

Cerrado por reparación

MARITHELMA COSTA

Nancy Alonso
Cerrado por reparación
 Ediciones Unión
 La Habana, 2002. 95 pp.

SE HA DICHO QUE EL HUMOR CONSTITUYE una de las llaves para comprender el universo. Este *dictum* cobra pleno sentido en la magnífica colección de cuentos que ganó el Premio de Narrativa Femenina Alba de Céspedes en 2002: *Cerrado por reparación*, de Nancy Alonso. En el libro premiado, Alonso recrea de una manera amena y sorprendente algunos de los problemas que viven a diario los cubanos y las ingeniosas soluciones con que los resuelven. La mayor parte de las narraciones se articula en torno a personajes femeninos que cuentan sus experiencias, lo que nos provee un punto de vista privilegiado para conocer su forma de ver el mundo y psicología. Y cuando no hablan de sí mismas, surge una voz narrativa que, aunque es neutra y omnisciente, se muestra especialmente solidaria con la problemática a que éstas se enfrentan. A lo largo de los once relatos, todos de corte urbano, Nancy Alonso despliega su dominio del humor —sobre todo la ironía cer-vantina, la ambigüedad y los juegos de palabras— y una prosa concisa y brillante, cargada de cubanismos y giros populares.

La presencia subversiva y a la vez gnoseológica de la risa se anuncia en dos de los epígrafes de *Cerrado por reparación*: «a grandes males, grandes remedios» y «el mundo se ha reído de sus propias tragedias como único medio de soportarlas», de Oscar Wilde. Y la risa cómplice y a la vez demole-dora constituye el hilo conductor de unos cuentos de extensión variable, cuyos personajes protagonizan motines en las guaguas («Motín a bordo»), se enfrentan a baches que

—tras producirles infartos— transforman en jardines («Historia de un bache»), luchan en una casa contra el avance de las goteras («Nunca se acaba») e intentan bautizar de una manera ortodoxa —en el día de Babalú Ayé— a un variopinto grupo de feligreses («En la viña del Señor»).

Una segunda clave para internarse en el universo narrativo de *Cerrado por reparación* es el propio título del libro, el cual coincide con el de su último relato y funciona como una metáfora polivalente e irónica de la vida en la Cuba de hoy. Y si en un primer momento subrayé la importancia del humor en la obra de Nancy Alonso, también hay que mencionar el aspecto formal de la misma; sobre todo el uso de los *leitmotifs* como armazón estructural de algunos cuentos, y la introducción de los juegos de espejos, ecos y cajas chinas con los que la autora abre y cierra su colección.

Pero vayamos por partes. En el primer relato, «La excursión», una joven se prepara para pasar un día fuera de la ciudad. A lo largo de sus siete concisos párrafos se describen los minuciosos preparativos, que comienzan la noche anterior, y se enumeran los objetos de los que no se puede prescindir. Nos encontramos ante una *enumeratio* detallada y lógica, que incluye alimentos (pan con tomate, limonada, café); vestimenta (zapatos cómodos, bermudas, gorra, gafas oscuras); higiene y salud (pañuelos, desodorante, crema solar número 30 y medicamentos varios) y, sobre todo, el ámbito cultural (un *walkman* con sus cassetes y baterías, libros, periódicos y revistas, y el manuscrito de un cuento sin terminar). También se menciona la necesidad de llevar una toga que no corresponde a ninguna de las categorías desglosadas en la enumeración.

El tema del cuento, para el cual la excursión constituye un mero pretexto, sólo se revela al final, a través de la combinación del humor negro y un sutil juego metaescritural. En efecto, en los últimos párrafos se denuncian las consecuencias funestas que puede acarrear la imposibilidad de dar en

La Habana con un teléfono que funcione, a la vez que se introduce la primera de las tres cajas chinas con las que se estructura *Cerrado por reparación*. En las dos oraciones finales no sólo se aclara para qué sirve la misteriosa e imprescindible sogá, sino que se sugiere que el usarla como se anuncia, puede constituir la solución del cuento que había aparecido en la *enumeratio* y hasta ese momento estaba sin terminar.

Este juego metaliterario con que se inicia el libro aparece de nuevo en su última narración: «Cerrado por reparación». Sin embargo ya no se trata de la autorreferencialidad dentro de la microestructura del relato (es decir, un cuento cuya materia narrativa incluye su propia construcción), sino de un cuento que incorpora, dentro de su propia factura, las narraciones que le preceden. Me explico. En «Cerrado por reparación» se cuenta la historia de Ramón —un hombre trabajador y con un talento especial para encontrarle solución a los problemas más difíciles—, a quien se selecciona para dirigir la oficina gubernamental donde se recogen y encauzan las quejas de la ciudadanía. Sus primeros esfuerzos como jefe del departamento de Atención a la Población se centran en expandir el personal —donde introduce el concepto de multioficio, a la recepcionista también le corresponden las tareas de limpieza—, remozar las dependencias —las oficinas se limpian y adornan con plantas ornamentales, y las vigas que apuntalan el techo se disimulan con enredaderas— y establecer un horario de 10 a 3 para atender a la población con puntualidad. Además, a fin de agilizar las demandas, Ramón atiende personalmente a los reincidentes, las personas que volvían a la oficina porque sus casos seguían sin solucionarse.

Con sus buenas dotes de administrador, al cumplir el año de gestión, el departamento brilla por su eficiencia; y se anuncia la primera inspección. La crisis surge el día de la visita, pues a la mayoría de los empleados se le hace imposible acudir a la oficina, y el protagonista se entera de ello cuando faltan muy pocos minutos para la llegada del inspector. En ese momento la autora incorpora

en la historia de Ramón los elementos temáticos de las diez narraciones que le preceden. Ahora son los propios empleados del eficiente jefe, y hasta él mismo, los que tienen que enfrentarse con teléfonos que no funcionan, guaguas que no llegan, goteras y baches que crecen desmesuradamente y así sucesivamente hasta abarcar todos los temas sobre los que han girado los cuentos del libro. Por ende, al final del relato —y sintomáticamente en la oficina donde se intentan resolver las quejas de la ciudadanía— cobran de nuevo vida los problemas a que se han enfrentado los protagonistas de cada uno de los cuentos de *Cerrado por reparación*, con lo que la narración final funciona como una gran caja china que se abre para incorporar, a través de un sutil juego de ecos, todas las historias de la colección. Además, al hacer coincidir el título del cuento con el del libro mismo, la autora completa la *mise en abîme*: la materia narrativa del primer cuento incluye su propia factura, el último cuento incorpora los que le preceden, y el libro —tercera fase de encajonamiento—, contiene ambas narraciones y todas las que aparecen primero de una manera independiente y al final surgen de nuevo, incorporadas en la última.

Entre los juegos estructurales que se despliegan en *Cerrado por reparación* cabe también mencionar «Una visita informal», donde la autora monta una parodia del mundo político, a raíz de la visita que hace a su pueblo un destacado moronense ausente: el ministro. En el cuento se describe cómo se organizan en Morón —sede de una famosa y polémica escultura de un gallo cantor— para que el visitante quede impresionado con la visita, a la vez que se resalta el ingenio de los ciudadanos para resolver problemas imprevistos. El texto, que cierra con un magnífico giro irónico —creado sobre el doblete «presente»/«ausente»—, también se vale de la fórmula estilística de la literatura oral «todos menos uno» para estructurar la narración. En efecto, la fórmula «todos ríen menos X» se repite en el principio, en el medio y al final, con variantes significativas en el papel del personaje que encarna la X. En cada nueva

repetición, la colectividad inclusiva que ríe marcada por el «todos» permanece estable, pero el incómodo papel del excluido va cambiando según la situación: primero lo detenta Ovidio —de quien parte la iniciativa de invitar al moronense ausente—, después pasa a Luis —responsable oficial de la acogida— y por último, termina en el propio ministro, con lo que el texto se cierra con una velada crítica al mundo oficial.

En la narración que le sigue, «La prueba», Nancy Alonso saca el máximo partido de las posibilidades que ofrece el equívoco, pues monta todo el relato sobre la polisemia del término «prueba». Cuando se inicia la lectura, «la prueba» parece que remite al examen médico a que se somete la protagonista en el Hospital de Emergencias de Centro Habana, el cual se describe minuciosamente en la primera parte de la narración, a la vez que se traza un magnífico retrato psicológico de la enferma —con su dosis de nerviosismo inicial y ansiedad por los resultados. Pero lo que en una primera instancia parece un mero caso de sinonimia —entre los sustantivos «prueba», «examen», «estudio»—, al final del texto se revela como algo muchísimo menos inocente. La verdadera «prueba» es que si durante dos meses la enferma toma café sin cesar y fuma a diario una cajetilla de cigarrillos, su úlcera estomacal no va a cicatrizar, lo que le ha de garantizar un año más de desayunos con leche en la libreta de abastecimientos. Al final del relato, la protagonista pasa de la ansiedad a la euforia, y deja de ser una simple víctima de su salud, para convertirse en un miembro prominente de la fauna picaresca.

Vale la pena mencionar dos cuentos adicionales de *Cerrado por reparación* donde se ratifica una polaridad análoga a la que se introdujo con la fórmula «todos menos uno» de «Una visita informal». Me refiero a «César» y a «Yo te voy a explicar». El primero se ubica temporalmente en el «período especial», y presenta a una estudiante de secundaria que explica con candor y espontaneidad cómo las mascotas que tiene su familia —un gato macho cuyo nombre es Cleopatra y un cerdo albino que pasean

como si fuera un perrito— la han convertido en el centro de la maldicencia de los vecinos. Por su parte, en «Yo te voy a explicar», una habanera narra la visita de Raúl, un primo que se fue de niño a Miami y vuelve a la Isla por primera vez. Durante los primeros minutos del emotivo encuentro, ambos personajes rememoran su niñez, y la protagonista se sorprende de lo bien que se entienden a pesar de los años transcurridos. El problema radica en que cuando el primo pregunta si puede pasar al baño, ella comienza a explicarle la complicada obra de plomería que ha diseñado su marido para almacenar el agua que llega a la casa cada tres días. Aquí el entendimiento inicial sufre una fractura, pues a Raúl se le hace prácticamente imposible comprender los problemas de falta de agua a que —con la mayor naturalidad del mundo— tiene que enfrentarse su prima, y las ingeniosas y complejas soluciones con que los resuelve.

En ambos cuentos las protagonistas intentan explicar situaciones cotidianas para ellas, e inverosímiles para sus oyentes o su entorno. Los dos cuentos giran en torno al binomio explicación (del cómo vivimos y por qué vivimos así, y el nosotros remite tanto a la familia de la estudiante, como a la prima y su marido) *vs* la comprensión deseada de ese otro, que aunque no comparte las mismas experiencias (el vecindario, el primo miamense), sí es importante para las protagonistas. Resulta sumamente significativo que el «otro» de «Ya te voy a explicar» —sabiamente ubicado al final del libro— sea el primo de Miami, ese pedazo de historia propia que se marchó al exilio y a quien se reencuentra en suelo cubano por primera vez.

En fin, *Cerrado por reparación*, de Nancy Alonso, constituye una obra lúcida y divertida que presenta, en una prosa contenida y bien cuidada, una visión panorámica de la vida en la Cuba de hoy. Con una naturalidad sorprendente y ayudada por un agudo sentido del humor, la autora ofrece una fascinante colección de relatos que no sólo funcionan de manera independiente, sino que se hallan trabados temática y formalmente, y conforman un conjunto unitario que

recuerda la concepción orgánica de los libros de cuentos que tenía Italo Calvino. Sólo me resta animar a las editoriales que se hallan fuera de Cuba a que consideren la publicación de esta obra, para que el amplio público —ese «otro» que no sabe cuán sorprendente puede ser la vida en la Isla tras cuarenta y tres años de revolución y once de disolución del bloque socialista— tenga acceso a esa compleja realidad desde una perspectiva fresca y original. ■

La ciudad se junta y renace

MANUEL GARCÍA VERDECIA

César López
Libro de la ciudad
Editorial Unión
La Habana, 2001. 418 pp.

AL FIN LA CIUDAD ESTÁ ÍNTEGRA. LA CIUDAD en nosotros, nosotros en la ciudad. El poeta ha cantado para restituirla por siempre a nuestra memoria más perseverante. Muchos han sido los años, muchas las penas, muchos los deseos, los sueños, los cuerpos violentados, los pendones oscurecidos, los sonos apagados... Pero mientras haya memoria habrá ciudad. Hoy recibimos, con gozo, las tablas, el arca donde ha permanecido la ciudad. César López, el poeta, el amigo, ha querido compartir con nosotros, con esta ciudad, extensión de la suya, porque la ciudad está donde estemos y donde nos amen, su verso que ha sido fruto y testigo de la ciudad.

Todo podría comenzar así: Había una vez un joven que vio la luz primera en una ciudad de sol y mar y tambores y guitarras. De entonces podría decirse como dijo él de otro, «Fue un niño a quien recuerdo / diciendo afirmativamente y siempre: / Quiero». Esto le quedó para toda la vida.

Cuando fue joven conoció del estruendo de las balas y la muerte del amigo, «aquel que era, en resumen, todo lo posible», en las calles vibrantes y caldeadas de su ciudad. El fragor de la muerte que se acercaba indetenible lo llevó lejos. Con él, marchó la ciudad y allí creció y enraizó más recuerdo, más amor, más sentido. Volvió, porque «La ciudad te acechaba y reclamaba / tu presencia dentro de ella». Fue cuando acallaron las balas y echaron a volar blancas palomas y parecía que la ciudad resurgía del dolor. Entonces, del asombro pacificado, del dolor aquietado y la memoria hecha palabra, resurgió la ciudad poesía. Pero aún no había acabado todo. Porque «Nunca se preguntaron cuál sería / la función del poeta en la ciudad». Y el poeta tiene muchas: testigo, mago, oráculo, payaso, conejillo, ahorcado, chivo sacrificial... A la ciudad también le renacen junto a sus árboles, sus muchachas y muchachos que cantan, los temores y los odios, las oscuras maniobras. Nuevos dolores, nuevos alejamientos, silencio. Pero ya lo sabemos, la ciudad nos regala una razón de ser y esta persiste y crece en acto, hasta el día de la verdad. «La pesadilla pasa. / Y la ciudad, entonces persistirá por ella misma diferente, sola». El día es llegado, por la paciencia, por la faena, por el amor. No la espalda, no la fuga, no el descreimiento, la salvan. «A la ciudad le duele la deserción, la fatiga, la agota, / la golpea el pecho en cada uno de sus habitantes». Así que ha vuelto la ciudad, completa, con su derrumbe y sus paredes nuevas, luminosa en la palabra amorosa, como relumbra toda tras la lluvia. Podría ser así, más o tanto menos, como un cuento. Sólo que aquí están los versos y el poeta y los que comparten el sentido, de modo que todo es cierto.

La poesía de César López es de persistente actualidad. Su estilo y su mira en lo esencial lo posibilitan. Su poesía se hace desde el más pulcro prosaísmo, en un diálogo con textos de la poesía universal y con un sutil empleo del humor. Su escritura incluye inteligentes toques de oralidad —el tan llevado y traído conversacionalismo—, pero imbricada en el texto de modo que le confiere aires dramáticos, en el estricto sen-

tido del texto representable: «Decididamente este fue un mal verano» —dice como quien comenta con el vecino— «No porque el calor agobiara más que otras veces, ni siquiera por las lluvias escasas en algunos lugares / ni por los torrenciales, inundantes aguaceros / en otros sitios: aquí siempre todo ha estado mezclado». Todo mezclado, he ahí una clave significativa, como la carne de la mulatas o el caldo del ajiaco, resumen de nuestra más exacta identidad y quizá de nuestro sino, tal es la poesía de César. En ella confluyen la ligereza oral y la exactitud escrita, el vocablo culto y la palabra plebea, el verso propio con la línea prestada, la razón ceremoniosa con el choteo mordaz. Todo mezclado. Menos la limpia intención de la memoria, del amor, de la verdad.

Igual que otros, el poeta tiene sus insistencias y sus persistencias. Su función, cuando el poeta es poeta y no perico o baratillero, siempre es benéfica. Por su voz pasa médula del hombre, aliento de ciudad. Porque la ciudad no es un espacio poblado de muros y calles. La ciudad es un ámbito del encuentro y el intercambio. Lo laberíntico está en el trasiego de sus cuerpos, no en el diseño de sus plazas. Lo que se salva es el latido de sus corazones, la vibración de sus voces, el nervio de sus carnes machihembradas. Esto lo sabe el poeta y por eso reconviene, «Cuántas señales habrán aparecido en estos tiempos. / Signos, sistemas, adivinaciones. Pero tú, creyendo saber mucho, dejaste pasar esa convocatoria y despreciaste avisos e interpretaciones». No es lo que hace el poeta. Este es un ser vivo, insomne, atento a cuanto pasa para dejar testimonio. Porque «Alguien / debe saber cuánto cuesta perseverar en ti, ciudad» y a esto dedica el poeta sus horas y empeño.

Entonces emerge la ciudad tal cual es, la ciudad con sus luces y sus penumbras, al encuentro del sueño y la memoria, al abrazo de sus amantes. La aviva el poeta que advierte, «Ciudad, no te equivoques nuevamente». Esta voz sin trasfondo es lo que cuenta, la voz esperanzada y amorosa, preñada de verdad del poeta. «Que llueva, que llueva. Que caiga un chaparrón. / Estrépitos inundan la ciudad...» ■

Un perro viejo y rabioso

PABLO DÍAZ ESPÍ

Pedro Juan Gutiérrez

Carne de perro

Anagrama

Barcelona, 2003. 148 pp.

DICE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ QUE UN DÍA despertó en su azotea de Centro Habana, a punto de cumplir 50 años, y que al ver las paredes descascaradas de su cuarto, tras las que se extendía la ciudad derruida como si acabara de sufrir un bombardeo, no sólo se dio cuenta de que no tenía nada en la vida, sino de que, por no tener, carecía incluso de porvenir. Su día a día transcurría entre meras técnicas de supervivencia, no había acumulado nada y apenas podía dar por realizados tres o cuatro sueños elementales... el fantasma de una existencia vana y mediocre habitando el espíritu de cada botella de aguardiente, de cada día perdido en la redacción de la revista *Bohemia*.

Este aterrador descubrimiento —el mismo que ha impulsado a cientos de miles de cubanos a jugarse la vida en el mar, a alcoholizarse en cualquier esquina o a fingir amores con el único fin de huir de la única porción de tierra que conocen en el mundo— fue lo que le llevó a empezar a escribir los cuentos de la *Trilogía sucia de La Habana*, primer libro de un ciclo que ahora, cuatro volúmenes después, cierra con la novela *Carne de perro*.

De este mañanero impulso creador a tener la sensación de poder convertirlo todo en literatura, «lo más doloroso, la carroña, el lado miserable y oscuro de la vida», como dice el propio Pedro Juan por boca de su protagonista en *Carne de perro*, va todo un trecho —una especie de expurgación o despojo—, en la que el autor retrata, apenas sin maquillaje, la Cuba actual: el lugar donde un buen día cualquiera, un periodista medianamente mediocre o talentoso, un médico, un obrero o un deportista, pueden levantarse con la certeza de haber

vivido en vano, de haber sacrificado sus mejores años en pos de una mentira, de haberse convertido en anónimos e involuntarios mártires de lo que algunos sobrevivientes no han dudado en denominar como la gran utopía laica de la humanidad.

Y entonces uno se suicida, como el poeta Hernández Novás, o se exilia, como el escritor Reinaldo Arenas, o se suicida, como el escritor Guillermo Rosales, o canaliza su rabia encerrándose en una azotea a escribir un libro por año.

He aquí la génesis del *Ciclo de Centro Habana*.

Como en la mayoría de sus libros y relatos anteriores, en *Carne de perro* el protagonista es el propio Pedro Juan Gutiérrez, quien, igual que antes, destila una violenta mezcla de cinismo y filosofía callejera. No ha cedido un ápice en su afán provocador —sigue orgulloso de la perlana incrustada en el glándulo con la que vuelve locas a todas las mujeres—; pero ahora tiene un objetivo concreto: tomar distancia del mundo, detenerse para ahuyentar la locura que merodea alrededor de su cabeza, concentrar la energía en algo más perdurable que sexo y mujeres desnudas, alejarse de la tragedia, la perversión y la lujuria, imponer cierto orden mental. Sin embargo, su intento se ve frustrado una y otra vez por el propio carácter del protagonista y por la irrupción de los demás pobladores del libro: un balsero desesperado después que los tiburones devoraran a sus hijos; unas lesbianas comandadas por una suiza que pasan los días reparando un Chevy del 55; Miriam, una trabajadora social que se excita con los muertos de la funeraria y convive con un marido alcoholizado que la viola mientras duerme; *Muñeca*, una vieja que habita un caserón en la playa, antiguo prostíbulo, alimentada de recuerdos; una pareja de norteamericanos que vivieron en La Habana de los 50; una dependienta de un chiringuito en la playa; los vecinos de El Calvario, negociando o encerrados en sus casas durante un absurdo acto político...

Con la precisión de una cámara, este libro muestra la Cuba del desconcierto y la desolación; los resquicios de una sociedad

carcomida, despojada ya de ideología y sueños heroicos después de haber recibido una sobredosis de éstos durante más de cuarenta años. Las jaulas del zoológico se han abierto y los cubanos salimos a la selva, hambrientos y confundidos, pero con los colmillos romos de tanto raspar la pared.

Tras la lectura de *Carne de perro*, uno no puede más que imaginar el aprieto en que quedan las autoridades culturales de La Habana. Y es que, a través de estas dieciséis historias magistralmente hilvanadas, sin tocar al mono, Pedro Juan Gutiérrez ha vuelto a zarandear con fuerza la cadena. Vive en Cuba, y sin embargo su rabia sólo es comparable a la de un Montenegro preso en *Hombres sin mujer* o a la de algunos libros de la vapuleada y exiliada Generación Mariel. ¿Qué ha pasado, compañeros?

Por derecho propio, Gutiérrez se ha convertido en uno de los más precisos cronistas del ocaso del castrismo, de esta «revolucionaria» y precaria entrada cubana en el siglo XXI. Así como Lino Novás Calvo fijó para siempre el habla y la psicología de La Habana marginal republicana, Pedro Juan retrata con una perfecta economía de medios la ciudad del Período Especial, convertida entera en un barrio bajo. Quizás con menos elegancia y con un lenguaje más escaso que el autor de *Cayo Canas*, pero ¿no es La Habana de hoy menos elegante y mucho más escasa que la de antaño? En cuanto a la sintaxis y a recursos literarios como el poder de síntesis y el uso de la elipsis, sus influencias más directas hay que ir a buscarlas a la literatura contemporánea norteamericana: Carver, Ford, Bukowski. Por otra parte (pinga por falo, quimbar por fornicar, galletazo por sopapo, tanque por cárcel), Pedro Juan ha logrado transmitir con oído de rumbero el lenguaje popular de La Habana; y no sólo ésto, sino que como Cabrera Infante en su momento, lo eleva a un plano literario en el que todo fluye lejos de cualquier localismo. Académicamente hablando, podría decirse incluso que el autor de *Carne de perro* escribe *mal*. ¿Pero acaso no cantaban *mal* Lasurie y Bola de Nieve?

Con esta última entrega del *Ciclo de Centro Habana*, Pedro Juan Gutiérrez retoma cierto minimalismo que se echaba de menos

en la más ambiciosa *Animal tropical*, y renuncia acertadamente a cierto afán novelesco que aquí y allá, como costuras cosidas apresuradamente, se veían en *El Rey de La Habana*. Nada: este perro lleva tiempo puliendo y mordisqueando su hueso y no le ha dejado ni gota de grasa. ■

Una apuesta por el futuro

SOLEDAD LOAEZA

Grupo Memoria, Verdad y Justicia
Cuba, la reconciliación nacional
 Centro para América Latina y El Caribe
 Universidad Internacional de la Florida
 Miami, 2003. 118 pp.

EL DOCUMENTO QUE RESEÑAMOS ES UN esfuerzo de un grupo plural de cubanos deseosos de alcanzar la reconciliación nacional como paso previo para la recuperación de una patria inclusiva que sea el resultado de un encuentro —parafraseando a Oswaldo Payá ante el parlamento europeo— con «los brazos extendidos», de los cubanos de la Isla con los cubanos de la diáspora. Durante dos años este grupo se sumergió en la reflexión y el debate a propósito del futuro y de la construcción de una Cuba democrática, convencidos de que la única vía válida para llegar a buen puerto es el diálogo, la «discusión respetuosa entre personas y puntos de vista distintos».

Esta propuesta revela tanto reflexión como emoción, y no deja de sorprender a los lectores no cubanos esta sincera y conmovedora expresión de *patriotismo*, un sentimiento que nos decían los profetas de la globalización que había caído en descrédito, si no es que simplemente en desuso. Aquí, en cambio, se manifiesta con una frescura inesperada en el reclamo de quienes han sido excluidos de su país de origen por un régimen político que, como muchos otros

en el pasado, se empeña en hacer de las ideas de un líder o de un partido, la identidad de un país.

Cuba, la reconciliación nacional es la invitación a una reunión largamente esperada, para la que hoy parece haber mejores condiciones que antes, porque ahora las dictaduras son injustificables e intolerables, como lo son las oposiciones violentas e intolerantes. De ahí que el documento sea también un recorrido breve y crítico de la historia de las acciones del régimen cubano contra opositores y disidentes, así como de la estrategia y los actos de aquellos de sus opositores que recurrieron a la violencia, pues tanto uno como otros incurrieron en violaciones de los derechos humanos. Así que el documento es también fruto de la experiencia porque no fue elaborado únicamente a partir de situaciones ideales, describe someramente la trayectoria de la fractura que se produjo en el seno de la sociedad cubana a raíz de la radicalización de la revolución a mediados de los años 60, y busca también ofrecer una visión ponderada de las razones de la fractura, de los factores que pudieron agravarla en lugar de aliviarla.

El fin de la Guerra Fría parece ofrecer la oportunidad de que sean ahora sí los cubanos, ellos mismos, los que decidan el futuro de la patria. Sin embargo, me parece importante subrayar que desde las primeras páginas del informe los firmantes aclaran de manera contundente que «...el futuro de Cuba depende esencialmente de los cubanos de la Isla: los que llevan años manifestando públicamente su convicción de que la patria puede y debe ser de todos, los millones que desde sus hogares anhelan que así sea más pronto que tarde y los que desde las filas o la periferia de la Cuba oficial, buscan cambios y que, en su momento, colaborarán con la transición a la democracia». (p. ix).

El contexto internacional está presente en este informe de manera inevitable también porque el reconocimiento de que los cambios en el mundo, en particular el colapso del orden socialista europeo y el subsecuente fin de la Guerra Fría, obligan tanto al régimen como a la oposición organizada a

ponerse al día con un sistema de valores políticos cuyo eje es la defensa de los derechos humanos. El documento —nos dicen sus autores— no está comprometido con una plataforma política particular; sin embargo, al subrayar la legitimidad de la discrepancia, de la diversidad política y del derecho a la oposición, *Cuba, la reconciliación nacional* se funda en una idea plenamente contemporánea de la democracia como una organización política que se sustenta en el derecho a la inclusión, el pluralismo y el respeto a las minorías.

Los planteamientos del documento tienen sus referentes centrales en la evolución reciente de algunos temas fundamentales con que concluyó el siglo anterior; señalo dos únicamente: el colapso de la razón de Estado como noción legitimadora de cualquier acto de gobierno, y el ascenso de la dignidad de los vencidos como un hecho histórico que se impone al presente y condiciona el futuro. Estos dos temas inspiran la observación del documento de que cuando los cubanos emprendan la transición democrática «casi seguramente» enfrentarán la interrogante de ¿qué hacer con un pasado de violación de los derechos humanos?

Estos asuntos no son de ninguna manera sólo políticos, y las transiciones serían insuficientes si no llevaran consigo la intención implícita de rehacer las relaciones sociales. *Prima facie*, al menos, las comisiones de la verdad tienen por objeto rehacer las redes de confianza de los ciudadanos hacia las instituciones de gobierno, pero también entre los ciudadanos ellos mismos, en ocasiones entre parejas, entre amigos de toda la vida, entre familiares; las transiciones también se proponen reconstruir las reglas de civilidad entre vecinos y todo aquello que sustenta la vida privada y la dignidad humana que el totalitarismo destruyó en nombre de una razón superior: el Estado, la Nación, el líder. No hay más que recordar los amargos descubrimientos que se hicieron en los archivos de las agencias de seguridad de los regímenes totalitarios, donde se encontró que los esposos eran informantes de sus esposas, los hijos de sus padres, los hermanos unos de

otros. La delación era el *modus vivendi* de muchos.

La destrucción de la vida privada es sólo uno de los muchos reproches que puede hacerse a las dictaduras, pero no el más banal. Según este documento, en ese terreno la reconstitución de los lazos familiares ha sido el primer paso hacia la reconciliación de los cubanos entre sí. La profunda fractura que provocó la radicalización de la revolución cubana en los 60, empezó a sanar gracias al restablecimiento de contactos regulares y relativamente intensos entre familias cubanas a las que separaba un océano político. Si es así, entonces la reconciliación política a la que llama este documento tiene un pie bien plantado en el camino hacia la reconciliación. No obstante, el objetivo es difícil de alcanzar.

En el pasado el olvido —o la simulación— era considerado la vía más expedita para la rápida reconstitución de un tejido social desgarrado por enfrentamientos como el que dividió a los cubanos. El último tercio del siglo xx fue distinto. Desde los años 70 fue cobrando forma la idea de que un pasado claro y limpio es una condición para un futuro igualmente claro. Las nociones de culpa, expiación y perdón se integraron al repertorio de los conceptos que gobiernan la vida pública. En esos años vimos a jefes de Estado arrodillarse y pedir perdón por crímenes cometidos por sus antecesores, escuchamos los actos de contrición de la Iglesia católica por las ofensas cometidas contra los indios de América —entre muchas otras comunidades ante las que se sintió obligada a confesar su falta de caridad—. Los crímenes contra la humanidad han dejado de ser una figura retórica, y antiguos poderosos responsables de genocidio han sido juzgados y sentenciados por cortes internacionales.

Los autores de este documento no se limitan a recordar el pasado, mucho menos es su propósito dar marcha atrás. Están inspirados por un futuro que imaginan distinto del pasado que ahí vivieron y del que los expulsó. *Cuba, la reconciliación nacional* es también una apuesta al futuro de una Cuba plural, inserta de lleno en el siglo xxi, abierta al mundo y a sí misma. ■

La reinención del mito

LUIS MANUEL GARCÍA

María Elena Cruz Varela
Juana de Arco. El corazón del verdugo
 Ediciones Martínez Roca
 Madrid, 2003. 291 pp.

CUANDO UN ESCRITOR SE PONE A LA TAREA de contar una historia, no son pocos los retos: la novedad del tema o del tratamiento, la profundidad, los desafíos del lenguaje, el perfecto encaje entre la materia narrativa y el punto de vista, la carpintería del oficio. Basta que falle alguno de estos mecanismos, para que la estructura íntegra se desmorone.

Asomarse a la propuesta de *Juana de Arco. El corazón del verdugo*, de María Elena Cruz Varela, es una experiencia inquietante. Ante todo descubrimos que la autora nos entrega una historia mil veces contada, tanto que ha devenido mito en la cultura occidental: la adolescente-mártir inolada en nombre de su fe y de su patria. Ello entraña un reto adicional: revelarle al lector que lo supuestamente sabido no lo es tanto, y conducirlo, de sorpresa en sorpresa y sin que decaiga la atención, hasta el final.

En segundo lugar, María Elena, a quien conocemos por el depurado pero muy contemporáneo lenguaje de su poesía, pretende transmitirnos con autenticidad —la autenticidad del lenguaje, desde luego— unos personajes que vivieron en la Francia del siglo xv, una nación en proceso de fraguarse y de fraguar su lengua, a partir del maridaje entre decenas de dialectos locales.

Y por último, ya dentro de la estructura de la novela, la autora insiste en mostrarnos que el texto es, ni más ni menos, una novela, y que está siendo escrita en este instante; pretendiendo además que al devolvernos a la historia nos sumerjamos en ella y la hagamos nuestra con la autenticidad de lo vivido.

De modo que comenzamos la lectura con las precauciones de quien se adentra en terreno minado, sin saber si saldremos indemnes por la última página.

La historia, tal como nos la cuenta María Elena Cruz Varela, evade toda pretensión de linealidad que tanto se repite en la literatura que inunda los anaqueles de los supermercados. Cuatro narradores no sólo conjugan sus voces, sino que nos hablan desde cuatro tiempos diferentes. En la primera parte, bajo el nombre genérico de «Visitaciones», en doce capítulos escuchamos al padre Henri de Voulland, elegido guardián de un secreto sobre la muerte de la doncella en la hoguera, veinte años atrás. Alternándose con estos, «El cuaderno de notas de Anna Magdalena» (del uno al diez) nos remite al conflicto de alguien que identificamos como la autora, quien está escribiendo la historia de Juana de Arco, mientras su relación de pareja se ve abocada al naufragio. Un *making off* de la novela explicita así que el resto es historia contada, pura ficción literaria. Pequeñas zonas de estos capítulos nos arrojan a otro tiempo a su vez: la relación entre Anna Magdalena y Johann Sebastián Bach, imaginada por la autora. Ya en la segunda parte, hay un claro cambio de tercio: desaparece la autora y su historia inmediata, que sólo regresa justo antes del final. Y es en esta parte cuando el tema central de la novela cobra un tempo *allegro*, gracias a la rápida alternancia de siete capítulos denominados «La ruta del deshacimiento», y otros siete bajo el título «El corazón del verdugo». En los primeros, a través de una tercera persona semiomnisciente, tradicional en las novelas del género, podemos seguir las aventuras del padre Henri de Voulland, que concluirán en la revelación de la trama urdida para propiciar la muerte de Juana. En los segundos, nos habla en primera persona el manuscrito del padre Jean Le Maître, viceinquisidor en el juicio de Juana y testigo de la conspiración tramada veinte años atrás. La novela concluye con un epílogo, una coda y el último «cuaderno personal» de la autora. Y no hay nada casual en esta estructura.

Durante la primera parte, las «Visitaciones» despiertan en el lector un creciente interés, en la medida que el secreto confiado al padre Henri de Voulland otorga al argumento un ritmo de *thriller*. Paralelamente, los

«Cuadernos» ralentizan la lectura, sumergiéndonos en un *tempo* tenso pero pausado, *adagio*, el de una relación en quiebra cuyo interés dependerá de la empatía de cada lector con los patrones comunes de todo naufragio, pero no del argumento en sí. Sin embargo estas zonas tienen, dentro de la estructura, dos cualidades que vale la pena señalar: sirven de estímulo y de prueba. Lo primero, porque el lector ha cerrado la última «Visitación» en un momento álgido de la trama, de modo que la lectura demorada del siguiente «Cuaderno» no hace más que redoblar su ansiedad para continuar las aventuras del padre Henri. Una técnica que los novelistas radiales han sabido aprovechar con enorme eficacia. Y lo segundo, porque tras revelarnos que esta historia del siglo xv está siendo escrita justo en este momento, la autora (y los lectores) tienen la oportunidad de comprobar hasta qué punto la escritura, la ficción, ha alcanzado ese grado de veracidad que permite al lector vivir la historia, no leerla. En ambos casos el propósito se cumple.

Una vez en la segunda parte, la propia autora parece arrastrada por el argumento e incapaz de interrumpirlo, de modo que se agiliza la alternancia entre «La ruta del deshacimiento» y el carácter confesional de «El corazón del verdugo», hasta alcanzar al final un ritmo trepidante. Hay otra dosis de sabiduría narrativa en estas elecciones, porque si la tercera persona le permite narrar perfectamente todos los planos y escenarios en «La ruta del deshacimiento», el empleo de la primera persona, y en especial de la primera persona escrita, en «El corazón del verdugo», los toques sutiles de diario, de bitácora, confieren a esta zona la autenticidad imprescindible como elemento que mueve toda la trama, y aportan verosimilitud a la desazón de este hombre atormentado al recordar el corazón incombustible de Juana de Arco, por mucho alquitrán que se le aplicara.

Es obligado un paralelo entre el personaje central y su autora. Entre Juana de Arco, agredida sexualmente, forzada a vestirse con ropas de hombre, y al fin asesinada por un poder que no pudo silenciarla; y María

Elena Cruz Varela, condenada a dos años de prisión en Cuba por la *Carta de los diez*, redactada por el grupo «Criterio Alternativo» que ella presidía. María Elena también se enfrentó a poderes absolutos cuya respuesta fue la condena. Pero en ningún momento este paralelo se trasluce como metáfora o parábola. Sólo un elemento podría servirnos de pista para el enroque sutil de papeles que (quizás inconscientemente) propone la autora: en una novela sobre Juana de Arco, la protagonista nunca aparece, como sí aparece, apenas maquillada, la autora. Aunque jamás esta presunta suplantación funciona como alegoría.

María Elena ha conseguido fraguar una historia que se rige por sus propias leyes y que interesa, para decirlo en términos cortazarianos, al reducido círculo de sus personajes. Razón por la cual interesa también al lector. A ello contribuye, sobre todo en los papeles del padre Jean Le Maistre, un lenguaje «añejado» por recurrentes giros y algunos vocablos estratégicamente colocados, sin propósitos facsimilares, que crean en el lector, eso sí, cierto «sabor medieval» de la palabra.

Podrán hacerse de esta obra lecturas feministas, políticas, historicistas, y sin dudas habrá críticos más enterados que yo para tales menesteres, pero ninguna de esas lecturas sería pertinente si ante todo no fuera una novela que convoca con eficacia la sensibilidad y el interés de los lectores.

Y en eso hay un factor que escapa a la mera carpintería del oficio. No es casual que en entrevista concedida a raíz de obtener por esta novela el premio Alfonso X El Sabio, María Elena declarara que «Juana de Arco me utilizó para contar su historia», añadiendo más tarde que «convivió conmigo durante un año, en el que traté de ver su figura desde mí misma, con infinita ternura, sin ajustes de cuentas». Y eso también explica la ausencia de Juana como personaje. La autora no ha intentado suplantarla, sino reivindicar el mito, rehacerla en los cauces de la memoria. Y permitir al mismo tiempo que en cada uno de nosotros siga existiendo la Juana de Arco que hemos imaginado. ■

Nudos marineros

JORGE FERRER

Zoé Valdés
Lobas de mar
 Ed. Planeta
 Barcelona, 2003. 242 pp.

EN LOS ÚLTIMOS DOS AÑOS, LA CADA VEZ MÁS empobrecida literatura cubana —¿sabe alguien de una literatura nacional más sobrevalorada que la nuestra?— la ha emprendido con un género que antes no solía frecuentar: la novela histórica. Probablemente debamos felicitarnos de esa expansión, aunque ya se sabe que tampoco en el campo de batalla de la literatura tomar una cabeza de playa avala un sostenido ondear de banderas. Al menos este conato de tendencia parece que nos permitirá descansar del tufo a crónica del desastre que amenazaba —o amenaza, que no conviene en casos de tal contumacia hacerse muchas ilusiones— con terminar de hundir nuestra desnortada literatura.

Alentemos, pues, un regocijo táctico por la aparición de las ficciones históricas de Antonio Benítez Rojo, Leonardo Padura, Luis Manuel García, María Elena Cruz Varela y esta *Lobas de mar*, de Zoé Valdés. Novelas muy desiguales entre sí, pero no será en esta nota que nos adentremos en las marañas de su jerarquía, ya de por sí adulterada por la munificencia con que editoriales e instituciones públicas las han cargado de lauros, tantos, que tocan a premio por barba, o casi.

En los últimos años, la novela histórica ha forzado su vecindad con los *best-sellers* hasta tal punto que se van tornando ya indisolubles. Aunque carezcan finalmente de ese éxito que ilumina la columna de réditos de los libros de cuentas, la pátina de la literatura de masas ya ha dejado clavados los mosquetones en la piedra de estos *remakes* de lo real. Un género noble, que presupone una reinención de la historia, una reescritura del relato histórico. Un género proclive a la referencia banal, al ejercicio de fintas

que permitan ganarse al lector medio —esa ficción estadística que va dando paso a un monstruo demográfico mimado por los editores— mediante el truco fácil de aderezar una historia que ya conoce con la sorpresa de algún personaje anacrónico, el regalo de una perspectiva intimista o la revelación de algún suceso, cuyos márgenes de plausibilidad los autores validan haciendo uso de lo que llaman, con ánimo entre culpable y festinado, «licencias de la ficción». (Es el género que alude con más frecuencia a las tales, luego, hay algo en él que no es precisamente literatura; hay algo que no es *siempre* literatura). Género, en definitiva, capaz de atrofiar estanterías y sensibilidades cuando se da en exceso, así que conviene precaverse de que cunda el ejemplo.

Zoé Valdés llega a *Lobas de mar* tras un hartazgo publicitado paseo por la «crónica del desastre». Desde la publicación de *La nada cotidiana* (1995), novela en muchos sentidos inaugural y pieza fundamental de la más importante narrativa cubana de la década de los 90, no ha dejado de prodigarse en libros dispares, sumando por igual aciertos y desaciertos, y debiendo a los lectores el favor que le ha ido negando progresivamente la crítica. (Esta misma revista, por ejemplo, no ha estimado pertinente reseñar ninguno de sus muchos libros de los últimos seis años, según compruebo ahora mismo en sus índices). *Lobas de mar* viene a cerrar ese ciclo. Se advierte una voluntad de *Kehre* desde el primer párrafo; se anuncia ya antes, con la elección de una historia tan ajena a las aguas en las que la prosa espontánea y desmañada de Valdés venía navegando con suerte cada vez más incierta. Cabe felicitarla por no haber tomado el camino más fácil para emprender esa conversión, por haber afrontado el reto de elegir una historia bien conocida y, en menor medida, que en ello el tino no pasa de una nota rasante, por haber hecho un importante esfuerzo para articular una lengua de época, que seguramente convencerá al lector no habituado a comprar libros antiguos —el lector medio al que aludíamos incluye entre las piezas de *bouquiniste* a todo libro publicado antes de, digamos, la primera guerra del Golfo.

Las andanzas marineras de Mary Read y Anne Bonny —las «lobas de mar» de la última novela de Zoé Valdés— son de sobra conocidas, y en los últimos años se las ha contado hasta la saciedad en novelas y ensayos de toda laya (para los muy curiosos: hasta Marcos, el de Chiapas, se ocupó no hace mucho de glosarla). Read y Bonny son mujeres, bisexuales y, en tanto piratas, se oponen a dos sistemas: el de dominación masculina y el de economía colonial. ¿Quién da más, señores? A uno le cuesta creerlas personajes reales. Parecen, más bien, un modelo creado por alguna universidad norteamericana de la Costa Oeste para entrenamiento y solaz del estudiantado. O personajes que van en busca de autor por los carnalescos predios de la *queer fiction*.

Lo cierto es que ese *revival* carecía de novela escrita en español. Menos aún, claro, en un español con acento cubano. Valdés se mantiene apegada en lo esencial a la arquitectura de los relatos biográficos acerca de Read y Bonny. Las historias paralelas de ambas transcurren en *Lobas de mar* siguiendo la *doxa* consagrada por los historiadores de la piratería. Repasémoslas. Anne Bonny nace en 1697 en Irlanda, de la unión ilegítima de su padre con una criada. El escándalo anima a la familia a trasladarse a Carolina del Norte, donde, siendo ya una adolescente, Bonny asesina a su aya, huye del hogar paterno y termina contrayendo matrimonio con un pirata, al que abandonará para enrolarse en el buque del célebre *Calico Jack*. La historia de Mary Read no es menos accidentada: nacida en Londres unos veinte años antes que Anne —diferencia de edad, por cierto, que Valdés prefiere ignorar— es obligada a travestirse desde niña para reivindicar una progenitura que le brinda pingües beneficios a su madre. Resuelto finalmente el asunto de la herencia, del que Mary y su madre no obtuvieron mayor rédito, la joven se enrola en el ejército y, tras una procelosa participación en campañas bélicas, se casa con un soldado de infantería con quien, firmada la paz, regenta una taberna hasta que enviuda dos décadas más tarde. La viudez devuelve a Mary a su karma masculino y aventurero, que la quiere a bordo de un

barco que zarpa hacia las Indias Occidentales. No habrá que esperar mucho para que se topen los dos buques sobre el azul del Caribe, y las dos piratas travestidas se reúnan bajo una misma y temible bandera a las órdenes de *Calico Jack*. No fue demasiado larga su historia común: el buque del legendario pirata fue apresado por los ingleses y toda la tripulación, condenada a morir en la horca. La ejecución de Bonny y Read fue pospuesta al establecerse que ambas estaban encintas. Ninguna de las dos sufrió, finalmente, el apretón de la soga: unas fiebres mataron en la cárcel a la segunda; Anne parece haber sido rescatada por su padre y nada se sabe de su destino ulterior.

Valdés, decía, apenas introduce variaciones en la armazón de esa secuencia. La enriquece, por el contrario, aderezándola con una prolija serie de «escenas cubanas», trufadas de cantos y bailes en los barracones de una hacienda criolla, cargándola de erotismo con la espesa urdimbre de una trama sexual, cuya narración agradecerán, quiero suponer, los lectores de *Te di la vida entera* y *Milagro en Miami*. Narrándola, en suma, con una prosa viva y descuidada, que sospecho quiere erigir en estilo. No parece, en general, un mal giro en la carrera literaria más fulgurante que ha experimentado la literatura cubana en los últimos años. ■

A una novela en estado puro

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

Antonio Orlando Rodríguez
Aprendices de brujo
Alfaguara
Bogotá, 2002. 494 pp.

INTERROGADO POR UN PERIODISTA ACERCA de los libros que le gusta leer, Antonio Orlando Rodríguez respondió: «Me encantan

las novelas que cuentan cosas, con personajes vivos, con una acción —externa o interior— intensa, que me atrapan y me sumergen en su mundo. Me aburren las novelas en las que el autor se olvida de pronto de la historia que estaba contando y dedica párrafos y párrafos a sentar cátedra sobre sus ideas morales, políticas o filosóficas, o demostrarnos lo bien que sabe escribir y lo lírica que puede ser su prosa. Generalmente, ese tipo de libro lo cierro, o me salto sin ningún remordimiento esos pasajes». Rodríguez pertenece, evidentemente, a los autores que escriben las obras que les gusta leer, pues ésas son las reglas de oro que ha llevado a la práctica en *Aprendices de brujo*, que marca su estreno como novelista.

Estamos, en primer término, ante un libro en el cual, a lo largo de sus casi quinientas páginas, Rodríguez nos conduce por las innumerables y vertiginosas peripecias por las que atraviesan sus dos protagonistas. Es lo que Mario Vargas Llosa ha llamado «el laberinto de la novelaría», término que aplica a los textos narrativos que reivindican el despliegue imaginativo y la fabulación sin fronteras, y cuya tradición en lengua castellana inicia, recuerda el creador de *La tía Julia y el escribidor*, Joanot Martorell con su *Tirant lo Blanc*. En ese sentido, *Aprendices de brujo* es, para regocijo de Rodríguez, una novela cuya lectura resulta subyugante: una vez que se empieza no se puede abandonar, pues lo difícil aquí no es hallar la puerta de entrada, sino la de salida. Autor de una amplia e importante producción para niños (entre esos títulos, destaco de modo particular *Abuelita Milagro*, *Cuentos de cuando La Habana era chiquita*, *Mi bicicleta es un hada y otros secretos por el estilo y El sueño*), así como de dos volúmenes de cuentos para adultos (*Strip tease* y *Querido Drácula*), Antonio Orlando Rodríguez tiene sobradamente probado que es un estupendo contador de historias y que además sabe hacerlo con tanta inteligencia como amenidad, algo impagable en tiempos en que muchas veces literatura de calidad y aburrimiento suelen venir indisolublemente unidos, como si fuesen hermanos siameses. Por último, *Aprendices de brujo* es de principio a fin una novela en estado puro, en la cual Rodríguez no toma el género como

pretexto o vehículo para hacer alarde de sesudas tesis o brillantes galanuras estilísticas, cosas más propias para el ensayo o la poesía.

Los protagonistas de la novela son dos adinerados dandis de Bogotá, Wenceslao Hoyos y Lucho Belalcázar Reyes. Este último, también su narrador, hace de los dos esta breve pero gráfica descripción: «Somos jóvenes, bellos y elegantes, ambos personas señaladas y de calidad, la suerte nos sonríe y, como si eso fuera poco, nos amamos con la misma devoción que cinco años atrás, cuando decidimos compartir nuestras vidas». La trama se desarrolla entre octubre de 1923 y febrero de 1924 y tiene como escenario dos ciudades entonces muy diferentes entre sí: la provinciana, moralista y tradicional Bogotá, y la moderna, atrevida y cosmopolita La Habana. De la primera comenta Lucho que «duerme hecha un ovillo y sueña que es una gran capital. De tanto soñarlo, ha terminado por créerselo. Pero no es cierto. En realidad es una aldea sucia e inaccesible en la que vivimos apenas doscientas mil almas». Los dos jóvenes viajan a La Habana para realizar el sueño dorado de Wen: asistir a las representaciones que la mítica Eleonora Duse ofrecerá en el Teatro Nacional y, de ser posible, entrevistarla. Durante su estancia, tienen numerosas ocasiones de corroborar lo que la célebre diva italiana les comenta sobre La Habana: «Es más que una ciudad con alma: es una esencia, un modo de ser y de estar». Y también para comprobar una afirmación que habían escuchado muchas veces: «que los hombres cubanos son divinos».

Lucho lleva además el encargo de su familia de encontrar a Misael, el tío suyo que era el miembro díscolo y vergüenza del clan Reyes. Tras varios años de silencio, sus hermanos recibieron una carta de él donde les pide una cuantiosa suma de dinero que necesita con la mayor urgencia. En La Habana los dos jóvenes vivirán las más insólitas peripecias, que los arrastrarán sin respiro a verse implicados en un misterioso y brutal crimen, a asistir junto con la mismísima Eleonora a un toque de tambores en honor de Babalú Ayé, a un homenaje a

Lenin que termina en una batalla campal entre comunistas y boicoteadores, a un fastuoso baile de disfraces y, por supuesto, a orgías interraciales con blancos, negros y mulatos sobre las cuales el narrador prefiere correr «un velo inconsútil, pero discreto». Farsa, política, erotismo, personajes reales y ficticios, ingredientes sobrenaturales y una intriga policial se entremezclan en un libro que se lee y se disfruta como una novela de aventuras.

Sin pretender en ningún momento ser una novela histórica, *Aprendices de brujo* ofrece además una magnífica recreación de una época, la de los «locos años 20». Para escribirla, Antonio Orlando Rodríguez realizó una exhaustiva investigación en libros, revistas y periódicos de Colombia y Cuba, que lo llevó a trabajar durante varios meses en la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá, y en la Cuban Heritage Collection, de la University of Miami. Su novela está así repleta de datos, referencias a hechos ocurridos en ese período e ingredientes costumbristas, que contribuyen a dar autenticidad al trasfondo histórico donde se desarrolla la trama, pero sin que el rigor documental lastre la narración. Sólo se permite en ese aspecto un anacronismo, al presentar una fisonomía del habanero Paseo del Prado que éste aún no poseía. Su argumento para justificarlo es muy convincente: «Como me pareció terrible que Wenceslao y Lucho no pudieran conocer el Prado con sus leones de bronce y sus farolas, decidí adelantar un poco la remodelación de la alameda». Similar criterio de recreación y no de reconstrucción sigue Rodríguez con los personajes reales que hace intervenir en su libro, a los que trata y pide sean vistos como entidades de ficción. Eso le permite crear con plena libertad escenas tan deliciosas como la animada charla que sostiene, durante el entreacto de una de las representaciones de la Duse, un grupo de damas y caballeros, entre los que figuran Francisco Ichaso, José María Chacón y Calvo, los hermanos Dulce María, Flor y Carlos Manuel Loynaz y un imberbe periodista de la revista *Social* que hablaba arrastrando las erres, llamado Alejo Carpentier. Por supuesto, se trata de diálogos y situaciones inventados

por el novelista, pero que bien pudieron haber ocurrido más o menos así.

Un tratamiento bien distinto merecen otros personajes reales que son recreados en *Aprendices de brujo*, en los que la mirada amable es sustituida por un humor irreverente y una demoledora imagen caricaturesca. En esos casos se hallan Graziella Gerbala y Olavo Vázquez Garralaga, en quienes Rodríguez caricaturiza a dos mediocres literatos de esa época. Tampoco escapan a esa ironía dinamitera dos conocidos líderes obreros, Alfredo López y Carlos Baliño. La impresión que de ellos deja Lucho Belalcázar es implacable: el primero le parece «un tipógrafo insoportable y medio anarquista, con cara de estreñido», y el segundo, «un viejo chocho que tiene que pedirle permiso a un pie para mover el otro». Pero lo que seguramente hará que más de uno se rasgue las vestiduras es la osadía de Rodríguez de presentar a Julio Antonio Mella como oscuro objeto de deseo del narrador. ¡El fundador del Partido Comunista de Cuba convertido en icono gay! Hombre, encantos físicos no le faltaban para serlo, como demuestran las fotos que Tina Modotti le tomó tal y como su señora madre lo trajo al mundo (sí, como lo están leyendo: en cueros). Mas no hay motivos para clamar a ese cielo que fue tomado por asalto. Al final, Lucho termina por admitir que el Apolo comunista «nunca accederá a meterse en la cama con otro tipo y muchísimo menos dejará que le toquen el culo».

Apunté antes que Lucho Belalcázar es quien narra la historia. En realidad, en *Aprendices de brujo* hay dos voces y dos líneas narrativas. La otra corresponde a Eleonora Duse, quien en un largo monólogo hace un repaso de su vida y reflexiona sobre algunos de los llamados temas universales: la guerra, la muerte, el amor, la soledad. En esas partes el registro de la novela cambia de manera notoria, y pasa a un tono confesional, a ratos lírico, evocador, aunque abierto también a la ironía, con el que la diva habla con una descarnada sinceridad. Eso da pie a páginas de gran belleza, que establecen un contrapunto con el desenfado y la frivolidad de Lucho Belalcázar. En el caso de éste, Rodríguez realiza un verdadero *tour de force*

estilístico, al imitar la probable escritura de un joven bogotano de los años 20. Conviene que insista en que lo que hace es una recreación del espíritu y la psicología de la época, y no una reconstrucción minuciosa y exacta, algo que tiene que ver más con la arqueología que con la literatura.

En las páginas finales, *Aprendices de brujo* reserva al lector una prueba más de la sabiduría narrativa de Antonio Orlando Rodríguez. Provocada por la gripe que contrae poco antes de salir de Cuba, Lucho Belalcázar tiene una pesadilla que le permite ver lo que sucederá décadas después en Bogotá y La Habana. La capital de la isla caribeña se le aparece desprovista de todos los encantos que tanto admiró en 1924; ahora es una ciudad vulgar, repelente, sucia, llena de trincheras, armas y soldados que vaticinan la inminencia de «una batalla muchas veces anunciada y eternamente postergada». En ese vórtice al que sus habitantes se ven arrastrados, puede ver a un hombre que se halla subido a un pedestal, para que nadie dude de que ese desastre es obra suya, y que gesticula de modo grandilocuente: «es el anticristo». En su horrible sueño sobrevuela después una Bogotá saqueada, con edificios que arden y gentes que aúllan y disparan sus armas. En medio de ese *mare magnum*, adviña que en algún lugar de su natal Atenas suramericana, tal vez en el cuarto de un hotelucho barato, está el mismo hombretón de La Habana, aquel elegido del Maligno que ha desatado el caos en Bogotá, «cambiando su faz, ensombreciéndola, transformándola, súbitamente y para siempre, en algo distinto de lo que era». No quiero referirme, en fin, a otros detalles que los lectores agradecerán no les sean revelados. Tan sólo deseo señalar la inteligencia con que Rodríguez ha sabido proyectar a la actualidad más dolorosa y cercana esa historia ambientada a mediados de los años 20.

En esta primera incursión suya en la novela, Antonio Orlando Rodríguez ha conseguido moverse con una seguridad, una desenvoltura y una solvencia que en ningún momento delatan su condición de primerizo. Narra con tanta naturalidad y encanto, que su obra pareciera haber nacido de una

sencillez que, sin embargo, es resultado del talento y el esfuerzo. Todo esos méritos hacen de la lectura de *Aprendices de brujo* una experiencia tan enriquecedora como disfrutable. ■

Cabezas, pensamientos, maos

DUANEL DÍAZ

Pedro Marqués de Armas
Cabezas
Editorial Unión
La Habana, 2001. 53 pp.

EN *CABEZAS*, LIBRO QUE MERECIÓ EL PREMIO Julián del Casal en 2001, Pedro Marqués de Armas reúne dos poemarios breves titulados *Fatigas*, escrito, según señala el autor, durante los años 1992 y 1993, y *Cabezas*, del 94 al 97, algunos de cuyos poemas habían sido incluidos por Rolando Sánchez Mejías en la antología *26 Nuevos poetas cubanos*. Si tuviera que clasificar estos poco más de treinta poemas, diría que se trata de una poesía de «pensamiento». Pero la frase falla, necesita demasiados predicados y rectificaciones. Pues no se trata de ningún modo de un pensamiento poetizado, a la manera clásica del poeta-filósofo, ni de una totalidad transgénica a la manera de la romántica «poesía universal progresiva» (Friedrich Schlegel), sino de una que no podemos sino llamar moderna, siglo xx. Una poesía que, a contrapelo de cierta ingenua ecuación entre la poesía y lo sentimental, insiste a su manera en la experiencia central que es tapada una y otra vez por la mala poesía: la pérdida del aura.

Cabezas representa en la trayectoria de Pedro Marqués un paso definitivo hacia la exploración de esta experiencia en una poesía cada vez más despojada del lirismo accesorio que presta la cultura. «De *Los altos manicomios* a *Cabezas*» —escribe Gerardo Fer-

nández Fe en la nota de contraportada— «ha habido un tránsito: el que va del mito a la palabra, y ésta se ha vuelto puntual, incisiva.» Tránsito que entraña, sin dudas, una ganancia de lucidez y de desastre. Y es que esta poesía «de pensamiento» no puede sino implicar la *mise en scène* —¿*mise en abîme*?— de un pensamiento imperfecto. Más que del pensamiento, se trata aquí del cerebro mismo como *locus*. El cerebro no ya como símbolo del intelecto, sino en su sentido más «elemental», corporal:

Estos campos son un córtex del cerebro:

[denervado

paisaje no porque una sustancia haya montado
a la otra

sino por esas «bandas» al margen del rostro,
la letra...

«el subsuelo de la mente en sí», «el cerebro desenterrado», «el corte sagital del cerebro»: signos que remiten a un paisaje exterior —paisaje desolado, de lo físico, lo mineral, *lo que queda*—. Lo cual, por supuesto, hace parte de la extrañeza de este libro, su disidencia de una tradición hispánica pródiga en recorridos por paisajes espirituales y dramáticos donde la tensión se resuelve en un sentimiento persistente: la melancolía.

Estamos ante una poesía que toma de la experiencia moderna no sólo personajes emblemáticos del límite —Nietzsche, Bernhard, Benjamin— sino también una manera de entender la escritura como trabajo en el margen, insistencia destructiva. «Escribir / erosionar», según se lee en el primer poema de *Cabezas*. La escritura comienza a pensarse a sí misma; no es la expresión de una inagotable fuente interior: «las puertas se abren hacia / dentro y / con horror infinito / hacia afuera los pensamientos / pienso / en una escritura intensidad». Intensidad que remite a Deleuze y su programa de «literatura menor» más que a la intensidad impositada de tanta verborrea en verso (y hasta en prosa) que al cabo no es más que extensión. La escritura se retuerce, pero no a la manera del artificio barroco, apegado a lo sensual y al puro ingenio verbal. El retorcimiento no es aquí *cool*, sino *cold*, frío como el paisaje

cerebral. Véase, por ejemplo, «La nueva estirpe»:

Ya viste los monos en la barcaza
así el delirium de percepción
animales brotan de las celdillas
del cerebro, en ininterrumpida *población*
y viste alguna roca peduncular
con la vara de cedro ruso que golpea
la puerta: mono, rata, lo mismo hombre
oscuros tejamanes del anti-Dios.

Estas poblaciones son, en primer lugar, los pensamientos. Pensamientos que son masa, como los ojos, las cabezas, las vacas, la legión de soldados de plomo, «pequeños maos», de uno de los mejores textos del libro, «Pequeña China». («La escritura es al habla lo que China es a Europa», escribe Derrida, y en esta «pequeña» China se encuentra un sentido del margen y de la *différance* —en el doble sentido de diferenciar y posponer— que de algún modo se vincula a la experiencia plena —es decir, vacía, múltiple— de la escritura). Y la masa, como explica Canetti, remite siempre al poder. La cabeza, en singular símbolo de la nobleza del intelecto, remite en plural a la masa, a lo animal, lo no humano; es metonimia de los cuerpos sujetos e intercambiables. No queda en la certera economía de *Cabezas* espacio para la metáfora. ■

El síndrome de Moisés

ALEJANDRO GONZÁLEZ ACOSTA

Luis Manuel García
El restaurador de almas
Editorial Algar
Valencia, 2002. 308 pp.

LA NOVELA HISTÓRICA MODERNA CUBANA cuenta con la más antigua tradición entre todas las letras hispanoamericanas, desde que en 1826, ocultando su nombre, José María Heredia publicó en Filadelfia

Jicotencal, la primera novela de su tipo, sobre el tema indigenista. Este género, además de gozar de buena salud en la Isla, está inseparablemente vinculado con su acontecer histórico.

En esta tradición se inscribe la reciente obra del escritor habanero residente en España, Luis Manuel García, con el sugestivo y jugoso título *El restaurador de almas* (Premio de Narrativa Vicente Blasco Ibáñez, Ciutat de Valencia, 2001). El asunto de esta novela se mueve alrededor de un suceso histórico ocurrido en el siglo XVII en la fundacional Villa de San Juan de los Remedios y, como buena parte de la producción narrativa histórica más reciente cubana, lanza afortunados guiños de complicidad al lector contemporáneo, dentro de uno de los caudales más fértiles y concurridos de la literatura cubana actual, el discurso críptico polisémico contemporizador. Pocos son los sucesos históricos que, como el de esta villa perdida de una isla caribeña en el siglo XVII, cuenten con más aceptación: un formidable ensayo de Fernando Ortiz, *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, e incluso una película homónima de Tomás Gutiérrez Alea.

Si el siglo XVI cubano ya contaba con novelas recreadoras de su acontecer como *Doña Guiomar*, de Emilio Bacardí Moreau, y *Antonelli*, de José Antonio Echeverría, el XVII, en cambio, no ha recibido igual atención, siendo época fundamental para la comprensión del proceso de formación de la identidad nacional durante el gobierno español de los Austrias.

Cuba padece una antigua tradición de violencia, represión y dictaduras, consustancial a su historia: desde el mestizo criollo Miguel Velázquez, quien en pleno siglo XVI se quejara, con justa razón, al decir de ella: «pobre tierra, como tiranizada y de señoría», hasta los recientes y dolorosos «idus de marzo» de 2003, pocos son los instantes de su vida como nación en que se ha podido respirar cierto aire de libertad en Cuba; siendo muchos más los tramos de dictaduras que ha padecido, con una paciencia que le ganó el mote español de «La siempre fiel Ysla de Cuba», para nombrar a aquella tierra

que sus pobladores originarios llamaban «Cubanacán».

La novela se desarrolla en Cuba durante uno de esos períodos oscuros: el reinado de Carlos II de Austria, llamado con justa razón *El Imbécil*, *El Impotente* y *El Hechizado*. Las condiciones verdaderamente grotescas en que se desenvuelve su gobierno han sido consignadas por historiadores como Maura y Marañón, entre muchos otros. Cuando uno recorre con avidez y deleite la novela de Luis Manuel García, constata el creciente parecido entre la Cuba actual y la España de Carlos II: un gobernante decrepito, apartado de la realidad, rodeado por adulones tan lambiscones como atemorizados, patéticos y grotescos, gobernados por una obsesión sin razón, conduciendo al país a un abismo de miseria material y pobreza moral. Una España endiablada, supersticiosa, atada a los más férreos dogmas tridentinos, alejada de las otras naciones europeas y de sí misma, despenada por la insensata conducción de sus líderes, menoscabada a cada momento y con un lejanísimo pasado glorioso, se refleja puntualmente en su colonia antillana y establece no sólo el escenario, sino el campo propicio para las más descabelladas disposiciones promovidas por una figura de poder hegemónico como el sacerdote José González de la Cruz y Crespo, un verdadero «Comandante en Jefe» de la Villa de los Remedios, quien sumaba los cargos omnímodos de «Beneficiado, cura rector de la Parroquial, vicario juez eclesiástico, comisario del Santo Oficio de la Inquisición y comisario de la Santa Cruzada» y que, guiño inicial del novelista al lector, es hijo de «Ramón González, gallego despótico» y de «Servanda».

Poseído por una voluntad de historia (cualquier coincidencia es plenamente intencionada), el padre González de la Cruz impone a los demás lo que, según él y sus fanáticas convicciones, es lo mejor para que la Villa de San Juan de los Remedios se aparte del pecado y del vicio. Las actividades comerciales de los remedianos eludían constantemente el cumplimiento de la ley y son la raíz del propósito clerical de mover la ciudad a otro sitio y garantizar así su mejor control. Ese «comercio tan prohibido como

fructífero» ocasionaba el desligamiento progresivo de los ciudadanos de las férreas cadenas del poder controlador y es otro de los puntos de coincidencia de la trama con la actualidad cubana. El padre somete a los pobladores de la villa a un sistema de control, denuncias, traiciones y purgas que recuerdan mucho el panorama actual de la Isla. Por esa voluntad de conducción enloquecida, llamo a este comentario, precisamente, «El síndrome de Moisés», que afecta a personajes no sólo poseídos sino detentadores absolutos de la historia. La paradoja suprema es que, como Moisés, conductor de su pueblo e impositor de todo un decálogo conductual, el «iluminado» nunca llega a su Tierra Prometida. Quizá esa conciencia, con el añadido de que el conductor siempre espera más del pueblo sometido a su designio, fue la que reflejó Miguel Ángel Buonarroti en su *Moisés*, escultura analizada por Freud como «la expresión de la impotencia». Todo conductor de pueblos siente que las masas que dirige nunca están a la altura que él requeriría. De ahí la ira y el desprecio permanentes sobre sus gobernados, a los que dedica palabras de amor y acciones de odio. Ante el «conductor supremo» se deben plegar todas las voluntades, deseos y aspiraciones de los demás: es un «agujero negro» que devora las libertades individuales para concentrarlas en su megalibertad personal. Él lo puede todo porque los otros no pueden nada.

La nómina de personajes narrativos en este novela nos depara más de una sorpresa: Cristo («Sí, ese mismo»), Esteban de Montegudo («Ideólogo del P&P: prudencia y paciencia»), Felipe González de Castro, Manuel Raposo («comerciante portugués de picha triste y gatillo alegre»)... en fin, un mosaico del Remedios del siglo XVII, pero constantemente contrapunteado con la Cuba del siglo XXI. El autor, a través del dubitativo Pablo Vidal, pregunta con intención muy actual: «¿Por qué todas las desgracias tienen que venir sobre nosotros? Ni que fuéramos los más pecadores del universo mundo. ¿Será nuestra culpa haber sido mansos a las palabras del cura y no sacarlo a garrotazos de la iglesia desde el primer

día...?» (p. 14). El cura González de la Cruz es una figura autocrática. Y es que la Isla, nacida con una voluntad geocéntrica (Cubanacán = «centro del mundo» en lengua aruaca) recibiría poco después una marca de insensatez en su destino, al ser bautizada «Juana», por la hija loca de los Reyes Católicos. Entre la apoteosis y la insania, el territorio está condenando a los «ombligómanos» cubanos a enfrentar un «karma» doloroso y sostenido.

A la tradición autoritaria en Cuba pertenece este episodio remediano que alcanza ribetes de Fuenteovejuna insular, tradición que se consagra en el despotismo ilustrado de Carlos III, quien declaraba sin ambages que «hay que gobernar para el pueblo, pero sin el pueblo. A los súbditos sólo les corresponde callar y obedecer». «Sin gente» —dice don Bartolomé en la novela— «el patriotismo es geografía» (p. 19). Ese divorcio del conductor y su pueblo, que lo hace estallar en ira santa, cimienta diversas afirmaciones de una voluntad suicida, apocalíptica y saguntina como «Sea primero el holocausto que claudicar a los designios del Malo», la cual encuentra su más perfecta correspondencia con el «Socialismo o Muerte» de la Cuba actual, pues tanto en una como en otra situación, como dice la novela, todo «tiene un solo autor intelectual: Él, sólo Él. Como si la omnisciencia fuera proclive a la dialéctica» (p. 28).

Pero tanto en la historia como en la novela, tras veinte años de contienda, el sacerdote González de la Cruz no podrá detener los mecanismos de desarrollo de una sociedad. Podrá ponerles obstáculos, incluso prevalecer momentáneamente, pero a la larga, toda su maquinaria se derrumba ante el empuje callado de los humanos que trata de dominar, empecinados en seguir adelante legítimamente con sus vidas pues, como destaca el autor al mismo inicio de la obra en la cita de José Fernández de Córdova y Ponce de León en 1683: «Es la naturaleza de la gente que puebla esta ciudad tan opuesta a lo que se les manda y tan apegados a su libertad, que todo cuesta no poca dificultad». Así fue, así es y así será. Para desesperación del mosaico déspota, reencar-

nación del cura José González de la Cruz y Crespo, admirablemente pintado por Luis Manuel García en una suerte de juego especular entre el pasado y el presente insulares, en una novela no sólo muy disfrutable sino sumamente necesaria para entender los tiempos que vivimos y los que sin duda viviremos en fecha próxima. ■

Serena memoria sorpresiva de Raúl Rivero

RAMÓN FERNÁNDEZ-LARREA

Raúl Rivero
Recuerdos olvidados
Ed. Hiperión
Madrid, 2003. 80 pp.

SI LA REALIDAD DE ESE, MI VIEJO PAÍS soñado, no fuera tan brutal, y la realidad del poeta no estuviere oscuramente amordazada, en realidad más cercada que nunca, en el último pozo de la degradación que el hombre inflige a quienes odia, me harían sonreír estos versos burlones: «Hoy mismo/ Por ejemplo/ Yo soy libre./ Puedo escribir/ Aquí en mi casa/ Lo que quiera./ Acordarme del día/ De la hora/ Del año/ En que la vi./ Puedo también/ Tener ideas/ Políticamente diversas/ Y declararme/ Partidario de la seda».

Ediciones Hiperión acaba de publicar, para que no olvidemos nunca, estos *Recuerdos olvidados*, con los que el poeta eleva sus fantasmas a través de los barrotes, y los lanza sobre las frondas a rebotar contra la conciencia y los sueños. Tal vez por eso, en agonia amarga, en ironía sin freno, Raúl Rivero dice también en ese poema «Sin censura» (p. 58): «Si quiero/ Me proclamo/ Defensor de los pétalos/ Y el frío/ O de las uvas/ Y las huérfanas./ Nada me va a pasar/ Si se me ocurre/ Expresar mi admiración/ Por los faisanes/ O porque diga/ Que amo el azar/ Las claridades/ Y los viernes santos».

Versos relampagueantes, claros como el agua clara que ahora le falta, o la que comenzó a faltarle a su memoria de hombre un poco más libre, en prisión más democrática, compartida por once millones de compatriotas, y le sembraron una sed tremenda en la cólera, en la indignación cívica, en el humor amargo de sus almuerzos sin futuro, y que le ordenan escribir estos perfectos versos irrefutables que hablan de la realidad irreal que no le comprometería si aceptara ser poeta de jardines mitológicos, de faisanes de bisutería anorgásmica, y de la «vida sexual de las abejas», que es poetizar sueños evasivos.

«Cerrar las puertas es siempre un episodio bárbaro», dice en otro poema donde asume, teatralmente, poses doctorales, que no hacen más que acentuar la irónica y rabiosa hondura del texto. «Cerrar puertas es una profesión/ Una especialidad/ Un crimen que cometemos todos los días/ En nombre del temor». «Elogio de la apertura» es también ese inventario de pavores (Raúl diría Pavones, en directa referencia), de incapacidades humanas, de obcecación de los que se creen dueños de la luz. Espejismo que el poeta ha adivinado: «Ese fue el tiempo nuestro/ En él oramos por que nos dieran la incertidumbre/ Y cantamos a dúo en los tejados de los manicomios».

Recuerdos olvidados, cuarenta poemas que ha engarzado Raúl Rivero, más parecen oraciones para musitar en la oscuridad, en un rincón, en un viaje a cualquier parte. Poemas menudos, ligeros de ropaje, para que valga más la esencia humana que los mueve, el pincelazo tenue donde se adivina que hay más horror detrás, que existe más pasión bajo el agua aparentemente calmada de sus estrofas. Versos como ráfagas, como anillos de hielo que despiertan la evocación y la ponen a andar como breves historias de hechura cinematográfica. Poemas, ya digo, como para que salgan y entren a la memoria de cualquier hombre, amordazado, despavorido, feliz o lívido en las cavernas del horror, porque son fognazos que le pueden salvar el corazón con un tono sereno, donde no se adivina odio alguno, y donde la vida viene a pedacitos, conformando un extenso mural de ansias y desalientos, tropiezos de un camino

donde el poema, más que dibujar un horizonte probable, canta sin pesar sus contornos soñados.

Voy a olvidar por un segundo que Raúl Rivero ha sido metafóricamente asesinado, con el peor y más cruel de los malos versos. Si dejara de pensar que estos poemas que conforman *Recuerdos olvidados* los ha escrito un hombre condenado a pasar veinte años entre rejas absurdas, también sería un excelente poemario. Un cuaderno de precisas, pequeñas armonías, que pudo ser escrito por un hombre joven a la orilla de cualquier mar del mundo, donde ser «partidario de la seda» o hablar del «carisma del gladiolo», sea una opción elegida por su libertad personal, y no un juego peligrosísimo de malabares en el lenguaje, obligado a recorrer, con el alma en vilo, la navaja de los imposibles que impone una ideología como mordaza.

Pero no. Sería tal vez un hombre joven aunque, a la vez, muy viejo. Un hombre que retorna, como esos recuerdos que se pensaban extraviados, al punto de partida. Todo el amor que Raúl Ramón Rivero Castañeda le tiene a su país, y le obliga a respirar sus calles y sus aguas, lo insinúa en el poema *Hielo seco*. «Si llueve/ Quiere decir/ Que nos veremos./ Si escampa/ Que nos vimos./ Si hay sol/ Que estamos lejos./ Reza por las tormentas/ Por el agua de mayo./ Reanima los resguardos de vasijas./ Di ánfora/ En vez de buenos días/ Y acequia en vez de adiós./ En este país no hay estaciones/ Y es preferible parecer un loco/ Que vivir otro año de sequía».

Raúl escribió, sin embargo, avisos ante la tormenta que se avecinaba, adivinando el galope estruendoso de los perseguidores. Lo dijo en «Murallas»: «Quieren que me maten el miedo y el dolor/ Pero Blanca y yo/ Tenemos otros compromisos/ Con otras agonías». Lo dice luego, páginas y días más adelante, en «Visita»: «Amiga, hermana mía/ Este palacio/ No podrá conquistarlo/ La pobreza». Esos compromisos no solamente le han llevado a perder el resto de una ya frágil libertad como ciudadano; sino que lo impulsaron a escribir versos como estos, lanzados contra la lejanía, como un mensaje en una botella: «Nadie nos quiere/

Sonia Ospivac./ El bar *La noche blanca*/ Se derrumbó/ Cuando quitaron/ La última piedra/ Del muro de Berlín», para no esperar respuesta, porque no la hay, cerrando como con una sorda carcajada, comprensiva e irónica: «Nadie nos quiere/ Sonia Ospivac/ ¿Qué habrá pasado?».

Algo de los sutiles temores de Constantinos Cavafis rondan bajo estos versos, flores silvestres, de leve inocencia aparente. El Cavafis que escribía: «Sin miramiento, sin piedad, sin pudor/ grandes y altas murallas en torno mío levantaron». Rivero lo observa a su manera, en el poema que abre *Recuerdos olvidados*, cuando enumera conjuros, sortilegios, viejos sueños de urgencia: «Algo tiene que venir a salvarnos/ De los salvadores».

Algo de la serenidad última que tuvo Antonio Machado, en sus maduros días de hombre bueno, encuentro también en los aciertos de estos cuarenta poemas, donde hay, además de la característica poesía coloquial a que nos tiene acostumbrados Rivero desde aquel inicio suyo con *Papel de hombre*, premio David de 1969, un soneto y varias décimas, entre los versos libres de finísima mordacidad. Cristales afilados que en el movimiento del ramillete van conformando mundos, visiones de un universo personal, ético, político, amoroso y familiar. Todo como un retablo suspendido en el aire prístino de una aplastante esperanza, como si Raúl Rivero se alejara de odios, rencores, heridas, laceraciones, y quedaran sólo el estupor de saberse vivo, dueño de estos dibujos de extraña calidez, y la filigrana de ciertas precauciones que le ha dado su experiencia entre los lobos. En esas intensas conversaciones en que la sorpresa ha convertido sus recuerdos, ha buscado cómplices del extraño paso por la vida: sus hijas, sus amores, amigos que se enmascaran en la bruma, no sé bien si de un pasado, de la muerte o de distanciamientos éticos. Y el poeta tiene la valentía y el candor de confesárnoslo: «Me dan miedo/ Hijas mías/ Los abismos/ Los adornos de nácar/ Y los trenes nocturnos./ Me atemorizan las sorpresas/ Y los perros por cómplices/ De la timidez/ Me sobresaltan/ Las personas virtuosas./ Cuando camino/ Con los puños cerrados/ Lo que llevo en las manos/ Es el pasado./ Si me

hallan escondido/ Detrás del arpa/ Es que ese día/ He dicho:/ Dios, Virgen del Cobre/ Santos y orishas/ Padres y amigos/ No permitan que a ellas/ A ellas no».

En el prólogo de *Recuerdos olvidados*, Manuel Díaz Martínez apunta que este poemario escapó de la requisita policial efectuada en casa del poeta el 20 de marzo de 2003, la tarde infame en que «se le vio caminar entre fusiles». A pesar de que estos poemas iluminaban la estancia, no los vieron. Cegados por la rabia esperaban encontrar armas, panfletos letales, bombas atómicas, y pasaron por alto el corazón que anida en este poemario, escrito sin mandato.

Que alguien vigile el mal sueño de los verdugos. Raúl Rivero respira entre nosotros a través de estos versos, libre y sereno, jovial y humano, aspirante a otro tipo de inmortalidad que no acepta cadenas. Ya lo dijo también en uno de estos poemas: «Ligera la ceniza. Clara la eternidad». ■

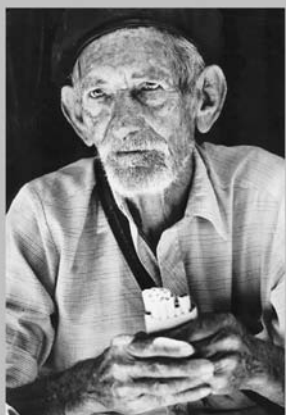
Concierto para sordos

ROLANDO D. H. MORELLI

Matías Montes Huidobro
Concierto para sordos
Bilingual Press / Editorial Bilingüe
Tempe, Arizona, 2001. 129 pp.

HABLADOR POR ANTONOMASIA, O POR naturaleza —en razón acaso de una combinación de azares históricos y culturales de muy variada índole—, el cubano no siempre sabe escuchar. Y aunque calle —simulando así que oye—, lo hace con frecuencia como estrategia para desconcertar a su oponente con una erupción de *labia* imparable. A veces, por no prestar oídos, ni siquiera nos escuchamos hablar a nosotros mismos. Hablar por hablar es casi un santo y seña nacional; hablar hasta por los codos, menos un exceso del que se es consciente, que una predisposición, incluso festiva, ante las pala-

bras. Labiosos, mueleros, palucheros, son términos que describen y en cierto modo clasifican —en algunos casos censuran— al hablador que para serlo entre nosotros debe superarse a sí mismo. Si todo esto ya no bastara para hacerle poner el grito en el cielo a cualquiera, una vez fuera de Cuba nos damos cuenta de que el mundo hace ya mucho tiempo padece de una sordera selectiva, que en relación a lo cubano viene a sumarse al estruendo en medio del cual nos debatimos sin escucharnos. Ante sordera tan generalizada como impermeable, de nada sirven las meras palabras. Para hacerse oír se hace imprescindible elevar el diapason en un concierto de atronadora voluntad, pautado en una escala pentatónica, o bajar la voz hasta convertirla en un susurro desconcertante y provocador. Ambas cosas hace Montes Huidobro en su *Concierto para sordos*. Los ingredientes temáticos e instrumentales de este concierto han de ser, entre otros, los del carnaval y el pandemonio, así como los de la liturgia católica y lucumí a partes iguales. La pantomima colectiva no resulta ajena a las calaveras (y esqueletos) del mexicano José Guadalupe Posada, en lo inmediato, así como al imaginario del carnaval medieval y a las imágenes creadas respectivamente por Dante, El Bosco, Durero, Bruegel El Viejo, e incluso Goya. De igual manera que el carnaval y la cuaresma se explican y complementan uno al otro, así la serie de imágenes que componen *Concierto para sordos* van del grotesco a lo sublime a fin de representar de manera elocuente el transcurso de la historia de Cuba, o como si dijéramos, lo que ésta tiene de novelesco y fársico. Para ello, el autor recurre no sólo al repertorio de mitos y símbolos que son por excelencia patrimonio del cubano, sino a otros de alcance universal, bien conocidos, como Teseo, Ariadna o las mismas pirámides que se encuentran en la necrópolis de Colón. De hecho, el cementerio habanero deviene por derecho propio el lugar donde coinciden símbolos que pertenecen a diferentes latitudes. Cuba es esa necrópolis donde se dan la mano la vida y la muerte, a tal punto, que una y otra se confunden en una mascarada que nos impide segregarlas. La necrópolis habanera



Carmelo Mesa-Lago
**Economía y bienestar social
en Cuba a comienzos del siglo XXI**



En 2003 Fidel Castro arribó a los 77 años de edad y casi 45 años de gobierno autocrático continuo en Cuba al momento en que la Revolución enfrenta el deterioro económico más severo desde 1993, cuando la crisis de los noventa tocó fondo. La difícil situación es agravada por el creciente aislamiento internacional de la isla caribeña en reacción al encarcelamiento de 75 disidentes pacíficos, así como las fuertes críticas del dirigente cubano a la UE. Este libro, el quinto del autor sobre Cuba publicado en España y basado en documentación copiosísima, fundamentalmente obtenida de Cuba, analiza los antecedentes y efectos de la actual crisis socioeconómica y explora las perspectivas de salida de dicha situación.

Haga su pedido a

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

Títulos publicados

Rafael Rojas

El arte de la espera

Rafael Fermoselle

Política y color en Cuba
La guerrita de 1912

Marifeli Pérez-Stable

La revolución cubana

Roberto González Echevarría

La prole de Celestina

Julián Orbón

En la esencia de los estilos

José M. Hernández

Política y militarismo en la
independencia de Cuba
(1868-1933)

Gustavo Pérez Firmat

Vidas en vilo

Rafael Rojas

José Martí: la invención de Cuba

Marta Bizcarrondo

Antonio Elorza

Cuba / España. El dilema
autonomista (1878-1898)

Octavio di Leo

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

Alejandro de la Fuente

Una nación para todos

Robin D. Moore

Música y mestizaje

Enrico Mario Santí

Fernando Ortiz:
contrapunteo y transculturación

K. Lynn Stoner

De la casa a la calle

Carmelo Mesa-Lago

Economía y bienestar social
en Cuba a comienzos del siglo XXI

De próxima aparición

Roberto González Echevarría

Gloria de Cuba

es asimismo punto de reunión, vórtice último del huracán donde coincide toda Cuba. (La Isla en el ojo de un huracán que lo mismo avanza sobre ella que retrocede o se planta sobre los destrozos a contemplar su obra). A pesar de tratarse de una novela cuyo eje gira en torno al carácter dinámico y maleable de las palabras y a un conjunto de imágenes y símbolos bastante complejos, que se insertan a la vez en lo cubano y en lo universal, el autor consigue un montaje de su narrativa caracterizado por su inusitada ligereza y una gran economía de palabras, en apenas quince breves capítulos y ciento veintinueve páginas impresas. Se trata, en efecto, de una novela breve para ser leída con el mismo ritmo vertiginoso —cinematográfico— con que nos la va dando el protagonista-narrador, mediante un montaje desconcertante de planos y circunstancias que siendo distintos se transparentan, se funden, o disuelven unos en otros, u ocurren paralelamente. A esta técnica del montaje aparentemente caótico y la secuencia interrumpida, se acudirá desde el inicio mismo de la novela, ese momento en que la isla surge de los mares, o se hunde en sus aguas. O desde el otro comienzo, que también es un final, el momento de la ejecución del narrador-protagonista en el garrote vil, el cual tiene lugar en una época que es tanto la época colonial, como el momento presente detenido o *eternizado* en la experiencia infernal del castigo, hasta llegar al instante (un tanto paródico del *Viaje a la semilla* carpenteriano) en que se llega a la primigenia sílaba Om. Esta sílaba de atributos generativos es también el Yin y el Yan de la historia, de la novela y del Todo: principio y fin, que no tienen ni principio ni fin determinados. Al hacer este recorrido infernal en el que el narrador-protagonista será a una vez Dante y Virgilio, no asistimos a la constatación de un orden medieval inverso y correspondiente al de la pirámide social, (es decir, simétrico, y maniqueo) sino que somos testigos de una angustiosa descomposición social e histórica, que se manifiesta en la coexistencia de planos y situaciones paralelas o coincidentes —como ya se ha indicado—, al margen de los registros históricos e incluso contravi-

niéndolos y, por tanto, rechazándolos como fuentes fiables.

Estructura que busca conformarse en la dispersión que caracteriza sus partes, la novela pudiera atenerse como resumen a una expresión cubanísima, a la vez que estribillo de alguna pieza musical conocida: *el muerto se fue de rumba*. Esqueleto retórico muy a propósito a la intención de la novela, ya que si bien lo primero que se pone de relieve es el grotesco semántico e imaginario que resulta y resalta de un muerto que se va de rumba, la novela consigue igualmente destacar ese falso aire festivo precisamente en la rumba que baila un muerto. Detrás de la risa macabra —y como si el cubano no acabara de acostumbrarse o de resignarse a la tragedia pura— está lo genuinamente trágico. Ese virtual campo de batalla en que el narrador convierte la solemne necrópolis habanera, tiene mucho *de película*, como habría dicho Rolando Laserie. En este caso, de dos películas de mucho éxito y propósito paródico, como *Evil Dead* (la primera de su nombre), y *Army of Darkness* (la última de la serie), en las que se parodia a la vez el popular género macabro, y la parodia misma como género que acude a un modelo y lo revela, sin experimentar complejos de ninguna índole. *Concierto para sordos* transita el terreno de la parodia épica, o épico-narrativa, con ese héroe improbable que desde su muerte se incorpora no para contarnos sus hechos, sino su muerte, que es su única vida posible. Pero hay más, sin dudas, puesto que la parodia alcanza, (a la manera de la consabida serpiente que se muerde la cola) a la misma escritura e historia contada por el narrador-protagonista.

Si el montaje cinematográfico que caracteriza a la novela se centra y ajusta en torno a una voz narrativa que recoge los hilos de planos encontrados y superpuestos, ello se debe precisamente a la intención por parte del autor de dotar de un centro al caos que es parte principal del trasfondo épico-narrativo. No se trata en propiedad de dos historias: la del protagonista por una parte, y la del país por la otra. Ambas constituyen una sola historia, en la que uno y otro polemizan por constituirse en protagonistas absolutos. De ahí

que la perspectiva del narrador, lejos de corresponder a la convencional de planos separados y en una secuencia organizada con arreglo a la lógica, proceda a la confusión de los diversos planos temporales y espaciales. Las épocas son otras y las mismas, y lo mismo habría que decir de los espacios, el comportamiento social de los individuos, y hasta el lenguaje de los personajes.

Sobre estas bases trabaja la voz narrativa hasta producir una sensación de círculo vicioso, que si bien resulta angustioso por acumulación, halla siempre la válvula del escape burlón. A veces, la espiral salta en un giro del texto, pero es sólo para acentuar el círculo cerrado y sin soluciones a corto plazo que presenta la novela. ■

El ingenio del siglo XX

ENRIQUE COLLAZO

Antonio Santamaría García

Sin azúcar no hay país.

La industria azucarera y la economía cubana (1919-1939)

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla
Sevilla, 2001. 624 pp.

LA HISTORIOGRAFÍA ECONÓMICA CUBANA puede felicitarse pues ya dispone de una investigación muy rigurosa y erudita que estudia el período de entreguerras, uno de los más turbulentos de la historia de la Isla y en el cual se produjeron profundas transformaciones estructurales en la economía, la sociedad y la política. El autor es un historiador español que desde principios de los años 90 permaneció varias temporadas en La Habana con el fin de recopilar información de diversas fuentes para elaborar su tesis doctoral, la cual, leída en 1995, sirve de soporte fundamental a este libro.

Si asumimos el principio de que todo el que contribuya al conocimiento histórico de

la nación cubana realiza un servicio a nuestro país, puede entonces considerarse que el autor ha hecho una de las más importantes aportaciones en este sentido, sobre todo porque la industria azucarera cuenta con excelentes estudios para el siglo XIX, las primeras décadas del XX y los años inmediatamente anteriores y posteriores a la revolución de 1959, no obstante, carecía de un análisis acerca del período entreguerras. Asimismo, Santamaría es uno de los pocos historiadores españoles que ha mostrado interés por el período republicano, pues la mayoría de los estudios que sobre la historia de Cuba se realizan por investigadores ibéricos, abordan los siglos de dominación colonial. Además, su investigación no sólo se reduce a examinar los problemas relativos a la industria azucarera y su relación con el mercado norteamericano, sino que consigue contextualizar dichos temas en el entorno socio-político de la época.

Santamaría dividió su trabajo en ocho capítulos; para ello introdujo una periodización histórica que le permite abordar cada una de las diferentes fases por las que atravesó el sector azucarero cubano en esos veinte años. El libro dispone de un valiosísimo compendio estadístico sintetizado en un apéndice tras el capítulo VIII y un glosario de conceptos y términos de uso común en la agricultura e industria azucarera. Cuenta también con cuadros, gráficos y figuras que aportan un considerable apoyo informativo y argumental a la obra, lo cual expresa la familiarización del autor con la utilización de técnicas, tales como la econometría, en las cuales se apoya para demostrar seriamente sus hipótesis. Los apéndices estadísticos se refieren a indicadores económicos tan importantes como comercio e ingreso, préstamos, inversiones, deuda y balanza por cuenta corriente, ingenios en producción y exportación de azúcar, salarios azucareros y precio de la energía, competencia y mercados azucareros, legislación y contratos, etc., por lo que se convierten en una herramienta muy útil en manos del investigador.

Las fuentes utilizadas están contenidas principalmente en las *Memorias de la Zafra Realizada en Cuba* y los *Anuarios Azucareros de*

Cuba, publicados respectivamente por la secretaría de Agricultura, Comercio y Trabajo y por *Cuba Económica y Financiera*. Ambas se completaron con el uso del *Portfolio Azucarero* y con los *Manual of Sugar Companies*. Todas ellas brindaron información de primera mano al autor, siendo además fuentes poco examinadas de forma sistemática, al menos para el estudio del período de entreguerras. De igual modo consultó una muy abundante bibliografía referida al objeto estudiado, así como otra de carácter teórico que brinda una nueva perspectiva de análisis sobre las economías con un retraso relativo de sus estructuras capitalistas.

No es casual que el autor, después de brindarnos una introducción necesaria, haga hincapié en las consecuencias que la grave crisis financiera de 1920-21, provocada por la famosa «Danza de los Millones», produjo en la economía. El impacto de esta crisis condujo a un profundo reacomodo de la propiedad y de la estructura productiva de la Isla, particularmente en el sector agroindustrial azucarero. Sin embargo, Santamaría va mucho más allá del simple enunciado de las causas y consecuencias que sobre este fenómeno se manejan tradicionalmente. Una de las virtudes de este estudio es el sistemático cuestionamiento que en un sentido comparativo —asociando a Cuba con los países de la región cuya economía se regía por un patrón exportador de materias primas— realiza el autor y que lo conducen, respaldado por una copiosa información y provisto de una novedosa metodología, a la demostración de hipótesis que en más de un sentido tienen un carácter muy polémico, pero que por lo mismo incitan a la reflexión más profunda al ser contrastadas con algunas interpretaciones de nuestra historia económica que de tanto repetirlas han devenido tópicos, por demás muy enraizados en la conciencia de varias generaciones de historiadores cubanos.

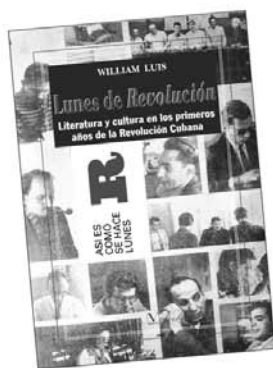
A partir de este nuevo posicionamiento teórico y metodológico, el autor critica a la historiografía tradicional cuyas tesis plantean que en Cuba, después de la Gran Depresión de los años 30, no se experimentó un proce-

so de diversificación similar al que tuvo lugar en otros países del entorno latinoamericano, debido a su fuerte dependencia con respecto al mercado norteamericano. Contrariamente, Santamaría sostiene que haber preservado «la especialización en la producción de dulce resultó la alternativa de ajuste más viable frente a la crisis». Para la demostración de tal hipótesis era necesario abordar el problema desde el ángulo de la oferta y por ello el autor decidió implicarse en este estudio de carácter multilateral sobre la industria azucarera entre 1919 y 1939.

El libro viene a engrosar también el pequeño pero muy estimable inventario de estudios sobre historia empresarial en Cuba. Esta vez el énfasis se pone en la incidencia de las compañías azucareras en el mantenimiento de la especialización productiva o en la intervención estatal en la economía, o sea, la participación de aquellas en el proceso denominado de «transición del capitalismo financiero al capitalismo nacional», tesis vertida en un estudio utilizado por el autor y elaborado en Cambridge en 1939. La hipótesis con que Santamaría trabaja se dirige a demostrar que, a pesar de que el ajuste del sector azucarero a las bruscas oscilaciones del mercado en el período entreguerras produjo una crisis de naturaleza estructural en la economía y el sistema socio-político cubano, la misma también proporcionó los elementos que permitieron encararla. De acuerdo con él, «esta aparente contradicción se explica analizando la coyuntura de los años 20 y 30 dentro del proceso de crecimiento del sector azucarero desde mediados del siglo XIX y examinando el efecto que la Primera Guerra Mundial tuvo en el mismo».

Dicho en otras palabras: los factores desencadenantes de la depresión de los años 30 y que según él permitieron también afrontarla, ya estaban presentes en la crisis financiera de 1920-21, pues en ella se encontraban también «los antecedentes de un acuerdo para el abastecimiento del mercado norteamericano —el sistema de cuotas— y las primeras medidas de intervención estatal en la industria azucarera insular». Ambas opciones, históricamente capaces de conjurar agudas crisis, jalonaron la historia

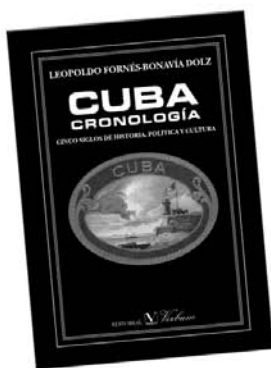
Novedades



Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana

William Luis
226 págs. 15,00 €
ISBN: 84-7962-198-2

Lunes de Revolución (1959-1961), suplemento literario del periódico *Revolución*, recogió en sus páginas el entusiasmo y los conflictos de los primeros años de la Revolución. Con su cierre se llegaba al fin de la luna de miel entre los intelectuales y el régimen. Se incluye un amplio estudio sobre el suplemento y su contexto histórico, el Índice de sus 131 números y entrevistas con G. Cabrera Infante, Carlos Franqui y P. A. Fernández.



Cuba. Cronología. Cinco siglos de historia, política y cultura

Leopoldo Fornés-Bonavía
340 págs. 17,70 €
ISBN: 84-7962-248-2

Por primera vez se publica en España una Cronología exhaustiva de la historia de Cuba. Quinientos años de historia detallados, siempre que ha sido posible, mes a mes, día a día. Referencias puntuales a Arquitectura, Ciencia, Cine, Deporte, Escultura, Filosofía, Historiografía, Literatura, Música, Pintura, Población, Religión y Teatro. Bibliografía e Índice Onomástico.



Antología de la poesía cubana

Vols. I, II, III: José Lezama Lima
Vol. IV: Ángel Estebal y
Álvaro Salvador
1.690 págs. 104,00 €
ISBN: 84-7962-236-9 (O.C.)

La obra canónica de Lezama Lima, publicada en 1965, cubre la poesía cubana hasta el siglo XIX; el cuarto volumen (siglo XX) ha estado a cargo de A. Estebal y A. Salvador. Tanto por la amplia selección de sus textos como por el valor de los comentarios de Lezama Lima, es una obra de referencia imprescindible en su materia.

EDITORIAL  *Verbum*

Eguilaz, 6, 2º, Dcha. 28010 Madrid. Tel.: 91-446 88 41 - Fax: 91-594 45 59
E-mail: verbum@telefonica.net

de las relaciones económicas entre los Estados Unidos y Cuba a partir de 1934, así como la política intervencionista que desplegó el Estado cubano desde 1937 con la Ley de Coordinación Azucarera.

En resumen, el estudio de Santamaría abre una nueva perspectiva de investigación y reflexión sobre nuestra historia económica, por lo cual se convertirá en obra de consulta obligada para todos aquellos que se interesan por tan apasionante y controvertido tema. Muchas gracias, Antonio. ■

Cuba en sus claves

MADELINE CÁMARA

William Navarrete
La chanson cubaine
L'Harmattan
París, 2000. 195 pp.

APRENDÍ FRANCÉS A LOS 19 AÑOS PARA poder leer, «comme il faut», a Baudelaire y Rimbaud en las clases con Beatriz Maggi. Gracias a este conocimiento, descubrí, «encore l'amour» a los 40 y me casé con un francoargelino. Hoy disfruto de mi doble exilio en el desierto de California donde el francés es la lengua doméstica por la que responden también «mes chats»: Olivier y Tete Ronde. Estas anécdotas explican qué hace una crítica de literatura comentando un libro de música como *La chanson cubaine*, del investigador cubano William Navarrete, residente en París. Su amena e instructiva lectura es otra de las ventajas de aquel aprendizaje adolescente. Confíe pues el lector de *Encuentro* en mis modestos esfuerzos de traductora para poder presentar este texto publicado por la prestigiosa editorial L'Harmattan y escrito a orillas del Sena.

Como se sabe, el novedoso campo de los Estudios Culturales que se desarrolla impe-

tuosamente en la Academia Norteamericana y en los centros de estudios más importantes de América Latina, no ha influido con la fuerza que era de esperarse en los Estudios Cubanos que se desarrollan en el exilio o en la Isla. Aunque algunos ensayistas como Benítez Rojo hayan abierto una productiva brecha en este campo, seguimos apegados a un modo de leer la literatura como suprema manifestación de la cultura cubana, que sigue una práctica de orígenes decimonónicos y filiación romántica, cuando no positivista. Pero la música es casi terreno virgen donde siguen trazando pauta las incursiones etnográficas de Fernando Ortiz y el libro pionero de Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, seguidos por los estudios de Helio Orovio, Argeliers León, Cristóbal Díaz Ayala, Raúl Hernández y José Quiroga. En medio de este vacío inexplicable, el libro de William Navarrete presenta un enfoque novedoso y nos invita a revisar la historia de la nación cubana de 1902 a 1959 a través de las melodías y las letras de sus canciones.

La chanson cubaine, consta de un prefacio de la profesora María Pumier que contribuye a situar al lector en los contextos socioculturales a que el libro se refiere. Sigue una entrevista del autor a un músico cubano, a mi juicio un texto mal emplazado en la estructura general del libro, un prefacio, y una introducción del propio Navarrete. Se continúa con los cinco capítulos que son el cuerpo del texto: I-Canciones inspiradas en la realidad local cubana; II-Composiciones relacionadas con la vida política; III-El humor en la vida cotidiana del cubano; IV-El amor en la música cubana; y V-La música elogia sus propios valores. Cierran el libro una conclusión, sintética y valorativa, un útil glosario y una bibliografía cuya escasa extensión ratifica lo antes dicho sobre el estado de la investigación sobre la música en Cuba. Hay que señalar como un valor particular del libro el hecho de reproducir casi todas las letras de las piezas que se comentan a la vez que darnos información discográfica sobre las mismas.

La selección de temas de Navarrete trata de demostrar al lector cuáles han sido las

zonas de la realidad y la sensibilidad del cubano que más se han reflejado en sus canciones. Como dice con acierto María Poumier «Navarrete tiene el gran mérito de explicar los matices y la calidad reactiva de cada uno de los textos» (p. 11). En este sentido, el investigador del arte ha asumido el reto de no desligarse de la historia, y seleccionando con la precisión requerida textos y contextos, nos muestra momentos significativos de este complejo período de la nación, a través de esa meta-narrativa musical con que la comunidad cubana se ha imaginado a sí misma. Obviamente, el humor tendrá un capítulo aparte ya que es uno de los modos de preferencia de un pueblo que ha preferido siempre reírse de sus tragedias.

En su empeño de relacionar música y sociedad me parecen acertados los comentarios del autor sobre el auge de la música guajira, como se sabe de origen canario, en los bailes populares de las primeras décadas del

siglo xx en la Isla. Para Navarrete, la presencia de estos ritmos y canciones tiene que ver con «la obsesión de negar el ancestro negro y de restarle importancia en la sociedad cubana» (p. 32), lo cual contrasta luego con el desmérito sufrido por el punto guajiro en la década de los 80, donde Celina y Albita triunfan en América Latina sin recibir el reconocimiento apropiado dentro de su país. Es tan sólo la punta del iceberg, pero indica lo que podríamos explorar sobre las contradicciones no resueltas en la identidad cubana entre la herencia española y la raíz africana, viva y reprimida a la vez, y como esto ha sido manipulado por los gobiernos de turno desde la Colonia hasta la Revolución.

También de interés son las letras de las canciones que al ritmo de los tambores y las comparsas acompañaban a las elecciones y a los partidos postulantes en la República. El poder de improvisación y el humor cubano se muestra en composiciones como *La Chambelona*, que acompañó al Partido Liberal,



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

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

SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO

EDICIONES UNIVERSAL

(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

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

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

e-mail: ediciones@kampung.net

<http://www.ediciones.com>

mientras que al Partido Conservador se le identificaba con la conga *Tumba la caña*. (p. 67). Ambas reflejan la informalidad con que el pueblo se planteaba la crítica a la corrupción, lo cual es una constante que nos caracteriza, y que aún bajo la más férrea censura, sigue apareciendo en las canciones de Pedro Luis Ferrer y algunos estribillos de músicaailable de Los Van Van. Pero no sé si congratularme, como cubana, de esta veta humorística que nos ha permitido sobrevivir 40 años de dictadura, pero a la vez tolerarla como un mal inevitable.

Apartándonos de los temas más politizados, otro aspecto atractivo del libro *La chanson cubaine* es la capacidad del autor de relacionar las letras de canciones con textos clásicos de nuestra literatura, aunque este aspecto merecía un capítulo aparte, más que conexiones circunstanciales. Entre otras: la que se establece entre las letras de las guarachas y el humor caricaturesco del teatro bufo, donde muchas de estas canciones se integraban o de hecho se creaban (p. 85); la presencia de elementos de la naturaleza cubana, por ejemplo la palma real, devenidos símbolos de la nacionalidad tanto en la poesía como en los textos de guajiras, boleros, y canciones de la trova (p. 40). Sugestiva es la acotación breve de Navarrete sobre el hecho de que el mar, tan recurrente como imagen en la literatura cubana apenas aparezca en las letras de canciones. (p. 48). Especialmente en la sección de canciones de amor, el autor hace pertinentes comentarios sobre la tónica machista que domina las composiciones, en las que el cuerpo de

mujer deviene objeto de deseo, expresado casi siempre en forma de metonimias reductoras: labios, caderas, ojos, etc. (p. 129). No obstante, añade que la dignidad machista parece relajarse cuando de cantar se trata ya que encontramos «confesiones insospechadas» (p. 139) de desengaños y abandonos sufridos por hombres que se relatan una y otra vez sobre todo en los boleros.

Deseable sería la traducción al español de un libro que nos ofrece otra forma de leer la historia de nuestra casi desconocida época republicana, recorrida rápidamente en estas páginas a través de letras y ritmos musicales. Decodificar la sentimentalidad y el choteo cubano que estas claves refieren, es también un modo de interpretarnos y Navarrete lo apunta como prometedor camino de investigación. Estoy segura que de no restringirse al público francés, también el autor hubiera podido dar más espacio a elementos anecdóticos que podrían amenizar un libro como éste, dado que en la música se encuentran grandes figuras del imaginario nacional: Benny Moré, *La Lupe*, Freddy y otras tantas, que novelistas como Sarduy, Cabrera Infante, Otero, Díaz, Valdés, Ravelo, Montero, han trabajado. La segunda parte de esta investigación, que ya trabaja Navarrete, se propone explorar la música del exilio, donde es de esperar que las canciones y la historia personal de triunfadores como Gloria Estefan, Willy Chirino y Albita Rodríguez, tendrán algo que decirle a quien intente comprender esa nación del Caribe que no alcanza aún su definición mejor. ■