

Las transiciones, la incertidumbre y los enigmáticos actores

HAROLDO DILLA ALFONSO

Alberto F. Álvarez García
La Transición a la democracia en Cuba
CEDOF/STC
Caracas, 2002.

COMENTAR EL LIBRO DE UN AMIGO CON EL que se han compartido pesares y alegrías a lo largo de treinta años es siempre un ejercicio placentero. Si el libro del amigo es de esos que parecen llegar para quedarse como una referencia imprescindible, entonces es también un ejercicio educativo. Este es el caso de *La Transición a la democracia en Cuba*, el resultado de una investigación que Alberto Álvarez desarrolló durante varios años. Por sus numerosas virtudes intelectuales, esta obra debe ser parte del debate (no concibo mejor ubicación para un trabajo teórico) sobre el futuro de Cuba y la transición que inevitablemente ocurrirá hacia un sistema capitalista y un régimen político liberal.

El libro está dividido en dos partes. En la primera el autor recrea la discusión sostenida en los 80 y principios de los 90 sobre las transiciones a la democracia, y lo hace con una notable agudeza crítica. En la segunda, más extensa y más interesante para nuestros fines, Alberto realiza un análisis de las características de la economía, la sociedad y la política en Cuba a partir de la crisis de los 90 y sugiere la existencia de una serie de escenarios posibles de formas de transición y de puntos de arribo. Tanto en una como en la otra parte, es evidente que el autor se alinea con una perspectiva socialdemócrata, lo que en el plano teórico lo acerca a los planteamientos de autores como Terry Karl y Phillip Schmitter, al mismo tiempo que en el plano propositivo acerca su visión de «lo deseable»

a una economía social de mercado y a un sistema político democrático con amplios espacios de participación y auditoría social.

Como tanto los lectores como el autor esperan de este comentario una aproximación crítica al libro, intentaré hacerlo a partir de la discusión de los dos aspectos que considero más polémicos y atractivos: los actores y el escenario final de la transición.

Los actores: Uno de los retos menos satisfichos de la politología cubanológica ha sido hurgar en la composición, posiciones sectoriales y tendencias evolutivas de la clase política cubana. Durante un tiempo estas interpretaciones se centraron en la existencia de sectores identificados por sus pertenencias a los grupos que inicialmente conformaron el Partido Comunista, lo que más tarde dio lugar a otras configuraciones especulativas sobre la adherencia a liderazgos personales. En realidad fueron meditaciones poco fructíferas y de poco fundamento empírico. Y es que se trataba de una especulación muy difícil, dada la monotonía discursiva de la clase política a partir de la repetición con pocas variaciones de los textos del presidente cubano.

La crisis de los años 90 mostró las primeras fisuras de esta clase política, sea porque la pérdida de los horizontes teleológicos despertó la imaginación de algunos, o porque la vejez de los líderes históricos animó la ambición sucesoria de otros. Dos de estas estrellas en ascenso —Carlos Aldana y Roberto Robaina— fueron defenestrados en el curso de esta misma década, y aunque son visibles en el actual buró político figuras con orientaciones diversas, no creo que esta percepción sea suficiente para prefigurar las clásicas distinciones entre *softliners*, *hardliners*, *moderados*, *marxistas radicales*, etc. que abundan en el texto. Mucho menos la potencialidad de estos líderes en un proceso de transición, si nos atenemos al dato simple de que ningún político en Cuba —excepto Fidel Castro— tiene una base política propia, y los que pueden preciarse al menos de tener interlocutores de base tienen plena conciencia de que es una base prestada, delegada, y por consiguiente tan revocable por

arriba como volátil desde abajo. La invisibilidad oportuna es la principal condición para la sobrevivencia de un político en Cuba. Probablemente lo que estamos presenciando hoy con la apertura económica es el surgimiento de una nueva élite que acumula cuotas propias de poder a partir de su relación con el mercado y sus actores internacionales, y que pudiera crear su propia base si la reforma económica avanzara lo suficiente como para desfragmentar los mercados.

Este asunto se torna especialmente complicado cuando se transita al campo de las instituciones, y en particular de las fuerzas armadas. Calificarlas de «duras» o «blandas» es un ejercicio muy relativo. En realidad son «duras» en relación con la política y la democracia, pero al mismo tiempo son notablemente «blandas» en relación con la apertura económica. Como el autor menciona en el libro, ellas han proveído las ideas básicas para las decisiones aperturistas en el campo económico y en ocasiones ha sido el propio Raúl Castro quien ha enarbolado el discurso pragmático legitimador de esas decisiones. Son sencillamente los proveedores de la opción china, no, como afirma el autor, porque estén aferrados a «la dictadura del proletariado» (pág. 96), tema del cual ya no se acuerdan ni los faraónicos voceros de la escuela Níco López, sino porque un régimen autoritario es, desde la óptica de los cuarteles, la mejor cobertura política para el esquema de acumulación depredador que le corresponde a una isla cuyo futuro previsible, como gustaba decir a Moreno Fragnals, es ser capitalista y pobre.

No digo que sea una alternativa viable, sino que es una propuesta entre las muchas que habrá que negociar. Y habría que tomar en cuenta que posiblemente estamos hablando de la institución estatal cubana más coherente y legitimada, sea por su éxito comprobado en el campo militar (ofensivo y defensivo) o por su eficacia en acciones de alta resonancia pública como la defensa civil o la producción de alimentos baratos. A diferencia de lo sucedido en Europa del Este (donde los militares tenían roles muy subordinados) o América Latina (donde los militares estaban muy desacreditados y era en sí

el problema) cualquier transición en Cuba, hasta donde es previsible en la actualidad, tiene que atenerse a la idea de que los militares serán actores claves y muy exigentes en la negociación del poder político y económico. Y probablemente sin las fisuras entre oficiales jóvenes y generales que al autor prefigura en la pág. 52 sin que ofrezca suficiente argumentación demostrativa.

Dentro de los actores, vale la pena discutir algunas de las muy sugerentes ideas avanzadas por Alberto Álvarez sobre la sociedad civil cubana. Sobre este asunto reconoce tres segmentos —la sociedad civil oficial, la sociedad civil emergente y la oposición (págs. 52-53)— pero en realidad solamente se detiene en la tercera, y resume las dos primeras en unas breves líneas. Es una omisión lamentable, sobre todo si consideramos que las transiciones, como agudamente precisa el autor en la primera parte del libro, tienen que atenerse a las «contingencias estructurales» emanadas de la historia. No me detengo en esta discusión sino sólo para señalar que estas organizaciones posiblemente también serán partes negociadoras de una transición, o al menos soportes de alguna de las partes, y que todas ellas —oficiales o emergentes— han sido el resultado del fuerte consenso popular en torno al hecho revolucionario y exponentes de una cultura cívica peculiar.

Más relevante es sin lugar a dudas su análisis sobre los grupos de oposición, sobre los que el autor ofrece datos e interpretaciones novedosos que constituyen aportes significativos sobre este fenómeno político. Me atrevería, sin embargo, a expresar algunas ideas hipotéticas que no se alinean con varias de las propuestas interpretativas de Alberto Álvarez.

Ante todo, la relevancia de estos grupos es cualitativa, no cuantitativa. Y su importancia cualitativa reside en que por primera vez existen en el espectro político cubano posterior a 1959 grupos organizados que ejercen una oposición antisistémica por medios pacíficos y cuyos programas, salvo excepciones, no remiten a un retorno al pasado pre-revolucionario. El Proyecto Varela, por sus implicaciones públicas, es sin lugar a dudas un punto de no retorno en la historia cubana reciente, tanto por su significado contestatario

como por haber inducido al gobierno cubano a la vulgar aberración de proclamar inmutable al régimen político, sobre lo cual remito al incomparable artículo de Juan Antonio Blanco publicado en *Encuentro* N° 25.

Y por ello los cálculos sobre la excedencia de sus membresías sobre la que tenía el Movimiento 26 de julio no indica nada sustancial, sencillamente porque a diferencia de los miembros del 26 de julio, estos grupos no aspiran y no podrían planear el asalto a un cuartel ni hacer guerrillas en las montañas orientales. Tampoco parece conducir a lugar alguno el argumento de que en Europa Oriental grupos similares a estos formaron gobiernos, lo cual no creo que sea empíricamente sustentable. Es sintomático que con pocas excepciones, los grupos disidentes este-europeos hayan sido más eficaces en movilizar a las poblaciones en medio de serias crisis políticas y vacíos de poder que en formar gobiernos elegidos. De esto último se encargaron las viejas nomenclaturas recicladas y pródigas generadoras de liberales, socialdemócratas, democristianos, nacionalistas, fascistas, neoliberales, keynesianos y toda la posible variedad de cosmovisiones políticas que hoy pululan en el mundo. Sucede cuando hay un solo partido. Y al menos de forma hipotética, cabe considerar que Cuba no será excepción. Otra «continencia estructural».

Por otra parte, y volviendo a la trampa de los números, no importa cuantos grupos sean o cuantos miembros posean, nada indica que hayan logrado una implantación efectiva en la sociedad cubana. Siguen siendo más impactantes en el exterior que dentro de la isla. Es cierto que a ello contribuye la injustificable represión del gobierno cubano. Pero si el régimen puede reprimirlos es sencillamente porque los costos de la represión son mucho menores que los costos probables de la tolerancia. No se trata de una valoración ético-emotiva, sino de puro realismo político.

El incierto punto de desembarque. En sus páginas finales el libro entra en una discusión realmente apasionante acerca de los escenarios posibles de la transición, tomando en cuenta las posibles posiciones de la élite y de las masas. Sobre ello no me detengo, sino

para recomendar su lectura crítica por constituir un excelente compendio de análisis de situaciones.

Prefiero dedicar el espacio restante a debatir a partir de las propuestas de Alberto Álvarez sobre cual puede ser el futuro del país, el diseño distributivo de recursos y valores y las formas políticas que deben acompañar este diseño.

En la explicación que el autor nos ofrece hay una mezcla de dos conceptos ubicados en campos muy diferentes. El primero es la noción de reconciliación nacional y de una «patria para todos», ciertamente muy lejana de las consideraciones de la transitología y cuya carga ético/emotiva deja poco espacio para la seriedad analítica. El segundo, más sustancial, es el ya mencionado desideratum socialdemócrata de la economía social de mercado y su correlato político democrático.

En este sentido, el autor propone la construcción de un proyecto alternativo basado en la inclusión pluralista y en un rol activo del estado en la protección de los derechos sociales, económicos, civiles y políticos. Esta construcción estaría amparada en dos pactos: uno político que garantizaría la equidad de acceso donde, recordando la vieja metáfora corporativista, la mejor opción para todos debe ser la segunda mejor opción de cada uno; y otro que operaría como un «contrato social» garante de la democracia socioeconómica.

Es difícil discrepar del valor programático de esta propuesta, y creo que si ese es el punto de desembarque de la transición, la nación cubana habría logrado el mejor de los mundos posibles. Pero soy menos optimista que el autor, y aunque hay que reconocer un lugar a la política en la configuración de los modelos, estos no son únicamente el resultado de la política, o al menos de la política que se puede hacer en los espacios nacionales. Como el autor se encarga de recordar, esta combinación de pactos fue exitosa en algunas transiciones, como las ocurridas en Europa y un estruendoso fracaso en América Latina. No creo que en este último lugar haya sido un simple descuido de los diseñadores. Fue una exigencia de la acumulación capitalista en la

periferia. Y este es el mundo, y no el europeo, que toca a Cuba.

El desideratum socialdemócrata ha sido viable únicamente en aquellas sociedades noratlánticas en las que ha existido un excedente económico suficiente para distender la relación entre el capital y el trabajo y al mismo tiempo en modelos fordistas de acumulación, en los que los mercados internos eran los lugares primordiales para la realización de las mercancías. Nada de esto es previsible en el futuro capitalista de Cuba.

La inserción de Cuba al mercado mundial globalizado se apoya en la oferta de dos condiciones: mano de obra barata y recursos naturales. Si el actual gobierno ha logrado evitar los casos de pobreza extrema, ha sido al costo de repartir la pobreza y solo permitir la prosperidad a grupos muy selectos que no afectan decisivamente las escalas de distribución. Si ha logrado mantener los servicios sociales, ha sido a expensas de los salarios extremadamente bajos que paga al personal técnico y profesional. Si ha logrado algunos repuntes económicos, ha sido a expensas de la reducción del consumo personal y de la sobre-explotación de una fuerza de trabajo sin amparo gremial consistente. Y ello ha sido posible en el marco de un régimen de encuadramiento y estricto control de los sectores afectados.

Una apertura económica dislocaría este esquema, disparando las desigualdades y, en un mediano plazo, también las demandas sociales. El tránsito de Cuba al capitalismo generará muchos perdedores y unos pocos ganadores, y de hecho ya los está generando. Es lo que el discurso oficial cubano y la academia tributaria llaman —de manera vergonzante— una inversión de la pirámide social, cuando en realidad se trata de la erección de otra pirámide.

Cualquiera que sea la composición de la clase política cubana en el futuro —sean exdisidentes, funcionarios reciclados, exiliados retornados o lo más probable, una combinación de todos ellos— esta tendrá que responder con muchas dificultades a estos retos, sumados a los que se derivarían del mercado financiero internacional. Es un esquema muy frágil de gobernabilidad que

dejará poco espacio para sofisticaciones democráticas que permitan a la gente común incidir en las decisiones públicas y controlar sus vidas cotidianas. Es posible que la propuesta implícita de un ordenamiento neocorporativo no reducido a las relaciones entre el capital y el trabajo sea el orden político más conveniente que pueda dar cuenta de los requisitos de la democracia y la justicia social y de las demandas de la gobernabilidad.

Desearía que en este tema tan especulativo mi amigo Alberto Álvarez tuviera total razón, como la ha tenido otras muchas veces. Tanto como deseo que esta no sea su última contribución a las ciencias políticas cubanas. Invito a los lectores a revisar esta sugerente obra y a participar en este debate, aunque sólo fuese en la soledad del pensamiento. ■

De lo que no puede hablarse

ANTONIO JOSÉ PONTE

Leonardo Padura
La novela de mi vida
 Ediciones Unión
 La Habana, 2002, 420 pp.

IMAGINEMOS UNA NOVELA DONDE, GRACIAS a una figura del siglo XIX y a la suerte de un manuscrito dejado por ésta, el autor nos hable acerca de nuestros días. Imaginemos a ese autor en una situación de la que solamente pueda hablar a duras penas. (No va a costarnos suponerlo en los días de alguna dictadura.) La novela podrá llamarse *Respiración artificial* y ser obra de Ricardo Piglia. O tener como título *La novela de mi vida* y haber sido escrita por Leonardo Padura.

En la primera de éstas, Enrique Ossorio es argentino exiliado en New York, escapado del régimen de Rosas. En la segunda el exiliado es el poeta cubano José María Heredia. Heredia y Ossorio habrán dejado valiosos

manuscritos inéditos, y tanto Piglia como Padura crearán la figura de un protagonista que procura esos papeles. Cien años más tarde, ese protagonista vive en régimen no menos dictatorial que el de Tacón o el de Rosas.

El tacto para declarar lo inconveniente (metidos los autores de ambas novelas en tierras de censura gubernamental) va a prestar a sus historias el linaje de lo encriptado. Y el destino de esos documentos del XIX puestos a circular por ellos describirá la suerte de sus propias novelas.

«Sobre aquello de lo que no se puede hablar, hay que callar», dejó dicho Wittgenstein, y uno de los personajes de *Respiración artificial* lo recuerda para que Piglia se acoja a tal recomendación. Leonardo Padura, en cambio, no ha elegido precisamente el silencio.

La novela de mi vida consta de dos planos narrativos que se entreveran: en uno José María Heredia rememora su vida poco antes de morir en el exilio y en el otro Fernando Terry regresa a La Habana de hoy en busca del manuscrito de esa autobiografía herediana. Terry, igual que Heredia, es un exiliado político. Su autorización de vuelta al país le vale por muy corta temporada, y en esos pocos días tendrá que resolver un enigma aún más acuciante que el de un manuscrito: le toca aclarar cuál de sus amigos lo ha traicionado, a cuál de ellos debe el exilio (también igual a Heredia en esto).

Un tercer plano de menor cuantía narra la suerte de los papeles heredianos durante la dictadura de Gerardo Machado, el allanamiento de la logia masónica donde se guardaban éstos. A las dos tertulias de amigos, en siglos distintos, viene a hacer eco esta logia masónica. El secreto oculta al traidor de Heredia como al de Fernando Terry, por secreto masónico se salva el manuscrito que Heredia escribiera y que procura Terry. *La novela de mi vida* se ocupa de distintas clases de secretos. Y el de su autor, lo que éste pueda enunciar y lo que encubra, no es el menor de ellos.

Leonardo Padura ha insistido a lo largo de su libro en los paralelismos, deja al lector la tarea de transponer lo dicho sobre la dictadura de Tacón a nuestros días. Cuba bajo Tacón o bajo Machado equivalen a la situación

cubana de hoy. Y la preocupación del novelista por mantener tal simetría, tal equivalencia, le ha hecho hablar de más.

Hacia el final del libro, cuando el eco que una época brinda a otra cansa lo mismo que una rima demasiado recurrente, José María Heredia es recibido por Tacón. El tirano muestra interés por conocer a su enemigo, por acrecentar el monto del suplicio al confesarle que ha sido Domingo del Monte, amigo de Heredia desde la adolescencia, quien lo ha traicionado.

Un siglo y tanto después, a punto también de terminarse su permiso de visita, Fernando Terry tropieza a la salida de una ceremonia masónica con el oficial de la Seguridad del Estado que lo empujara al exilio. Masón ahora, el oficial no pertenece ya a ningún cuerpo policial y se gana la vida como carnicero. Ha pasado con total irresponsabilidad de un secreto al otro, puede que haya encontrado en el costillar de los puercos acomodo para su violencia.

Del diálogo con ese Tacón de pacotilla Terry saca en claro que ninguno de sus amigos lo ha vendido, que en su caso no existió chivato ni denuncia. Y, cuando tantos enigmas intentan reducirse a un punto de claridad, comienza la labor de ocultamiento por parte del autor. Pues nos asegura que «el origen de todo sólo había sido la maligna decisión de un policía en busca de grados e informantes, el mismo policía al que, años después, expulsarían por sabía Dios qué delitos, sin duda reales y punibles».

Todas las desgracias que llevarán a Terry al exilio, se deben a un oficial descarrilado. Muy poco tiempo después de su salida, llega a su casa la carta oficial que iba a encauzar de nuevo su vida en La Habana. Lamentablemente, no lo alcanza. Todo se habría resuelto con un poco de paciencia postal, con paciencia que aguardara por la expulsión de un oficial que de ningún modo ha de considerarse rueda de mecanismo o pieza de un juego que otros mueven.

Padura nos ofrece, con ese oficial expulsado, un árbol que no declara el bosque. Esbirro, masón y carnicero, se extiende en ramas con tal de que la culpa no salpique al cuerpo policial y al sistema que ese cuerpo

de investigaciones sustenta. Y el lector descubrirá que la única culpa de Terry consistió en saber de la emigración clandestina de uno de sus amigos. Un amigo con atenuante ya que perdía patria para conservar amor, salía del país porque su amante era quien conducía la lancha de la fuga.

El delito de fuga no es achacable a Terry, ni siquiera el de encubrimiento (no tomaba en serio la amenaza de fuga del amigo). Y tampoco venía de ese amigo la decisión de escapar, sino de un amante... Falta de lo luciferino para imaginar razón contraria, requisito imprescindible en un buen narrador, Padura nos encaja un policía trabajador por cuenta propia y un protagonista desganaado a la hora de buscar culpa. Con tan endeble fatalidad ha levantado la mitad de su trama. (Una fatalidad bien trabada aludiría a un orden, un sistema, un orden.)

Habitante del siglo XIX, José María Heredia ofrece a sus jueces causa limpia a condenar, se da el lujo de conspirar y mostrar rebeldía. Fernando Terry, en cambio, es pusilánime por conveniencia de su creador. Padura ha alumbrado a Terry y amigos con bombillo ahorrador y sólo uno de ellos mostrará oposición política. (Antes ha sido extremista del gobierno y ¿qué habitante ártico pondría reparos a mudarse al frío antártico?)

Con mayor fortuna que al recuperar los papeles de Heredia, en su otra búsqueda Terry pudo haber ido más allá de ese ex oficial. Tal como ocurre a menudo en las novelas policiales, un jefe de departamento —el autor— mandó a archivar el caso y sacó a Terry de la investigación. (A diferencia de los héroes de otras novelas, gente levantisca, Fernando Terry se conforma dulcemente.)

Si todo hubiese terminado sin ese chivo expiatorio en una logia, Padura se habría acogido al dictado wittgensteiniano y sus mejores lectores escucharían el silencio como llega a escucharse alrededor de la desaparición del profesor Maggi en *Respiración artificial*. Mucho menos sutil que Ricardo Piglia, luego de hablar de más, toca a Padura el disimulo.

Los mejores resultados de su prosa, debidos tal vez a la libertad con que trabajara allí, pueden encontrarse en la historia de

Heredia. Padura ha logrado darnos un registro histórico sin pesadez de arqueólogo y sus palabras de un poeta del siglo XIX tienen aire de época conseguido.

En cambio, al contarnos episodios más recientes, su vigilancia de lo peligroso debió hacerle descuidar el idioma. Y leemos que la calle Obispo posee «una éterea atmósfera de poesía». Descubrimos que existe el «alivio ingrático de saberse inocente». Se nos refiere sin broma alguna que alguien «desgranó sus mejores poemas». O que otro personaje tuvo que correr al baño para «complacer la llamada selvática de los instintos». El ridículo llega a extremos en los episodios de erotismo: se hace responsable a Heredia de «romper el candado divino de Lola Junco», o un cuerpo femenino ofrece «la rosa oscura de su ano».

El autor de *La novela de mi vida* falla en los énfasis poéticos (éstos no abundan demasiado) pero triunfa en sus énfasis de narrador policial. Desperdicia epifanías (el episodio de Heredia en el ciclón, por ejemplo), pero sabe conquistar al lector con las maneras de un narrador de intrigas, con una trama efectiva. (No importa que nos obligue a soportar historia tan poco relevante como la amorosa entre Delfina y Terry.)

De los novelistas cubanos en activo tal vez sea Leonardo Padura quien mejor se gane la amistad del lector. En una literatura donde escasean las biografías de escritores, nos ofrece en *La novela de mi vida* la de uno de nuestros mayores poetas. Y lo novelesco le ha permitido aventurar acusación contra Domingo del Monte y poner en entredicho la legitimidad de *Espejo de Paciencia*, dos expedientes que sólo muy delicadamente moverían los estudios históricos y literarios practicados entre nosotros.

Padura ha escrito en este libro su ficción más ambiciosa. Suerte de *Vidas paralelas*, la comparación del par de biografías hace que descubramos diversas constantes de nuestra historia nacional, miserias y alegrías. De las primeras: delación, intromisión policial, exilio, censura gubernamental, sociedad paralizada por un temor —la rebelión de los esclavos negros, la vuelta de la gente de Miami o la llegada de los marines— que inclina al encanallecimiento.

La novela de mi vida refiere asimismo lo que ha sido emblema de nuestros artistas y escritores: la censura propia. En una de sus páginas, Heredia se corona como iniciador, dentro de la literatura de la isla, de la autocensura. Desencantado total, presiente que su ejemplo va a tener, a lo largo de los años, multitud de seguidores. ■

Antología del placer poético

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Selección y edición de Manuel Díaz Martínez
Poemas cubanos del siglo XX. Antología
Ediciones Hiperión
Madrid, 2002, 276 pp.

PUEDE SER UNA NOVEDAD, POR PARADÓJICA, que una antología se base únicamente en el gusto personal del antólogo, porque no es frecuente que el compilador se vea libre de presiones de aquí y de allá, y que pueda actuar siguiendo su propio gusto en la elección de autores y poemas. Eso es lo que el lector encuentra en esta antología reunida por el poeta Manuel Díaz Martínez: nada más y nada menos que poemas seleccionados por un lector excepcional que no duda en imponer el gusto personal al aceptar, o rechazar, la tradición establecida en la selección de los títulos de los autores de la poesía de su país. Díaz Martínez deja hablar al poema, nada se interpone en ese confesado homenaje a la poesía cubana del siglo xx, para lo cual reúne «los poemas cubanos de la pasada centuria que me gustan más», y añade: «En este trabajo de compilación no han intervenido pretensiones académicas: me he atenido, sólo, a mis gustos más íntimos, a mis preferencias de lector». Al dejar el protagonismo a la poesía, bajo el recordado amparo del gran maestro Lezama, el poema se yergue como «pieza única, una revelación insustituible», pero además

el antólogo recorre con generosidad y sabiduría todos los nombres de la poesía cubana de la pasada centuria, es decir que no se advierten exclusiones de épocas, ni de autores, ni de dentro ni fuera de la isla, con lo que a través de los más de cien poetas representados —la mayoría con uno o dos poemas— se puede recorrer con admirable precisión los avatares, y aún las recurrencias, de la historia poética de la isla. Un índice de preferencia puede darlo el número de poemas seleccionados por cada nombre, y en este sentido lo están, con cuatro o cinco poemas, poetas ya canónicos como Agustín Acosta, Virgilio Piñera, Nicolás Guillén, Dulce María Loynaz, José Lezama Lima, Gastón Baquero, y dos de menor asenso aunque no de inferior calidad: Heberto Padilla y Severo Sarduy. Como se indica al pie de la página correspondiente, «el antólogo había suprimido al poeta» y los cuatro poemas que se incluyen de Díaz Martínez lo son (con gran acierto y justicia) por el editor.

La tradición antológica de la poesía cubana, nacida en el siglo xix, es amplia, y en el siguiente siglo alcanza nombres prestigiosos, como es el caso del rescate de los clásicos cubanos que en 1965 realizó José Lezama Lima a través de su famosa *Antología de la poesía cubana*, en tres volúmenes que comprendían los siglos xvii al xix, antología por cierto recuperada en este comienzo del siglo por la editorial Verbum. También están en la mente de todos la prologada por Juan Ramón Jiménez, *La poesía cubana en 1936*, con comentario final de José M. Chacón y Calvo (Institución Hispanocubana de Cultura, 1937), y la compilada por Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana, 1902-1952*, La Habana, 1952. Pero entrando ya en las últimas décadas del siglo xx el número de antologías se ha multiplicado hasta lo inasequible, tal vez porque, como se ha dicho más de una vez, y Manuel Díaz Martínez recuerda en su «Nota para el lector», la altura poética de la isla en este siglo ha sido de gran excepcionalidad. Y sin embargo, este rico panorama se ha visto ensombrecido por la parcialidad de su selección hasta bien entrada la década de los años 70, pues el origen de la publicación, e

incluso del antólogo, determinaba la inclusión de los poetas, y tanto las que veían la luz en Cuba, como las publicadas en el exilio, solían adolecer de parcialidad y por tanto de injusticia. Este maleficio que parecía recorrer a la poesía cubana durante muy largo tiempo empezó a romperse con la aparición de la compilación reunida por Orlando Rodríguez Sardiñas, *La última poesía cubana* (Madrid, 1973). Le han seguido en el mismo gesto la recogida por León de la Hoz, poeta residente en Sevilla, *Poesía de las dos orillas. Cuba 1959-93* (Madrid 1994), y el mismo propósito alentó a Felipe Lázaro y Bladimir Zamora en *Poesía cubana: La isla entera* (Antología), Madrid, 1995, uno de los primeros intentos originados en España de reunir en una sola colección a poetas nacidos a partir de 1940 de dentro y fuera de la isla.

Es curioso constatar que muchos de estos intentos compilatorios han surgido al amparo de la mirada de Lezama, ello sucede en la selección de Mihály Dés, *Noche insular. Antología de poesía cubana*, Barcelona, 1993, cuyo propósito muy clásico y selectivo en el mejor sentido, pretende mostrar lo más valioso de la poesía cubana y a la vez su evolución, de ahí que se abra con la famosa «Oda a la piña», de Zequeira y Arango, y selecciona los poetas con escrúpulo, al mismo tiempo que intenta incluir sus poemas más representativos. En otro línea, recientes antologías publicadas en España nos muestran sobre todo las novedades poéticas sin renunciar al mismo eje de selección, sin exclusiones en las procedencias, como la de Jesús Aguado y Aurora Luque, *La casa se mueve: Antología de la nueva poesía cubana*, Málaga, 2001, la de Carlota Caulfield, *Voces viajeras (poetisas cubanas de hoy)* Madrid, 2002, o la más abarcadora de Francisco Morán, *La isla en su tinta. Antología de poesía cubana*, Madrid, 2000.

Pero el cambio iniciado en la década de los 70 ha sido también continuado en Cuba y dos intentos compilatorios de diverso signo han visto la luz, la antología de Virgilio López Lemus, *Doscientos años de poesía cubana 1790-1990. Cien poemas antológicos*, La Habana, 1999, que se detiene en los autores nacidos

en 1940, pero en cuya nómina ya se puede observar alguna aceptación de los residentes fuera de la isla. Más abarcadora es la seleccionada por Jorge Luis Arcos, *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX (1900-1998)*, Letras Cubanas, 1999, que es el mejor intento y el más completo de conciliar, desde Cuba, las dos orillas con coherencia y rigor crítico.

Roto también, en este caso, el absurdo maleficio —me consta que Díaz Martínez nunca creyó en tan artificial división—, podemos recorrer en *Poemas cubanos del siglo XX* las preferencias que el antólogo nos propone, conscientes de que estamos siguiendo una verdadera selección de poesía cubana, sin prejuicios de aquí ni de allá. Están todos los ya consagrados y también se abre a los más jóvenes para detenerse en los nacidos en 1973, y así ofrecer una muestra más que suficiente de un siglo poético.

Pero si habláramos de la singularidad de esta antología hay que fijarse en la misma selección de los poemas, en lo que ellos nos dicen, y, en efecto, algunas preferencias nos revelan el gusto y la autoría. Para empezar, el poema «Analogías» de Bonifacio Byrne abre el libro y, de forma muy significativa, pues el antólogo lo prefiere al ya seleccionado muchas veces «Mi bandera», poema de empuje nacionalista ante la primera intervención norteamericana, notablemente inferior al seleccionado, donde el poeta romántico avizora al modernista. Lo mismo sucede al elegir los poemas de Regino E. Boti, en el que, frente al siempre antologado «Funerales de Hernando de Soto», prefiere incluir «Epitafio» y el menos seleccionado «Marginal». Hay coincidencia al incluir «Las carretas en la noche», de Agustín Acosta, que se considera uno de los mejores poemas cubanos del momento, y también «La piedra desnuda», algunas veces seleccionado en otras antologías, pero añade otros tres poemas como «Mi camisa», «De paseo» o «Huerto cerrado» en los que asoma la preferencia personal del antólogo. Tampoco se inclina por el «Sol de los humildes», de José Manuel Poveda, tradicionalmente considerado su mejor poema, sino por dos menos renombrados, «Retiro» y «El

epitafio». Mayor coincidencia con el gusto general lo tiene al incluir de Mariano Brull, el «Epitafio a la rosa» y «El niño y la luna», pero igualmente excluye el más antologado «Yo me voy a la mar de junio». Parecido caso se produce con Rubén Martínez Villena al incluir la «Canción del sainete póstumo», frecuente en las antologías, pero no incluye otros poemas tal vez de mayor asenso como «El gigante».

Y si revisamos algunos nombres señeros de la poesía como Nicolás Guillén los títulos que elige son «Guitarra», «Iba yo por un camino...», «Velorio de Papá Montero» y «Canción», por encima de «Elegía a Jesús Menéndez» y «Sensemayá». También de Dulce María Loynaz elige una serie de poemas breves frente a los largos «Últimos días de una casa» o «Canto a la mujer estéril». Al abordar las preferencias en la poesía de José Lezama Lima también sorprende, junto a poemas siempre presentes e indiscutibles, el título de «Nacimiento de La Habana», apenas considerado en antologías, si se observa el éxito de otro título no recogido, «Noche insular: Jardines invisibles». También en el caso de Piñera se rompe con la tradición de incluir «La isla en peso», aunque sí concede la general aceptación de «Vida de Flora». Y en el de Baquero se rompe con la tradición del «Testamento del pez» y «Palabras escritas en la arena por un inocente» para incluir textos más breves y maduros como «Discurso de la rosa en Villalba».

En definitiva, la lectura que hace de la poesía cubana Díaz Martínez es extensa y comprehensiva, propiciadora de deleitosos encuentros para el lector, que hallará textos reconocibles y ya consagrados, pero también otros que el paso del tiempo, sin justicia, ha marginado. En una abrazadora disposición, recoge muchos nombres, arriesgando incluso con los más jóvenes, con alguna adición significativa por lo infrecuente de su aparición en antologías de este tenor como la de Nivaria Tejera, autora vinculada a las Islas Canarias. Todo hace, en definitiva, que el poeta Manuel Díaz Martínez propicie como antólogo, el triunfo de la poesía y el disfrute del lector tal y como Lezama deseaba.

FE DE ERROR

Debido a una confusión mía, que soy el primero en lamentar, cometí el error de atribuir a Agustín Labrada, en la página 246 de la antología *Poemas cubanos del siglo XX*, los poemas titulados «Césped inglés» y «Calvert Casey», cuya autora es Damaris Calderón. Por ello pido excusas a los poetas implicados, a la editorial Hiperión y a los lectores. MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ. ■

La noche, las palabras, los sentidos¹

MANUEL GARCÍA VERDECIA

Antón Arrufat
La noche del aguafiestas
Editorial Letras Cubanas
La Habana, 2000.

LEER EN SU SENTIDO MÁS PROFUNDO ES RE-
Escribir. Para llegar a esa zona de diaphanidad, zona rayana en el *samsara*, que es cuando la palabra se transforma en luz, quien lee debe repetir el arduo camino que emprendió quien segregó las palabras. Esta vez desde la palabra hacia las pulsaciones intelectuales que movieron la mano a escribir. El lector-escritor se adentra en ese humus de la escritura, en ese estado larval en que las palabras bullen aún en el caos de sentimientos e ideas que las moldea y alcanza la penetración mayor, no ya la comprensión sino la empatía. Sentir semejantemente es el máximo reto del lector creador.

Sólo de tal forma se rinde al lector esa fiesta de la noche, agua de las palabras que fluyen, *La noche del aguafiestas*. Novela que no sigue el trillo de las estructuras convencionales. Texto que es relato, poesía, ensayo y teatro en una densidad nocturna y genésica, nos urge a una lectura inteligente y participativa.

¹ Premio Nacional de Reseña de La Letra del Escriba.

Libro de sutilezas, de nimiedades trascendentes, del sentido y los sentidos, del misterio de la vida resucitada, suscitada, mediante el verbo, *La noche...* nos depara no pocos goces, no pocas sorpresas, no menores iluminaciones.

En el ámbito de la noche, una noche habanera, cinco personajes, cinco esferas interactuantes, construyen mediante la evocación y la palabra, un universo mágico de sensaciones, gestos, preocupaciones, pensamientos e historias, donde presenciamos las mil leves, caprichosas volutas del ser, las espejeantes verdades del destino humano. Aristarco Valdés, el aguafiestas, evanescente y erístico, la contradicción encarnada, la palabra en su fina ironía discurrante, transforma cuanto objeto pasa a su alrededor en disquisición. Licino, parco, reconcentrado, el ser que se sienta en el seno de la madre a sentir el mundo, edípico y sensible, se bate en su interior por dar expresión a su verdadero sentir, por realizar su atracción por el aguafiestas. Jenofonte, lento en hallar la chispa que desencadena el verbo, pero una vez suelto, reconstruye un ámbito donde la imagen encarna en presencia, donde lo deseado se vuelve carnalidad. Filonús y el dilema de nacer dando muerte, es la visión, el ojo que necesita ver para entender; *video ergo sum*. La intelección como voyeurismo. Actité, el elemento *yin* que armoniza el grupo, desde sus anillos mágicos ata a los cinco en un todo, la cábala, lo esotérico, el misterio, la belleza que se expresa sin hablar, sino como presencia. He aquí la foto de grupo.

La novela puede asumirse de varias maneras. La más directa, la de esos seres que necesitan contarse sus historias para deconstruir y restituir el sentido de sus respectivas existencias; el relato como hermenéutica y, a la vez, terapia. Otro ángulo, es el de la palabra como apropiación del mundo; aprehender, entender, recrear mediante la palabra, de modo que el caos se convierta en cosmos comprensible; el logos amansando el caos. Una nueva arista, la imagen que se vuelve realidad; imagen lingüística, visual, sonora, olfativa, gustativa, táctil, pero imagen, representación en ausencia o en inexistencia que se transforma en acto, en cuerpo. Otro, el de las múltiples cosas que rodean al

hombre y conforman esa trama de relaciones que denominamos sentido; el hombre imantando todo lo que entra en contacto suyo como una extensión de su propio ser.

El libro es, de la mejor manera, mediante la revelación de la poesía, un tratado de las pequeñas —¡grandes!— y múltiples sensualidades que arman la vida. Memoria de un sensualista, un epicúreo que desde la multiplicidad de sensaciones construye una esfera de sentido. Aquí se examinan las mil minucias que levantan la grandeza de ser, se les limpia y bruñe de su cotidianidad y se les enaltece en su verdadero esplendor: las comidas, las bebidas, el cuerpo, la conversación, el mirar, la noche... Vuelven a levantarse en discurso esas *pequeñas cosas* que ya habían ocupado al escritor. La sensualidad se viste de luces para decirnos, ¡Asómbrate de tu mundo, de ti mismo! Deténgase en el discurrir sobre la papaya, como fruta, como tema y como metáfora; en ese entramado de combinaciones paladeables que es la comida china o el acto casi divino de tomar el té; véase ese juego de los pies de Jenofonte con los de Actité, erótico más que cualquier descripción desafortunada del acto carnal; deténgase en ese encuentro final de Aristarco con la noche, aliento del joven que es invadido por el aliento de la noche, cuerpo de la noche que penetra el cuerpo del joven, fusión de lubricidades.

Pero también se examinan los asuntos de más bulto y peso, esas piedras que nos obliga la vida a rodar loma arriba para llegar a un destino. La delicadeza de la inocencia que se abre a los entresijos de la experiencia. El amor a un imposible, a un sueño que desvela y doblega. El amor y el dolor que se mezclan incomprensiblemente y nos vuelven seres de dos filos, hijos de Jano con una cara de luz y otra de sombra. El amor siempre, pues es este un libro de amor en sus más finas y en sus más monstruosas latitudes.

La novela se despliega en un *crescendo* de gratas sorpresas narrativas. Sin embargo hay dos momentos que ganan altura cenital. Uno es la desafortunada aventura de pasión y posesión de Jenofonte por Madame Recamier. Dama que viaja en el tiempo y, desde la Francia galante, se instala en el espacio

lujurioso del Caribe. El joven Jefe que descubre una imagen, difuminada, oscura, casi una adivinación y la convierte en un látigo de sus sentidos, con todo lo de placer erótico que este suele restallar. La incitante imagen lo lleva a apropiarse de la misma, memorizarla en la sangre, en el ímpetu del deseo, hasta convertirla en carne avasalladora. Es uno de los momentos más altos de la narrativa erótica de nuestras letras. El otro, el del hijo que busca al padre, tema tan sustantivo en nuestras letras. Filonús que no comprende el misterio de que nuestros padres son hijos de su propia pasión, nos conduce por un relato de amplia savia del eros filial, desdorado de sentimentalismo. Filonús nos cuenta la historia de su niñez que es la del arduo aprendizaje del despertar al sendero que se bifurca entre el afecto y el deseo. Como un majá en sus estaciones, el niño deja las mudas de piel de su inocencia, para aprender que la vida es muerte y el amor, pasión. Son momentos de máxima densidad de luz en la novela.

La noche del aguafiestas está escrita con prosa de belleza ceñida, como esos anillos en los adorables pies de Actité. Donde la palabra se acomoda a la exactitud, ambas en lo que dice y en lo que sugiere. Prosa en la cual halla su espacio la poesía, como un agua pura y sonora que corre por el lecho de la narración, dándole vibración, alimento a sus raíces. Narración donde el lenguaje tiene la ganancia del humor, la ironía que desnuda a la realidad como otro cuerpo que se quiere ver libre de esas *engañosas* que lo enmascaran. No renuncia el escritor a salpimentar su escritura de coloquialismos y localismos —sociales, compadres, balance, cutara— que le transfunden sangre viva a la prosa.

Toda obra gana su puesto por la singularidad de la mirada que traduce. En esta novela hay un mirar curioso, perspicaz, personalísimo, que no intenta presentar el mundo que tiene que ser sino el mundo tal cual el testigo lo ve. La pregunta que toca a la puerta, ¿esa realidad recreada es real o ficticia? Creo advertir cierta sonrisa socarrona, porque no es lo uno ni lo otro, sino lo uno y lo otro. Realidad por momentos alucinante de tan real o real de tan imaginativa, crea un sistema de

travase donde lo real conduce a lo mítico y lo mítico a lo real. Son escalas, capas, ángulos de una verdad mayor.

El creador nos dice que la vida se asume desde tres posiciones: la silla, el diván o la cama. Sentarse, reclinarse o acostarse, tres modos de sentir, tres ángulos para mirar, tres ámbitos para ser y hacer. Y, encadenándolos, la palabra. La palabra por la que se vuelve todo imagen, sentido, memoria. Lectura con que entendemos la vida. Al concluir el ejercicio hemos cumplido nuestro turno. Hemos pasado por todas las poses y nos quedamos levitantes, expectantes, exaltados. Ya no podremos salir del círculo. La noche, las palabras, los sentidos nos han atrapado. La letra se ha hecho vivencia. Flui-mos en su órbita de hechizo. Se ha cumplido la magia. ■

Las guerras del yo

RAFAEL ROJAS

Jean Meyer

Yo, el francés. Biografías y crónicas.

La Intervención en primera persona

Tusquets

México, 2002, 466 pp.

FUE UN GENERAL PRUSIANO, KARL VON Clausewitz, testigo y víctima de las campañas napoleónicas, quien formuló la conocida máxima de que una guerra no es más que la continuación de la política por otros medios. Pero aquel sobreviviente de Jena, admirador de Federico el Grande y Napoleón Bonaparte, murió en 1831, cuando apenas nacía el *Zollverein* bajo el reinado de Federico Guillermo III. No conoció, por tanto, la más aterradora realización de su doctrina de la guerra total, escenificada por Gran Bretaña, Francia, Alemania y Rusia un siglo después, ni el desastre de Verdún, ni la máquina arrolladora de Hitler, ni la batalla de Stalingrado. Frente a la herencia de exterminio

del siglo xx, Clausewitz habría suspirado en paz, agradecido de ser un hombre del siglo xix, cuando una guerra como la de Crimea era descrita por Marx como una escaramuza romántica.

Un filósofo francés, Michel Foucault, que de joven llegó a sentir el terror nazi en un Liceo de Poitiers, propuso una inversión de aquella fórmula de Clausewitz. El siglo xx, a su juicio, había domesticado el conflicto militar y fundado una era de belicidad perpetua. El principio de la fuerza creaba un nuevo orden natural e histórico en el que la cultura y la política eran, ahora, continuaciones de la guerra por otros medios. Con más razón, agregaba Foucault, si se trata de culturas y políticas imperiales, ya que estas siempre se movilizan en nombre de la superioridad de una civilización. «Guerra y civilización», había escrito el anarquista español Anselmo Lorenzo a mediados del siglo xix, «no son términos contradictorios, son nociones recíprocas».

Jean Meyer dedica su último libro a la historia de una guerra imperial en América: la intervención francesa que, entre 1862 y 1864, colocó en el trono de México al emperador Maximiliano de Habsburgo y custodió su soberanía, por lo menos, hasta el otoño de 1866. Guerra imperial por antonomasia: concebida por un imperio europeo para crear un imperio americano. Pero esta no es una historia más de aquella guerra, sino la reconstrucción de una empresa militar desde la mirada de unos 600, entre los más de mil oficiales franceses que sirvieron en México durante esos cuatro años. Las miradas de esos tenientes y generales, coroneles y brigadieres, capitanes y divisionarios, planeando sobre el paisaje y la población de México, el vestuario y las costumbres, el destino y la política, la cocina y el baile, el amor y la muerte, forman un atisbo tangible de la vida mexicana a mediados del siglo xix.

Las breves biografías de estos militares juntan un gran relato biográfico sobre la oficialidad francesa en tiempos de Napoleón III. Se trata, en su mayoría, de hombres nacidos entre el primer imperio y la Restauración, formados en las academias de Saint Cyr

y Metz, enrolados en las campañas militares de Luis Felipe de Orleans y el segundo Imperio: la conquista de Túnez y Argelia, entre 1830 y 1845, la Revolución del 48, la guerra contra Rusia en Crimea, 1854-1856, y la ofensiva contra Austria, de 1859, en favor de la unificación italiana. Después de México, los sobrevivientes compartirán el mismo itinerario: la humillación ante Prusia en Sedán, la represión de la Comuna de París, y, finalmente, la caída del imperio y el nacimiento de la Tercera República.

Son, pues, semblanzas de guerreros románticos. Posibles lectores de Hugo y Chateaubriand, de Alfred de Musset y George Sand, de *La Cartuja de Parma* y *El coronel Chabert*. En sus epistolarios y memorias, estos oficiales seguirán las pautas morales del romanticismo francés: fervor patriótico, creencia en los espíritus nacionales, celebración del paisaje tropical, búsqueda del venereo exótico, lo mismo en la flora y la fauna que en la «barbarie» de las costumbres: la criminalidad, el bandolerismo, la anarquía, el ocio o la familiaridad con la muerte. Pero el arquetipo del romántico aflorará, sobre todo, en dos actitudes complementarias: el indigenismo y la galantería. Hijos de la Ilustración francesa, estos oficiales habrían heredado el desprecio al criollo americano, como casta degenerada y rival erótico, y la fascinación por las etnias impolutas de Mesoamérica. La galantería, en cambio, les facilitaba el reparto de los afectos a lo largo y ancho de la población femenina, sin escrúpulos raciales o clasistas.

En carta a Joseph Vanson, letrado militar y buen jinete, el edecán Tordeux escribe, desde una región que se le revela como «el final del mundo civilizado», «en plena apachería», es decir, en Chihuahua, este párrafo admirable, donde se palpa la estetización romántica de la barbarie:

En este país es imposible pasar contrato sin que sea sin valor, es imposible mandar correo que no sea abierto y leído; sin embargo, eso no es tan antipático como podría parecer o como lo sería en Francia. Será porque apaches y comanches quedan cerca, pero hay algún perfume romanesco que compensa todos

esos inconvenientes; alguna mezcla de olor a chocolate, la bebida del último emperador azteca, y de olor a sangre. El otro día pasamos al lado de unas pirámides en ruinas que parecen cerros naturales y me quedé pensando en tantos pueblos desaparecidos para siempre, de los cuales la Biblia nos da sólo el nombre. Has de pensar que desvarío en este desierto, pero es que nos pudrimos de inacción.

Los oficiales que Jean Meyer retrata en *Yo, el francés* son auténticos donjuaneros. No a la manera picaresca del Siglo de Oro, de un Juan de la Cueva o un Tirso de Molina, sino en el más cursi estilo romántico de Espronceda y Zorrilla. Este último, por cierto, José de Zorrilla, quien fuera dramaturgo oficial del Imperio de Maximiliano, aunque luego se retractara con el argumento de que «su simpatía no era más que compasión por el noble príncipe», pudo haber prestado al dandy Tordeux, al teórico Vanson, al temible Du Pin, al mismísimo general Bazaine o a cualquier galán de la Intervención Francesa aquellos versos insubribles: «aquí está don Juan Tenorio / y no hay hombre para él./ Desde la princesa altiva / a la que pesca en ruin barca / no hay hembra a quien no suscriba;/ y a cualquier empresa abarca / si en oro o en valor estriba». La mejor protección contra la cursilería que encontraron aquellos oficiales fue entender la seducción como una tarea civilizatoria, en la que no se descartaba, por cierto, la trata de indias. Véase, sino, esta despedida de Tordeux a Vanson: «presentemente intento civilizar a una joven apache y si en su familia encuentro un bálsamo para los ojos será todo tuyo».

Pero debajo del estereotipo, bulle la diversidad. Jean Meyer nos recuerda, a cada paso, que aquellos oficiales no eran simplemente «franceses»: también eran flamencos, borgoñones, alsacianos, lorenos y algún que otro rumano, como el melancólico príncipe George Bibesco, o prusiano, como Charles Jaeger, alias Mohammed Ouled Caïd Osmán, veterano de las campañas africanas que cayó en la batalla de Puebla, y hasta un catalán, como el coronel Thomas Roig, quien se enfrentara a Ramón Corona

en las tierras calientes de Sinaloa. En esta Babel de lenguas y naciones, articulada sólo por la misión providencial de un imperio latino en América, el caso del suicida Jean-Philippe Fistié resulta conmovedor. Natural de Lorena y de ascendencia germánica, el apellido original de este teniente-coronel era Pfister, pero por lealtad a Napoleón III se lo afrancesó. En el verano de 1866, Fistié se suicidó en Hermosillo luego de recibir la orden final de evacuación de las tropas francesas. ¡Cuánto no habría sufrido Fistié, dice Jean Meyer, si tras sobrevivir México hubiera tenido que soportar la derrota frente a Prusia, la pérdida de su querida Lorena y la humillación de asumir su apellido germánico!

Los grandes temas de este libro no son, por tanto, la guerra y el imperio, sino la memoria y la identidad. O, en todo caso, las guerras del yo, el imperio de la identidad, la memoria del otro. Jean ha escrito un libro en primera persona, que oscila entre el singular y el plural, y que, por momentos, recurre al tú y al ustedes para escenificar una conversación entre un Meyer y otro, entre el autor y su personaje. Este espejismo no sólo proviene de una identificación entre este francés que hoy escribe decenas de libros sobre historia de México y aquellos franceses que nos invadieron a mediados del siglo XIX, sino de una curiosa y arriesgada infiltración del autor, como un personaje ficticio, dentro de una trama historiográfica. Me pregunto qué diría Paul Ricoeur de semejante violación de las rígidas fronteras que separan el discurso de la historia de la narrativa de ficción.

Pero el espejismo del yo, en este libro, cumple todavía otra función: la de escenificar una guerra entre dos tipos de escritura que entrañan, a la vez, dos concepciones del saber histórico. Una personal, permeable, abierta a vislumbres e intuiciones, abastecida por la memoria y el sentimiento. Otra impersonal, académica, impermeable, alimentada por hechos y datos, por estadísticas y teorías. *Yo, el francés* es dos libros en uno: las «Vidas breves», en el que predomina una noción de la historia como arte literario, y los «Comentarios, bifurcaciones,

brocados e incisos», en el que Jean Meyer abandona la primera persona, recupera su autoría intelectual y, con ello, disipa el espejismo, descubre el velo de la ilusión. Pero aún ahí, donde la ciencia parece vencer al arte, la ironía del último título nos depara un final a tablas. «Dicen que la historia es una ciencia», pues ahora verán cuántas gráficas y cuadros soy capaz de hacer con mis fuentes de archivo.

Para los lectores de una u otra historia, para los amantes de la literatura o la ciencia, *Yo, el francés* ofrece un valioso testimonio del pasado de México. Ese testimonio podría resumirse con un dato: aquellos oficiales franceses hicieron la guerra, cumplieron con su deber de súbditos de Napoleón III, pero, desde un inicio, desconfiaron de la legitimidad del imperio de Maximiliano y dudaron de la pertinencia de la campaña mexicana justo cuando la rivalidad con Prusia anunciaba un nuevo conflicto en el corazón de Europa. Como casi todos eran liberales del Segundo Imperio, forjados al calor del 48, palparon la ingravidez de la causa conservadora y, algunos, como el teniente coronel Bressonnet, dejaron constancia de su admiración por Benito Juárez. Ni siquiera la profecía de un imperio católico en Mesoamérica, que, al tocarse con el del Brasil en el Sur, salvaría a la civilización latina de la barbarie anglosajona, logró persuadirlos del triunfo.

El general Brincourt llamó «cacofonía» a la aventura mexicana. El lúcido Vanson prefirió palabras más fuertes: «triste comedia»; lo que equivale a decir «tragedia». Con otras pirámides al fondo, la campaña del tío en Egipto resultaba toda una hazaña civilizatoria, una verdadera guerra imperial, junto al malogrado imperio tropical del sobriño, custodiado por aquellos soldados escépticos, por aquellos dandys armados que simpatizaban con el enemigo. Difícil no detectar, en el medio siglo que separa a un Napoleón de otro, la huella de ese nihilismo moderno que propiciaría estas guerras sin fe. Difícil no darle la razón, otra vez, al Marx de *El dieciocho* *Brumario de Luis Bonaparte*. Es cierto: la historia se repite, pero siempre como tragedia. ■

Desaforado afán de justicia

JOAQUÍN ORDOQUI GARCÍA

Manuel Díaz Martínez
Sólo un leve rasguño en la solapa
AMG Editor
Colección «Café Bretón»
Logroño, 2002, 156 pp.

NUESTRA LITERATURA ES POBRE EN MEMORIAS, carencia que debe tener algún significado oculto que no logro comprender. El caso es que ninguno de los grandes escritores cubanos ha dejado una constancia reflexiva de su paso por la propia vida y resulta paradójico que el menos ególatra de los grandes poetas cubanos que he tenido la suerte de conocer sea, precisamente, el primero en decidirse a contar ese tránsito repleto de intensidades, casi todas ellas involuntarias pero asumidas como decisiones personales desde un complejo ejercicio de la libertad y la conciencia.

Conozco a Manuel Díaz Martínez desde la adolescencia (hace más de treinta años) y agradezco a Eliseo Alberto que sirviera de mistagogo al sugerirme la temprana lectura de *Vivir es eso*, uno de los grandes poemarios de una década, los 60, en la que la poesía cubana parecía adueñarse del país con espléndidos libros como *El justo tiempo humano* (Herberto Padilla) o *Historia antigua* (Roberto Fernández Retamar). No recuerdo mi primer encuentro con este hombre tranquilo y cuya vida parece desmentir su condición de poeta, de acuerdo con la imagen teatral que nos ha dejado el romanticismo de tal dedicación: nada en Manolo resultó nunca patético, sobreactuado, predestinado, ostentoso, excesivo o aventurero.

Manuel Díaz Martínez ha conocido a todos los escritores cubanos que coincidieron con él en el tiempo y con algunos de ellos ha sostenido complejísima relaciones. Por ejemplo, con Nicolás Guillén, con quien inicia un primer contacto que no pudo tener peores auspicios, pero que terminó con una extraña

amistad basada en la poesía y en las formas como en ella repercutía la política nacional.

Era a finales de los años 60 o comienzos de los 70. Aunque quedaban ilusiones, ya estaban empañadas por el miedo y la desconfianza. El mejor amigo, la pareja amada, podían ser los encargados de redactar el informe que engrosaría los nunca vistos pero evidentes expedientes en los que la omnipresente Seguridad del Estado registraba descontentos, «debilidades», desavenencias y otros peligros reales o imaginarios. La comunicación interpersonal se había convertido en una aventura y ya comenzábamos a desarrollar un lenguaje encriptado para sugerir sin afirmar, para opinar sin que lo pareciera. La emisión de opiniones directas comenzaba a ser considerada una provocación o, en el mejor de los casos, una muestra de irresponsabilidad rayana en la locura. En cualquiera de los casos, quien persistía en el lenguaje directo era persona peligrosa, cuyo contacto era mejor eludir y cuyos comentarios había que refutar, aunque coincidieran con la propia opinión.

Y Manuel Díaz Martínez se había situado en el centro de la represión a los intelectuales cubanos con su participación como jurado en la premiación del poemario de Heberto Padilla *Fuera del juego*. Manolo nunca buscó el peligro. Como ya he dicho, no forma parte de su naturaleza estar en primer plano. Pero cuando la historia lo llevó al lugar no deseado, supo manifestar una entereza, una solidez y un valor excepcionales. Y lo hizo a su modo sosegado, sin grandilocuencias, sin protagonismo, con esa reposada dignidad que siempre ha irradiado y que resulta inseparable de su condición de poeta.

Años después, la conciencia, esa voz que parece inseparable de su ser, lo llevó a firmar una famosa carta que, como diría el poeta turco Nazim Hikmet (a quien también conoció), lo llevaría al duro oficio del exilio, en el que aún permanece.

Por todo ello, por la forma como ha sido escrito, y por otras razones que intentaré enunciar, el libro *Sólo un leve rasguño en la solapa* cautiva desde sus primeras páginas, hasta el punto de provocar una lectura ininterrumpida, la cual es facilitada por su brevedad. No

se trata de una autobiografía y aún calificarlo de memorias no parece del todo apropiado, pues no hay una constante reflexión acerca de lo vivido o una descripción moral o intelectual de los personajes con los que se relacionó. Tampoco intenta sacar conclusiones. Y esas carencias son, precisamente, la principal virtud de este libro que casi sólo nos propone hechos, devenires que, como en la mejor narrativa, se explican por sí mismos, sin necesidad de calificaciones o introspecciones.

Personajes como Lezama Lima, Blas Roca, Nicolás Guillén, Enrique Labrador Ruiz, Carlos Rafael Rodríguez, Navarro Luna, Regino Pedroso, Severo Sarduy, Pablo Neruda, Roberto Branly o Alejo Carpentier (por sólo mencionar a algunos de una larga lista) son presentados como en un buen guión cinematográfico: se comportan, actúan, hacen y sus quehaceres pueden ser tan contradictorios como la vida misma, sin el toque de maniqueísmo que suele provocar la admiración o el repudio.

Desde que comencé a escribir esta nota, me he sentido tentado a utilizar la palabra rompecabezas (o puzzle) para describirlo y por fin me decido, pero haciendo la necesaria salvedad de que, a diferencia de lo que sugieren estos vocablos, la lectura de *Sólo un leve rasguño en la solapa* no impone la reconstrucción de fragmentos, ya que estos están colocados en perfecto orden. Sin embargo, conserva de ese pasatiempo (que siempre tiene algo de misterioso) la condición de una imagen que, una vez concluida la lectura, se nos presenta en toda su plenitud y que el lector ha contribuido también a conformarla.

Quizás el principal mérito radica en una de las condiciones más notables de su autor: la capacidad de observar y la renuencia a sacar conclusiones inmediatas o fáciles de esa condición de testificante. Ello provoca que procesos y personajes no encajen en prejuicios, ideologías o concepciones predeterminadas, sino que fluyan dentro de su propia lógica. Así, las ocultas razones por las cuales Díaz Martínez cree haber escrito uno de sus más bellos poemas, «La cena», mantienen una relación poética con el proceso mental que lo llevó a defender la premiación

de *Fuera del juego*, con la primera Underwood que le regalaron sus padres, con la forma como conoció a la que sería su compañera en la oficina de Lezama, o cuando encontró a Rafael Alberti.

Si la poesía, como muchos suponemos, es una forma de conocimiento, esa es la forma como Manuel Díaz Martínez ha asumido su relación con la vida y esa es la razón oculta que preside la lectura de sus memorias. Y si fuera necesario buscar la poética que ha regido esa vida, no me cabe la menor duda de que se resume en una frase: un desaforado afán de justicia y un respeto incondicional a la dignidad humana. Termino con unas palabras de *Sólo un leve rasguño en la solapa* en las que se encierran, creo, lo más importante de este libro que podría ser un importante pilar en la búsqueda de una nueva eticidad cubana: «...la única humillación que me hace feliz es la que sufren la prepotencia y el abuso de poder». ■

Inauguraciones

LUIS MANUEL GARCÍA

Froilán Escobar
Largo viaje de ceniza
Ed. La Buganville
Barcelona, 2001, 188 pp.

ES SABIDO QUE EN NUESTRO MUNDO, Y EN especial esa parte del mundo correspondiente al planeta académico, bastan cinco novelas para declarar inaugurado un movimiento literario, la coartada perfecta para que se desate una epidemia de tesis doctorales, artículos y ensayos, que con poca frecuencia arrojan sobre el sufrido lector una cascada de palabras mucho más caudalosa que las novelas originales. Claro que explicar una novela requiere más palabras que escribirla.

No es raro que Mariano Azuela, Agustín Yáñez y el tardío Carlos Fuentes hayan pro-

picado una abundante ensayística sobre la novela de la Revolución Mexicana. Tampoco lo es que baste un Serguei Eisenstein para mencionar el legado filmico de la Revolución Rusa; o que la Guerra Civil Española arroje un saldo literario torrencial, donde flotan no pocas páginas salvables. Ni es raro que, hasta donde conozco, sólo un volumen, *La novela de la Revolución Cubana*, de Rogelio Rodríguez Coronel, se haya ocupado de un fenómeno que no existe. A menos que acudamos al «perfil ancho» de incluir bajo ese rótulo toda la novelística escrita desde 1959 a la fecha. Un mercadillo literario donde se amontonarían en promiscuidad temática y estilística *Paradiso*, *Los pasos perdidos*, *La última mujer* y *el próximo combate*, y *Tuyo es el reino*, por ejemplo.

Si entendemos como «revolución» el período de lucha insurreccional que va desde fines de 1956 hasta inicios de 1959, sólo podremos hallar en la literatura cubana retazos de la historia como referente literario en volúmenes de cuentos (*Los años duros*, de Jesús Díaz, por ejemplo), novelas (*La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier), y, eso sí, infinitos artículos que rememoran, una y otra vez, las gestas de aquel período. Nuestros más memorables autores han eludido reiteradamente el tema como epicentro narrativo. Las razones pueden ser muy diversas: la brevísima sublimación del testimonio a mitología, difícilmente manipulable como materia narrativa a riesgo de incurrir en herejía; la naturaleza frecuentemente contestataria, o al menos desacralizadora, de la literatura; la precoz convocatoria a la literatura cubana de los años 60 para asumir una función pedagógica, etc., etc.

Lo cierto es que Froilán Escobar, con *Largo viaje de ceniza*, incurre en una novela inaugural entre nosotros. Paradójicamente inaugural, diría yo, y es algo sobre lo que me extenderé más adelante.

Autor de larga y sólida obra —*Martí a flor de labios* (1991), *El monte en el sombrero*, (1986, 1991), *Ana y sus estrella de olor* (1994), *El cartero trae el domingo* (1995), y *El patio donde quedaba el mundo* (1997), entre otras—, Froilán Escobar ejerció el periodismo en Cuba desde los 60 hasta inicios de los 90. Su

última década ha discurrido en San José de Costa Rica. Oriundo de la suave orografía de San Antonio de los Baños, al sur de La Habana, entabló amistad con los abruptos paisajes de la Sierra Maestra a principios de los 60, cuando escaló el Pico Turquino, la elevación más alta de la isla, convirtiéndose en uno de los jóvenes «Cincopicos», experiencia formativa que se insertaba en la épica de aquellos tiempos. Quizá durante sus persecuciones a la cima, Froilán entrevió lo que sería el escenario de esta novela. Más tarde tuvo tiempo de conocerlo a fondo, siguiendo el rastro de Che Guevara durante la guerra, lo que concluiría en los libros *El Che en la Sierra Maestra* (1973) y *Che Sierra adentro* (1988, 1997). Materias recurrentes en Froilán, porque desde entonces, la figura del Che y el mundo de la Sierra Maestra aparecen una y otra vez en su obra, desde la más directamente testimonial y periodística (en el mejor sentido de la palabra) —*El año que estuvimos en ninguna parte* (1994), en colaboración con Félix Guerra y Paco Ignacio Taibo II—, hasta la puramente narrativa —*La vieja que vuela* (1993, 1997)—. De modo que *Largo viaje de ceniza* es, entre otras cosas, la concurrencia de varias obsesiones. Novela que se nutre de sus indagaciones periodísticas en la historia, y de su conocimiento empírico del escenario y los personajes que lo pueblan, es mucho más que eso.

Novela inaugural, decía al principio, porque centra su historia en los primeros tiempos de la guerrilla liderada por Fidel Castro, muy lejos de alcanzar aún el poder. Un reducido grupo de hombres que a pesar de su primera victoria al tomar el pequeño cuartel de La Plata, se concentraba en sobrevivir a los bombardeos y las columnas de soldados enviadas en su persecución. Y es en este momento tan vulnerable —como más tarde corroborarían varias experiencias guerrilleras latinoamericanas— cuando se produce la traición de Eutimio Guerra, guía de la guerrilla y confidente del ejército. Y es esa traición, que concluirá en la novela y en la realidad, con la muerte del traidor, la médula argumental de la obra.

Así este libro no sólo inaugura una novelística de la épica revolucionaria, sino que

asiste al nacimiento de un período de la historia cubana, que se extendería hasta nuestros días. Decía antes que se trata de una obra paradójicamente inaugural, y es por varias razones.

Si la narrativa internacional se nos vuelve cada vez más anecdótica y cinematográfica (Hollywood y el *best seller* mandan, dictando una literatura «amable»); la narrativa cubana de los 90 ha sido signada por la que posiblemente sea la crisis más extensa y profunda de la historia insular: una depresión económica que bordea el colapso, el desmoronamiento de todas las alianzas internacionales, la caducidad del sueño compartido y una profunda crisis de valores. En ese contexto se potencian una literatura intimista, en franca huida; una literatura urbana y beligerante, dolorosa como acta forense, que llega en sus extremos a un «realismo sucio» de serie B, o el renacer de la novela negra inevitablemente crítica. Y justo entonces, contra todas las «modas» aparece *Largo viaje de ceniza*, retro trayéndonos a la epopeya.

Si nos referimos a lo puramente argumental, contra el uso, que es fraguar una dramaturgia intrigante, este libro nos entrega desde el inicio las claves del traidor. Más aún, dada la extenuación que su materia narrativa ha sufrido por las reiteraciones en el periodismo conmemorativo, el discurso político y la historia oficial, poco de nuevo puede ofrecernos el autor. Lo más novedoso: el conocimiento que Crescencio Pérez tenía de la traición en curso, demostrando que tras el «traidor oficial» hubo un mercado paralelo de traidores que jugaban con las dos barajas. De cualquier modo, que el Che robe comida o tenga sueños eróticos, que los héroes sientan miedo o les tiemble la fe, no es suficiente para hablar de una verdadera revelación en el orden argumental. La presentación en la Feria del Libro de La Habana de este libro escrito en Costa Rica y publicado en España, es quizás la prueba más fehaciente de que sus transgresiones no inquietan ni siquiera a las autoridades cubanas, tan susceptibles en asuntos de historia sagrada. Aunque tampoco ven con agrado sus concesiones a la verdad histórica a costa de la «verdad oficial», de modo que un profundo

silencio en los medios oficiales cubanos acogió este libro, que por muchas razones merecía comentarios de peso.

¿Dónde reside entonces el encanto de esta novela que no deshilvana un misterio, ofrece una historia sabida, y ni siquiera nos propone un «cómo» de esta muerte anunciada? Lo único que nos arrastra página tras página es el lenguaje. Y es en esta otra dimensión, donde el libro cobra su verdadera estatura.

Herederero de la literatura testimonial latinoamericana, que el propio Froilán ha cultivado, este libro no se conforma con transcribir, literaturizándola, el habla popular. El narrador de la historia, Orestes Oreja, no es, por el contrario que la mayoría de los protagonistas, un personaje histórico. Orestes Oreja es la voz, o la voz de voces que condensa y transcribe la experiencia de la realidad, a través de la experiencia del lenguaje. Su continuo empleo de la segunda persona, confiere al discurso un carácter íntimo, susurrante, donde los grandes acontecimientos se cuentan *sotto voce* al arrimo de una taza de café, o del fogón que entibia los crudos amaneceres de la Sierra. Al no declamar de cara a la galería, Orestes se permite direccionar su discurso a un interlocutor invisible, al ubicuo Che Guevara, que bien podría responderle desde el otro lado de la muerte, e incluso a Samuel Beckett, en los entornos de una intimidad imposible —no pocos artesanos del testimonio puro se rasgarán las vestiduras—, es decir, en el centro mismo de la veracidad poética. Y es por esa razón que Orestes Oreja puede asumir su propia voz, que no es una transcripción ni una estilización de los modos coloquiales escuchados por el autor en la Sierra. Es más que eso. Froilán Escobar dota a su Orestes de un lenguaje intransferible, hecho a la medida de un personaje que tuvo dos madres, que conoce íntimamente a los gemelos Aberiñán y Aberisún, las dos caras de una realidad que nunca es unilateral; y escucha continuamente los augurios del pájaro de la bruja.

Y si la realidad narrada no se aparta drásticamente de la realidad ya canonizada por medio siglo de historia oficial, el lenguaje

en cambio, es dinamitado y reconstruido a la medida de su locutor. En el orden léxico, no escasean términos como «estrangulazo», «maravillosidades», «imponencia» o «las riberantes aguas, las yentes y vinientes aguas»; el «bajante y subiente» miedo. Pero ello no es suficiente. La poética de Orestes Oreja instala en nuestra memoria con lujo de detalles incluso lo que no cuenta, o lo que apenas anota:

«Hasta las nubes corrían huidas para arriba de Caracas. Los pájaros muchos, ni se oían barullando. Los arroyos, hubiera jurado que andaban en la puntica de los pies, atajando cualquier murmullo de ruido que hubiese. Incluso vi pasar a un pájaro carpintero que volaba con la proa fuera del aire, por no cascar los silencios».

O esa compacta y eficaz descripción de la huida:

«Solté la mochila allí mismo. Hubiera querido soltar también la camisa, el pelo, que me frenaban. Soltar, incluso, el cualquier pensamiento, para andar más ligero».

Y por si no fuera suficiente, la recomposición del idioma alcanza, y tiene su efecto más perdurable, en el orden morfológico y sintáctico, como acertadamente apunta Carlos Manuel Villalobos. Unas pautas del idioma que quedan definidas desde las primeras páginas:

«La muerte aniquila cualquier oír hubiente o viniente. Y lo peor: me cuesta luego echar el habla. Digo palabras que son sin lomas, sin árboles, sin pájaros, que son sin gente dentro. Echo aire, pero sin las letras del sonido: sólo soplo salido para adelante, sin que pueda verse ninguna cosa dicha. Por más que toque una hoja no la pronuncio en trocito de palabra»

De ese modo, *Largo viaje de ceniza* obra como un revulsivo de los peores estereotipos de la literatura testimonial, consagrando una libertad de lenguaje y construcción sintáctica que se remonta al canon barroco, al Martí de los textos más intrincados y boscosos, a la tradición delfica de Lezama.

Un texto paradójicamente inaugural que estrena un tema viejo, manoseado por el peiodismo más ornamental; un texto que apela sin sorpresas a ese tema pero al mismo tiempo lo echa a volar gracias al cómo se cuenta y no al qué. Un texto, en suma, que apela al oído del lector y consigue otorgar un protagonismo al idioma, tan apreciado por raro en la literatura que corre. Un texto que nos descubre un espacio inédito de la historia, y al mismo tiempo nos lega un hambre, una carencia que algún día la literatura cubana (o la del propio Froilán Escobar) se encargará de saciar: la recuperación literaria, y verdaderamente polifónica, contradictoria y convulsa, de la prehistoria de nuestro tiempo. ■

Orígenes: un ensayo esencial

EMILIO GARCÍA MONTIEL

Antonio José Ponte
El libro perdido de los origenistas
Aldus
México, D.F., 2002, 179 pp.

CREO QUE NADIE, NI EL PROPIO ANTONIO José Ponte, hubiera podido imaginar una obra de la magnitud de *El libro perdido de los origenistas*. No, al menos, durante la segunda mitad de los años 80, cuando se hizo efectiva la llamada recuperación de *Orígenes*, y cuando su influencia comenzó a permear los hábitos literarios y sentimentales de buena parte de los escritores más jóvenes: una tendencia cómoda e inmediatamente admitida bajo el calificativo de «péndulo generacional», y cuya oscilación habría de inclinarse, más temprano que tarde, hacia consideraciones francamente ideológicas. La vuelta a *Orígenes* se convirtió, efectivamente, en protesta implícita contra toda una suerte de estereotipos culturales ampliamente pregonados y ejecutados en virtud de un rasero político. De esta

confrontación que oponía el «exilio interior» de José Lezama Lima a la «participación del escritor en la sociedad», el vuelo ficcional de los origenistas a la constatación literaria de un credo político o social, o el descubrimiento de «lo cubano» en rasgos nacionales que no eran precisamente «lo cubano» compulsado por las políticas oficiales, nació un nuevo imaginario de antagonismos que por un buen tiempo sobrevivió como fiel inexorable para la evaluación del fenómeno origenista.

Con *El libro perdido de los origenistas*, asistimos por primera vez, al desembarazo, tanto de ese imaginario, como de las subsecuentes lecturas (académicas o no) enaltecidas del «descubrimiento» de un fenómeno cultural postergado desde hacía casi un par de décadas. Antonio José Ponte critica no sólo los sistemas lezamianos o las actitudes rituales con las que se trataba de cimentar una cofradía, sino todo el andamiaje a través del cual se procuraría justificar (luego de 1959 y no con demasiado éxito) las actitudes origenistas según su adscripción a las doctrinas del nuevo sistema social. *Orígenes* es colegido, así, como un proceso, como un espacio vivo, como el devenir de las contradicciones y reflexiones de cada uno de sus participantes, y no como la compartimentación histórica o literaria de la época de la revista o los acontecimientos del período de la prohibición y su anecdotario de marras. Tres son, a mi juicio, los postulados medulares del libro: el acto de la escritura no debe ser verificado bajo ninguna circunstancia política; ni enaltecido por sacrificio, ni rebajado por apatía; los hombres-símbolos, son ante todo, hombres y lo que en muchos casos es sublimado *ideal* han podido no ser más que obsesiones personales o talismanes para autoconstruirse como ícono: «El abrigo de aire», sobre José Martí, no es más que una desacralización de los tópicos martianos con los que hemos crecido, y con los que ha crecido, desde mucho antes, una idea de la «patria»; desacralización, incluso, de parte de la propia obra literaria del «apóstol». En segundo lugar: la escritura no es asumida como un acto más elevado que cualquier otro acto consecuente con una poética de vida, pueda o no concretarse en palabras; la propia tónica del libro,

concentrada más en tales poéticas que en la evaluación de obras, es el hilo conductor de esta constante que alcanza su clímax en el ensayo dedicado a Virgilio Piñera. En tercer lugar: un acto de crítica, de minuciosa disección de mitos (patrióticos o literarios, sean cuales sean los bandos que los sustenten) no significa un acto de destrucción. *El libro perdido de los origenistas* es lo contrario de lo que parecerá a quienes (en cólera o en alabanza) se apresten a juzgarlo únicamente según la disolución de tales mitos o por la mayor o menor afinidad del autor con el pensamiento de uno u otro de los miembros de *Orígenes* (y ya se sabe la difícil convivencia que han suscitado esas polémicas); es, justamente, la prevención de que la obra de *Orígenes* (todos, por cierto, incluidos) no sea desvirtuada o sublimada en virtud de paradigmas políticos o simbólicos sustentados para defender «posiciones», como ha sucedido, persistentemente, con la obra de José Martí.

No es mucho decir que con *El libro perdido de los origenistas* estamos ante una obra cardinal, no sólo para las letras de Cuba, sino para la cultura hispanoamericana toda. No únicamente por la inusual franqueza o el desenfado crítico con que se aborda un tema tan obligado dentro de la literatura del continente, sino porque Antonio José Ponte es uno de nuestros más lúcidos escritores, y ésta es sin duda, su mejor obra, y no es necesario saber demasiado de *Orígenes* para disfrutarla, sencillamente, como uno de los más deliciosos ensayos escritos alguna vez en Cuba, como la magistral lección de elegancia en el uso del ingenio y la palabra que es. Va a ser —ya lo está siendo— muy difícil para Antonio José Ponte. A nadie se le perdona desafiar mitos, mucho más si esos mitos implican no sólo figuras en idolatría, sino también ese otro imaginario de lujo que es la «patria»; y mucho, muchísimo más, si bajo ello hay, en sordina, otra cuidadosa disección: la de la difícil realidad desde donde se ha escrito el libro. Porque *El libro perdido de los origenistas* es también eso: el valor con que Antonio José Ponte ha sabido destruir sus propios prejuicios literarios, sus propios temores ante todo tipo de censura, para llegar, más libre que nunca, a sí mismo. ■

Antología mayor de la poesía cubana

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

José Lezama Lima
Ángel Esteban y Álvaro Salvador
Antología de la Poesía Cubana
Editorial Verbum
Madrid, 2002. 4 tomos

BAJO EL TÍTULO DE *ANTOLOGÍA DE LA POESÍA Cubana*, la Editorial Verbum ha publicado, en cuatro volúmenes que suman algo más de mil ochocientas páginas y que contienen textos de unos doscientos autores, la muestra más completa y documentada, hasta hoy, de la poesía escrita en la mayor de las Antillas. La edición, que se realizó con la ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, estuvo al cuidado de Ángel Esteban y Álvaro Salvador, profesores de la Universidad de Granada, a los cuales les debemos otras valiosas incursiones a la literatura cubana.

Los tres primeros volúmenes, que abarcan del comienzo del siglo XVII a finales del XIX (del *Espejo de Paciencia*, del canario Silvestre de Balboa, considerado hasta ahora el primer texto poético escrito en la isla e inspirado en un tema vernáculo, a José Martí), son una reedición de la ya clásica antología que, con prólogo y notas suyos e idéntico título, hizo José Lezama Lima cuando era investigador del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba y que fue publicada, también en tres tomos, en La Habana, en 1965, por la Editora del Consejo Nacional de Cultura. En esta reedición se ha incluido un canto en setenta y cinco octavas reales titulado *Florida* (compuesto, según indicios, entre 1598 y 1600 y, por tanto, supuestamente anterior al *Espejo*), que forma parte de una obra más extensa en la que su autor, el franciscano andaluz Fray Alonso de Escobedo, relata sus andanzas por el Nuevo Mundo. Lo que justi-

fica la inserción, en la antología lezamiana, de este texto —donde, por cierto, aparece un «hombre de Canaria» protagonizando una proeza—, son las descripciones que en él figuran de la vida de los primeros pobladores españoles en los dos puntos de la isla que tocó Escobedo en su periplo (Baracoa y La Habana), así como de las costumbres y creencias de los indios, en quienes el curioso fraile, bastante mejor cronista que poeta, detiene con simpatía su mirada de evangelizador a la sombra de la Conquista.

El cuarto volumen es una selección, realizada por los profesores Esteban y Salvador, de la poesía cubana del siglo xx, el más fértil en autores, obras y tendencias de los cuatro que cubre la creación poética en la isla.

El rescate de la *Antología de la Poesía Cubana* de Lezama, cuya primera y hasta ayer única tirada se agotó no mucho después de salir de imprenta, hace casi cuarenta años, pone de nuevo en circulación una obra que permite, por una parte, gozar de una visión sincrónica del camino seguido por la lírica nacional hasta Martí, y, por otra parte, disponer de una fuente de información relativa al propio Lezama, quien, en el prólogo a la antología y en las notas de presentación que dedica a cada autor, vierte observaciones y juicios sin duda útiles a los estudiosos de su poética.

En el prólogo que da acceso a su antología —uno de sus textos más bellos y definitivos—, Lezama desarrolla ideas contenidas en lo que él llamó su «sistema poético», como la de que, en la articulación de la experiencia poética con la experiencia histórica, aquélla actúa como energía profética. Ya en la primera línea de su prólogo, afirma que «Nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía». A partir de ahí, prólogo y antología se lanzan a la aventura de mostrar de qué manera nuestra historia no sólo comenzó sino que continuó todo el tiempo «dentro de la poesía». La importancia de la voz del poeta en el ágora —para Lezama, voz del portador de las revelaciones, voz en la que lo futuro puede anticiparse— está en el centro de la concepción lezamiana de la correlación entre poesía e historia. Bien pudo nuestro poeta poner de exergo a su antología estas palabras suyas, que tan singular-

mente expresan su pensamiento al respecto: «La poesía actuando en la historia ni siquiera necesita nombrar su ejecutor, el poeta. El poema es un cuerpo resistente frente al tiempo y el poeta es el guardián de la semilla, de la posibilidad, del *potens*. Eso lo sacraliza, es el hombre que cuida un germen, nada menos que la semilla del *potens*, de la infinita posibilidad».

Según un comentario que hace en una carta a su hermana Eloísa, Lezama detiene en José Martí su trabajo de antólogo para eludir la espinosa tarea de juzgar contemporáneos. Quizás haya sido lo mejor si tomamos en cuenta la oclusiva severidad de su mirada crítica respecto de la poesía cubana del siglo xx, severidad que dejó expuesta en la misma carta y que contrasta con la anchura acogedora de la mirada que dirigió sobre nuestra poesía de los siglos precedentes.

La selección que Esteban y Salvador hicieron de poetas y poemas correspondientes a la pasada centuria brinda, con el apoyo de un prólogo informativo también de su autoría (en el que advierto el lapsus de señalar a Regino Pedroso con su poema «Salutación fraterna al taller mecánico» y a Navarro Luna con su libro *Surco*, como iniciadores, junto a Brull, de la poesía pura en Cuba), un panorama satisfactorio de este intrincado y superpoblado tramo de la lírica cubana. ■

Historia del jazz en Cuba, historia del jazz cubano

JOAQUÍN ORDOQUI GARCÍA

Leonardo Acosta
Raíces del jazz latino. Un siglo de jazz en Cuba
Ed. La Iguana Ciega, Barranquilla
Colombia, 2001, 313 pp.

RAÍCES DEL JAZZ LATINO. UN SIGLO DE JAZZ EN Cuba se titula modestamente, al ser en realidad, la primera historia del jazz en Cuba

Antología de la poesía cubana

José Lezama Lima

Presentamos esta nueva edición de una obra canónica de las letras cubanas, seleccionada y documentada por José Lezama Lima. Publicada originalmente en 1965, en tres volúmenes y sin que se volviese a reimprimir, se convirtió de inmediato, tanto por la amplia selección como por el valor de sus comentarios, en obra de referencia imprescindible a fin de conocer la lírica cubana.

La edición, a cargo de los profesores Ángel Esteban y Álvaro Salvador (Universidad de Granada), ha respetado escrupulosamente el proyecto de Lezama Lima, que abarca hasta el siglo XIX. Sólo una variante se ha introducido: se ha incluido en un Anexo del volumen I, fragmentos de la *Florida*, extenso poema épico de Fray Alonso de Escobedo (1598-1600), relativos a la isla de Cuba, su naturaleza y sus habitantes, un texto no tenido en cuenta hasta ahora por la bibliografía cubana. Si todas las historias y antologías de la literatura cubana comienzan con el *Espejo de Paciencia* (1608), como hace Lezama, hemos adelantado en algo la cronología.

VOL. I. Siglos XVII y XVIII

336 páginas 20,00 € ISBN: 84-7962-232-6

VOL. II. Siglo XIX (1)

493 páginas 30,00 € ISBN: 84-7962-233-4

VOL. III. Siglo XIX (2)

576 páginas 30,00 € ISBN: 84-7962-234-5

A la edición de Lezama Lima se ha incorporado un cuarto volumen (siglo XX), seleccionado y presentado por Ángel Esteban y Álvaro Salvador, que permite al lector completar una visión de la poesía cubana hasta nuestros días.

VOL. IV. Siglo XX

Ángel Esteban y Álvaro Salvador

484 páginas 30,00 € ISBN: 84-7962-235-0

OBRA COMPLETA

100,00 € ISBN: 84-7962-236-9

Eguilaz, 6, 2.º Dcha. • 28010 Madrid

Teléfono: 91 446 88 41

Fax: 91 594 45 59

e-mail: verbum@telefonica.net

Otras Novedades:

La voz de los maestros: Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana contemporánea

Roberto González Echevarría

El más autorizado latinoamericanista de EE UU entrega una lectura original y polémica de autores como S. Sarduy, J. Cortázar, G. Cabrera Infante, C. Fuentes, A. Carpentier, R. Gallegos, G. García Márquez, J.E. Rodó, Roa Bastos y D.F. Sarmiento, entre otros.

Un seguidor de Montaigne mira La Habana / Las comidas profundas

Antonio José Ponte

El autor segrega su propia ideación de La Habana, una ciudad escurridiza y escéptica; a partir de la mesa criolla y sus referentes culturalistas, Ponte concibe un texto igualmente sorprendente.

Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana

Adriana Méndez Rodenas

Literatura y sociedad en la Cuba de los dos últimos siglos, con especial énfasis en el papel de la mujer y el negro, a lo largo de doce ensayos que guardan una coherente unidad de propósito: la búsqueda y la afirmación de una identidad.

El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)

Ricardo Lobato Morchón

Un análisis pormenorizado de la producción dramática de Virgilio Piñera y sus seguidores. El texto se adentra en el estudio de las interferencias entre el poder político y la libertad de creación a partir de 1959.

El reformismo español en Cuba

Enrique Pérez Cisneros

El autor de *El 98 cubano* realiza aquí un estudio riguroso de las reformas que España emprendió en Cuba entre 1878 y 1898. El último y fallido esfuerzo de España por impedir la intervención norteamericana y evitar la guerra.

Poesía y prosa. Antología

José Lezama Lima

Una cuidadosa selección de la poesía y la prosa del autor de *Paradiso*. Una fiesta del lenguaje de quien ha logrado la audacia de una expresión siempre reveladora y sorprendente. Edición a cargo de Iván González Cruz.

Mi música en otra parte

Nivia Montenegro

Conciencia lúcida que aborda la historia y la memoria personal en versos ágiles y tensos, con precisión y pudor. Una intimidad arrinconada en el precipicio de la nostalgia.

La Isla rota

Iraida Iturralde

"Un texto que formula una abrumadora crónica de la realidad cubana actual, sin concesiones a la gastada retórica de las ideologías". José Olivio Jiménez.

y del jazz cubano —que no son exactamente la misma cosa—. Su autor es, precisamente, la persona más calificada para redactarla. Exjazzista, musicólogo, crítico y ensayista, Leonardo Acosta, ha logrado un libro que desde el día mismo de su publicación se ha convertido en un verdadero clásico de la bibliografía musicológica cubana y del jazz, trono que comparte con muy escasos títulos, como los volúmenes de Fernando Ortiz, *La música en Cuba*, de Alejo Carpentier, el *Diccionario*, de Helio Orovio y los de Cristóbal Díaz Ayala, *Música cubana del areíto a la nueva trova* y *Discografía de la música cubana*, en 10 u 11 volúmenes, de los cuales sólo el primero ha sido publicado.

Una de las primeras virtudes con las que se sorprende el lector de *Raíces del jazz latino* es la minuciosa reconstrucción que hace Leonardo de prácticamente todo el devenir jazzístico en Cuba, por músicos cubanos y por músicos de otros países que han abordado esta antigua fusión. El mérito es aún mayor si se tiene en cuenta que su autor apenas contó con bibliografía, porque apenas existe, y mucho menos con grabaciones, ya que éstas comienzan en el New York de los 40 y, de forma tremendamente limitada, en La Habana de finales de los 50 y principios de los 60 del siglo xx.

A partir de conversaciones con los protagonistas, de aisladas publicaciones en la prensa especializada y de su propia y descomunal memoria, el autor ha rescatado un mundo perdido que, de no haberse escrito el libro que hoy nos ocupa, lo más probable es que habría resultado irrecuperable. Está dividido en nueve capítulos, pautados por décadas que abarcan otros tantos períodos de esa fecunda relación entre dos músicas hermanadas por una herencia africana común, aunque, como no se cansa de repetir su autor, hablar de décadas es una convención numerológica, ya que las cosas no ocurren en tiempos precisos, ni el comienzo de una forma musical puede situarse con exactitud, ni significa el fin automático de las formas precedentes.

Para comenzar, Leonardo Acosta asume la tesis de Díaz Ayala y algunos historiadores norteamericanos, según la cual la música

cubana está presente en los mismos orígenes del jazz en New Orleans a finales del xix, lo que se sustenta con la mención de nombres y apellidos de músicos cubanos que participaron en esas primeras *jazz band*, con las ya célebres declaraciones del pianista y compositor Jelly Roll Morton acerca del «toque español» en el jazz, toque que según Acosta no es otra cosa que el patrón rítmico del tango-congo, célula básica de la danza, la contradanza y la habanera, que diera origen, también, al tango y la milonga argentinos y que está presente en el *ragtime*.

Otra interesante observación acerca de los orígenes de ambas músicas es la precoz inclusión del contrabajo en la orquesta típica cubana de finales del xix (no confundir con la charanga), «*como instrumento acompañante y rítmico, mientras las bandas de jazz sólo vinieron a incorporarlo en los años veinte* (del siglo xx), *en sustitución de la tuba, empleada con la misma función*».

En el segundo capítulo, dedicado a los años 20, se analiza el surgimiento de las primeras *jazz band* en Cuba, con la importante aclaración de que se trataba de formaciones instrumentales basadas en el esquema de instrumentos de viento y percusión típico de la música negra norteamericana, pero que no necesariamente interpretaban jazz propiamente dicho, sino, en muchos casos, música ligera norteamericana o música cubana. A pesar de ello, Acosta recoge los nombres de los primeros músicos que sí se dedicaron al jazz en esas primeras décadas, entre los que destaca la figura del primero tenorista y después compositor, arreglista y director de bandas, Armando Romeu, y a una formación («*Acaso el mejor grupo de jazz que hubo en Cuba en la década de los 20*»...) conformada por José Antonio Curbelo (violín), Célido Curbelo (piano), René Oliva (trompa), Amadito Valdés (saxo alto, ... «*el lead más cotizado en la historia del jazz cubano*»;...), Mario Bauzá (saxo tenor y clarinete), Armando Romeu (saxo tenor), Heriberto Curbelo (saxo tenor), Casuso (banjo), Alberto Jiménez Rebollar (batería), y un contrabajista cuyo nombre Acosta no ha podido recuperar.

El capítulo 3 está dedicado a la siguiente década y a la aparición de las *big bands*, bajo

la inspiración del *swing*, así como a la «conquista de Europa» por parte de la música cubana, en la que destaca, nuevamente, a Armando Romeu y su banda, a la de René Touzet y a la de Julio Cueva. Son muy jugosas las observaciones que a lo largo de estos capítulos va haciendo el autor acerca de cómo todos estos fenómenos son, indirectamente, las raíces de lo que a partir de la década siguiente comenzaría a conformarse como el jazz latino de New York, a pesar de que la música que se hacía en décadas anteriores no incluía todavía las sólidas y digeridas fusiones que aportarán Mario Bauzá, Chico O'Farrill y Chano Pozo, en los Estados Unidos, o Niño Rivera y Bebo Valdés, en Cuba.

Lo importante es que esas agrupaciones jazzísticas o con formato de jazz band dedicaron muchos años a interpretar música cubana y norteamericana, lo que permitió a los músicos un continuo fogueo, la asimilación de ambos mundos sonoros y su paulatina integración, en algunas ocasiones de forma natural e inconsciente, en otras de forma deliberada.

Así, cuando llegamos a los capítulos 4, 5, 6 y 7 de esta obra monumental, nos encontramos con un fenómeno muy poco conocido, la relativamente gran cantidad de músicos que estaba experimentando en La Habana con nuevos sonidos fusionados, ya sea directamente desde el *jazz*, ya desde el interior de una música cubana que incluía elementos jazzísticos, como es el caso de *Cachao* y Orestes López, con su famoso *Mambo*, en la danzonería de Arcaño o de Bebo Valdés con su ritmo batanga.

También nos ofrece, por supuesto, lo que ocurrió en New York con el cubop, Gillespie, Pozo, Parker, *Machito*, Bauzá y la pléyade de músicos cubanos que dio fama al *Latin jazz*. Uno de los aportes más importantes de Acosta a la historia de este proceso consiste en demostrar que lo ocurrido con el cubop no salió de la nada, sino del constante intercambio que se venía produciendo entre las dos músicas, tanto por cubanos que formaban parte de las bandas norteamericanas, por orquestas norteamericanas de todo tipo que incluyeron repertorios relacionados de una u otra forma con la música cubana, por

grandes jazzistas norteamericanos que tocaron en La Habana con nuestros músicos, como por los frecuentes viajes que realizaban los cubanos residentes en New York a La Habana, con el objetivo, también, de intercambiar experiencias con lo que estaba ocurriendo en la isla en ese terreno.

Las relaciones del *feeling* o filin con el jazz son conocidas. Pero Leonardo consigue sistematizar en su libro, incluso con análisis musicológicos, lo que hasta ahora había sido información dispersa, independientemente de que ofrece, también, mucha información novedosa.

Para resumir esta etapa, del libro se desprende que desde finales de los años 30 hasta principios de los 60 en Cuba y en los Estados Unidos se estaba produciendo un verdadero e inseparable fenómeno cultural que explica la creación del jazz latino, no como la genial ocurrencia de unos pocos músicos (cuyos méritos en ningún caso Acosta disminuye), sino como un continuo proceso en el que intervinieron, en mayor o menor medida, decenas, acaso centenares de músicos desde distintos géneros y orbes, como son, además de los ya mencionados, Dámaso Pérez Prado, Arsenio Rodríguez, los Lecuona Cuban Boys, la Riverside, Stan Kenton y hasta la enloquecida y enloquecedora figura de Xavier Cugat. Este período termina con la gestación de una organización poco conocida en la actualidad, el Club Cubano de Jazz, de la que el autor fue uno de sus protagonistas. Esta asociación cultural, que actuó en La Habana desde finales de los 50 hasta 1960 se dedicó a organizar *jam sessions* (descargas) con los mejores músicos cubanos dedicados al género para, con el dinero obtenido, traer a La Habana a destacados jazzistas norteamericanos y propiciar más aún el intercambio del que hablábamos.

A partir de 1960, la situación política interrumpió estas relaciones y durante casi dos décadas el jazz estuvo mal visto en Cuba. A pesar de ello, los esfuerzos de músicos como Felipe Dulzaides, Nicolás Reynoso, Paquito D'Rivera, *Cachaito* López, Armando Romeu, Emiliano Salvador, Tony Valdés, Enrique Pla, Carlos Emilio, Barreto, Sergio Vitier, Chicho Valdés, Frank Emilio Flynn, Armandito

Zequeira, Bobby Carcassés, Maggy Prior y el propio autor (por sólo mencionar algunos de una larga lista); de los críticos de jazz y *disc jockeys* Horacio Hernández y Mario Barba; incluso del administrador de un *night club*, José Molina, mantuvieron vivo el jazz contra viento y marea, en una época cuando incluso se expulsaba a los alumnos de la Escuela Nacional de Arte (bajo la dirección de Berta Serguera, hermana del no menos nefasto Papito Serguera) si los escuchaban tocando jazz, todo lo cual encontrará el lector, de forma detallada y con análisis sumamente serios y necesarios, en los capítulos 8 y 9 de *Raíces del jazz latino*. En ellos, también, se explica la importancia que tuvieron Irakere, el grupo AfroCuba, dirigido por Reynoso y otras formaciones que llenaron el período que va desde 1960 hasta el 2001.

No quiero terminar este comentario sin referirme a cuatro elementos que dan aún más valor al libro que nos ocupa. En primer lugar, a lo largo de toda la obra, Acosta relaciona el desarrollo del jazz cubano (y del jazz en Cuba), con los espacios donde se interpretó (perspectiva que comparte con Díaz Ayala), espacios que incluyen grandes cabarets, *night clubs*, casas particulares, la radio, teatros, televisión y, por lo menos, un prostíbulo, y sin los cuales y a partir de sus características, no podría comprenderse este fenómeno. Un ejemplo muy claro de lo expuesto por Acosta en este sentido es la importancia que tuvo la orquesta del cabaret Tropicana y que estuviera dirigida durante aproximadamente veinte años por Armando Romeu y conformada por algunos de los mejores intérpretes de jazz. Ello propició el desarrollo de descargas, fuera del horario de trabajo, donde se reunían prácticamente todos los jazzistas cubanos, además de que en las funciones estelares de ese histórico cabaret tocaron algunos de los mejores jazzistas norteamericanos, quienes también participaron en muchas ocasiones en las descargas mencionadas.

Los otros elementos a que me refería son: la generosidad hacia con los músicos cubanos, hasta el punto de que dudo que quede un nombre sin mencionar, la justicia que se hace a figuras no demasiado conocidas

en la actualidad, como Romeu o Dulzaides, y el valor con que un escritor residente en la isla aborda los más escabrosos temas relacionados con la política cultural cubana, que, desde esa perspectiva, podría estar firmado por cualquier autor que habitara en un país democrático.

En fin, se trata de un libro que todos los interesados en la música cubana tienen que leer para entender procesos que hasta ahora resultaban ininteligibles y que Leonardo Acosta logra estructurar con un rigor muy escaso en la bibliografía de la música popular cubana. ■

Ya no tengo lo que tenía que tener

ENRIQUE COLLAZO

Alejandro de la Fuente
*Una nación para todos. Raza, desigualdad
y política en Cuba. 1900-2000*
Editorial Colibrí
Madrid, España, 2000, 501 pp.

LOS QUE CONOCEMOS A ALEJANDRO DESDE lo que comenzó a compartir los salones y cubículos del antiguo Instituto de Ciencias Históricas de la Academia de Ciencias de Cuba en el Capitolio Nacional, hacia finales de los años 80, sabíamos que se preparaba en silencio para acometer una investigación sobre un tema medular de la historia de Cuba, o sea, que profesionalmente tenía bien claro adonde y cómo quería llegar. Sus primeros trabajos allí se orientaron hacia la investigación de «los siglos tempranos», o sea, el XVI y el XVII, en que como se sabe, todavía le queda mucha «faena» a las actuales generaciones de historiadores cubanos y a las que están por venir.

A pesar de que la distancia histórica entre esos siglos y el apogeo de la esclavitud de plantación, así como del inicio de las guerras de independencia es bastante grande,

pienso que la posibilidad de investigar sobre este período tan desdeñado por la historiografía, pero a la vez fundacional en muchos sentidos, le fue proporcionando a Alejandro las claves de lo que devendría, dos siglos más tarde, nación cubana.

Sucesivos estudios posteriores en los que se involucró, le permitieron acrecentar su experiencia y oficio como investigador, publicar en diversas revistas especializadas de varios países, presentar ponencias en una serie importante de eventos académicos, ejercer la docencia en universidades norteamericanas (actualmente en la Universidad de Pittsburgh) y, por fin, realizar una muy sensible aportación al quehacer historiográfico cubano con su obra *Una nación para todos*.

Esta obra fue publicada originalmente en inglés en el año 2000 por The University of North Carolina Press, bajo el título *A nation for all*. El calificativo inicial que cabe aportar sobre el libro es que es la investigación que de manera más rigurosa y sistemática estudia el problema del racismo en Cuba, la desigualdad que estas prácticas generaron y la implicación cómplice de la política en este asunto tan caro a la nación cubana. El otro aspecto que salta a la vista apenas uno lee el título, es que el autor investigó un «tempo» histórico sumamente extenso, o sea, todo el siglo xx, lo cual entraña un esfuerzo colosal. Y para rematar —esta vez en un sentido positivo— decidió ocuparse de un tema que durante décadas ha sido el tabú de los tabúes en la Isla. De esto último se deduce que la bibliografía sobre el asunto a investigar, no era precisamente la más abundante, aunque a partir de una meticulosa labor de detección de fuentes documentales —particularmente norteamericanas— y de un racional uso de la mayor cantidad de fuentes bibliográficas y de otra índole como la prensa periódica y prensa especializada, publicaciones seriadas, e incluso, entrevistas a pie de calle, el autor consigue ofrecernos un retrato crítico de las diferentes manifestaciones del racismo en Cuba a lo largo del siglo xx.

Otra de las virtudes de la obra es que no se ciñe exclusivamente al examen de los conflictos que el racismo generó en la República, sino que además contextualiza y vincula

orgánicamente este fenómeno con el resto de los problemas y los protagonistas esenciales que componían la sociedad cubana del siglo pasado. Alejandro, desde el inicio del libro, revela la génesis del racismo en Cuba y como los sucesivos gobiernos de carácter burgués-liberal trataron la igualdad racial como una conquista de la Guerra de Independencia y no como una meta que requería la acción social y política, o sea, como un logro, en lugar de como un programa.

El problema del racismo fue abordado por los gobiernos en la República a partir de este postulado fundamental, hasta que el triunfo revolucionario de enero de 1959 abrió una nueva posibilidad de superación de este secular conflicto. Este capítulo, bajo el título de «Construyendo una nación para todos», es quizás el que despierta más interés en cualquier lector por cuanto el gobierno revolucionario comenzó a dar pasos aparentemente decisivos hacia la integración de la mayoría de los espacios sociales y la igualdad racial de la población. Además de ello el gobierno generó un «ideal» que dominaba el discurso y el imaginario de la nueva sociedad. Como señala Alejandro, «los revolucionarios y, después de 1961, los comunistas, no podían ser racistas. El racismo se identificó con grupos sociales subordinados a los intereses imperialistas: la burguesía blanca, antinacional y pro-yankee que había huido del país. Así el racismo no sólo era anticomunista o contrarrevolucionario. Era además antinacional y una peligrosa señal de ‘atraso’ ideológico». De modo que Castro, con su sempiterna manía de reducir la dinámica social y las ideologías a concepciones profundamente maniqueas y totalitarias, integró en un solo haz todo lo que le convenía eliminar de la nueva sociedad, incluyendo también al racismo. De esta suerte, los blancos y los negros se comportaron como si hubieran alcanzado la quimera de la hermandad, cuando de hecho era sólo un ideal impuesto por la fuerza.

Evidentemente, con esto no se consiguió solucionar el tema del racismo y la discriminación, sino solamente «echarle tierra y darle pisón», con lo cual, cualquier esfuerzo por debatir públicamente las deficiencias de la integración cubana era considerado igual-

mente como una labor de «diversionismo ideológico del enemigo». El silencio oficial que sobre la raza se impuso, alentó la supervivencia y la reproducción de una mentalidad racial y con grandes prejuicios racistas. Simultáneamente y asociado a la exaltación marxista-leninista, y por tanto atea, de la nueva clase dirigente y a los tempranos conflictos con la iglesia católica cubana, el gobierno consideró a las religiones de origen africano como primitivas e incivilizadas, por tanto, un obstáculo en la construcción del socialismo y la formación del «hombre nuevo»; en consecuencia fueron combatidas y desacreditadas. Esto condujo a que el ciudadano común llegara a pensar que el racismo podía ser anticubano, no obstante, resultaría patriótico despreciar a los afro cubanos y su cultura. Como señala el autor, «la falta de un debate público sobre la raza y el racismo facilitó la supervivencia y reproducción de los mismos estereotipos racistas que la dirección revolucionaria debía criticar. Históricamente se había perdido una oportunidad única».

Con respecto a las transformaciones estructurales desplegadas por el gobierno y su impacto en grandes sectores de la población negra, el autor observa que tales logros se concentraron en áreas en que la revolución había tenido un notable éxito, como la educación, los servicios médicos y el empleo. Sin embargo, el fracaso del gobierno en cubrir la demanda de viviendas mantuvo inalterable, e incluso reprodujo los patrones residenciales tradicionales que relacionaban la raza con la pobreza y la marginalidad. En opinión de Alejandro, el logro de la igualdad racial en Cuba hasta los años 80, en los ámbitos económicos y social, e incluso de representatividad política, era fruto de la gestión gubernamental y esta, como se sabe, disminuyó drásticamente a lo largo de los 90 cuando el producto interno bruto se redujo en más de un 40 por ciento.

Esta profunda crisis ha afectado sensiblemente a la población negra y mulata. El autor examina las causas de este fenómeno entre las que se hallan el acceso limitado de los negros a las remesas familiares, considerando la composición mayoritariamente blanca de la diáspora cubana y las crecientes restric-

ciones que enfrentan para conseguir empleo en los sectores más favorecidos de la economía cubana, básicamente el turismo. Consecuentemente, la mayor parte de las «jineteras» y «jineteros» son de raza negra, así como un elevado porcentaje de las personas que viven en condiciones de marginalidad y que pueblan las prisiones de la Isla. Esta situación, según el autor, conduce a una especie de círculo vicioso del racismo, o sea, se le niegan facilidades a un grupo social determinado por supuestas insuficiencias y taras, pero la falta de oportunidades, a su vez, genera las mismas carencias y vicios que se aportaron al inicio para justificar la exclusión.

Finalmente el autor expresa que considerando la estrecha dependencia de los postulados anti-racistas, con respecto al discurso ideológico de un régimen que metió en un mismo saco al socialismo, a la patria, al estado y a la justicia social y que a mediados de los 90 carecía de futuro y legitimidad, podría concluirse que el racismo en Cuba era algo que comenzaba a reaparecer, impulsado por la nueva lógica de relaciones de mercado, actividades económicas privadas y nuevos espacios sociales y recreativos exclusivos. Asimismo Alejandro de la Fuente señala que en un futuro, para la conformación de una nación que sea verdaderamente para todos, resulta imprescindible la actuación sistemática del estado durante un prolongado período de tiempo y la activa participación política de los afro cubanos en el gobierno de la nación.

A pesar de que resulta una investigación exhaustiva y erudita, habría sido deseable que el autor indagase sobre el importante papel desempeñado por los afro cubanos en los ámbitos de la cultura —particularmente la música— y el deporte en Cuba, pues precisamente al sufrir discriminación cuando intentaban acceder a otros empleos y contar además con un don especial para la creación musical y la práctica del deporte, muchos afro cubanos lograron alcanzar por esta vía posiciones cimera en la sociedad cubana y en el ámbito internacional, tanto en el período de la república burguesa, como quizás, con mayor representatividad, desde 1959. Los ejemplos van desde Kid Chocolate



Enrico Mario Santí
Fernando Ortiz:
contrapunteo y transculturación



Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación es dos cosas: un estudio del genial libro Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, a los 62 años de su primera publicación, y una reproducción de los anticipos y fuentes de ese libro —algunas hasta la fecha, desconocidas.

Haga su pedido a

Editorial Colibrí
Apartado Postal 50897 • Madrid, España
Telf. / fax: 91 560 49 11
e-mail: info@editorialcolibri.com
www.editorialcolibri.com

Títulos publicados

Rafael Rojas
El arte de la espera

Rafael Fermoselle
Política y color en Cuba
La guerrita de 1912

Marifeli Pérez-Stable
La revolución cubana

Roberto González Echevarría
La prole de Celestina

Julián Orbón
En la esencia de los estilos

José M. Hernández
Política y militarismo en la
independencia de Cuba
(1868-1933)

Gustavo Pérez Firmat
Vidas en vilo

Rafael Rojas
José Martí: la invención de Cuba

Marta Bizcarrondo
Antonio Elorza
Cuba / España. El dilema
autonomista (1878-1898)

Octavio di Leo
El descubrimiento de África
en Cuba y Brasil (1889-1969)

Alejandro de la Fuente
Una nación para todos

Robin D. Moore
Música y mestizaje

Enrico Mario Santí
Fernando Ortiz:
contrapunteo y transculturación

De próxima aparición

Lynn K. Stoner
De la casa a la calle

Roberto González Echevarría
Gloria de Cuba

y Benny Moré, hasta Chucho Valdés y Orlando «El Duque» Hernández. Esto también podría ser un argumento que enriquezca el enfoque de Alejandro con respecto al llamado círculo vicioso del racismo, aunque esta vez de una manera positiva y que sin duda alguna sería interesante investigar.

La aportación realizada por de la Fuente con esta obra resulta una referencia obligada para cualquiera que pretenda conocer las causas y las consecuencias de un problema que tanto daño ha hecho y hace a los esfuerzos de unidad y consolidación de la nación cubana. Por esta razón no sólo es útil como referente histórico fundamental, sino que además encierra muy importantes enseñanzas para la Cuba del futuro. ■

José Kozer, en La Habana

RICARDO ALBERTO PÉREZ

José Kozer
No buscan reflejarse
Letras Cubanas
La Habana, 2001.

SE UN EMIGRANTE HA DEVENIDO EN CASTA, y en una patria legítima; eso he percibido mientras leo *No buscan reflejarse*, antología poética de la obra de José Kozer, publicada en La Habana, por la editora Letras Cubanas (2001), con selección y prólogo de Jorge Luis Arcos. El libro descansa sobre la original armonía que edifica la escritura de Kozer, una mágica conjura entre unos y otros textos, creándose membranas donde la complejidad describe su energía mental. La selección capta con algunos aciertos esas estructuras que se despliegan como un rito, más bien un ritual.

Arduo fue el intento de mostrar, en apenas doscientas páginas, el universo de un poeta que ya ha escrito más de cuatro mil poemas. Esa abundancia ha ido originando un campo periférico de escritura, donde

con mucha frecuencia se pueden descubrir las latencias más significativas de su obra. Es más bien tal consecución de vertederos textuales la que crea una sensación barroca o neobarroca y no el movimiento del barroco como tradición. La fe profunda que Kozer tiene e imprime a las palabras, la naturalidad con la que ellas vienen como desde el fondo de un pozo, y la porción lúdica donde la autenticidad es vasta y rizomática.

Existen detalles —a veces sutiles—, que molestan en la selección y presentación de *No buscan reflejarse*. Estos se vinculan con aquella manía de ciertos sectores literarios cubanos de querer inscribir o asociar todos los fenómenos literarios que crucen nuestra identidad con el origenismo. El primer síntoma de esta obsesión es traer al título del prólogo una frase de Fina García Marruz «*Del cacharro doméstico a la Vía Láctea*», frase poco representativa de la poética de Fina, parca, y hasta mojigata (al menos en el aspecto estético), arquetípica y nada esclarecedora del enigma Kozer. En el primer párrafo de dicho prólogo encontramos una cita de Cintio Vitier, extraída de su libro *Lo cubano en la poesía* «todo hombre es un esencial emigrado», retórica ontologizante que no es suficiente para cubrir el dolor de la experiencia, la huella en la carne, la imagen de la piel del judío erosionada por la errancia.

Lo que más evidencia la inclinación al origenismo es el tratamiento de la patria como un *pathos*, y no como la forja de materia cotidiana desde la palabra para sobrevivir en ella. Donde el prologador escribe «Entonces Cuba es la madre» a mí me gustaría decir entonces Cuba es la hija, una hija que se reproduce, y crece en un alfabeto redescubierto en la intensidad de la imagen. La Cuba de Kozer, está sobre todas las cosas vinculada a una zona importante de lo que se ha dado en llamar *el alfabeto Kozer*; el poeta escribe: «Nací sobre el lomo de alguna palabra como yagua»¹, quiso decir predestinado a un sonido, o condición verbal.

¹ «La exteriorización de los sitios», pág. 96.

En su poesía la reinención de la isla ocurre a través del uso poético de aquellas palabras que hacen de esta una isla singular; la isla del piso oscuro de la casa barroca (su habitación baja). Es a través de este barroco que Kozer va rescatando, en parte, su español, a tientas con las imágenes convirtiendo la memoria en lenguaje, pastosa herencia de escritura enrevesada. La isla que viene a ser armada a partir de unos tiestos, aquella cacharrería que ni siquiera logra, ni lo necesita, llegar a la costa.

Kozer, con su rastro de la palabra abundante, consigue algo que él mismo menciona, «estar más allá del ámbito de la poesía cubana, para situarse dentro del ámbito de la poesía». Su poética es tan original como las de Lezama y Piñera, justamente por conseguir, en esencia, ser ajenas a ambas, fuera del contrapunto, casi liberadas de las típicas herencias cubanas, o por lo menos entrando en ellas con una marca más antigua (ser judío), la circunstancia de lo errante más adentro, que la del agua por todas partes. Suerte nuestra (y de él), que haya venido a nacer en La Habana; con sus textos nuestra poesía del siglo xx alcanza un nuevo territorio de fundación que enriquece la condición plural de nuestro verbo.

Isla que vive y respira en el ojo terso del sijú, se reconoce en el jelengue, disfruta de sus tayuyos, se entretiene con el manjuarí; y sobre todo, descansa de la pesantez histórica que casi por hábito es su peor sometimiento. Isla en escritura que se deja penetrar por judíos, chinos vendedores, y disfruta cuando en vez del mar contra el arrecife, escucha: «chino, ponme una de mamey, dos de mango / chino, todo cambia, cambió la cosa, cámbiame / la de mamey por la maceta de vicaria, las dos / bolas de mango por las dos sillas vacías de / enea en la terraza. Esa materia no se derrite.»²

Su poesía ensaya, y atempera el ritmo en un contrabando entre el relieve exterior, y pulsiones de adentro. ¿Cómo rehacer Córdoba, a partir de la sobrevivencia de una lengua, de una infancia y juventud que dan

continuidad a la dispersión, el oído errante sin el sarro de la oreja insular, apto para incorporar a la flexión de la imagen, y a la música de la palabra ese catauro de cubanismos, tan abierto a la intervención Kozer.

En el prólogo se habla de Cuba, como una patria o paraíso que Kozer ha perdido, diríamos que suena a historicidad perversa y da la sensación de inexactitud; cuando en realidad Cuba se siente a través del territorio de los poemas como un cuenco confortable, un puente de continuidad entre todas las errancias que ya padece el poeta. Igualmente en algunos momentos de la selección de los poemas se percibe la tendencia o reducción a elegir textos vinculados con la isla lastrando la posibilidad de rescatar otros más significativos de su poética; creo que el caso que demuestra más claramente dicha tendencia es la selección realizada del libro *Et mutabile*.

Por encima de los cuestionamientos ya hechos, la edición de *No buscan reflejarse*, persiste como una excelente noticia para los lectores de poesía, residentes dentro y fuera de la isla; ir al encuentro de sus páginas representa ir al encuentro de una de las voces más trascendentes de la poesía contemporánea de habla hispana. ■

Historia e imaginario

ROSA ILEANA BOUDET

Julio Matas
El rapto de La Habana. 8 obras dramáticas
1st Books Library
Bloomington, 264 pp.

ESTAS OCHO OBRAS TEATRALES DE JULIO Matas recorren diferentes géneros, estructuras dramáticas, estilos, caracterizaciones y fábulas. No resulta fácil encasillar al autor de *La crónica y el suceso*, cuya pieza *Extravíos* ha sido considerada por Luis F. González Cruz y Ann Waggoner Aken como una

² «Centro de gravedad», pág. 180.

obra maestra, junto a las de Carlos Felipe y Virgilio Piñera.

Sin embargo, quizás el elemento unificador del volumen es el interés por un teatro de la historia, concebida como un conflicto permanente entre imaginario y contexto, situación teatral específica y tiempo real de los espectadores, fábula encarnada por personajes ficticios y acontecer de una época.

El teatro de Matas no pertenece al que de manera tradicional se califica de «histórico» porque reconstituye acontecimientos del pasado con intención arqueológica, exactitud y fidelidad. Por la variedad de procedimientos estilísticos y de composición, sus piezas me parecen cercanas a esa zona de la escena cubana en la que es difícil diferenciar entre la historia con mayúscula y la pequeña historia, ya que los episodios son «historizados» por la óptica del dramaturgo. *Mortimer o El rapto de La Habana*, por ejemplo, es pariente de la línea negadora y de juego de escarnio de José Milián en *La toma de La Habana por los ingleses*. Aquí el inglés Mortimer embarca hacia La Habana como traductor de las tropas invasoras y allí se enamora de una criolla para morir antes del casamiento y ser prácticamente «raptado» por la belleza del ambiente, seducido por las danzas africanas, la sensualidad y el ritmo, especialmente cuando el cadáver de Mortimer, por su expreso deseo, recorre en andas la ciudad amada. No hay ningún intento historicista o de reconstrucción de la época, sino más bien un marco para un teatro de intención coral, con un narrador, tres partes, cuadros breves y más de treinta y tres personajes sin contar las comparsas, los sirvientes y los paseantes callejeros.

El fin de la guerra de independencia en Cuba es el fondo para una de sus «tragedias cubanas», *El hijo de Tadeo rey*, un drama rural de pasiones, engaños y tomentos en el que dos deidades en pugna, pertenecientes a los panteones católico y yoruba, guían a la protagonista Caridad a su *hybris*, como en los griegos, con la complicidad de una rústica nodriza. No recuerdo —aparte de *Eppure si muove*, la coreografía de Caridad Martínez— ninguna otra aparición teatral de la Virgen de la Caridad. La otra tragedia, *Ifigenia en Gran Caimán*, teatraliza el mito de la fundación del

Cementerio de la ciudad de Santiago de Cuba y está ambientada en la isla del mismo nombre en 1812, en plena efervescencia de la piratería.

Como hemos visto en estos títulos, predomina la recreación de hechos y episodios. Aquí la voluntad de documentar no prevalece sobre la dimensión imaginativa. Matas huye del didactismo —a pesar de proporcionarnos valiosa carga informativa—, no se vuelca hacia crónicas y sucesos para crear obras expositivas o coyunturales, de escaso vuelo, cargadas de verosimilitud, basadas en una rigurosa investigación pero con una actitud restauradora, respetuosa y dócil.

Por el contrario, en *Las Indias galantes*, que integra junto a *Mortimer*... lo que el dramaturgo llama «Claroscuro de las Indias», la recreación histórica sale del marco de Cuba. En la primera parte, «Perulera», estamos en el Perú virreinal de la Pericholi, mientras se teatraliza una obra de Merimée y se presentan simultáneamente las situaciones del pasado y la actualidad —violencia revolucionaria, corrupción, discursos demagógicos de una izquierda que proclama la justicia pero ejerce los peores vicios— y en la segunda «Yucateca», en las ruinas de Chichen Itzá convertidas en atractivo turístico mientras se desarrolla el concurso de la Señorita México del Año. El autor reflexiona sobre el tema de una identidad latinoamericana, los clichés de una sociedad globalizada que perpetúa los peores estereotipos del mestizo y el indio al convertir en mercancía y parafernalia sus símbolos y sus sentimientos. El colmo de la ironía es la escena donde los figurantes que han representado las esculturas mayas de Tlaloc y Chac Mool se desvelan en su verdadero rostro. Como en *Mortimer*... Matas recrea varios escenarios y descubre por sobre la mirada turística y de estampa, una realidad más compleja y amenazante en su irónica versión de las «Indias galantes». En el tomo alterna con una pieza más ligera como *Tócame, Roque* para demostrar que es capaz de intentar todos los registros.

El monólogo *El asedio (Miami Blues)*, dedicado a Laura Zarrabeitia, me parece un modelo de concisión y síntesis, lo mismo que la visión ácida y cruel que en *Los parientes*

lejanos lleva a la «desintegración» de la familia en el exilio, cuando los recién llegados de Cuba, Mongo y Rosa quieren vivir de parásitos. El delirio de grandeza del primero está a punto de arruinar el matrimonio que los acoge cuando un recurso tragicómico —al estilo de la «balita de la suerte» de *El premio flaco*— propinado por Milita, soluciona el conflicto, mientras Matas se las ingenia para emplear recursos de la radio, la televisión y hasta un espectador —que en nombre de la moral y las buenas costumbres— interviene de manera brechtiana en la trama. Sorprendente, tragicómico y difícil de lograr escénicamente es el final de *Préterito indefinido*, que nos deja con una sonrisa en los labios.

Pero por sobre todos los méritos de su teatro, me ha interesado la habilidad en la creación de personajes y ambientes en los que establece una permanente tensión entre su circunstancia inmediata y la historia o el mundo que lo rodea, pero que mantienen aferrados a una estatuilla como Ifigenia, proclives a la generosidad como Rosa, o arrepentidas de su error como Caridad, una constante compasión y altura moral. También, la intención de bocetar una escena espectacular en la que se funden bailes, apariciones, coreografías en la majestuosidad de una escena «total».

En *El rapto de La Habana* el lector dispondrá de un teatro cuya densidad intelectual no está reñida con la capacidad de entretener, y los futuros directores hallarán un material lleno de sugerencias y provocaciones. ■

Luna, amor y locura

BENIGNO NIETO

Benigno Dou
Luna rota
Editorial Planeta, 2002, 224 pp.

—*ESTÁ LOCA*— ES LO PRIMERO QUE LEEMOS en la novela de Benigno Dou, ésa a la que le arrebataron el premio Azorín. Ya

la contraportada nos advertía que *Luna rota* era la historia de una locura y de un amor fantasmagórico. Yo opino que va a más. Esta espléndida novela se erige en un símbolo de la crisis personal y colectiva de América Latina. La dicotomía que vive Felicidad entre la grandeza que pregona y la miseria moral que ignora, es el espejo de esa esquizofrenia que padecen estos países tumultuosos y corruptos, con sus desastres económicos y políticos. «Ella abrió la puerta envuelta en una tela tricolor», Felicidad se presenta así ante el lector y ante Fulvio, arropada con una tela: «tan grande que la arrastraba por el piso como un vestido de novia».

—*Bienvenidos al hogar de los olvidados*— dijo la mujer.

Su aparición arropada con la bandera es teatral y delirante. No nos sorprende que en sus raptos de locura Felicidad pretenda ser Manuelita Sáenz, la amante del Libertador. Y no es que Benigno Dou haya acudido al agravio de una novela cargada de alegorías. Es mejor que lo haya hecho inadvertidamente. Porque los símbolos más turbadores de la literatura han sido aquellos creados por el inconsciente de su autor. Por ejemplo, *Edipo Rey*, de Sófocles. O Melville que negaba, vehementemente, que en *Moby Dick* se representase una batalla alegórica contra el mal. O el casto Borges que se irrita cuando, entre los dos hermanos asesinos de su cuento *La intrusa*, la gente creía ver «otra cosa».

Pero ese «hogar de los olvidados», que pregona Felicidad, ¿no les suena conocido? ¿No ha reclamado Latinoamérica por décadas el título de ser la región olvidada? ¿No ha sido el nuevo mundo, por siglos, terreno fértil para lunáticos y posesos? Desde la hazaña de la Conquista, hasta la retahíla de montoneras y tiranías de los siglos XIX y XX, ¿no hemos vivido de la ilusión de la aparición de otro Bolívar o Martí que nos salve? ¿Qué tal ese presidente que aparece en la TV esgrimiendo un crucifijo, o arropado con un camión con los colores de la bandera? ¿De dónde salió ese adalid, con sus delirios de grandeza, sino de nuestra infinita cosecha de locos? Ya el polémico Herrera Luque advirtió sobre cuánto ha gravitado en nuestra historia «la carga sicopática» que los

viajeros de Indias sembraron con sus genes en Iberoamérica.

Pero continuemos con la egregia lunática de *Luna rota*, arropada en la bandera venezolana: Felicidad de los Pobres, la Directora de un asilo, ha lanzado su candidatura a la Presidencia de la República, nada menos que por el PAM, «el Partido del Amor». Unos meses antes, Felicidad ya había demostrado su audacia cuando tomó con su tropa de viejos inválidos y desamparados la alcaldía local, y se negó a desalojarla hasta tanto no fueron atendidas sus demandas. Fulvio, que ha venido a entrevistarla, se pregunta:

«¿Quién es realmente esta mujer? ¿Una loca o una santa?»

Fulvio es un escritor que vegetaba en *La Voz del Tuy*, el periódico cuyo director le encomendó cubrir la extravagante noticia. En la puerta del asilo, él encontró dos placas de bronce. Una avisaba del HOGAR PARA POBRES, N° de licencia, etc. La segunda placa era digna de un Dante:

DEJE TODO EGOÍSMO AL CRUZAR ESTA PUERTA.
EL DOLOR NOS IGUALA.
LA CARIDAD NOS REDIME.

Al cruzar el umbral del asilo, nos adentramos en un mundo regido por leyes celestiales. ¡El primer territorio libre de egoísmo! ¿Qué les recuerda a Uds. esta insensata consigna? Dejo la irónica sonrisa al lector, y a Fulvio con aquella entrevista que será decisiva para su futuro.

Por sus hechos insólitos, prodigiosos y maravillosos, *Luna rota* parecería una novela condenada al realismo mágico. Pero Benigno Dou hizo una mueca de rechazo, ha comprendido que «el realismo mágico» ha agotado los milagros con que embelesó a sus lectores. Benigno Dou se remonta a otro modelo más elevado y clásico, al cervantino. Ya la contraportada insinuaba la conexión con el Quijote, al describir a Felicidad como una «mujer entreverada de loca» llena de «lúcidos intervalos». Si Don Quijote pierde la cordura por los libros de caballería, Felicidad la pierde de puro dolor, traicionada vil-

mente por Paolo Salvatore, un italiano que se presentó unos años antes en la «Pensión para caballeros La Felicidad». Su aspecto lo conoceremos por una foto que Felicidad venera junto a la de un Jesucristo, en el futuro «Hogar para Pobres». Remigio lo identifica y se lo describe a Fulvio: *¿El del bigotico de donjuan y el uniforme de piloto? Un fascista. Piloto de Mussolini. Y un vulgar mujeriego.*

Paolo llegó a su vida en la década del 50, cuando ella aún era Felicidad de la Concepción Menéndez Palacios, una honesta dama al cuidado de la hija de su primer matrimonio. En la pensión, el italiano se comportó con elegancia y caballerosidad. Así sedujo a Felicidad, se convirtió en su amante y después en su segundo marido. Con él, ella tendrá una relación romántica y apasionada, gozará del primer orgasmo y de placeres que nunca había experimentado con su primer marido.

El autor describe la metamorfosis de Felicidad. Uno de los atractivos de *Luna rota* es la experticia de Benigno Dou sobre el cataclismo que provoca en ellas la liberación de las fuerzas reprimidas de su sexualidad. Hay autores posmodernos (Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*) que dudan de los beneficios de la liberación sexual. Porque si algunas mujeres disfrutaban de una vida erótica más variada y excitante, a otras «la excesiva promiscuidad» las empuja a una crisis de identidad. En esta posmodernidad confusa y agitada, desacreditada la imagen modélica de la madre y esposa honesta, la competencia sexual se ha tornado tan feroz que las mujeres terminan llenas de cicatrices y traumas. Son guerreras caídas en el campo de batalla. Felicidad y su hija Sara ilustran el conflicto. Una loca; la otra a la deriva.

Después de casados, Paolo se transforma en un vividor que se emborracha. Felicidad tuvo una hija de él, y la bautizó Paola. Ella había notado el cariño del italiano por Sara, la hija de catorce años de su primer matrimonio, pero no sospechó peligro alguno o, en su locura de amor, cerró los ojos. Una madrugada que Felicidad se levantó a atender a Paola, todavía una bebida que lloraba en su cuna, escuchó un rumor extraño en la

habitación de Sara. Comprendió que Paolo estaba metido en la cama de Sara. No necesitó pegar la oreja a la puerta para escuchar con horror las obscenidades que ella se sabía de memoria: «*Dime que eres mi puta, mi putica*», oye a Paolo exigir, y a Sara conceder: «*Sí, yo soy tu puta, tu putica*». Si espantosa es la traición, más la horroriza que Paolo le exija a la niña Sara las mismas obscenidades que le exigía a ella.

Esta suplantación sexual de la madre a la que accede Sara, vincula a *Luna rota* con las metáforas mitológicas que fatigaron Freud y sus discípulos. Por otras escenas, quince años después, comprenderemos que Sara jamás se recuperó del trauma de haber sido abusada por su padrastro.

Sobre los personajes de *Luna rota* (Felicidad, Sara, Paola, Remigio, Estefanía, Rosa, etc), pareciera soplar el aura que los condena de antemano a un destino trágico. No por los designios de los dioses, que han poblado las mitologías con sus crímenes, incestos y pa-

siones, sino por la simple naturaleza de su condición, como diría Montaigne. Ellos son «reos de sí mismos», de ese Yo (¿freudiano?) y su circunstancia. ¿Qué persona o país escapa a su historia, a su tiempo, a su lengua, o, peor aún, a la tragedia barata de sus genes?

Si estas «tierras de gracia» ampliaron y enriquecieron el patrimonio humano y han aportado glorias literarias, aún no han podido resolver su inmadurez y su conflicto de identidad. América Latina aún se debate entre tiempos y culturas históricas superpuestas. Entre paganismo y cristianismo. La transculturación, al menos en Cuba, no produjo un sincretismo auténtico, sino una mascarada. La prueba es el auge de las religiones africanas que propició la revolución. ¿Cuándo se resolverá esa mascarada esquizofrénica, este virulento conflicto entre modernidad e indigenismo, o si prefieren, entre la barbarie civilizada y la barbarie primitiva? ¿Esta cópula de tiempos históricos que coexisten, en la confusa y secreta batalla del alma colectiva?



EDICIONES UNIVERSAL, con su filial, Librería & Distribuidora Universal, es una empresa que desde 1965 se dedica a la distribución y edición de libros en español en general y especialmente de autores y temas cubanos. Juan Manuel Salvat, su esposa e hijos, dirigen esta empresa que ha publicado más de 900 títulos de temas históricos, literarios y de aprendizaje.

Solicite nuestros catálogos gratis e información sobre los temas o autores que prefiera.

SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO

EDICIONES UNIVERSAL

(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

3090 S.W. 8 Street
Miami, FL 33135. USA.

Tel: (305) 642-3234
Fax:: (305) 642-7978

e-mail: ediciones@kampung.net

<http://www.ediciones.com>

¿Qué son o qué quieren ser los latinoamericanos? ¿Unos países dentro de la comunidad de las naciones «civilizadas», o un *vuelvancaras* hacia ese pasado de ideologías decimonónicas y mitos petrificados? De caudillos insensatos, como el Dr. Francia en el Paraguay del siglo XIX, (*Yo, el Supremo*), hemos evolucionado en el siglo XX al caudillo que combina el marxismo soviético y el capitalismo. Una cópula que, según Antonio José Ponte, engendró al más terrible de los gatos voladores: la revolución cubana.

Carpentier, en *Los pasos perdidos*, cumplió su obsesión de viajar a la semilla, cuando demostró que remontando el río Orinoco podía viajar en el tiempo, desde la modernidad neoyorquina hasta perderse en el origen salvaje y oscuro del hombre precolumbino. Pero el ojo de Carpentier era el de un erudito, que si percibió la maravillosa simultaneidad de épocas y culturas superpuestas en un mismo espacio americano, lo hizo desde su eurocentrismo, y por lo tanto del credo europeo de su tiempo.

El ojo de Benigno Dou es posmarxista, su posmodernismo vive la ambigüedad de no tener referentes filosóficos, su escepticismo carece de indignación y de prejuicios sexuales, él se limita a exponer sus personajes como objetos fascinantes. No es un erudito, no ama la literatura *per se*, sino como un instrumento para explicarse los desvaríos ajenos y los suyos propios. Lo imagino explorando nuevos personajes desquiciados, en esta posmodernidad virtual y simultánea, que nos empuja al límite máximo de la angustia.

Pero volvamos a nuestra loca egregia. La huella de Paolo en Felicidad es tan profunda que ella borrará la injuria de su traición, y se negará a admitir que haya muerto. Empezará catorce años después una larga búsqueda por las selvas amazónicas, que le añade insólitas y nuevas aventuras a la novela. Felicidad regresa, pero ningún testimonio la persuadirá jamás de que Paolo ha muerto. Por el momento, una eficaz sesión de electroshock la saca temporalmente de una demencia que se tornará recurrente.

Por lo pronto, Paolo ha desaparecido, y Felicidad decide mudarse a una pensión en los Valles del Tuy. En aquella pensión im-

provisará, sobre la marcha, su extravagante asilo. Allí emprende la aventura de recoger a cuanto viejo desamparado, mudo o inválido encuentra, y los lleva a vivir con ella a la pensión. Allí se convertirá en «la Madre», la guardiana de los desamparados que encuentran refugio, amor y compasión en su asilo. Al igual que Don Quijote, ella ha dejado de ser una mujer corriente, para erigirse en Felicidad de los Pobres, redentora de los humillados y encantados.

—*Quiere saber lo que soy realmente yo*— le preguntó Felicidad a Fulvio años después, ya convertida en candidata a la Presidencia. —*Soy una mujer ambiciosa. Pero no persigo poder ni dinero. Persigo sueños.*

Como Don Quijote, ella persigue sueños inalcanzables. Pero Benigno no cede a la tentación de santificarla, la mantiene estricta, conmovedoramente humana. Poco a poco descubriremos sus escapadas a Caracas, la vanidad del gimnasio y otros lujos frívolos. Fulvio descorrerá los secretos del asilo y los desvaríos de Felicidad, convertida ahora en su suegra.

En Fulvio descubrimos a un desarraigado, indiferente a la nostalgia, que odia la política (se entiende, porque el autor es hijo de cubano en venezolana, y sufrió su adolescencia y juventud en La Habana, una historia fascinante que merecería el marco de otra novela, quizás aún más hermosa que ésta). Fulvio no hace mención alguna de su pasado, nada sabremos de él, pero adivinamos un hombre con una vida errante, intensa y difícil.

Fulvio ama la belleza del cuerpo femenino y disfruta el *voyeurisme*, pero él ansía poseer lo que lo excita. Él se siente, como el sabio Salomón, atraído por esas niñas dulces en la edad núbil. Hay una escena reveladora de la eficacia y agudeza de la prosa de Dou: el momento en que Paola le impone su belleza carnal a Fulvio (el dominio erótico será físico, siempre). Paola ha terminado de regar las matas y, bajo el cotoperí, se lava las manos con el chorro de la manguera; el camisón transparente, empapado, pegado a la piel.

Bajo la tela mojada, su cuerpo se revelaba en un dibujo inquietante: los pezones, cónicos y rosados, delicadamente prendidos al tejido

de algodón; el ombligo ovalado y poco profundo; el pubis, apenas insinuado, unos trazos rápidos junto a la línea firme del nacimiento de sus muslos.

—¿Qué le pasa? ¿Se quedó mudo?— pregunta Paola, mientras me sostenía la mirada, desafiante. Sólo cuando yo baje la mía, ella se haló la tela del camión con un movimiento casi quirúrgico, para separarla de su cuerpo. —Vamos— dijo ella, dueña ya de mi voluntad.

La niña Paola juega con Fulvio, «dueña ya de su voluntad». Lo pone a sufrir y a gozar. Habrá ricas y divertidas astucias femeninas que guardo para el lector. En aquel asilo habitado por criaturas duales y desgarradas, los ángeles y demonios combaten su orgía infinita. Cada viejito trasciende su apariencia desvalida, y, detrás de cada desvarío, se oculta una pasión o un drama. En las sombras de la noche las almas salen en busca de consuelo. Porque allí donde abundó el olvido y el pecado, abundará también el amor.

Casi al final, la inevitable catástrofe, como otro símbolo de ese microcosmo latinoamericano que es *Luna rota*. Una avalancha de agua y fango que destruye al asilo, a semejanza de esos desastres naturales que, periódicamente, asolan a nuestros países (sólo en el del Estado Vargas, se calcularon unos 30.000 muertos, y los daños aún están a la merced de la desidia y la corrupción, esas amadas costumbres de la *Raza cósmica*.)

Redactada en un castellano nítido y eficaz, *Luna rota* eleva vuelo con la fuerza de sus personajes, la maravillosa locura de Felicidad y la sobriedad con que el narrador Fulvio (ese alter ego del autor), oculta su conocimiento. Benigno Dou demuestra con ésta, su primera novela, ser ya un escritor maduro, dueño de los secretos del oficio. El tiempo cronológico ha quedado anulado, rebota según las necesidades de la trama. Fulvio será el hilo conductor de la novela (en primera, o tercera persona impersonal), apoyado por un coro de voces para iluminar la totalidad del cuadro. Allí está la voz del borrachito Remigio (*un comunista de verdad*), de la deforme Rosa (*una mujer entera*) y del diario de Josefina, esa trágica mujer que muere por culpa de las cucarachas.

Con esta espléndida novela, cargada de veracidad y belleza, Benigno Dou ha inscrito su nombre entre los grandes narradores de la posmodernidad. ■

La cuadratura del triángulo

UVA DE ARAGÓN

Mayra Montero
El capitán de los dormidos
Tusquets Ediciones
Barcelona, 2002, 215 pp.

LA LITERATURA CUBANA HA SIDO, DESDE sus inicios, etnocentrista. Aunque abierta sin duda a múltiples influencias, la pupila insomne de poetas, ensayistas, narradores y lectores ha mirado casi siempre hacia dentro. Nuestros bardos han cantado a la guayaba y la piña, a la ceiba y la tórtola, a La Habana y Santiago de Cuba, a José Martí y Fidel Castro. Han llevado la isla en peso en sus metáforas y angustias. Quizás ningún verso registre de forma más intensa la obsesión insular de los cubanos como ese —«las palmas, ¡ay!, las palmas deliciosas»— que se le escapa a José María Heredia mientras contempla los torrentes despeñados de las cataratas del Niágara. Naturalmente que hay excepciones. Pero, lamentablemente, la mayoría de nuestros autores con vocación universalista —nuestros «raros»— han sido a menudo desterrados de un canon que parece tener como premisa clave el compromiso de los escritores con la temática nacional.

Quizás este obsesivo nacionalismo se justifique a la luz de las ideas del siglo XIX e incluso en los años fundacionales de la nación. Su perseverancia en esta centuria de la globalización, sólo se comprende a la luz del gran peso que ha tenido la Revolución del 59 sobre nuestra cultura. Por una parte, en la isla, con excepción de algunos momentos

en que la narrativa fantástica y la policíaca prosperó, los textos apegados a la realidad social han prevalecido —por la necesidad de los escritores de dar testimonio de tiempos excepcionales, primero; y por una centralizada visión oficial del papel del intelectual después— mientras que en el destierro el mismo deseo testimonial, aunque con una visión opuesta, así como la urgencia íntima y colectiva de salvar del olvido el paraíso perdido, ha hecho que predomine, por igual, el tema cubano.

Mayra Montero es una excepción, una de esas «raras» con vocación universalista, —sólo su novela *Como un mensajero tuyo*, basada en la estancia de Enrico Caruso en La Habana en los años 20, se desarrolla en Cuba— cuya ya nutrida narrativa gana creciente reconocimiento. Y con razón. La autora basa sus novelas en investigaciones serias, y cada día da muestras de mayor madurez en la construcción de los personajes, el manejo de la estructura y el uso del lenguaje. Nos encontramos ante una autora con *métier*, en total control de las técnicas narrativas, hecha en el trabajo y la disciplina, que no responde a exigencias de mercado o improvisaciones oportunistas.

El capitán de los dormidos comienza en el presente, cuando el narrador y protagonista principal, Andrés Yasin, acude a una cita con Johnny Timothy Bunker, aviador norteamericano, parte del círculo íntimo de su familia durante la infancia de Andrés. La historia retrocede cincuenta años a la isla puertorriqueña de Vieques, y a la visión de un niño de doce años.

La autora logra a través de la voz narrativa de Andrés, que domina la mayoría del texto, transmitir el mundo de un preadolescente y las sutilezas del proceso de crecimiento, tanto físico como espiritual. Y este desarrollo está lleno de goce y de dolor, como suele ser en la vida. Las primeras experiencias amorosas del jovencito emanan una deliciosa frescura, de fruta tropical y ese deleite en lo prohibido de la iniciación sexual propia de una era ya ida. Todo con la naturalidad con que a diario los niños se convierten poco a poco en adultos. La marca de esas experiencias acompañarán al Andrés ya maduro que conocemos al prin-

cipio de la narración. Porque el proceso de crecimiento se acelera y la muerte de su madre, y los acontecimientos que la rodean, lo afectan para siempre, aunque quizás no tanto como la presunta «traición» del capitán, a quien quiere y admira, hasta que intuye la relación amorosa entre éste y su madre.

Los padres del joven Andrés y sus amigos están involucrados en la revuelta nacionalista que estalla en Vieques, y cuyo fracaso ocasiona la muerte violenta de personas del círculo íntimo de la familia, e indirectamente, la de la madre del niño. Este contrapunteo entre la vida pública y la privada, la historia y la cotidianidad añade hondura al relato, cuyo eje central es la percepción del niño de los sucesos y cómo lo marcan.

El juego entre la apariencia y la realidad; la forma en que los hechos y sentimientos influyen no sólo sobre el ambiente de los hogares, sino incluso sobre la naturaleza; el rencor y la sutil complicidad que une a dos hombres que aman a la misma mujer; los más íntimos pliegos del mundo interior —llámese corazón, alma, conciencia, instinto— de los seres humanos; y los inmutables nexos entre el amor y la muerte —Eros y Tanatos, inexorablemente unidos— son algunos de los temas con que la autora urde una historia donde no falta un elemento de suspense, sólo resuelto cuando el lector comprende que el triángulo tiene en realidad cuatro lados. La visión del niño-narrador y las subsiguientes interpretaciones de los hechos, matizadas por el paso del tiempo y la subjetividad de los adultos, van tejiendo un tapiz, tan complejo como delicado, donde el trazo suave pero seguro muestra sin rubor como lo más sórdido puede ser también lo más hermoso de la existencia humana.

El mundo de *El capitán de los dormidos* es el del pequeño hotelito, Frank's Guesthouse, en Vieques, del padre de Andrés: la familia, los huéspedes, los que trabajan en el hotel, el capitán yanqui que transporta cadáveres —«los dormidos» para un niño pequeño—, los habitantes de la pequeña isla. Y es también el universo interior del niño que lo mira todo con sabia intuición. En ambos el lector se instala fácilmente desde las primeras páginas, y quedan borradas las diferencias

entre lo ficticio y lo real. Es la marca de las buenas novelas.

Sin duda Mayra Montero tiene un lugar ya ganado en la literatura, no sólo cubana, sino universal. Ojalá su ejemplo nos sirva de inspiración tanto a creadores como a críticos, no sólo de cara al futuro, sino también en la revisión de un pasado en que nuestro canon literario se ha resentido en ocasiones de una estrechez comparable a la angostura de nuestra alargada geografía. ■

La novela de un poeta

MIGUEL COSSÍO WOODWARD

Oswaldo Navarro
Hijos de Saturno
Editorial Debate
México, 2002.

NADIE, COMO EL POETA, CONOCE Y SUFRE tanto el engaño del mundo. Nadie se entrega tan intensamente a la utopía, ni pone igual la vida misma en la bandera del sueño. Y nadie, como el poeta, puede describir mejor la tragedia de su desencanto. Sólo él es capaz de enterrar el corazón y echar a volar las cenizas de su vana fantasía. Sólo él sabe morir en la cruz de la memoria; cantar desde la herida que lo desgarró; exponer en verso libre a fariseos; hacer de la palabra un dedo acusador; dejar en un libro el alma y la ilusión perdida; poner por escrito el testimonio de una fallida aventura en la que dejó, sin dudar, la entraña, el ojo y las manos limpias del trabajo.

Sólo un poeta como Oswaldo Navarro puede hacernos temblar con una novela, mostrarnos los abismos del discurso político, la naturaleza oscura de una retórica que finalmente descubrimos vacía, destinada a disimular la osamenta podrida de un sistema. Sólo Oswaldo ha podido narrar desde dentro el problema crucial de millones de cubanos que, habiéndolo dado todo por

una revolución supuestamente redentora y justa, terminan por comprender que fueron manipulados, piezas de un aberrante ajedrez del Poder. Ése es el drama que enfrentó Navarro, hijo legítimo de Saturno, de un proceso histórico al que se asomó casi niño y defendió como soldado, dispuesto a morir incluso en el holocausto nuclear, porque la muerte —le mintieron— era preferible a la mentira; la justicia era imposible sin la violencia; el sacrificio eterno debía ser el destino eterno del socialismo eterno.

Hijos de Saturno es la historia de esa historia que todavía no termina y que acaso nadie podrá contar en toda su dimensión humana. Escrita con sangre, y probablemente con lágrimas, como siempre ocurre a quien mucho ha amado y dado de sí, la obra narra la vida del comandante Eustaquio de la Peña, un hombre que lucha primero contra una dictadura y termina contribuyendo, sin saberlo, al establecimiento de otra dictadura. A través de este personaje llano y al mismo tiempo complejo, enamorado de la tierra, semental de la mulata Engracia y de la razón esencial de la existencia humana, que es la libertad; por medio de este comandante de la naturaleza, pasa como un relámpago la historia de Cuba, hecha de esperanzas y traiciones. En Eustaquio de la Peña se resume la tragedia del verdadero héroe de la revolución, del individuo sencillo que una mañana quiso levantar el sol, sembrar la paz, cosechar los sueños, construir no tanto el paraíso imposible, sino la patria digna donde todos trabajen y ninguno se crea para siempre el jefe. Es un personaje simbólico y sin embargo real, verosímil, doloroso, hecho de tantos hombres y mujeres que creyeron en la utopía y de repente se preguntan, asombrados de su propia culpa, cómo fue posible tanto engaño. Semejante tolerancia a un espurio dios Saturno cuya voracidad se fue tragando, uno a uno, a los hijos que nacieron de la fe y desnudos se flagelan ante todos.

Sólo un poeta, como Oswaldo Navarro, logra penetrar el punto neurálgico de más de una generación victimada por la más grande estafa ideológica del siglo xx en América Latina. Porque sólo el poeta mira y

compadece el alma de los engañados, y recrea los nombres triturados por la quimera. Osvaldo narra a pecho abierto, y por el tajo que exhibe sin vergüenza le brotan las ramas de la poesía. Todo es Cuba para Osvaldo, el suelo donde plantó los sonetos y hacia donde mira su obra de horror y nostalgia. Todo está allá, donde Eustaquio; donde Osvaldo abrió los ojos y pensó que no había nada más hermoso en el mundo; donde aprendió el ritmo de la poesía y escribió su primera novela, sobre el Caballo de Mayaguara, personaje también de trágico fin. Todo es por Cuba, para Cuba, porque Osvaldo no reniega, sino reivindica sus raíces vitales; no olvida el paisaje, ni al amigo.

Hijos de Saturno es una novela política, como fueron políticos los evangelios, la *Divina Comedia* y el *Paraíso perdido*; como son políticas las obras que denuncian los sufrimientos impuestos a unos hombres por otros. Es política, pero su trama desborda el molde de esta palabra, se abraza a la reflexión, indaga en la historia, agrega el testimonio, incluye poemas, ofrece recetas de deliciosas comidas, experimenta en fin con todos los géneros, en un afán totalizador por percibir un mundo de sombras cruzado por tormentas y sobre el que quisiera ver el rayo de la esperanza. Texto político, sí, porque el hombre es, lo dijo el filósofo, un animal político, y como tal se angustia por su

circunstancia histórica, por los hermanos que aún arrastran el grillete del silencio, la pena de la indolencia, el fatalismo y la obligación de acomodarse a lo malo conocido, el mundo es así, y el dragón unipolar nos espera a la puerta del más mínimo cambio. Obra poliédrica, es en su conjunto dura como la roca que se tragó Saturno para su ruina final. Pero la novela es también, y sobre todo, un valiente llamado a la honradez intelectual, a la ruptura pública con el error, con el falso estigma de que irremediablemente se debe cargar con el pasado hasta la muerte. Frente a ese discurso inmovilista se alza, hermosa y digna, la propuesta de Osvaldo Navarro.

Y en Cuba, como se sabe, la política es antisolemne. Los hijos de Saturno componen décimas, beben cerveza, bailan el son, aman sin parar, a todas horas, en la cama o de pie, hacen chistes, juegan al dominó, conscientes de que un día la situación cambiará y, mientras tanto, como reza el apotegma del sabio Arsenio Rodríguez, hay que vivir el momento feliz. Así, a pesar de su dramatismo, la novela está impregnada de la voz de aquel grande de la música popular, Benny Moré, porque la razón del poeta no es contar, sino cantar, y eso lo sabe bien Osvaldo, que ha puesto en este libro el ritmo de los tambores y la salsa de un pueblo cuyo destino debe ser la alegría de la libertad. ■