

## La palabra encontrada

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Jorge Luis Arcos

*La palabra perdida*

Ediciones Unión, La Habana, 2003

385 pp., ISBN: 959-209-536-1

AMPARÁNDOSE EN MARÍA ZAMBRANO, Jorge Luis Arcos cree que «cada poeta dice su palabra, busca su palabra perdida: la suya, la no dicha, la que precede y excede siempre la letra, el signo escrito» (p. 378). Buscar la palabra perdida en la poesía y en la vida es el confesado objetivo del autor, lo que cumple con idéntica obsesión en estos ensayos de varias procedencias: conferencias, mesas redondas, reseñas, prólogos y presentaciones, que recoge bajo tan acertado título y cuidada selección. Da lugar así a una mirada escrutadora, personal y analítica del proceso de la poesía cubana con especial incidencia en el grupo de *Orígenes*, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Eliseo Diego y Fina García Marruz; pero también en el pensamiento de Roberto Fernández Retamar; la mitificación de la ciudad en César López; la condición de cubano de la diáspora de José Kozer; el acendramiento de la imagen y la integración de las varias tendencias en Raúl Hernández Novás, al que considera uno de los poetas más singulares de la lírica cubana, y en los textos breves de la cuarta parte, rasgos esenciales de poetas como Pablo Armando Fernández o Reina María Rodríguez.

Es éste un libro para lectores interesados y también para especialistas, en el que se aglutinan, junto a textos más académicos, otros de más libre realización, que, a pesar de su variado destino, conforman una idea, la de buscar y justificar la vocación de la poesía imbricada con el conocimiento. Esta última propuesta es la rectora del primer apartado que recoge los seis ensayos más

libres y también los más fundacionales o conceptuales como «La poesía o la cultura que nos falta», sostenido en la idea de que esa carencia, en un siglo de tan grandes avances tecnológicos, puede recuperarse mediante una interiorización del hombre mismo. Octavio Paz y María Zambrano alumbran su razonamiento para concluir que «es indispensable la integración definitiva y estructural de la Poesía, de su pensamiento, de su propia naturaleza unitiva, religadora», como saber de los orígenes y del perenne nacimiento, a la conciencia humana (p. 38). Los cinco títulos que le siguen alumbran cada uno un rasgo significativo de la poesía cubana, la idea del viaje en «Del naufrago, la oscura sed. Sobre el viaje en la poesía cubana», donde, a partir de la idea de que toda poesía es «un viaje de conocimiento», se analiza el viaje real de los desterrados como José María Heredia, el imposible de Casal, el trágico de Martí, o la nueva dimensión de «viajero inmóvil» que adquiere el tópico en Lezama. De modo parecido aborda los temas de la identidad y el exilio como constantes en la poesía cubana, así como la repercusión del sueño, en su dimensión creadora, en las obras de Eliseo Diego y Fina García Marruz, para finalizar el apartado con el significativo «María Zambrano o la isla como utopía», en el que trata el tema de la insularidad, tan decisivo en la poesía cubana a partir del «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», de Lezama, y de *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, e incluso enfatizando el enriquecimiento que significa el reverso del mito en Piñera. Para el autor, Zambrano crea una utopía poética, ontológica y metafísica conectada e identificada con *Orígenes*, por la misma marginalidad.

La segunda y la tercera parte están muy marcadas por la presencia de los autores de *Orígenes* en los que Arcos es un especialista muy cualificado. Sin embargo, al incluir el prólogo de su antología *Las palabras son islas* (1999), amplía el registro partiendo de los grandes finiseculares, Martí y Casal, cuyas estelas son apropiadas por los poetas posteriores. Hay que destacar que ésta es una

de las primeras antologías cubanas que incluye la poesía de las dos orillas, aunque no deje de reconocer la desventaja del desarraigo en la diáspora. Si la parte más valorada es el grupo de *Orígenes*, gozne que jerarquiza y ordena, era lógico, entonces, que su libro incluyera dos artículos más pormenorizados sobre el grupo lezamiano: «Orígenes: ecumenismo, polémica y trascendencia» y «Los poetas de *Orígenes*», y un tercero muy próximo, «La poesía de Lezama Lima: para una lectura de su aventura poética», junto a los dedicados a sus componentes, como Fina García Marruz, en cuya poesía el crítico es un decisivo especialista, o Gastón Baquero, cuya obra ha sido felizmente recuperada en Cuba. Los trabajos generales acerca de *Orígenes* son complementarios, si bien el primero, más académico, ofrece datos exhaustivos demostrando que Arcos es uno de los más importantes conocedores del tema, y todos presentan grandes aciertos de apreciación al valorar, por ejemplo, que Lezama «reclama en primer lugar una transformación del lector, esto es, crea a su propio lector» (p. 189); o la inclusión de *Ciclón* en ese proceso, pues, no sólo ambas revistas representan dos actitudes creadoras válidas, sino que los hallazgos de la última, al valorar zonas ocultas de la vida humana, recuérdese su excepcional valoración de la obra de Sade, la dimensionan hacia el futuro; o la inserción de la personalidad de Piñera, del que insinúa respecto a Lezama un proceso semejante al de la angustia de las influencias.

Si excluimos los artículos sobre *Orígenes*, los más decisivos son los dos trabajos que enfocan la poesía de Nicolás Guillén. Arcos parte de la visualización del lastre de lo extraliterario, pues Guillén asumió el ideal revolucionario y fue reconocido como Poeta Nacional de Cuba, para resaltar sus grandes hallazgos al incorporar lo étnico y cultural mestizo, subvirtiendo la noción tradicional de lo lírico al asumir las voces marginadas en una apertura a lo coloquial o conversacional, y al incorporar el son a la poesía cubana, que justifica de raíz lorquiana, con una imaginaria neopopularista recreando una voz antigua y primigenia. Esta interpretación, que

pretende valorarlo en sus mejores poemas, se combina con algunas citas textuales del poeta que revelan su conciencia de que la dedicación excesiva a las tareas de la Revolución le hizo descuidar otras zonas creadoras. Arcos augura que la depreciación que la poesía de Nicolás Guillén padece en el presente pondrá a prueba su dimensión, pues «La poesía de Guillén pasa ahora por su más difícil prueba: el silencio, la ausencia de recepción» (p. 256).

En definitiva, un libro destinado a todo lector interesado por la poesía, pues encontrará aportaciones valiosas, incentivos e interpretaciones que le llevarán a otros textos y al placer de la relectura. ■

---

## Conciencia y corazón

JOSÉ PRATS SARIOL

---

Eliseo Alberto  
*Dos cubalibres: nadie quiere más a Cuba*  
 Ediciones Península, S.A., Madrid, 2004  
 400 pp., ISBN: 8483076268

---

**E**L BOLERO DICE QUE ES IMPOSIBLE: «NO se puede tener conciencia y corazón». Bola de Nieve sonreía cuando lo cantaba en el Monseñor. Aquel brochazo blanco tras el piano regalaba una ironía: ¿Por qué no se podrá tener conciencia y corazón? ¿Acaso María Zambrano —la discípula rebelde de Ortega y Gasset— no nos enseñó las «razones del corazón»?

Lichi Diego (Eliseo Alberto) demuestra en *Dos Cubalibres* que «Nadie quiere más a Cuba que yo», con lo que se burla para siempre de la maledicencia que reserva el amor a la patria para los que subsisten en ella. Y a la vez logra que sus crónicas, reportajes, retratos y artículos recuerden la perfecta dentadura de Bola, revitalicen la amorosa sabiduría presocrática de María Zambrano, a la que la cultura cubana —en particular el grupo *Orígenes*— tanto le debe.

El autor de *Informe contra mí mismo* arma esta compilación a conciencia, es decir, bajo un riguroso análisis de cada *fenómeno* y un ensamblaje donde los argumentos e informaciones nunca marean, nunca abruman ni, por otra parte, dan la impresión de carencia, de escasa urdimbre.

Pero, a la vez, tal racionalismo crítico y, desde luego, ecléctico, no avasalla los sentimientos y sentidos. El novelista de *Caracol Beach* y de *La fábula de José*, une, como los buenos magos, los artificios escénicos con los trucos profesionales inherentes al mejor periodismo. No creo, sin embargo, que tal combinación afectiva sea sólo obra de bienhechoras lecturas y décadas de oficio. Se trata de algo más enigmático, consustancial a su personalidad. Lichi es así. Parece que en su ADN ya venía esa incapacidad para aislar lo racional de lo sensorial.

Las derivaciones estilísticas de tal sesgo —que le individualiza hasta hacerlo inconfundible— recuerdan la poesía de su padre. Quizás de allí provenga el adjetivo que de pronto transforma un párrafo, el detalle descriptivo que imprime verosimilitud a una entrevista, el símil que potencia una enumeración necesaria, la metáfora que de pronto convierte una larga oración y sus subordinadas en un vertiginoso instante caracterizador.

Le sucede a su prosa lo mismo que le ocurrió a la Calzada de Jesús del Monte cuando Eliseo Diego la visitara —para transformarla— en 1947. Los portales de Lichi también son recorridos por la «demencia tranquila». La varita poética —«esta indecible gravedad de mi gozo»— es el mejor homenaje que puede rendirle al autor de *Los días de tu vida*. Porque aprendió muy bien que las palabras van «cegando sus misterios», que «su escritura no es sino un ardid para engañar al tiempo, y que dure un poco más el eco suave».

*Dos Cubalibres* vale por la poesía que alberga, de lo contrario ciertos motivos temáticos o personajes serían tan circunstanciales e efímeros que ni siquiera los involucrados podrían disimular con el dorso de los dedos algún bostezo. Historiadores aparte —la mayoría, desde luego, lo leerá bajo la horrible noción de «testimonio»—, lo indu-

bitable es que este disímil compendio forma parte de la literatura cubana por la tonalidad poética que alcanza.

Subordinados a tal efecto poético —«magia sin trucos», diría Lezama— se hallan otros valores decisivos. El primero es moral. No hay una gota de nostalgia del Poder; sencillamente porque al autor nunca le ha interesado moverse en el siempre resbaloso campo de las relaciones con el Poder, mucho más peligroso y dañino en una sociedad piramidal, donde sus tentáculos apresan y oprimen de manera sistemática cualquier actitud independiente.

El amargo caso de algunos escritores exiliados, incapaces de zafarse el nudo de las distinciones oficiales con las que el Poder los supo manipular, es tan ajeno a lo que Lichi escribe como la invitación —o no invitación— a una recepción en el Palacio de la Exrevolución, que inquieta hasta el delirio a casi todos los corifeos literarios del Comandante.

Es cierto que los lectores de *Dos Cubalibres* somos «locales». La compilación es para cubanos. Tal restricción, sin embargo, le da mayor pertinencia y la proyecta —como *De los archivos literarios del KGB*— hacia comparaciones que exceden nuestra pequeña insularidad. Lo triste no es que el volumen navegue hacia Cuba. Lo triste es que por ahora apenas arribará a Cuba.

Lichi lo dice mejor: «Un hombre sin país es un naufrago; un escritor sin lectores nacionales (naturales), el mismo infeliz —sólo que más solo—. Opinar desde el exilio se parece a gritarle al horizonte o a la luna. Rebota el eco. El murmullo del silencio se mezcla con el rumor de la marea. Uno acaba ronco, desbaratado y, lo que es peor, indiferente. Apenas queda el consuelo de lanzar mensajes en botellas. El mar se traga los frascos».

A los valores poéticos, a la eticidad y cubanidad, se añade la argamasa. El tramado y el trabado de los textos logran una coherencia imprevisible entre temas y géneros tan disímiles, de Kid Chocolate a Reinaldo Arenas, de Rosario Suárez a Gastón Baquero y Eugenio Florit... El editor cinematográfico supo obrar el milagro mediante la sagaz intercalación de comentarios autobiográficos; y sobre todo, mediante la inserción de pasajes de diversas

entrevistas al autor, cuyas preguntas —algunas tontas—, por lo general, tienen respuestas agudas y certeras, suscitadoras de las tan necesarias polémicas reflexivas.

Éste sería otro valor de *Dos Cubalibres*, a la altura de los anteriores, porque si de algo carecemos es de ecumenicidad. Nos falta acostumbrarnos a convivir con lo diferente y con lo *otro*, con puntos de vista disímiles. Y Lichi, una y otra vez —quizás hasta como muletilla central del libro—, insiste en que «Un país canta a coro o no canta».

Privilegio, antes de cerrar la recensión, algunos reportajes y retratos que me parecen antológicos: «Contrapunteo cubano de la fruta y la vianda», donde se burla de algunos lugares comunes para homenajear a Fernando Ortiz, a nuestras poderosas tradiciones culturales nada teleológicas, nada soleadas, sin dirección expresa. El delicioso «126 libras de Chocolate», magnífica atmósfera del recuerdo, donde la fama cruje y cae a pedazos bajo un sentido de lo efímero que recuerda a Juan Carlos Onetti. «Los garbanzos de Gabriel», allí en el sitio afectivo donde la amistad no se deja opacar por diferencias, ni siquiera ante actitudes reprochables en el Premio Nobel colombiano...

Pero me doy cuenta —no pido la cuenta— de que en realidad cada sorbo del primer Cubalibre merecería un comentario, como los «Diálogos en *el porvenir*». Lo mismo que los retratos del segundo Cubalibre, donde quizás lo más interesante se halle en los personajes nada conocidos, como «Tía Ursina y tío Constantino», como «El conde de Eros» y tantos otros que dibujamos gracias a la maestría con que Lichi los caracteriza, mediante anécdotas aparentemente intrascendentes.

La última pregunta del libro lanza al viento salitroso de *La isla en peso* una falsa cucharada de miel: «¿Eres feliz?». La respuesta pondera lo esencial: «Sí, cuando escucho reír a mi hija». No añade —no hace falta— que lo peor de Cuba es la familia desparramada. Sólo dice: «Cierro el libro». Sólo pregunta: «¿Estoy dentro o fuera?». Entonces el título queda como un vaso vacío sobre las barras del recuerdo... Lichi: ¿*Dos Cubalibres*? Hasta con uno me conformo. ■

## El otro que no lo es tanto

CRISTÓBAL DÍAZ AYALA

Ned Sublette

*Cuba and its music. From the first drums to the mambo*

Chicago Review Press, Chicago, 2004  
672 pp., ISBN: 1-55652-516-8

CONOCÍ A NED EN NUEVA YORK A FINES DE los años 80. Era un joven inquieto, músico que indagaba ansiosamente todo lo que tuviera que ver con la música cubana. Aspiraba entonces a hacer contactos con la Egrem de Cuba, para reeditar producciones disqueras de allá en Estados Unidos. Le sugerí que comenzara por las importantes grabaciones de cuban jazz hechas en la década de los 60. Pero los gustos de Ned iban por otro rumbo. En la siguiente década, como cofundador del sello Qbadisc, lanzó un CD que revolucionó el ambiente: *Dancing with the enemy*, una buena muestra de la músicaailable cubana de aquel momento. Siguieron grabaciones de la Orquesta Típica Oriental, Los Muñequitos de Matanzas, Celina y otros, con notas bien escritas por el propio Sublette; en fin, decenas de CD que han enriquecido la discografía cubana y, sobre todo, que fueron la primera oportunidad que tuvo el público norteamericano de acceder a la música cubana contemporánea. Fue coproductor además del excelente programa «Afropop Worldwide» en el que hace frecuentes y exitosas incursiones en la música cubana y en la caribeña en general.

Pero no le tenía como investigador y escritor capaz de una obra como la que acaba de lanzar: ha resultado ser un erudito vestido de paisano.

En el prefacio de su ambicioso trabajo establece claramente el objetivo de su libro: «Un punto que estableceré de distintas formas en este libro y en el volumen que le seguirá, es que, en los Estados Unidos, la música cubana debe considerarse como la Otra Gran Tradición, una música fundamental del Nuevo

Mundo. Se puede oír su influencia en la música clásica, ragtime, tango, jazz, rhythm and blues, country, rock and roll, funk, hip hop y, por supuesto, en la salsa. La impronta de la música cubana está dondequiera...». (Esta traducción y todas las siguientes son mías). A demostrar su teorema dedica el autor las 672 páginas de este libro y las que tenga el segundo volumen, que cubrirá desde el 10 de marzo de 1952 (golpe de Estado de Batista) hasta los tiempos actuales.

Su exposición apela a la comparación continua con lo que va sucediendo sincrónicamente en otro país, y, además, interdisciplinariamente, en Cuba: «La música es tan esencial al carácter cubano, que no se puede separar de la historia de la nación. La historia de la música cubana es una de choques culturales, de migraciones forzosas y voluntarias, de religiones y revoluciones».

A diferencia de lo que hemos hecho siempre cuando historiamos la música cubana, el autor no se conforma con unos cuantos párrafos señalando los aportes de las culturas españolas y africanas en nuestra música; dedica sus dos primeros capítulos a historiar a España, y los dos siguientes, a África. Allí habla de la influencia africana en la música árabe. Los almorávides usaban ejércitos de esclavos, especialmente sudaneses, en sus conquistas. Con ellos, llegan los tambores africanos a España y, después, al resto de Europa. Y nos habla también de los comienzos de los portugueses como traficantes de esclavos africanos. Hasta las Cruzadas tienen que ver en el rumbo que toma la historia antes de la conquista de América. Es un interesante relato donde el autor nos habla del origen del hombre africano, no en ninguno de los otros continentes, sino en esa África olvidada, por donde Sublette va rastreando el origen del tambor. Igual cuidado pone en trazar la influencia islámica que los árabes dejaron en algunos pueblos africanos, y su correspondiente presencia en la cultura de aquéllos. Y, por supuesto, demostrarnos que la cultura traída por los españoles a América tenía ya en lo musical fuertes vestigios islámico-africanos.

Entramos entonces en el capítulo quinto de la conquista de América, y con el mismo

detalle sitúa al pueblo conquistador y a los conquistados; Sevilla en 1503 era la tercera gran ciudad de Europa, después de París y Nápoles, con una población negra calculada entre el 5 y el 10 por 100. En muchas de las comparaciones que hace el autor a lo largo del libro, usa lo diacrónico y lo sincrónico en forma didáctica; así, nos dice que La Habana del siglo XVI, como lugar de encuentro de transeúntes, es «Lo que Cádiz había sido dos mil años antes: la taberna al final del mundo». Siguen en ese capítulo y siguientes interesantes detalles de cómo fue este proceso colonizador, las prohibiciones españolas a la exportación de esclavos africanos que fueran islamitas, el surgimiento de los primeros géneros con sabor americano, como la zarabanda, de la que hace un detallado estudio, y que define así: «La zarabanda... fue el rock and roll de España en el siglo XVI, hasta en el uso de la guitarra...». Lo mismo hace con la chacona. Así comienza el capítulo 7: «Por dos siglos y medio, Cuba no fue tanto un país, sino un puerto». Así dramatiza la importancia de La Habana, y es que, si Cuba era la llave del golfo, como la denominaron los españoles, La Habana era la cerradura. Continúa el desarrollo histórico de la antilla mayor, pero fijándose en el desarrollo paralelo y similar de Nueva Orleans, a la que considera una extensión, una reproducción de la Habana. De ahí en adelante, tendrá muy en cuenta el triángulo Santo Domingo-Cuba-Nueva Orleans en el desarrollo de la música.

Apoyado en su abundante bibliografía, el libro está lleno de importantes datos pocos conocidos y relevantes sobre nuestro desarrollo musical, como, por ejemplo, que en 1837 la Havana Opera Company organizada en La Habana con cantantes italianos, hizo una gira de dos meses a Nueva Orleans, y en 1842, ya administrada por Pancho Marty, el constructor del Teatro Tacón, fue llevada de nuevo por éste a dicha ciudad, ahora con 57 miembros, y al año siguiente hizo una gira de nueve meses que cubrió Cincinnati, Pittsburgh, Filadelfia, Baltimore, Washington y Nueva York (p. 142). Para fines de la década de 1840, de las tres compañías operáticas existentes en Estados Unidos, la de La Habana era la más importante (p. 143).

Así comenta el concierto que diera en La Habana en 1860 Louis Moreau Gottschalk, con una gigantesca orquesta y los tambores de la tumba francesa santiaguera; «Ocho siglos después que los almorávides conquistaran España al son de sus tambores, Gottschalk, por primera vez en el mundo, usó tambores negros en la música sinfónica» (p. 152).

Y ya entrando de lleno en la tesis de su libro, dice en la página 154: «Partituras de Gottschalk con música en el estilo cubano, eran bien conocidas y ciertamente familiares para la nueva generación de compositores afroamericanos con estudios de música clásica que crearon el ragtime». Y agrega, citando a Starr —el biógrafo de Gottschalk—: «La conexión Saumell-Joplin pudo ser directa, vía Gottschalk, o a través de compositores cubanos, cuyos trabajos se filtraron en los Estados Unidos en su forma original o a través de copias mexicanas o norteamericanas. Cualquiera que fuera la ruta, es innegable que muchas innovaciones en acordes, patrones rítmicos e incluso melodías empleadas por Saumell o Gottschalk, aparecen después en la música de Scot Joplin (considerado el creador del rag americano)».

El por qué la música africana toma diferentes rumbos en Estados Unidos de una parte, y en Cuba y otras regiones colonizadas por España de otra, se explica en la página 167 y siguientes; en Estados Unidos hay presencia de esclavos con vestigios de cultura islámica, cosa que no sucedió en Cuba; además, los nortños prohibieron el uso de los tambores, y la trata fue prohibida en fecha mucho más temprana que en Cuba, mientras que en ésta, el tambor siguió sonando y sucesivas oleadas de esclavos africanos siguieron trayendo a Cuba, por muchos años, nuevos avances y aportes culturales. De ahí que estas distintas tradiciones se destacan, por una parte, en el blues norteamericano, y por otra, en la clave en sus diferentes formas, característica de la música cubana. Los siguientes capítulos 13, 14 y 15 tratan cumplidamente de las religiones y asociaciones traídas a Cuba por congos, yorubas y calabares (llamados en Cuba carabalies).

Lo minucioso que ha sido en la investigación, se muestra en la página 263, en la que nos señala —basado en el trabajo de Emilio Pujol— que es posible que los conocidos «Coros de clave» de Cuba no se denominen así por el uso de las claves, sino por proceder de los coros de música popular que José Anselmo Clavé (1824-1874) había hecho populares entre las clases pobres de Barcelona desde 1845, y que al parecer pasaron a Cuba como se conocían allá, «Coros de Clavé», y que el nombre se transformara en Cuba, perdiendo el acento. Y en la propia página, señala otra posible influencia cubana en nuestros vecinos nortños: las competencias de baile y canto en los carnavales de Nueva Orleans protagonizadas por los grupos negros llamados «Mardi Grass Indians of New Orleans», que según el autor tiene una sorprendente similitud con la rumba, y que aparecen en dicha ciudad en la época en la que emigraron allí negros libres cubanos.

Sigue (p. 265) con un certero análisis de la rumba en sus diferentes formas, y en el capítulo 18 (p. 281) opina sobre nuestras guerras libertadoras. Sublette dice que la intervención norteamericana en la guerra «Fue un descarado despojo territorial, vendido al público de los Estados Unidos como una generosa acción». De paso, reivindica a Carlos J. Finlay como el verdadero descubridor del vector de la fiebre amarilla, cosa no frecuente en escritores sajones.

En los capítulos siguientes, el autor analizará el desarrollo musical de Cuba, pero siempre con la mano en el pulso del acontecer político. Sigue siendo muy crítico de la intervención e influencia norteamericana en la república, y después, de la presencia de la mafia en contubernio con los gobiernos cubanos, con citas de autores poco conocidos pero que aportan información que es necesario ponderar.

En la página 299, hace una muy interesante observación, de tipo general, en la que estoy completamente de acuerdo: «En cierto sentido, la historia de la música empieza con la invención del sonido grabado. Todo lo anterior es prehistoria —tenemos evidencia: descripciones, anotaciones, documentos—, pero no sabemos cómo la música sonaba».

En la página 309, el autor señala la similitud entre el sonido de las danzoneras cubanas, ya disponible en discos desde 1905, y el sonido de la primera orquesta dixieland que grabara, en 1917.

En las páginas 324 y siguientes, documenta otras muchas influencias de la música cubana en la afronorteamericana a principios del siglo. Ese ha sido un tema tratado por el autor de esta crónica que encuentra una influencia cubana sobre el dixieland en esta comparación.

El autor gusta de sincronizar hechos simultáneos que tienen conexión en lo musical, y así en la página 320 concatena en 1917 la intervención de los Estados en la Primera Guerra Mundial, con la aprobación ese año de la Jones Act, dándole ciudadanía americana a los puertorriqueños de los cuales 15.000 fueron enrolados en el servicio militar, mayormente en regimientos negros, y entre ellos unos 18 músicos que entraron a formar parte de la banda militar que organiza James Reese Europe y entre los cuales estaba el compositor Rafael Hernández. Y agrega el autor: «Desde 1917 no hay música afroamericana en Nueva York en que no figuren puertorriqueños... y ellos fueron un nexo crucial entre los afroamericanos y los estilos cubanos, porque ellos (los boricuas) eran los que entendían a ambos, y los hicieron suyos, a su propia manera».

En otros sincrónicos bien hilados, Sublette nos señala que en 1912 estrena Lecuona con gran éxito su danza «La Comparsa». Pero es el mismo año en que se produce la matanza de miles de negros, conocida eufemísticamente en nuestra historia, como «la guerrita de 1912». Es la aceptación y el rechazo, al mismo tiempo, de nuestra presencia negra.

Otro sincronismo nos lo narra en la página 395: «En 1930 se produce el gran éxito de la orquesta de Azpiazu en New York, en el Teatro Palace con Antonio Machín cantando El Manisero. En esos mismos días, Ramón Espigul se presentaba con su compañía teatral en New York en el teatro Apollo de Harlem». Para esa época, Espigul tenía grabados 21 pregones, entre ellos uno nombrado «El manisero», como el de Simons. ¿Por qué el de Azpiazu hizo historia, y ninguno de Espigul trascendió? Cosas de la música.

No se hace una obra de esta extensión con su cúmulo de nombres, fechas, lugares, sin que se cometan errores, y el libro tiene algunos de poca importancia. Por ejemplo, el autor sitúa la casa de la calle Paula, donde naciera Cachao, en Guanabacoa, cuando en realidad está en la Habana Vieja. Pero, en cambio, dice esto de Cachao: «Se puede sostener que Cachao es el más importante contrabajista de la música popular del siglo veinte. Hizo del bajo un instrumento solista en Cuba. Pero quizás lo más importante, con él empieza el sentido moderno del bajo en la música cubana. Y también ese sentido, en la segunda parte del siglo veinte, en la música norteamericana —esos ‘funky’ ostinatos que conocemos en las pasadas últimas décadas del Blues and Rhythm, y que se han convertido en parte del ambiente, que ni siquiera pensamos de dónde vinieron. Lo que Cachao tocaba no eran solamente partes para el bajo, eran gémenes motivantes en sí, que actuaban conjuntamente con el piano...» (p. 451).

Tiene otro interesante momento de sincronización en la página 487: «Empezando alrededor de 1935, y alcanzando su clímax a principios de los cuarenta, hubo una especie de edad de oro para el punto guajiro en la radio cubana. Esto pasó casi al mismo tiempo que la música hillbilly estaba floreciendo en la radio norteamericana, y por las mismas razones. Era barato de reproducir, y era popular».

Encuentra también otra influencia cubana en Estados Unidos; para él, el estilo de tocar la guitarra y bailar de Elvis Presley, fue influido por el de Desi Arnaz, sobre todo en su película *Cuban Pete* (p. 536).

Siguen las influencias: «Con los principios del cubop, los norteamericanos como Kenny Clarke y Max Roach empiezan a cambiar el rol de los drums, de simplemente marcar el tiempo, a participantes iguales en la conversación musical. Los percusionistas cubanos supieron conversar con sus tambores; los drumistas del be-bop fueron los primeros percusionistas norteamericanos en alcanzar la libertad que Agustín Gutiérrez había tenido veinte años antes en el Sexteto Habanero» (p. 537). Y agrega a continuación:

«Chano Pozo creó el papel de la tumbadora solista en la orquesta moderna, de la misma manera que Coleman Hawkins creó el solo de sax tenor».

Y la presencia cubana en el género sajón de rhythm and blues, la explica así: «La sección rítmica del rhythm and blues aprovechó la Otra Gran Tradición, la clave y los tumbaos del bajo, los coros vocales repetidos de la música cubana, a veces en compás de swing, y otras no... Los grupos que tocaban rhythm and blues tocaban lo que sentían, usando pedazos de lo que había estado en el aire por años. Esto ha pasado sin notarse por los historiadores, porque la música latina ha mantenido una extraña invisibilidad en los Estados Unidos» (p. 543).

Su análisis del trabajo de Pérez Prado es bien sugerente: «El mambo de Pérez Prado era expresionista, con segundas menores, armonías cerradas (clusters) y mucho cromatismo... esos mambos hacían mucho uso de la disonancia, como nunca antes en la música popular... La intensidad de la música de Pérez Prado surgía no tan sólo de sus disonancias, sino de su tensión rítmica, la claridad de su escritura, del impacto físico de su brillante y fuerte timbre, la disciplina del grupo, y su sentido del humor...» (p. 559). «Las supersónicas trompetas de Pérez Prado eran agresivas, saltarinas, violentas. Era algo que la música cubana nunca había tenido: era nerviosa. Con Pérez Prado, la música cubana aprendió a gritar» (p. 560).

Otro ejemplo de sincronismo y de influencias recíprocas, lo tenemos en la página 544, cuando señala que al mismo tiempo (1949) que los muchachos del feeling en La Habana se inspiraban en el estilo de Nat King Cole, éste agregaba un bongosero —Jack Costanzo— a su grupo.

A veces en una sola frase, Sublette hace una importante observación que posiblemente nadie ha hecho antes: «Cuando Celia cantaba, la Sonora Matancera sonaba más negra» (p. 575).

El prefacio, los 36 capítulos y la Coda, llevan un total de 1.484 notas al calce, que a su vez corresponden a algunos de los 611 libros, artículos, monografías y notas a discos incluidos en la bibliografía. Hay además una sec-

ción de Reconocimientos y un completo índice onomástico, temático y de fotos. Sublette comienza su prefacio diciendo: «*This is a history of music from a Cuban point of view*».

Y es cierto. Si el autor se ha tomado el trabajo de escribir extensamente sobre nuestra historia, es porque lo considera indispensable para que sus paisanos entiendan nuestra música en su verdadero contexto. Al hacerlo, ha dejado de ser el otro. Este gringo que nació en Lubbock, Texas, en 1951, que se crió en Louisiana, Texas y Nuevo México, donde aprendió español desde niño, que en los 60, de adolescente, aprendió guitarra tocando rock and roll y bossa nova, y después guitarra clásica, primero en Albuquerque con un profesor cubano y después en los 70 en España, y también la vihuela clásica del siglo XVI; de ahí pasó a Nueva York a tocar toda clase de música, hasta que se topó con la salsa, convirtiéndose a ella en 1985 y por ese camino a la música cubana, hasta llegar a Cuba el 26 de enero de 1990 y comenzar ya a padecer cubanitis crónica con complicaciones musicales, que culminan en este libro y el tomo que falta.

Creo que es un libro que va a dar que hablar, conjuntamente con su complemento: el segundo volumen. Por el momento, nos deja en estado de suspenso, pero hay mucho que ponderar y considerar en esta primera entrega de Cuba y su música. ■

## Rescate de un olvido, presencia china en Cuba

PÍO E. SERRANO

Zoè Valdés

*La eternidad del instante*

Plaza & Janés, Madrid, 2004

345 pp., ISBN: 8401335523

ZOÈ VALDÉS ACABA DE ENTREGAR UNA nueva novela en varios aspectos singular en su ya larga y densa trayectoria de narradora.

En primer lugar sitúa, en gran parte, el territorio de su relato en los antípodas de Cuba, China; en segundo lugar desplaza, en gran medida, el tiempo narrativo a la primera mitad del siglo xx; y tercero, aborda en la trama uno de los integrantes más olvidados de la nación cubana, la presencia del chino en nuestra sociedad.

No deja de llamar la atención en la literatura cubana el vacío en torno a dos zonas étnicas integrantes de la nación: la práctica ausencia de un cuerpo narrativo negro y el silencio casi generalizado de la presencia china. Esta última, la china, inaugurada por Ramón Meza con su novela *Carmela* (1886) y por una curiosa crónica de Martí «Un funeral chino. Los chinos en Nueva York», (1888); posteriormente el tema sólo está presente, de manera transversal, en algunas obras de Severo Sarduy y, por fin, sólidamente instalado en *Como un mensajero tuyo*, de Mayra Montero. Ahora, Zoè Valdés, motivada por el rescate de la figura de su abuelo chino y, presumiblemente, por el influjo de la escritura de François Cheng, el exitoso autor residente en Francia desde 1949, se asoma al universo chino y a sus vinculaciones cubanas. Una relación, la chino-cubana, iniciada bajo los peores auspicios.

Durante la década fatal en que comienza el lento y sostenido proceso de acoso, desmembración y humillación internacional de China, la Real Junta de Fomento de La Habana, preocupada por encontrar un sustituto a la ya inquietante fuerza de trabajo esclava procedente de África, envió un agente al ya debilitado Imperio Medio en 1844. Desde 1840 se habían multiplicado las acciones de guerra y usurpaciones, en primer lugar por británicos y franceses, seguidos por rusos, japoneses y norteamericanos. La década permitió la ocupación sucesiva de las principales ciudades y puertos del mar Amarillo y del mar de la China Meridional. Las puertas para la importación de opio y la exportación de culíes estaban abiertas a Occidente.

El tres de junio de 1847 llegaron a La Habana los primeros 206 ciudadanos chinos procedentes del puerto de Amoy, bajo la figura jurídica de «colonos contratados». Los colonos eran contratados por ocho años

para trabajar principalmente en faenas agrícolas, su sueldo era de cuatro pesos mensuales y tenían derecho a recibir diariamente ocho onzas de carne salada y un kilo de tubérculos varios. El patrono debía asegurarles, igualmente, dos mudas de ropa al año, una manta y una camiseta de lana. Esta moderada forma de la trata habría de continuar hasta 1877, cuando se firma en Pekín un tratado entre España y China que la suprime. Un acuerdo precipitado por la visita a La Habana de un funcionario chino, Chim Lam-pin, quien recibe las quejas de los maltratados colonos asiáticos y que confirma, escandalizado, el cónsul de Portugal en La Habana, Eça de Queiroz. Para entonces habían llegado a La Habana y se habían extendido por todo el territorio insular entre 150.000 y 250.000 chinos.

A los culíes o «colonos asiáticos», como se les llamaba en Cuba, habrían de sumarse los chinos procedentes de California, algunos portadores de una pequeña fortuna, sus ahorros obtenidos en la construcción del ferrocarril, y que comenzaron a llegar a la Isla entre 1860 y 1875.

Si consideramos que hacia 1883 se cumplieron los últimos contratos abusivos, se comprenderá mejor el incremento de la visibilidad social del chino en las principales ciudades cubanas. Liberados del forzoso trabajo agrícola, aborrecible en su memoria, el chino se instala en las zonas urbanas, donde desarrolla actividades económicas de servicio, abre modestos restaurantes, se dedica al pequeño comercio, a la venta ambulante o al cultivo de hortalizas. Y, paralelamente, en las tres décadas siguientes, extiende su presencia cultural: abre teatros y cines, imprime diarios, emite programas radiofónicos, funda sociedades culturales y de asistencia. Su presencia deja en La Habana el barrio chino más poblado y singular de la América hispana. Se vuelca sobre la sociedad, se hace perceptible y penetra en el imaginario cubano.

Ésta es La Habana a la que llega Li Ying (ahora Mario Fong), padre del protagonista, Mo Ying. Procedente de una antigua familia ilustrada que contempla impotente la desaparición de sus valores tradicionales por la violencia de los Señores de la Guerra

y las interferencias extranjeras, Li Ying, atraído por las noticias que le llegan de un pariente radicado en Cuba, inicia un largo viaje sin que se vuelvan a tener noticias suyas. Su hijo, Mo Ying (Maximiliano Megías), abuelo de la autora, partirá más tarde a la búsqueda del padre desaparecido.

La novela se estructura en dos partes y 36 capítulos: «Nacer», donde se narra la vida en China de Li Ying y su mujer, Mei Xuang; en estos 15 primeros capítulos Zoè Valdés da muestras de una delicada sensibilidad expresiva al exaltar un relato de amor en su estado más puro. «Vivir», la segunda parte, funde con destreza el devenir y el pasado, el presente y la eternidad, al seguir las peripecias de Mo Ying (Maximiliano Megías) durante su azaroso viaje a Cuba, su existencia en La Habana y la peculiar relación que establece con su nieta, la cubanita Lola.

Cada uno de los 36 capítulos viene precedido por el signo correspondiente de la charada china (1, caballo; 2, mariposa...), y sirve de emblema o clave al capítulo. Lo curioso es que la charada china cubana sólo conserva del original juego chino (*chi-ffá*) los 36 números, no su simbología, que en la china auténtica correspondía a 36 personajes de la dinastía Ming; los atributos de la cubana son un invento de la imaginación criolla.

*La eternidad del instante* (Premio Ciudad de Torrevecija, 2004) constata una triste realidad, la de la casi total ausencia de memoria cultural china entre los cubanos, la pobreza de sus huellas en las representaciones colectivas. Cuando el matrimonio era mixto (generalmente, de chino con mulata o negra), los descendientes eran rápidamente asimilados por lo cubano, se perdía la lengua, desmayaban las tradiciones, se anulaban las prácticas religiosas y se extinguía la percepción de pertenencia al grupo; cuando endogámico, la relación con la sociedad cubana quedaba sellada por una expresa voluntad de aislamiento. Salvo en la fraseología del habla popular y en algunas preferencias gastronómicas, se conservan pocas y fatigadas huellas del paso del chino por Cuba.

No es casual que en la novela Mo Ying (Maximiliano Megías) renunciase a la palabra a partir del momento en que es abandonado por su mujer cubana. En esa mudez sostenida

durante cuarenta años, hábilmente dispuesta por Zoè Valdés, he querido descubrir la expresión alegórica, por una parte, de una soledad impuesta; por otra, del decoro de una conciencia que se sabe isla, suficiente en el parpadeo de la eternidad. ■

---

## Alors, adieu la metaphysique!

GABRIEL BERNAL GRANADOS

---

Rolando Sánchez Mejías  
*Cuaderno de Feldafing*  
Ediciones Siruela, Colección Nuevos Tiempos  
Madrid, 2004, 144 pp., ISBN: 84-7844-747-4

---

EL ESCRITOR CUBANO ROLANDO SÁNCHEZ Mejías, tras la publicación de su libro *Historias de Olmo* (Ediciones Siruela, 2001), publica ahora lo que podría entenderse, desde un punto de vista teórico y formal, como una secuela de aquél, *Cuaderno de Feldafing*.

*Historias de Olmo* significó el debut del autor, que antes había dado a la prensa libros de poemas y ensayos sueltos sobre temas predominantemente cubanos, en el género de la ficción. Escribo «ficción» y no cuento, novela o relato porque ese libro trataba de la invención de un personaje y la transcripción de sus «aventuras» en el número de renglones más escaso posible. Olmo, entre otras cosas, era, en efecto, una apología de los estilos considerados menores, no sólo por la brevedad que comportan, sino por la relación que guardan con la artesanía literaria (la miniatura, el bonsái) y las excentricidades intelectuales. Los dilemas de Olmo, «un acromegálico que mira a la lejanía», eran la esterilidad literaria, las palabras, el lenguaje y la realidad.

Estas mismas obsesiones se repiten a lo largo del *Cuaderno de Feldafing*, pero con un cariz distinto. Aquí ya no se trata de concentrar la fuerza y la plasticidad de la ficción en

un solo personaje, sino de dibujar situaciones, pegar estampas, escribir pies de foto, anudar secuencias y alternar la sombra de un impertérrito narrador con un elenco de personajes extraños (todos ellos emanaciones, o pulsaciones, de las preocupaciones metafísicas y literarias del narrador mismo). El efecto que esto produce es el de un teatro guiñol dominado por la noción de absurdo.

El *Cuaderno de Feldafing* es un cuaderno de escritor común y corriente, con una única salvedad: a través de sus renglones helados se cuele la ventisca de una historia; una historia que, resumida, se leería más o menos de la siguiente manera: un escritor sale de su casa en España; se instala a orillas de un lago, en el sur de Munich, para escribir; comienza a tener problemas con lo que escribe, los mismos que confía a la intimidad de su cuaderno; mientras tanto, conoce a una serie de personajes y recibe cartas (algunas de esas cartas vienen de Cuba, las envía su madre y en ellas comenta los avances o, a decir verdad, lo que ella considera retrocesos en la escritura de su hijo). El escritor regresa a su casa en España y es detenido por la policía aduanal: «En el aeropuerto, de regreso, me registran y hallan el *Cuaderno de Feldafing*. Me preguntan: ¿Qué es esto? Les digo: Un libro. Dicen: Pero no tiene forma de libro. Sudo explicando la idea que tengo del libro, sólo muevo la cabeza, me miran con compasión».

Queda claro, luego de haber leído sus 144 páginas, haber visto las dos fotografías que contiene, más un mapa de Feldafing en rústica, de casi hilarante manufactura, que el cuaderno es en realidad un libro, el libro que tenemos justo ahora frente a los ojos. Sin embargo, el solo hecho de que el libro se presente bajo la forma sospechosa de un cuaderno ya deja mucho en qué pensar.

La tradición del cuaderno como instrumento de avanzada literaria es relativamente nueva. Su nacimiento podría fecharse en mayo de 1930. En aquel mes apareció en las librerías de Francia, con el sello de la Nrf, un *Cahier* de Paul Valéry. Es decir, no un libro con el título de *Cuaderno*, sino un cuaderno impreso en forma de libro. El autor era lo suficientemente respetado en aquellos años

como para darse el lujo de publicar su cuaderno de notas, tal y como éstas habían sido concebidas originalmente, en un «orden que es también un desorden», sin alterar «las incorrecciones, los defectos, los bosquejos». No obstante, el hecho de que Valéry publicara su cuaderno y lo hiciera así, comportaba cierto atrevimiento, cierta gestualidad deliberada que a la postre habría de revelar su enigma.

En el prefacio, Valéry declara haber escrito esas notas día con día a lo largo de 1910; el texto impreso era idéntico al manuscrito original, cuya edición fotográfica había publicado el editor Édouard Champion. La oración que cierra ese prefacio puede leerse como una temperada rendición de cuentas, o como el parte de un cirujano que acaba de auscultar un cadáver: «*Il faut se prêter quelquefois aux monstrueux désirs des amateurs de spontané et des idées à l'état brut*».<sup>1</sup>

Con la publicación de su cuaderno de 1910 Valéry se permitía, como se ha insinuado, el descaro de hacer ostentosas sus ironías más delicadas y aforísticas, como esta joya del pensamiento literario que socava incluso los preceptos en que se funda la publicación de su *cahier*: «Siempre hay, en la literatura, algo de *turbio*: la consideración de un público. Por lo tanto, siempre una reserva del pensamiento, un pensamiento «trasero» que alberga toda charlatanería. Por lo tanto, todo producto literario es un producto impuro». Más allá de su evidente cinismo, Valéry le rendía un homenaje velado a la figura de Leonardo, quien llevaba notas a manera de diario en cuadernos que tardarían cuatrocientos años en revelar a un joven de la provincia francesa de Sète, a orillas del Mediterráneo, su condición de auténticos acorazados: obras en el sentido absoluto del término. El año en que se publica la *Introducción al método de Leonardo da Vinci* es 1894. Hay treinta y seis años de diferencia entre este ensayo de largo aliento y la osadía de publicar el cuaderno. El primero es un estudio

<sup>1</sup> «Algunas veces hay que someterse a los monstruosos deseos de los aficionados [*amateurs*] a lo espontáneo y a las ideas en estado bruto».

razonado, y hasta cierto punto fantasioso, que giraba en torno del intelectual puro, del artista en cuya persona se equilibran las potencias de la imaginación y de la inteligencia, casi sin mezclarse. El cuaderno de 1910, en cambio, es una astucia que mira en retrospectiva y enmienda aquel primer ensayo de juventud. Volver público lo privado, exponer lo que se había concebido para uso exclusivo del autor, revelaba el sentido estratégico de todo proyecto de escritura, y convertía la más mínima partícula en gesto significativo.

La lección que Valéry subraya, a propósito de los cuadernos y la obra de Leonardo, es la calidad del esbozo, de lo que en pintura se conoce como *apunte*, y su supremacía sobre la obra terminada.

A 70 años de distancia, Rolando Sánchez Mejías juega un poco con la misma idea y ofrece a los lectores no aquello que estaba escribiendo en *Feldafing*, sino el cuaderno subsidiario que empleó para remediar sus amaneceres de ocio. En lugar de proponer un libro-libro, lo que propone es su simulacro. El cuaderno se presta para muchas cosas, entre otras el autorretrato: el autor aparece sentado en una banca junto al lago, o reclinado sobre un escritorio garabateando sus apuntes. Es presa de la angustia, puesto que las palabras se resisten a obedecer su mandato y no sólo eso: se inscriben en una zona intermedia que nada tiene que ver con la definición de un género literario específico. Esta ambigüedad convierte al autor en sujeto de una flagrante comedia: «El ruso le ha dicho a Frau Rilke que yo no soy un escritor sino un farsante. Que quien toma notas no puede ser un escritor», leemos en una de las entradas del cuaderno.

Como su antecesor *Historias de Olmo*, *Cuaderno de Feldafing* es una bitácora de exilio. Bitácora de exilio en dos sentidos: uno político, real, que encuentra su consecuente desahogo en el empleo de una jerga vernácula, y otro metafísico: el exilio del autor con respecto a la realidad. Desde 1997, Rolando S. M. vive en Barcelona, y ha dedicado parte de su tiempo a coleccionar los contrastes que separan a la isla de Cuba de los climas extremos de Europa. Su lenguaje es un cruce de caminos entre la verbosidad natural de los cuba-

nos enfrentada a «la idea que ha devenido sublime, pálida, nórdica, königsbergiana» de Federico Nietzsche. Este ir y venir ha colocado a Rolando en el centro imposible de la historia que ha querido contar. Aunque, bien mirado, lo suyo no es una historia-historia tanto como una sucesión de preguntas que encuentran en el absurdo la prueba más contundente de su eco: ¿Dónde se localiza el muro que separa ficción de realidad y cuán blando es ese muro? ¿Qué tan flexible es el trampolín desde donde las palabras se proyectan a la alberca de la realidad sonora del discurso? ¿Y qué tanto se puede estirar la liga que anuda en una elipse la noción de autor? Las ligas, como las donas, tienen el centro hueco. Puede ser que por ahí se haya esfumado el personaje-autor. De las demás preguntas es casi inútil hablar, debido a que las respuestas que podemos ofrecer redundarán en meras conjeturas. Sílabas «Que se convierten en palabras. / Que se convierten en imágenes. / Que se convierten en historias. / Que se convierten en realidad. / Y esto no tiene sentido, señor mío». Si uno pudiera salir del lenguaje para elucidar los problemas del lenguaje, el conflicto estaría resuelto.

Con *Cuaderno de Feldafing* se estira aún más la cuerda que con la invención de Olmo y sus delirios sobre la realidad de las palabras había alcanzado una tensión admirable. Esto no agota una veta imaginativa. Más bien, demuestra que la prosa de Rolando Sánchez Mejías ha alcanzado su compartimiento ideal estanco. ■

---

## Nadie en Calicito

WALDO PÉREZ CINO

---

Arturo Arango  
*Muerte de nadie*  
Tusquets, Barcelona, 2004  
288 pp., ISBN: 84-8310-179-X

---

*¿Y si alguien encontrara ahora estas páginas,  
las leyera cualquiera de esos que se consideran a sí mismos*

—que nosotros también consideramos— la autoridad?  
*Pensar Su muerte sería tan grave como haber  
 [realizado el acto.*

ARTURO ARANGO  
*Muerte de nadie*, p. 261

ES ESO, PENSAR SU MUERTE —TODO EL texto un contrafactual—, el primer motor de lo que narrativamente hablando tiene lugar en *Muerte de nadie*: un ciclón arroja a las costas de Calicito al capitán del *Maria*, Telegón Cedeño, el día de la muerte del Delegado. Para recuperar la libertad y continuar viaje, Telegón deberá esclarecer esa muerte todavía secreta, hallar para ella un culpable antes del Día de la Independencia, en unas 72 horas escasas, que será cuando se haga pública en la Plaza. Lo que leamos consistirá entonces en la investigación del Capitán, contada en primera persona, entreverada con el pasado que sus pesquisas sacan todo el tiempo a flote y con los pasajes de *Márgenes*, las notas —transcritas en cursiva— del asistente del Delegado: excursos, reflexiones más o menos dispersas sobre sí mismo, sobre su labor —la redacción conjunta de la *Historia de Calicito*—, que lo son también, en resonancia imprecisable, sobre la propia novela, sobre el sujeto de esa escritura y sobre la posibilidad misma de una y de otro.

La anterior novela de Arango, *El libro de la realidad* (Tusquets, 2001), asumía lo histórico como andamiaje de un relato que, a través de la concentración de unos pocos personajes y motivos, discurría con particular rotundidad sobre la tragedia de la condición humana en una circunstancia alienada. Articulaba, en una mimesis que dejaba toda elocuencia significativa a los hechos narrados, los elementos precisos a su objeto: de un lado, un discurso que, repartido entre los personajes, hacía cobrar cuerpo a una realidad que suplantaba o secuestraba la noción de lo real, y de otro, los sucesos —la realidad última de una muerte— que restituían su sentido<sup>1</sup>. En ésta, en

cambio, los procedimientos de representación y el registro narrativo se apoyan en soluciones bien distintas: aquí el texto no muestra los hechos, no dispone y hace ver, como en aquélla, la sustitución de una realidad por otra mediante una cierta puesta en evidencia, sino que viene a constituirse él mismo como entidad de la pesadilla, a fabularlos como hipótesis, trasunto de sus referentes, posible sólo —el texto, pero también los mecanismos de lectura que impone— en tanto que doble o correlato de lo narrado. Es más que probable que el tema de fondo de ambos libros sea el mismo: se trata en última instancia de entender el Mal, el proceso mediante el cual una realidad alienada, enfermiza, se ha sobrepuesto al mundo cotidiano y sustituido —secuestrado— su percepción y sus reglas. Y que sea también muy similar, si no idéntico, el motivo vertebral de ambos, el de la *condición* de la realidad. Pero, en cualquier caso, son aquí otras la perspectiva y la escala; en cierto sentido, resultan cercanas a la tradición de cierto tipo de sátira sobre la sociedad y el poder, cuyos desarrollos genéricos modernos se remontan a *Gulliver's Travels* y *Erewhon*, y que tomarán como contrapartida el universo —literario, discursivo, histórico— de la utopía clásica. Sonrisa torcida: a diferencia de la ficción utópica, donde más que el relato pesa sobre todo la prescripción o ilustración narrativas, estas derivaciones del género construyen sobre la imposibilidad, o lo monstruoso, de una circunstancia el relato que les importa<sup>2</sup>. Las literarias o cinematográficas —*Metrópolis*, *Brave New World*, 1984, *Brazil Brazil*— vienen a ser a la ficción de la utopía lo que la narración a la descripción o a la crónica. Calicito tiene la escala mínima, aun en el diminutivo del nombre, de uno de esos espacios modélicos de la parábola utópica, y de su reverso: un pueblito, con su iglesia, la cárcel, el manicomio, y cuya auténtica territorialidad viene dada por su condición

<sup>1</sup> Sobre *El libro de la realidad* ver Pérez Cino: «La realidad»; en: *Unión*, n° 46, La Habana, 2002 (también en: *Abril*, n° 23, Luxemburgo, 2002) y «Sentido y paráfrasis»; en: *La Gaceta de Cuba*, n° 6, 2002.

<sup>2</sup> La descripción de Northrop Frye en *Anatomy of criticism* (1957: Princeton UP, 1977) se ajusta bastante bien al texto de Arango.

de signo de otra cosa (más o menos como la Amauroto de Moro podía serlo de la República Utópica).

Utopía a *rébours*, entonces, el texto de *Muerte de nadie* transcurre como el de un sueño entre sus varios referentes. Como en *El libro de la realidad*, la asunción de la Historia también es frontal, y los varios referentes son muchos y de una densidad prolija, centrífuga; ni más ni menos tantos, y tanta su densidad, como los que informan la historia cubana de las últimas décadas. No menos que de esa sucesión de eventos, de su imaginario simbólico: los mitos fundacionales de la nación, su panteón heroico, los tabúes y las zonas de interdicción y de silencio. Para ser traídos a escena, los sujetos de ese mundo de referencia precisan alojarse en una tupida malla de trasuntos, de identidades ambiguas y reflejos desviados: como en el propio relato, ninguna mención resultará ni del todo inequívoca ni del todo imprecisa. Pero, todo el mundo sabe lo que pasa, barrunta por lo menos de qué se trata. O lo que aquí viene a ser lo mismo, *sospecha cuando menos saberlo*. Y he aquí una de las soluciones que garantiza la redonda coherencia de *Muerte de nadie*: el texto precisa ser leído —aun por el lector más desinformado o ajeno al ámbito cubano, aun por un hipotético Lector Ignorante— *como si* se supiera muy bien de qué se trata; recaba, para significar, la puesta en acuerdo entre el modelo y su trasunto. Como en un sueño, se ha dicho: cada quien es cada cual, aunque se sabe que en los sueños las personas se confunden y llevan a veces un rostro ajeno, o hablan con voz que no es la suya pero sí.

Más interesante que la glosa o paráfrasis de sus referentes —cuyo sentido pleno se realiza mejor que en cualquier comentario en el texto— resulta preguntarse cómo se construye esa ficcionalización. Arango apuesta por configurar un universo ficcional sobre acontecimientos históricos documentados y que, según las reglas de ese juego, no puede pasar por alto. Lo que supone, cuando menos, varios elementos presentes a modo de pie forzado: una historia —aunque sea a grandes rasgos, el

establecimiento del régimen de Calicito y los eventos reconocibles, marcados, de su circunstancia—, una geografía y una cronología, que serán el fondo de la organización espaciotemporal del relato; y un conjunto de personajes ineludibles —como mínimo, el Delegado y su círculo—. Son éstas, en primera instancia, las reglas de juego que sustentan la novela y la nutren de la materia paradójica de la suspicacia y la certeza; un expediente que no remontaría la mera alusión informada, con mayor o menor felicidad en su realización, si se quedara en la transposición de circunstancias y personas al mundo de la ficción, y dejase su mayor baza al azorado establecimiento de identidades. Pero que consigue llegar mucho más allá, en cambio, cuando, como aquí —y es ésta otra de las claves del acierto—, su papel se circunscribe al de un *soprote activo* de la narración, sin por ello pretender sustituirla.

El acierto, construir Calicito sobre ese entramado genérico de la utopía al revés, facilita y, por así decirlo, hace de la condición paradójica del relato, de su propia textualidad —el relato en primera persona de Telegón y un texto dentro del texto, las notas del asistente del Delegado— una entidad autónoma que comprende todo lo que media entre esa fábula mínima, impuesta por lo referencial, y la trama de un texto de ficción; lo que hace posible la segunda es todo aquello que se ha trabajado —o lo que viene a ser lo mismo: que se ha añadido— sobre la primera. Y lo que se ha añadido, no sólo en cantidad sino también en entidad, es mucho, casi todo. De ese repertorio histórico se toma la armazón cronológica del pasado referido, unos cuantos personajes clave, aquel ámbito. Todo lo demás será el desarrollo narrativo de ese mundo posible: el arribo de Telegón y la investigación —a medias entre la pesquisa policial y el relato kafkiano— de la muerte del Delegado, que culminará en la identidad, tan impuesta como el cometido y el encargo mismo de la investigación, de investigador y culpable. La actualidad del relato es la de Telegón, esas 72 horas que median entre su arribo a Calicito y el

pasaje final del libro, con la estampida última a bordo del *María*, y que son también el plazo para *hallar* un culpable (que ha de proclamarse, al mismo tiempo que la muerte del Delegado, a los caliceños). Puntualmente ese engranaje, dos textos paralelos al relato; uno presente, los pasajes de *Márgenes*, y el otro sólo referido, la *Historia de Calicito*, ausente de la novela, pero de concurrente sustancia: la disposición del pasado, que allí cabe imaginar en retórica intencionada y solemne, es también ya la Historia, una más de sus formas, que no por intencionada pesa menos sobre lo que haya sucedido en verdad. Esa temporalidad, llamémosle histórica, deviene omnipresente a lo largo de los tres días; se inmiscuye en el presente ya no como escritura perdida sino como un continuo contar: Ada, Eliseo, Ángel, Esperanza, la casi totalidad de los personajes con que se tope Telegón en su investigación relatan, sin pausa, el pasado de Calicito y del Delegado. El tiempo de la actualidad narrativa es impensable sin este otro, cada uno de ellos transcurre en virtud del otro: la investigación avanza porque se refiere el pasado, el pasado se refiere porque se investiga e interroga, y esa trabazón circular será la que confiera movimiento pleno al desarrollo del conjunto. En esa consustancialidad, que redundante en eficacia narrativa, radica otra de las claves de la excelencia de la novela, quizá la de mayor peso a la hora de equilibrar la superposición constante del mundo de referencia y de su correlato ficcional, y los consiguientes desplazamientos de sentido que tienen lugar entre ambos.

Como en aquellos títulos clásicos de la utopía, en *Muerte de nadie* alienta la torturante cuestión de lo contrafactual, de lo que puede ser o no ser y de lo que hubiera sido si. Como en ellos, está ahí para hablarlos, sobre todo, de lo que en efecto es, de lo que ya sin remedio ha sido. Entre esas dos aguas no importa de qué se esté más cerca, si del fondo —el pasado— o de la superficie, mañana. Son tiempos los dos que ni en el mundo ni en la historia, en la ficción mucho menos, saben ignorarse entre sí. ■

## Otra política de la lectura

RAFAEL ROJAS

Ernesto Hernández Busto  
*Perfiles derechos. Fisonomías del escritor reaccionario*  
 Editorial Península, Barcelona, 2004  
 173 pp., ISBN: 8483076128

EN EL PREFACIO A *ROOTS OF THE RIGHT*, UNA serie editorial británica de los años 70, su director, George Steiner, presentaba las varias decenas de millones de muertos, entre 1914 y 1945, como el desenlace macabro y, acaso, involuntario, de las filosofías de derecha del siglo XIX. «Un puñado de soñadores y publicistas totalitarios, elitistas y racistas —decía— amenazaron con destruir nuestra civilización». De ahí el imperativo, según el profesor del Churchill College, de conocer y estudiar esas filosofías que, bajo la apariencia de un repliegue, se mantenían vivas en la cultura europea. Como buenos liberales que, sin ningún reparo, identifican la doctrina liberal con el mismísimo espíritu de Occidente, había que leer a Burke y De Maistre, a Rosenberg y Gobineau, a Chamberlain y De Lapouge, a Barrès y Maurras, para conjurar su maléfico influjo, su monstruosidad. Conocer la derecha era entonces, al decir de Steiner, un acto de exorcismo.

Percibo en estos ensayos de Ernesto Hernández Busto, mercedores del III Premio de Casa de América, otra mirada a la derecha que trae implícita, además, una nueva ética de la lectura. Este libro se desentiende de ese complejo postholocausto en el que la literatura es imaginada como un oficio potencialmente criminal, cuya culpabilidad queda en evidencia con cada masacre de la política y la historia. Poco importa aquí el hecho de que Hitler haya citado a Nietzsche, que Mussolini se declarara discípulo de Le Bon o que Claudel escribiera una oda a Pétain. Aquí la derecha no es una noción ideológica o política, sino estética; no se identifica por su imaginario social jerárquico o por su recurrente apelación al orden,

sino por una serie de atributos literarios: el culto al estilo, la poética del secreto, el principio analógico de la historia, la aristocracia moral, el discurso eugenésico... En todo caso, a Hernández Busto le interesa responder aquella pregunta que, en su estudio sobre la derecha francesa, se hiciera J. S. McClelland: «¿por qué tantos escritores de genio han sido intelectuales públicos de derecha?».

Es indudable que los nueve escritores retratados en este libro compartieron la mentalidad totalitaria de entreguerras. Más allá de los vínculos —nada libres de tensiones, por cierto— de Jünger, Pound, Giménez Caballero y Evola con el fascismo y el nazismo, o de la colaboración de Morand, Céline y Montherlant con Vichy, estos autores se unen a Rózanov y Vasconcelos en un imaginario marcado por la crisis de la democracia liberal, a mediados del siglo xx, donde la paranoia antijudía y otras formas de racismo, la estetización de la guerra y el uso constante de alegorías del poder, son tópicos recurrentes. Sin embargo, pensar sus poéticas y leer sus textos como emblemas de una literatura fascista es persistir en una visión altamente ideologizada y, por tanto, simplista, del vasto y, a veces, insondable testimonio que deja un buen escritor. El fascismo o el nazismo no ocupan todo el campo literario de estos autores, así como el comunismo o el estalinismo no cubren toda la obra de Gorki, Neruda, Brecht, Aragón y Éluard.

A pesar del lúcido esfuerzo de Norberto Bobbio por conservar la geografía binaria de la política moderna, es evidente que la promiscuidad entre derecha e izquierda no ha hecho más que acentuarse en los dos últimos siglos. En la Francia de la Restauración, por ejemplo, Maistre, Bonald y Lamennais hablaban de los crímenes morales de Rousseau, Voltaire y Diderot. Luego, en tiempos de De Gaulle, el grupo de *Les Temps modernes*, Sartre, Malraux y Camus, decían o pensaban algo semejante de Bloy, Péguy, Bernanos y Drieu La Rochelle. Hoy, la izquierda y la derecha posmodernas, hermanadas en eso que Robert Hugues y Harold Bloom llaman la «cultura de la queja», le reprochan a los liberales y marxistas franceses de la posguerra la invención

de un discurso que legitimó el orden multiculturalista de los 80 y los 90. La raíz de esa promiscuidad se halla en una noción kantiana, ilustrada, de la literatura, que interpreta los textos jurídicamente, como si entrañaran siempre un vicio o una virtud política, un crimen o un beneficio moral.

*Perfiles derechos* se resiste a esta noción ¿Cómo lo logra? A través de una ética de la lectura que asume el valor literario del texto como un campo de significación autónomo: como un espacio de fuga y deslinde del que puede ausentarse la crítica de la historia. En el ensayo sobre Rózanov, por ejemplo, dicha ética se plasma al interpretar la obra y la persona del escritor dentro del magnetismo que crea la figura del *Gran Inquisidor*, el *starets* de *Los hermanos Karamázov*, en la literatura rusa de fines del siglo xix. Rózanov no es únicamente un autor, creador de personajes, sino un personaje más del mundo literario de Dostoievski. Sólo que Rózanov, como Berdiaev, reacciona contra esa filosofía de la obediencia que arrastra a los intelectuales rusos de la Edad de Plata (1890-1920) a un secreto mesianismo, propiciador del nuevo imperio comunista.

Este enfoque morfológico, que se desprende del arquetipo del *starets*, es el mismo que encontramos en el ensayo sobre Jünger, desglosado en las figuras de *El Guerrero*, *El Trabajador* y *El Anarca*. La escritura de Jünger, según Hernández Busto, atraviesa estas tres alegorías civiles como si se tratara de las fases para alcanzar la perfección que impone alguna secta órfico-pitagórica. Al final, en el paso por la figura de *El Anarca*, queda plenamente esbozada una política del secreto. El anarca abandona la plaza, el espacio público, la historia y dispone de un lugar doméstico o adánico —el castillo patrimonial de un Montaigne o un Kropotkin, la «emboscadura» de Jünger— desde el cual traza las sucesivas coordenadas de una ciudad invisible. Así, la poesía va al encuentro de otra política: la política que, al decir de Lezama, permite regir la ciudad desde su misterio.

Cada ensayo esboza un perfil, una silueta, un retrato que se sabe incompleto y borroso. Es significativo que, además de la perspectiva fotográfica que supone toda

morfología, varios textos, como el de Rózanov, el de Jünger y el de Morand, incluyen alusiones a fotografías imaginarias, retratos o descripciones muy precisas de ciertos paisajes. Esto nos acerca a la experiencia de un libro en el que las imágenes, los perfiles y las lecturas se superponen. A su autor no sólo le interesa leer a Morand y Montherlant, a Evola y Vasconcelos, sino leer las lecturas que Villaurrutia y Torres Bodet hicieron de Morand; la que Montherlant, al cabo de tres siglos, hiciera de las *Memorias* del Cardenal de Retz; las que Evola y sus contemporáneos hicieron de Bachofen y la que Vasconcelos, acaso clandestinamente, hizo de Sorel.

Entre las relecturas que propone este libro hay una que me parece sumamente intuitiva. Dice Hernández Busto que Montherlant «tiene una predilección especial por la literatura del siglo xvii» y que «mucha literatura considerada 'de derechas' sale de ahí: del *moralisme*, de Pascal, de Port-Royal, de Bossuet, de Gracián y de las *Memorias* de Retz». En efecto, el siglo xvii es el museo más completo del antiguo régimen, la mayor reserva de la política clásica: nunca antes ni después, como decía Tocqueville, el cuerpo del Rey alcanzó tanta visibilidad. De ahí que desde los orígenes del romanticismo, la tensión entre liberales y conservadores asuma la forma de una guerra cultural entre la herencia clásica del siglo xvii y la ilustrada del xviii: el siglo de Luis XIV contra el siglo de Voltaire. Los detalles de esta contienda pueden leerse en De Maistre, en Taine, en Drumont y, sobre todo, en Barrès. Boutellier, el personaje repulsivo de *Les Déracinés*, es el arquetipo del iluminista, del «kantiano insalubre», que con su racionalismo cosmopolita ha destruido la magia profunda de la monarquía.

Otro escape al canon liberal de la literatura lo encontramos en el ingenioso ensayo «Los fracasos de Ezra Pound». Aquí los pasajes sobre el dinero, la usura y el mercado de la *Guide to Kulchur* parecen aportar una poética de la economía, que subyace a las simpatías de Pound por el fascismo. Al contraponer la fijeza del ideograma chino a la movilidad de la moneda fenicia, el autor de los *Cantos* se aproxima a una *imago-mundi*, a una idea de la

civilización como *paideuma*, en la que la utilidad y la belleza se reconcilian. El tema es tan viejo como Sócrates, Platón o Longino, y reaparece en los orígenes de la estética moderna con Baumgarten. Pero atribuido a los ataques que las ideologías holísticas lanzan contra el liberalismo, desde los años 30, adquiere una actualidad insospechada. De ahí que resulte tan atractiva la sugerencia de observar un paralelo entre la economía poética de Ezra Pound y la de Gabriel Zaid.

Tal vez le falte a este libro un desarrollo mayor de los tópicos que enlazan a los nueve escritores de entreguerras. La idea de una política del secreto está claramente desplegada en el ensayo sobre Jünger, al igual que los temas de la tradición y las élites, que son tan caros a la derecha, y que se exponen ampliamente a propósito de Evola. En cambio, la visión analógica de la historia, la voluntad de estilo y otros tópicos, como el de la decadencia o el del nacionalismo, que difícilmente serían rasgos exclusivos, aunque sí distintivos, de la derecha, apenas se insinúan en el prólogo y no se ven desglosados en los perfiles de cada escritor. Lo mismo sucede con el antisemitismo: otra de las obsesiones que compartieron estos ocho autores. Se echa de menos un acercamiento más detenido al discurso eugenésico de finales del siglo xix, que sustentó aquella fobia racial. Una mirada atenta a la paranoia antisemita de un Pound, un Evola o un Vasconcelos, hubiera revelado que estos intelectuales, estrechamente unidos a un imaginario nacionalista, veían a los judíos como una «comunidad nómada», «sin noción de la patria», que amenazaba con destruir los vínculos sanguíneos y telúricos de las naciones occidentales.

Pero esta falta de organicidad, que se observa en *Perfiles derechos*, también puede ser entendida como una virtud. No vemos aquí, como recomienda Gabriel Zaid, la engañosa y estéril aspiración a un libro total. Hernández Busto no se propuso escribir un tratado sobre la literatura de derechas en los años 20, 30 y 40. Su objetivo era, tan sólo, reunir nueve perfiles, nueve siluetas de escritores, cuyo parentesco espiritual se nos hiciera tangible en la lectura. Y ese objetivo, esa arte combinatoria, realizada por un joven autor que no en vano

hizo estudios de matemáticas en Moscú, se cumple a plenitud en estas *Fisonomías del escritor reaccionario*.

La principal virtud de este libro —el ejercicio de otra moral de la lectura, desentendida de la corrección política y la hermenéutica doctrinal— se pone a prueba en el ensayo sobre Ernesto Giménez Caballero. A diferencia de Montherlant, Céline o Pound, y al igual que Vasconcelos, este escritor falangista no despierta mayor entusiasmo en Hernández Busto. Sin embargo, el gesto de un vanguardismo católico, puesto en función del soporte simbólico de una dictadura patrimonial, aparece aquí, no como una extravagancia, sino como una *reacción orgánica* a la forzosa identidad entre vanguardia y socialismo difundida por el siglo xx. Aunque Hernández Busto no ignora que su relectura de Giménez Caballero coincide con un segundo aire de la literatura franquista, impulsado por ciertas arqueológicas críticas o nostálgicas (Francisco Umbral, Andrés Trapiello, Mónica y Pablo Carbajosa, Javier Cercas, Jordi Gracia...), tampoco oculta que hojear páginas de aquella derecha española (Sánchez Mazas, Montes, Foxá, Giménez Caballero) es como «moverse en una habitación cerrada desde hace mucho, donde se respira ese aire rancio, como de pensión madrileña venida a menos». ■

---

## La (re)definición desde el sexo y la sexualidad

JESÚS JAMBRINA

---

Emilio Bejel  
*Gay Cuban Nation*  
 The University of Chicago Press  
 Chicago, 2001, 257 pp.  
 ISBN: 0-226-04174-3

---

**S**ALVO EL ESFUERZO DE VÍCTOR FOWLER, Norge Espinosa y Andrés Isaac Santana, entre otros, desde la crítica literaria y la historia, la poesía y el activismo, y la crítica de

artes plásticas, respectivamente, no puede decirse que los aportes de los *Gay and Lesbian Studies* y los *Queer Studies* hayan sido considerados por los críticos e investigadores cubanos más allá de la descalificación y el desprecio teórico; hecho contradictorio si pensamos que varios de nuestros mayores escritores son referencias obligadas de estas tendencias a través de sus obras de ficción, poesía o ensayo. Estas últimas han ofrecido innumerables posibilidades de diálogo, más que exploradas por estudiosos de otras partes del mundo y casi completamente desaprovechadas, al menos con respecto a los temas del sexo y la sexualidad, por la mayoría de los críticos e investigadores cubanos. *Gay Cuban Nation*, al construirse enciclopédicamente sobre la representación del sujeto homosexual en la literatura y la cultura cubanas, rinde homenaje a predecesores como José Lezama Lima y Virgilio Piñera, entre otros, que ya habían asociado nación y homosexualismo en una ecuación que supera el dilema erótico para inscribirse como parte de un proyecto ético mayor, ligado a la búsqueda de la justicia social para todos los sujetos nacionales, sin distinción de raza, sexo, religión e ideología.

En sus 234 páginas, este libro no sólo devela la marca homosexual misma, muchas veces desubicada o escondida narrativamente, sino los discursos nacionalistas que la cercan y la proyectan como figura marginal y como límite moral práctico del país. Para finales del siglo xix y principios de xx (desde la década de los 80 hasta 1920, aproximadamente) Bejel analiza, por ejemplo, las opiniones de José Martí sobre el «hombre afeminado» y «la mujer hombruna», a partir de su artículo «Vindicación de Cuba» (1889) y su novela *Amistad funesta*, así como las miradas científicas del Dr. Benjamín de Céspedes y de Enrique José Varona, aparecidas en *La prostitución en la ciudad de La Habana* (1888), estudio del primero con prólogo del segundo.

Mientras José Martí considera al homocrotismo consustancial a la fragmentación moderna, a la cual él opone un estado poético natural, los segundos —más radicales en su lenguaje— ven a la homosexualidad

como un vicio pernicioso para el país, considerándola, junto con la raza (no blanca, obviamente: negros y chinos) y las clases bajas («inmigrantes europeos sin familia»), un mal a higienizar. Bejel acierta al ubicar ambas posiciones como parte de las respuestas que, a través de proyectos nacionales distintos, tanto Martí como Céspedes y Varona elaboraban frente a la naciente influencia norteamericana que, sin embargo, como los proyectos nacionales de ambos próceres, también tenía en la institucionalización de la homofobia uno de sus ideogramas más eficaces.

En su segunda parte, *Gay Cuban Nation* reconstruye el espacio discursivo desde los años 20 hasta los 40, destacando el surgimiento del feminismo en Cuba, lo cual, según su autor, propicia una nueva cobertura para la representación homosexual en ambos géneros, sin que ello signifique una aprobación mayoritaria de tal conducta. El autor se centra en tres novelas del período: *La vida manda* (1929), de Ofelia Rodríguez; *El ángel de Sodoma* (1928), de Alfonso Hernández Catá, y *Hombres sin mujer* (1938), de Carlos Montenegro. Como se sabe, ni la primera ni la segunda obra tienen hasta hoy edición cubana. A pesar del avance feminista y la relativa visibilidad del homosexualismo, dada la radicalización nacionalista en esos años, los criterios contra el «pecado nefando» también ganaron en articulación.

El autor hace referencia a diversos textos periodísticos aparecidos en las revistas *Carteles* y *Bohemia* donde se atacaban y se defendían (desde el punto de vista médico) las actitudes homosexuales. Una de las más activas participantes en dichas polémicas fue Mariablanca Sabas Alomá, quien, desde una perspectiva (entonces) de izquierda, terminó aportando para el contexto cubano el argumento más recurrido contra la homosexualidad en general (y el lesbianismo en particular) en una situación revolucionaria: este tipo de preferencia sexual como producto de la sociedad capitalista, la cual una vez eliminada, permitiría a la mujer disfrutar de los mismos beneficios que el hombre y, por lo tanto, el lesbianismo desaparecería. Al clásico argumento del «acto contra natura», Sabas suma una causa ideológica que, todavía en los años

60 y 70, serviría para mantener la exclusión social de aquellos que resistían la normatividad heterosexista de la revolución.

La tercera parte del libro es la más compleja y extensa en la medida en que abarca un período más largo (1959-finales de los 90), y analiza una mayor producción que incluye no sólo obras literarias, dentro y fuera de Cuba, sino también el cine y el documental, también en ambos espacios —*Conducta Impropia* (1984), de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal; *Fresa y Chocolate* (1993), de T. G. Alea y J.C. Tabío, y *Mariposas en el andamio* (1996), de Luis Felipe Bernaza y Margaret Gilpin.

Las primeras páginas de esta última parte abordan la obra de José Lezama Lima, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. En el caso del primero, se defiende la idea de que para el autor de *Paradiso*, la homosexualidad «es una forma de sobrenaturaleza que rompe los límites aceptados y permite la creatividad». Así mismo, esta idea aparece asociada con la formulación de una teleología que tiene su origen en los discursos nacionalistas del siglo XIX. En cuanto a Sarduy, se destaca el punto de vista travestí como variante narrativa homoerótica, cuyo correlato sería «la denuncia del nacionalismo como mito ilusorio». Como sabemos, los conceptos de máscara, simulación y vacío referencial juegan un papel fundamental en la cosmovisión del escritor camagüeyano.

De Reinaldo Arenas, Bejel afirma que «*Antes que anochezca* retrata a la nación como una *épica del oprimido*, lo cual implica una constante lucha por la libertad utópica. La autobiografía de Arenas puede ser leída como una clara negación de un sistema opresivo que censura y encarcela (al autor), pero también produce su persona y su subjetividad». Según Bejel, la película *Fresa y Chocolate* intenta rectificar las políticas homofóbicas de la Revolución, sugiriendo la alianza entre un hombre homosexual y un joven socialista de mente abierta. De esta forma, en su opinión, se completaría la integración del primero al cuerpo de la nación.

Otros autores analizados en estos capítulos son Leonardo Padura Fuentes, Pedro de Jesús López y Ena Lucía Portela, estos últimos los narradores más conocidos de su generación y

quienes articulan en sus narrativas tanto las salidas del closet o destape a la cubana, como un acercamiento más independiente a lo nacional. A pesar de sus alusiones directas a los peores períodos de represión en contra de los homosexuales —las UMAP y los años 70— e incluso a pesar de ciertas descripciones sugerentes de la alternancia sexual (participantes en una fiesta en La Habana Vieja), Bejel lee en *Máscaras*, la novela de Padura, una reafirmación heterosexista en tanto el homosexual es visto todavía como un ser extraño y raro en relación a los otros personajes, aunque aceptado compasivamente.

Todo lo contrario sucede, sin embargo, en los relatos de Pedro de Jesús y Ena Lucía Portela, de quien se analizan un par de cuentos: «Dos almas perdidas nadando en una pecera» y «Sombrió despertar del avestruz». El narrador de De Jesús es leído por Bejel como una voz *queer* (rara, podría ser la traducción) que resiste una definición sexual

fija, mientras que a la voz narrativa lesbiana construida por Portela la reconoce apelando a la autoridad de escritores internacionales para poder textualizar el deseo lesbiano —por supuesto que el estudio de Bejel elabora ampliamente estos puntos de vista que yo sólo estoy intentando resumir (coherentemente) para esta reseña.

*Gay Cuba Nation* termina con lo que podríamos llamar la apoteosis del tema nación y homosexualidad al incorporar tres novelas de autores cubano-americanos: *Crazy Love* (1989), de Elías Miguel Muñoz, donde se narra la regeneración de un joven exiliado cubano en Los Ángeles, quien, después de una relación homosexual con un compañero de su banda musical, decide casarse con una joven norteamericana, que a su vez se convertirá en su *manager*. Bejel interpreta esta historia básicamente como la metáfora de la asimilación norteamericana pues el matrimonio reorienta al personaje

## LIBROS EN ESPAÑOL / LIBROS CUBANOS



EDICIONES UNIVERSAL, con su filial, Librería & Distribuidora Universal, es una empresa de la familia Salvat que desde 1965 se dedica a la distribución y edición de libros en español en general y especialmente de autores y temas cubanos. Con más de 1,100 títulos publicados de temas históricos, literarios, artísticos y otros de importancia cultural, tiene además la capacidad de ofrecer una librería y distribuidora capaz de localizar cualquier libro escrito en español para los clientes interesados.

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

**SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO**

**VISITE NUESTRA LIBRERÍA EN LA CALLE 8 Y 31 AVE. DEL SW. DE MIAMI**

### EDICIONES UNIVERSAL

(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

3090 S.W. 8 Street

Miami, FL 33135. USA.

e-mail: [ediciones@ediciones.com](mailto:ediciones@ediciones.com)

Tel: (305) 642-3234

Fax: (305) 642-7978

<http://www.ediciones.com>

hacia el mundo del éxito comercial y los estereotipos culturales, así mismo expone las tensiones entre ambas culturas las que, si bien se diferencian en múltiples aspectos, están unidas en el aspecto homofóbico (como los proyectos nacionales de Martí y Varona). El matrimonio entonces se convierte, metafóricamente, en el lugar de la reconciliación política y cultural de una parte del exilio cubano con Estados Unidos como el nuevo sitio de residencia.

Otro texto es *We came all the way from Cuba so you could dress like this?* (1994), de Achy Obejas. En este caso, la narradora se identifica más abiertamente con la herencia cubana como parte de las otras identidades latinoamericanas en Estados Unidos y la nostalgia de los personajes no es de Cuba, sino de Chicago, la ciudad donde crecieron. Por otra parte, el contexto de las historias es la vida en la sociedad posindustrial y consumista, de minorías étnicas y sexuales —la narradora se reconoce lesbiana— donde el SIDA hace estragos entre los menos favorecidos económicamente.

El cuento que da título al libro relata la transformación del personaje en una militante de izquierdas en contra de los valores de su familia cubana. En dicha transformación confluyen, sin embargo, otros elementos de su vida americana: su sexualidad, el feminismo, su profesión de periodista, su activismo. Según Bejel, el texto deja abierta la posibilidad de la lucha contra el sistema de poder (cultural) dominante, lo cual convierte al relato en el reverso de la anterior novela.

Por último, el autor estudia *Las historias prohibidas de Marta Beneranda* (Premio Casa de las Américas, 1997), de Sonia Rivera-Valdés. Este texto genera diversas interrogantes en la medida en que, al tiempo que se identifica plenamente como cubano, también se reconoce neoyorkino. Bejel se detiene en estas historias porque cada una indaga en un aspecto diferente de la sexualidad en relación con la nación, cuestionando esta relación tanto en sus aspectos dominantes como de resistencias. Para el crítico, ambos elementos se retroalimentan demostrando que la (homo)sexualidad y el nacionalismo son categorías que se renuevan día a día no

sólo a nivel público, sino también al interior de la propia actividad erótica.

Este último, creo yo, es el aspecto más importante al que arriba *Gay Cuban Nation*, pues establece concretamente la conexión entre sexualidad y cultura que tan bien supieron intuir pensadores como Fernando Ortíz y Moreno Fragnals, entre otros. Si por una parte el libro de Bejel se inicia rescatando a la figura homosexual de entre la maleza del significado y la descalificación moral a la que históricamente ha sido sometida en los discursos nacionalistas cubanos, por otra termina validando la diversidad sexual en todas sus variantes, no sólo la lesbica o *gay*, y reconociendo en la fluidez erótica una fuerza activa de la identidad personal y colectiva.

Particularmente, creo que el libro de Bejel es importante porque, independientemente de los posibles desacuerdos que podamos tener con algunas de sus afirmaciones, sistematiza, por primera vez en nuestro país y en términos culturales, la problemática de lo sexual en tanto compendio de asuntos que conciernen no sólo al campo literario, sino que, objetivamente interpretada, esto es, comprendida en sus complejas interrelaciones, repercute en los campos de la política, las leyes, la educación y el pensamiento, entre otros de indudable repercusión social. ■

---

## Imaginación poética en miniatura

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

Orlando González Esteva

*La noche*

Colección El Traje de tus Versos

Galería Estampa, Madrid, 2003, 41 pp.

—

AUTOR DE UNA RELEVANTE OBRA, QUE HA hecho de él una referencia imprescindible en cualquier recuento o inventario de la mejor poesía cubana que hoy se escribe (es

muy notoria su ausencia en *Las palabras son islas*, la antología compilada por Jorge Luis Arcos en 1999, y cuyo título, por cierto, fue tomado en préstamo de un verso suyo), Orlando González Esteva (Palma Soriano, 1952) posee, además, el don de saber sorprender siempre.

Como todo creador verdadero, no se limita a repetir fórmulas, pues sabe que éstas pueden convertir al escritor en rehén suyo. Es gracias a eso que, desde *Mañanas de la poesía* (1981), ha cimentado una trayectoria literaria en la cual la unidad y la variedad se conjugan con especial acierto.

La última estación del itinerario de González Esteva es, de momento, *La noche*, que reúne 94 textos breves cuyo motivo común es el que se anuncia en el título. Todos, además, siguen una misma estrofa, compuesta por tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, y desde el punto de vista acústico poseen rima parcial o asonante. Como se precisa en la cubierta, *La noche* toma como modelo el *gunsaku*, conjunto de *haikus* o tankas que giran en torno al mismo tema, al cual asedian desde diversos ángulos, pero que al mismo tiempo pueden leerse como poemas autónomos.

Esto último es lo que más se cumple en *La noche*. El libro se ajusta menos, en cambio, en lo que se refiere a que esos textos sean, en propiedad, *haikus* (o bien *haikús*, *jaikus* o *jai-kús*, como prefieren llamarlos otros). En primer término, González Esteva rompe con la ausencia de rima del *haiku* japonés, a diferencia de los autores hispanoamericanos que se han acercado a esa estrofa, quienes por lo general la han mantenido. Respeta, en cambio, la estructura formal, y, sobre todo, logra que sus textos participen de ese aire de «miniatura arrobada, suficiente, sugestiva, pillada a medio camino entre un misterio y otro», que de acuerdo con él, distingue a esa manifestación tradicional.

No hay que leer, por tanto, estas páginas como poemas japoneses escritos en español, lo cual a González Esteva se le antoja un tanto peregrino, sino como textos poéticos que buscan recrear los atributos distintivos del *haiku*: el encanto, la delicadeza y esa intrínseca sencillez que constituye un desafío a la capacidad imaginativa del lector.

#### ASOMARSE A LA OSCURIDAD

Si en el plano formal González Esteva se inspira en una estrofa tradicional japonesa, en el temático se afilia a una corriente de la poesía universal que es también muy antigua. En el ambiente nocturno se han inspirado, entre otros autores, Novalis, Torquato Tasso, Rilke, Longfellow, san Juan de la Cruz, Mallarmé, José Asunción Silva, Giacomo Leopardi, Baudelaire, Heinrich Heine, Leopoldo Lugones y, entre nuestros compatriotas, Emilio Ballagas, José Lezama Lima, José Manuel Poveda y Eugenio Florit.

Es, además, un motivo que ha aparecido con frecuencia en la obra del propio González Esteva. Lo encontramos, por ejemplo, en textos como «Piedad de la muerte», «Voces», «Del azar y sus recados», «Manuscrito en una calle de Buenos Aires» y «El brocal de la aurora», que comienza con estos versos: «La noche es un acertijo/ para el hombre que se asoma/ al portal y ve en la sombra/ iluminada su sombra».

Esto es precisamente lo que hace González Esteva en su libro: se asoma a la oscuridad y las sombras nocturnas y las ilumina a través de la irradiación maravillosa de la poesía. De ese acercamiento resultan, en primer término, varias definiciones que intentan aprehender la noche desde diferentes ángulos y perspectivas: ésta es así una flor negra entreabriéndose, un pozo donde el rostro del poeta flota hasta disolverse, una careta de la luz, un paracaídas del silencio, el sol de espaldas, la sombra de Dios, un paraguas empuñado por ¿quién? para guarecernos de ¿qué?

Cabría señalar la capacidad imaginativa del poeta, la belleza y precisión de sus definiciones, la de connotar y sugerir. Pero baste decir que ante estas páginas experimentamos eso que no requiere de muchas explicaciones, y que es la gratificante satisfacción que se siente cuando se lee buena poesía.

Pese a lo que se podría suponer, por ceñirse a un único elemento temático y por estar encorsetado por el mismo molde estrófico, *La noche* no es un libro monocorde. A partir de esas premisas, el autor logra que su discurso poético se expanda y transite por registros muy variados. Puede ir así de una

encantadora y casi infantil delicadeza («¡Hola, mosquito! / ¿Te da miedo la noche? / ¡Zumba un poquito!») a un tono más conceptual y reflexivo («Noche estelar: / la del ojo de vidrio / por estrenar»).

Asimismo, y como hizo en *Elogio del garabato*, González Esteva se lanza en busca de asociaciones: los ojos se cierran «para impedir que la noche/ lo sea todo»; en su concha, el caracol es dueño de su propia noche, de su «vida interior»; si la noche es «el carapacho de la Tierra», entonces sus habitantes «jicoteamos».

#### SIN LEVANTAR LA VOZ

En el libro también tienen cabida las reflexiones sobre el acto creador, que tan recurrentes son en la obra de su autor. Si en *El pájaro tras la flecha* éste expresa que «escribir es un ruido, / un golpearlos por dentro la cabeza», y en *Escrito para borrar*, que escribe «para partir, / para no estar demasiado tiempo a mi sombra, a mi lado», en *La noche* apunta que el poeta no escribe, sino que junta esas señales de humo que vienen a ser los fragmentos de la noche. González Esteva añade otro valor simbólico a la noche, al hacer que ésta, que para él es suma de tantas ausencias, represente, toda ella, a Cuba. Es, por cierto, un poema que hace pensar de inmediato en el verso martiano: «Dos patrias tengo yo, Cuba y la noche».

Aparte de sus valores literarios, que justifican plenamente su lectura, *La noche* posee el atractivo adicional de contar con una original edición. Ésta fue concebida de manera casi artesanal, e incluye unas ilustraciones de Ramiro Fernández Saus, una de ellas sobre un pedazo de papel de lija. Se imprimió en un papel de acuarela, y no fue encuadrada al modo tradicional.

Sus páginas están sueltas y arman una especie de portafolio, similar al de los artistas gráficos, que va dentro de una caja de cartón. Se realizó, además, una tirada muy reducida (275 ejemplares), lo cual convierte el poemario en una verdadera pieza para coleccionistas. Pienso, por eso, que estos hermosos textos deberían tener otra edición más convencional, que les posibilite una circulación más amplia.

*La noche* viene a engrosar y enriquecer el destacado itinerario poético de Orlando González Esteva. Quienes se adentren en sus páginas, han de disfrutar de un conjunto de textos que rebosan sensibilidad, rigor, talento, y que constituyen un estupendo ejemplo de cómo escribir excelente poesía, con sencillez y sin levantar la voz. ■

---

## La Parte Falsa

CARLOS A. AGUILERA

---

Virgilio Piñera  
*Teatro Completo*  
Editorial Letras Cubanas,  
La Habana, 2002; 682 pp.,  
ISBN: 9591007833

---

EN LA NOTA DE PRESENTACIÓN A LA REVISTA *Poeta*, de la que sólo se publicarían dos números, Virgilio Piñera escribe: «Poeta disiente, se enemista, contradice, da la patada y aguarda, a su vez, el bautismo de fuego. Poeta espera, necesariamente, el descubrimiento de su parte falsa».

¿Qué significa la «parte falsa» en la obra de Piñera: la ontología, lo ideológico, cierta picazón generacional, la historia?

Sin lugar a dudas, si un escritor cubano puede ser leído desde *lo falso* ese es precisamente Virgilio Piñera. No sólo porque sus textos se cruzan en una suerte de simulacro de género —hay más de *boutade* y desvío en su obra que lo estudiado hasta ahora—, sino porque devienen «políticos» y sólo pueden ser entendidos desde el excedente, el juego bufo con todo, el contrarrelato.

Su *Teatro Completo* sería un ejemplo. Sus personajes, más que pequeños héroes nerviosos a la manera de Thomas Mann o Carpentier, son monstruos que dicen no, bichos tozudos, cucarachas. Dan la impresión de haber sido creados sólo para *machacar*, intervenir contra el sistema. A la vez, estar encerrados en él, no huir.

En *La sorpresa*, uno de los textos menos afortunados, escrito por Piñera en los años 60, un matrimonio de guajiros logra «usurpar» su casa gracias al trasquilamiento ideológico y la abolición de lo que, en una nota aparecida en *Lunes de Revolución*, Virgilio llamara pasado reaccionario.

Si traigo a colación esta pieza del autor de *Aire frío* es para resaltar, sobre todo, una cosa, ni siquiera en sus malas obras de teatro —y tal como este tomo muestra, no todas eran buenas— se disuelve esta tensión entre ley y caricatura, risa compleja y gravedad. Juego de contrarios que se da en la personificación mesiánica de la ideología (el guajiro le enseña a cada momento la foto de Fidel a *la latifundista*, mientras habla de la bondad de las instituciones del Estado, el apoyo masivo al proyecto 1959), y en el maniqueísmo «consciente» con que, a contrapelo de la misma obra, Virgilio resuelve todo. Como si un corte entre dos tiempos bastara para disolver el estereotipo con el que está tapiñada la Historia. Como si un corte, entre escena y escena, pudiera «limpiar» algo.

¿Puede un totalitarismo como el cubano asimilar esta «parte falsa» de la que venimos hablando, ese lado contracanónico que caracteriza la mentalidad-Piñera?

Pienso que no, y creo que esa es la verdadera razón por la que una parodia como *Los siervos*, publicada en 1955 en la revista *Ciclón*, con su cadenetá de nombres rusos y burlitas a la demagogia socialista, no figure en este libro. Parodia que el mismo Virgilio intentaría «eliminar» de su teatro: ante la creciente uniformización de la vida cubana, la desaparece de toda posibilidad de representación, y en su *Diálogo imaginario* con Sartre (más *mea culpa* que conversación) inscribe, refiriéndose a esta pieza: «Cuando los estudiantes dicen que la mayoría de los intelectuales no nos comprometimos, tengo que bajar la cabeza; cuando los comunistas ponen a *Los siervos* en la picota, la bajo igualmente. (...) Todo escritor tiene en su haber un Roquentin más o menos».

Este *Diálogo...*, pronunciado diez años antes del caso Padilla y unos meses antes de las *Palabras a los intelectuales*, en 1961, es, sin duda, uno de los documentos a estudiar

sobre la relación ideología-miedo en el espacio civil de la Isla.

Otra de las «virtudes» de esta edición es que deja fuera la primera obra de Piñera: *Clamor en el penal* (con un título que parece sacado de alguna película de Juan Orol) y *En esa helada zona*, escrita después de *Electra Garrigó*; textos que hubieran servido para entrever los caminos que la-oscura-cabeza-negadora, como le gustaba decir a Lezama, intentaba antes de piezas como *Jesús, El flaco y el gordo* y *El no...*

Tampoco se incorpora lo que el mismo Rine Leal, antologador y compilador de esta selección, llamó hace más de una década *Teatro inconcluso*, libro que trajo a flote una serie de *mentalidades* que, sin duda, ayudaron a pensar el espacio Virgilio (espacio que se ha ido rellenando con el tiempo) y aportaron bocetos tan atendibles como *¿Un pico, o una pala?* o *Las siameses*, para sólo citar las más delirantes.

Por cierto, a través de la introducción nos enteramos que los años de muerte-vida para Piñera, aproximadamente del 70 al 79, fecha en que murió biológicamente, y en los que fue reducido al más perverso de los anónimos —no se le permitió publicar, ni viajar y, para colmo, la ley 1249 castigaba con nueve años «la ostentación pública de homosexualidad»—, fueron años pastorales. Virgilio, como buen viejito, «se negaba a la jubilación», escribe Leal, y repartía su tiempo —parece decir— entre amigos, traducciones de libros y partidas de canasta. Algo casi idílico si la realidad, por desgracia, no hubiera funcionado como una aplanadora.

¿Es posible, entonces, un *Teatro Completo* tan incompleto? ¿Una broma, más allá de la posibilidad de volver a leer a Piñera, tan perversamente colosal?

No, y, evidentemente, sólo en un país con tan alta concentración de poder, me gustaría pensar también, de culpa, donde todo tiene que funcionar dentro de una fuerza despótica, esa *esencia de ferretería* tan propia al imaginario de Virgilio tiene que limitarse a las pequeñas censuras, a los escamoteos policíacos. Asumirlo completo sería imposible. Hay demasiada ficción contra-

Estado, desparpajo e intrascendencia en su obra. Demasiada parte falsa. Y ya sabemos que los regímenes «serios» no se pueden permitir ciertas cosas. De lo contrario, la literatura, más que panfleto, sería, en algunos lugares, sólo literatura. ■

## Mucho teatro para neófitos y conocedores

ARÍSTIDES FALCÓN PARADÍ

Matías Montes Huidobro  
*El teatro cubano durante la República.*  
*Cuba detrás del telón*  
 Society of Spanish and  
 Spanish-American Studies  
 University of Colorado at Boulder, 2004  
 738 pp., ISBN: 0-89295-111-7

ESTE RECIENTE LIBRO DE CRÍTICA TEATRAL de Matías Montes Huidobro es tan monumental como el Capitolio habanero, con su conglomerado de columnas jónicas que aparece en la portada, y una opulenta ceiba que recuerda el Parque de la Fraternidad. ¿Monumental? ¿Opulento? Sí, ambos inclusive; 728 páginas en apretada letra, en una edición más holgada muy bien hubiera dado ampliamente para tres volúmenes. Ya se sabe que las universidades norteamericanas tienen problemas de dinero. ¿Teatro cubano de la Fraternidad? No. No es un libro fraternal si de teatro se trata, y Cuba está detrás del telón. No obstante, Montes Huidobro intenta que los pro y los contra del período que estudia —de 1902 a 1958—, el sí y el no, vayan de la mano, a contraluz y entre bastidores: expuestos a una escena única y múltiple para todo interesado lector. No propone, expone, en su investigación: un recrear una memoria diluida en el olvido de un espacio intangible y de una larga escena olvidada.

La crítica huidobriana, en un dicotómico y paradójico juego de espejos, recupera esa memoria desgarrada de la historia, la parte

que se quiere olvidar. De otro lado, la desgarrante exposición de los protagonistas de este teatro, para el crítico los dramaturgos, Montes incluido, que contra viento y marea y por amor al arte construyeron las bases del más genuino y moderno teatro cubano. Dicotomías y paradojas: Así «en medio del abandono oficial [...] se unirá la constante negación a que se les someterá [a los dramaturgos] durante todo el período republicano, de 1902 a 1959, exigiéndoles una calidad difícil de conseguir en un teatro sin escenario, sin público y con directores e intérpretes que no podían ser mejor que ellos» (p. 1). Parecería que se les pedía (todavía se les pide) peras al olmo, en esa crítica de «en medio del abandono oficial». Hay una crítica generalizada, y no sólo la de Montes en este caso, bastante amarga del pasado republicano. Se olvida que el verdadero arte nace de su propio aliento a espaldas de todo y de todos (Montes, el dramaturgo, es un modelo fehaciente), en cualquier tiempo anterior fue igual a los tiempos que siempre corren. En Cuba el posterior será peor: en esto la crítica huidobriana no duda.

Valdría la pena hacer un urgente estudio comparativo con las diferentes plazas latinoamericanas para ver mejor reflejado los tiempos republicanos. Para que la queja de «en medio del abandono oficial» no sea alimento de dolor infinito o lo de siempre, piltrafa de la carroña para sus intereses mezquinos de propaganda barata. Después de los resultados del estudio comparativo, quedar más limpio de espíritu. Desde una perspectiva de los años, parece ese «abandono oficial» y sin ninguna ayuda estatal, una panacea. Cuando, después, la hubo, a qué alto precio se tuvo que pagar. Fue la otra cara de la moneda, más tétrica. Que diga si de gobierno y de teatro se habla: fue (es) el teatro de la Revolución más trágico. Montes aclara para que no quede dudas (en las dicotomías y las paradojas): «Al funcionar nuestro teatro al margen de la vida política republicana, viviendo de forma precaria y generalmente por su cuenta, producto del esfuerzo individual, sin apoyo del gobierno, los dramaturgos, para su bien o para su mal, no son deudores de este y pueden configurar,

libremente, un discurso heterodoxo, mientras que al recibir el apoyo estatal después de 1959 se ven limitados a un discurso ortodoxo. El resultado del teatro que va de 1902 a 1959 es un teatro más independiente, inclusive cuando responde a los cánones del discurso burgués» (p. 2).

Asombra el libro no por lo abarcador, sino por lo que desgrana semilla a semilla y va germinando. Biogenética es su crítica. Sin duda, este libro tiene un antecedente en el largo quehacer crítico de este autor dramático. Pienso en *Persona, vida y máscara en el teatro cubano* (1973). No obstante, los años no pasan en balde y supera con creces aquel antecedente que cubría, además, el período castrista. Su crítica, fiel a sus ideas por arraigadas y arriesgadas, respira un aire más renovador. Como el buen vino, mejora con el tiempo. La importancia de este libro habría que verla en su contexto. No existen estudios ni en un antes ni en un ahora que lo superen en amplitud y profundidad, además de su sistematización. Por el momento, la investigación está por superar. Quedará como un clásico. Recordemos algunos antecedentes. El primero de su tipo, muy meritorio, es el de Natividad González Freire, *Teatro cubano 1927-1961* (1961); el de Rine Leal, *En primera persona (1954-1966)* (1967); también de Leal, *Breve historia del teatro cubano* (1980), llamando a la parte de la República «neocolonia municipal y espesa»; el de Magaly Muguercía, *El teatro cubano en vísperas de la Revolución* (1988), que inicia su estudio con el «teatro de arte» de 1936 a 1959 y, después, un salto de equilibrista, *back to the future*, a los años 80.

Montes divide el teatro cubano durante la República en dos etapas fundamentales: la primera etapa en la «toma de conciencia del teatro cubano», de 1902 a 1939, y la segunda, de 1939 a 1958, cuando «el teatro moderno entra en acción». Etapas nada arbitrarias que fundamenta con un riguroso análisis. La primera etapa está compuesta por doce capítulos y la segunda por diecinueve. En cada uno de los capítulos añade un dramaturgo o varios dramaturgos, según convenga, sobre todo si de valor se trata, a la exposición del tema. Escatimar es para los avaros, no para

Montes. Es por eso que no nos regatea unas páginas de más o de menos en esta investigación exhaustiva. Su crítica, lúcida e inacabable, pasa revista a toda pieza o nombre que merece ser incluido. En su análisis incluye temas que rara vez son mencionados en este tipo de estudios o que todavía no habían sido estudiados, al menos con la atención que merecían, como «la temática negra [que] va entrar tardía en nuestra dramaturgia» (p. 377). Asimismo realiza una valoración analítica, más que necesaria, del teatro de Flora Díaz Parrado, todavía, a estas alturas, bastante desconocido. Destaca a José Antonio Ramos, «fundador del teatro nacional», en capítulo aparte, con su *Tembladera* (1917), que es para el crítico, «microcosmos de la nacionalidad» y «una antesala de lo que vendrá, trazando los lineamientos de nuestra batalla campal, resumiendo los males del momento y anticipando los del futuro» (p. 10). La considera, junto con *El Chino* (1947), de Carlos Felipe, y *Electra Garrigó* (1947), de Virgilio Piñera, como «una de las tres obras más importantes del teatro cubano de la República» (p. 153). Ve en Carlos Felipe al dramaturgo que «supo captar la esencia de la modernidad» (p. 405) por su «nacionalización de la metateatralidad» pirandelliana, en *El Chino*. Lo existencialista por defecto que tiene el cubano, como dijera Piñera, lo plantea en su análisis de *Electra Garrigó*, que es «una pieza seminal y liberadora», ubicada «entre el machismo y el matriarcado» (Espínosa Domínguez, citado por Montes Huidobro, p. 429). Con lo absurdo por exceso de *Falsa alarma* (1948) «se inicia [según Montes] en Cuba el teatro de la crueldad y el absurdo» (p. 617), punto de vista que por primera vez, que yo sepa, ha sido dicho por la crítica. Otro tanto al referirse a Eduardo Manet, con su *Scherzo* (1949), «lúdico y hedonista [que es] una variante del bolero» (pp. 560-61). Cubre este libro al mismo Montes, que descubrí artaudiano en mi tesis doctoral *El teatro cruel de Matías Montes Huidobro* (1999), e infinidad de circunstancias relacionadas con otros autores: el hecho lamentable de que la obra de Fermín Borges haya quedado inédita, que Ramón Ferreira no siguiera escribiendo... y más y más.

Por todo lo antes mencionado, *El teatro cubano durante la República...* es ya de obligada consulta e imprescindible para cualquier interesado en el teatro cubano, dentro del período que abarca. Por ser de esos libros raros que llenan un espacio dentro del tema expuesto, queda como un libro único en su clase. ■

---

## Monoproducción con industrialización

ENRIQUE COLLAZO

---

María Antonia Marqués Dolz  
*Las industrias menores: Empresarios y empresas en Cuba (1880-1920)*  
Editora Política, La Habana, 2002  
320 pp., ISBN: 959-01-0453-3

---

**E**STA ES UNA OBRA IMPRESCINDIBLE DE LA reciente historiografía cubana. Su autora, antes de su dolorosa pérdida, consiguió legarnos un estudio esencial para conocer y comprender a fondo la estructura de la economía cubana desde fines del XIX hasta las dos primeras décadas republicanas. Gracias a esta valiosa aportación, hecha a partir de su férrea voluntad, su talento y su plena consagración a la investigación, su memoria se mantiene viva entre todos los que la queríamos y apreciábamos sus virtudes como profesional y fiel amiga.

El libro examina los orígenes de un sector productivo prácticamente ignorado por la historiografía. Con una alta dependencia del comercio exterior, la modernización de la economía cubana, desde fines del siglo XIX, implicó un alto grado de especialización productiva y una elevada concentración geográfica de los intercambios mercantiles. Comercio, finanzas, infraestructura, servicios públicos, fuerza de trabajo, iban a remolque de las principales agroindustrias, sobre todo de la azucarera, cuyo liderazgo era indiscutible.

Tal abandono historiográfico fue lo que quizás sedujo a la autora a emprender, prácticamente desde sus últimos años de estudiante de la licenciatura, la investigación del sector industrial ajeno al modelo primario exportador sobre los que descansaba el proceso de reproducción de la economía insular. A pesar de la relativa escasez de fuentes disponibles con que María Antonia se encontró desde el mismo proceso de definición de lo que sería su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid. Su contribución al conocimiento de la historia económica de ese período resulta francamente decisiva. Mediante este estudio, se aprecia cómo en medio del predominio azucarero y tabacalero se consiguió articular una pequeña pero eficaz red industrial que en muchos casos era subsidiaria de ambos sectores. Sin embargo, en otros mantuvo una relativa independencia de ellos y logró desarrollarse en medio de normativas comerciales tan adversas como el Tratado Foster-Cánovas primero y el Tratado de Reciprocidad Comercial (T.R.C.) después, entablando sucesivamente una feroz competencia con las mercancías de ambas metrópolis. Por ejemplo, la industria papelera, principalmente la planta de Puentes Grandes, compitió denodadamente con el papel importado de Estados Unidos por medio de la disminución de costes y la elevación de la calidad.

La autora nos revela en qué forma después de 1902, las industrias menores cubanas, que no contaron con tarifas arancelarias protectoras ni con financiación bancaria, se vieron afectadas por la avalancha de mercancías norteamericanas; no obstante, producciones tales como las de cerveza, el jabón y el calzado cubrían más del 40 por 100 del consumo nacional al mediar la década de los 20, pese a que sus equivalentes de Estados Unidos disfrutaban de rebajas arancelarias que oscilaban entre un 30 y un 40 por 100.

El Tratado de Reciprocidad Comercial indujo un crecimiento manufacturero dependiente de insumos y/o materias primas de procedencia estadounidense, desplazó a algunos géneros insulares hacia los segmentos inferiores

del mercado interno, especializó a diferentes industrias en la terminación de artículos semielaborados o en la fase final de sus procesos de producción, estimuló las funciones de mantenimiento o reparación industrial en detrimento de la fabricación propiamente dicha e incentivó la competitividad de las manufacturas cubanas en el abastecimiento de un mercado que, como en el período colonial, estaba desigualmente compartido.

Sólo una exhaustiva investigación de todas las fuentes disponibles en Cuba y en España, más el empleo de una metodología a tono con las nuevas técnicas de investigación en historia económica, fue lo que le permitió a la autora hacer un análisis tan ponderado y elaborar tesis tan novedosas, a la vez que audaces, si tenemos en cuenta que históricamente el T.R.C. ha sido considerado sistemáticamente por la historia oficial como un simple instrumento de la dominación neo-colonial del imperialismo yanqui sobre Cuba.

María Antonia se refiere también a los eslabonamientos del sector primario exportador y gracias a su detenido examen de la estructura industrial y las variaciones en la configuración ocupacional durante el período, se aprecia la existencia de enlaces «hacia atrás» y «hacia delante» en el azúcar, la ganadería, el tabaco y la madera. Mediante tales enlaces es que la autora concibe el surgimiento o la ampliación de diferentes rubros industriales, lo cual explica la naturaleza de la diversificación productiva que había alcanzado la economía de la Isla a mediados de los años 20. La agroindustria azucarera se convirtió en un cliente atractivo para distintas industrias menores. Fundiciones, talleres de maquinaria, instalaciones dedicadas a elaborar materiales de construcción, fábricas de jarca y cordelería y plantas productoras de abonos respondieron a la demanda de aquella.

A través de la lectura del libro, uno conoce y comprende en toda su dimensión cómo ocurrió el segundo milagro económico cubano en los primeros veinticinco años del siglo pasado y el fenómeno del crecimiento urbano de la ciudad de La Habana. Por otra

parte, fomento industrial y urbanización convergían; zonas de la Habana como la intersección de las calles Concha y Luyanó, y la estación de ferrocarril de Porvenir y Luyanó, gozaron de un gran auge durante aquellos años en que en torno a esos ejes de comunicación se levantaron fundiciones, litografías, mataderos, destilerías, madereras, plantas productoras de materiales de construcción, de muebles, de galletas, de envases, de jabón y glicerina, etc.

Todo este crecimiento industrial amparado por el boom económico del primer cuarto de siglo, tuvo su reflejo en la creciente difusión y extensión de las relaciones monetario-mercantiles y el aumento del empleo y con ello del poder adquisitivo de los consumidores. Las fábricas de materiales de construcción no descansaron con el fin de satisfacer la demanda de crecimiento de ciudades tales como La Habana, Matanzas, Santa Clara, Cienfuegos y Camagüey, las cuales se expandieron y modernizaron sus estructuras urbanísticas.

El libro cuenta también con un capítulo dedicado a la historia de los empresarios más prominentes que se implicaron en el fomento de aquella pequeña red industrial. La capacidad polivalente de ellos queda demostrada por la autora al comprobar que colocaron sus capitales en la producción de alimentos, en la rama química, en la madera, los metales, los textiles, el barro y el cuero. Al diversificar su cartera de negocios a la caza de la más pequeña cuota de mercado, a pesar de estar éste desprovisto de protección arancelaria, buscaban minimizar riesgos y mantener una cuota de ganancia general acorde con los riesgos que comportaba la inversión en tales rubros. En el libro se pone de relieve cómo aquellos empresarios aprovecharon economías externas o disminuyeron costes mediante integraciones verticales u horizontales; asumieron conductas innovadoras y actitudes defensivas, visibles en la difusión de tecnología, la búsqueda de protección arancelaria o la formación de cárteles que les permitieron consolidar sus patrimonios y fundar clanes que actuaron en varios sectores económicos y en diversos escenarios geográficos. Sus ilustres

apellidos aún resuenan en la mente de varias generaciones de cubanos: Herrera en la industria cervecera, Crusellas en la fabricación de jabón y perfumes y la familia Cabrisas, con el cuero.

Gracias a este estudio se comprende que las redes mercantiles por medio de las cuales se almacenaban, distribuían y vendían las mercancías en la Isla, no fueron vertebradas únicamente en función del sector exportador, sino también de las industrias menores, pues se produjo un intenso trasvase de capital comercial a la industria, o sea, comerciantes que, siendo hacendados, azucareros o ganaderos, invirtieron en industrias menores. Muchas de aquellas empresas eran de responsabilidad ilimitada, es decir, eran sociedades colectivas, comanditarias o unipersonales, lo cual denotaba la permanencia aún de la fase libre-concurrencista en el desarrollo capitalista insular.

Resulta evidente que para un Estado con soberanía limitada como el constituido en 1902, no resultaba sencillo neutralizar a los exportadores norteamericanos que no aceptaban la alteración de sus prerrogativas en el mercado cubano. En este contexto, las Cámaras de Comercio, Industria y Navegación, el Centro Nacional del Fomento Fabril e Industrial de Cuba, creado en 1902, y más tarde la Asociación Nacional de Industriales de Cuba, fundada en 1923, desempeñaron los papeles protagónicos en pos de conseguir nuevos espacios dentro del mercado nacional para sus productores fabriles.

En el ámbito de la estructura social y como reflejo de este desarrollo empresarial en las industrias menores, la autora señala que

«No estamos ante una burguesía no azucarera diferenciada de la oligarquía por sus intereses y debilidad orgánica, sino frente a un conjunto heterogéneo de figuras sociales comprometidas con las actividades de fabricación (...) el carácter complementario de las industrias menores y su posición secundaria y dependiente dentro del modelo económico cubano, no fueron un resultado ajeno a la conducta de los comerciantes, banqueros y hacendados devenidos fabricantes, quienes supeditaron el crecimiento y la diversificación

industrial de la Isla a las necesidades y posibilidades abiertas por el azúcar y el tabaco».

En resumen, esta investigación representa un ejemplo y un nuevo punto de partida para las nuevas generaciones de historiadores cubanos, para quienes en un futuro no muy lejano la indagación y el análisis de nuestro pasado no deberá estar supeditado a ningún dogma ideológico ni a ningún partido político. ■

---

## Valentía y escarnio de Virgilio Piñera

LUIS ALBERTO ALBA

Rita Molinero (edición)

*Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*  
Editorial Plaza Mayor, Puerto Rico, 2002  
496 pp., ISBN: 1-56328-222-4

**H**A DEBIDO SER LA EDITORIAL PLAZA Mayor, de Puerto Rico, en su colección de Cultura Cubana, la que publicara la mayor selección de ensayos que sobre Virgilio Piñera existe hoy. Su título es *La memoria del cuerpo*, fue compilado por Rita Molinero y varios ejemplares pudieron ser vistos casi como en vitrina en la Feria Internacional del Libro de La Habana.

Veinticinco años se cumplieron en noviembre pasado de la muerte de Piñera y para los lectores y estudiosos de la literatura cubana dentro de la Isla, el nombre del autor de *Aire frío* continúa siendo una especie de asignatura pendiente, a juzgar por el desbalance fácilmente notable entre la circulación de ensayos sobre su obra en el extranjero y la escasa repercusión aquí dentro.

Ciertamente, todo proceso literario está lleno de relatividades. Por ejemplo, podrá decirse que muchos de esos ensayos pasan de mano en mano como letra ardiente entre los interesados en la obra piñeriana

aquí. Incluso, objetarán que esta edición de Molinero puede ser consultada en alguna biblioteca independiente o que hayan sido fotocopiados algunos de sus fragmentos.

Pero es un flujo más próximo al clandestinaje que al necesario y sereno movimiento de ideas que toda cultura debe prodigarse. Ello plantea serios escollos para alcanzar una profunda recepción analítica del fenómeno literario que representa todavía y representará durante un buen tiempo Virgilio Piñera. Y los únicos responsables de ese estado de cosas son los celosos gendarmes de una esclerotizada política abiertamente anticultural y cerrada al diálogo como la imperante hoy en la Isla.

Tres volúmenes editados en La Habana en los últimos tres lustros pueden esgrimirse como excepción de la regla. Son ellos *La poética del límite*, del ensayista Alberto Garrandés (Editorial Letras Cubanas, 1993); el testimonio *Virgilio Piñera, entre él y yo*, de Antón Arrufat (Ediciones Unión, 1994), y el polémico *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*, del crítico Enrique Saínez, publicado también por Letras Cubanas en 2001, luego de que obtuviera ese mismo año el Premio Alejo Carpentier de ensayo. Un cuarto podría ser *Virgilio Piñera en persona*, de Carlos Espinosa, editado por Unión el pasado año, pero su venta en dólares lo ubica en la misma «zona de silencio» que los publicados en el extranjero.

Todos, en cualquier biblioteca, conformarían un incompleto dibujo de la estatura literaria y humana de Piñera, siempre tan a contrapelo de visiones estereotipadas y siempre herido por ellas. Pero algo es algo y, por suerte, los últimos años trajeron recopilaciones que se asumen «completas» de su poesía (*La isla en peso*, Colección Contemporáneos, Ediciones Unión, 1998) y sus cuentos (*Cuentos completos*, Editorial Ateneo, 2002), prologadas ambas por Arrufat, además del incompleto *Teatro completo* (Letras Cubanas, 2002), preparado e introducido por el fallecido Rine Leal.

Las dos primeras acogen textos víctimas de la censura en ediciones anteriores, como el poema «Paseo del caballo», eliminado de *La vida entera* (1969), y «El muñeco», extenso

relato alegórico ausente de *Cuentos* (Bolsilibros, 1964). Entre las piezas teatrales ahora aparecidas, continúa faltando, entre otras, la obra *Los siervos*, publicada en la revista *Ciclón* en 1955, y luego desechada por su autor, según se afirma. Son ellas las llamadas a perdurar en la memoria de los lectores, prestos a sacar mejores y menos viciadas conclusiones que las de algunos ensayistas. Son ellas las que inciden eficazmente en las más recientes promociones de poetas y narradores, convocados a dialogar desde el presente con la sólida obra de un escritor del futuro.

### ¿POESÍA VS. ETICIDAD?

Acaso sea *El arte de graznar* (1999), breve ensayo del escritor Rolando Sánchez Mejías, la más notable ausencia del volumen de Molinero. En él se apunta que «no hay mejor enemigo para un poeta que sus propios poetas contemporáneos». Es un modo de introducir en el debate piñeriano la idea de cuánto afecta a la actual recepción crítica de la obra de Virgilio la pésima lectura que en su momento hiciera Cintio Vitier. Una buena parte de las sombras posteriores —las mismas que se cernieron sobre el propio Cintio en los años 60 y 70, aunque con resultados menos desastrosos— que impidieron e impiden la proximidad de los libros de Piñera con sus destinatarios esenciales en la Isla, parten en esencia de esa interpretación equivocada, y la huella más cercana aparece en varios de los juicios críticos del libro de Saínez.

Las otras provienen, está claro, de la intolerancia política y la persecución a los homosexuales, especialmente luego de las Palabras a los intelectuales y la posterior parametración, que envió a Piñera a trabajar como traductor de literatura africana francófona sin derecho a crédito. Pero mientras sea imposible abrir el debate en torno a una figura que aún puede marcar huellas relevantes para las letras nacionales, pesarán mucho esos descolocados «reclamos nacionalistas» —al decir de Antonio José Ponte— y frases fastidiosas como la supuesta identificación de su poética con la idea de las destrucciones posibles de cualquier eticidad apenas vislumbrada.

Hacia esa tierra negada donde prevalecen hoy silencio y desidia pública como afrenta al rebelde auténtico que fue Piñera, apunta *La memoria del cuerpo*, el mayor tributo de la crítica cubana al creador de *Dos viejos pánicos*. He aquí un volumen que siempre debió tener como destino el ávido lector cubano, a la par que cualquier ciudadano libre del mundo, si no fuera porque librerías, bibliotecas e imprentas permanecen disciplinadamente cerradas a la circulación del criterio divergente.

Nunca antes (ni tampoco después) una declaración de miedo se convirtió en un inimitable acto de valentía. En 1961, Piñera tuvo la mala suerte de poner en su boca lo que cientos de miles de cubanos hubieran querido decir ante las barbas de la prepotencia verde olivo. Pensó y dijo: «Tengo miedo» y por ese gesto sufrió el escarnio hasta morir solo en un rincón de La Habana. Esta misma Habana a la que no pareció reverenciar demasiado —no es su Habana la de Lezama, ni siquiera la pensó como contraparte— y que hoy no tiene ni un sitio que recuerde su tránsito apurado, temeroso, por estas calles y plazas. ■

---

## Isla, cultura, revolución

IDALIA MOREJÓN ARNAIZ

---

Sílvia Cezar Miskulin  
*Cultura ilhada. Imprensa  
 e Revolução Cubana (1959-1961)*  
 Editora Xamã / FAPESP, São Paulo, 2003  
 215 pp., ISBN: 85-7587-014-9

---

**C**ULTURA ILHADA ES EL RESULTADO EDITORIAL de la disertación de maestría que su autora presentó al Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas (FFLCH) de la Universidad de San Pablo (USP). Este trabajo llama la atención por el cambio de perspectiva dentro del campo de la historia social, que coloca

como eje el alto grado de tensión en las relaciones entre los intelectuales y artistas, y el poder, para a partir de recortes-clave narrar la historia cubana y latinoamericana a través de la cultura, lo cual convierte la pesquisa en una contribución específica a la historia política e intelectual cubana.

El libro de Miskulin, que se sitúa en el comienzo del desastre que han sido los vínculos entre los intelectuales y el poder en la Cuba castrista, resulta importante por enfatizar tales conflictos en el contexto de los primeros dos años de la Revolución. El libro confirma que los tragos amargos que los intelectuales cubanos han tenido que engullir, por el momento sólo pueden ser minuciosamente narrados desde afuera. Su investigación se apoya en fuentes documentales —los editoriales y principales textos disonantes publicados en el *magazine Lunes de Revolución*, así como en una vasta bibliografía que incluye testimonios, biografías y autobiografías, inclusive ficciones—, y gira, básicamente, en torno al acoplamiento nocional libertad / censura. De ahí, el énfasis que la autora le dedica al realismo socialista y a su peligrosa presencia dentro de la primera revolución socialista de América Latina.

Sílvia ha tenido que «tener ojo» para investigar sobre un hecho tan particular y, al mismo tiempo, distante de su realidad, lo cual requiere competencia y un cierto grado de aproximación a los mitos políticos locales, que a veces se destiñen en detalles, como la nota al pie de foto que identifica a otro líder de la Revolución (¿tal vez el capitán y espeleólogo Antonio Núñez Jiménez?) como Camilo Cienfuegos, justo en 1960, cuando éste ya había desaparecido.

No obstante, el contexto cubano en el que surge *Lunes* no es explorado suficientemente. ¿Por qué esa facilidad para que un grupo en particular hiciera su propia revista usando las prebendas de la Revolución? ¿Serían los jóvenes escritores, ingenuos al punto de creer que la afinidad con unos pocos guerrilleros llegaría a ser más poderosa que el propio deseo de los guerrilleros de mantenerse en el poder? En Cuba ha habido pocos momentos de ruptura verdaderamente importantes dentro de la historia

intelectual posterior al 59, y el cierre de *Lunes* puede ser considerado el primero de todos.

El socialismo «*ilhado*» estancó la cultura cubana, pero no su funcionamiento institucional. Además de la evidente connotación negativa que el libro le otorga al estalinismo y a la más que eficaz consonancia del Partido Socialista Popular con dicho «ismo», habría que pensar también lo que estaba ocurriendo dentro del propio grupo de *Lunes*: ¿de dónde venían sus gestos?, ¿qué idea se hicieron de la Revolución?, ¿a qué aspiraban dentro de ella?, ¿qué espacios les interesaba controlar? El modo en que estos centralizaron el poder discursivo bajo un prolífico aparato de heterogeneidad ideoes-tética, con Carlos Franqui, director del diario *Revolución*, por detrás de toda esa estructura, también aisló a otros grupos. Todos querían un lugar.

Pero, al mismo tiempo, habría que pensar en la idea clasista que del intelectual tenían los guerrilleros, quienes al manifestar que *Lunes* no producía un discurso legible para el pueblo, es porque habían comprendido cuánto los medios de comunicación eran esenciales para, ellos sí, tornarse cada vez más «simbólicamente legibles». Además, ¿por qué toda la cultura letrada tenía que estar restringida a algo que el público inculto pudiera «digerir»? ¿Acaso no podían convivir espacios para la cultura popular, para el folclor y las tradiciones, con otros grupos de intereses estéticos más cosmopolitas? ¿Cómo defender el pluralismo ideoes-tético cuando se depende financieramente de una estructura institucional como la Revolución?

Silvia muestra, a través del análisis de los editoriales que circularon inmediatamente después del discurso «Palabras a los intelectuales», que la libertad creativa de *Lunes* menguó, proyectándose de manera oblicua, presenciando la propia desintegración de su discurso formacional, prácticamente sin acceso a las habilidosas estrategias de antaño, que le habían permitido demarcar, dentro del espacio público, una zona para la polémica, la cual reafirmaba las tensiones entre un proyecto individual de cultura, heredado de publicaciones literarias de los

años 50, como *Orígenes* y *Ciclón*, y otro, que apelaba a un concepto de cultura, más que popular, populista, que insistió al máximo en transformar los cánones literarios, no en dirección ni siquiera al arte como reflejo de la sociedad, sino como modelo ecuménico del bienestar social.

A partir de 1959, surgió en Cuba un discurso político-social que identificaba al pueblo con la clase dominante; se declaró el carácter socialista de la Revolución y se socializaron los medios de producción, hasta llegar a definir una ideología marxista más o menos (in)adaptada a las circunstancias locales. La relación jerárquica entre libertad y necesidad, que está condicionada por el carácter de las relaciones de producción, fue invertida, y las instituciones culturales fueron transformadas en organismos gubernamentales que centralizan —aunque no dirigen— la producción intelectual y artística. Es justo en esa carencia de integración estatal que la orientación ideoes-tética de *Lunes* expresa las tensiones entre libertad y necesidad. Su final «melancólico», como lo ha catalogado Miskulin, no podía ser una sorpresa para nadie.

Muchos de los intelectuales que configuraron los grupos editoriales de esos primeros años no habían participado activamente en la lucha contra la dictadura de Fulgencio Batista. Existía una separación claramente definida entre el hombre de acción (los guerrilleros) y el hombre de ideas (los escritores y artistas). Tal conflicto se produce en un momento en el que las desigualdades de clase se tornan más patentes, debido a la inversión que tiene lugar en la estructura social: ahora es el pueblo el que supuestamente tiene el poder, aunque en realidad se trata de un sector del Movimiento 26 de Julio, el cual se erige en voz popular al articular un discurso que programáticamente coincide con las demandas sociales de las clases más pobres, en particular, con la necesidad de mejorar la educación, la salud pública y la vivienda.

Así, *Lunes* también tuvo que organizarse en torno a una manifestación pública colectiva que respondía al interés gubernamental de crear determinada imagen de la nacionalidad, aunque, como cada uno de los capítulos

del libro muestra, también existía una identidad grupal que se manifestaba con bastante frecuencia a través de los colaboradores y de los editoriales. En sus relaciones externas, el *magazine* era al mismo tiempo alternativo y contestatario, ya sea por la manera en que acogió la experiencia de las vanguardias artísticas, consideradas por sus editores como lenguajes estéticos «nuevos» —y «nocivos», por sus detractores estalinistas en el contexto local—, pero que, en el caso de los primeros, se constituyeron en formas de resistencia frente a lo político. Sus rasgos de formación le confieren presencia e identidad pública, esto es, se diferencian del resto de los grupos (origenistas, comunistas, guerrilleros).

«Palabras a los intelectuales», un discurso intrínsecamente ligado a la fugaz existencia de *Lunes*, como observa Sílvia Miskulin, se convirtió en la prueba concreta de esta situación, en la cual se implantó el modelo del patronato, siendo el grupo guerrillero el que, a partir de su posición privilegiada, definió, en alianza con los desplazados intelectuales comunistas anteriores al 59 —y con los oportunistas más jóvenes—, el tipo de apoyo que daría a los artistas, en función de las necesidades de comunicación de la Revolución con las masas. Esta posición de fuerza definió la relación de autoridad y de subordinación que se estableció en el campo cultural cubano durante los primeros años de la Revolución.

Luego de la experiencia de *Lunes*, que ramificó sus mecanismos de publicidad hacia otras áreas, transformando a un grupo de escritores en institución paralela, el poder político, contrariando los consejos de Sartre, invirtió el valor de la imagen fundacional y autónoma que en sus inicios parecía brotar de la propia Revolución. De cualquier manera, durante su corta existencia, *Lunes*, al circular junto con *Revolución*, el diario oficial del Ejército Rebelde, y debido a su periodicidad semanal atrajo a muchos colaboradores y gozó de una amplia recepción en todo el país.

El libro de Miskulin amplía el acceso a informaciones valiosas sobre esta publicación, central para estudiar y comprender los avatares de la política cultural cubana posterior a

1959. Visto desde Brasil, su enfoque es lúcido, si bien cauteloso; y se encuentra sólidamente basado en la exposición histórica de las contradicciones. A pesar de la admiración por los valores que la Revolución Cubana difundió en el pasado, en este libro se advierte el aprecio que muchos intelectuales de izquierda continúan teniendo por la libertad de expresión. ■

---

## Quitemos esa dificultad

GEMA ARETA MARIGÓ

---

Iván González Cruz  
(edición, introducción y notas)  
*Antología para un sistema poético  
del mundo de José Lezama Lima*  
Universidad Politécnica de Valencia,  
Valencia, 2004  
2 t., 765 pp., ISBN. 84-9705-528-4

---

DESDE LOS NÚMEROS ESPECIALES QUE LE dedicara a José Lezama Lima en la revista *Albur* (La Habana, mayo de 1992) seguidos de su reedición anotada como *Fascinación de la memoria* (La Habana-Madrid, Letras Cubanas, 1993), Iván González Cruz parece poseer la responsabilidad trágica de quien custodia aquel cofre con los papeles que Ynaca Eco le entregó a José Cemí. Memorizando página tras página, sacralizando las cosas que no eran suyas y que le daban a guardar, este cubano ávido de obsesión solitaria ha ido reconstruyendo, nido en el ciclón, la escritura sobreviviente y póstuma sabiduría de los manuscritos de Lezama Lima, malla susurrante de este soberano poeta habanero. Entre los cuerpos nacidos a la sùmula se encuentran: *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea* (Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998); *Lezama Lima 1910-1976* (Madrid, Ediciones del Orto, 1999); con Diana María Ivizate González, la edición facsimilar del *Álbum de los amigos de José Lezama Lima* (Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999); *La*

posibilidad infinita. *Archivo de José Lezama Lima* (Madrid, Verbum, 2000); *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima* (Valencia, Generalitat Valenciana, 2000); *El espacio gnóstico americano. Archivo de José Lezama Lima* (Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001); *Poesía y prosa. Antología* (Madrid, Verbum, 2002); su tesis doctoral «El ser lezamiano: epistemología de un imaginario real», defendida ese mismo año, y, en gravitación para este otoño, una edición de los *Diarios* que será publicada por Verbum.

El eco de semejante convocatoria será el aprovechamiento irremplazable de esa forma secretamente deseada que es la palabra de Lezama. Con trabajo, plegaria y compostura, Iván González Cruz ha naturalizado el secreto de una voz cuyos puntos convergentes poseen la inefable igualdad de las semejanzas. Hijo de su resurrección legítima en España, descubre el aislamiento inapelable de la flotante existencia de la poesía cubana; comentarador agudo de su simpatía irradiante, ejercerá esa *crítica creadora* que Lezama justifica aun con sus frustraciones cuando el espíritu de lo cohesivo engendra un nuevo conocimiento partiendo del error de lo no logrado.

De su cartografía apreciamos la exactitud de la cita inmensa, la valoración rigurosa y expresión leal, las preguntas laterales, los problemas de la sensibilidad cubana, su búsqueda coral, tradición pedagógica, pedantería amable y querida y los mágicos aciertos antológicos y críticos. Nos ahogamos en el macrocosmos de sus fuentes nutricias, el lleno de la esfera, el desorden de lo heteróclito, la orquestación sonora, el tejido asociativo de potencias desconocidas o la concurrencia de su propia voz. Desciframos el aviso y nos ponemos en marcha con el paradójal sosiego de algunos ensayos integradores como «El alma y la sangre» (*Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*) y su «Renacimiento de José Lezama Lima» (*La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*).

En su última entrega hasta ahora, Iván González Cruz nos ofrece en dos volúmenes su *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima* que, como indica en su prólogo, supone la respuesta al desafío de

presentar el sistema poético de Lezama Lima a través de los textos fundamentales que lo expresan. Junto a la completa selección poética del primer volumen, el segundo se abre con una primera antología de ensayos que, recogiendo los dos principales manifiestos de Lezama en su segunda revista, *Espuela de Plata* (1939-1941) —«Razón que sea» y «Doctrinal de la anémoma», siendo éste el orden de publicación—, no incluye ninguno de los diez que abren cada número de *Nadie Parecía* (1942-1944). Su edición por Lezama en *La fijeza* (1949) no parece ser argumento suficiente para explicar la ausencia de unos fragmentos que aleccionan en profundidad sobre el sentido poético de su creador. Nos parece escasa la representación de la materia artizada, cuenta, eso sí, con el emblemático texto «Las imágenes posibles», pero notamos las ausencias de una «Temporada en el ingenio» o de «Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)», textos que sin embargo suelen aparecer profusamente en el prólogo y las notas. También echamos de menos aquellos otros en los que Lezama realizó su imprescindible balance sobre la generación de *Orígenes* (como «Un día del ceremonial») o algunos de sus prólogos o reseñas críticas («Señales. Alrededor de una antología») considerando que también en ellos encontramos justa representación del logos lezamiano. Seguramente, la necesidad de incluir, tras la segunda sección dedicada a los cuadernos de apuntes, las principales categorías asociadas al hechizado verbo del poeta, provocó la anterior reducción en el listado ensayístico. Dichas categorías deben su primigenio origen antológico a la monumental obra de Iván González Cruz *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, donde cada una de ellas (junto a una infinita gama de entradas que abarca personalidades, lugares, obras y personajes literarios aludidos, mitología y religión, estilos y movimientos artísticos, flora y fauna, o un impresionante índice crítico general) encontraba su particular anotación textual. El volumen se cierra con una selección del epistolario. Quizás hubiera sido pertinente añadir algunos fragmentos de *Paradiso y Oppiano Licario*,

donde la oscura claridad de Lezama encuentra esa suma de posibilidades y de aventuras como consecuencia de los recursos ya ganados en el ejercicio de la palabra poética.

Después de más de una década de trabajo sobre la producción literaria conocida y desconocida de Lezama («manuscritos y Cuadernos de Apuntes inéditos guardados en el Archivo personal del autor», p. LXVI), Iván González Cruz está en condiciones más que sobradas de ofrecer «una visión de conjunto de la creación lezamiana que esclarece su estilo y revitaliza su poética vanguardista» (Prólogo: «José Lezama Lima o el rumor de la aurora», p. LXVI). Por decantación y suma apegándose absolutamente a la poiesis de Lezama, ha conseguido ilustrar y ordenar la inmensidad desafiante de un sistema cuya probabilidad de reproducción siempre suele ser más que dudosa. De este modo, partiendo de la propuesta sobre la teleología insular, recorre (círculo que se abre en espiral) las principales escalas del reino de la imagen en Lezama hasta llegar a la Resurrección como triunfo supremo de la poesía.

La decodificación que Iván González Cruz realiza de la visión poética de Lezama, posee la absorbente recurrencia de unos textos cuya voluptuosidad barroca nos arrastra a todos por igual. Es difícil entonces separar las metáforas vivientes en sus inmensas redes para formalizar los contextos autobiográficos, sociales, políticos o culturales en los que se realizó el proceso de la maduración intelectual de Lezama. La elección entre uno de estos dos movimientos pendulares en su prólogo provoca la exacta presentación cronológica de los textos genéticos, la exégesis de las expresiones, categorías e ideas asociadas al sistema poético del mundo lezamiano, y la aprehensión progresiva de una visión de conjunto. Quedan, por tanto, como telón de fondo, la poética vanguardista y posvanguardista cubana, la historia doméstica y sagrada de Cuba, los maestros genitores o el patrimonio originario de las revistas dirigidas.

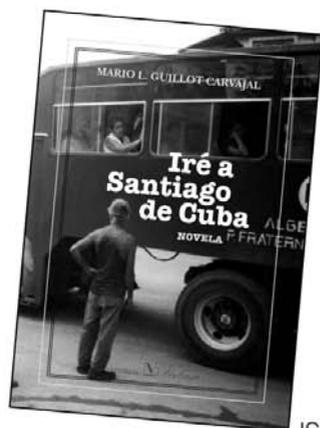
La elección de un análisis trascendente y transversal del proceso creador de Lezama si bien permite la constante presencia de la poesía en cada realización y exégesis de su

sistema, provoca órbitas elípticas. De este modo, *El despertar de la poesía* de Lezama, que Iván González Cruz sitúa en 1937 (año de la publicación de «Muerte de Narciso» en *Verbum*), bien pudiera tener la fecha de 1930, cuando participa en la manifestación de estudiantes contra la dictadura de Machado, «inquietud protestaria» que sería además uno de los detonantes de la escritura del poema: comienzo no sólo de esa «infinita posibilidad histórica de lo cubano», sino también de una nueva etapa literaria tras la clausura de la *Revista de Avance*, principal órgano de la vanguardia. El metagrama histórico de Lezama se desarrolla tanto en su obra como en cada una de las revistas dirigidas, donde se realiza la peculiar formación de su propia república de las letras, no exenta de polémicas, historias de prodigios y de ecos, círculo de conjuros. El *animador cultural* que fue Lezama se configura también en las escaramuzas de la torre y el alfil, su señorío se extiende desde ese recinto seguro ocupado por la poesía, castillo fuerte o Castillo de la Fuerza, en ejercicio vigilante de aceptación y antipatías, fabulosa resistencia de la familia cubana.

Atento a su interior caballería, Lezama se ejercita en el sobreaviso, cultura del ojo que recorre una morfología de estilos con la feroz exigencia por pertenecer a una imagen, encontrando en ella la divinidad que ordena, el padre que señala. Imagen placentera, Esferaimagen, reino de la imagen que Lezama justifica en América como la esencial virtud operante de su cultura. Su acción diferida y consiguiente intertextualidad cultural muestran algunas de las operaciones principales de la posmodernidad en Lezama, que no del «posmodernismo» (p. XLI), término que Iván González Cruz emplea seguramente como traducción del término anglosajón habitualmente referido a la vanguardia en sus distintas sucesiones.

Junto a la elaboración teórica de la temporalidad y la textualidad, el sistema poético de Lezama incorpora, según señala Iván González Cruz, un contrapunteo estilístico que creemos tiene en la narratividad su más paradójica estrategia. Al final de su obra, creyó el poeta que había llegado el momento

# Novedad



MARIO L. GUILLOT

## Iré a Santiago de Cuba

Novela

ISBN: 84-7962-310-1 P.V.P. 12,00 euros

Este es el relato de un viaje imposible. Una turista española, convencida de haber llegado a la tierra prometida, inicia la travesía de La Habana a Santiago de Cuba con la ilusión de compartir con los cubanos las vías habituales que tienen los nacionales para hacer el recorrido. En su oído lleva la sensual invitación de los versos de García Lorca y la dulce melodía de la canción que interpreta Ana Belén.

¿Qué tiene Cuba que atrae la curiosidad de la mirada extranjera hasta el delirio? ¿A qué se expone? ¿Cómo reaccionan los cubanos ante esta imprudente intrusa? ¿Qué revelaciones le depara su arriesgada peripecia?

Estas interrogantes y otras que surgen por el camino es lo que trata de despejar esta novela que une el desgarramiento a la sátira, el humor a una mirada que penetra con agudeza comprometida en la conciencia de un pueblo que esconde una profunda tragedia tras una máscara alegre y desenfadada.

Un relato provocador y divertido.

**Mario L. Guillot** (La Habana, 1960) es autor de dos novelas anteriores *Familia de patriotas* (1998), accésit en el Premio de Novela Corta Ateneo de Valladolid 1997, y *De la banda de Camagüey* (2004).

Verbum  NARRATIVA

OTROS TÍTULOS

*En la boca del lobo*

Lilliam Moro

ISBN: 84-7962-287-3

*Érase una vez en*

*La Habana*

Carlos Manuel de Céspedes

ISBN: 84-7962-125-7

*Zarpazos a la memoria*

Carlos Manuel de Céspedes

ISBN: 84-7962-167-2

*Un seguidor de Montaigne*

*mira La Habana!*

*Las comidas profundas*

Antonio José Ponte

ISBN: 84-7962-168-0

*Los potros de bárbaros*

*atilasy otros cuentos*

Eugenio Suárez Galbán

ISBN: 84-7962-238-5

*El héroe del espigón*

Evelio Domínguez

ISBN: 84-7962-242-3

EDITORIAL  Verbum

Eguilaz, 6, 2º, Dcha. 28010 Madrid. Tel.: 91-446 88 41 - Fax: 91-594 45 59

E-mail: [verbum@telefonica.net](mailto:verbum@telefonica.net)

de acceder a la novela «para decir las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible y que estableciera la comunicación de una manera más armónica» («Interrogando a Lezama Lima», *José Lezama Lima*, La Habana, Casa de Las Américas, p. 20). Es entonces cuando el poema «organizado como un resistencia frente al tiempo» se convierte en «un arca que fluye sobre las aguas con todos los secretos de naturaleza» (ibídem, p. 19), produciéndose la culminación de su sistema poético.

Fuera de estas di-versiones de Academia, agradecemos a Iván González Cruz la presente selección tutelada de la obra de Lezama frente a los extravíos en el bosque, expandiendo y multiplicando por oleadas ya a cabalidad su ámbito. Esas «cacerías consistentes en no alterar la gama de silencios que rodean al tigre». ■

---

## Cronología de Cuba

WENCESLAO CRUZ

---

Leopoldo Fornés-Bonavía Dolz  
*Cuba: Cronología*  
 (Cinco siglos de historia, política y cultura)  
 Editorial Verbum, Madrid, España, 2003  
 337 pp., ISBN: 8479622482

---

EL HISTORIADOR ALEMÁN LEOPOLD VON Ranke (1795-1886), considerado por muchos como el padre de la historia moderna, dijo: «los tiempos felices de la humanidad son las páginas vacías de la historia», algo que no ha pasado desapercibido por su tocayo y novel historiador Leopoldo Fornés-Bonavía Dolz.

En su libro *Cuba: Cronología*, el historiador, de origen cubano pero afincado en España, hace un repaso de cinco siglos de historia, política y cultura de la Isla, que podrían ayudar a entender la realidad pasada y reciente de la Isla Grande del Mar Caribe. Con rigor histórico encomiable, la crónica

de eventos se estructuran de tal forma que un hecho puede consultarse si conocemos su fecha, pero al leerlo de forma continuada y secuencial, podemos interpretar las relaciones de causa-efecto sin que el autor necesite hacer mención de ellas.

Las interpretaciones que se derivan pueden incluso ser opuestas, pero no dañan la veracidad de los hechos fielmente contrastados. Así podemos consultar cómo, de forma efectiva y sorprendente, Fulgencio Batista es elegido presidente constitucional el 14 de julio de 1940 gracias al voto, entre otros, de comunistas y sectores de centro-izquierda que se agruparon bajo el sorprendente nombre de Coalición Democrática Socialista. Asimismo, cómo el 25 de julio del mismo año, Falange Española queda inscrita por el Gobierno Provincial como asociación legal y, sin embargo, el 21 de septiembre del mismo año se rechaza la inscripción del Partido Nazi cubano. Circunstancias de la época a tener en cuenta.

La cronología no omite eventos diplomáticos menos conocidos pero que ayudan a entender el estado de las relaciones internacionales del momento tratado. Entre ellos se encuentran la expulsión del cónsul general de España en noviembre de 1940, acusado de espionaje por el robo de documentos navales americanos o, en enero de 1950, la guerra comercial del régimen trujillista dominicano contra el azúcar cubano.

No puede escapar al lector el hecho de que la mayor parte de los eventos que quedan reflejados en esta primera edición, corresponden al pasado siglo xx, y eso exime de censura al historiador, pues dijo François-Marie Arouet Voltaire: «El que no posee el espíritu de la época, posee todas sus miserias». Lo prueba el hecho de que, en conversaciones con el propio autor, con su habitual espíritu jocoso, más que historiador se considera a sí mismo un Cronista de Indias (y de indios también, claro) del siglo xx, sobre todo, de la segunda mitad.

Esta parte del siglo superado es, sin duda, la época más traumática que Cuba ha sufrido en toda su historia, incluida la época de la Guerra Grande (1868-1878). Nunca un período histórico cubano había llegado

a ocasionarle al país un retroceso de tal magnitud, que ha afectado a todos los ámbitos, incluso al de tener que falsear y reescribir su historia para complacer el ego de la personificación de tanta desgracia.

Es precisamente en ese tramo histórico donde Cuba toma mayor relevancia internacional, pero no precisamente de forma positiva. Los deseos de un gángster estudiantil, convertido en héroe por las prensas cubana (véase *Bohemia*), norteamericana (véase *New York Times* y *Life*) y francesa (véase *Paris Match*), llevan a toda una nación latinoamericana de sólo 6 millones de habitantes a ser protagonista y eje del desencuentro de las dos superpotencias nucleares. El síndrome narcisista por devenir una figura histórica a toda costa, llevan al más prolongado de los tiranos cubanos a armar además a la nación con vistas a exportar su dictadura.

Los hechos que se cotejan en la cronología enmudecen fácilmente las mentiras y omisiones históricas que todavía se vierten a la desinformada nación cubana y al mundo.

Al final, el volumen reproduce un índice onomástico que facilita al lector rápido acceso a figuras de su interés, así como a la bibliografía consultada. Los errores u omisiones involuntarias, que seguramente habrá, no empañan el arduo trabajo de investigación del autor ni la indudable calidad como libro de consulta —350 páginas— destinado a historiadores, periodistas, políticos, o a cualquier interesado en la Isla. ■

tantes de normalidad y calma son las páginas en blanco de la Historia. De acuerdo con esta reflexión, y aceptando que la normalidad y la calma sean la felicidad, seríamos una tribu dichosa si los historiadores de todos los siglos, dormitando en sus bibliotecas vacías a la espera de algo que contar, hubiesen muerto de aburrimiento.

Pero es impensable un mundo sin Historia habitado por el hombre, por lo cual es impensable una humanidad feliz. La Historia que protagonizamos es un relato de sueños que al encallar en la realidad mutan en pesadillas. Cioran la identificaba como un espacio de frustraciones y nos legó este sarcasmo: «A causa de mi prejuicio en contra de todo lo que termina bien, me vino el gusto por las lecturas históricas». No existiría la Historia sin nuestro empeño por conjurar las pesadillas reconciliándonos con la ilusión, que es volver a acariciar sueños. Por esto resulta asimismo impensable una humanidad sin poesía, la única magia de que disponemos para remontar la vida.

El libro que ahora presentamos es un síntoma de ese perverso flujo y reflujo de la Historia. Tiene un título que es un compendio de sabiduría y una consigna humanista: *Corazón sin furia*. Fue escrito por un preso político llamado Raúl Rivero en una celda de una cárcel de una isla que ha dado y seguirá dando mucho trabajo a los historiadores. Esto es, una isla con una Historia que apenas admite páginas en blanco; o sea, con escasos instantes de normalidad y calma; o lo que es igual, infeliz. Sólo en un sitio donde la Historia pasa por muy malos momentos se da el caso de que un poeta, por ser fiel a la verdad, tenga que escribir poemas vigilados en la penumbra de un fétido calabozo. Esto es algo de lo que acontece cuando la Historia, habiéndose dormido en una fe, se despierta en un desencanto.

Sus carceleros sólo permitieron al poeta escribir poemas de amor. Ignorantes de lo que es la poesía, partieron de dos simplezas: que la poesía son los temas y que el más anodino y manso de todos, que son bien pocos, es el amor —el amor de pareja, se entiende—. Los carceleros en Cuba han de suponer que escribir poemas de amor es

---

## Corazón sin furia

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

---

Raúl Rivero  
*Corazón sin furia*  
AMG Editor, Logroño, 2005, 52 pp.  
ISBN: 84-88261-61-6

---

UN HISTORIADOR ALEMÁN, DE CUYO NOMBRE no puedo acordarme, decía que los ins-

tarea asimilable a la de sobar masa para roscones. Los comisarios culturales de Stalin, linaje del que descienden los de Fidel Castro, despreciaban la poesía erótica. No la veían participar en la lucha de clases, suponían que era ajena a la dialéctica, pensaban que estaba al margen del compromiso, creían que sus límites eran los de una alcoba.

Los poetas y sus auténticos lectores — esos que pasan a ser los coautores de los poemas— saben que los temas no son la poesía. Si fuesen lo mismo aquellos que ésta, todos los que han escrito un soneto sobre la muerte serían Quevedo y para ser el Marqués de Santillana bastaría dedicar una serranilla galante a una vaquera. Los temas son neutros en sí mismos, pero dejan de serlo cuando el poeta vierte su vida en ellos y los contamina de sus obsesiones. Entonces se convierten en pretextos, en códigos, en metáforas, en signos, en confesiones, en discursos, en banderas, en máscaras... Entonces pierden su inercia e inocencia y toman partido. De modo que, al escribir los poemas de amor de *Corazón sin furia*, Raúl Rivero no se nos convirtió en Ronsard. En sus manos de poeta condenado a interminables años de encierro por una dictadura que es el fantasma de un sueño muerto, el amor se tiñó de una angustia singular: la de un hombre sin destino que,

obligado a desandar su vida en la soledad de una celda, busca reencontrar la libertad siguiendo el rastro de amores, vividos o soñados, que lo iluminaron al correr de sus años. En este libro, Eros imita a Ariadna para escapar del laberinto.

Un poema, que es un espejo roto donde mirarnos, tiene siempre una biografía detrás. Los de este libro melancólico y, efectivamente, sin furia —*Amor punto final* era el título con sabor a despedida que iba a tener—, son marcas que Raúl Rivero ha hecho en su itinerario sentimental. Por las circunstancias en que fueron escritos, estos poemas son actos de rebeldía, tácticas de resistencia, maniobras para burlar, desde el amor y su memoria, los designios de un odio dispuesto a destruir al poeta prisionero.

*Corazón sin furia* tiene un lejano y trágico antecedente en nuestra poesía y en los anales del compromiso de los poetas cubanos con la libertad. Me refiero al *Diario de un mártir*, colección de poemas que en 1871 escribió Juan Clemente Zenea en la fortaleza habanera de La Cabaña, días antes de ser fusilado. Zenea y Rivero, dos poetas ante el suplicio por enfrentar el despotismo, tuvieron la fortuna de hallar en la poesía, y precisamente en la de amor, una forma de sobrevivirse y un parapeto de resistencia moral. ■