

Gastón Baquero: *Poesía y Ensayo*

EFRAÍN RODRÍGUEZ SANTANA

Gastón Baquero
Poesía y Ensayo
Fundación Central Hispano
Colección Obras Fundamental
Salamanca, 1995, 2 vols. de 294 y 332 pp.

LA APARICIÓN EN 1995 DE LOS VOLÚMENES *Poesía y Ensayo*, auspiciados por la Fundación Central Hispano, cuya edición estuvo a cargo de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, tiene, en primer término, la voluntad de aclarar y regular con ponderada justicia la memoria de los desmemoriados. Digo esto, porque se trata de ubicar en un plano mensurable la obra poética y ensayística de ese cubano llamado Gastón Baquero, con más de tres décadas y media de vida española.

Dos tomos recogen, el uno casi la totalidad de la producción poética, y el otro una selección de la copiosa ensayística literaria, con lo cual volvemos a topár, o a descubrir, una de las voces más completas y rotundas de la poesía de la lengua y con un esmerado estudio de ese arte.

Tales ediciones tienen la virtud de reactualización, de un llamado de atención a las imprescindibles jerarquizaciones y constituyen por sí mismas un camino que busca trascender las fronteras españolas para insertarse en las tierras americanas dadoras y deudoras de una voz que las ha imaginado.

Gastón Baquero nació en Banes, en la región oriental de Cuba, en 1918. Desde allí y al amparo materno fijó las cifras de lo que sería su quehacer. La avidez de su madre y de su tía Mina por la lectura; de ésta última, el afán de ir guardando en libretas el rimado arsenal de la poesía de aquella época, fue entregándole, sin él saberlo, una capacidad excepcional para el registro de las sonoridades que más tarde constituirían médula de su ac-

ción creativa. Esa familia de mujeres sustentadoras y de hombres que habían guerreado por la independencia cubana, abrigaba como especial tesoro la herencia ética de José Martí y de Antonio Maceo, ambos ligados por un mestizaje patriótico –ideas y armas entrecruzadas–, en la búsqueda de la mayor cima de libertades para Cuba. Todo ello fraguándose en la porción de tierra oriental que lo vio nacer, tierra rebeldísima y candorosa a la vez, que con donaire y naturalidad ofrecía colores, olores, gestos y fogocidades que contribuirían a atemperar una recia personalidad y su sentido de equidad y relatividad.

Cito este breve fragmento de los comienzos de una vida porque creo que es ahí donde se concibieron aquellas notas ocultas que han hecho de Baquero el hombre y el poeta que es.

Sólo quisiera llamar la atención sobre otro rasgo biográfico que me parece de singular importancia para todo español de valía, esto es, amante de la verdad y de la sensibilidad que hermana. Gastón Baquero llegó a España en 1959, parte imprescindible de su obra ha nacido al amparo de esa hermosa tierra y pertenece a ella. Es por eso que cubanos y españoles, como beneficiarios directos de tal herencia, debemos defenderla y cuidarla como patrimonio de la lengua que nos hace la unidad.

No paso por alto el triste y reprochable hecho de que aquí en Cuba todavía aguardamos porque se le otorgue al poeta y su poesía los laudos y el cariño que merecen. Pero los poetas cubanos sabemos, junto a Baquero, que la poesía está por encima de cualquier sectarismo político. Aprender a desdenar tales sectarismos –los de aquí y los de allá– pareciera faena destinada a los poetas.

El volumen de poesía incluye casi la totalidad de la obra publicada por Baquero. A partir del antes y el después de 1959, o sea, lo escrito y editado en Cuba y fuera de ella, se ofrece al lector un cuerpo textual básicamente cronológico, tal y como si fuese la edición de la obra completa. Sin embargo, ese esquema se quiebra en la segunda parte, la cual bajo el título "*El álamo rojo en la ventana (1935-1942)*" nos muestra un conjunto

de poemas inéditos de juventud, guardados a través de los años por sus viejos compañeros de generación Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Bella García Marruz. Al respecto, el propio Baquero ha señalado: “Al margen de toda literatura, estos poemas de *El álamo rojo en la ventana* tienen para mí un valor sentimental de tan vigorosa evocación de una época embellecida por la amistad y la poesía...”

La hechura principal del libro está sustentada por los textos recogidos en *Diez poetas cubanos* (1948), *Poemas escritos en España* (1960), *Memorial de un testigo* (1966), *Poemas africanos* (1974), *Magias e invenciones* (1984), *Poemas invisibles* (1991) y *Otros poemas invisibles* (1992-1994). De paso, es conveniente aclarar que el poema “Canta la alondra en las puertas del cielo” no pertenece a *Diez poetas cubanos*, éste fue publicado en *Orígenes*, número 1, primavera de 1944, y constituye la única colaboración del poeta en dicha revista.

Memoria de la invención, artesanía paciente dentro del caudal de la cultura universal, especial tensión producida entre la mirada y el objeto, como bien recuerda Baquero al referirse a la poética de Lezama Lima, pero que es también parte de su hacer, cuando entre su ojo y ese objeto se crea el espacio de y para la imaginación, produciéndose, al decir de T. S. Eliot “La fuga de la emoción y de la personalidad”, como supremo acto de entrega, como punto final y límite del hallazgo creativo. Éstas y muchas otras definiciones valen, en substancia, para comprender la poesía de Gastón Baquero. Eliot sugiere al oído del poeta cubano aquellas claves inminentes, inexcusables: “La emoción del arte es impersonal. Y el poeta no puede lograr esta impersonalidad sin rendirse por entero a la obra que debe hacerse.” (*The Sacred Wood*, 1920). Es precisamente, desde esa nutricia impersonalidad, que Gastón Baquero insiste en la calidad de lejanía de la poesía para poner allí lo que falta, para inventar e imaginar con todo el derroche de la “arbitraria especulación”. Para él, lo textual y descriptivo es pobre e insignificante.

Flaubertiano, por la *forma* y la *belleza*, valéryano, por la *solidez* y la *duración*, toda la poesía de Baquero –la de antes y después de

1959– es un camino no para la insistencia en la realidad, sino para la fundación de lo inventivo dentro de la multiplicidad de espejos –y espejismos– que contiene esa realidad. Hallarle nuevas cualidades, romper con la secuencia ordinaria de la “verdad”, descubrir lo inesperado detrás del telón del gran circo que es el mundo, es parte de esa tarea reconstructiva. Se trata como de un efecto modificador de la vida a través de la ficción de lo bello.

Fiel a una suerte de fundición de ismos, pero con una brújula de selectividad implacable, Baquero es un acucioso observador de sus antecesores; de la labor de un grupo de ellos extraerá muchas conclusiones y dibujará, en cierta medida, su propio mapa lírico, el cual hará parte de la Tradición imprescindible, aquélla que se asienta en nombres como los de Eliot, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Saint-John Perse, Valéry, Rilke, César Vallejo, Juan Ramón Jiménez, José Lezama Lima.

Su poesía está dotada para la música, para los grandes ritmos sostenidos por incontables variaciones de tonos y cadencias. Y de esta sobreabundancia sonora se definen los procesos compositivos más diáfanos y convincentes: Ir de lo aparential para llegar a lo no aparential, informar de la latencia de “lo irreal realizado”, atomizar el tiempo regular para instalar en su lugar el “tiempo unísono”, acopiar la mayor cantidad de información culta para darle cabal cumplimiento a lo que él ha denominado “juego de permutas”, práctica lúdica ésta que insinúa que todo memorable pasado puede estar cargado de la magia de la futuridad, y que éste, transformado y perfeccionado, puede llegar a convertirse en símbolo o en mito.

Cuando revisamos la poesía cubana, la más próxima y la más lejana de este siglo, la que pertenece a *Orígenes*, y la que ahora mismo descubren los recién llegados, concluimos que ahí está Gastón Baquero en su más entera libertad de acción, con independencia de voz, como un islote resonante de un archipiélago soñado.

La ensayística queda reservada para los temas literarios y muchos de sus gestores contemporáneos. Ensayos como “La poesía como

reconstrucción de los dioses y del mundo”, “La poesía como problema” y “La poesía de cada tiempo”, nos adentran en las substancias y circunstancias en que se ha desarrollado el arte poético de este siglo. Más allá de la creación, o junto a ella, Gastón Baquero quiere entender y dominar los resortes últimos, los puntos de giros, las continuidades y rupturas que han hecho posible una poesía dominada por su enfrentamiento ante el caos, dentro de él mismo. Las disoluciones, vaivenes y terquedades a que ha sido sometido el mundo de este siglo. Dar continuidad interpretativa y participativa a la poesía en su perentoria comunicación con Dios, a partir de sus específicas e intransferibles claves de actualidad, conducen al estudioso cubano a contextualizar categorías como “el camino de reconstrucción de Dios” o “la adanización de la palabra”, las cuales serán las vías más certeras de entendimiento en medio de la diversidad y dislocación de los sentidos.

Él mismo efectúa sus propias elecciones, mayores y menores, pero todas en el vórtice de las principales aportaciones que a nivel de la lengua, o fuera de ella, se han consumado con ideable marca. Así pues, los antologadores han sabido escoger entre nombres universales como Eliot o César Vallejo, Juan Ramón Jiménez o Saint-John Perse, Luis Cernuda o Rubén Darío; y, por otra parte, a quienes han sido determinantes para el florecimiento de la fabulación americana más allá de sus límites geográficos, a saber: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Alfonso Reyes, Porfirio Barba Jacob, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Mariano Brull, Eugenio Florit y Gabriel García Márquez, éste último augurado por Baquero mucho antes de que los grandes circuitos editoriales y publicitarios lo pusieran en boga.

Leer muchos de los ensayos recogidos en este tomo es como asistir a las biografías de sus autores a través de sus poéticas.

Las tres secciones finales contienen análisis que como en el caso de los textos seleccionados de *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, van a la intermediación de lo americano y lo español. El fundacional Bolívar, el intenso y sabio Unamuno, el extravagante y afanoso “noventiochista” Ciro Bayo, o el “clá-

sico al alcance de la mano: Borges”, son objeto de dinámicos y personales registros.

Singular importancia posee el “Paginario cubano”, de donde sobresale, por su vuelta a la génesis cubana, el trabajo “Tres siglos de prosa en Cuba”, el cual se emparenta con el extraordinario “Prólogo a la antología de la poesía cubana” de José Lezama Lima.

Se reservó para el final “Volver a la universidad”, respuesta conclusiva que da Gastón Baquero dentro del homenaje internacional que en 1993 se le ofreció, y que fuese organizado por la Cátedra de Poética “Fray Luis de León” en la Universidad Pontificia de Salamanca. Los gestores de aquel memorable encuentro son los mismos que han realizado estas magníficas compilaciones de *Poesía y Ensayo*.

“Volver a la universidad” es como la revisión de las constantes poéticas que han acompañado al poeta. Quién mejor que él para saberse con probada imparcialidad:

“... no hace la poesía otra cosa que estar en el camino, errante, yendo hacia todas partes y hacia ninguna.”

“... Por mi parte he intentado traducir ese estupor, esa *extrañeza de estar*, escribiendo poemas que no son sino parapetos detrás de los cuales hablo con cierto inseguro disfraz: un pez, una rosa, un baile, un entierro.”

“... La ilusión de poetizar, de explicarme fragmentos y retazos del universo, moriré conmigo.” ■

La neblina del ayer

RAFAEL ROJAS

Eliseo Alberto
Informe contra mí mismo
México, Alfaguara, 1997, 294 pp.

LA CULTURA CUBANA DE FIN DE SIGLO VIVE obsesionada con el recuerdo de la ciudad. Sus voces quisieran congelar un tiempo ya perdido para siempre, apresar el devenir

de la isla en el cauce de un río, como si en ese encierro se detuviera fugazmente la fragmentación nacional que provoca el exilio. Sus textos quisieran imprimirse en las paredes de la calle, en los bancos de los parques, en las columnas de los monumentos, como si fueran *graffittis* que apuntalaran la ciudad el día del juicio final.

Este instinto de retrospectiva es visible desde cualquier ángulo: en la poesía y la prosa de Antonio José Ponte, una escritura en la que no pocas veces se deja ver el fantasma criollo; en el piano de Gonzalo Rubalcaba, tan abigarrado de resonancias y armonías insulares; en la pintura de Pedro Álvarez, con esos *collages* del tiempo cubano donde un caletero colonial le tiende la mano a una señora republicana y un chevrolet del 54 puede atropellar lo mismo a un mulo de recua que a una bicicleta china; o en el cine de Arturo Soto, siempre lleno de citas y homenajes a otras películas y otros cineastas de la isla.

Pero algo nos dice que esas señales del pasado en la cultura cubana de fin de siglo no responden al deseo de inventar una tradición fuerte, donde pueda inscribirse y autorizarse el nuevo texto. Esa mentalidad del heredero, que ha marcado la historia intelectual moderna de Cuba, de José Martí a José Lezama Lima y de Julián del Casal a Virgilio Piñera, empieza a desvanecerse. Hoy, la tradición, más que una certeza, encarna una ambigüedad, una presencia borrosa como la “neblina del ayer” que cantaba Bola de Nieve. Las nociones aristocráticas de linaje, herencia o legado, que sostuvieron por más de un siglo el imaginario criollo, han perdido su hechizo. De ahí que la memoria se ejerza en ritos débiles y funerarios, donde se vulgariza la estructura musical del *requiem* (“¡qué sentimiento me da! / cada vez que yo me acuerdo / de los rumberos famosos / ¡qué sentimiento me da!”) y donde no falta quien, gimoteando como el Bola, le diga a su cultura y a su nación: “tengo las manos tan deshechas de apretar / que ni te puedo sujetar / ¡Vete de mí! / Seré en tu vida lo mejor / de la neblina del ayer / cuando me llegues a olvidar / como es mejor el verso aquel que no podemos recordar”. Es posible leer en esta canción de Expósito –siempre y

cuando sea cantada por el Bola– toda una estética del olvido: el mejor texto es aquél que no se deja recordar.

La puesta en escena de una memoria que se sabe débil es claramente perceptible en la nueva narrativa cubana. Algunos de los narradores cubanos más leídos hoy convierten sus autobiografías en ficciones. Es el caso de Jesús Díaz en *Las palabras perdidas*, de Senel Paz en *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* y de Zoe Valdés en *La nada cotidiana*. Pero también se da el caso contrario, es decir, el de los narradores que convierten sus ficciones en autobiografías. Y aquí habría que destacar las tres *Memorias* emblemáticas de los 90: *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas, *Next Year in Cuba* de Gustavo Pérez-Firmat e *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto Diego.

¿A qué se debe esta nueva centralidad de la escritura autobiográfica en Cuba? En su libro *Acto de presencia*, el mejor estudio que conozco sobre el género de las *Memorias* en Hispanoamérica, Sylvia Molloy habla de una “vacilante figuración” de la autobiografía en América Latina. Desde los tiempos coloniales, el *yo* latinoamericano, según Molloy, ha debido subordinar la escritura de sí al texto de un *Otro* institucional (el Rey, la Iglesia, el Estado, la Nación, el Caudillo, la Patria).¹ Supongo que en la experiencia post-colonial cubana esa “vacilación” entre la voz de la persona privada y el discurso del sujeto público ha sido más intensa, ya que el establecimiento de un orden totalitario implica un mayor grado de instrumentalización política de la literatura. Desde las *Palabras a los intelectuales* (1961) de Fidel Castro estaba claramente delineado el *interdicto* del poder: *nada* podía escribirse *contra* o *fuera* de la Revolución, es decir, *contra* o *fuera* del Estado, la Nación, la Patria, el Socialismo, la Independencia, el Antimperialismo y el propio Fidel. De modo que esta nueva difusión de la narrativa autobiográfica en Cuba se construye sobre el debilitamiento de

¹ SYLVIA MOLLOY, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: COLMEX/FCE, 1996, pp. 14-15.

esa Voz del Otro institucional y escenifica la violenta salida del yo de un *closet* colectivo y promiscuo que intenta controlar las poéticas personales.

Informe contra mí mismo de Eliseo Alberto es, precisamente, la historia personal de una pregunta: ¿para quién se escribe? El libro empieza con el relato de una situación límite: la Seguridad del Estado le ha pedido a un joven escritor que redacte un informe sobre su familia; una familia que, a su vez, está integrada por otros escritores y artistas. Así se describe una doble intervención política: el Estado no sólo vigila el espacio privado y doméstico de la familia, sino que controla el espacio civil, público, donde debe actuar la comunidad intelectual.² Se abre, entonces, una encrucijada ante el joven escritor: ¿a quién le debe la primera lealtad, a su familia o al gobierno, a su cultura o al poder? Finalmente, la moral totalitaria se impone: el joven escritor redacta el informe contra su familia, usando el pseudónimo de Pablo. Veinte años después lo confiesa públicamente y esa confesión desata su memoria con tal fuerza que la escritura produce, ya no una autobiografía, sino la biografía de una ciudad, de un grupo de amigos, de una generación.

De modo que la confesión de aquel informe contra su familia genera un segundo informe: el informe contra su autor, Pablo, cuyo contenido no es otro que el de la propia memoria de Eliseo Alberto. Se presenta, entonces, el dilema de toda literatura confesional: la confesión como una experiencia purificadora y liberadora del alma o como el relato de una culpa que será siempre otra pesadilla más en la memoria del pecador. Para San Agustín, por ejemplo, la narración del pecado era la premisa de una vida virtuosa. En cambio, para Rousseau, la confesión no era más que un ritual donde la cul-

pa, es decir, la certeza de una degeneración moral inevitable en el “estado de sociedad”, se confirmaba. Éstas son las dos variantes primordiales de la literatura confesional: el modelo redentor de la Patrística y el modelo cínico de la Ilustración. Paradójicamente, a pesar de ser Eliseo Alberto un escritor moderno, siento que sus *Memorias* están más cerca de las *Confesiones* de San Agustín que de las de Rousseau.

Informe contra mí mismo rearticula no pocos temas de la moral judeo-cristiana: la confesión, la piedad, la reconciliación, el perdón, la clemencia, la salvación. Es por ello que este libro no encaja fácilmente en el tipo de disidencia literaria que generan los países comunistas. La escritura disidente en la Unión Soviética y Europa del Este (Mandelshtam, Brodsky, Gombrowicz, Miłosz, Kundera...) recurre a lo que Stanislaw Baranczak llama el “pesimismo extático”. En un régimen totalitario la obra del escritor independiente es como una “respiración bajo el agua”, sus textos son testimonios de la asfixia, del envilecimiento moral que provocan la obediencia y el miedo.³ En el caso de la narrativa disidente rusa este efecto es claramente legible: mientras Chalamov, Solzhenitzin y Guinzbourg narran la vida en el comunismo como si se tratara de una temporada en el infierno, Zamiatin, Platonov y Bulgakov lo hacen presentando la sociedad comunista como una antiutopía. Ambos modelos narrativos recurren a una poética de la maldición, muy cercana al estilo confesional de Rousseau, en la que el cuerpo del escritor aparece contagiado por la degradación moral de la comunidad.

Frente a las grandes tradiciones de la disidencia checa, polaca o rusa, la cubana resulta sumamente precaria. De hecho se hace difícil hablar, en Cuba, de una notable literatura de ficción que parta de una poética disidente. Lo más próximo, en poesía, es *Fuera del juego* de Heberto Padilla o el reciente cuaderno de Raúl Rivero *Firmado en*

² Esta idea de la cultura como empresa familiar, que proviene de la tradición criolla republicana, está muy arraigada en la literatura de Eliseo Alberto Diego. Piénsese, por ejemplo, en la alegoría del circo –otra empresa familiar– que en *La eternidad por fin comienza un lunes* se presenta como un universo simbólicamente autónomo.

³ STANISLAW BARANCZAK, *Breathing under Water and Other East European Essays*. Harvard University Press, 1990, 126-134.

La Habana, y en narrativa, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas y, tal vez, *La piel y la máscara* de Jesús Díaz y *La nada cotidiana* de Zoe Valdés. Un escritor como Cabrera Infante, por ejemplo, que con razón es considerado dentro de la disidencia, ha sabido mantener sus ficciones fuera del alcance de la crítica política, la cual ejerce ingeniosamente a través del artículo y el ensayo, como se demuestra en *Mea Cuba*. Pero este deslinde entre crítica política y poética disidente no puede aplicarse a la escritura autobiográfica. En una autobiografía o en unas *Memorias* la ficción está tan ligada al juicio que difícilmente podría silenciarse una opinión política o camuflarse una valoración estética.

Esta transparencia, esta total desinhibición poética y política es la que encontramos en *Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas. Visto desde la perspectiva de la maldición, que según Baranczak caracteriza a la rebeldía literaria en el comunismo, esta obra puede ser considerada como un texto canónico de la escritura disidente en Cuba. Bastaría leer las *Memorias* de Arenas en contrapunto con las de Eliseo Alberto para persuadirnos de que *Informe contra mí mismo* trasciende el canon maldito de la disidencia literaria. Con este libro parece abrirse un nuevo camino para la literatura crítica cubana que, por lo visto, será muy transitado en los próximos años: el camino de la memoria como una estetización del desencanto ideológico.

La Cuba de Castro es, en la narrativa de Arenas, una alegoría del infierno, o, más bien, al revés: el infierno una alegoría de la Cuba de Castro. El único refugio, la única redención posible se ofrece en el encuentro venturoso del paisaje, la literatura y el sexo: vivir emboscado en el Parque Lenin con un ejemplar de *La Ilíada* o ser poseído por un joven recluta en alguna playa de La Habana. La memoria de Arenas se construye, pues, alrededor de la nostalgia de la nación como una comunidad natural y erótica. Para él, al igual que para Cabrera Infante, la geografía y la cultura han logrado vencer a la historia y la política. En cambio, Eliseo Alberto inscribe su protesta contra la historia (“la historia –dice– es una gata que siempre cae de

pie”) buscando un punto de partida para llegar a la reconciliación con el pasado. *Informe contra mí mismo* narra, entonces, la Cuba de Fidel Castro como una comunidad moral que no está exenta de virtudes. El buen recuerdo de la ciudad y sus habitantes, desglosado en un minucioso inventario de lugares y personas, no es en modo alguno una pesadilla o un relato de la asfixia, sino el testimonio de esa extraña felicidad que se puede llegar a sentir bajo el comunismo.

De modo que este libro encarna la paradoja de una literatura disidente cuya imagen del orden totalitario es, si se quiere, tierna, benévola y, por momentos, idílica. Aquí la disidencia se organiza alrededor de la crítica al poder y no de la representación del país como un espacio donde es imposible vivir. El relato de esa vivencia bajo el comunismo se propone despejar la sospecha de una culpabilidad o degradación colectiva en la moral de quienes –la inmensa mayoría del país– han vivido en Cuba después de 1959. Vivir en el comunismo cubano, según Eliseo Alberto, no es vivir en el Infierno, tampoco es vivir en el Paraíso; pero lo cierto es que algunas víctimas de ese sistema han sufrido sus propios infiernillos, como la cárcel, el exilio, la marginación o el acoso de la policía política. Así como tampoco faltan los que han disfrutado un instante de gloria paseando por el Malecón, comiéndose un helado en Coppelía o bailando con Los Van Van en algún parque de La Habana.

Se trata, pues, de un libro que permite la articulación de muchas voces, algunas de ellas contrapuestas entre sí, que hablan de personas que no por vivir o haber vivido en la isla son cómplices de los excesos del poder. Esta pluralidad de voces hace de *Informe contra mí mismo* una autobiografía singular, donde se entrelazan la ficción y el recuerdo, el inventario preciso y la noticia vaga, donde las vidas paralelas –“para leerlas” hubiera dicho Cabrera Infante– de otros escritores (Nicolás Guillén y José Lezama Lima, Reinaldo Arenas y Raúl Hernández Novás, Rolando Escardó y Luis Rogelio Noguerras...) vuelven a suceder en la memoria de su autor; un libro, en fin, donde una poética de la reconciliación se atreve a enfrentar la tragedia cuba-

na con un dictamen que, por cierto, recuerda otro de Bernardino Rivadavia citado por José Martí al final de *Nuestra América*: “los cubanos quizás no tenemos escapatória, pero sí salvación”. ■

Rapsodie Cubaine

ELIZABETH BURGOS

Eduardo Manet
Rapsodie Cubaine
Ediciones Grasset
París, 1996, 330 pp.

LA YA EXTENSA OBRA NOVELÍSTICA DEL también autor teatral Eduardo Manet, viene a sumarse como hecho excepcional su quinta novela, *Rapsodie Cubaine*, por haberle valido el premio Interallié, uno de los más importantes premios literarios que se confieren en Francia a autores de lengua francesa. Al igual que Héctor Bianciotti y Jorge Semprún, Eduardo Manet es uno de los escasos escritores de lengua hispana, afincados en Francia, que ha adoptado el francés como lengua de expresión escrita.

Valiéndose de una narrativa muy depurada, en un francés clásico, *Rapsodie Cubaine* se sitúa en la continuidad de las precedentes novelas del autor, cuya temática gira en torno a la búsqueda del país perdido. Pero si bien en sus libros anteriores la única posibilidad de asirlo era el recuerdo, esta vez la acción tiene lugar en la Cuba de afuera, la que se ha radicado en Miami, suerte de prótesis del país perdido tras la conmoción acaecida en 1959, que lo escindió en un país a dos vertientes: la de adentro y la de afuera, y ambas son cada día más complementarias.

La acción de la novela se sitúa en el fenómeno real y concreto del exilio, y en tiempo presente. Aquí, el tamiz atenuante del recuerdo, de lo nostálgico como resignación ante la pérdida, no tiene cabida, porque de hecho es la vivencia concreta, en la

más desnuda espontaneidad del desarraigo, la que aquí aparece disimulada por el activismo que llevan a cabo los protagonistas, movidos por la ilusión de un regreso triunfal que liberará un día la isla. El exilio es el personaje central de la trama. Exilio que aparece poseído por la presencia tenaz de la otra historia, aquélla que sucede en paralelo en la isla que han abandonado. El desgarró de la transplantación, y el trauma del desarraigo los lleva a vivir el presente bajo el modo de una relación especular, sin vida propia, sujeto a las fluctuaciones de cuanto sucede en la isla.

La acción comienza en La Habana, en enero de 1960, cuando el rico empresario hispano cubano, Edelmiro Sargats, ante la sospecha, cada vez más evidente, de la instauración de un régimen comunista en Cuba, decide abandonar el país con su familia: su mujer, Magdalena, y su hijo de 13 años, Julián; su hija mayor, Gisela, había tenido la precaución de fugarse antes con un argentino a ese país del sur, para radicarse en Miami. La acción culmina en Key West, en el verano de 1995; treinta y cinco años de la vida de Cuba, vividos fuera de Cuba.

Si bien el eje central de la trama es el exilio, es el joven Julián Sargats quien lo personifica. El mal del exilio, ese sentimiento de pérdida, de nostalgia incurable, invaden al joven de 13 años Julián, desde el momento en que realiza el recorrido en el rutilante Cadillac continental que los conduce al aeropuerto para tomar el avión rumbo a Miami. La sucesión de calles y de casas de La Habana Vieja tantas veces recorridas en compañía de su abuela materna, la bailarina y cantante andaluza Rita Alfaro, como un ritual mediante el cual ella buscaba exorcizar, gracias al aire de familia que poseían ambas ciudades, la nostalgia de su Sevilla natal. Para Julián, abandonar La Habana actualizaba el dolor de la pérdida de su abuela muerta unos meses antes -“su abuela fue el único punto de salvación, su único apoyo en este mundo”- que le había enseñado a amar a la Cuba profunda, a la revolución y a Fidel.

Al cabo de algunos años, en la primavera de 1972, encontramos de nuevo a Julián,

transformado ya en adulto, en Boston, cursando su último año de estudios en la universidad de Harvard, prueba de su voluntad de integración, en donde, mediante la invitación de un compañero de estudios, entra en el seno de la sociedad muy selecta de la clase alta bostoniana. Pero es precisamente en este contexto que Eduardo Manet, valiéndose de la voz de su protagonista, reflexiona sobre el exilio y la condición de exiliado. Ese hecho inexplicable que conduce a la escisión, a sentirse siempre doble, a vivir en un entre-dos permanente, a escuchar una voz en off que surge de uno mismo, suerte de diálogo entre dos lenguas que se hacen eco, entre dos maneras de pensar, entre dos maneras de razonar, entre dos visiones del mundo “alga flotante a la deriva sobre las aguas del Charles River”. Espejo deformante, “se imaginan que me he integrado porque imito sus costumbres, porque conozco sus poemas y sus canciones, porque imito sus gestos y respeto sus claves”, escribe Julián en su diario íntimo.

Sin embargo cuando va de vacaciones a Miami, esa especie de Cuba transplantada, la garganta se le seca, el malestar se apodera de él; pero no es la ciudad la causa de su malestar, sino los cubanos de Little Havana y su familia. Si permanece en Miami y renuncia a la situación que le propone su amigo de Boston, es por la atracción, y luego por el amor desmedido que le profesa, que ejerce sobre él la joven Emma, pasionaria del exilio, obsesionada por la liberación de su padre, condenado a 20 años de cárcel en Cuba, cuya liberación que se acerca todos esperan, para que, gracias a su prestigio de combatiente antibatistiano, y más tarde anticastrista, tome las riendas del exilio.

Emma, a su vez, sueña en convertirse algún día en la Celia Sánchez o en la Haydée Santamaría de la nueva Cuba liberada por ella y sus amigos. Su afán de lucha, su rebeldía, su inconformismo, la hacen aparecer como el elemento masculino de la familia; “como una actriz que se identifica en cuerpo y alma con su papel, deviene lo que los otros esperan de ella”.

Con Emma, lo único en común que posee Julián, la única cosa que comparten verdaderamente es haber abandonado Cuba

contra su voluntad a una edad muy temprana, obligados por la decisión de sus padres. Emma, convertida en anticastrista fanática, supedita su vida al regreso de su padre, el comandante Álvarez. Pero, cuando el hecho ocurre, contrariamente a las esperanzas de Emma y del exilio que espera a su héroe, éste se opone a intervenir en las intrigas del exilio, rechaza el puesto de líder que se le ofrece y se retira con su mujer, a ocuparse del cultivo de flores y de la cría de animales. Su deseo sería el de “construir una casa para todos, y terminar con las cadenas invisibles que nos atan”. Emma se desmorona, la fortaleza invisible se derrumba; huérfana espiritual, rompe con su padre y confiesa que lo odia. Más tarde, al enterarse de que su hermano, miembro muy activo del exilio, en realidad actuaba como agente doble del régimen de La Habana, y tras su muerte en un accidente de tránsito, Emma decide separarse de Julián, que no cree en la lucha del exilio contra el régimen. Él añora una isla desierta, en donde se proscibirían las palabras calle Ocho, La Habana, Castro y comunismo; “Emma es su única patria”. Emma no lo ve así, antes por el contrario, no se permite ni un asomo de felicidad. Emma, vivirá en adelante una vida de monja laica, dedicada por entero a la lucha.

Manet no idealiza el exilio; antes por el contrario, al describir el campo de entrenamiento militar financiado por un millonario, Mister Millions –suerte de Club privado al que acuden los fines de semana a entrenarse, bajo el control de veteranos norteamericanos de la guerra de Vietnam, los jóvenes de buena familia, las más ricas de Palm Beach, de Sarasota y de Miami– demuestra el carácter irrisorio de la empresa, la parodia, el sarcasmo de esos guerrilleros de lujo que juegan a la guerra, al igual que participan en desfiles de moda, y asisten a espectáculos de travestidos.

Mientras que el grupo del padre de Julián, Edelmiro Sargats, se entrena con miras a enviar comandos armados a Cuba, Edelmiro está mal visto por los norteamericanos por no disimular su opinión sobre la responsabilidad de éstos en la pérdida de Cuba por España. Las manifestaciones de lucha de Edelmiro Sargats son patéticas; son más una demostración de impotencia que un

proyecto político. Pero no todo es parodia, también está la tragedia de aquéllos que perecen en las balsas de fortuna en las que intentan huir y ganar las costas de Florida.

Rapsodie Cubaine es también un libro de la separación: hombres y mujeres se separan atendiendo a la voluntad de ellas. Emma se separa de Julián por no estar a la altura de la pasión que la gobierna; su sed de totalidad no se conforma con la resignación serena de Julián. Magdalena, la madre de Julián, abandona el alcoholismo y la droga, pero termina dedicándose en cuerpo y alma a una secta, a la que atrae también a gran parte de sus amigos y a su hija. Casilda Linares Flores, la boliviana, agente de Cuba, amante de Ricardo, el hermano de Emma, tras reclutarlo y convertirlo en agente doble, decide separarse de él, porque no soportará el día en que, por ser diez años mayor, él se interese fatalmente por una mujer más joven.

Eduardo Manet ha logrado con gran maestría transmitir el mundo del exilio sin dejarse engeguercer por el resentimiento. Intenta, y lo consigue, ir más allá de toda simplificación ideológica. Valiéndose de un procedimiento narrativo, el diario íntimo de Julián Sargats, que aparece en cursiva en el texto, logra abolir la frontera entre la reflexión y la trama novelística. El diario de Julián es el otro, el yo escindido del exiliado –lo que en última instancia es todo creador, todo pensador–, se intercepta constantemente en la narrativa sin obstaculizar la trama, antes por el contrario, proporciona un vínculo narrativo dentro de ella. Procedimiento que le permite expresar las reflexiones de Julián, que en muchas facetas es el propio Manet; “Julián Sargats soy yo” podría perfectamente afirmar el autor. El diario de Julián Sargats constituye un subtexto dentro del texto, que expresa, me atrevería a afirmar, la posición del propio autor sin ninguna intención beligerante ni moralizadora; simplemente da a conocer que también esa actitud de serenidad puede existir dentro del exilio, la que sería la posición que de hecho Manet ha adoptado durante su largo exilio. Otro parecido con Julián es que Manet, al igual que su héroe, es un lector y estudioso asiduo de Teresa de Ávila y de Juan de la Cruz, hecho que

comparte con otros dos grandes escritores cubanos: Severo Sarduy y Nivaria Tejera.

Al final, Julián alcanza una suerte de disolución del sentimiento de exilio. Su relación con su pasado se vuelve indolora, neutra, por haber aprendido a mirar la Historia más allá de lo político, a admitir que lo que caracteriza a este siglo es la sucesión de rupturas y separaciones, y la larga sucesión de horrores y tragedias que se han sucedido desde la guerra de 1914, el triunfo del nazismo y del fascismo, la revolución bolchevique, el holocausto, la segunda guerra mundial, las bombas de Hiroshima y Nagasaki, la revolución cubana, los gulags stalinianos, la solución final, el éxodo de Mariel, todos esos horrores perpetrados en nombre de la “razón política”. Disgregación de los lazos, resignación ante la pérdida.

Sin embargo, Julián sufre el exilio del amor ausente; se refugia en la soledad, por sola compañía fotografías, cintas de vídeos y cartas de Emma. Escrutando el mar desde Conch Key, tratando de ver en la distancia la silueta de la isla de Cuba reflejarse en el mar, “el día que vea Cuba será la señal. Mis cadenas se romperán, Emma, y al fin me liberaré de ti. Ese día regresaré a Cuba. Liberado de ti”. ■

Las visiones del augur

CÉSAR A. SALGADO

Alan West Durán
Dar nombres a la lluvia /
Finding Voices in the Rain
Verbum, Madrid, 1995, 134 pp.

CUBANO DE NACIMIENTO, PUERTORRIQUEÑO por crianza, y ahora académico radicado en Nueva Inglaterra, Alan West se destaca como uno de los escritores más versátiles de la diáspora caribeña. Labora como periodista cultural, también es autor de libros para niños y ha sido crítico de arte, música y cine. Actualmente funge como investigador y re-

dactor sobre cultura latina y tiene en prensa un esmerado estudio sobre la relación entre el imaginario y la historiografía en Cuba titulado *Tropics of History: Cuba Imagined*.

Sin embargo, con este poemario el West multifacético se nos revela tal vez en su carácter más elemental: como poeta de una imagen alucinada, de raíz potentemente onírica y transmutativa. Digo *elemental* ya que en el verso West se desviste del corte analítico/filosófico de su ensayística –West discute a Piñera a través de Levinas, a Lezama a través de Merleau-Ponty, a Benítez Rojo a través de Hayden White– para hacerse testigo del “feroz tránsito / donde cada movimiento / es estrella”; es decir, del cambio proteico de las cosas en su paso por los elementos. En su poesía la luz se torna árbol, el árbol es fuego, el fuego se hace aire, y el aire, por supuesto, es lluvia. Impera en esta poesía la sensación sobre la idea, lo incondicionado sobre la causalidad, el sueño sobre la vigilia, y se enlaza y se desata lo imaginado con lo vivido con gran fluidez. El racionismo que tan bien caracteriza al West ensayista abre paso en su poesía a otras normas, a un “otro [que] se figura / y que entrega sus pedazos ingenuamente”. A pesar de mostrar una enorme preocupación por el lugar del ser en el tiempo histórico, en la poesía de West predominan los órdenes de lo maravilloso: la alquimia como búsqueda de una materia base, purificable y cambiante, que encarna en el lenguaje poético; el vaticinio como tarea fundamental del poeta anclado en la historia; la metamorfosis como condición última de la existencia; la imagen como fundación de lo real. Y el lenguaje, que en la prosa de West tiene una función de esclarecimiento y explicación, adquiere aquí otro tipo de transparencia: se hace táctil, líquido, material, vehículo de una luz más sensual que conceptual. Plantea West: “Levantar una voz como un líquido entre las manos. / Verla rodar por los brazos / es quizás una exquisitez / que escapa la comprensión”. Más que actuar como referente, la palabra parece *corporizarse* en la poesía de West para exudar aromas, sabores, y fulgores.

En su exploración de la poesía como mediadora entre imagen e historia, tanto testimonio de una visión interior como explora-

ción de los sentidos, tanto símbolo como *terateia*, West busca ubicarse bajo el influjo del José Lezama Lima de *Enemigo rumor* y *La fija* y el Octavio Paz de *Piedra de sol* y *Pasado en claro*. A pesar de hacer el poemario mención explícita de Eliseo Diego y Ernesto Cardenal, se palpa mejor la presencia de estos otros dos grandes maestros hispanoamericanos, y parte del logro de West es ponerlos a dialogar en su poesía. De Lezama, West adopta la índole *protagónica* del símil, la forma cómo el *como* articula nuevos y, aunque inusitados, siempre seductivos relatos. Siguiendo a Lezama, West le da ánimo y autonomía a la metáfora para que ésta asuma un rol primario y no ornamental ni subordinado en el devenir del poema. Así la metáfora en West adquiere una corporeidad que genera su propia historia, remedando así lo que podríamos llamar la *narratividad* de la imagen en Lezama. El paisaje bucólico pero borroso –incierto jardín, bosque, o playa– cuyos signos están en perpetuo estado de rotación, la calidad alquímica de un lenguaje en constante movimiento transmutativo, y el vértigo de un *presente perpetuo* en gozosa fuga abismática hacia lo pasado y lo futuro, son elementos de la poesía de Paz que aparecen replanteados en el libro de West. Paisaje e instante se funden en una incandescencia visionaria donde se atisba brevemente el más allá de las cosas; la *otra orilla* es entrevista en la intensidad del presente, en la pausa *vibrátil*.

Vale recalcar, por otra parte, divergencias, discrepancias. Si Lezama se propone en su sistema poético alcanzar la imagen que funda eras y civilizaciones, que se erige como mito regidor de una colectividad a través de épocas milenarias, West es muchísimo más modesto. Sólo le interesa articular una imagen más discreta que responda a la visión personalísima de un individuo marcado por una experiencia exílica/caribeña muy particular. (Interesantemente, no hay huella aquí de la poesía de Virgilio Piñera, portadora de un individualismo insular análogo, mientras que su cuentística y ensayística impactan sobremedera al West prosista.) Y el movimiento transmutativo, que cruza la poesía de Paz como ráfaga huracanada, encuentra sus momentos de detenimiento y congelación –de

fijeza, según el decir lezamiano— que permiten la cristalización de ciertos gestos —podríamos decir: de *emblemáticas*— que logran erigirse por encima del ciclo de transformaciones.

Diría que el punto de *fijeza*, el vértice donde convergen todos los procesos de mutación que ocurren en la poesía de West, es el *cuerpo* si lo definimos como frontera entre mundos hermanados y equivalentes, órgano/membrana que media entre lo interior y lo exterior, lo imaginado y lo actual, lo artificial y lo natural, la historia y el ser. El cuerpo en West aparece tanto como membrana de percepción y órgano de traducción entre órdenes que, a pesar de un dualismo aparential, son reflejos el uno del otro. En este sentido me atrevería a asegurar que en los poemas de West se busca expresar una *emblemática de la piel* en su forma más primordial, más atávica: es la visión que tiene el augur de lo corpóreo. Desde este punto de vista el mundo es un sistema de correspondencias y espejos: el macrocosmos se reproduce en el micro, el organismo es cifra del universo, el cuerpo es imagen de la historia. Si con la metáfora el poeta redescubre estos enlaces secretos, el augur lleva a cabo un acto paralelo de re/conocimiento, no sólo a través de la lectura de los signos que germinan en la piel del mundo (el pájaro que cruza el poniente, las inscripciones geománticas en el suelo), sino también a través del desmembramiento, de la violentación de la piel, de la partición de la envoltura corporal, de la penetración de la “membrana devorando la musculatura del tiempo” que separa estos órdenes. El augur vierte las entrañas de lo corpóreo para poder reconocer el diseño del universo y presagiar la historia leyendo las señales somáticas, el lenguaje del cuerpo *abierto* como emblema.

El tajo sacrificial como gesto que expone lo interior a lo exterior como un espejo insólito, que permite la visión de lo trascendental en lo nimio o lo excrementicio, traspasa muchos de los poemas de la primera parte, “Historias de la imagen”. En “El salitre es el espejo de las duras anticipaciones”, quizás el poema más logrado de la colección, tenemos la mejor formulación de la poesía como gesto de auto-extispición para encontrar los signos de lo venidero. El poeta se desdobra

en augur (el “otro que fisura / y entrega sus pedazos”) y en víctima sacrificial-cuerpo que se abre al tajo de la lectura- pero esta apertura no es violenta sino integrativa. Se vierte tanto lo interior (“ese rosario que había sido tu vida”) hacia afuera como lo exterior (“trozos, pelusillas, fragmentos”) hacia adentro, generando una nueva “constelación” —configuración axial tanto del adentro como el afuera— que permite una auscultación más profunda de objetos personales y cotidianos (“sellos, monedas, fotos” que no por ser domésticos son menos históricos) para poder descifrar el presagio (el “tatuaje del futuro”) que estos objetos siempre han portado:

“El otro te visita, te abre con movimientos leves / partiendo los poros sin jamás molestar / los pelos de tu brazo y por esos poros / entran los trozos, las pelusillas, los fragmentos / que van barajeándose y se acomodan / intranquilamente poniendo en lo absurdo / ese rosario que había sido tu vida o tu país / con su impulso de ordenar / lo que es constelación”.

El erotismo asume una importancia enorme en esta exploración poética ya que la caricia y el roce del abrazo amoroso producen “deshilamientos” que anulan la separación entre cosmos e individuo, desatando una cadena de sensaciones y transformaciones en las que se descubre que el cuerpo es resumen y espejo de los ciclos naturales. Lo interior se (con)funde con lo exterior.

Esta veta augúrica y ritual en la poesía de West lo distancia de quien seguramente es uno de sus maestros más inmediatos, Eliseo Diego. De hecho, “Historias de la imagen” tiene por epígrafe una estrofa de Diego:

“Pues no mira la luz en mi país / las modestas victorias del sentido / ni los finos desastres de la suerte / sino que se entretiene con hojas, pajarillos, / caracoles, relumbres, hondos verdes”

que destaca una peculiar plasticidad de la luz del trópico que West también quiere captar. Pero si en la poesía del Diego católico ortodoxo se celebra el escombros y lo ínfimo como fines propios de una poética de la humildad cristiana, como los objetos definitivos de la redención, en la de West, quien tiene un temperamento más pagano y me-

nos redentista, el escombros no es un fin sino un vehículo para una visión aún más destellante. Si *En la Calzada de Jesús del Monte* “la demasiada luz forma nuevas paredes con el polvo”, haciendo lo luminoso co-sustancial con la ruina, West, más gnóstico, más ocultista, arguye por *otra luz* detrás de la pared que sólo aparece después de que se *rasga su superficie*. El augur vuelve a oficiar su tajo:

“*Rasgar la pared hasta llegar a la primera capa / cuya superficie es una lámina en blanco. / No hay nada a menos que uno mire: / en cada capa toda está escrito / desde adentro en una encrucijada, / un tejido móvil luminoso y resbaloso / que canta sus extinciones, prólogos y mentiras*”

El salitre como costra omnipresente y múltiple (mar, aire, polvo, resquemor), como piel que hay que rajarse para descubrir la imagen, también resume la especificidad del paisaje que West explora por todo el libro. Por irreal y fluido que éste sea, las estampas en que se muestra -“el arado poblado de caracoles,” “las paredes empapadas de sal,” “escrituras de majá sobre hojas de plátano húmedas,” “almendra superficie... con su afán de clavo”- hablan de una proximidad entre espacios dispares -campo y mar, monte y playa, arena y maleza, bosque y arrecife- figurable sólo en la isla caribeña. Estos espacios se confunden más aún porque, más que presenciados vivencialmente, son evocados, rescatados de la memoria arcaica de la infancia. (West emigró de Cuba a los Estados Unidos a los siete años.) La recreación imaginaria de este paisaje se concretiza más aún en la segunda parte del poemario (titulada “Imágenes de la historia”) y va adquiriendo una solidez arquitectónica hasta convocar la ciudad donde ocurrió la niñez del poeta: la Habana del Vedado. Aunque el poeta logra delinear la silueta histórica de esta ciudad en el ciclo de seis poemas que concluye el libro, ésta está siempre en peligro de desdibujarse ante el embate de las imágenes ambientales que arropan la ciudad como una hojarasca. En estos poemas ciudadanos finales también opera el augurio como paradigma. Primero, en “Calle 17 entre H y I”, especie de preámbulo de este ciclo, el poeta nos describe un estado

de trance que lo prepara para la visión de la ciudad recobrada: “Cada sonido / brotando del aire / una raíz anclada / en esa vena / que es memoria o fuego.” Luego los dos siguientes poemas son evocaciones de rostros, sonidos y objetos de la infancia -“la mesa de hierro pintada de blanco y con cristal,” “la voz de la tía Gloria”- que han persistido obstacudadamente, como ascuas inextinguibles, en la memoria y en los sueños. El segundo de estos poemas, “Viaje imaginario a La Habana”, narra una secuencia onírica a través de una ciudad mental reconstruida por “un Funes tropical,” tenazmente empeinado en recordar. Luego en “La llegada” se describe el regreso *actual* a La Habana, que ocurre en la “historia” y no en el ensueño, poema testimonial/documental sobre la vuelta del exiliado a su ciudad natal tras décadas de ausencia, sólo que en este retorno se confirman las imágenes de la visión onírica del poema anterior: West encuentra en la ciudad “real” la niña que lo acompañaba en sus viajes imaginarios y termina sobrecogido por la permanencia de elementos que pensó perdidos pero que prevalecen en gestos minúsculos, en estampas y encuadres instantáneos, y que reconoce como idénticos a los de su imaginación/evocación. Este regreso a la ciudad natal -viaje de ecos, prefiguraciones y confirmaciones- se ve a su vez reflejado en el viaje que da el padre de West cuando joven a Miami descrito en el siguiente poema, “Zarpar era como buscar una definición de la luz”, como si este retorno del padre a su “nación” fuese una predicción de la vuelta del hijo a la suya. De tal forma, las “imágenes de la historia” que West halla en esta visita/evocación de La Habana en la segunda parte de su libro no son las de un acontecer lineal sino augurios, señales del pasado/presente que se confirman/confirmarán en el futuro. La fulgencia de estas imágenes no puede contenerse en los archivos ya que éstas pertenecen al orden de lo eterno y no de lo “documentable”. El poema que cierra la serie y el libro, “¡O tempora! ¡o Mores!”, es una reflexión sobre la misteriosa persistencia de estas imágenes, de cómo sirven para confrontar y sobrevivir lo que West llama la “historia/horror”: “La úni-

ca eternidad es la de las imágenes... Cada imagen nos hace sobrevivir, prolongar la cinta para crear la próxima." El poema es revelador ya que nos muestra a West lejos de cualquier concepción materialista de lo histórico, más interesado en el secreto de *lo que logra permanecer* a través de acontecimientos cruzados por la catástrofe y el destierro. Tal el verso final del libro, que intenta definir la imagen imperecedera como "ese primer paso a la pasión y al derrumbe," concluyendo así con el motivo de la *ruina florecida* en un ciclo perpetuo de degeneración y regeneración.

La visión de la poesía como augurio, como lectura de la historia para descubrir las imágenes que trascenderán su horror, se transparenta también en el *slippage* entre el título castellano del poemario y su traducción. El augur primero *finds voices in the rain* -escucha las voces, interpreta las señales de la lluvia- para luego *darle nombre* -fijarla en imagen, en perpetuidad, en augurio. Se abre así el ciclo de intimaciones y predicciones. Hallar las voces de la lluvia -testimoniar, anotar la historia. Nombrar la lluvia: pronosticar los aguaceros del porvenir. ■

Historias desenmascaradas

RAFAEL ZEQUEIRA

Leonardo Padura Fuentes
Máscaras
Ed. Tusquest
Barcelona, 1997, 234 pp.

Pero, como ya lo dice su nombre, la persona no es más que una máscara que aparenta una individualidad, que hace creer en una individualidad a los demás y a uno mismo, cuando en realidad sólo se trata de un papel desempeñado, en el que habla la psique colectiva.

El yo y el inconsciente
C. G. JUNG

NO CABE DUDA: LA NOVELA POLICÍACA ESTÁ llamada a convertirse en la novela de caballería de los tiempos presentes. Y esto no es una simple coincidencia de géneros (suponiendo que existan coincidencias simples). Lo que ocurre es más bien un fenómeno de coherencia con la realidad (lo digo así deliberadamente, para eludir los equívocos posibles del tan llevado y traído término *realismo*), de predilección de los lectores en sentido general por esta coherencia, sobre todo cuando están presentes el valor personal, la generosidad, el amor, la inteligencia, las hazañas más o menos heroicas, y de exaltación literaria de algunos de estos componentes que integran esa realidad. Si en siglos remotos se vivía en un mundo de caballeros enamorados que se vestían de hierros relucientes ellos y sus caballos y se despedazaban a golpes de lanza y de mandoble por el amor de una dama, resultaba absolutamente normal que se relataran las hazañas de Amadís de Gaula, de Tirante el Blanco y de todo el resto de personajes cuyas proezas terminaron por perturbar la razón del hidalgo Alonso Quijano; y si actualmente se vive en un mundo de policías, justo es que los relatos policíacos tiendan a convertirse en el blasón narrativo de nuestros días. Y es de esperar que en algún momento aparezca por ahí un señor alto y flaco, de olla algo más vaca que ternera (o de arroz con frijoles o de dos pescaditos escuálidos en el congelador, como en el caso de Mario Conde), que a fuerza de leer tantas historias de Phila Vance, Marlowe, Maigret, Poirot y tantos otros, tenga la ocurrencia de salir por el mundo a confundir ventas con castillos.

Leonardo Padura Fuentes (Cuba, 1955), que además de varias novelas ha publicado artículos y ensayos sobre este género que algunos han dado en llamar novela negra, ha logrado con *Máscaras*, su último libro, una cosa muy difícil y otra casi milagrosa por la paradoja que encierra. La muy difícil fue obtener el premio Café Gijón de Novela 1995; la casi milagrosa ha sido narrar de forma amena la historia de un tedio inenarrable. Y para lograr estos dos propósitos se ha valido de un solo truco que en definitiva no lo es tanto: escribir una novela policíaca que

parece una novela policíaca, que se aprovecha de la mayor parte de los recursos clásicos del género (los que dejaron bien establecidos en su momento Dashiell Hammet o Raymond Chandler) y que al mismo tiempo va mucho más lejos para convertirse en una especie de catastro pormenorizado y desolador de la vida cubana en los últimos treinta y tantos años.

Sin embargo, no debe suponerse que la trama policial es un mero pretexto para introducirse en las arideces y pesadillas de la vida económica y civil de un país. Es más bien lo contrario: *Máscaras* logra introducirse lúcida y precisamente en esa vida precisamente por ser una novela policial. Es muy probable que si Padura hubiera suprimido la invención de una serie de temas demasiado novelescos y superfluos dentro de un argumento en el que hay un muerto, una pesquisa llevada a cabo por un teniente de la policía y un subalterno (¿el caballero y el escudero?) y la consecuente solución final del caso en todos sus detalles, de todas maneras hubiera sido una novela *negrísima*, por la sencilla razón de que se desarrolla en una época en que las actividades delictivas, vigilantes y represivas han adquirido relieve y profesionalidad en el mundo entero, y en un país en el que este fenómeno alcanza, en nombre de vaya uno a saber a estas alturas qué principios, dimensiones superlativas.

También está presente, para terminar de “transmitir una imagen sórdida del hombre en una sociedad como la nuestra”, el clima cubano, el calor insoportable de los meses de verano. La primera oración de esta novela es “El calor es una plaga maligna que lo invade todo”, y mucho más adelante se habla de un sol que, como todo lo demás que se refiere en el texto, parece haberse vuelto irracional, “un sol dispuesto a matar toda célula viviente que cayera bajo su férula incendiaria”. En una circunstancia así, en la que además se reafirma a cada momento el “hachazo brutal de la intolerancia y la incompreensión”, no puede ser casual que el policía viejo, llamado precisamente El Viejo como en toda novela policíaca que se respeta, y que es a su vez puesto bajo sospecha y vigilado por otros policías, se pregunte: “Pero, ¿este país se ha vuelto loco?”

Máscaras es una novela que hay que leer despacio porque, como su título indica, hay en ella revelaciones ocultas. Hay que prestar mucha atención a cada línea de este libro, porque en él nada está dicho por gusto ni únicamente para darle pistas, falsas o no, a un lector al que siempre le gusta jugar a encontrar anticipadamente al asesino. Ya desde las primeras páginas, al hablar de algo tan sencillo como la imposibilidad de jugar a la pelota en una esquina de un barrio habanero, se dice que “la vida había devastado aquella posibilidad, como tantas otras”. Una aseveración así conduce a una pregunta insoslayable: ¿a qué vida se refiere?; ¿a la vida personal del policía Mario Conde, personaje protagónico demasiado sensitivo, demasiado buena persona, demasiado neurótico, demasiado tolerante para ser verdad?; ¿a la vida de un grupo de personas que ya hace mucho que dejaron atrás la adolescencia?; ¿a la vida entera de un país? Más de ciento cincuenta páginas después el mismo teniente Mario Conde se pregunta si la vida es sueño. Y a uno le parece entonces que echar mano a los archiconocidos versos de Calderón (¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.) es un ardid del autor para responder a una pregunta que en esta novela parece más crucial que encontrar al asesino del homosexual Alexis Arayán, muerto en el Bosque de La Habana la noche del 6 de agosto de 1989, día de la Transfiguración, cuando iba vestido de Electra Garrigó.

Precisamente de Electra Garrigó. El dramaturgo Virgilio Piñera merece mención aparte al hablar de *Máscaras*. Llama la atención que ésta sea la segunda novela cubana escrita recientemente en la que la desigual biografía de Piñera aliente el sentido de muchas de sus páginas, y en la que el montaje frustrado de una de sus obras teatrales sirva de recurso para estructurar la trama. Mientras que en el libro de Padura la puesta en escena abortada de *Electra Garrigó* sirve de hilo conductor de los sucesos que culminan con la muerte de Alexis Arayán, hijo de un alto funcionario diplomático del régimen

de La Habana, y con la solución policial del caso (en una innecesaria concesión al folletín), en *La travesía secreta*, de Carlos Victoria, es el montaje, también malogrado, de *Aire frío*, una de las claves para seguirle la pista al protagonista y a su travesía realmente más absurda que secreta; como absurda es también, en definitiva, la mascarada de Alexis Arayán. Y esta coincidencia tan singular en dos novelas que no coinciden en nada más, obliga a preguntarse qué ha pasado ciertamente con Virgilio Piñera, qué significa, qué extraña huella han dejado en Cuba sus obras apenas representadas y su historia personal sometida a los más ridículos y dramáticos atropellos de la estulticia, para que, transcurridos ya tantos años de su muerte, se infiltren llenas de sugerencias y de signos fundamentales en la obra de dos novelistas de poco más de cuarenta años.

Y es que *Máscaras* no nos propone resolver un crucigrama ingenioso, ni pretende poner de relieve la sagacidad sin límites de un policía. Esta novela es una indagación precisa y circunstanciada en toda la vida cubana, pero muy especialmente en la vida cultural (sobre todo la literaria y teatral) de estas décadas en que Fidel Castro ha permanecido al frente del gobierno en la isla. Son muchas las máscaras que se vienen abajo en este libro. En sus páginas se habla de un mutilado de la guerra de Angola, condenado a una vida de vegetal que se mueve en los medios marginales para poder tomarse dos cervezas, de la escasez de periódicos, de la ruina sistemática de una ciudad en la que resulta milagroso encontrar un vidrio que no esté roto, de las UMAP, de los manuales moscovitas, de la moda tercermundista en los medios oficiales de la cultura, de los autores prohibidos por ciertos códigos, de la revista *Órigenes*, de los *parametrados* por el antiguo Consejo Nacional de Cultura, de la posición cuando menos irregular de Eliseo Diego (Eligio Riego en la novela), de la implantación de escritores espúreos y oportunistas, y de todo el saldo de devastación y *ano-nadamiento* (expresión utilizada por Virgilio Piñera, según Padura) que produjo la implantación de una determinada política cultural fundamentada en patrones impor-

tados y que se remontaban, con toda seguridad, a los días espléndidos del antiguo Imperio Bizantino.

En cierta ocasión le escuché decir a Leonardo Padura que él escribía para indagar la realidad. Y es precisamente esto lo que ha hecho con *Máscaras*. Indagación en la que el autor no ha dejado títtere con cabeza. O casi, porque desgraciadamente ya se sabe que hay cabezas intocables (¿cuántas?, ¿tres?, ¿dos?, ¿una sola?), al menos si se quiere conservar la propia en ese sitio tan encantador que queda justamente encima de los hombros, pues nadie en Cuba desconoce que no todos los policías tienen, como el teniente Mario Conde, la humildad o el talento necesarios para dejar vagar libremente la mirada por los espacios infinitos de la piedad y la tolerancia. ■

El exilio, conflicto de identidad

EUGENIO SUÁREZ-GALBÁN GUERRA

Gustavo Pérez [sic.] Firmat
Next Year in Cuba
Nueva York: Anchor Books
Doubleday, 1995, 274 pp.

EN EL TERCER CAPÍTULO DE ESTAS MEMORIAS, que tienen mucho de confesión, manifiesta el narrador su resistencia a convertirse en lo que en Estados Unidos se ha dado en llamar “latino”. Con usual lucidez, arguye ahí (pp. 88-89 y sigs.) sus razones, olvidándose, no obstante, de extender la discusión a la poderosa razón editorial cuyo peso socio-económico termina por aplastar la validez práctica (ya que no teórica e intelectual) de toda lucidez. Pero no se trata tan simplemente de una decisión tomada en una oficina de un determinado editor, sino que dicha decisión ha sido a su vez tomada por una serie de razones de la actual sociedad norteamericana tan ineludibles, que ningún editor

puede obviarlas. Y no es sólo que “latino”, al englobar más, venda más, para ocuparnos del argumento económico, ciertamente importante, pero no único; porque más allá de lo monetario, está la realidad socio-literaria ahora de Pérez Firmat (¿quién le quitó el guión al autor de *Life-on-the-Hyphen!*?).

De la misma manera que ya figura este autor (con guión ahora) en una antología titulada *Iguana Dreams*, y –más importante aún– subtitulada *New Latino Fiction*, también *Next Year in Cuba* se verá inevitablemente absorbido por ese mercado. Tampoco se trata, una vez más, de una simple operación financiera, ya que no ha sido ésta, por supuesto, la que ha posibilitado la inclusión de este libro dentro de sus fronteras económicas, habiendo sido, naturalmente, el propio texto lo que ha ocasionado dicha posibilidad y catalogación latinas. La misma publicación del libro parece bastante improbable (aunque no imposible, caso de la traducción y edición española de la obra de García a punto de citarse) fuera de la actualidad norteamericana, ya que responde claramente a una moda reciente en ese país, o si se prefiere, a un reciclaje de la moda de las llamadas “minorías” que los sesenta puso en boga (con las consabidas diferencias: antes el gueto y la pobreza solían privar). Pisando los talones de tales títulos como *When I Was Puerto Rican* de Esmeralda Santiago, o *Dreaming in Cuban* de Cristina García, o *How the García Girls Lost Their Accent* de la dominicana Julia Álvarez, o adelantándose ahora a *Overseas American* (de futura aparición) de Gene Bell-Villada (latino por su infancia en Cuba, Puerto Rico y Venezuela, tras nacimiento en Haití, de madre hawaiana y padre norteamericano, popurrí étnico que no podría encajar mejor dentro de la moda multicultural), ¿qué duda cabe que este contexto literario-social, y en principio extratextual, terminará siendo el intertextual de *Next Year in Cuba*?

No por obvio (aunque también discutido por algunos) dejemos pasar por alto esa condición general entre autor y sociedad, de la que el libro de Pérez-Firmat viene a ser justamente cabal ejemplo. Tampoco hay nada de inusitado en que un texto contradiga los deseos de su autor. Trascendiendo estas

observaciones de carácter más o menos peyorables, centrémonos mejor en la más inmediata repercusión textual de esa imposición social sobre el fenómeno literario, a saber, la reacción y respuesta a la lectura por parte de quien lee, enfoque crítico relativamente reciente éste de la *reader-response*, y del que ha sido promotor, entre otros, precisamente un conocido profesor (Stanley Fish) de la misma universidad (Duke) donde enseña Pérez-Firmat. Sin entrar en tales cuestiones como la de la inevitable subjetividad del lector, la del lector “ideal”, etc., está claro, no ya tras, sino sin aún haber terminado, la lectura de *Next Year* que, más allá de lo que sucede con todo texto, éste jerarquiza sus destinatarios de forma bastante nítida. Así, si no cabe dudar que, por un lado, y como en todo texto, el lector que comparte con el narrador una o más condiciones personales verá facilitada, en principio al menos, su lectura desde el punto de vista tanto de su comprensión de, como identificación con, la materia y los personajes, por el otro –cosa ahora no tan usual– el texto hace concesiones simultáneamente a un tipo de lector opuesto, o que no participa esencialmente de ese mundo miamense, exilado, cubano, hispano-latino.

Ventajas y desventajas estructurales de la obra que no hacen otra cosa que responder a la inevitable dualidad que se registra desde la primera a la última página. Dada esa lucha entre dos culturas, al autor no le queda más remedio que repicar y rezar, lavar y guardar la ropa a la vez. Y si el lector hispano, más si es cubano exilado miamense, ve confirmada y reafirmada con intensidad y tensión –nunca mejor aplicado el término– ese conflicto cultural, la explicación de éste, sin dejar de resultar deslumbrante en determinados casos, a ratos también puede resultar *deja vu* lo que para ese otro tipo de lector –principalmente el norteamericano no hispano– supone una información necesaria para acabar de entender cualquier caso o episodio. Valga la (para el hispano) molesta necesidad de traducir giros, refranes o simples frases en español como ejemplo representativo de ello, pero a un nivel menos obvio, determinadas costumbres y tradiciones

del mundo cubano-hispano pueden también entorpecer la lectura para ese lector familiarizado con ellas, perdiendo en estos momentos la misma la intriga y el interés (acaso no exento de la nota exótica, tan ansiada por ese otro tipo de lector) que –sobra decir– pueden seducir al público norteamericano. Dicho de otro modo (que sin duda rechazaría el propio Pérez-Firmat, firmemente en contra de la crítica académica), la confesión y la memoria, los dos ingredientes principales que integran básicamente este escrito autobiográfico, van a ratos disparejos en lo que a la recepción del texto respecta de parte del lector cubano-hispano, justamente al que teóricamente está dedicada la presente reseña en una revista a su vez destinada a la cultura cubana. La cual, dicho sea de paso (pero no sin peso), entra con el exilio –y más en tierras norteamericanas– en una complejidad semejante a la que se enfrentan otros grupos, puertorriqueños y chicanos siendo naturalmente los más patentes aquí. Y con lo cual volvemos a caer inevitablemente en la tentación –necesidad nos parece más exacto– de abordar la intertextualidad latina del libro de Pérez-Firmat.

Crónica y alabanza de Miami, visión sociológica del actual Estados Unidos, trauma del exilio, entre tantas cosas, es este libro que, volviendo a esa vida académica no del gusto de Gustavo, complementa para los especialistas tales estudios como *Literature in Exile*, publicado en la propia universidad también donde él enseña, o *Literature and Exile* (si bien dedicado principalmente al exilio español), de la mano de nadie menos que del mismo director de tesis de Pérez-Firmat, Paul Ilie (según se nos recuerda en p. 195). Luego, como toda auténtica autobiografía que no se limite a lo exterior, o la memoria (término éste que rechaza el autor –pp. 12-13– para su libro, sin lograr convencernos a la luz de este género autobiográfico), también esta obra nos brinda el retrato de una personalidad humana cuya complejidad crea en el lector el sentido de perplejidad al que ya nos tiene acostumbrado el género. He aquí, a nuestro parecer, su máximo valor literario, del cual se desprenden aquellos otros valores sociológicos y psicológicos,

sin necesidad de fragmentarlos y escindirlos del estilo juguetón, la actitud narrativa chocante *épatant*, y, en fin, la individualidad literaria, que es precisamente la que legitima con alguna precisión cualquier otro valor. En este sentido, y para el lector –cubano-hispano o no– la confesión, naturalmente, resulta más pertinente, incluso aquella que, mezclándose a ratos con la memoria, y carente de todo pudor y prudencia (no es un reproche, sino otra realidad de la personalidad central), revela intimidades de otros miembros de la familia.

Limitada irremediablemente la formación de esa personalidad central a un determinado exilio –el cubano de Miami, y el de un individuo que entra en esta existencia a fines de la infancia– el texto advierte a las claras el peligro de universalizar experiencias a través de escritos autobiográficos. A lo sumo, y como toda buena literatura, nos invita más bien a reflexionar sobre esas posibilidades universales a través de la visión personal. Así, cuando Pérez-Firmat nos asegura que nunca sintió rechazo por su condición cubana (p. 70), llegando incluso a ser rescatado de una paliza a manos de norteamericanos por amigos igualmente norteamericanos (pp. 72-73, si bien, fuera ya de Miami, sí fue objeto de una nota insultante –p. 248), surge de inmediato la cuestión del exilio cubano-miamense como uno singularmente diferente a la norma, y, dentro de ese contexto norteamericano-miamense-cubano, surge simultáneamente el marco latino referencial, dado el caso opuesto registrado en tanta literatura chicana y puertorriqueña. Y cuando nos asegura de su aceptación de ciertas costumbres norteamericanas (que una segunda lectura –de ésas que no gustan al autor– podía revelar como de “middle America” más bien), antes de ver en ello la integración social (incompleta como sea) del latino o cubano, cabría preguntarse si ese afán de *épater* de otro de esos *enfants terribles* que engendra todo exilio no es lo que le ha llevado a afirmar que pasa tanto tiempo en el *mall*, o centro comercial, como en la biblioteca (p. 206), en el mismo lugar, pues, en que muestra un profundo desprecio por los colegas de su profesión, sin duda

escandalizados ante semejante confesión de complaciente consumismo. Y, fiel a esa estructura dual cubano-norteamericana del texto, este escándalo podría tener también como blanco al lector hispano, como cuando se nos relata el romance en plena madurez con su actual esposa norteamericana en términos típicos *teen-age*, o de adolescente norteamericano (pp. 212-213), lo que a algún lector hispano podría parecerle chocante y, si se nos permite el cubanismo, una típica “comemierdería” americana, completa con el *happy ending* del cubano y su americanita votando juntos (p. 274, y frase final del libro), como prueba culminante de ese compromiso entre las dos culturas. Puede ser pura rebeldía, pero puede también responder a una realidad. En la medida en que logremos descifrar –y no importa que nunca lo haremos del todo– la personalidad central, lograremos perfilar preguntas respecto a la colectividad cubana de Miami que nos encaminen hacia otras preguntas, acaso más cercanas a respuestas. Desde este punto de vista (que amonesta en contra de aquella universalización simplista) del ya reconocido valor de una autobiografía para constatar, mejor comprender y acaso precisar fenómenos histórico-sociales, la de Pérez-Firmat, cumpliendo ese ya otro reconocido valor del dinamismo expresivo, no menos autorrevelador que el contenido de la personalidad individual y colectiva (ésta última más relativa y solapadamente que aquélla, naturalmente), no cabe dudar que *Next Year in Cuba* permanecerá como documento valioso y autobiografía sincera por su paradójica presentación de una personalidad humana en toda su intriga y fuga del ser, más pronunciada ésta en el exilado.

Camaleón en constante y consciente cambio, no deja de ser curioso que este conflicto de identidad, central al libro, se manifieste en un determinado momento sumamente revelador mediante un lapsus de quien enseña el *Quijote* y no olvida de apuntar en la obra de Cervantes la condición de exilado de su héroe (p. 82). Sí olvida, sin embargo, que no fue a Sancho a quien don Quijote afirma que sabe quién es (p. 178), sino al vecino de Quintanar (capítulo V de la pri-

mera parte) que, para mayor relevancia aquí, contribuye a la duda del apellido del caballero, llamándole Quijana, y no Quijano, y llamándose a su vez dicho vecino Pedro Alonso, apellido que –típico guiño cervantino– resultará ser el mismo que el verdadero nombre del hidalgo Alonso Quijano.

What's in a name?: un guiño que se quita y se pone, según, aunque siempre duela, tanto como al toro el rejón. Tanto hasta olvidarte a veces de lo que la vida no dejará de recordarte poco después. ■

Ni la sombra ni el espejo, sino el trayecto

MAYA ISLAS

José Triana
Vueltas al espejo / Miroir aller-retour
Ed. M.E.E.T.
Edición bilingüe
Saint-Nazaire, 1996, 94 pp.

LEGAN ESTOS POEMAS POR UN CAMINO QUE nos recuerda la línea directa hacia el espíritu. Se oye la voz de aquél que avanza por dentro de su conciencia, no como elemento castigador, sino como elemento de SER. José Triana ha tenido la oportunidad de habitar su cuerpo siendo conciente de este proceso del viaje interior, que en su murmullo continuo, le ha opacado el ruido exterior. Y de ese interior provienen los poemas donde nos entrega, no sólo sus vivencias sensoriales, sino además sus angustias existenciales al cuestionarse cómo definir el mundo de las formas.

De ahí, el uso de la palabra “espejo” como elemento metafórico de una visión que nos devuelve un instante captado en el tiempo: ser nosotros o no serlo.

La función literaria de este libro, lleno de secretos personales, es el juego de definir nuestra esencia, y digo nuestra, porque al definirse él mismo, nos define como una extensión de lo desconocido. Si sólo tenemos

el espejo para que nos devuelva la imagen, ¿qué garantía tenemos de una realidad proyectada que vuelve siempre a ser un regreso circular a una inferencia de existencia?

Todas mis palabras, hasta este instante, son revuelcos personales de mi reacción emocional a los poemas de Triana, por eso, me obligo a regresar a los textos con la intención de recorrerlos en el orden presentado al lector.

Como todo nacimiento, existe un “instante primero”, que puede ser, no sólo un ingresar a la materia, sino también un despertar hacia la búsqueda. Así se inicia el libro: una comunión con un paisaje que le dice que el encuentro con uno mismo es “un camino por el estrecho sendero”; las visiones del niño conversan con los gnomos, figuras recurrentes en la temática de José Triana, como elementos mágicos que pululan los paisajes personales y las noches de creatividad. El que conoce de qué tratan esos instantes, no tendrá trabajo en penetrar la experiencia como si fuera una noche de amor inesperada. Para el poeta, un gnomo existe: “en la memoria ardiendo sin figura”. En este segundo poema definimos ya la filosofía del libro que es: EL SER SIN SER; materia/anti-materia; espíritu/anti-espíritu, que se cancelan en la dicotomía de dos posibilidades. Este elemento se encontrará una y otra vez en el poemario como testimonio de preocupación ante la imposibilidad de una verdad absoluta, elusiva como pueden ser la vida/no-vida.

En su poema “Inquietud” (nótese que evado definir los poemas como sonetos, aunque en estructura lo son) hay dos líneas claves: “qué parte de mí entra en la ceremonia?”; “Todo testifica sombra y es sagrado”. Triana comprende que el verdadero hombre habita en la oscuridad de sí mismo; es la diosa en su alma la que habla y emana del fondo de la tierra para unirse al ritual de este descubrimiento. El lector puede leer entre líneas, una y otra vez, este canto de preguntas y respuestas.

En “Adivinanza” el poeta juega con la empatía de los objetos y sensaciones cabalísticas que reflejan una necesidad en la continuidad de conciencia, porque en el fondo cree, que la imagen que se repite puede lle-

gar a immortalizarse: “Es el hueco de un aire tal vez quieto, / el estremecimiento de una loza / el nueve sobre nueve siempre nueve.”

Y en ese continuar de los opuestos, lo estable choca con lo fugaz. En “Fugacidad”, José Triana nos reitera que lo importante es el fluir, pero el fluir implica un poco dejar de ser antes de ser completamente; las dos experiencias simultáneas con la misma intensidad no son posibles: “Fluido extenso / ebrio en el lienzo de tan breve instante.” El poema realmente nos habla del “principio de incertidumbre” que se estudia en la física cuántica y que dice que “no podemos encontrar la velocidad y la posición de una partícula al mismo tiempo”; literatura y ciencia hunden su dedo en la llaga porque no podemos negar que en tal realización nos perdemos como el espejo, y así dice el poeta: “el espejo parece definido / por la melancolía y el aullido”

En el poema “Obstinación”, último de la serie de “vueltas al espejo”, tropezamos con otro elemento clave en el proceso de las formas, y que es el de la metamorfosis. Hay caos en las fronteras del espíritu cuando los pensamientos, como entidades independientes del ser que los forma, tratan de imponer su esencia; la busca de la integración hacia la unidad interior se dificulta por esta desintegración y formación simultánea donde Triana agoniza: “Por mucho que concentre alguna fuerza / las variaciones crecen y contrastan / pues un inopinado pensamiento / se da vuelta y me anula y soy el otro”... como lectora, percibo el poema como un sistema de holograma donde la partícula contiene la entidad completa...; la metamorfosis de un estado a otro, le prohíbe a la conciencia definirse... y así sucesivamente. Por eso, el poeta es “muchos”, definiéndose al final del verso como: “el que todos los días me aconseja / y en una coliflor desaparece.”

En la siguiente sección del poemario “Hölderlin en su celda”, dedicado a Gastón Baquero, Triana explora lo hermético de las historias con el poder interior que causa el ritmo del poema, y varias veces lo repite para que no se nos olvide este habitat como “el único modo de invisible”. El poema 5 nos invade como esas cosas que se entienden a dis-

tancia, sin tocarlas... explicarlas es como matarlas antes de que nazcan, por eso aquí sólo cabe citarlas: "las ventanas creciendo por el cielo / y la impalpable música impalpable."...

El poema "Vueltas al espejo" recoge en totalidad la temática obsesiva de lo que el poeta explora filosóficamente: el ser y no ser. Aquí se enfrenta a su propia respuesta como un acto valiente al definirse en lo que se diluye en una posibilidad: "y no soy ni la sombra ni el espejo / sino el trayecto, el viaje sucesivo, / el claro hallazgo de ser y no ser."

En "Recuento de un ritual" enfrentamos al poeta con una preocupación más inmediata y concreta: su cuerpo. Ya vimos cómo en poemas anteriores Triana explora sus fragmentos mentales esparcidos y unidos en tiempo alterno como definiciones de su yo; pero quedaba cojo al expresar ese aspecto del yo que está precipitado en la materia y se hace visible a través de la forma. El cuerpo le recuerda la finalidad de las cosas; antes era la capacidad de fluir entre un estado y otro; ahora es, después que acaba el fluir, cómo termina lo que se ve, o sea, lo que el espejo nos devuelve y que es finito. Es el futuro que llevará al no-cuerpo lo que lleva al poema a las preguntas: "Qué quedará de mí? La oreja izquierda o la derecha?"

El conjunto de poemas al final del libro, y que forman parte del subtítulo "evaporaciones" nos envuelve en esa difusa melancolía que inunda al libro en su totalidad. Las imágenes, los adjetivos que definen los nombres que habitan los poemas, son pruebas irrefutables de las sensaciones que producen en el poeta la realización de lo transitorio en la vida.

Oímos por aquí y por allá: "la breve palabra"... "calendario fugitivo"... "y mi cuerpo será un jardín de cicatrices, / desnudo idéntico a alguien que ha dejado / sus dientes olvidados sobre un mapa,"...

Sentimos cómo José Triana no quiere oír las metáforas de la muerte: "Si alguien se vuelve espuma, yo lo ignoro. / Desconozco esa piel, esos mensajes."

Y de nuevo el juego existencial que se cancela como formas algebraicas: "No soy yo y lo soy". En el último poema del libro "Juegos imprevistos en Saint-Nazaire" se siente la

inquietud de la existencia, el peso de las imágenes rodantes, que agonizan como nosotros, por quedarse siempre ahí y definirse. El poeta se empeña en probar, que al ser sujeto, practica los verbos de la creación, y como dios se perpetúa de esta manera: "Reconstruyo centauros, lanzas, peces"; el enumerar es una forma de auto-definirse en la inmortalidad.

Las máscaras, como elementos metafóricos de la personalidad, sustituyen el miedo al no-ser: "Poniéndome y quitándome disfraces"... "quién es el que aparece ante las hojas?"...

Estos poemas van corriendo en una página, creando una tensión de encuentros y desencuentros. Triana está listo para abordar lo desconocido: después de enfrentar tanta lucha en las palabras: "Debo irme, me digo y abandono / el manojito de llaves en un vaso." Su alter-ego lo incita a la entrega: "No sigas en el juego, capitula."

Y de momento, no sabemos si José Triana ha trascendido las barreras de sus preguntas, porque da la impresión que en su proceso interior ha encontrado una respuesta que es como un secreto y que se percibe solamente por esa sensación de alivio que se hace transparente al final del último poema del libro: "Camino ahora en la espalda de un gran pez"; algo ha sido levantado de sus hombros poéticos, que es como decir del hombre poético que ha vivido su vida dentro de un poema gigante "que me lanza hacia imágenes veloces" y que le enseña a comprender que él no era "ni la sombra ni el espejo / sino el trayecto,"

Al final de esta lectura, percibimos muchos espejos: los propios, los de José Triana, los de otros, que aunque desconocidos, poseen los mismos silencios, las mismas preguntas, el mismo miedo a perderse en los umbrales de la anti-materia, pero la poesía es del poeta, y José Triana nos guía a comprender nuestras pérdidas a través de sus pérdidas.

Miroir aller-retour es un recordatorio a nuestra humanidad, es un enseñarnos a mirar dentro de nosotros mismos como si fuéramos niños curiosos ante un juguete que esconde territorios desconocidos. Es ahí, en el centro del juguete, donde nos sorprenderemos ante el descubrimiento. ■

Imagen de la Cuba de ayer

ORLANDO ALOMÁ

The Journal of Decorative and Propaganda Arts (nº 22)
en inglés, 377 ilustraciones, 292 pp.
en español, sin ilustraciones, 170 pp.

MICKY WOLFSON ES UN NORTEAMERICANO millonario, filántropo y coleccionista de arte cuyo heterogéneo tesoro de objetos mayormente utilitarios requirió un museo, el Wolfsonian, abierto desde 1995 en Miami Beach. Pero mucho antes de la existencia del museo, la Fundación Wolfson comenzó a editar una revista, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, de publicación anual.

El número de 1996 está dedicado a la arquitectura y las artes plásticas en Cuba entre 1875 y 1945, el período que estudia habitualmente la revista y en el que se centra la colección de Wolfson.

Los nexos de Wolfson con Cuba no son de ahora. De niño, sus padres lo llevaban de vacaciones con frecuencia. Después de la revolución de 1959, el contacto ha sido más espaciado, al amparo de algunos programas de intercambio cultural.

De un viaje en 1992 con la directora de la revista, Cathy Leff, surgió la idea del número sobre Cuba. Se buscó un editor invitado, Narciso G. Menocal, profesor de arquitectura e historia del arte en la Universidad de Wisconsin, y la aportación de especialistas residentes en Estados Unidos y en Cuba. (Menocal insistió en escoger a los colaboradores de la isla y el gobierno cubano no cooperó con el proyecto: el Museo Nacional de Bellas Artes, por ejemplo, no dio permiso para utilizar fotografías de cuadros de su colección y Menocal tuvo que re-escribir su ensayo sobre la pintura y la identidad nacional para ilustrarlo con reproducciones de obras existentes fuera del país.)

El resultado es una fascinante monografía de 291 páginas, con 13 artículos y 377 ilustraciones, la mayoría en color (hay una edición paralela en español, sin ilustraciones).

De los trabajos sobre arquitectura y urba-

nismo –más de la mitad– se saca interesante información sobre obras en las que no solemos detener la mirada inquisitiva cuando vivimos en medio de ellas, desde la construcción de la Universidad de La Habana y su famosa escalinata, pasando por los tramos de desarrollo del Malecón capitalino, hasta el patio de la casa de Eloísa Lezama Lima (hermana del poeta) en el Nuevo Vedado. De estos artículos vale la pena destacar el de Lohania Aruca sobre el cementerio de Colón en La Habana, con 27 ilustraciones sobre su imponente despliegue de arte funerario.

Entre los estudios de artes plásticas –tal vez más accesibles al lector lego– sobresale el de María Luisa Lobo Montalvo y Zoila Lapique Becali sobre “La época de *Social*”, con 40 ilustraciones de la elegante revista fundada en 1916 por el dibujante Conrado W. Massaguer. Esta sección incluye también textos sobre la casa de la pintora Amelia Peláez en La Víbora (por Juan Antonio Molina, con introducción de Helen L. Kohen) y una entrevista de Giulio V. Blanc con el pintor Enrique Riverón, uno de los pioneros de la vanguardia en Cuba.

Finalmente, Paula Harper enfoca los vínculos artísticos entre Cuba y el sur de la Florida en los campos de la arquitectura, la industria del tabaco y el turismo.

Todo ello hace del número 22 de *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* una preciosa pieza de coleccionista. ■

Últimas versiones de Severo Sarduy

NONI BENEGAS

Marina Tsvietáieva
Antología poética
Edición y prólogo de Elizabeth Burgos
Trad. de Lola Díaz. Versión de Severo Sarduy
Poesía Hiperión. Madrid, 1996, 200 pp.

COMPLACE SABER QUE SEVERO SARDUY ENTRETUVO SUS ÚLTIMOS DÍAS EN COMPAÑÍA

de Marina Tsvietáieva. Nacida en Moscú en 1892 y muerta por mano propia en 1941, más de una afinidad une a la poeta rusa con su especialísimo intérprete en nuestra lengua, desaparecido hace dos años.

La cosa empezó así: Elizabeth Burgos descubrió, con asombro, un pequeño tomito de Tsvietáieva en un rincón de una librería de París. Destinada luego a España por razones diplomáticas consiguió, al fin, contagiar su entusiasmo a un editor-poeta, Jesús Munárriz, de Hiperión. Faltaban, ahora, el oído seguro, el tacto sedoso, y la alta imaginación de otro poeta para verter con acierto semejante caudal: ése era Severo. No costó mucho atraerlo y así se puso en marcha esta singular y necesaria empresa lírica. Singular, por la íntima compenetración que se formó entre las personas que trabajaron en el proyecto y que cristalizó en tres títulos: *Carta a la amazona y otros escritos franceses* (Hiperión, 1991); *Tres poemas mayores* (Hiperión, 1991) y el que ahora nos ocupa. Y necesaria porque tarde o temprano teníamos que disponer en castellano de una obra de tal envergadura: Marina Tsvietáieva se cuenta ya entre el puñado de poetas mayores de este siglo que acaba. Más de una afinidad, dijimos más arriba, entre la autora y su intérprete. Y es que no me cuesta mucho imaginar cómo habrá calado hondo en Severo el sentimiento radical del exilio que Tsvietáieva canta con su peculiar voz: ese do agudo, ascendente y sostenido con que suele comenzar sus poemas. Es el timbre exacto de una conciencia lúcida de la trágica época que le tocó en suerte y cuya melodía –milagro del arte– es, sin embargo, grata de oír.

Y ésta es la segunda afinidad de Severo, gran oidor y vertedor de sonidos paladeados, con la musical Marina. Recordemos *Cobra* o *De dónde son los cantantes*, y hojeemos estas versiones de una poeta que logra más (y es una imagen de Brodsky que me fascina).

Bien, ya tenemos dos afinidades: el exilio y las palabras... ¿el Infierno musical de Alejandra Pizarnik? Sí, pero hay algo más. Tanto Severo como Tsvietáieva, como la poeta argentina de ancestros rusos –suicida

también– viven y mueren de amor. Nunca de viejos con gota en su cama. Más bien anhelantes, asfixiados, exangües de amor. Toda la inspiración, todo el lamento vienen de allí y también el silencio: audición del amor inasible.

Quiero un inciso aquí. Sólo he visto una puntuación semejante a la de Tsvietáieva, y es en Emily Dickinson. Sí, el famoso renglón largo. Es respiración que aspira un pensamiento demasiado largo para ser transmitido en palabras con la velocidad del sonido. Se ha pensado y basta el renglón que reemplaza al verbo (por ejemplo), para que el lector “se haga una idea”. Ese hacerse toca nuestros nervios: la seguimos, lo hemos visto como ella, pasamos y ya estamos en el verso magnífico que el pensamiento completo preparaba. Se ha producido la condensación, la síntesis. Este tipo de salto mortal que deja en vilo el sentido en pos de mantener el sonido, es cualidad de los grandes. Es decir, nos hace grandes, nos espabila al leerlo porque nos obliga a tener la máquina a punto, si no, no hay Tsvietáieva; y como muestra ese poema “Carta de fin de año” incluido en *Tres poemas Mayores*, donde la rusa charla mano a mano con un Rilke ido –¿adónde?– y magistralmente vertido por nuestro cubano.

Afinidad, también, del silencio del amor inasible; o sea, el ritmo sigue la respiración que es como el suspiro de amor. Elipsis magnífica: suspiro porque anhelo y sigo pero no concluyo. Así, los poemas se enganchan a un tren futurible y nos empujan con la premonición de algo que no llega pero debemos alcanzar. Nunca hay espacio suficiente para Tsvietáieva. Desborda la página. Más allá del cuerpo, el libro, la patria, el universo. Lo bueno de esta *Antología* es que nos permite ver cómo crece un poeta. De qué modo, la que a sus 17 años quiere *cabalgar* –amazona– hasta el combate (pág. 33). De esta época es su libro *Oficio*, suerte de diario poético escrito en horas terribles: muere su hijita Irina de hambre, se rumorea que Ana Ajmatova se ha suicidado y ella misma es perseguida y denunciada. Los naipes están boca arriba. Tsvietáieva marcha a un exilio que se prolongará du-

rante 17 años y que la lleva a Berlín, Praga, París... donde escribirá la casi totalidad de su obra, en condiciones adversas. Exiliada dentro del exilio, pues nunca fue bien vista.

Y es que esta exiliada se mantuvo fiel a los amigos que aún permanecían en Rusia, cosa incomprensible para los que habían salido. Así, su artículo "Un poeta a propósito de la crítica"¹ donde defendía a Maïakovsky, Esenin, Block y Pasternak desató un contraataque tanto en París como en Moscú. La admiración de Pasternak le valió conocer a Rilke en su último año de vida. Gracias a este azar se anudó entre los tres una fecunda correspondencia² y, a la muerte del poeta alemán, halló la inspiración para escribir esa cumbre lírica que es la ya mencionada "Carta de año nuevo". Oigamos ahora a Severo describir su difícil empresa: "Le di a los poemas una estructura métrica muy coherente con el imaginario de Marina, con lo que la vanguardia hacía en su época entre nosotros. La consonancia es algo martiana –hay algo en común entre el último modernismo y el futurismo ruso o el *suprematismo verbal* de Marina– también la claridad de Machado o el sabor melódico de Lorca. Es un decir..."

Pues sí, no iba mal encaminada la intuición de Severo. Marina sobrevivió los años finales embebida en poesía a través de las traducciones: Pushkin al francés, Baudelaire al ruso y del español, Lorca. Ya no escribía. Evacuada como muchos otros a una remota ciudad tártara en vísperas de la segunda guerra mundial, allí redactó lo último que se conoce de su pluma. Es una solicitud de trabajo.

Pero hay una justicia poética; gracias entonces a Severo Sarduy, Elizabeth Burgos, Jesús Munárriz, Helene Cixous, Lola Díaz y Ana Nuño por la feliz complicidad que la ha hecho posible. ■

¹ TSVIETÁIEVA, MARINA, *El poeta y el tiempo*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1990, Ed. y traducción Selma Ancira, pág. 17.

² TSVIETÁIEVA, RILKE, PASTERNAK, *Correspondencia del verano de 1926*, Ed. Siglo XXI, trad. Selma Ancira, México, 1984.

Un verano incesante

ARMANDO DE ARMAS

Luis de la Paz
Un verano incesante
Ed. Universal
Miami, 1996, 124 pp.

CUARENTA AÑOS DE VERANO. EN EL DESIERTO. Verano que no cesa. El perro contra el espejo, la roja lengua en el espejo, no de paciencia, sino de aguas albañales, burbujeante agua en la caldera, vapores de muerte. Vaporosa, ¡y pavorosa!, muerte en el asfalto. Reverberante sol en el asfalto. Rechinantes cañaverales al mediodía, caña-vera, a la vera de la caña, caña de veraz, pim pom fuera, abajo la gusanera, era pare un corazón, son de la loma mamá ellos son de la loma y se van pal carajo, ajo en la sobaquera. Conga de Monikongos. Verde verano de Monikongos al acecho. Pim qui ti pim, pim, desfilan las milicianas, menean el trasero las compañeras, trasero trasegador, tragaespadas, comecandela, come compañeros, y de paso, imperialistas. Raja el sol en la tarde. Ahoga el polvo, se suicidan las ranas, ranas de lo peor, blandengues, escorias, no aptas para construir el futuro luminoso. Héroes, todos héroes. Sangre, mucha sangre. Hombres Nuevos, y mujeres, nuevos para exportar, para luchar el fula. ¡Fulano en Jefe, ordene! ¡Los Diez Millones Van, ¡van viendo a los Van Van! Se le van, Jefe, se le van.

Luis de la Paz escapó del Verano vía Mariel, y junto a escorias como Reinaldo Arenas, los hermanos Abreu, Carlos Victoria y otros de parecida índole, conformó el llamado grupo del Mariel que, al menos, tiene en común furibundo odio al Verano (escorias arribados recientemente a estas costas manifiestan idéntico odio).

El libro de Luis, primero que publica, no podía titularse sino *Un verano incesante*. Juegos, trampas en el Tiempo y el espacio. Un grito, un desgarramiento. Descomposi-

ción del entorno y la familia. Un Horror, todo el horror. Un tono, un ritmo, algo que subvierte a la chata realidad. Eros que acecha y arremete contra Thanatos. “Estoy vivo y desnudo contra su cuerpo, los dos gimiendo... Pero qué otra cosa deseo ahora más que saberme vivo...” (pág. 73). Prosa llana, nada de espectacularidad. Gana por puntos. No obstante, ojo con el iceberg de Hemingway, sólo ves la punta, bajo el agua hay insondables niveles, ¡cuidado!, estos chicos escurias no suelen ser ingenuos.

El libro está compuesto de 14 relatos, sin contar prólogo y epílogo que funcionan como tales, y en algunos de ellos la anécdota podría estar velada bajo indescifrables códigos. Pero, es lo de menos, déjese llevar por la atmósfera, por el ritmo en el hilvanaje de la palabra pues, probablemente se trate de eso, de un mundo perdido y reconstruido en la palabra.

Hay en este libro, a mi entender, un núcleo de cuatro relatos en torno al cual giran los demás textos. Ellos son: *Todo un verano* (acontecimientos de la Embajada del Perú. “Se presentía el final, días interminables de incertidumbre, de inquietud y tiros.” Ruptura familiar, el verano...), *Contra tiempos* (de nuevo el verano, realidad opresiva y totalitaria. “El silencio vuelve a ser total. El maestro califica los exámenes finales y Rafael enciende el radio para continuar escuchando el partido de pelota, pero lo apaga de inmediato, pues todas las estaciones han comenzado a transmitir, una vez más, el último discurso.” Ubicuidad, subversión del Tiempo, el exiliado como ser escindido, en realidad nunca se va del todo...), *El regreso* (el exiliado nunca regresa, el pasado es irrecuperable), *El ritual* (desarraigo, nostalgia, horror que acecha tras aparente cotidianeidad).

Un verano incesante es libro que merece ser leído, en nombre de que cese el largo, horripilante verano; en nombre de una sola Cultura Cubana, de una Literatura, no la de los cantos ditirámicos bajo restallante látigo, sino de la que transgrede y subvierte y es libre a ambos lados del Estrecho de la Florida, de cualquier estrecho; a pesar del látigo, del verano, a pesar de todo. ■

El placer

ORESTES HURTADO

Anónimo

El cocinero de los enfermos, convalecientes y desganados.

Manual de cocina cubana

Ed. Betania

Madrid, 1996, 184 pp.

CALDO DE ENFERMO GRAVE, ATOL DE SAGÚ, sopa de ajiaco de tierra dentro, ropa vieja habanera, tasajo ahumado a lo ataja primo, lechuga rellena al uso de Holguín, pepitoria de guanajo y gallina, pargo asado con mojo de costa, frijoles negros a lo criollo, fufú de malanga o plátano, ñame en tortilla, crema de coco seco, leche quemada al estilo de Villa Clara, matahambre a lo quiero repetir, dulce de hicaco y huevos a la nieve.

Esto podría ser un poema de la nostalgia seleccionado en una conversación de cubanos alejados de la Isla, en cualquier ciudad ajena. Entre algarabías, broncas efímeras, alardes trompetillescos y sorbos, los cubanos repasarían lo suyo. Formarían en su cháchara una sucesión de nombres, de resonancias más bien, que le permitiese recordar (que es ser), acordarse de sí mismos.

Esto podría ser otra conversación, más dolorosa y desértica ésta, entre cubanos en una casona del Vedado. Ahí, los cubanos repasarían sus existencias. Cada plato indicaría una clave, un secreto. Seguramente una huída, una tarde en la playa. Algo de calma y lástima.

Pero no es una conversación. Tan sólo elegí al azar en el índice unas denominaciones gastronómicas, unas sabrosuras. Hablo de un libro: *El cocinero de los enfermos, convalecientes y desganados. Manual de cocina cubana.*

La Editorial Betania ha publicado recientemente en edición facsímil este anónimo de 1862. En su edición primera nos lleva a la Calle de O'Reilly, número 52, donde la Imprenta y Librería La Cubana lo puso a circular (como nos indica su primera página) “dedicado a las madres de familias”.

La deliciosa edición que ofrece Betania lleva en su portada el cuadro de Francisco Gattorno “¿Quiere más café, Don Nicolás?”. Ahí se inicia todo. En esa estampa de campo cubano, tan inclinado a la miseria como al placer.

De eso hablamos, del placer. De los placeres mínimos o deslumbrantes con los que enfermos, convalecientes o desganados se aliviarían. Recomendando el jugoso prólogo. En él, el desconocido autor, después de alabar las virtudes del buen médico, dice: “Sin una buena asistencia no es posible la salvación del enfermo, ni del convaleciente. —¿Y podrá ser un buen asistente el que no sepa preparar un caldo angelical, una sopa sabrosa, que escite el apetito, ó un condimento que despierte el hambre dormida del desganado?”

O más adelante, en esa misma taciturna ortografía de nuestro XIX: “Los enfermos encontrarán, ó sus asistentes, distintas sustancias, los convalecientes diversos atoles restaurantes, los desganados multitud de apetitos que despertarán el hambre a una mómia; pues esta obrita enseña á condimentar alimentos gratos á la vista, (que como decía cierta persona amiga de lo sabroso, por la vista le había de entrar el apetito:) enseña también á hacer odorífica, balsámica y grata cada una de las composiciones: de manera que el inapetente es escitado por el olfato á deborar como un Eleogábalos.”

Finaliza su preámbulo insistiendo en que dedica el libro a las madres de familias para que éstas reciban la obrita “con aquella fina benevolencia que las distingue”. Breve y exacto halago, sabio piropo a la madre cubana, tan arrasada siempre, tan proporcionadora de placeres.

Tras esa página empieza el festín. Organizado como una gran comida (de los caldos a los postres), el libro avanza, nos enseña, limpia. Vemos los pucheros, las cacerolas, el mortero, la manteca, esa forma de decir “cucharadita”. Todos esos misterios mostrados en una prosa sucinta, súbita, mezcla de sabor y razón.

Remarco la importancia de esta edición. Es libro necesario. Se hace sentir, se lee respirándolo.

¿Qué somos los cubanos de hoy, sino (de alguna manera) enfermos, convalecientes y desganados, pidiendo que algún placer acuda? ■

Cuba para neófitos

LUIS MANUEL GARCÍA

Eduardo Durán-Cousin
Cuba, la hora de la verdad
Ecuador, 1996, 64 pp.

LOS JUICIOS SOBRE CUBA CUMPLEN CON ASIDUIDAD el axioma de que “no llegan, o se pasan”. Si una izquierda nostálgica persiste en culpar de que la Ínsula no sea una sucursal del paraíso, exclusivamente al bloqueo norteamericano; la derecha más tuerta incurre en la intrínseca maldad de Fidel Castro. Una de las virtudes de este libro, *Cuba, la hora de la verdad*, del ecuatoriano Eduardo Durán-Cousin, es eludir ambos extremos.

No podría decirse que aporte algo a la ya vasta bibliografía de tema cubano. Pero el prólogo de Simón Espinosa bien podría iluminar con más eficacia un par de ideas sobre las que pivotea el texto, si no ocupara tanto espacio en comparar las realidades cubana y ecuatoriana con más persistencia que suerte.

La dictadura del carisma, título de la primera parte, constituye la médula del libro. En ella se repasa de modo ágil la historia de la revolución cubana, enfatizando los aspectos económicos que, como de costumbre, condicionan los otros. Uno de los elementos que puntualiza Durán-Cousin es la diferencia entre el *castrismo* y la profunda reformulación del marxismo original que se puso en práctica en la Europa Oriental bajo la etiqueta de marxismo-leninismo. De ello extrae una conclusión que merece la pena citar: “el castrismo se estructuró en torno a una personalidad dominante cuya autoridad se deriva de un acto de rebeldía y cuyo poder se ha mantenido por la

permanente movilización de la población en torno a sus ideas (...) el elemento fundamental del castroismo es Castro mismo". Con lo que diferencia la autocracia cubana de la inmensa mayoría de las dictaduras al uso padecidas por Latinoamérica; y obliga al lector a un análisis particular y no genérico. Subraya una realidad ya sancionada por los más perspicaces observadores –ningún descubrimiento sorprende en este libro a los conocedores de la realidad cubana–, pero que con frecuencia se soslaya, bien sea por puro maniqueísmo o por la beligerancia explícita de los autores.

No obstante sus aciertos en la clara exposición del tema, cierto afán pedagógico, o las limitaciones de un material de campo recogido en sólo dos visitas a la Isla, le conducen a simplificaciones rayanas en el error –a veces recuerda aquella *Cuba para principiantes*, de Rius, pero sin su sentido del humor–, amén de errores en la apreciación de las funciones de los CDR, o en la relación entre Proceso de Rectificación y Perestroika, cuyo andamiaje de vasos comunicantes es mucho más sutil y complejo. No obstante, expone de una manera coherente el verdadero peso del embargo norteamericano en la crisis cubana y, por otro lado, el desastroso resultado de la nueva era de voluntarismo económico que se inicia a mediados de los ochenta; sin valorar, en cambio, el nivel de ineficiencia que se produjo durante la “era dorada”, entre el 75 y el 85, quizás porque el manto de subvenciones y ayudas, así como el secretismo de las informaciones oficiales, permitieron enmascarar la realidad, esta vez con una notable eficiencia.

En la segunda parte, *Y llegó la hora de la verdad...*, Durán-Cousin intenta una visión de la circunstancia actual, empezando por una correcta valoración del carácter de la ayuda prestada durante 30 años por la URSS, que unos llaman subvención y otros “modelo de relación comercial entre países desarrollados (?) y subdesarrollados”. Pero al explicar el desplome del nivel y las expectativas de vida de los cubanos con el advenimiento del Período Especial, en comparación con los ochenta, llega a exageraciones inadmisibles: “sus 11 millones de habitantes, acostumbrados a un standard de vida

envidiable en el mundo entero...” Refiriéndose a índices alimentarios, de electrodomésticos y autos, más aparentes que reales. Si la realidad se hubiera comportado como afirma Durán-Cousin, las visitas familiares desde Estados Unidos, que se produjeron a fines de los setenta, no habrían reportado un devastador efecto ideológico sobre la doctrina oficial, que estalló al abrirse en Mariel la válvula de escape en 1980. Por el contrario, se hablaría hoy de los cayohuesitos, que huyeron en masa de Estados Unidos hacia la Isla, paraíso de la abundancia.

La valoración de la crisis actual es una zona del texto que el lector deberá leer con atención si desea adquirir aunque sea una noción aproximada de su magnitud. La descripción de lo cotidiano es pálida, aunque podría decirse (en descargo del autor) que para transmitir una imagen verídica de su dramatismo, necesitaría algo más que dos visitas a Cuba y mucho más espacio que las 63 páginas de este libro. No obstante, las cifras son suficientemente explícitas como para que el lector atento supla lo anterior: el desplome de las calorías per cápita a niveles de desnutrición, la reducción del producto social global en un 65% entre 1989 y 1993, la escasa rentabilidad efectiva del turismo, o los 50 años de crecimiento continuo a un 6% que serían necesarios para que la economía regresara a 1989 (ni H. G. Wells habría imaginado una máquina del tiempo semejante).

A pesar de la adecuada valoración que hace el autor del derribo de las avionetas y su corolario, la aprobación de la Ley Helms-Burton, como reafirmación de ambas “líneas duras”, en Miami y La Habana, y contra los intereses de supervivencia del pueblo cubano; aún cree posible que:

“... en una apertura pronta –y quizás todavía no resulte demasiado tarde– la sociedad cubana podría elevarse rápidamente a una vigorosa posición de desarrollo, la que si se conservan algunos rasgos del colectivismo del régimen, como el sentido de solidaridad social de la población y se transforma la propiedad estatal en cooperativa, bien podría aportar un nuevo modelo de organización social para los países de América Latina.

“... una democracia socialista, que conjugue en Cuba el régimen de libertades de las sociedades de occidente con una economía cooperativa.”

Envidio su optimismo y quisiera compararlo. Lamentablemente, el propio Fidel Castro, citado en el libro, se encarga de contradecirlo:

“¿Cuándo llegará el día en que desaparecerá el racionamiento?
A mí me parece que ese día está tan lejano, que quizás sólo los nietos o bisnietos de algunos de ustedes lo verán”.

Consecuencia evidente de su noción de inmovilidad en las reglas del juego. Pero nietos y bisnietos no deben aterrarse desde ahora en sus espermatozoides y óvulos por venir. La política es el arte de lo inmediato y los decretos se firman en los palacios presidenciales, no en los mausoleos. ■

De Prado a Belascoáin

GUILLERMO AVELLO CALVIÑO

Juan Manuel Díaz Burgos
Malecón de La Habana el gran sofá
Mestizo A.C.
Murcia, 1997, 108 pp.

LO HA CONSEGUIDO, JUAN MANUEL DÍAZ Burgos ha logrado inyectar de sentimiento sus fotografías en riguroso blanco y negro de uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad de La Habana. Imágenes sin título que nos acercan a un universo plagado de pequeños matices que ayudan al espectador a comprender un poco mejor lo que es hoy el pueblo cubano. En un espacio físico tan reducido en comparación con la ciudad de La Habana o con la propia isla, el autor ha sabido elegir con paciencia y dedicación, encuadres, composiciones, luces, movimientos... que consiguen que el espec-

tador casi se sienta parte viva de la fotografía. Podríamos estar en alguna de ellas charlando, nadando, tomando un traguito de ron con alguno de los personajes de ese territorio casi metafórico que es el Malecón, lugar fronterizo en el que convergen agua y piedra, movimiento y quietud, lugar de encuentro, de mestizaje, de fusión, escenario para la representación, microcosmos pleno de vida propia.

La primera serie de fotografías con la que el autor nos invita a realizar un recorrido panorámico por la arquitectura del lugar, consigue situarnos en el espacio físico, pero no así en el tiempo que queda suspendido en una cierta ambigüedad, ¿nos hallamos en los años cincuenta, sesenta, setenta, ochenta o noventa? No encontramos los referentes suficientes para poder ubicarnos en una temporalidad factual. El tiempo, de esta manera se convierte en un elemento secundario. Esta multiplicidad temporal es quizá la primera reflexión a la que llegamos como espectadores privilegiados de este paisaje donde la soledad, el vacío, ese mundo que se desmorona lenta pero implacablemente se ve reflejado. La calle como solución de continuidad de todas las tomas, realza aún más esa sensación de desolación, al hallarse casi vacía, solamente podemos apreciar algún ciclista y algún que otro transeúnte. Esta mirada del fotógrafo hacia el interior de la isla marca quizá el territorio entre el tiempo pasado enfocado hacia la ciudad de La Habana y el tiempo futuro proyectado hacia el mar, hacia el infinito, hacia lo desconocido ambientado explícitamente en la primera fotografía individual del libro; la familia sentada en el Malecón se proyecta sobre el Caribe, el punto de vista se sitúa justamente en la línea del horizonte, ¿cuáles son sus anhelos?, ¿sus esperanzas?, ¿sus inquietudes? La familia se enfrenta a un futuro incierto (nubes amenazantes), el pasado aquí representado por la piedra plagada de cicatrices les sirve literalmente de apoyo. El espacio que los rodea, que los envuelve, que los atrapa, parece dejarlos a merced de la misma naturaleza, de ese paisaje único que forman el cielo, el mar y la tierra en el trópico.

Juan Manuel ha conseguido que sus fo-

tografías tengan esa textura tan especial que nos hace desear acariciarlas para poder palpar esas rugosidades de las piedras que han ido tallando las gotas de agua, esos metales de las bicicletas desgastados por su uso, esos tejidos empapados por la lluvia y cómo no, esos cuerpos bañados por la luz y el agua del trópico, esa sensación que antes mencionaba de sentirnos inmersos, pertenecer a ese espacio intemporal, a ese tiempo que ha quedado detenido en no sabemos qué instante. Ese instante en que el muchacho que se lanza al mar desde una roca en una toma casi nocturna queda suspendido en el vacío, observado por la ciudad que queda recortada a contraluz en el horizonte o a ese otro mágico momento en el que una ola rompe sobre el Malecón sorprendiendo a los dos pequeños. Esos fragmentos de tiempo que solamente pueden ser captados por un ojo que sabe buscar y esperar, que sabe observar.

Son pocos los primeros planos que podemos contemplar en todo el trabajo, ya que Juan Manuel opta por un distanciamiento que le confiere una mayor carga objetiva. Ese alejarse de... para poder mirar con mayor precisión y permitir que el observador pueda hacer su propio recorrido visual por el cuadro y no obligarlo a centrarse en uno u otro aspecto, confiere a toda la obra una gran riqueza de contenido formal.

El mantener en sus imágenes esa gran profundidad de campo, ese foco rabioso en el primer y último plano de casi cada una de las fotografías las dota de esa imposible tridimensionalidad tan anhelada por tantos pintores y fotógrafos logrando con ello que nos sintamos más como actores dentro de la escena que como meros espectadores. La toma en la que las dos manos de un muchacho asoman por una superficie rocosa del Malecón nos sugiere que en el siguiente instante una de ellas se estirará y nos pedirá ayuda para poder subir con mayor facilidad ese tramo que le resta. Nosotros como personajes de ese espacio “fuera de campo” estamos deseando poder echarle una mano que le sirva de apoyo.

Merece la pena destacar el ingenio del autor para plasmar todas las fases del día, ya sea desde el amanecer que se supone en

esas primeras tomas panorámicas de un Malecón desierto, hasta esa magnífica fotografía de un solitario muchacho lanzándose al agua con el sol ya casi puesto. Quizá echemos un tanto en falta los ambientes nocturnos profundamente enraizados en la cultura cubana. La luz de la noche habanera tiene su personalidad, su fisonomía. Las pocas fotografías con las farolas encendidas nos hacen intuir, solamente intuir, que otro mundo, quizá no muy distinto al reflejado en sus fotografías con luz diurna va a cobrar vida. Ese ocultamiento de la noche en el Malecón nos hace desear, aún más si cabe, su descubrimiento; es como acercarse al oído a una puerta, escuchar un rumor interior, y no poder abrirla.

Algunas de las fotos que aparecen en el libro nos transmiten claramente esa alegría contagiosa del pueblo cubano, esas ganas de disfrutar de la vida intensamente. Esos besos llenos de pasión, al natural, sin tapujos, delatan la sinceridad y el orgullo que transpiran los adolescentes que pueblan el Malecón habanero. Destacaré la excepcional instantánea del beso de los dos jóvenes sentados sobre el muro que son observados con una cierta envidia por otros dos muchachos de aproximadamente la misma edad. El juego de miradas nos permite participar de todo el esplendor de la escena, la niña que besa al muchacho nos ofrece un cuenco con ¿caramelos? pareciendo que siente nuestra presencia y nos invita a compartir ese momento, como lo hacen los dos adolescentes que miran embelesadamente a la pareja.

Juan Manuel ha conseguido deleitarnos al mostrar esa riqueza lumínica que tiene todo país tropical, esos dos modelos de luces que consiguen que las personas, los objetos, los espacios, se transformen misteriosamente dependiendo del tipo de luz que les da vida. Por un lado esa luz límpida, pura, sin mancha, con sombras durísimas, secas; esa luz que brota después de la tormenta; esa luz que nos permite tener una sensación casi táctil de los objetos, que convierte el espacio en vacío casi absoluto al conseguir que nuestra vista no tenga que esforzarse por enfocar un horizonte ya que las líneas que lo forman son puros trazos de tiralíneas, y ¡cómo

mo no!, esa otra luz amortiguada por las nubes donde apenas queda sitio para las sombras, donde la humedad embadurna por completo el ambiente, lo tiñe, donde los tonos grises cobran una vida inusitada, donde los cielos tienen su personalidad propia...

Al igual que el autor ha conseguido evidenciar esta ambivalencia de las luces en Cuba, también ha logrado hacer lo propio con los paisajes marcados por la lluvia y por el sol. Este continuo cambio en las condiciones atmosféricas ha moldeado el alma de un pueblo que disfruta tanto de un hecho como del otro, es feliz bajo la lluvia montando en bicicleta, se divierte jugando entre los charcos formados por el agua, incluso disfruta patinando mientras arrecia la tormenta, pero cuando realmente se encuentra en su salsa es en ese momento en que el sol que le cae a plomo, ese sol que consigue que la ropa se derrita sobre sus pieles, le recuerde la presencia del mar, ese compañero inseparable del cubano sin el cual Cuba, La Habana, el Malecón, no serían lo que son, ese mar sin límites que permite al cubano saber deleitarse en el placer de los sentidos, ese mar que nos embruja al contemplarlo, que se saborea al refrescarnos en él, ese mar del Caribe que riega las venas de todo cubano, que le da al fin y al cabo la vida.

El acierto al no titular las fotografías nos ayuda a encontrar por nosotros mismos, sin más apoyaturas que nuestra visión personal, esos significados profundos que tiene toda imagen gráfica. Titular la fotografía de la portada, que se encuentra también en el interior del libro, quizá la hubiese desposeído de su principal valor, que es precisamente ése, la gran riqueza de referentes que forman, como una especie de rompecabezas,

una composición unitaria, en la que el sentido final viene dado por la suma de las partes.

El cielo, La Habana, la piedra, los jóvenes, el mar, el baile, la piel, la diversión, el calor, el agua, la ropa, las miradas, el ron, la distancia, el sexo, el pasado, el movimiento, la amistad, la voz, el orgullo, la luz, el espacio, la humedad, la calma, el ambiente, el tacto, el presente, la nostalgia, la música, los colores, el Malecón... qué escasas quedan las palabras al observar estas fotografías, qué impotencia se siente al intentar describir con palabras estas imágenes, cuánta es la frustración que padecemos cuando lo que se nos muestra son esas ansias de vivir, por disfrutar plenamente con lo que se tiene.

El grupo de retratos que cierra el libro, a modo de apéndice, aislados entre la piedra del Malecón y el fondo casi teatral que representan el mar y el cielo del Caribe, sus sonrisas, sus maneras de presentarse ante nosotros, mirándonos como si nos conociesen de toda la vida, nos hacen desear traspasar la frontera del papel y poder disfrutar con ellos de ese júbilo que exhalan. La pequeña en el cochecito nos cierra los ojos como queriendo sumergirnos en su sueño, ese sueño enmarcado por el signo de interrogación que parece dibujar la empuñadura del carrito que consigue no ya trasladarnos al lugar físico del Malecón habanero, sino al espacio interior, al pensamiento, al sentimiento de todo un pueblo. Ya lo escribió Cabrera Infante en sus *Tres tristes tigres*:

“... porque es mejor, mucho mejor ver a Cuba que oír la y es mejor porque quien la ve la ama, pero quien la oye y la escucha ya no puede amarla, nunca.”

Gracias Juan Manuel por haber conseguido hacernos “ver”, hacernos amar Cuba. ■