de Mann, de Dostoievsky, de novelas del surrealismo tardío, como *La espuma de los días*, de Boris Vian, y, aun, de la literatura gótica inglesa —Ponte es un devoto clandestino de Walpole, Maturin, Parnell, Young, Blair y Gray—, cuya huella es tan perceptible en su novela *Contrabando de sombras*. Los personajes de esa noveleta (Escorpión, Misterio, el Historiador, la Astróloga), alegóricos y evanescentes, son «corazones solitarios», «anémicos profesionales», «vagabundos sin destino» o, más bien, sin otro destino que un hospital a altas horas de la madrugada.

Poco tiene que ver esta atmósfera lúgubre con la ironía y el sarcasmo de «Lágrimas en el congrí», «A petición de Ochún» o «Un arte de hacer ruinas», el relato dedicado a Reina María Rodríguez que da título al volumen. El escenario en que vive el joven urbanista, que redacta una tesis sobre la construcción de barbacoas, inspirado en el *Tratado breve de estática milagrosa*, es el mismo —La Habana ruinosa y polvorienta—, pero el ambiente espiritual y el habla de los personajes son distintos, más plenamente herederos de Piñera, Cabrera Infante y Arenas que de algún otro escritor occidental. El dolor de *Corazón de skitalietz* es procesado, aquí, de otra manera: con la lúcida tecnología del humor y el ingenio.

Siempre hay dos constantes en esa plataforma giratoria que caracteriza la escritura de Antonio José Ponte: La Habana en ruinas y la diáspora de los cubanos por el mundo. Sobre la primera, diremos, tan sólo, que se trata de una Habana escurridiza, no tan geográficamente definida como la de Carpentier, Lezama o Cabrera Infante. La Habana de Ponte asoma la cabeza, casi siempre, por la zona del puerto; pero más adelante, en un mismo relato, puede manifestarse lo mismo en Miramar y El Vedado que en La Víbora o El Cerro. La de Ponte es, además, no sólo una Habana de aviones y balsas que permiten abandonar la Isla, sino una de trenes y ómnibus que exponen la urbe a la inquietante energía de las provincias.

El otro pilar de esa plataforma, la diáspora, alcanza en la narrativa de Ponte una de las visiones más sofisticadas de la literatura cubana contemporánea. A partir de una frase de Kipling, Ponte traza la alegoría de Cuba como un imperio que difumina a sus ciudadanos —o, más bien, a sus *súbditos*—

por el mundo. Pero, curiosamente, esa propagación mundial del vasallaje de un reino no está fechada en los 90, como afirma Esther Whitfield en el prólogo, sino en el envío de miles de estudiantes cubanos a la Unión Soviética y Europa del Este en los años 70 y 80. En muchos cuentos de Ponte, como en tantos poemas de Emilio García Montiel y en todas las novelas de José Manuel Prieto, siempre hay un personaje que vive en Europa del Este o que acaba de regresar de allí, lleno de referencias culturales eslavas.

Ponte sostiene la idea original de que la diáspora poscomunista —no el exilio anticastrista que comenzó desde el mismo año 59— se inició con aquellos contingentes de becarios. En ese peregrinaje está el origen de la máxima fragmentación del imperio que experimentamos en nuestros días. Cuba, pequeño reino del imperio soviético, ha sido, también, a su manera, una isla imperial. Y como todo imperio, esa Cuba confirma su proyección transnacional en el momento de decadencia, no en el de auge. Una célebre tradición de historiadores de imperios, desde Gibbon hasta Duroselle, establece que la verdadera naturaleza imperial de cualquier organismo político no está dada por su momento de fuerza o esplendor, sino por su agotamiento, por su declinación.

Un imperio puede durar dos años como el de Iturbide, tres como el de Maximiliano, 80 como el de los Pedros en Brasil o varios siglos como los de Habsburgos y Borbones en la Europa clásica. Pero para confirmar su esencia imperial, que proviene del modelo romano, todo reino debe experimentar la decadencia. Y esa decadencia, como es sabido, consiste, generalmente, en una fragmentación del territorio o de la comunidad de súbditos que puede durar años o décadas. Eso fue lo que sucedió a España entre 1808 y 1824 y a la Unión Soviética entre 1989 y 1992. Eso es, también, lo que le ha pasado a Cuba en los últimos veinte años.

Es cierto, la literatura de Antonio José Ponte puede ser leída como un testimonio formidable de la última y prolongada decadencia cubana. Pero definir una obra tan refinada, cosmopolita y crítica como «literatura del Período Especial» —es el principal argumento del prólogo de Esther Whitfield— resulta inapropiado por partida doble, ya que arraiga en su inmediatez histórica una obra que debería leerse desde los tiempos del estilo, que son más prolongados que los de la política, y acredita el mañoso eufemismo «período especial

en tiempos de paz» dentro del campo de los estudios literarios. Definir de esa manera la narrativa de Ponte, por no hablar de la poesía y el ensayo, es empobrecer, simultáneamente, la literatura y la historia de Cuba, suscribiendo la terminología del poder.

Acreditar la frase «Período Especial» como un nombre de época o como la calificación del último tramo de la historia contemporánea de Cuba no sólo significa admitir que esa etapa, así llamada, marca decisivamente la producción cultural de la Isla —tal y como lo hicieron, en su momento, la Edad de Plata rusa, la *belle époque* francesa o el *American Renaissance* en Estados Unidos— sino algo más grave: fechar excesivamente la producción literaria de la Isla, subordinar la dialéctica de la tradición a las caprichosas periodizaciones históricas del Estado. La literatura de Ponte sería, en todo caso, no una literatura *de*, sino *contra* esa mascarada del tiempo, llamada Período Especial, que pretende atribuir un sentido coyuntural o provisorio a lo que, en verdad, es el lentísimo derrumbe de un régimen. ■

---

## Un Don Quijote de la música cubana

CRISTÓBAL DÍAZ AYALA

---

Leonardo Acosta  
*Otra visión de la música popular cubana*  
 Editorial Letras Cubanas  
 La Habana, 2004  
 ISBN:

---

LEONARDO ACOSTA ES EN LA ACTUALIDAD EL MÁS destacado ensayista de nuestra música. Siempre ponderado, usa la lógica y el sentido común —actualmente el menos común de los sentidos— como herramientas básicas, este enciclopedista y músico, autor de obras ya clásicas como *Música y descolonización*, *Del tambor al sintetizador*, y *Descarga cubana: el jazz en Cuba*, que ha incursionado también en temas tan disímiles como el que trata en *José Martí, la América precolombina y la conquista española*, *Paisajes del hombre* (un libro de cuentos) y el

poemario *El cuento del samurai*. Acosta también acostumbra a reunir en un solo volumen varios de sus enjundiosos artículos, como hizo antes en *Elige tú que canto yo* y ahora en *Otra visión de la música popular cubana*.

Lo escrito especialmente para la nueva obra son los cuatro primeros capítulos en que, con enfoque posmoderno, aplica la duda metódica para replantearse varios temas clásicos de nuestra historiografía musical. Usando como *leitmotiv* una expresión tomada del libro *Cuba: dos siglos de música (siglos XVI y XVII)*, de Gloria Antolitia, a quien da crédito por este pequeño pero importante libro, en que la autora sostiene que sí hubo eventos musicales importantes en estos dos siglos, pasados de largo por muchos tratadistas. La frase de la Antolitia era: «Porque todo comenzó más temprano de lo que se cree». Y, tomándolo de pie forzado, este Don Quijote de nuestra música, armado con la aguda lanza de su ingenio y conocimientos, la emprende con los molinos de viento de lo que llama «innumerables mitos y dogmas que con el tiempo han ido saturando y desvirtuando nuestra musicografía». El primer reducto atacado es el culto exagerado a compositores e intérpretes, haciendo de la historia de la música cubana una extensa relación de personalidades, donde, según el autor, «no hay análisis ni valoraciones, sólo una aburrida contabilidad de éxitos y ditirambos». Y pone un ejemplo: «Es el slogan convertido luego en dogma y repetido hasta la saciedad sobre los cuatro grandes de la trova, que hace pensar que los demás trovadores eran de segunda, quedando como héroes sólo Sindo Garay, Manuel Corona, Rosendo Ruiz y Alberto Villalón».

Su próximo molino es «Un mito igualmente extendido es en el que se pretende que el son oriental llegó a La Habana exactamente en mayo de 1909». Pero para objetar este mito, Acosta usa otro: la entronización del son dentro del danzón en 1910, aceptando la aseveración —ya convertida en axioma— de que en el danzón «El bombín de Barreto», escrito por José Urfé y supuestamente estrenado en 1910, se introduce el son en la última parte del mismo. Y aquí entran los discos y la discografía. En nuestro libro *Discografía de la música cubana*, vol. 1, indicamos ya la posibilidad de discos danzoneros con presencia sonera como, por ejemplo, *Agapito ven, ven*, grabado por la orquesta de Pablo Valenzuela en 1909. Pero esto no afecta a la oportuna observación de Acosta.

Por ahí sigue el iconoclasta estremeciendo viejos conceptos, como el de atribuir a toda la música cubana raíces africanas o hispánicas, soslayando otras posibles fuentes, como la supervivencia de la indígena, citando en apoyo de su tesis los trabajos de los musicólogos Hilario González y Martha Esquenazi y, de paso, defendiendo a don Fernando Ortiz de injustificadas críticas.

El molino mayor, casi castillo, es atacado en el capítulo 2, «De los complejos genéricos y otras cuestiones», donde critica la división hecha por otros ensayistas en grupos llamados «complejos» o familias de géneros musicales relacionados entre sí. No nombra a estos escritores, pero sí a los que, como el musicólogo Danilo Orozco, han aportado conceptos importantes al análisis de esta cuestión, como el de «intergéneros» o géneros que aúnan características de más de uno, y «protogéneros», creaciones que son un anticipo de otras que culminarán en un nuevo género más completo y abarcador, con perfil más definido. Como «fetiches colaterales» habla también del cinquillo y la clave, dos de los muchos patrones o esquemas rítmicos que tiene la música afrocubana, mal definidos y usados por muchos musicólogos. Quizás por modestia, no menciona el autor que coadyuvó a evitar un disparate que planeaba nada menos que sobre el Smithsonian, titulando su proyectada exhibición de jazz latino con el nombre de «En clave de jazz», como si el jazz tuviese una clave especial, en el sentido en que se usa esta palabra, para identificar a los diversos patrones rítmicos de la música afrocaribeña. Aquí, Acosta hace un brillante trabajo de esclarecimiento. Y como muestra de su ética profesional rectifica planteamientos hechos en su obra «Música y descolonización» en relación con el son. Asimismo, comenta y comparte en esta sección parte de los brillantes estudios hechos en esta materia por el dr. Danilo Orozco. Y termina el capítulo hablándonos de la polirritmia, que es el uso simultáneo de dos o más de esos patrones rítmicos.

En cierta manera, creo que el siguiente capítulo es un homenaje a la creación genial de Cervantes, cuyo multicientenario celebramos en estos días a todo trapo. En «Música y cultura popular» se establecen criterios que no son necesariamente los mismos del aparato oficial de la cultura cubana; pone el debatido tema de lo folclórico en su lugar y nos dice: «Baste decir que una música

nacional de raigambre popular ha podido mantenerse tanto en Cubos a como en Estados Unidos o Brasil, con independencia de modelos y sistemas sociales». Para llegar a esa afirmación, reconoce que, como muchos, en la década de los 70 negó toda autenticidad a la cultura popular difundida por los medios, vistos sólo como agentes de la penetración imperialista. «Ese criterio cayó por su propio peso en la siguiente década. Su error de base fue ignorar la capacidad de respuesta del público receptor». Y cita a Fiske: «La cultura popular es la cultura de los subordinados que se resisten a la subordinación».

Para Acosta, el problema central de la música cubana y la cultura popular en Cuba no ha sido el elitismo ni la supuesta manipulación de los medios, sino el racismo. Y entra con la manga al codo en el asunto.

La parte más crítica del libro termina con el capítulo cuarto, «Los inventores de nuevos ritmos: Mito y realidad». Siguiendo la postura de base marxista de Argeliers León, el autor pone entre paréntesis el creador y/o la fecha de invención de determinados géneros musicales cubanos. En algunos casos no le falta razón. Por ejemplo, cuando se supone a Pepe Sánchez como el creador del bolero, con «Tristezas».

En este capítulo no coincido del todo con el autor. Creo que en muchas ocasiones un determinado género se va gestando en los que Orozco llama acertadamente protogéneros, hasta que llega un punto en ese desarrollo en que, por la aceptación mayor que tiene en el público la forma conseguida, se convierte en un nuevo género *per se*. El ejemplo más conocido es el mambo, con sus protogéneros en los trabajos de Cachao u Orestes López en la orquesta de Arcaño; de Arsenio Rodríguez en la suya, y los arreglos de René Hernández y Bebo Valdés, que culminan en Dámaso Pérez Prado, quien ensambla todo lo anterior, agregándole lo suyo. Y lo importante no es quien inventó la rueda, sino quien la puso a rodar. En el caso del chachachá, el autor le niega su paternidad a Jorrín; creo que no ha tenido en cuenta la información importante que le brinda la discografía de la orquesta Amé-rica, disponible en Internet como parte de mi *Discografía de la música cubana, 1925-1960* (<http://gislab.fiu.edu/SMC/discography.htm>).

En primer lugar, los protochachachá que existieron en el caso del chachachá fueron creados

por el propio Jorrín: basta escuchar el danzón «Doña Olga», uno de los que escribiera cuando formaba parte de la orquesta de Arcaño, y grabado el 14 de enero de 1948. En su última parte, que es chiflada, no coreada, se pueden marcar perfectamente los pasos de chachachá. Jorrín grabó, además, otros números suyos con dicha orquesta: en 1946, «Luna de enero» y «Qué pollos» y, en 1948, «Varón lo que sea». Según los archivos de la Panart, el primer disco que graba la orquesta América con ellos en 1953, el P-1536, tiene por la cara A, matriz 1237, «Silver star», denominado danzón cantado, y por la otra cara, matriz 1238, «La engañadora», denominado mambo-rumba. Ambos eran, en realidad, lo que sería conocido como chachachá. Además, en «Silver star» el coro repetía: «Chachachá, chachachá, es un baile sin igual».

En cuanto al origen onomatopéyico de la palabra «chachachá», Acosta lo atribuye al sonido del güiro, pese a que incluye una cita del músico Antonio Sánchez, quien afirma que el güirista de la orquesta, Gustavo Tamayo, lo tomó de la forma de bailar del público, que retomó el arrastrar los pies como pasos de estos nuevos números, lo que fuera, a fin de cuentas, la primera formaailable popular de procedencia hispana que tuvieron Cuba y otros pueblos latinoamericanos: el zapateo. Es tan genial Acosta que, al final de este capítulo, nos previene de su propia falibilidad: «Mas difícil aún es escribir sobre ella [la música popular] sin que nuestras palabras engendren nuevos mitos o dogmas. Porque detrás de cada palabra puede y suele esconderse una trampa».

El resto de la primera parte del libro contiene artículos publicados anteriormente y revisados ahora para su inclusión en el volumen. El titulado «Una pelea cubana contra la salsa» nos da su versión sobre el debatido tema de su origen, la reacción cubana y su consecuente modificación. Pero, al señalar lo que considera características de la salsa, no coincidimos en algunas. Da como una de ellas, los montunos de piano, que el propio Eddy Palmieri ha dicho que, en su caso, fueron inspirados en el estilo de Lily Martínez; en cuanto a las voces, inflexiones vocales, improvisaciones y estribillo, creo que la salsa se lo debe todo a una tendencia creadora que empieza con Miguelito Valdés, sigue con *Cascarita*, y culmina con el Benny. Y lo mismo pasa con los movimientos

escénicos que se remontan a las coreografías ideadas por Armando Oréfiche para los Lecuona Cuban Boys. El siguiente artículo, «Quien inventó la salsa», continúa con el tema.

En «La fusión en la música popular», vuelve a arremeter contra los molinos, señalando en este caso que lo que se entiende por fusión es más viejo que el frío, aunque no coincidimos con él en no considerar el *feeling* como un género, ni tampoco el chachachá como una especie de subgénero del mambo. Es más interesante la siguiente entrega, «La timba y sus antecedentes en la músicaailable cubana», con un certero análisis de los orígenes y presencia actual de esta nueva forma musical. En «Buenavista Social Club y el fenómeno de la popularidad» toma nuevamente la lanza para sostener que lo comercial no es necesariamente malo, musicalmente hablando, y lo elusivo y difícil que resulta a veces detectar lo popular, y su éxito o fracaso. Se ha dicho que el éxito del *Buenavista...* ha sido el triunfo de la nostalgia, pero Acosta agudamente pregunta, ¿nostalgia de quién y de qué? Porque el éxito del *Buenavista...* comenzó fuera de Cuba, con no cubanos, con gente que no estaba familiarizada con la música cubana. ¿Cómo es posible sentir nostalgia de lo que no se ha conocido antes? Acosta llega a esta conclusión: «Es simplemente la aspiración a un presente más equilibrado, más seguro y menos devastador que el presente esquizofrénico del mundo actual que nos ha tocado vivir».

El autor separa la Parte II de su libro, que en lugar de artículos contiene ponencias leídas en distintos foros, lo que no creo haga diferencia, salvo que quizás estén más pensadas y elaboradas. Comienza con «La diáspora musical cubana en los Estados Unidos», que es básicamente la introducción al siguiente, «Interinfluencias y confluencias entre la música de Cuba y los Estados Unidos», un magnífico trabajo, quizás el mejor del libro, con un análisis muy original acerca de diferencias y semejanzas entre ambos colosos musicales y las múltiples influencias recíprocas. Defiende la presencia jazzística en Cuba. No hay que olvidar que como músico profesional que fue por muchos años, el *cuban jazz* fue su actividad preferida, y conoce y vivió su historia. Otro excelente análisis es el que hace en el siguiente artículo, «El impacto de 1898 en la música del Caribe: Cuba y Puerto Rico». En el siguiente, «Jazz afrocubano y afrolatino: etapas y



**EDITORIAL**  
**Colibrí**



**Alexis Jardines**  
**Filosofía Cubana *in nuce***  
Ensayo de historia  
intelectual



**EDITORIAL**  
**Colibrí**

**L** A obra que presento ahora al lector es un examen de parte de nuestra historia intelectual que ha sido marginada y excluida de la historia de las ideas en Cuba, sobre todo de la que se viene escribiendo a partir del triunfo de la Revolución de 1959 y que tiene como único empeño arraigar la cultura cubana en la tradición marxista.

**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)

procedimientos estilísticos», Acosta aplica la lupa a la interrelación más importante entre los cuerpos musicales de Estados Unidos: la creación del jazz afrocubano, y su consecuente conversión, por los subsiguientes aportes de otros países, en jazz afrolatino. Especialmente, es importante su exposición de los primeros experimentos de esta nueva forma musical, en números grabados por los Hermanos Castro en 1931, o por músicos cubanos en París, en 1934.

Lo que el autor llama «Anexos», separándolos del resto del libro, son en realidad, otros tres artículos. Tal vez, como músico que es, Acosta ha pensado en ellos como tres *encores* a su trabajo. En «Sabor a bolero: algunas interrogantes en torno al bolero latinoamericano», no sale bien parado el bolero cubano con Acosta. Lo acusa de débil, de inexplicables metamorfosis, de indeterminación. El bolero, como muchos otros géneros cubanos, aunque quizás más que otros, ha mantenido y mantiene un continuo proceso de cambio y adaptaciones; nació en la guitarra, con el cinquillo como forma rítmica predominante y como género solamente cantable; se dio cuenta de que así iba a tener corta vida, y se pasó al sexteto y, mediante el bolero son, se convirtió en bailable, garantizando así su supervivencia. Más tarde se alió con el piano, buscando nuevos horizontes; y, eso sí, como el danzón, tomó prestado de otros géneros musicales para ampliar su imperio. Por eso ha sobrevivido más de cien años, cuando otros géneros contemporáneos suyos, vegetan.

En «Ernesto Lecuona: el centenario y otras consideraciones», el autor, con su fina ironía, se extraña de la repentina unanimidad, como, de pronto, se sacó del olvido a Lecuona en Cuba, en ocasión del centenario de su natalicio, con todo el mundo hablando de su obra y de su importancia universal. Y, por último, en «La realidad sobre la descarga, el mambo y el Gran Cachao» nos recuerda que la descarga, o improvisación, no la tomamos del jazz norteamericano, sino que es consustancial con nuestra música; está en nuestro primer género musical, el punto cubano, en el son, en el danzón. Y que *Cachao* no es el creador del mambo, sino uno de los que contribuyó a su invención, pero que son sobrados sus méritos en nuestro quehacer musical; gran impulsor de las descargas, y artífice mayor en convertir al contrabajo en un instrumento solista dentro de la música popular. ■

## Mestizaje y cubanidad

ALEJANDRO DE LA FUENTE

Luis Duno Gottberg  
*Solventando las diferencias:  
la ideología del mestizaje en Cuba*  
Iberoamericana Vervuert  
Madrid, 2003, 237 pp.

ESTE LIBRO TRATA SOBRE UN TEMA PERENNE EN LOS estudios sobre Cuba y América Latina: la creación de las ideologías de mestizaje, de discursos que proyectan la imagen de naciones racialmente homogéneas o en vías de homogeneización, en las que no hay espacio para las diferencias de raza. El tema ha recibido la atención de numerosos académicos e investigadores de nuestra cultura. No podía ser de otra forma: el mestizaje constituye uno de los pilares centrales de la cubanidad. Algunos de estos estudios se han concentrado en estudiar el proceso mismo de formación de estos discursos, que son generalmente articulados por intelectuales y figuras públicas. Otros han estudiado los efectos sociales y políticos de la ideología de mestizaje y la manera en que la misma es utilizada (o manipulada) por diversos grupos y actores sociales.

El excelente estudio de Duno se sitúa sobre todo en la primera variante, es decir, entre aquellos que se empeñan en desentrañar cómo estas imágenes e ideas han sido producidas desde la «ciudad letrada». A diferencia de muchos de los estudios precedentes, sin embargo, Duno propone una genealogía cultural que traza los comienzos de esta ideología hacia mediados del siglo XIX y que continúa hasta los creadores de *Orígenes* en las décadas del cincuenta y el sesenta. Muchos de los que hemos escrito sobre estos temas hemos analizado los discursos de mestizaje como la respuesta ideológica de un grupo de autores nacionalistas en una coyuntura histórica específica que se ubica entre los años 20 y 40, aproximadamente. Duno nos invita a revisar esa cronología y propone un arco intelectual mucho más amplio, unas líneas de continuidad que conectan a autores que nunca vinculamos: Ortiz y Lezama Lima; Martí y Del Monte; Saco y Guillén. Algunas de estas conexiones son, como el mismo

autor admite, «inusitadas» (p. 113). Pero el mérito mayor de *Solventando las diferencias* reside precisamente en sus novedosas propuestas analíticas, que nos invitan a repensar críticamente algunos de los cánones más sagrados de la cubanidad.

Este arco intelectual descansa, desde luego, en una visión amplia y flexible de la ideología de mestizaje como práctica de poder que tiende a disolver los aportes culturales de los individuos de ascendencia africana. De ahí que Duno adopte el término «solventar» para caracterizar la imaginación mestiza sustentada en los discursos del poder letrado. Solventar implica no sólo resolver conflictos, sino diluir, disolver, enmascarar los elementos en conflicto aunque no se llegue a una solución verdadera. El mestizaje —o sea, la ideología de mestizaje— es una trampa, un velo que cubre (disuelve, diluye) las diferencias bajo un manto homogeneizante y opresor. Es la eliminación de las diferencias, concebida por y desde el poder.

Como cualquier propuesta intelectual atrevida y novedosa, la obra de Duno es sumamente polémica. A Duno no le interesa andar por caminos trillados, sino, más bien, trillar de nuevo caminos andados. Su propuesta tiene la virtud de sugerir puntos de contacto entre escritores que rara vez son vinculados, dadas las muchas diferencias que los separan. Al hacerlo, Duno demuestra que el tema de la heterogeneidad étnica o la multiplicidad racial ha constituido una preocupación central de los sectores letrados cubanos desde, al menos, mediados del siglo XIX.

El hecho de que estos autores compartan una preocupación común acerca de la composición racial de la cubanidad no significa, sin embargo, que los mismos hayan articulado respuestas similares o que dichas respuestas puedan ser incluidas bajo el manto discursivo del mestizaje. En manos de Duno este manto es tan flexible y abarcador que su integridad peligra.

Tomemos el ejemplo de Saco, una de las figuras más controvertidas del panteón letrado de la cubanidad. Duno tiene razón al incluirlo en su estudio: la cuestión racial —es decir, la existencia de una población negra numerosa y levantisca— constituyó una auténtica obsesión para este autor. Pero, ¿cuál es la propuesta de Saco para solventar las diferencias raciales? En pocas palabras, la eliminación del negro. Como Saco sabe que es imposible masacrar al cuarenta por ciento de la población de la Isla, es necesario

aplantar al negro bajo un torrente de inmigración blanca. Para Saco no existen posibilidades de fusión nacionalista: «dos razas numerosas, no menos distintas por su color que por su condición, con intereses esencialmente contrarios, y por lo mismo, enemigas irreconciliables» (p. 42). ¿Solventar diferencias? La propuesta de Saco es linchar al diferente. Es cierto, como apunta Duno, que en otros momentos Saco ve el cruzamiento racial como una solución posible. Pero el punto fundamental permanece: el negro no cabe en la Cuba de Saco.

Muchos de los autores incluidos en *Solventando las diferencias* tienen una posición muy diferente respecto a este tema. Es cierto que comparten la preocupación racial de Saco y que consideran que la multiplicidad racial de la Isla es un problema. Pero su respuesta es diferente, suficientemente diferente, de hecho, como para cuestionar su inclusión dentro de la misma tradición discursiva. Tal es el caso, bien estudiado en los últimos años, de Martí. Martí dedicó una atención sistemática al tema racial porque sabía que las identidades e ideas raciales habían constituido una tensión permanente en las filas del Ejército Libertador durante la Guerra de los Diez Años y que continuaban separando a los cubanos. A partir de su análisis de la guerra, Martí elaboró una verdadera mitología nacional que presentaba el campo insurrecto como un espacio redentor en el que el blanco y el negro se habían hermanado para siempre. Esto era desde luego una falacia (si el blanco y el negro hubieran sido realmente hermanos no hubiera sido necesario hermanarlos), pero la Cuba que Martí propuso intentaba solventar las diferencias existentes mediante un abrazo integrador, no mediante la eliminación física del negro. Se trata de un abrazo problemático, abierto a interpretaciones diversas y que contiene elementos de exclusión, pero para Martí «No hay odio de razas, porque no hay razas».

De manera que el problema es común, pero las propuestas difieren. El mismo contrapunteo que sugiero aquí pudiera hacerse con otros de los autores incluidos por Duno en su trabajo. La visión de Saco fue defendida por escritores como Jorge Mañach, cuya «vehemencia conservadora y racista» (p. 113) no escapa al ojo analítico de Duno. Para Mañach, la subordinación social del negro era explicable a partir del negro mismo y de sus insuficiencias intelectuales. Para él, el



negrismo literario de los años 30 representó un «esfuerzo patético» (p. 112) por definir lo cubano. ¿Es posible ubicar a este escritor racista y elitista en la misma tradición discursiva de Juan Marinello, para quien «América será el triunfo del negro» (p. 108) y quien describía la poesía negra y mulata como cubanísima? ¿O con Nicolás Guillén, cuyos dos abuelos —«los dos del mismo tamaño»— se abrazan en una cubanidad abarcadora que busca la integración en un «color cubano» aún por venir?

Aunque la selección de autores propuesta por Duno es útil en tanto que invitación a una reflexión heterodoxa y novedosa, quizás su problema fundamental es que tiende a opacar las posibilidades de impacto social y político de cada uno de estos discursos. Aun si coincidiéramos con él en la posibilidad teórica de alinear a estos autores como portavoces de la imaginación mestiza letrada, habría que destacar que las diferencias entre estos discursos son tan marcadas que cuestionan la utilidad del ejercicio. Esto no es una cuestión académica o de pedantería intelectual. Estos discursos tienen usos sociales y políticos diversos: una caracterización uniforme tiende a silenciar esas diferencias claves. No es casual, por ejemplo, que Mañach reaccionara violentamente contra el negrismo literario, al que veía como un intento desatinado y peligroso por recrear la cubanidad sobre presupuestos incluyentes. Tampoco es casual que algunos de los autores de *Orígenes*, como Lezama Lima, reaccionaran contra la celebración, «de una manera quizás desmedida», con que la poesía cubana había incorporado «la sensibilidad negra» (p. 210). Si Mañach y Lezama protestaron contra esa poesía es porque vieron en ella algo más que el ejemplo indiferenciado de una narrativa de mestizaje apaciguadora, encargada de diluir diferencias raciales.

Hay quizás otro elemento general en la obra que merece ser pensado y debatido. Tras el análisis crítico de Duno subyace, de forma implícita, una celebración de la diferencia, de la multiplicidad y la heterogeneidad. El libro concluye con una afirmación rotunda en este sentido: «la heterogeneidad de lo cubano es sin duda la realidad fundamental que permanece» (p. 223). Confieso tener dudas sobre esto. Dudo sobre cuán real es la realidad a que Duno hace referencia y dudo más aún acerca de su supuesto carácter esencial. A fin de cuentas, la heterogeneidad es una invención. Peor aun, es una invención del mismo poder que Duno

pretende desmontar en su obra. Que esa invención nos parezca hoy esencial es el triunfo mayor de ese poder, que ha logrado naturalizar sus propias invenciones. La diferencia que la posmodernidad celebra es ella misma fruto de la diferencia producida por la violencia, el colonialismo y los sistemas de conocimiento que se pretenden combatir. De nuevo, Duno acierta al provocar. El proyecto alternativo que subyace en este libro y su potencial liberador merecen ser analizados cuidadosamente.

Discuto estos puntos con la admiración y el respeto de alguien que ha intentado estudiar procesos similares. *Solventando las diferencias* es una lectura obligada para los estudiosos de la cultura cubana, precisamente porque sus propuestas no encajan en los moldes aburridos del discurso nacionalista tradicional. Creo que hago justicia al autor y a su libro cuando incito a otros a retomar estos temas y a repensar, como lo ha intentado él, las maneras en que ha sido concebida la cubanidad, desde el estudio, la calle, el solar, el surco, la fábrica, o desde mil rincones más. ■

---

## La poética de las ruinas

EMILIA YULZARÍ

---

Abilio Estévez  
*Los palacios distantes*  
 Tusquets Editores  
 Barcelona, 2002, 272 pp.  
 ISBN: 84-8310-214-5

---

**P**ARECE CASI INEVITABLE COMPARAR LA SEGUNDA novela de un autor con la primera, en este caso *Tuyo es el reino* (1997), que tanto revuelo provocó en los medios literarios internacionales. No obstante, es mi propósito no caer en el consabido juego de las comparaciones y, con la brevedad que permite una reseña, verter una opinión sobre esta segunda novela de Estévez como un texto de ficción autónomo e independiente.

El título, préstamo del lindísimo cuadro de Cosme Proenza, prefigura el palacio como imagen central, cobrando ésta, en el transcurso de la narración, el valor de metáfora estructural: primero, el palacio de los cuentos del Moro, que

Victorio, el protagonista principal, sigue buscando; después, el antiguo palacio donde vive, y que abandona por estar destinado a la demolición; al final, el palacio en ruinas del teatro Pequeño Liceo de La Habana, que llega a ser su último refugio. No han escapado a la mera mención o detallada descripción múltiples palacios de los repartos habaneros, algunos —malogradas réplicas en todos los estilos— mal reconstruidos o convertidos en derrumbes.

El palacio es, a la vez, un evidente y simplificador símbolo de la felicidad o de la aspiración a ella, porque es en este utópico palacio de los sueños en que se convierte el pequeño teatro en ruinas, tanto para Victorio, quien allí «vive un solo y gigantesco día feliz» (p. 126), como para Salma, a quien «le parece haber llegado a un palacio, uno de esos fastuosos palacios con los que sueña Victorio» (p. 151).

No parece fortuita la elección del Pequeño Liceo como sustituto del anhelado palacio (no se nos olvide la relación del autor con el género teatral), ya que el texto establece una explícita correspondencia entre él y la ciudad: «Una vez que se accede a las ruinas, resulta inevitable suponer que se ha entrado en el corazón mismo de La Habana. Victorio piensa en un hipotético Génesis de la ciudad donde se deje escrito: En el principio fue el teatro» (p. 96).

Valiéndose del deambular de Victorio, involuntario vagabundo (o pálida sombra posrevolucionaria del Caballero de París), el texto impone la imagen de La Habana como una protagonista más, vivaz y tangible, llena de recuerdos, desilusiones, indignancia y crímenes. Esta ciudad en constantes derrumbes y demoliciones ya no es ni la elegante Ciudad de las columnas de Carpentier, ni la trasnochadora y cabaretera Habana de Cabrera Infante, ni siquiera la acechadora ciudad, repleta de los omnipresentes CDR, de Arenas. Es una ciudad que «provoca a un tiempo dos impresiones, la de haber sido bombardeada, la de una ciudad que espera el más leve aguacero, la más ligera ráfaga para deshacerse en montón de piedras; y la de ser una ciudad suntuosa y eterna, acabada de construir, elevada como cesión a futuras inmortalidades. La Habana nunca es igual y siempre es igual» (pp. 20-21).

En esta Habana, increíble y contradictoria, de «fea belleza» y «elegancia zafia» (p. 137) pueden pasar las cosas más inusitadas —no sólo encontrar las ruinas de un teatro, construido por una princesa rusa como tributo a sus amores y a las

artes, sino ver y conocer a un personaje real y fantástico (igual que la ciudad), un inverosímil payaso-mago-comediante, que realiza bufonadas por las calles y, en especial, en lugares de tristeza (hospitales, funerarias, cementerios), para alegrar a los sufridos habaneros, porque «Es más difícil hacer reír que hacer llorar» (p. 201).

La Habana de Estévez, en franca decadencia posutópica, podría interpretarse —subrayo— en un plano demasiado simplista, como una metáfora del desmoronado sistema socialista, ya que el texto no está exento de las constantes que configuran la ya anecdótica realidad cubana: el destruido mito revolucionario, personificado por Papá Robespierre, el padre de Victorio, la prostitución (Salma fue jinetera), detallados actos sexuales (de los dos tipos) e indignancia estilo «realismo sucio», la creciente delincuencia que hace indistintos al criminal del policía (el proxeneta Negro Piedad aparece hacia el final vestido de policía). No faltan manifestaciones explícitas de desilusión ideológica: «¡El presente es de lucha: el futuro es nuestro! O sea que lo nuestro es la lucha, porque el futuro no es nada» (p. 189); y más adelante: «un día triunfó la revolución y empezaron a acabarse las iglesias y al cielo lo sustituyeron por 'el futuro', por 'el mundo nuevo', futuros imprevisibles, futuros utópicos [...] sustituyeron a Dios por la Idea, por el Ideal, la Historia» (p. 190). Tampoco se omite la oportunidad de citar, con socavada ironía, algunas de las famosas consignas revolucionarias, con el tiempo vueltas tremebundas: «Primero nos hundiremos en el mar, antes que consintamos ser esclavos de nadie. [...] Socialismo o muerte» (p. 138), burlosamente resumidas por la sabiduría popular en la frase «Coño, no es fácil», «que se repite en Cuba con la misma frecuencia, con la que suele porfiarse ¡Cojones, qué calor!» (p. 249).

Así y todo, hay en *Los palacios distantes* una peculiar poética de la degradación, una tematización poetizada del mundo en ruinas, que enmascara, por un lado, un nostálgico adiós a La Habana difunta de antaño pero, por otro, deja entrever la esperanza de hacer real la utopía por medio del arte que emerge hacia el final: después de la muerte del viejo payaso don Fuco, Victorio y Salma, sus discípulos, serán sus continuadores: «¿Crees que nos necesite?, preguntó ella sin dejar de reír y señalando hacia la lejanía de edificios ruinosos y azoteas maltrechas. Victorio sintió como si se liberara del propio peso, de la maldita ley de la

gravedad. Salma lo vio erguirse, ridículo y hermoso, con su traje y su repentina alegría. Ahora nos toca a nosotros, respondió él convencido» (p. 272).

La narración, de intencionada morosidad, se solaza en la búsqueda de imágenes, de comparaciones muchas veces contradictorias, en descripciones detalladas, que insertan con frecuencia colores, olores, sabores y sonidos, y estos atribuyen al discurso sensualidad y viveza. Un ejemplo de esta prosa exquisita lo constituye el extenso párrafo, dedicado a las ventanas habaneras (pp. 79-81), que citaré parcialmente: «Se observa el secreto de las casas y cuanto en ellas ocurre. No sólo el desfile de cuerpos desnudos y por lo general hermosos, hermosísimos, sino también discusiones, conversaciones íntimas, adoraciones, dolores, llantos, comidas, necesidades, fiestas, duelos, limpiezas [...] Y escuchar [...] la misma música que escapa de las ventanas abiertas [...] Y no sólo ver y oír: también oler. Escapan de las ventanas esencias de flores [...] perfumes baratos de la limpieza, colonias chillonas [...] Y el aroma de las cocinas. Sólo falta el tacto» (p. 81).

Los procedimientos escriturales, como los diálogos en forma narrativa, las pormenorizadas descripciones de alto vuelo, el amplio registro de parejas de imágenes intencionalmente contradictorias, aventajan la trama, algo trivial y ostensiblemente debilitada, y las reflexiones del narrador, algunas bien prescindibles. Todo ello, con el transcurso de la narración, patentiza la impresión de estar ante un relato poco convencional, de juego propio y de envidiable sensibilidad, un texto que enaltece la funesta decadencia y embellece los escombros de una miserable supervivencia. ■

---

## Parafernalia del cáncer

ARMANDO DE ARMAS

---

Nicolás Abreu Felipe  
*La mujer sin tetas*  
Editorial El Almendro

---

**L**A SALIDA DE UN BUEN LIBRO ES SIEMPRE UN acontecimiento feliz, y lo es doblemente si

viene acompañado del surgimiento de una nueva editorial. Es el caso de la novela *La mujer sin tetas*, del escritor cubano exiliado Nicolás Abreu Felipe, y de la Editorial El Almendro. El que editorial y autor radiquen en Miami le da a la noticia una nueva connotación, y es que podría devenir respuesta acertada al hecho de que los escritores de esta ciudad resulten siempre sospechosos, no se sabe a ciencia cierta de qué, para el mercado editorial europeo y norteamericano que los mantiene al margen de sus mecanismos de promoción.

En el caso de *La mujer sin tetas* se lo pierden, probablemente no por las ventas, pero sí por la oportunidad de brindar a su público una obra que, con el tiempo, podría pasar a ser objeto de culto entre iniciados, y a la larga, como tantas veces ha ocurrido, en manifestación de las ansiadas y necesarias ventas.

Esta novela pudiera tener reminiscencias del absurdo de Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas, pero los trasciende en militancia y derroche escatológico, por un lado, y en el acceso a un plano metafísico, por el otro. Con lo que estaríamos ante una obra que se mueve con naturalidad del plano físico al espiritual. Y no es que se mueva de uno a otro, sino que los da como realidad fusionada; una realidad donde lo físico-escatológico se interrelaciona con lo espiritual-escatológico, donde, en definitiva, son uno y lo mismo en expresión del principio hermético de como es abajo es arriba y de como es arriba es abajo.

Nadie espere encontrar paz y sosiego en la región de los muertos, al menos no en la que nos presenta Nicolás Abreu en este libro; la realidad acá es como una suerte de tumor cuyas ramificaciones purulentas, con el dolor y el sufrimiento que le acompañan, infectan tanto al mundo de los vivos como al de los muertos. Si Thomas Mann en *La montaña mágica* pone en boca de su protagonista que el cuerpo físico, la vida toda, no es otra cosa que una tumoración, una enfermedad del espíritu, especie de excrecencia de Dios; en *La Mujer sin tetas* el autor va más allá y narra que el dolor y la enfermedad, el horror en suma, alcanzan del otro lado de la muerte, como si no hubiera muerte, como si la vida fuera una muerte extendida con todas sus consecuencias aparejadas. La vida no se da como enfermedad del espíritu, el espíritu mismo es la enfermedad, y en consecuencia Dios pudiera estar, si no muerto como proclamó Friedrich Nietzsche, sí enfermo.

Un Dios que, como vislumbró ese grande (y no suficientemente valorado) de la cultura occidental que fue el psiquiatra suizo Carlos Gustavo Jung, sería cuando menos un Dios imperfecto cuya grandeza, indiscutible e indiscutida, radica precisamente en su imperfección; porque de la contraposición siempre violenta (¿de ahí lo peligroso y patético de no considerar la guerra como un mal necesario!) de los opuestos es que surgiría eso que llamamos Creación. El Jung que redescubre, con los viejos alquimistas, que la divinidad mora también, o mora sobre todo, en la sangre y en toda clase de los infectos fluidos, en la materia que vive y en la que muere, en el oro y en el excremento; en los ojos lánguidos de la princesa y en su ano dilatado.

De ahí que el libro de Nicolás esté precedido por un exergo de Jung: «Sé. No necesito creer. Sé», y que en sus páginas lo escatológico y putrefacto prospere también en la dimensión de los espíritus. Eso hace que el protagonista proclame: «Estoy a salvo, imbéciles, he triunfado, pero no sé sobre qué».

#### UNA HISTORIA QUE NO SE CUENTA

La novela es la conmovedora historia de amor de una pareja cuya vida cambia bruscamente por la irrupción de un cáncer de mama en la protagonista, lo que explica el título, y es el inquietante descubrir que ese cáncer, o cualquier otro, va posado como una tiña sobre los hombros de la humanidad.

Una historia que, en verdad, no se cuenta, que está implícita en la plasmación de un universo con toda la parafernalia de máquinas para las quimioterapias, conexiones inextricables, tubos y jeringas que se inyectan en la carne marcada por la acelerada descomposición; un universo de asépticas y frías instalaciones hospitalarias; de ríos de sangre purulenta, de órganos y tejidos emponzoñados desde las células. Junto a la inmersión del hombre en el organismo femenino, en el tumor mismo, en un intento por remediar el daño con una especie de reparación de plomería en los vericuetos de cañerías en el interior del edificio corporal; o, más profundamente, en un

## 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>

remedo de la simbología de los ritos iniciáticos de caballeros que procuraban liberar a la doncella cautiva del dragón (dragón-cáncer-can-grejo) y que, en el proceso, se liberaban o transmutaban ellos mismos. Pero acá no hay redención posible y el caballero-plomero termina transmutándose en la dama enferma; travestido como la mujer sin tetas.

Un texto de un humor corrosivo y un lenguaje coloquial, no falto de cierta poesía de lo decadente: «Sigue vomitándose el cielo, ahora sobre la ciudad, las nubes vierten, como palanganas inmensas, un líquido que aglutina el tiempo. Un paisaje en ruinas rodea la casa»; una obra rara y probablemente única en el panorama de las letras isleñas. ■

---

## La entrada (Eingang) de la filosofía cubana

EMILIO ICHIKAWA

---

Alexis Jardines  
*Filosofía Cubana in nuce.*  
*Ensayo de historia intelectual*  
Editorial Colibrí  
Madrid, España, 2005  
ISBN: 84-932311-9-3

---

JARDINES INAUGURA SU LIBRO DECLARANDO EN UNA nota que «fue concebido para servir de preámbulo a mi propio sistema» (p. 9). Y agrega: «Con *Filosofía cubana in nuce* doy a mi sistema —hasta ahora pensado en sintonía con el pensamiento europeo— una legitimación en la cultura nacional». (íd) Es decir, el autor se empeña explícitamente en formular un sistema de filosofía, lo que significa un desafío a la misma tradición intelectual que trata de salvar. Ensayo una manera de pensar especulativa, abstracta, fiel al mandamiento preferido de los filósofos: «no adorarás imágenes», lo que puede traducirse de esta manera: «tratarás de pensar sin poner ejemplos».

Distanciándose del «primer» posmodernismo al adherirse a un nacionalismo epistémico bastante radical, dice respecto a esta relocalización «política» de su trabajo: «Este arraigo era real-

mente necesario. Lo que carece de anclaje, por fastuosa que sea su imagen y opulenta su estructura, no perdura» (íd.).

Jardines se eleva sobre la evidencia de que el «tratado» no es el género de expresión en que nuestros pensadores han resuelto literariamente sus ideas: «...todavía hoy no hemos podido salir de la trampa en que cayó Varona: estamos obligados a ser positivistas o literatos»; ardid cultural que ha condicionado esta realidad: «...nuestro potencial narrativo siempre ha sido superior a nuestro potencial especulativo o conceptual» (pp. 39-40).

Ahora bien, esta situación, que puede constatar-se con un repaso bibliográfico, no posee una explicación satisfactoria, pues, como la serpiente que se muerde la cola, esa misma tradición literaria no ha generado una autoconciencia teórica (ni siquiera una crítica) capaz de dar cuenta de sí misma.

Algunas de las explicaciones avanzadas para comprender esta a-sistematicidad expositiva son más bien hipótesis caricaturescas. La explicación de Jardines es más «iluminista» y parece que se atiene al lema *Sapere aude!*, ten el valor de servir de tu propia capacidad de pensar. No hay sistema porque no existe el valor, la voluntad de hacerlo. Y esto va más allá de la sobredeterminación política o exiliar porque, como el mismo Jardines cree, él ha concebido (y publicado en varios libros) un sistema de pensamiento «con legitimidad filosófica», y lo ha hecho siendo paradójicamente libre, bajo un sistema político totalitario y, lo que es peor, atado a una tradición que no se ha inventado un linaje teológico-metafísico y que en los últimos 47 años ha dado marcha atrás respecto a lo que había conseguido.

Es atrevido el programa intelectual de Jardines. Y es valiente. Nosotros, que lo conocemos, y el pensador español Jacobo Muñoz, que ha prologado uno de sus libros en España, podemos dar fe de una audacia intelectual que por momentos alcanza la «insolencia creativa».

El autor ha cultivado varios géneros de escritura filosófica: el panfleto fenomenológico (su «Réquiem» fue todo un evento a fines de los 80); la epístola, el diálogo (su «Diálogo entre un ebrio y un sobrio», inédito, un eco de Berkeley); el artículo, la conferencia, el tratado y el ensayo, donde se incluye precisamente el título *Filosofía cubana in nuce*.

Alexis Jardines Chacón nació en Holguín, pero es por formación un habanero; adquirió trato con

artistas del medio, interpretó canciones de Mike Porcel y posee un peligroso sentido del humor. Se graduó de Filosofía por la Universidad de San Petersburgo en 1983, con una tesis sobre la Filosofía de la Naturaleza de Hegel. Fue discípulo y estudiante de la gran filosofía rusa. Admiraba también, yo diría incluso que se identificaba, con otro gran estudioso de filosofía de su generación: el ajedrecista Garry Kasparov.

Y es que el problema no radica en que se importara filosofía rusa, incluso soviética, sino en que se compraran selectivamente las «futilidades» espirituales del bolchevismo. Es como si existiera un método oculto, una estrategia de mediocrización intelectual que permanece en pie aunque se haya cambiado el contenido: se sigue llevando a La Habana lo peor de Latinoamérica, lo peor de España, lo peor de la misma izquierda europea y, hay que decirlo también: salvo algunas excepciones, lo más mediocre de la academia norteamericana. Por demás, Castro les corresponde permitiéndole contactar con su endémica mediocridad universitaria, impidiendo el acceso a interesantes pero polémicos intelectuales desperdigados por el interior del país y no sólo en La Habana.

El libro de Jardines tiene un subtítulo muy importante: se trata de un *Ensayo de historia intelectual*. Es decir, que el autor se centra en una tarea de reconstrucción del linaje filosófico donde ancla él mismo y su generación, que identifica como «G-80», por la década en que aquellos a quienes admite como colegas sentaron los fundamentos generales de su actual trabajo.

En este punto, Jardines trabaja en la línea de José Zacarías González del Valle, quien hacia 1838 escribió un folleto-conferencia titulado «De la filosofía en La Habana», que después siguiera Mestre, configurándose así, quizás, como nuestro primer historiador «consciente» de la filosofía.

Pero Jardines esboza también en su libro una «ontología de nosotros mismos», una meditación acerca del presente que incluye aquel capítulo de la historia que Luis González y González y Américo Castro consideraran el más difícil de todos: el espacio adyacente, el «pasado inmediato». Este libro desespera en polémicas y compromisos, e involucra a muchos autores de la forma en que debe hacerse: desechando la perifrasis alusiva y yendo a los nombres y apellidos concretos, al elogio y ataque descarados. Los lectores no deben demorar la lectura del capítulo titulado «La esco-

lástica marxista en Cuba: 1960-2000. Hacia un rescate de la tradición reformista», donde se resuelve positivamente la crítica a la propuesta historiográfica de los profesores Pablo Guadarrama y Miguel Rojas desplegada a lo largo de todo el libro.

Jardines cuestiona en su libro reconstrucciones del pasado que no resisten el análisis de los hechos. Por ejemplo, según los últimos credos, la Revolución Cubana habría generado en los 60 un pensamiento auténtico, nacionalista, inocente de la sovietización de la cultura cubana que califica como «posterior». La revista *Pensamiento crítico*, dirigida por los profesores Fernando Martínez Heredia y Thalía Fung (cuyos años al frente del Instituto de Filosofía se recuerdan como «el thalinismo»), sería una muestra de esa autenticidad intelectual.

Pues bien, Jardines relativiza bastante este enfoque considerando que, a los efectos del desarrollo de la filosofía, la revista *Pensamiento crítico* se mantuvo en los límites de la importación marxista, sólo que un marxismo más occidentalizado. Revista meritosa en el contexto revolucionario castrista, sobre todo si tenemos en cuenta la dimensión de sus reemplazantes quienes, como dice Jardines, no pasaron de conformar un «intrascendente círculo de (los) marxistas ilienkovianos» (p. 226); pero, ya no lo es tanto contrastada con la historia intelectual cubana en general, sobre todo, con ese hito de mayor altura por el que vota Jardines que son los años 40 de nuestro siglo XX. El Capítulo I de la Parte II de su libro, dedicada a plantear el tránsito hacia lo que llama «generación del 40», concluye: «Cuba no ha conocido hasta hoy un período de esplendor filosófico tan intenso como el abarcado entre 1947 y 1957» (p. 77).

Por supuesto, Jardines tampoco es ingenuo en cuanto a que la salida de la filosofía cubana deba asumirse en términos de una restauración republicana.

En su ensayo, Jardines endosa abiertamente a Máximo Castro Turbiano como el más grande filósofo de su momento; elogia el alcance moral y epistémico de su «solidez granítica» y pasa de llamarlo «uno de los más destacados pensadores» (p. 61) a preguntarse de forma aleccionadora: «¿Qué cubano sabe hoy que Máximo Castro Turbiano es su más grande filósofo?» (p. 84).

Las valoraciones histórico-filosóficas de Jardines no dejarán de causar controversia. Alternativamente, una parte del exilio siempre consideró

a Humberto Piñera Llera el filósofo cubano contemporáneo por definición, mientras en la Isla el exministro de Cultura Armando Hart elogia el pensamiento revolucionario de Rafael García Bárceña, a quien considera un precursor legible de la Teología de la Liberación. Creo que estas disonancias ayudarán al crecimiento filosófico cubano y, en la medida en que nuestros intelectuales se decidan a participar en el desencuentro, el material factual de la investigación de Jardines se verá complementado. ■

## La Habana para un escritor espía

EDUARDO C. BÉJAR

Pedro Juan Gutiérrez  
*Nuestro GG en La Habana*  
Editorial Anagrama  
Barcelona, 2004, 137 pp.  
ISBN: 84-339-6866-1

*¡Dulce Cuba! En tu seno se miran  
en su grado más alto y profundo,  
la belleza del físico mundo,  
los horrores del mundo moral*

«Himno del desterrado» (1825)  
JOSÉ MARÍA HEREDIA

CON ÉSTE, SU SEXTO TEXTO NARRATIVO, PEDRO JUAN Gutiérrez incursiona en la novela policíaca con una trama de corrupción, intrigas y persecuciones sostenida literariamente por una constante inscripción metanarrativa y una alegoría sociopolítica que puede ser leída en sus obras anteriores de manera similar. Por otra parte, y para continuar con su sello personal de «novelista cubano del sexo» por antonomasia, el relato está salpicado del impúdico erótico que ha caracterizado su escritura hasta el presente, y con el que se ha atrevido a representar los actos de deseo carnal, que en el espacio público son tabú de acuerdo a la moral burguesa.

La historia desarrollada ficcionaliza al escritor británico Graham Greene en una visita a La

Habana en el año de 1955 y, a pesar de que su novela *The Quiet American* aparece mencionada repetidamente en el relato de Gutiérrez como el texto de Greene en proceso de escritura durante el viaje, es, en verdad, su novela *Our Man in Havana* la que sirve de referente hipotextual implícito. Desde este punto de partida crítico, es posible leer la nueva novela de Gutiérrez no como un simple relato policíaco, sino como una escritura sobre la *duplicidad* de la realidad y su consecuente condición de esencial *inexactitud*, muy a tenor con el pensamiento posmoderno actual.

Esta orientación crítica queda reafirmada por el mismo título de la novela, en el que Gutiérrez pudiera señalar por medio de las dobles iniciales del nombre de GG un espacio de lectura en el que se confunden las personas de un ficticio «G. Greene», quien llega a La Habana en busca de «otro nombre, otra nacionalidad, otra vida, otro oficio», con el novelista Graham Greene histórico, y además, con la misma persona del autor implícito «Gutiérrez». Tal propuesta interpretativa posibilitaría una alegoría política que, según mi construcción crítica, también involucra de manera silente en la doble G a las fuerzas de seguridad y control, G-2, del Estado cubano, mantenidas por la vigilancia oficial, insertando el relato así en la actual problemática política. De esta manera, es la figura literaria del *doppelgänger* la que estructura la novela y le concede posibilidades de variabilidad hermenéutica.

Efectivamente, tan pronto como nos adentramos en la historia, podemos observar el despliegue que hace Gutiérrez de un estudiado juego de espejos en el que se reflejan y mueven personajes y acontecimientos. Si el personaje Jim Wormald, vendedor de aspiradoras, había sido objeto de la confusión del agente británico Hawthorne al ser contratado como espía sin serlo, en el relato de Gutiérrez, el escritor Graham Greene queda confundido, y a la vez desrealizado, con la figura de otro súbdito británico llamado G. Greene, quien ha llegado a La Habana y pronto queda implicado en un crimen ocurrido en el teatro Shanghai del barrio chino habanero, conocido centro de espectáculos porno. Este episodio inicial, en el que G. Greene entra en contacto con el flujo intenso de la sexualidad de «una ciudad que arde en el fuego del demonio», por mediación de la legendaria figura del actor porno Superman —de reconocida dote y poder

fálicos— sirve de punto de arranque al comentario crítico inscrito en todo el relato sobre las ambiguas bases morales de la sociedad cubana. La duplicidad constituyente del relato aparece sin remilgos en la figura de este semental de la raza negra cubana en la medida en que Supermán es también Caridad, un importante travestí de la noche habanera y, como tal, pertenece igualmente a la construcción sexual del género femenino.

Gutiérrez dibuja así en su texto un G. Greene doble del empírico Graham Greene, quien se ve forzado a viajar a La Habana para aclarar su no participación en el crimen que se le impugna y, por ende, ocupar el espacio literario que ocupa para su personaje Warmold. A su llegada, es inmediatamente requerido para servicios de espionaje durante la Guerra Fría de los años 50 por varios grupos de agencias internacionales: el Servicio de Inteligencia Militar de la República de Cuba, el grupo Habash, antinazi, dispuesto a ejecutar a los criminales de guerra repartidos por el mundo; el FBI, dirigido por un tal Robert Tripp, interesado en la captura de un espía alemán llegado a La Habana durante la Segunda Guerra Mundial haciéndose pasar, en giro especular con Warmold, como «vendedor de aspiradoras»; el grupo prosoviético bajo las órdenes del KGB; y, finalmente, por un grupo de la mafia internacional organizada, empeñada en el desarrollo de La Habana como centro de juego, prostitución y consumismo turístico. La maraña de espionaje así presentada y sus concomitantes episodios de intrigas, corrupción, asesinatos, y espacios machistas de prostitución, juego y alcohol, llevan al lector por un «paseo habanero» en el que se invierte irónicamente la idealización etnográfica efectuada por Graham Greene en su novela *Our Man in Havana* y, en su lugar, aparece la representación «neorrealista» y descarnada de una condición cubana irregular, inestable y aún demoníaca, que Gutiérrez ha optado por privilegiar desde sus primeros textos como escenario de la historia cubana.

«En Cuba nada es exacto», nos informa el narrador, haciéndonos saber de manera explícita que la *inexactitud* de la realidad es el núcleo filosófico del relato. Si G. Greene, Graham Greene y Gutiérrez son personajes que se impostan mutuamente pero siempre fuera de foco, las mujeres cubanas «no son ni chinas ni negras,» la proximidad de Estados Unidos conlleva «dos listas,

igualmente amplias, en un sentido y otro» de ventajas y desventajas; es mejor vivir en «un poquito de infierno y un poquito de paraíso,» y, en última instancia, la posición autocrítica de Gutiérrez nos recuerda que «la literatura nunca pasa de ser una verdad simplificada, una verdad a medias».

A pesar de que esta novela de Gutiérrez sufre por su alto grado de esquematización (quedan muchos lazos sueltos mientras que personajes y acontecimientos carecen de la verosimilitud necesaria para sostener el mundo ficticio), la visión antitriunfalista, desmitificadora y trágica de la condición cubana hace de este texto un significativo *paratexto* de los contenidos patrióticos formulados por José María Heredia —como vemos en el epílogo con que se abre este comentario— a comienzos de la invención poética de la nacionalidad cubana en el siglo XIX. En sentido contrario a la acostumbrada representación de Cuba como isla perfecta e idílica —«los cubanos siempre sonríen a la vida porque esto es un paraíso»— son en realidad la corrupción, el latrocinio, los bajos intereses políticos y todos los horrores morales vistos por Heredia, los condicionantes de que su belleza física natural quede encerrada y marginada al colorido espacio textual del folleto turístico.

La escritura atrevida, mordaz y transgresora de Pedro Juan Gutiérrez añade con esta obra, una novela en la que la metaficción nos facilita una alegoría de las presiones y represiones ejercidas por los poderes sobre los escritores y sus responsabilidades como conciencias libres de la sociedad. No sorprende, pues, que Gutiérrez repita y nos haga escuchar por boca de su personaje Graham Greene las palabras que éste pronunciara en 1969 en Hamburgo como «elogio de la deslealtad». En ellas, el autor británico señaló que la deslealtad es el privilegio del escritor, puesto que su papel es convertirse en abogado del diablo a favor de las víctimas y de los individuos fuera de los límites, es decir, de «aquéllos que están al margen del Estado». El deber y el sentido de compromiso para Graham Greene era «ser el grano de arena que traba la máquina del Estado». En la lectura de esta cita discursiva incluida por Gutiérrez en su texto no sabemos bien si el que habla es Graham Greene o el mismo Gutiérrez. La exacta focalización de la imagen no es, claro está, necesaria, pues sabemos que Gutiérrez y Greene son ambos nuestros GG en La Habana. ■



## Memorias agridulces de un viaje iniciático

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

Alma Guillermoprieto

*La Habana en un espejo*

Mondadori, Barcelona, 2005, 293 pp.

ISBN: 84-397-1185-9

UN LIBRO COMO *LA HABANA ES UN ESPEJO* (MONDADORI, Barcelona, 2005) corre el riesgo de ser uno más entre los tantos que hoy se escriben y publican sobre Cuba. Me refiero a la edición que originalmente redactó su autora, la mexicana Alma Guillermoprieto, pues la traducción al inglés, *Dancing in Cuba: A Memoir of the Revolution*, firmada por Esther Allen y editada en 2004, alcanzó en Estados Unidos una excelente acogida, sobre todo en el nivel de la crítica. Y sería una pena, ya digo, que en el ámbito hispano no tuviese similar caja de resonancia, ya que se trata de una obra de muchísimo interés y de unas notables cualidades literarias.

En primer lugar, y a diferencia de la inmensa mayoría de los extranjeros que esencialmente se ocupan de la situación actual de la Isla y de sus aspectos más llamativos (el fenómeno de las jinetas, las penurias y dificultades del día a día de la población, el deterioro material y espiritual del país y sus gentes), Guillermoprieto recrea en *La Habana en un espejo* las experiencias vividas por ella treinta años atrás, durante su primera estancia en Cuba. Entonces tenía veinte años, y el que emprendió iba a significar un viaje iniciático al final del cual no iba a ser la misma. Aquel breve episodio de su juventud es revisado ahora desde la madurez, a través de unas memorias que también participan de la crónica, un género periodístico al que la autora ha aportado una buena cantidad de textos que los estudiantes de periodismo tienen como biblias.

En el otoño de 1969, Guillermoprieto residía en Nueva York, donde tomaba clases con Merce Cunningham, tras haberlo hecho con Martha Graham. Su relación con la danza venía desde los doce años, pero, a pesar de esa fidelidad y constancia, sabía que como bailarina tenía muy poco futuro. Un día,

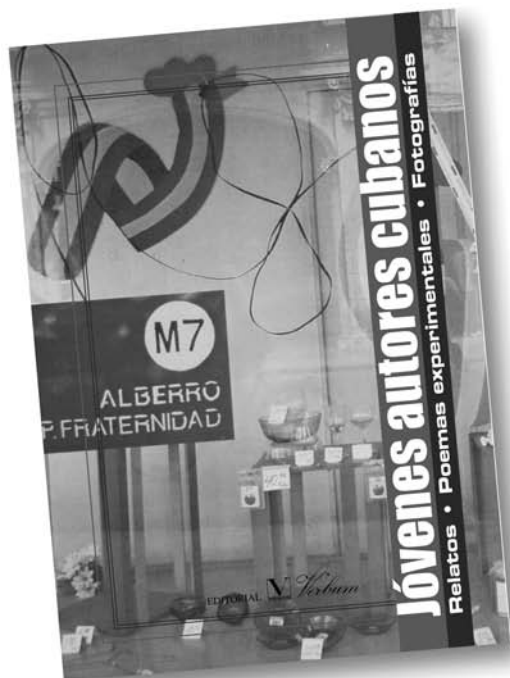
antes del inicio de una clase, Cunningham se le acercó y le dijo que había dos oportunidades para impartir clases de Danza Moderna que podían interesarle. Una era en Caracas, con una compañía recién creada; la otra, en Cuba, en una escuela perteneciente al Estado. Guillermoprieto estaba participando entonces en los ensayos de un espectáculo al aire libre dirigido por Twyla Tharp. Una tarde, comentó a la coreógrafa la posibilidad de poder irse a trabajar como profesora y le pidió su consejo. La respuesta que escuchó fue: «Yo que tú, aceptaba. No vas a lograr nada quedándote por acá».

Fue así como abandonó sus ilusiones en Nueva York para «irse a meter a una isla comunista rodeada de tiburones y embargos económicos». Arribó a La Habana el 1º de mayo de 1970, sin haber tenido la precaución de notificar su llegada. En el aeropuerto, tuvo ya el primer percance: un oficial de la aduana no lograba salir de su desconcierto ante aquella joven a la que nadie había ido a recibir, y se asombró aún más ante la cornucopia de paquetes y envoltorios que salió rodando de su voluminoso equipaje. El calor era sofocante («yo contaba los rítmicos de sudor que se me iban formando en la columna vertebral y los muslos»), y, por fin, el funcionario se rindió, al no saber qué hacer con ella. En definitiva, traía una visa en regla para residir un año en Cuba, impartiendo clases de Danza en la Escuela Nacional de Arte, de Cubanacán.

Al día siguiente, amaneció ardiendo en fiebre, por lo cual fue conducida al Hospital Militar Carlos J. Finlay. Eso le permite tener el primer contacto con el sistema sanitario cubano y, a través de la charla con el doctor que la atiende, descubre, además, una faceta de aquella realidad que la desconcierta: «Esta nueva manera de hablar que resonaba por todo el hospital y que el médico había empleado conmigo desde el primer momento me dejó incómoda y perpleja: Humanidad, Solidaridad, Internacionalismo, Revolución, Imperialismo, Sacrificio... Eran palabras-martillo, palabras de gran peso a las que no podía dejar de prestar atención, que convocaban a la reflexión cuidadosa, pero que también sentía como aplastantes, sin matices ni secretos (...) ¿Qué hacía yo aquí? ¿En qué país, en qué planeta tan diferente al mío, acababa de aterrizar?».

El inicio de su aprendizaje de la realidad cubana lo tendrá, no obstante, cuando comienza a

# Novedad



VV.AA.

## Jóvenes autores cubanos

128 páginas. 12,00 €

ISBN: 84-7962-345-4

El volumen recoge la obra de jóvenes autores cubanos (menores de 35 años) residentes en la Isla. El propósito es presentar una amplia muestra de la creación más reciente entre las generaciones más jóvenes en la narrativa (relatos breves), la fotografía y la poesía experimental.

Este libro es uno de los

resultados de la labor de apoyo a la creación contemporánea e innovadora en Cuba que la cooperación cultural de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) mantuvo durante el año 2004.

El Jurado convocado al efecto otorgó los PRIMEROS PREMIOS a las siguientes obras:

### Relato breve:

“Nuestro hombre en la gloria” de Michel Espinosa Fú (1974).

### Poesía experimental:

“Piel de Sacrificio”, “Nana para elefante” y “Canaán” de Edwin Reyes (1971).

### Fotografía:

“Reciclable” Nº 1, 2, 3, 4 de Pedro Juan Abreu Fernández (1972).

El volumen incluye las obras premiadas así como las de los FINALISTAS y los que recibieron MENCIONES HONORÍFICAS.

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)

desempeñarse como profesora de la ENA. Una de sus primeras sorpresas la tiene al llegar al salón de clases: no ve los espejos que normalmente recubren por lo menos una, y, de preferencia, tres de las paredes. Dio por hecho que se habían roto e iban a ser instalados, o que estarían montados sobre ruedas. La explicación que recibió de Elfrida Mahler, la directora de la Escuela de Danza, fue otra: en una sociedad revolucionaria como la cubana, los espejos eran considerados un símbolo de vanidad y decadencia. Más tarde, comprendió que la razón no era tan simple: «Esa mujer quería obediencia total, pensé. Por eso había mandado quitar los espejos, para que los muchachos no tuvieran libre albedrío sobre su propia imagen siquiera». Tampoco había piano ni acompañamiento musical de ningún tipo. El salón de clases, que en términos arquitectónicos era muy hermoso, poseía una acústica desastrosa. Los alumnos estaban mal alimentados y por comida recibían «una montaña de harinas, grasas y engrudos» que a la nueva profesora le pareció sobrecogedora. Y, por si fuera poco, ella misma no tenía ninguna idea de cómo iba a desarrollar el curso.

Guillermoprieto descubre, además, que Elfrida, quien devendrá su principal antagonista, no había exagerado cuando en Nueva York le confesó las limitaciones como profesoras y bailarinas de las dos únicas personas que hasta entonces habían enseñado danza (una era ella misma). Por fortuna, los primeros encuentros con los estudiantes la reconfortan: «Mis nuevos alumnos tenían pocas herramientas técnicas, pero daban ganas de seguirlos viendo mucho rato». Lo vuelve a confirmar, esta vez con más entusiasmo, cuando asiste a una clase de folclor impartida por Teresa González. En especial, la impresionan los bailarines: «Pensé que, excepción hecha de Merce, de Nureyev y de Paul Taylor, y del primer bailarín de Martha Graham, Bertram Ross, todos los demás hombres que había visto bailar eran unos petimetres. Con razón no me cansaba yo de ver a estos muchachos en mi clase; no tendrían mi técnica, pero tenían otra, y ya parados en un foro eran artistas plenos».

Los seis meses que permanece en la Isla (aunque su contrato era por un año, decidió adelantarse a su regreso a Nueva York) no significaron el rito de purificación ni el bautismo de fuego que ella esperaba. Guillermoprieto era en ese momento una joven inmadura y políticamente ingenua, que llegó

dispuesta a enamorarse de un proyecto revolucionario que, en la práctica, se resistía a aceptar. En buena medida, eso se debió a que venía deformada por un sistema, el capitalista, que la habituó a pensar en sí misma. Eso la conduce a admitir a Eduardo, el guerrillero latinoamericano con quien vive una fugaz relación: «Creo que tengo claras muchas de las ideas del materialismo histórico, y de la práctica revolucionaria. Pero lo que me preocupa es que a mí no me gusta la Revolución. No me gusta porque soy artista y no nos tratan bien. No me gusta porque soy anárquica y todo lo quieren controlar (...) No me gusta porque no creo que los Beatles sean dañinos, ni que el pelo largo tenga que ver con que uno sea revolucionario o no (...) Pero en fin... lo que te estoy tratando de decir es que no me gusta vivir aquí y al mismo tiempo tengo claro que la Revolución es indispensable para mejorar el futuro de la humanidad. Pero entonces, ¿qué hago yo con mis propias opiniones? ¿Cómo combato lo que siento?».

Uno de los aciertos de *La Habana en un espejo* es la honestidad con que Alma Guillermoprieto expone ese conflicto personal. En su libro, traza un retrato muy convincente de la persona que entonces era, una joven que se debate entre su sincera simpatía por los cubanos y su deseo de dedicarse sólo al arte; entre su convencimiento de que allí se estaba tratando de echar adelante algo bueno y su rechazo a la burocracia y la retórica oficial. Las rigideces y dogmas de la Revolución no cuadraban con su carácter. En una sociedad cuya aspiración máxima era la igualdad, y que castigaba cualquier desviación de la norma, difícilmente podía tener cabida alguien que, como ella, luchaba por ser irreplicable en cada uno de sus actos. Pero, pese a esas discrepancias, no puede dejar de conmoverse ante un hecho como la fracasada zafra de los diez millones de toneladas de azúcar, porque le permitió ver al país entero empeñado en una tarea en la que todos se sacrificaban para beneficiar a todos.

En una carta que le escribe a un amigo, Guillermoprieto le comenta acerca de sus experiencias en Cuba: «Lo que me está resultando más difícil es esta Revolución. O más bien, entender qué hay que hacer para ser revolucionaria». Por ejemplo, no entiende por qué Teresa González le contesta con evasivas cuando le pregunta si en

Cuba aún se practica la santería, ni por qué aquellos tocadores magistrales que la ayudaban en las clases eran llamados «informantes» y no creyentes. Tampoco entiende el hecho absurdo de por qué en un país rodeado de mar no haya ni una sardina que comer. Cuando pasa a vivir al hotel Habana Libre, descubre que se fiscalizaba las relaciones sexuales de los huéspedes, y su amante guerrillero le revela que las habitaciones «estaban equipadas no sólo con excusado y bidet, lámparas y sillón, sino con un micrófono, cortésia del aparato de Seguridad del Estado».

Y, sobre todo, para ella representa una dolorosa desilusión constatar que los dirigentes cubanos sienten un profundo desprecio por los artistas. En una conversación de la cual es testigo, escucha a Manuel Piñeiro expresar que «en este país no vemos claro el rendimiento de los artistas, no vemos claro su compromiso con la Revolución, sigue siendo el sector más impredecible». El propio director de la ENA, Mario Hidalgo, no oculta el enorme malestar que para él significa estar al frente de un centro docente al que califica como un «mierdero de artistas, y patos, e intelectuales» (ese día Guillermoprieto aprendió que pato es uno de los términos despectivos que los cubanos usan para llamar a los homosexuales). Conoce también el caso del antropólogo norteamericano Oscar Lewis, a quien el Comandante en Jefe propuso realizar en Cuba un trabajo parecido al que hizo en *Los hijos de Sánchez*. «Parecido pero mucho más ambicioso por supuesto». Iba a contar con absoluta libertad para llevar a cabo el proyecto, y lo único que se le exigiría es que hiciera su labor con honestidad. El final de aquella hermosa idea lo supo a través de una antropóloga amiga suya que se incorporó al equipo de Lewis: el Gobierno requisó todos los archivos, dismanteló el sitio donde trabajaba y argumentó que Lewis se había puesto al servicio de la CIA, y estaba realizando un trabajo contrarrevolucionario.

Guillermoprieto misma tuvo problemas en la Escuela. A las pocas semanas de haber empezado a impartir clases, fue llamada por Elfrida, pues había «una pequeña cuestioncita que aclarar». Se trataba de sus reuniones con los estudiantes, en el dormitorio reservado para huéspedes extranjeros. Aquellos jóvenes que allí se preparaban para el futuro no poseían la preparación adecuada para valorar las diferencias tan grandes existentes entre su mundo y el de las internacio-

nalistas como ella, que llegaba de una realidad tan diferente a la cubana. Guillermoprieto chocó, además, con algunos de los métodos con los que allí se enseñaba, y, sin proponérselo, promovió una pequeña revuelta entre los estudiantes. Aunque había decidido acortar su estancia en la Isla, le habló a Elfrida sobre la posibilidad de quedarse unas semanas más, para adelantar lo más posible la coreografía que estaba ensayando. «Ella contestó, con los labios muy apretados y la mirada fulgurante, que más bien había recomendado a la dirección de la ENA que mi trabajo concluyera al terminar ese mes. Sentí alivio».

Tras aquellos seis meses que pasó en 1970, Alma Guillermoprieto ha vuelto a la Isla en algunas ocasiones, una de ellas para cubrir como periodista la visita del Papa. En el epílogo del libro resume así su impresión de esas visitas: «En Cuba, poco queda de la Revolución que conocí. El conjunto de edificios que conforman la Escuela Nacional de Arte, que está catalogado como una de las obras anunciadoras del posmodernismo, y como una obra maestra —la única, por cierto— de la arquitectura cubana revolucionaria, se desbarata, invadida de humedad y selva, convertida en lo que se ha llamado ‘las primeras ruinas de la posmodernidad’. A lo cual agrega: «La Revolución que iba a ser la vanguardia de la historia es admirada hoy como reliquia suspendida en el tiempo por visitantes que vienen huyendo de un mundo excesiva y horrorosamente moderno».

Mas si es cierto, que en buena medida lo es, *La Habana en un espejo* no debe leerse sólo como la historia de un desencanto. Aquella breve temporada marcó a su autora. Las imágenes de la guerra de Vietnam que por primera vez vio en un noticiero en la Cinemateca, confiesa, se le infiltraron por debajo de la piel y ahí permanecieron. A partir de aquella noche la trastornó la idea de que habitaba en un mundo obscuro y no había querido darse cuenta. A su regreso a Nueva York, participó en actos de protesta contra esa guerra, y comenzó, además, a interesarse por la realidad de Latinoamérica y los movimientos de liberación que empezaban a gestarse en algunos de sus países. En ese sentido, *La Habana en un espejo* es también el relato de un despertar. Todo eso lo cuenta en estas vívidas memorias, que ha escrito con rabia, amor, humor, humanidad, conocimiento. Poseen, además, otro valor: su lectura recompensa con el placer gratificante de la buena literatura. ■

# La realidad insaciable

JORGE LUIS ARCOS

Luis Lorente

*Esta tarde llegando la noche*

Editorial Casa de las Américas

La Habana, 2004, 63 pp.

ISBN: 959-260-088-0

**E**STA TARDE LLEGANDO LA NOCHE, EL POETA, «EL hedonista», «trasnochado y fatal y decadente», lenta, morosamente dibuja con un dedo en el aire —cansado, inconsolable—, orlas raras, las volutas del tedio, las pasiones del ocio, los paisajes extraños de la alucinación. Como sentado siempre en el Two Brother's Bar, como un antiguo filibustero de la memoria, condenado ahora a naufragar en un vaso de ron, el poeta, solo, en su casa, en su Isla amenazada, mira las marinas intactas, acaricia nervioso las maderas, cual «húmedas reliquias de la nave», escucha una lánguida canción sentimental, mientras parece siempre aguardar el ciclón. Cierra los ojos. De repente: «la casa oscura, todos se habían ido, / Cuba desierta, delirando afuera / semejante a un sueño sin soñar, vencido». Abre los ojos, como desorbitados. Vuelve a mirar y, como un Oblomov insular, un Proust ambiguo, ve los despojos del tiempo, las ruinas de la noche vasta, «las ramas muertas de un rosal que se marchitan sin dar flor...». Y entonces irrumpen las visitaciones. Como un airecillo levemente frío, entran, sin ser invitadas, a trastocar las cosas, a confundir los tiempos, a ensanchar la realidad hasta confines de inaudita demencia, de imposible representación, porque, como dijera el Padre Varela, y cita el poeta al comienzo de su libro: «La idea que no puede definirse es la más exacta». Pero «Quien se despierta para morir, escribe», dice Maurice Blanchot. Siempre está muerto el poeta cuando escribe. O como advierte Nietzsche: «sólo podemos escribir sobre lo que ya está muerto en nuestros corazones». Entonces, las visitaciones, para el poeta —fatales y extrañas y terriblemente alusivas—, son como misivas de la eternidad. El mismo es como otra visitación en su propia casa, ese ámbito cotidiano, de repente, como un barco en alta mar, como una isla a la deriva, como una *barca de los locos*, donde se suceden los fantasmas, las

visiones goyescas o amables. Todo es lo mismo y, a la vez, otra cosa. Olores, sabores, visiones, sonidos, tactos desconocidos, y algo más. Como dijera Lezama: «la memoria prepara su sorpresa, gamo en el cielo, rocío, llamada». Porque Luis Lorente es un maestro de la memoria, como lo fue su antiguo amigo, Eliseo Diego. De esa memoria desconocida, de lo invisible, que le añade a los recuerdos tangibles como una legítima alucinación, la parte luminosa o el reverso oscuro, insaciable, que le falta siempre a las cosas, la necesaria cuota de irrealidad sin la cual las cosas parecerían como desamparadas. Esa extraña memoria creadora está dictada siempre por un tono suntuosamente melancólico. Como habita el tiempo de la reminiscencia, tiene que escribir con un lenguaje casi barroco, incluso manierista. Quien escribe en el tiempo sagrado, confundido de la reminiscencia —donde el pasado, el presente y el futuro son lo mismo y a la vez otra cosa indecible—, escribe, pues, en el tiempo de los orígenes: un origen creador, siempre naciente. De ahí, su fatalidad y su libertad. De ahí, esa casi desesperada avidez por retener, asir, aferrarse a la sustancia huidiza de lo real: sustancia siempre herida, siempre clamando desde una oquedad parecida a la vasta soledad de la mente. Y, como en la mente siempre es de noche, sombría. La tarde se transfigura en la noche oscura del alma, donde comparecen, para el poeta, sus visitaciones extrañas: la niña que baila al borde de la nada, los fantasmas que saltan desde los retratos familiares, las ausencias recobradas, mientras el poeta sueña despierto desde su sillón, como un rey desconocido, presidiendo ese aquelarre de excesiva realidad, como en una escena donde alguien oculto le advierte: «El tiempo pasa aquí de otra manera, su dimensión real se complementa con esa dimensión ficticia de las cosas». Y él asiente mientras sus creaciones, ingobernadas, le van dejando sus marcas, sus cicatrices, como un alimento futuro para otros viajes desconocidos. Sí, Luis, «los mortales nunca sabemos morir». Qué suerte entonces, porque no moriremos nunca, y regresaremos, siempre, como tus visitaciones, para, al fin, poder mirar «al pino dar, contra el balcón, furioso» o sentir cómo «Murmura el agua cuando no cae de prisa», que «sube tan lentamente que puede provocar desasosiego». Y, sobre todo, para poder seguir mirando con nuestros/tus «ojos como desorbitados» la realidad insaciable. *Charo, María. Están tocando la puerta. Voy a abrir.* ■