

¿Un decálogo para adúlteros?

RAFAEL ALMANZA

Jesús David Curbelo
Cuentos para adúlteros
Chau Bloqueo
Buenos Aires, 66 pp.

EL SEXO ES UNA DE LAS OBSESIONES DEL SIGLO; el siglo, felizmente, se acaba; las obsesiones, no sé. En todo caso los nueve *Cuentos para adúlteros*, del joven poeta cubano Jesús David Curbelo, publicados en Buenos Aires en 1995, vienen extrañamente precedidos de un decálogo que expresa con mucho desenfado los temas que el libro ha de variar, los pecados que el adúltero *debe* cumplir. ¿Conque el pecado tiene también su obligación, su estructura? Las diez piezas del cuaderno, ¿qué proponen sino otra norma, un canon de la violación de la norma? Como si en modo alguno pudiésemos deshacernos de ella, aun en sentido negativo. El humor entre cáustico e inocente que organiza y recorre estas narraciones entrega una pista también ambigua: el libertinaje, la envidia, las ambiciones, el machismo, el narcisismo, la egolatría que se nos presentan con tanta malicia, nunca triunfan impunemente. El general libertino que termina enfermándose, el muchacho *gay* que induce a un suicidio y se suicida, el envidioso que mata para robarle a un amigo la novela inconclusa que luego no sabrá cerrar dignamente, una mortal aventura contemporánea de Juan Jacobo Casanova, los tormentos conyugales del autor, ciertos elementos exclusivamente cubanos de crítica social –el autoritarismo, el poder del dinero extranjero en el país–, son algunas de las sanciones que el decálogo adúltero depara. Pues desde luego que el adulterio no está referido aquí en el sentido corriente ni tampoco ceñido a la moral sexual: alude a la naturaleza del hombre como estropeador del bien. Y todo el impulso

lúdico de los relatos, que va desde el juego formal hasta la ironía intertextual y el morbo de la denuncia, no sólo no nos deja con una complacencia en el mal, sino que insinúa paradójicamente una fiesta del bien incluso en el pecado, como si la falsa alegría de pecar no fuese en el fondo sino una ingenua certeza de la más irresistible salvación.

El autor practica un incompleto, inverosímil cinismo. La línea confesional y sentimental de algunos de los cuentos –la búsqueda de la madre en toda mujer, la compasión por el alcohólico y el frustrado, las dulces bromas para con algún amigo o escritor de nota– compensa ampliamente cualquiera otra agresividad. ¿O se trata de una coartada? El propio autor se acusa en la pieza final como reo de *Alta traición*, y aunque no se atreve a condenarse –o a que lo condenen–, precisamente porque *no sabe* –o no quiere saber– si el juicio es real y la ley es válida, la sospecha de que puede haber una traición y que además habría que considerarla como *alta*, nos equilibra el decálogo adúltero, lo deja colgado –y con él la moral o la antimoral del libro todo– en un aplazamiento, una duda, tal vez una agonía. Lo que define al volumen –si se define–, no es una plataforma inmoralista ni una confesión ritual, sino justamente las pulsaciones intermedias, las contradicciones de esos polos que, por demás, le vienen como predestinados por su nombre de pila: David el adúltero, padre –e hijo– de Jesús el Salvador. Toda la obra de este autor se establece, hasta el momento, en las tensiones de esa dicotomía; pero lo que en sus poemas se aborda con un lujoso y canónico verso, estalla en sus narraciones en una prosa ácida y juguetona, en un fervor pagano que en su poesía se presenta asociado al remordimiento, la duda o la efusión de emociones. “El único testigo”, el primero de los cuentos, nos regala una clave para penetrar esas fricciones: el narrador omnisciente es ahí nadie menos que el reloj de la mesa de noche de la adúltera; y el aparato revela su identidad afirmando que “he logrado, figón alegre, darme el lujo –impotencia envidiosa de moralista contemporáneo– de terminar las citas clandestinas con

un árido tímbrazo". Para ser testigo del bien, hoy, quizás sólo nos queden la ambigüedad o el sarcasmo. ¿O habrá otro Testigo?

Pero resta aún apreciar el nervio y el garbo de los relatos, la frescura de textos como "El ojo del amo", donde una página de supuesta crítica literaria asume y resuelve el conflicto, o "The Pacos's bar", en el que la prosa misma imita el bamboleo del borracho, o el escamoteo de planos narrativos en "Tragedia presidencial", o el vigoroso cristal de "Humo". Debuta un narrador de impulso y de mundo, cuyos recursos rara vez no están a la altura de la ausencia de ingenuidad que proclama, y que dichosamente no le identifica. Su novela *Inferno*, más cuentos, otra novela, completarán la obsesión, al menos hasta que el siglo acabe. ■

El acto del signo

RAFAEL ALMANZA

Iván González Cruz
El signo de jade
 Letras Cubanas
 La Habana, 130 pp.

¿QUÉ EDAD HAY QUE TENER PARA CREAR UN pequeño mito narrativo? Antes de los veinte años —Raymond Radiguet, uno de los muy pocos— parece prodigio: Iván González Cruz, por la época en que fundaba *Albur*, una de las revistas más importantes del siglo en Cuba, órgano de los estudiantes del Instituto Superior de Arte de La Habana, había preparado desde sus diecinueve años esta noveleta, en la que la ingenuidad esperable resulta perfectamente negada con un dominio profesional de todos los recursos del género: personajes, atmósfera, *tempo* del relato, diálogos, suponen un autor adulto, que tiene buenas lecturas pero más que nada un pulso propio, limpio, firme. Ninguna estridencia juvenil, ningún alarde previsible: ni oculta sus fuentes ni deja de ser lo que es y quiere.

En la contraportada Raquel Carrió cita a Faulkner, García Márquez, Rulfo: recuerdo la entrevista en que el colombiano negaba haber leído al primero antes de escribir *Cien años de soledad*. Para hacer aún más difícil el elogio yo citaré, con permiso de Harold Bloom y su magistral análisis de *La angustia de las influencias*, la *Juntacadáveres* de Onetti: el pueblo sumido en el atraso y la corrupción y el adolescente que se niega a aceptarlo: tema romántico y universal, seguramente. Pero el rebelde muchacho onettiano está contaminado con la cerrazón existencial y política de su pueblo: está abierto a él y es dañado por él; se niega a aceptar que es ya una manera de rendirse. Por el contrario, el Leandro de Iván viene al pueblo de Nuevo Valle habiendo aceptado ya lo mayor: la orfandad absoluta y la desposesión de todo en plena adolescencia. Y ése no tener nada le da el todo de una rebeldía delicadísima: él está cerrado a cuanto no sea el Signo que porta, y lo que ocurre a su alrededor no hace más que obligarlo a la recia y dulce anagnórisis de ese Signo. Quién lo diría: una balada romántica a estas latitudes postmodernas, una metáfora de la belleza irreductible del ser-en-el-corazón: sin un átomo de cursilería, por cierto, pues la prosa y sus figuras han sido elaboradas con el mismo duro principio, con la propia elementalidad desgarrada y conmovida de su protagonista. La oposición adolescencia-sociedad, pureza-corrupción que Onetti resuelve en estoicismo y amargura, tiene en esta noveleta una respuesta cubana: la ciencia personal del cariño como fuerza celeste; y por eso Leandro abandona el pueblo en el momento en que éste empieza a salir de la plaga: "Miró al cielo y dijo adiós". Sí, la agonia de Nuevo Valle semeja algo así como una profecía del "período especial".

El adolescente habanero vio lejos en lo inmediato, lanzó audazmente su *Albur*, publicó su *Signo* y construyó su *Credo*. Mi alegría no depende entonces de que el joven Iván sea un autor precoz o escriba bien: en un país de alta literatura presidida por el acto-imagen de Martí, esas gracias escandalosamente no nos importan, no, demasiado: el espíritu en la realidad, la verdad de lo que se crea como vida y presencia en el mundo,

eso nos define frente a la palabra puramente literaria de Onetti o de Radiguet. Lo que las revistas *Albur* y *Credo* han hecho a favor del rescate de la cultura cubana actual e histórica ya nos va pareciendo epopeya: sin embargo, *El signo de Jade* no nos habla de la historia ni del presente, sino del mito cubano y eterno del Corazón. Cuba, secreta, vive: la resistencia de la libertad espiritual es una forma suprema de la rebeldía. ■

Bájate de esa nube

RAFAEL ROJAS

Jesús Díaz
Las palabras perdidas
 Editorial Anagrama
 Barcelona, 1997, 352 pp.

HAY CANCIONES QUE, INEVITABLEMENTE, ASOCIAMOS a la voz de ciertos cantantes. La única versión de *Vereda Tropical* que podemos admitir es la de Tito Gómez. De igual modo, aquel bolero que empezaba diciendo “Bájate de esa nube / y vuelve, aquí, a la realidad...”, nos recuerda siempre la voz alcohólica y cariñosa de Fernando Álvarez.

Me vino a la mente este bolero mientras releía *Las palabras perdidas* de Jesús Díaz. Tal vez, porque hay una escena de esta novela que ilustra claramente eso que Leo Masliah llamaba “el bajón”: el Rojo y el Gordo caminan por Trocadero rumbo al Prado, luego de una larga conversación con el Poeta inmenso (José Lezama Lima); mientras discurren sobre la poética lezamiana, como dos criollos peripatéticos, un mulato de ojos verdes se les acerca y susurra “¿Chanye dólar, míster?”; al llegar al Prado, el Rojo se deja caer en un banco y dice: “volvamos a la realidad”.

Las palabras perdidas no es una novela en la literatura cubana, sino una novela sobre la literatura cubana. En ella se narran las pasiones y los desgarramientos que suscita el oficio literario en la Cuba de los años sesenta. Sus

personajes centrales, el Rojo, el Gordo, Una y el Flaco, son, de hecho, los heterónimos de cuatro importantes escritores de esas décadas: Luis Rogelio Noguerras, Guillermo Rodríguez Rivera, Elsa Claro y Jesús Díaz. *El Güije Ilustrado*, la revista que ellos fundan, perfectamente podría ser el primer *Caimán Barbudo*, una publicación, que, al menos entre 1966 y 1968, estuvo en el centro de las polémicas intelectuales que dieron vida breve a la cultura de la Revolución cubana. De modo que estamos frente a un libro de “memorias en forma de novela”, como alguna vez definiera George Santayana su gran obra *The Last Puritan*.

El tema de esta novela es, pues, la vocación literaria: su riesgo y su dolor, sus trampas y sus promesas. Cada personaje encarna, de algún modo, una idea particular de la literatura: el Rojo aspira a una escritura occidental, bien cuidada, como la de Borges; Una, tal vez, uno de los personajes femeninos más interesantes de la última literatura cubana, vislumbra eso que hoy llamaríamos “una poética de género”; el Gordo piensa, más bien, en un texto que refleje cabalmente la ciudad, en una Summa Poética de La Habana; el Flaco, en cambio, se asoma a la historia y reclama de sí una narrativa políticamente útil. Estos cuatro personajes viven para la literatura, buscan obsesivamente una autoría que alcance sus respectivas poéticas y convergen en el proyecto de una revista, imaginada, acaso, como la precaria versión de una República de las Letras bajo el comunismo.

El compromiso literario de estos *güijes* los lleva, entonces, a repensar la historia de la literatura cubana. En ellos se observa un claro deseo de constituir el *canon* estético de las letras de la isla en los años sesenta. Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Eliseo Diego, cinco grandes escritores que vivían en la ciudad de La Habana por aquellos años, son considerados como los genios tutelares de la nueva literatura. En una plasmación bastante fiel de la teoría de las generaciones de Ortega y Gasset, esos jóvenes se apartaban de sus padres (Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla, Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes...) y se acercaban a sus abuelos. Pero tal acercamiento no estaba plenamente

liberado de cierta inclinación destructiva, como se evidencia en los juguetones epitafios que los *güijes* le dedicaron a Guillén, Carpentier, Lezama, Piñera y Diego.

Había en aquella identidad generacional algo del elitismo vanguardista que reciclaron los años sesenta. *El Güije Ilustrado*, al decir del Flaco, quería “representar una tendencia dentro de una generación”, es decir, buscaba fundar una pequeña comunidad estética que, desde un perfil singular, renovaría toda la cultura cubana. La vanidad modernista de aquel proyecto era tan grande como la imposibilidad política de realizarlo bajo un orden totalitario. En ese juego de tensiones entre la ilusión y el obstáculo, entre la imaginación intelectual y el racionalismo político, Jesús Díaz logra lo mejor de su narrativa. *Las palabras perdidas* viene a confirmar, pues, una ficción conocida, un relato que nos es muy familiar: el de la frustración de cualquier proyecto cultural autónomo dentro del sistema político cubano. La historia de *El Güije Ilustrado* es también la de *Lunes de Revolución*, la del primer *Caimán*, la de *Pensamiento Crítico*, la de *Paideia*, la de *Naranja Dulce*, la de *Credo*, la de *Memorias de la Postguerra* y la de cuanta asociación, revista o periódico que intente acceder al espacio público de la isla con una relativa independencia del poder.

Las palabras perdidas muestra, mejor que cualquier otra obra de la literatura cubana actual, cómo, en un orden totalitario comunista, la ideología se propone gobernar el arte y lo que es más terrible: cómo, a veces, lo logra. El informe que el traidor (o sea, el delator, qué en la época de Batista era llamado *chivato*, y en la de Castro *trompeta*) redacta contra el primer número de *El Güije*, y que decide la frustración del proyecto, viene siendo un ejercicio hermenéutico, interpretativo, donde la literatura es leída desde las prioridades políticas del poder. A los ojos del informante no sólo resulta obscena aquella foto de Julio Antonio Mella desnudo, que le tomara Tina Modotti en una azotea de México, sino que cada texto esconde alegorías y metáforas peligrosas, como “la muerte de La Habana” en el *Requiem* del Gordo, la representación oblicua de ciertas figuras heroicas del panteón revolucionario

(Martí, Maceo, Gómez, Marx, Lenin) en el cuento del Flaco o la alusión al enigmático encuentro de La Mejorana en la frase “las palabras perdidas” del Rojo. Las lecturas del poder son siempre así, suspicaces, retorcidas, paranoicas, porque el poder sólo sabe leer un texto, el de la razón de Estado, el de la ideología nacional. Un texto que, como una pesadilla, se le aparece detrás de cada obra de la literatura o el arte.

El encuentro entre el Flaco y el Director logra reconstruir, con fidelidad, ese instante en que el poder impone su imaginario alegórico a la literatura, ese momento tenebroso en que el político le ordena al escritor: “¡bájate de esa nube!” Las alternativas que se abren, entonces, frente al intelectual son bien conocidas: rebelarse, disentir, asumiendo los riesgos de la cárcel, el exilio y la marginación o “volver a la realidad” en silencio, susurrando maldiciones en la sala de su casa y, a veces, ofreciendo “inteligentes servicios” al poder. *Las palabras perdidas* cuenta la historia de cuatro escritores que, racionalmente eligen la segunda opción: descender callados desde la ficción literaria hasta la realidad política, como Hércules tras sus sombras en el Hades. La violencia moral que entraña ese descenso ha sido uno de los elementos primordiales de la cultura de la Revolución cubana. Cuando, al final de la conversación, el Director le dice al Flaco: “la política es el arte de lo posible”, nos topamos con un burócrata marxista-leninista que cita a Bismark y prohíbe desde la utopía realizada, la persecución estética de lo imposible.

Torre Ostánkino, un restaurante de Moscú que gira sobre su eje, le sirve a Jesús Díaz como símbolo de la desorientación que vive el escritor en una política totalitaria. Allí el Flaco se encuentra con el Rubito, un personaje sobre el que caen las mayores sospechas de la traición. En un momento de la cena, el Flaco siente una especie de mareo al advertir que el edificio que observaba, a un lado del restaurante, había desaparecido. Entonces, el Rubito le explica: “este lugar da vueltas, como el mundo. Lo que estaba a tu izquierda ahora está a tu derecha... Lo que ayer estaba arriba, hoy está abajo. Es el destino, Flaco; tú mejor que nadie deberías saberlo”. La metáfora va

más allá de una simple alusión a la caída del Muro de Berlín, el ocaso de la URSS y la desorientación de la izquierda. Toda la mutabilidad de la política, esa inconstancia, esa arbitrariedad que está en la raíz del poder totalitario, se resumía en las palabras del presunto traidor, es decir, en las palabras de quien mejor conocía las veleidades de la historia. Torre Ostánkino era, paradójicamente, la alegoría del descenso a la *real-politik*, el duro aprendizaje de un intelectual dentro de la razón del Estado revolucionario.

Al final de la cena, el Flaco, como Hércules en el Hades, ve su sombra en el espejo: “tenía en el rostro las marcas del silencio y en la cabeza voces, gritos, preguntas a las que no sabía cómo responder”. Una vez más, el problema de la cultura bajo un orden totalitario comunista se nos presenta, al decir de Agnes Heller, como una guerra sucia entre la voz y el silencio, entre la memoria y el olvido. Al reconocer esas “marcas del silencio” en su rostro, Jesús Díaz recupera la voz, recobra “sus palabras perdidas”, abandona el territorio del olvido, la complicidad y la culpa y accede a la transparente región de la memoria, la responsabilidad y la crítica. Proust lo sabía: con la palabra también se pierde el tiempo, pero ambos, tiempo y palabra, son recuperables desde una narrativa de la memoria. Así como el acto de hablar proviene del reconocimiento de que se ha callado, *Las palabras perdidas* no son más que el principio de *Las palabras recobradas*. ■

Del tamaño de las cosas

RAFAEL ZEQUEIRA

Antón Arrufat
De las pequeñas cosas
Pre-Textos
Valencia, 1997, 230 pp.

RESULTA CUANDO MENOS IRREGULAR —QUE EN la demarcación mayestática de la gran-

dilocuencia, de los malabares de facundia incendiaria, del verbo exagerado y presuntuoso, de los atabales, trompetas, clarines y demás artefactos ruidosos y por consiguiente confusos, de la manía de grandeza, del empeño obstinado en proclamar con alaridos que el presente es heroico y el futuro glorioso—, a alguien se le ocurra la idea humilde, casi podría decirse que silenciosa, de escribir acerca *de las pequeñas cosas*. Y es ésta una ocurrencia que, en aras de iniciar el retorno de las cosas al sitio que, gústenos o no, les corresponde una vez que la realidad se ha encargado de aplacar desafueros, no se puede menos que agradecer; y no digo aplaudir porque el aplauso sería contrario a este propósito de nimiedad apenas señalada en una atmósfera íntima y amable, diría renacentista.

El libro, sin embargo (*De las pequeñas cosas*, Pre-Textos, 1997), tiene a primera vista dos defectos que si bien no resultan de extrema gravedad, atentan contra esa afirmación, certera en definitiva, con que Andrés Trapiello inicia su prólogo: “Tiene el lector en sus manos un libro bellísimo”. Sí y no. Porque un libro, por suerte o por desgracia para los escritores, no es solamente el texto que contiene; es también un objeto, y se me ocurre que es difícil concebir para unos textos tan atractivos una portada menos atractiva. El segundo defecto es una omisión imperdonable: no se hace referencia a la publicación original de estos trabajos, suponiendo que esa publicación haya existido. Al final del último de ellos aparecen las fechas 1984-1986, y nada más. No se sabe si se trata de la fecha en que fueron escritos o en que aparecieron al público, ni dónde. Recuerdo que más o menos por esa época la revista cubana *Revolución y Cultura* tenía una sección (no sé si la tiene todavía, ni siquiera sé si después de pasados los descalabros más resonantes de esa etapa cubana bautizada con el eufemismo absurdo de “Período especial en tiempo de paz”, y que arrasó, junto con otras muchas cosas grandes y pequeñas, con la mayor parte de las publicaciones nacionales, la susodicha revista ha resucitado) que se llamaba igual que el presente libro y que escribía precisamente Antón Arrufat. Esto permite inferir que se trata de una recopilación o

selección de aquellos trabajos, pero la presente edición de Pre-Textos no lo menciona por ninguna parte.

Pero la irregularidad mencionada al principio importa más que una mala portada o una pifia del editor, porque obliga a pensar que el título de este libro enmascara de alguna manera un ardid. Y es que hace ya demasiados siglos que se sabe que el intento de establecer una especie de “catálogo universal de diferencias entre cosas pequeñas y trascendentes” no es más que el fruto de un candor militante o de una intención vesánica, o de ambos a la vez, que a veces hasta el diablo comete tonterías. Quizá fue la pintura la primera manifestación artística que comprendió esto y en sus obras los dioses magníficos, los Paraísos mitológicos, las hazañas de los héroes, las glorias sobrenaturales de la religión, empezaron a cederle el puesto a los insignificantes objetos de la cotidianeidad doméstica, y así no es casual que uno de los artículos más reveladores y espléndidos de este libro (“El espejo en el taller”) se ocupe precisamente de una caprichosa comparación entre dos cuadros célebres: *El matrimonio de Giovanni Arnolfini*, del pintor flamenco Jan Van Eyck (“En cada detalle de la habitación la mirada ávida de Van Eyck se detuvo con amoroso miniaturismo”) y *Venus y Cupido*, del español Diego Velázquez. Se trata de dos cuadros emparentados precisamente por el gusto y la recreación plástica de esas *pequeñas cosas* (“Sólo mi curiosidad por un objeto establecía entre esas pinturas un lazo secreto. En las dos había un espejo, y en ambas era primordial”). Pequeñas sólo en apariencia, desde luego, como sólo en apariencia son pequeños los asuntos que Arrufat aborda en estos veintidós ¿artículos?, ¿narraciones?, ¿diálogos?, ¿juegos reflexivos sobre cualquier cosa? Y de ahí el ardid y la pregunta forzosa: ¿qué es lo que de veras merece ser clasificado como pequeño en este mundo?

Pequeñez, detalle, paciencia, meticulosidad, orfebrería, nostalgia, necesidad de redención. Arrufat imagina a Jan Van Eyck en su taller “usando los espejos con el cuidado y el estupor, casi supersticioso, del alquimista al tomar en sus manos la redoma”. ¿Es que de ese mismo modo han sido redactados estos

textos? Se descubre en todos ellos una labor de fina artesanía que no se aparta jamás de la evocación, de la lucidez, de la erudición, es decir, de la sabiduría y la revelación. Ninguna de estas veintidós piezas (sigo sin saber cómo clasificarlas) se permite rozar siquiera de lejos con un tono aleccionador, ni político, ni diplomático, ni didáctico, ni útil, ni declamatorio. Solamente se proponen indicar, con voz apenas audible, alguna presencia que las más de las veces nos pasa inadvertida (una puerta, un cocuyo, una flor: “los jardines habaneros apenas tienen flores”), a pesar de estar llena de significado. Objetos sencillos, insectos, nimiedades que después de ser señaladas y vistas de esta manera, se transforman: “La ha transformado para entenderla mejor”.

Y si la pintura de los grandes maestros flamencos se encargó de suprimir de sus imágenes todo lo solemne y altisonante para descubrir el protagonismo no menos fundamental de las personas, frases, objetos, animales mínimos, en la prosa española es Azorín (el hombre de los “primores de lo vulgar” y de las “menudas emociones tornasoladas”, según Ortega) el maestro de esta manera de enfrentar la realidad. Aunque al llegar a este punto es imprescindible hacer la precisión de que ni a los primeros ni al último les interesaba “recortar” objetos que otros no hubieran “recortado” antes por considerarlos menos relevantes; al fin y al cabo, la mera silueta de las pequeñas cosas importa tan poco como la de las cosas colosales. No se trata de siluetas, sino de formas reales que tienen un determinado aspecto exterior y que contienen infinidad de signos interiores, cargados de tanta evidencia como de ocultación.

Por otro lado, Marcel Proust, en francés, lleva hasta el delirio la vivencia del pasado provocada por una especie de memoria de las sensaciones insignificantes, tanto, que la atmósfera en la que se origina el recuerdo es más importante que el recuerdo mismo.

Todos son maestros del difuminado y del clarooscuro. Arrufat no lo es. *De las pequeñas cosas* es un libro en el que, de manera esquemática (para los que gusten de perder el tiempo encontrándole influencias a los escritores), pueden percibirse reminiscencias proustianas

y azorinianas. También borgianas. Pero, por una parte, ¿quién no se parece a alguien o a un conjunto de “alguienes”; y por otra, ¿qué importancia tiene eso? Ya hoy en día se escucha, con cierta resonancia de majadería académica, el término apropiación. Pero no es el caso. Y hay que lamentarlo. Arrufat logra atmósferas sutiles por momentos; logra el dibujo preciso y refinado de los objetos; elude con éxito las trampas de un realismo ramplón, pero no logra esos medios tonos en los que los contornos se pierden, no para que la realidad se convierta en una especie de fantasmagoría incomprensible, sino para que sus múltiples significados se desplacen libremente y provoquen una variedad inagotable de sugerencias.

En el ya mencionado artículo (¿será un artículo?), aparece un párrafo que tal vez explique por qué Arrufat no difumina nunca los contornos de sus pequeñas cosas: confía excesivamente, a pesar de que todo el tiempo se está dejando arrastrar por los ejercicios vagarosos de la evocación, en los poderes de la representación de lo que se ve, y hasta podría decirse que en este momento define su propia estética:

“... Esas manzanas, a las que otorga la luz delicado resplandor, tan bellamente dispuestas en el alféizar y sobre una mesa, ¿estarían ahí, ante la vista de Van Eyck?

Poco importa saberlo. Basta con tomar esta pintura admirable por lo que es, obra de arte, y no documento fehaciente. Importa la revelación, casi palpable o táctil, que produce. Si es una representación naturalista, excesiva en su pormenor, es a la vez profundamente significativa, es decir, verdaderamente realista: todo lo transfigura en esencial”.

Es revelación, es cierto. Es profundamente significativa, también es cierto. Pero pierde multiplicidad porque suprime lo que no se ve.

Aunque siempre queda la posibilidad de ver, a la luz de los mecheros encendidos, eso que no se ve. En algunos espectáculos actuales ocurre que el público en vez de aplaudir enciende sus mecheros. Es muy reconfortante saber que sucede esto, porque de un lado se evita el ruido generado por los equívocos del entusiasmo incontenible, y del otro se

asiste en silencio compartido al milagro de la luz. Y *De las pequeñas cosas* es un libro que se merece el tributo de ese saludo luminoso. ■

Tercer libro de la ciudad

JOSÉ KOZER

César López
Tercer libro de la ciudad
 Ed. Renacimiento
 Sevilla, 1997, 108 pp.

EL GIGANTISMO, LA ENORMIDAD SINFÓNICA RESULTAN demasiado abarcadoras, aplastantes, para nuestro final de siglo; en su lugar, el *Tercer libro de la ciudad*, de César López, apuesta por un *sostenuto* impecable, asequible (en su forma y contenido) que se recoge y acoge a una música más íntima, menos totalitaria y totalizadora en la intención de lo posible, cercana a la música de cámara, a la música alada de salón o a un quinteto donde la alharaca del instrumento de viento se suaviza en añoranza, sordina leve, solitaria y al margen, para aludir a interiores, cuartos en penumbra, imperceptibles luminosos, remembranzas tonales que participan de los desastres de la historia y de la Historia, sin dejar de vibrar en el antes y después interminables de dicha Historia.

En la intimidad abunda la imaginación, madre de las multiplicaciones, las sombras, los desplazamientos y las superposiciones: la imaginación intimista se recorre a sí misma rectilínea, a la vez que se ramifica, *se trifurca* y revierte hacia sí. Es la salida, por lo general, a la desesperación de un mundo desesperante, atroz; salida al horror del vacío cotidiano y metafísico, con su escándalo mayor que es la muerte. La imaginación afinada, polifónica, entramada del poeta César López, me sospecho que infiere con su título, apoyo de una continuidad de obra, un modo rectilíneo de mirar lo aparente y lo misterioso (*Tercer libro de la ciudad*, nada más sencillo

y lineal, nada más coordinado y sucesivo), a la vez que “otro” modo de mirar laberíntico, soterrado, imbricado, donde en verdad este hermoso libro de poemas suyo cuenta y canta al destartamiento de una ciudad y de unos hablantes que se desdoblán en una especie de “libro tercero de la ciudad trifurca, la ciudad formada por tres ciudades.” Es más, tres ciudades que son y no son una, y que forman parte de una poética dialéctica, en la que habitan dos figuras simbólicas, esencias de historias y de Historia.

En un mundo vuelto del revés el título rectilíneo, gramatical de esta obra bien puede dar paso a otro título, oculto y en ciernes: *Libro de la ciudad trifurcada*, digamos, donde el orden gramatical se desbarata en espejismo y reverberaciones que intuye dentro de la ciudad otra ciudad (subjética) que endereza, desde la experiencia en soledad del poeta, una diagonal hacia el cielo, búsqueda trascendente, anhelosa de perpetua realidad incorregible, suprema: Ciudad de Dios, Jerusalén Celeste. Hay, pues, tercera persona, uno en tres y tres en uno, hay Trinidad y tercero en discordia, hay un constante terciar para entender, llegar, llegar más allá de toda interpretación, llegar permanente, por la vía de la ciudad subjética y por la vía de la ciudad intermedia a un intento ulterior de ciudad permanente, todo ello paralelizado con las tres vías del misticismo, caras a San Juan de la Cruz: el tránsito viajero, hablante y poeta confundidos a propósito, se lanza a la descomposición de la desbaratada y descompuesta (primera) ciudad, ciudad que se sabe transfigurable, y que por ende, en todos sus planos de realidad se puede reedificar.

Mas su reedificación, antes de alcanzar un absoluto, exige comprensión: no desmenuzamiento sino un alzar de capas que revele en la ciudad la verdad de sus tres ciudades, verdad (por supuesto) poética, es decir, mayor: el tres revelatorio procede, precisamente, del contrapunteo de los poemas que en sucesión conforman este libro: avances y retrocesos hacia lo espiritual. “Todo como si se tratara de otra ciudad / o de la misma,” nos dirá el poeta (p. 73); “ciudad reciente, / y a la vez eterna,” (p. 87) nos insiste; “la ciudad real y

la ciudad irreal,” (p. 101) que le sirve para evocar a Baudelaire vía Eliot y contrastar lo palpable (real) y lo intermedio impalpable (ciudad irreal) en el camino hacia lo celeste: para lo cual, irremediable proceso purgativo, el propio poeta tiene que despojarse de sí mismo, del lastre de su pasado, de la atadura de la propia obra (el sabio no produce nada, que dice Cioran), de una primera persona que le habla a una segunda persona consciente de que ambas son imperiosamente fácticas y temporales, anteriores: “Por eso has tenido que dinamitar / los anteriores libros de la ciudad,” (p. 101). Así, no hay tercer libro sino ciudad tripartita de un tercer libro rumbo a su unidad; y no hay ni primera ni segunda persona en diálogo real pues el diálogo verdadero y último es el silencio.

Un diálogo que es lenguaje y un lenguaje que en este poemario se abre y despliega en tres lenguajes: el cotidiano que dice y se desvanece; el poético en fuga hacia atrás que retrocede hacia el sabor y el tono del Modernismo hispanoamericano, y que ambienta tantas zonas del libro; y el culto literario que utiliza la cita intertextual para dar base a un campaneo contrapunteado entre los dos lenguajes anteriores, apoyándose en ese Otro que son todos los poetas de la Historia de la poesía, y que aquí se manifiesta en versos prestados, citados a veces al pie de la letra y a veces algo tergiversados a fin de no romper “la inseparable trama” (p. 96) del libro: versos de autores tan variados como son Colón, Martí, San Juan, Santa Teresa, Jorge Manrique, Shakespeare, Lorca (el de *Poeta en Nueva York* con la alusión a dos poemas, “Paisaje de la multitud que vomita” y “Paisaje de la multitud que orina”), Valéry, Darío, Alberti, Dámaso Alonso, Baudelaire, el Cid, Dante vía Eliot, o las citas de canciones populares criollas, nanas infantiles, una canción de película norteamericana, y la coda del libro, tal vez “coda del sacrificio,” (p. 25) que es una cita del poeta Vicente Aleixandre.

Plano de los tres lenguajes pues, al que acompaña el plano mayor, esencial a todo libro, de la ciudad trifurcada: una, la ciudad alborotada, cotidiana, buscona y compuesta de habitantes destinados a tener que “resolver” desde lo precario y diario, gusten

que no. Es la ciudad arroz con mango, la de “la familia que sufre y que se alegra.” (p. 26), ciudad de cosas, hechos, gentes entreveradas por el propio discurso (habla) y el discurso “perorata” que le cae encima, desde arriba (pura retórica). Esta ciudad “real” es equiparable, en la visión de San Juan de la Cruz, y en función de su “Noche oscura” (poema que reverbera como espina dorsal a todo lo largo del libro de César López) al primer momento del camino espiritual hacia Dios, el de la noche del sentido en su fase activa. Fase que da paso a una segunda, superior, que es la pasiva dentro de la propia noche del sentido: y que tiene su paralelo manifiesto en una segunda ciudad dentro de la tripartita ciudad de César López, que va más allá de lo pasado, de lo cotidiano derruido y que se refleja en cuanto “ciudad en ascuas,” (p. 19), extraño sitio y habitual acaso (ver p. 39) y en movimiento espiritual “hacia la noche misteriosa y limpia.” (p. 45), con su “armonía entrevista.” (p. 21). Esta, final, intuída y revelable (el tono del libro cede esa esperanza) a su vez dará paso a la fase de la noche del espíritu, en su momento activo y anterior al último y pasivo, más allá de toda ciudad, incluso tal vez más allá de la propia Ciudad de Dios o Jerusalén Celeste.

Esta ciudad final, más allá de dudas y esperanzas, descomposiciones y atrocidades, más allá de historias y de Historia, es la que origina, guía y hace desembocar todos los poemas de esta obra: Isla más allá de toda isla, purgatorio que entronca en *illuminatio* cercano a la *unio*, para que se “borre o diluya todo lo pasado.” (p. 13); sin perorantes, sin vociferadores, sin ascuas ni entresueños, una Habana de habanas será revelada para cualquier “él” y para cualquier “ella”, para todos, como “gran pascua / sonora” (p. 25) “y en el tiempo pleno;” (p. 25) aunque no esté “excepta de sangres y de duelos.” (p. 25), sangres, destrucciones, lágrimas y duelos que en una noche mística, mística y oscura, a la criatura le serán evitadas: pues habrá noche oscura que es luz plena y mediodía, en que “estando ya mi casa sosegada” (p. 20) la ciudad espejo y la ciudad espejismo se transformarán, cual Amada en el Amado, en Jerusalén Liberada, ciudad sin la mueca figurante, aplastante del Yo.

Triunfo del yo individual que se espiritualiza, yo del poeta, del solitario, del humilde y del bueno, a quien no toca el Yo Super-ego, Supermacho, Payasón, Reticón y Comediante que tiene figura de caballo mítico envejecido y no es más que chispa, rescoldo, hueco, nada: pues el tiempo pasa, los libros quedan; las babilonias y nabucodonosores se desvanecen, la Ciudad de la letra escrita ulterior (*scripta manet*) permanece: ése es el Libro, ésa es la Voz, ésa la Ciudad Tercera, celestial, unitiva, solidaria. Ésta continúa, insiste y se perpetúa (ver p. 52); en ésta el Figurón peroratero que habla que te habla y lleno de sí quiere llenar con su vacío todos los espacios, no toca al poeta, recién lavado: no lo roza siquiera ese impostor “que se inventa / alharacas de hojas y designios.” (p. 22). ■

La Cuba secreta

CARLOS BARBÁCHANO

María Zambrano
La Cuba secreta y otros ensayos
 Edición e Introducción Jorge Luis Arcos
 Ediciones Endymión
 Madrid, 1996, 278 pp.

MARÍA ZAMBRANO VIVIÓ UN TERCIO DE SU larga vida en el exilio. De los 31 años que pasó fuera de España, trece los vivió en Cuba. Y digo bien vivió, que no pasó, pues en Cuba se reencontró no únicamente con su infancia malagueña y luminosa sino que sintió la isla como patria prenatal, como territorio que le estuviera destinado antes de que sus ojos descubrieran el mundo. En Cuba, además, se hermanó con el grupo de Orígenes y en su homónima revista publicó algunos de los trabajos más apasionantes y apasionados de su larga trayectoria ensayística. Esos trabajos y otros, aparecidos en distintas publicaciones cubanas, constituyen el precioso material de esta necesaria antología

de Jorge Luis Arcos bautizada con el título del ensayo tal vez más significativo de la edición.

La Cuba secreta es un ensayo escrito con motivo de la publicación de la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos. 1937-1947*, que aparece en la propia editorial de la revista *Orígenes* un año después. La antología de Vitier es en parte un sugestivo pretexto para que Zambrano nos desarrolle su concepto de patria prenatal: “Si la patria del nacimiento –nos dice– nos trae el destino, la ley inmutable de la vida personal, que ha de apurarse sin descanso –todo lo que es norma, vigencia, historia–, la patria pre-natal es la poesía viviente, el fundamento poético de la vida, el secreto de nuestro ser terrenal”. Para Zambrano Cuba se convierte en su secreto, en “substancia poética visible ya”. El buen Gastón Baquero, machadianamente bueno, poéticamente superior, titulaba su última colección *Poemas invisibles*; María Zambrano ve en Cuba la visibilidad de la substancia poética. Los dos vienen a decir lo mismo: el viejo poeta desterrado de su paraíso poético visible y la joven pensadora que encuentra en Cuba justamente la substancia poética visible. Baquero es, ocioso decirlo, uno de los diez poetas seleccionados por Vitier. Zambrano lo distingue, junto a Lezama, hasta el punto de escribir: “Bastarían la poesía de Lezama y la de Gastón Baquero para que se probara (...) que la suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la substancia están primero que el vacío; que en el principio no fue la nada”.

En otro momento de su esencial ensayo María Zambrano señala: “En medio de la vida de Cuba tan despierta, Cuba secreta aún yace en su silencio. Y así, nada es de extraño que este grupo de poetas cubanos hayan llevado y prosigan una vida secreta y silenciosa”. Después pasa a ocuparse sintéticamente, con gran tino y elegancia, de la obra de todos y cada uno de estos diez poetas originistas, pero conviene ahora detenerse en esa vida secreta cuyo silencio es desvelado por la aparición conjunta de sus versos. Esa Cuba secreta, tan alejada de las tracas pseudorepublicanas, que aún hoy se mantienen –en otras voces, en otros ámbitos– bien lejos también de otras tracas no menos vacuas.

Esa Cuba repleta de riqueza espiritual, de fuerza creadora, de impulso poético, que va más allá de la palabra y fructifica en el sonido, el color e incluso en el amor, ha existido, existe (aun condenada una vez más al silencio) y hago votos porque siga existiendo en el incierto futuro de la isla.

La antología de Arcos desgrana, a través de la casi treintena de artículos y ensayos rescatados de Zambrano, otros grandes asuntos que constituyen el nudo central del libro. Así la necesidad de renacer (renacimiento, resurrección, iniciación, anunciación, revolución), la insularidad, lo místico y lo barroco, filosofía y poesía, historia y realidad... El tema de la insularidad, tan lezamiano (su libro *Isla de Puerto Rico (nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, La Habana, 1940, lo dedica a Lezama Lima: “A José Lezama Lima, quien ha sentido y pensado sobre las Islas”), le lleva a considerar España “Isla más que península Ibérica” en una de esas fecundas comparaciones que establece entre dos realidades, y dos culturas, que se funden en lo paradójico para explicar sus más palpables esencias: ese “rayo metafórico de Góngora envuelto por la noche oscura de San Juan”. Lo místico y lo barroco hecho síntesis electrizante. San Juan y Góngora. Martí y Casal.

Buena parte de los textos antologados, así como una sección del epistolario que encierra la edición, está dedicada a Lezama Lima, “hombre verdadero”, alma hermana de Zambrano. María conoce a Lezama el primer día que pisa tierra americana, en La Habana, “en aquella Habana donde me sentí enseguida como en ‘una patria prenatal’ –creo haber escrito algún día–, el muy joven José Lezama Lima me fue dado a conocer sencillamente al instante. No recuerdo si ya había publicado algo y el no recordarlo quiere decir simplemente que su presencia tenía plenitud, que era eso: la presencia de alguien que por ser plenamente y ser de un lugar, no necesitaba haber realizado nada que se le añadiera, nada que la adjetivara”. En su valioso ensayo *José Lezama Lima en La Habana*, María ve, desde el primer momento, que Lezama y La Habana son, por otra parte, una misma cosa: “Era antigua y de ahora, del instante, había estado allí siempre y estaba, respiraba gozosa

y contenidamente, se derramaba de sus calles y plazas, de sus avenidas y ascendía por sus torres y palmares, se transparentaba en un inasequible misterio por los cristales azules –un azul que sólo en ella existe– de los arcos de medio punto que cerraban sus patios; se abría en espacios para todos y en espacios que esa intimidad que sólo los países del sur conocen, con la generosidad nacida de un misterio que irradia y que trasciende en aromas y reverberaciones sin entregarse: el hermetismo de las culturas del sur que han de ser las más antiguas o las que de lo antiguo más han conservado el centro oculto e irradiante. La generosidad del sur que se da trascendiendo en olores y reflejos, en ecos, en miradas, en árboles que florecen, rastros del paraíso; un paraíso encerrado mas no amurallado, pero al que no se puede entrar porque hay que, desde siempre, estar ya adentro”.

Ella estuvo dentro, siempre, desde antes de su nacimiento. María Zambrano llevó siempre a La Habana, a Lezama también, dentro de sí. A mediados del 56, respondió a una carta de Lezama que alude a la muerte de Gustavo Pittaluga, Zambrano comenta: “Porque mi amor a esa tierra, a esa luz, ha encontrado en Vd. intermediario; no se puede amar a una tierra, si alguien de ella no recoge ese amor. Y mi amor a esa tierra de Cuba también lo cubre a él y lo acompaña ahora”.

Lezama Lima era para María un ser auroreal, alguien que volvía a nacer, que renacía constantemente. Y el alba, la aurora, son visiones, “vivencias primordiales” –como bien señala Arcos– de la Zambrano. Curiosamente, La Habana, ciudad de tan acrisolada mitología nocturna, es para ella, la primera hora de esa luz indecisa, titubeante, que preludia la creación, el día luminoso: “en La Habana he visto –escribe Zambrano, en una de sus últimas cartas a Lezama–, bebido más que en parte alguna el alba, el alba hasta que salía el sol que me asustaba”.

Kafka, San Juan de la Cruz, Lydia Cabrera, Martí, Lam, Casey, Piñera, Osborne, Baruj Salinas y, sobre todo, Lezama, además de un Julián Orbón (“el músico de *Orígenes*”) siempre presente, son nombres sobre los que Zambrano desgrana su lúcida sensibilidad.

Los epistolarios están dirigidos a Lezama y su esposa, María Luisa Batista, Chacón y Calvo, Piñera (María presente muy pronto la genialidad del poeta y dramaturgo cubano), Medardo Vitier, Jorge Mañach, Camila Henríquez Ureña, Cintio Vitier y Fina García Marruz. La edición está introducida por un amplio y sagaz estudio de Jorge Luis Arcos y por una excelente cronología que abarca el largo período que va del 36, inicio de la guerra civil y fin de la utopía republicana española, al 91, año de la muerte de la escritora. Toda una larga, vital y trágica época, sufrida y gozada, en muy diversos escenarios por quien ha sido en nuestro siglo luz y guía de bien diversas sensibilidades.

Lástima que un libro tan necesario, tan correctamente impreso además, reúna un número tan apabullante de erratas. En una prosa en la que prima la belleza, el detalle, la sensibilidad máxima ante lo mínimo, y ante lo excelso, la proliferación de ruidos, perfectamente evitables, se convierte en una pequeña pero molesta tortura para el lector. Ojalá que una segunda edición subsane los descuidos de la primera.

Como Jorge Luis Arcos en su sugestiva introducción, no veo mejor final a estas páginas que el fragmento de la carta que José Lezama Lima envía a María Zambrano el 31 de diciembre de 1975, pocos meses antes de morir: “Desde aquellos años está en estrecha relación con la vida de nosotros; eran años de secreta meditación y desenvuelta expresión. La veíamos con la frecuencia necesaria y nos daba la compañía que necesitábamos. Éramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y nos disimulábamos la desesperación. Porque, sin duda, donde usted hizo más labor de amistad secreta e inteligente fue entre nosotros. De ahí empezamos ya a verla con sus ojos azules, que nos daban la impresión de algo un tanto sobrenatural que se hacía cotidiano. Yo penetraba en la Cuba secreta, que existirá mientras vivamos y luego reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada”.

Y qué mejor respuesta, si ésta cabe, a estas palabras de Lezama, que estas otras de María a él dirigidas veinte años antes: “Mucho me conmovió su hermosa carta. Veo

que dejé raíces en La Habana donde yo me quedé por sentir las en lo más hondo de mí misma. En aquel domingo de mi llegada en que le conocí, la sentí recordándomela, creí volver a Málaga con mi padre joven vestido de blanco –de alpaca y yo niña en un coche de caballos. Algo en el aire, en las sombras de los árboles, en el rumor del mar, en la brisa, en la sonrisa y en un misterio familiar. Y siempre pensé que al haber sido arrancada tan pronto de Andalucía tenía que darme el destino esa compensación de tener que vivir en La Habana tanto tiempo, que las horas de la infancia son más lentas. Y ha sido así, en La Habana recobré mis sentidos de niña, y la cercanía del misterio, y esos sentires que eran al par del destierro y de la infancia, pues todo niño se siente desterrado. Por eso quise sentir mi destierro allí donde se me ha confundido con mi infancia. Gracias por tenerme presente, por no sentirme lejos ni perdida, por saberme de Vds. en modo muy verdadero”. ■

Tambores en libros

TONY ÉVORA

Fernando Ortiz
Los instrumentos de la música afrocubana
 Editorial Música Mundana Maqueda, S.L.
 Madrid, 1996, 2 vols. 486 y 544 pp. Ilustrado

ES POSIBLE QUE TODOS LOS NEGROS TOMEN café, pero se puede asegurar –a riesgo de desilusionar a algunos– que no todos los negros pueden hacer sonar un tambor sincopado, que es la esencia rítmica de la mayor parte de la música afrocubana que ha trascendido a nivel popular. Sobre la presencia o ausencia de la síncopa, o el golpe a contratiempo en los misteriosos ritmos de los africanos, vale recordar aquí la anécdota que refiere el propio Fernando Ortiz en *La africanía de la música folklórica de Cuba*, 1950, al citar al injustamente olvidado compositor

Gilberto Valdés (introducción de las músicas de origen africano en el género sinfónico pero más conocido por el pregón *El botellero* y la canción de cuna *Ogguerè*), quizá su colaborador más profesional: “los tamboreros de música negra en Cuba no tienen el más remoto concepto de la síncopa”.

Afirmación sorprendente para el propio Ortiz, que aunque no sabía música ni era musicólogo, y no habría sabido ni cómo colocar las manos sobre un cuero, se lanzó a producir entre 1952-55, y en los talleres tipográficos Alfa de La Habana, los cinco tomos que formaron la edición original de *Los instrumentos de la Música Afrocubana*, donde hace un profundo análisis de los instrumentos de origen africano empleados en la música ritual, folklórica y popular de la isla. La hermosa edición en dos volúmenes y con páginas a dos columnas que la Editorial Música Mundana ha puesto en el mercado a un precio razonable se basa en la edición príncipe. Ante la imposibilidad de hallar las ilustraciones originales y para mantener bajo control los costes de producción fue necesario escanearlas de la primera impresión en un equipo horizontal en lugar de emplear el tambor láser de una fotomecánica, con el cual se habría logrado una mayor calidad de reproducción.

Para esta ambiciosa obra Ortiz organizó un trabajo original, de carácter estrictamente etnográfico, considerando y clasificando a cada instrumento no sólo desde sus peculiaridades organográficas y su origen, sino que también examinó las influencias culturales que determinaron su creación, su significación social y las peripecias que sufrirían los objetos surgidos de la imaginación africana en tierra cubana. Es necesario aclarar que esta magna obra no se limitó a catalogarlos de una manera convencional, lo cual hubiera resultado sumamente aburrido; enfocó el tema con una visión integral, rechazando simplismos y esquemas prejuiciosos. Sin embargo, la clasificación empleada por Ortiz resulta en cierta forma polémica hoy día porque su método tampoco logró agotar todas las posibilidades en la ordenación del material. En *Los instrumentos...* el pensamiento ortiziano responde a los conceptos de la época en que le tocó vivir y evidencia la aplicación de una

metodología de carácter interdisciplinario que le sirvió para estructurar la mayor parte de su vasta producción.

¿Quién fue Fernando Ortiz? Hombre blanco, educado en Menorca, Madrid y Barcelona, regresa a su país de origen graduado de abogado y armado de fuertes convicciones, pero al escudriñar la vida cubana descubre que sin el negro Cuba no sería Cuba. Alentado por la obra precursora del antropólogo Israel Castellanos (quien publica en 1927 su breve *Instrumentos musicales de los afro cubanos*), y a quien, por cierto, dedica *Los instrumentos...*, Ortiz comenzó a investigar la música, el baile y el canto del negro. Y logró revelar en artículos, monografías y libros eruditos la importancia del africano en la sociedad cubana, en medio de la indiferencia de la burguesía blanca que despreciaba todo lo que tuviera que ver con el negro. Con sus polémicas conferencias ilustradas e irrefutables escritos, cargados de documentación válida, logró pacientemente demostrar el justo valor de la contribución africana a la nacionalidad cubana.

Este “ángel rebelde” cubano solía vestir de negro y usaba gruesas gafas, andaba con dificultad y siempre llevaba consigo un bastón de carey, que también le servía para dar los tres golpes rituales a Elegguá al comenzar cualquiera de sus múltiples presentaciones públicas de los tambores afrocubanos. Fernando Ortiz se destacó como jurista, arqueólogo, lingüista e historiador. Fue también funcionario diplomático y miembro electo a la Cámara de Representantes entre 1917-27. Fundó importantes publicaciones así como sociedades de investigación del folklore musical y durante muchos años presidió La Sociedad Económica de Amigos del País, publicando desde 1910 hasta 1959 la *Revista Bimestre Cubano*, de enorme significación en la cultura nacional. Durante décadas, Ortiz fue el intelectual cubano mejor conocido y respetado en círculos extranjeros, recompensa justa a su dedicación y saber. En 1955 se le organizó un homenaje internacional.

Recibía en su casa tanto a tamboreros como a intelectuales del patio o de afuera que participaban en sus habituales tertulias. Martiano en su proyección, mantenía un humor cáustico contra el oportunismo y la mojigatez.

Legó una brújula y un método, elaborando una amplia obra escrita con una prosa digna, de ribetes barrocos; jamás cejó en su afán racionalista y su insaciable apetito informativo. Ortiz tuvo una extraordinaria discípula en su cuñada Lydia Cabrera, la autora de *El Monte*, 1954, entre otras obras clave de investigación. Desde su poltrona favorita, don Fernando solía lanzar audaces andanadas contra la corrupción nacional, contra los frailes, la sumisión de la industria azucarera a los Estados Unidos e incluso contra algunos libreros. De ahí que una vez impresos quisiera deshacer el plomo de las páginas de sus libros, como para que no fueran a piratearle las ediciones.

Para Ortiz, cada conmoción social de Cuba tuvo su repercusión en la música, en la que suena y resuena, tanto como en la que se escapa y apenas se oye. Mantuvo una visión muy propia basada en el principio de que la formación y la trayectoria histórica del pueblo cubano están expresadas en su música. En una de sus más acertadas definiciones, aparecida en *La africanía de la música folklórica de Cuba*, asegura: “La historia de Cuba está en el humo de su tabaco y en el dulzor de su azúcar, como también está en el sandungueo de su música”. En la introducción a dicho trabajo dejó una pauta conmovedora por su sencillez e importancia: “El autor en ningún caso pretende llegar a conclusiones definitivas, y sus ideas, aún las más afirmativamente expuestas, no son en realidad sino meras proposiciones presentadas para provocar la crítica y estimular el interés de los capacitados y de los jóvenes que quieran capacitarse, y llevarlos al trabajo científico sobre las cosas de Cuba”. Y más adelante añade: “El principal propósito que nos guía es el de proporcionar a nuestros compatriotas y en general a los lectores hispanoparlantes, la traducción y síntesis de ideas contemporáneas fundamentales para el conocimiento histórico y social de nuestra música; las cuales rara vez son traducidas y puestas al alcance de estos pueblos, tan necesitados como están de reafirmar la confianza en sí mismos, en sus genuinos valores y en sus positivas capacidades...” A su muerte, la Revolución se incautó de la hasta entonces

inexpugnable biblioteca de don Fernando, se apoderó de su prestigio y de su obra.

“El mundo apenas sabía bailar hasta que Cuba se estremeció con el palpar de los tambores africanos gimiendo en la noche”, afirmó el profesor Luis Aguilar León en un artículo aparecido en *El Nuevo Herald* de Miami en 1993. Fue Fernando Ortiz quien reveló todo lo concerniente a los tambores de “fundamento” en el capítulo X (volumen 1) de *Los instrumentos...*, destacando la evolución y el poder mágico del tambor en varias culturas. Este capítulo le sirvió de introducción para adentrarse en el papel de los tambores xilofónicos y los aún más importantes tambores membranófonos en subsiguientes capítulos. No se le escapa nada, incluyendo un estudio sobre el *eribó*, un tambor que los ñañigos nunca hacen sonar. Sobre la membrana de este curioso artefacto, que tiene funciones sacramentales en la *makuba*, se deposita la cabeza del sacrificio; colocado en el altar abakuá, el *eribó* simboliza a Sikaneka, poderosa deidad femenina en la tradición de ñañiguismo. Decorado con simbólicas plumas verticales en las cuatro esquinas de la anaforuana o firma dibujada en su piel de macho cabrío, el *eribó* es objeto de profunda reverencia por todos los *ekobios*.

De entre los instrumentos naturales que aparecen en los primeros capítulos del volumen 1, Ortiz destacó los orales así como los batientes anatómicos superiores e inferiores. En capítulos posteriores cubrió los palos chocantes y entrechocantes, incluyendo los resonantes *katá*, así como los instrumentos sacuditivos (desde todo tipo de maracas y *acheré* hasta los ricos *chekeré*), para finalmente exponer los frotativos como el guayo, la quijada y la jicotea, antes de meterse en los hierros de cavidad resonante, las *erikunde* metálicas y los distintos tipos de cencerros.

Más de la mitad del volumen 2 de *Los instrumentos...* está dedicada a tipos específicos de tambores, con consideraciones exhaustivas sobre los tres tambores rituales batá de la cultura yoruba, que se emplean para establecer la comunicación con las divinidades orichas. El resto de dicho volumen contiene información detallada sobre los instrumentos pulsativos, los fricativos, insuflativos y aeritivos.

Este comentarista ha disfrutado mucho releendo ambos volúmenes, que no sólo constituyen una excelente obra de referencia obligada para todos los interesados en el tema, sino que como literatura investigativa establecen un hito sumamente atractivo para conocer mejor la contribución negra a la cultura cubana. Hay que agradecer a la editorial Música Mundana Maqueda, de Madrid, este formidable homenaje a la compleja obra de Ortiz. El esfuerzo editorial ha sido ingente y exige una felicitación, extensiva a la decisión de publicar unas breves, mas reveladoras observaciones de la hija del famoso intelectual cubano, donde defiende la integridad de la memoria de Ortiz y la posición independiente y liberal que siempre mantuvo su padre. Aclaraciones justificadas por la torpe actitud de la “Fundación Fernando Ortiz” de La Habana –Institución que comparte con el Departamento de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana la enorme casona donde vivió el acucioso investigador– y cuya dirección no consultó ni contó con la aprobación de los herederos de don Fernando, quienes residen en Madrid, en sus negociaciones con los editores. ■

Gusto y sabor

GUILLERMO AVELLO CALVIÑO

Natalio Galán
Cuba y sus sones
 Pre-Textos Música
 Valencia, 1ª reimpresión, abril 1997, 360 pp.

YA LO DIJO LA VIEJA TROVA SANTIAGUERA AL titular una de sus últimas grabaciones así: *Gusto y sabor*; ésa podría ser la esencia de la música popular cubana. No puedo encontrar mayor precisión para describir esa mezcla tan sugerente de influencias: española, africana, francesa, inglesa, italiana, incluso del Extremo Oriente (conocida es la presencia de la corneta china en los carnavales santiagueros)... que

han dado lugar a lo que hoy en día conocemos como música cubana.

Natalio Galán realiza un concienzudo análisis histórico, que nos transporta desde mediados del siglo XVII hasta casi nuestros días, de ese lento proceso de gestación que ha dado origen a una de las músicas más sabrosas y excitantes que podemos escuchar en la actualidad.

Guillermo Cabrera Infante en su prólogo al libro nos pone sobre aviso: “Como el jazz nacido en Nueva Orleans, una ciudad sin consecuencia, la música cubana, surgida en una isla pequeña y poco poblada, puerto de escala casi, no tiene ciertamente una explicación lógica o coherente. La música, como el espíritu, sopla donde quiere”.

Galán, nacido en Camagüey en 1917, emigró a La Habana, recaló en Nueva York, donde trabajó como mecanógrafo mientras completaba su educación, regresó a La Habana con el triunfo de la Revolución (1959) donde estrenó varias composiciones (músicas para ópera, danza y orquesta) a la vez que ejercía la labor de crítico musical para el semanario *Lunes de revolución*. Desilusionado, pasó más tarde por París, Madrid, San Juan de Puerto Rico, y un accidente que estuvo a punto de costarle la vida lo hizo regresar a Norteamérica, a la cuna del jazz, Nueva Orleans, donde finalmente murió.

Como él mismo argumenta en la introducción, la intención de este libro se centra en: “Buscar lo menos obvio, sus antecedentes, dinamismo primordial, para encontrar el impulso renovador, poco definido en la música popular más auténtica”.

¿Dónde podemos situar geográfica y temporalmente el comienzo de la tortuosa travesía de la música cubana? Es quizá con la llegada de las primeras carabelas del siglo XVI, que llevaban la música popular española renacentista perfumada todavía con los aires de las tradiciones mozárabes a las costas antillanas donde podemos situar el punto de partida, sin olvidar que los nativos de las islas poseían ya cantos y bailes al ritmo de un tambor, bautizados con el nombre de *areítos*.

Terminando el siglo (1599), La Habana puede considerarse ya como el principal puerto de las Indias que sirve de escala a todo

galeón o flota proveniente del Viejo Continente con destino a la Florida, península del Yucatán o al *Sinus Mexicanus*. Es en este momento cuando los primeros sonidos: el siboney con su maraca, el negro con su tambor y el español con su vihuela empiezan a estar en contacto. La escasa documentación existente sobre esta materia en este período impide realizar un análisis objetivo de cómo se establecen estas relaciones.

Podemos encontrar en el *punto* (posición de la mano en el mástil de la guitarra que crea un acorde con función de monodia acompañada, o melodía que sujeta a una frecuencia armónica) uno de los primeros elementos que comienzan a perfilar las señas de identidad de lo que será la música popular cubana. Lo hispano en general, lo andaluz en particular, unido a la herencia africana, ya comienza a dejar sus primeras huellas.

Aparece en el siglo XVIII, aproximadamente en 1720, la contradanza importada de Francia y España, que será pieza fundamental para el desarrollo de todos los estilos musicales nacidos en la isla. Es a mediados de siglo, según cita el musicólogo Eduardo Sánchez de Fuentes, cuando: “...se enseñaba en La Habana el minué en sus diversas fases; la contradanza, de moda española, rusa e inglesa; el baile inglés de una, dos y cuatro personas; y el vals figurado: ruso o francés”. Para el autor esta cita debe provenir de la tradición oral ya que por estas fechas los vals rusos y franceses todavía no habían nacido, lo que sí es cierto es que es en este siglo cuando la contradanza se transforma en una “criolla de talante erótico”.

Debemos recordar que el 13 de agosto de 1762 La Habana pasó a manos inglesas, dominio que duró solamente once meses pero que dio lugar a que la influencia melódica y rítmica de las colonias británicas (muy especialmente de la isla de Guadalupe) diera otro sabor a la contradanza francesa/española que a su vez se vió enriquecida por la continua inmigración de colonos franceses (haitianos y dominicanos) llegados a la isla después de la retirada de las tropas inglesas.

Nace en ¿1780? uno de los primeros músicos de los que se tiene constancia en Cuba,

Tomás Alarcón, maestro de violín (pieza fundamental para la ejecución de las contradanzas) y director de orquesta, músico que nos sirve para poner punto y final a un siglo caracterizado por la evolución de la contradanza y para comenzar otro que tendrá como primera fecha clave la década 1830-1840, decenio en el cual las contradanzas pierden terreno frente a las danzas.

Diferenciar contradanza y danza resulta tarea ardua ya que los límites entre una y otra no están claramente definidos, quizá la cita de James Alexander nos ayude a perfilar un poco mejor esos contornos. “La cubana danza sin duda que se inventó para hacerse la corte los enamorados. En sí el baile es muy sencillo (ya nos ha informado Villaverde que las contradanzas de figuras son complicadas), los movimientos cómodos y fáciles, siendo su objeto primordial la aproximación de los sexos... porque el caballero lleva a la dama casi siempre como en viño, pues que mientras con el brazo derecho le rodea el talle, con la mano izquierda le comprime la suya blandamente. No es aquello bailar, puesto que el cuerpo sigue meramente los compases; es mecerse con ensueños, al son de una música gemidora voluptuosa... el baile es un pueblo, decimos nosotros, y no hay ninguno como la danza (la cubana se sobreentiende, no la contradanza de figuras) que pinte más al vivo el carácter, los hábitos, el estado social y político de los cubanos, ni que esté en más armonía con el clima de la isla”.

Es de destacar que en este momento el baile y la música eran en Cuba una de las escasas vías de escape al altísimo desequilibrio económico que imperaba en Las Antillas. El cubano reemplazaba la casi inexistente educación, relegada a un segundo plano por los españoles, por los juegos, bailes, y en muchos casos por el alcohol. Si la contradanza criolla (1800), y más tarde la danza cubana (1840) son los bailes que se imponen en los dos primeros tercios del siglo XIX, es el danzón el baile que domina en sus postrimerías, quedando la contradanza e incluso la danza obsoletas por esas fechas: “Alejado de toda africanía en lo coreográfico, el danzón se entrega a una elaboración de su pareja abrazada, que marca una rítmica melódica ya trabajada en

la danza cubana con pasos específicos que se desmarquen de ellos, en lo rítmico resumía tradiciones centenarias”.

Es en Matanzas y en 1879 donde se sitúa la huella del primer danzón cuya coreografía, específica Odilio Urfé, es de origen alemán.

Para complicar un poco más este siglo en lo que se refiere a cuestiones musicales, no debemos olvidar lo que representaron tanto la habanera (cuya madre podría ser la contradanza y su hermana mayor la danza), el congo habanero (fusión de melodías de América del Norte, América del Sur, Las Antillas, motivos españoles con algunas pinceladas exóticas), el bolero cubano (incorporación de ritmos cubanos a las boleras tradicionales españolas) y la guaracha (baile satírico cuyos antecedentes debemos situarlos en las Islas Canarias, donde *guarache* es sinónimo de bailaror, que sostuvo una dura competencia con el son cubano ya en los albores de nuestro siglo), para la cultura popular de la isla.

El son constituye una pieza clave en el entramado de la música cubana del siglo XX, cuerda pulsada con elementos rítmicos constituyen el alma de este sonido cuyo formato clásico cristalizó en La Habana hacia 1920; sexteto compuesto por contrabajo, tres, guitarra, bongó alternando con cencerro, maracas y clave al que pronto se añadirá la trompeta para convertirse en septeto. La inmigración española sobre todo de origen canario y andaluz aportó sus coplas y romances, sus instrumentos de cuerda pulsada, la métrica de sus versificadores, figuras y melodías del folclore popular, y los ritmos ternarios.

En 1921 se produce un acontecimiento fundamental para la divulgación de la música cubana, en este año se realizan las primeras emisiones radiofónicas a cargo de la PWR, nombres como los de Arsenio Rodríguez, Chapotín y sus muchachos, Orestes Santos, la Orquesta Aragón, el Trío Nacional, Neno, la Sonora Matancera, Armando Valdéspi, los Hermanos Castro y tantos otros se dan a conocer a través de las ondas.

Nacen bailes como el *sucusucu* (tonada campesina de la Isla de Pinos), el *guaguanco*, el *guapachá* (bailes donde se mezcla lo cursi con lo artístico añadiéndoles el inconfundible

acento cubano), surgen figuras de la talla de Celia Cruz, Celeste Mendoza, La Lupe, Olga Guillot... y cómo no, dos de los máximos exponentes de la música cubana de todos los tiempos Beny Moré y Pérez Prado con su archiconocido mambo (percusión cubana unida a la instrumentación jazzística más avanzada de la época).

La revolución de 1959 trajo consigo la canción protesta y la actualización de unos giros que por ser demasiado cubanos, localistas, nunca se habían desarrollado plenamente. Se imitan el bembé, la conga... emparejándose con ritmos importados como la bomba y la plena puertorriqueñas, así como el merengue dominicano. Son estos sonidos los que viajarán más tarde a Nueva York dando lugar a lo que muchos críticos bautizarían como salsa (las posteriores ramificaciones de este género musical nos ocuparía otro capítulo completo).

Los cantautores pasan en Cuba por su época dorada, es tiempo de La Nueva Trova Cubana, de Silvio Rodríguez, de Pablo Milanés.

La música cubana entra en un período de letargo. Son pocos los músicos que se dan a conocer fuera de la isla, y son estos artistas los que repiten las mismas viejas fórmulas ya consagradas en décadas anteriores.

La complejidad y riqueza de los sonidos materializados en la isla nunca han dejado de deparar sorpresas, se nos hace realmente difícil poder hacernos una idea de cómo será la música popular cubana en los comienzos del siglo XXI, ¿seguirá los patrones de las grandes multinacionales de sus vecinos del norte?, ¿tenderá hacia músicas con marcado carácter latino, léase flamenco?, o por el contrario, ¿evolucionará sobre sí misma enriqueciéndose con otras fuentes... Brasil, Colombia, Jamaica?, son tantas las posibilidades y tal la cantidad de músicos con una formación musical tan envidiable...

Escasos son los libros sobre música cubana, pero más difíciles de encontrar son aquellos como el que nos ocupa, realizados más con el conocimiento y la razón que con el corazón. La música cubana es pasión, es goce, es emoción, por lo tanto es difícil aproximarse al estudio de estos sonidos con cierta objetividad, Natalio lo consigue ofreciéndonos

una visión de conjunto desde las alturas, mostrándonos todos los afluentes que han formado el gran río que hoy conocemos como música popular cubana.

Añadir por último una recomendación al futuro lector: las melodías, los ritmos, las letras de los sonidos cubanos han sido compuestos para el disfrute y el placer, por ello deben ser escuchados para ser entendidos, de nada sirve documentarse para luego no apreciar el alma de la música cubana. ■

Sin lo yoruba Cuba no sería Cuba

MARIO GUILLOT

Mariela A. Gutiérrez
Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística
Editorial Verbum
Madrid, 1997, 240 pp.

Sin el negro cuba no sería Cuba. No podía, pues, ser ignorado. Era preciso estudiar ese factor integrante de Cuba; pues nadie lo había estudiado y hasta parecía como si nadie lo quisiera estudiar.

Fernando Ortiz. Discurso de agradecimiento al recibir el título de Socio de Honor de la sociedad de raza negra. Club Atenas; 12 de diciembre de 1942.

EL DÍA QUE DIGERÍ EL ÚLTIMO DE LOS LIBROS de Dumas, Verne, Salgari y compañía que había en mi casa, fui a dar el parte a mi madre de que me había quedado sin nada para leer. Ella buscó la llave del librero, y tras mover la mano derecha de un lado a otro sin tocar ninguno, se decidió al fin por tres o cuatro tomos de una antología de cuentos, comprada, según se podía leer en una etiqueta, en la Feria del Libro. "Puedes ir leyendo de estos libros, hasta que mañana o pasado te compre otros". Cuando abrí el

índice del que quedó encima, un título me echó *bilongo*: “Cundió brujería mala”.

Me senté a la mesa del comedor y no me levanté hasta terminar el cuento. Entonces fui a la cocina a preguntarle a mi *Ñana* si aquello podía pasar de verdad (Al poco rato volví para saber si también era cierto que con *baba de guásima* se podía pegar un perro; y es que “El cuentero”, de Onelio Jorge Cardoso, estaba en la misma antología, si bien no recuerdo si en el mismo libro). Se habrán dado cuenta de que en aquella época yo creía en *güijes*, brujos, mal de ojo (ahora, aunque no creo en nada, a veces pienso que de verdad hay ojos que *tumban cocos* y *matan jicotea en el río*), *uembas*, y en Adán y Eva. Por creer yo creía hasta que en Cuba no había racismo, y que a Maceo lo habían matado los españoles.

Pero no sabía que un *Mamá Ayé* tan malo como el del cuento me preparaba una de sus maldades. Se trataba de mi hermano cuatro años mayor que yo, amante, como *Elegguá* de las jugarretas; que se pasó la noche (dormíamos en la misma habitación) preguntándome “si no oía un ruido como de un brujo guardando algo en un saco”. Al final él se durmió a pierna suelta mientras yo le velaba el sueño, creyendo oír en cada ruido nocturno los gritos de *Diansola* cuando *Indiambo* la raptaba.

No fue hasta mucho más adelante que el nombre de Lydia Cabrera se me hizo familiar, leí otros cuentos de su universo mágico; ése que la especialista Mariela A. Gutiérrez disecciona en *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*.

La primera conclusión derivada de la lectura del libro de M. Gutiérrez, es una verdad de Perogrullo: mientras más cuentos de Lydia Cabrera se hayan leído, más se disfrutará con este libro. Sin embargo, es sorprendentemente grato comprobar que Gutiérrez es capaz de guiarnos entre aquellos cuentos de Lydia que no conocamos, despertando el deseo de acceder a la completa obra de ficción de la etnóloga-escritora.

El libro tiene dos partes principales, tituladas “Simbolismo y mitología de bases africanas” y “Estructura y símbolos”. La primera comienza con una presentación (evidentemente pensada para personas ajenas al mundo que

la Cabrera describe en sus cuentos) del panteón *yoruba*. Pienso que esta parte se quedó corta para el público al que va dirigida, aunque comprendo lo difícil de ponerse en el lugar del que *no sabe nada de lo que se le va a hablar*. En el cuadro que cierra el capítulo, hay once *orishas* (doce, pues están los gemelos *ibeyes*), número exiguo para lo que pudo ser.

A continuación, Gutiérrez nos sumerge en un maravilloso baño purificador, al más puro estilo hindú, por *la temática de las aguas* en los cuentos de Lydia. En este capítulo, son varias las veces en que se nos señala la relación entre estas historias y algunos mitos bíblicos, helénicos, etc., y también con otros *mitos* más cercanos en el tiempo, o ¿no es un mito *Blancanieves*? Y Gutiérrez destaca el vínculo entre la protegida de los siete enanos y la historia de “El sapo guardián” (historia que a mí también me recuerda a *Hansel y Gretel*; del mismo modo que “Se va por el río” del libro *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* me trae a la memoria a *Cenicienta*).

Pero faltaron por señalar los mitos propios que ya han nacido en Cuba, como *Cecilia Valdés* (*Soyán Dekin* en “El limo del Almendares”) o el *Machandal* de Carpentier, que asoma su mimetismo en el cuento “En el río enamorado”. Y aunque no es cubana, la historia de “El camarón encantado” ha pasado a nuestro acervo vía *La edad de oro*; y Lydia Cabrera la pinta de ébano en “La tesorera del diablo”.

Pero quizás lo mejor del capítulo es el análisis de la autora sobre el uso por parte de Cabrera de verbos, adjetivos y/o gerundios, para enfatizar diferentes nudos dramáticos.

El corto capítulo “El mito del chivo expiatorio” pasa por un potente microscopio un único cuento. La prologuista Beatriz Varela ya nos había alertado para que aguzáramos los sentidos, y al terminarlo, sentí deseos de volver a leer “Las mujeres se encomiendan al árbol Dagame”, seguro de que en una próxima lectura será mejor degustado, pues es un curso de cata lo que nos imparte Gutiérrez.

Si el cuento fuera un guión de Hollywood, hubieran muerto el resto de los hombres; pero a la luz del sistema girardiano, el sacrificio de *Bondó* se hace comprensible como el gesto del personaje de Kafka que se tira del puente porque el padre lo condena a morir ahogado.

La segunda parte del libro, "Estructura y símbolos", pone una trampa en el camino de la autora, y ésta cae en ella, dándole a la historia *real* de *Belencita*, contada por Lydia Cabrera en *El Monte*, carácter de verdad científicamente comprobada, y quedando envuelta en las redes de aquello a lo que, según el título del libro, sólo quiere aproximarse.

Después nos clasifica las funciones de los personajes en varios cuentos cabrerianos siguiendo el esquema de Vladimir Propp. En muchas ocasiones es una verdadera cirugía láser lo que se necesita para aislar la característica que hace a un personaje ser el protagonista y no el antagonista. Aunque en general, y sobre todo para los que no conocen las obras de Propp o Greimas, hubiese sido preferible quizás analizar menos cuentos, pero atribuir en cada uno de los analizados todas las funciones (por ejemplo, las de destinador y destinatario).

Cierra el libro de Gutiérrez con el capitulillo, "a manera de epílogo", "El *Aché* piedra angular de la mitología yoruba". En él nos justifica la conservación de la lengua *yoruba*. Ésta no sólo ha sobrevivido entre sus practicantes (como la de los *abakuá* entre los suyos), sino que ambas han invadido los dominios del español coloquial, ¿o no es así, mi *ekobió*?

Al final de la página 209 se dice: "Tal y como los primeros cristianos se dejan torturar y devorar por las fieras, por amor a su naciente creencia, así es la obstinación del yoruba en Cuba, quien, por tradición, reconoce su cultura como valiosa y verdadera".

Pero fieles al valor que dan a la astucia (utilizada por Cabrera y anotada por Gutiérrez), los *yoruba* no chocaron frontalmente con aquéllos que pretendían convertirlos al cristianismo, sino que fundieron sus *orishas* con aquellas imágenes blancas que les obligaban a venerar.

Me atrevo a añadir que, no obstante, era inevitable ansiar parecerse a quien detentaba el poder; y así *Ochún* pide a *Yemayá* que la haga más clara y le alise el pelo; los personajes de "La tesorería del diablo" piden ser blancos; y la flecha *Yilo* de "En el río enamorado" es superior a las armas de los blancos.

Y sin embargo, la cantidad de blancos que se acercan a los secretos *yorubas* (convertidos

al *yorubismo* sin necesidad de una Inquisición negra) aumenta el ritmo de las maldades de *Jicotea*, y con mucha frecuencia se les ve con las vestimentas sin mácula de los que han hecho *iyabbó*.

¿Pasó Lydia Cabrera por esa ceremonia? No lo sé ni me importa saberlo. Pero es evidente que bebió tanta savia negra de las plantas de *El Monte*, que no sólo fue capaz de estudiar esa cultura con profundo rigor, sino de crear, como un Homero o Hesíodo negros, una *ficción* que pudo perfectamente brotar de la imaginación de un *cuentacuentos* (recordemos los *griots* mencionados por Alex Haley en *Raíces*) de cualquier tribu africana.

Al terminar la lectura del libro de Mariela Gutiérrez, un par de preguntas quedaron flotando en mi cabeza: ¿Cuántos especialistas de estos apasionantes temas quedan en Cuba? Y, cuando la situación nacional se normalice (es decir, cuando *Olodumare* vuelva a hacer el mundo), ¿cuántos de los que se han establecido y creado vínculos en otras tierras volverán a la isla? (Estas preguntas son extensivas a todas las ramas del saber, mientras más demore la *Sequia Universal*, más difícil será encontrar el camino de regreso.

Sólo espero que la semilla plantada en *el monte* por Fernando Ortiz y Lydia Cabrera (gracias Mariela por el dato de que eran cuñados), germine con africana fuerza para que *cunda brujería buena*. ■

Agonía y moral del pensamiento

CÉSAR MORA

Emilio Ichikawa Morín
El pensamiento agónico
 Editorial Ciencias Sociales
 La Habana, 1996, 80 pp.

LA EDITORIAL CUBANA CIENCIAS SOCIALES HA publicado en su colección Pinos Nuevos este libro de ensayos, del profesor de Filosofía

de la Universidad de La Habana Emilio Ichikawa Morín. En palabras del autor, el libro “trata del pensamiento latinoamericano: de sus extravíos, sus frustraciones y su agonía, que es como decir de su esperanza”. La agonía del pensamiento sin embargo no ha de considerarse como una condición de muerte sino de la capacidad del espíritu de acrecentarse a través de la duda y la contradicción. El pensamiento latinoamericano al que se aspira es uno “generador de argumentos propios y cuestor de ajenos”. A tal proyecto aporta Ichikawa sus propias reflexiones sobre la ética de la investigación social, la relación de América Latina con los discursos europeos relativos a la modernidad y la postmodernidad, al igual que los problemas de su inserción histórica dentro de Occidente. Los últimos capítulos del libro están dedicados al análisis de algunos momentos del discurso filosófico actual, la herencia de la tradición y los dilemas que afronta de cara al futuro.

Las consideraciones sobre la ética de la investigación científica se centran en el compromiso, constitutivo de la propia ciencia, con la verdad. A este respecto viene a ser retomada la conocida distinción que en unas célebres conferencias hizo Max Weber entre las figuras del científico y el político. Si éste último se rige según una “ética de la responsabilidad” que autoriza en determinadas ocasiones una manipulación de la verdad por razones de Estado, el científico debe luchar por la verdad “aunque Cervantes deje de ser el autor de el *Quijote* y Torquemada resulte un santo”. Tal razonamiento adquiere la fuerza de una convicción profunda cuando se dice: “La Cultura Occidental es reacia a la desnudez; desnudar es desenmascarar y son muchos los poderes que se pueden afectar con la operación. La verdad es el contrapeso simbólico de la máscara y tal debe ser su rol en la redefinición moral de Occidente. Sin embargo, la ciencia no es por definición una productora de valores sino de verdades. La producción de valores, incluso la propia conversión de la verdad en valor, es algo que excede su patrimonio. A los científicos les queda, eso sí, una definición cardinal: les corresponde asumir la verdad como valor”. La importancia de esta declaración se acrecienta dado el lugar desde

donde escribe y publica el autor y dice no poco de la coherencia moral con que asumen algunos intelectuales, que viven y trabajan en Cuba, su posición ambigua y difícil.

La concepción heroica del deber del científico, que defiende Ichikawa con las razones añadidas que brinda Cuba, y el dilema moral que comporta puede que vele, sin embargo, una problemática más profunda, y cuyo planteamiento contrarresta en buena medida la imagen que la ciencia se hace de su alto cometido moral. Tal imagen siempre pone a salvo a la ciencia, traslada la problemática, a algo exterior a ella misma, a sus relaciones con los poderes de toda clase que rigen y conforman una sociedad. El único pecado que concibe es el de la no consecuencia consigo misma. Pues bien, es precisamente esa fidelidad a sí misma la que habría de ser impugnada. Cuando, por ejemplo, un cubanoólogo cree que su responsabilidad moral queda a salvo con sólo declararse partidario de la democracia y sin embargo la estructura de su discurso permanece impermeable al dolor y las categorías utilizadas son en esencia las mismas que utiliza cualquier científico social, con independencia del objeto de estudio en cuestión, deja entrever junto con la atrofia burocrática del Espíritu, un estado del mundo, del cual ésta es sólo uno de los síntomas, en el que resultan inevitables dramas como el de Cuba, e incluso peores, si es que cabe ese tipo de comparación. Idénticas razones me impiden coincidir plenamente con la propuesta que realiza Ichikawa de una filosofía como proyección del ser nacional cubano. En primer lugar porque la existencia de tal ser no puede plantearse como algo que subsista sin culpas e independientemente de lo que ha sucedido y luego porque temo que acabe por ontologizar la tendencia a reducir lo que en Cuba se manifiesta a un problema entre cubanos, tendencia ésta que tanto la aproximación científica como la práctica política, no hacen más que consolidar pese a la apariencia de lo contrario.

Son éstos, temas que han de abordarse con toda urgencia pero que superan los límites de la presente reseña. Más allá de las coincidencias y discrepancias hay que agradecerle a Emilio Ichikawa la seriedad y originalidad

de su pensamiento. Mis comentarios no le resultarán extraños. Son la prolongación de un diálogo comenzado hace años en La Habana y que creo no ser el único en echar de menos. ■

Los intelectuales franceses y el régimen cubano

ELIZABETH BURGOS

Jeanine Verdès-Leroux
La Lune et le caudillo. Le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)
 Gallimard, L'Arpenteur
 París, 560 pp.

LOS AVATARES Y FRUSTRACIONES QUE HA CONOCIDO la Historia de Francia en lo que va de siglo: los millones de muertos en la guerra del 14, la ocupación alemana, el poco glorioso régimen de Vichy y su complicidad con Hitler, la derrota de Dien Bien Phu, la Guerra de Argelia y sus secuelas de muertos y de torturas a manos del ejército francés, han generado un profundo malestar en la intelectualidad de izquierda. Éste se caracteriza por un sentimiento, a la vez de frustración y de culpabilidad. De frustración —por la ruptura que esos avatares significan en relación a la idea que se ha forjado Francia de su Historia tras la Revolución de 1789 en su relación íntima con la nación— ante la imposibilidad de resarcir a Francia de esas manchas por haber quedado relegada al pasado la opción de heroicidad histórica. De culpabilidad, porque el intelectual de izquierdas practica el internacionalismo y es por vocación, anticolonialista; a pesar de ello, la derrota de Dien Bien Phu no deja de significar una humillación, y la guerra de Argelia, con su millón de muertos y el empleo de la tortura por los militares franceses, una mancha infligida a la nación cuya legitimidad está íntimamente ligada a la Historia de Francia.

Queda entonces el llamado “Tercer Mundo”, en particular, América Latina, convertida en vertedero favorito de fantasmas de un izquierdismo que no encuentra asidero en su propio espacio geográfico. Al mismo tiempo que tiene la ventaja de ser un escenario suficientemente lejano como para que el bienestar de sus vidas no se sienta amenazado, ni ponga en peligro los privilegios que procura la democracia.

Con respecto a los movimientos revolucionarios de América Latina la intelectualidad francesa ha oscilado entre el entusiasmo y la decepción. La decepción sobreviene cuando se desmorona la imagen idealizada, cuando la realidad golpea mostrando las muchas tonalidades de grises que adquieren las circunstancias que habían percibido al principio bajo el aspecto rotundo de lo negro y lo blanco. La idea que predomina en ellos es la de una homogeneidad de circunstancias en la que América Latina aparece, desvalida, sumergida en una pobreza endémica, tanto económica como intelectual, y como se sabe, para los pobres cualquier cosa que mejore su situación es buena. La Historia de América Latina se convierte así en un eterno recomenzar de acontecimientos, sin continuidad en el tiempo, relegada a la actualidad, supeditada a los testigos exteriores que llegan a rendir cuenta. Y en América Latina, el mimetismo colonial, hace que la versión generada en esa extraordinaria caja de resonancia que es París, sea adoptada, y hasta se convierte en versión oficial, como fue el caso del reportaje de Jean Paul Sartre *Huracán sobre el azúcar*, publicado masivamente en La Habana, dócilmente admitido por los intelectuales cubanos.

Es precisamente sobre esa relación de los intelectuales franceses con la Revolución cubana que la historiadora francesa Jeanine Verdès-Leroux —que es necesario aclarar, no es una especialista del tema cubano— ha realizado una de las obras más pertinentes, no sólo del tema de esa relación específica sino también sobre la Revolución misma. Es cierto que no es una advenediza en la materia pues le ha dedicado gran parte de su obra al estudio del fenómeno de *l'engagement des intellectuels*, el compromiso de los intelectuales, “el sentido de su adhesión, la naturaleza de

sus actividades ‘políticas’ y su concepción de la política”. Fue precisamente, en el transcurso de la elaboración de su primera obra mayor, *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*,¹ que inopinadamente le surge el tema de la Revolución cubana en estrecha relación con el objeto que la ocupaba entonces, y decide consagrarle un estudio aparte. Es así como el azar, y una investigadora que nunca ha puesto los pies en Cuba, dan lugar al mejor ensayo que se ha publicado en Francia sobre Cuba después de la Revolución. Y no es que la autora se limite sólo al estudio de los intelectuales de izquierda; su último ensayo tiene esta vez por objeto los intelectuales y la extrema derecha, y “su horror de la democracia, porque ésta propone y organiza la igualdad de los derechos, y porque no ofrece sino una vida tranquila y sin ‘sobresaltos’”.²

No obstante, pese al premio otorgado por la Academia Francesa en 1990, la obra de esta politóloga e historiadora, *La Lune et le caudillo. Le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*, no tuvo en Francia el eco que merecía. El título, inspirado en una declaración de Fidel Castro a Sartre durante el encuentro que sostuvieron durante los primeros tiempos de la Revolución: “Si el pueblo me pide la luna se la doy, porque si la pide es porque la necesita”, que éste último reprodujo en su célebre reportaje *Huracán sobre el azúcar*.

Publicada en 1989, cuando aún la Revolución cubana, y en particular la imagen de Ernesto Guevara, eran tabú entre las élites bien pensantes de Francia —que a su vez detentan el monopolio sobre el tema en los más importantes medios de comunicación—, la obra fue ostentosamente silenciada. El tema rector, la relación de los intelectuales franceses con la Revolución cubana, no es ajeno a este hecho.

Tratado sin complacencia, y sustentándose en una investigación minuciosa de textos y de la prensa, tanto cubana como francesa,

sin ningún apriori que no fuera el del rigor, rigor que tal vez indujo a los “especialistas” a silenciar uno de los análisis más densos hasta ahora publicados sobre la Revolución cubana en Francia.

Pese a su salida a la luz en 1989, su contenido no ha perdido ni un ápice de su vigencia: antes por el contrario, la publicación reciente de varias biografías de Ernesto Che Guevara, y de algunos testimonios que rinden cuenta de la Cuba de adentro, corroboran las aseveraciones vertidas por la historiadora francesa.

Lejos de Jeannine Verdès-Leroux el propósito de lanzar anatemas, ni aún menos, reprochar la pasión política que demostraron hacia la Revolución cubana los intelectuales de izquierda francesa. Ella le reprocha sencillamente haber fallado a su papel de intelectuales, actuando de una manera conformista, de haberse plegado dócilmente a la versión oficial. Les reprocha, particularmente, la desventura con la que trataron la Historia de Cuba, y el que no aplicaran al caso cubano los mismos preceptos que les enseñaron en la escuela para analizar la Revolución Francesa, la cual como se sabe no “se explica por la mera existencia de algunos escándalos ni por la de algunos problemas económicos surgidos bajo el reino de Luis XVI; es necesario remontarse mucho en el tiempo para comprender algo sobre ese acontecimiento”. Les reprocha su conformismo; el haberse dejado engeguercer por el “progresismo” que condujo a muchos de “aquellos turistas políticos” a no tomar en cuenta rasgos profundos de la sociedad cubana, y a considerarlos como hechos sin importancia. Cuestiona, esgrimiendo en una cuantiosa documentación, las afirmaciones tajantes de Sartre, Simone de Beauvoir, Claude Julien, Jean Daniel, Françoise Sagan, en cuanto al grado de desarrollo económico y cultural de la Cuba de antes de la Revolución. Cuba aparece en palabras de todos ellos, como uno de los países más subdesarrollados del planeta; “los amigos de Cuba necesitaban de un pasado que hubiera sido siempre tenebroso y embrutecedor”. Según Simone de Beauvoir, en Cuba, “hasta la gente culta lo es muy poco”. Cuando de hecho, Cuba ocupaba uno de los primeros rangos entre los países

¹ JEANNINE VERDÈS-LEROUX, *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*. París, Fallard / Minuit, 1983.

² JEANNINE VERDÈS-LEROUX, *Refus et violences. Politique et littérature à l'extrême droite des années trente aux retombées de la libération*, Gallimard, París, 1996.


de América Latina, entre otras cosas, en cuanto al Producto Nacional Bruto. Sobre el porcentaje del analfabetismo, uno de los caballos de batalla predilectos del régimen, la cifra del 50% avanzada por Simone de Beauvoir alcanzó la alcurnia de dogma y aún hoy es admitida universalmente. Ni el propio Fidel Castro se atrevió a tal aseveración y Armando Hart, cuando fue Ministro de Educación, habló siempre de un 23%, que por lo demás fue la estadística establecida por la ONU, y, dicho sea de paso, los mismos porcentajes de analfabetismo existentes entonces en la Argentina y en el Uruguay. Enemigos de la pena de muerte, sin embargo en Cuba, los intelectuales franceses nunca la reprobaron. Ya ese respecto, sin menor propósito polémico sino el de “interrogarse sobre la seducción de la Revolución”, cita un artículo de Guillermo Cabrera Infante, publicado en *Revolución* en enero de 1959, en el que éste justifica los juicios sumarios y las ejecuciones, indignándose de que Estados Unidos los denunciara, aduciendo que la “Justicia revolucionaria era

justa y honesta, y que lo que preocupaba a Estados Unidos no eran las ejecuciones sino la marcha segura de la Revolución”.

A la autora del *Segundo sexo*, abandonada de la unión libre, no le chocó en lo más mínimo la *operación familia* decretada por el régimen revolucionario, alarmado por la cantidad de campesinos que vivían maritalmente, y que consistía en bodas colectivas de campesinos en aras a reforzar la familia. De la misma manera reaccionaba Carlos Franqui quien se indignaba de que a la Revolución “más pacífica y más humana” del mundo, se le calumniara por la celebración de juicios públicos, cuando “ella hubiera podido fusilarlos en una semana”.

Desmarcándose de aquellos que sitúan el advenimiento de Cuba a la Historia en 1959, la autora se remonta al año 1868, a la sublevación de Carlos Manuel de Céspedes, la cual “respondía a una aspiración ya antigua de los criollos”, subrayando al mismo tiempo la separación dentro del sector antiespañol entre aquéllos que abogaban por una independencia total y los que clamaban la anexión de la

Abilio Estévez
TUYO ES EL REINO
colección andanzas



TUSQUETS

Tuyo es el Reino

de

Abilio Estévez

*

El renacer de la
literatura cubana

TUSQUETS
EDITORES

Isla a Estados Unidos, hecho que se hizo patente en la Convención realizada en Guáimaro en abril de 1869. La autora en su recorrido por las etapas cruciales que han dibujado la historia política de la Cuba contemporánea: las guerras de independencia, la intervención norteamericana, los movimientos sindicales obreros y estudiantiles, la paradoja de la revuelta de los sargentos (1934-1940) que conduce a la democracia, y al primer gobierno de Batista –período durante el cual se legalizó el Partido Comunista, se decretaron leyes de alto contenido social, entre otras medidas, se aprobó la Constitución de 1940, la más progresista de Cuba, el nombramiento por Batista de dos ministros comunistas: Carlos Rafael Rodríguez y Juan Marinello–; demostrando que Batista, como personaje político, merece un análisis más sutil que el emitido por Sartre que se contentó de calificarlo de “analfabeto imbécil” y de “chimpancé”. La crisis de la sociedad, que coincide con el golpe de estado de Batista, convertido en dictador, el auge de la violencia, hasta la toma del poder por Fidel Castro y la instauración de la leyenda, la consolidación del régimen, el mito de Che Guevara, hasta desembocar en el año 1971, cuando, tras el Caso Padilla, se consuma la ruptura del medio intelectual francés con el régimen cubano. A partir de esa fecha, al haber abandonado su incondicionalidad, según las normas consagradas por el régimen, son tildados por La Habana de agentes de la CIA. La autora apunta que si esos mismos intelectuales que manifestaban su decepción en 1971, hubieran leído en su momento, el artículo de Jesús Díaz –entonces director del *Caimán Barbudo*– “Para una cultura militante”, publicado en La Habana en 1966, y en París en 1967, “hubieran podido enterarse de cuáles eran las posiciones culturales oficiales”.

Cabe señalar en particular, el análisis de Ernesto Che Guevara, en el que Jeannine Verdès-Leroux, adelantándose en el tiempo, esboza, en uno de los mejores capítulos de la obra, uno de los análisis más pertinentes y profundos del personaje: su visión del mundo, su incompetencia profesional como ministro, su profunda dureza tanto hacia sí mismo como hacia los demás, su consideración de la guerra como un destino, su fasci-

nación por la muerte, su radicalismo que le imposibilitaba vivir en un régimen de paz. Todo cuanto afirmó la autora entonces, aparece hoy confirmado en las varias biografías de Ernesto Guevara disponibles en el mercado; sin embargo fue ese capítulo el que le valió las más duras críticas a su autora –de las pocas que se publicaron–, y el que provocó en gran parte el boicot de la obra.

Imposible rendir cuenta de una manera exhaustiva de una obra de tal densidad. En sus casi 600 páginas, la autora logra el empeño que se impuso: dar una imagen lo más certera posible de un siglo de historia, demostrando que la sociedad cubana, era una sociedad vulnerable, sacudida por conflictos agudos, en la que el recurso a la violencia se impuso como método, tanto por voluntad de los grupos opositores, tal vez en mayor grado por ellos, como por la de los cuerpos represivos del gobierno. Reconoce su desarrollo desigual –La Habana se apoderaba de lo esencial de los recursos de la isla– y los avatares de una economía totalmente dependiente, señalando, sin embargo, para completar el cuadro, los aspectos positivos de esa sociedad cuya economía, lejos de estancada, estaba en plena expansión. Las consecuencias de la Constitución de 1940 y sus leyes sociales, que hacían de Cuba un país moderno, de ahí el poco apoyo que brindó el sector obrero a los movimientos revolucionarios; la presencia de un sector intelectual de muy alto nivel; una cultura nacional con profundas raíces.

Con una destreza de detective, la autora va devanando la madeja del juego sutil y complicado de la consolidación del poder castrista, hasta monopolizarlo en su integridad y las diversas secuencias de las relaciones soviético-cubanas. Concluye constatando la puesta a prueba de los intelectuales cubanos por el poder que reveló así, la verdadera naturaleza del régimen, constituyendo el Caso Padilla, el “honor perdido de la Revolución cubana”.

En fin, para comprender lo sucedido en Cuba, la autora nos recuerda, que es necesario tomar en cuenta los treinta años de historia que antecedieron a la toma del poder por Fidel Castro y del cual él es el heredero directo. Jeannine Verdès-Leroux apunta que él es

“el sucesor de Guiteras, de Chibás, comparte el nacionalismo de ambos, el populismo, el caudillismo: como Chibás cree en la amenaza, el castigo, la purificación. Todo ello tomó la forma de un comunismo a la soviética, pero en muchos aspectos sigue siendo el populismo cubano, nivelador, vengativo, destructor”. Lo demás ha seguido a continuación, acompañado de “un fantástico trabajo de re-escritura del pasado destinado a fundar la leyenda de Castro y sus guerrilleros”.

Sin embargo, el derrumbe del mito revolucionario cubano no ha curado de la fascinación que despiertan en los medios intelectuales franceses los caudillos latinoamericanos. Que se haya simplificado la historia de una isla, más identificada en el imaginario europeo con la música y el turismo, es concebible hasta cierto punto, aunque no admisible en medios tan eruditos. Pretende reducir un país mayor, de una honda complejidad política y de un singular espesor histórico, como lo es México, a la imagen del subcomandante Marcos, como está sucediendo hoy en Francia, significa que el caso parece ser irremediable.

Sólo me cabe esperar que esta obra vea algún día una traducción al español, porque atañe no sólo a Cuba, sino a toda la América Latina. ■

Eros a flor de piel

ALBERTO LAURO

Carilda Oliver Labra
Antología poética
Colección Visor de Poesía
Agencia Española de Cooperación Internacional
Madrid, 1997, 126 pp.

Carilda Oliver Labra
Discurso de Eva
Editorial Hiperión, Madrid, 1997, 198 pp.

DURANTE VARIOS AÑOS EL POETA Y ESCRITOR cubano Roberto Cazorla, con una fidelidad que linda con la devoción, dio a cono-

cer en España la poesía de Carilda Oliver Labra, realizando una tertulia con un premio literario que llevaba su nombre. Ahora su empeño en solitario de difundir la obra de la poetisa de Matanzas, de donde ambos son naturales, viene a ser coronado con la aparición de dos recientes antologías.

La primera, *Antología poética*, ha sido publicada por Editorial Visor en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional. Es una muestra ceñida de la poesía de Carilda y ha sido preparada y escogida, de manera certera, por la poetisa cubana Marilyn Bobes. En su prólogo “Carilda y los espejos” la antóloga se lamenta de que, a pesar de su popularidad como personaje, su obra carezca de estudios críticos valiosos. El criterio de su selección obedece a cuatro parámetros en los que ha dividido el libro: el entorno familiar, la experiencia amorosa, los sonetos y los poemas en que Bobes considera que la poetisa “enfrenta los más altos requerimientos del lenguaje”. En esta sección incluye textos que, a mi juicio, pudieran aparecer en las secciones I y II, ya que a la sección III la configura no por la temática sino por la forma poética, el soneto, donde Carilda tiene logros admirables.

Discurso de Eva da título a la segunda antología, publicada por Editorial Hiperión y prologada por Jenaro Talens. La selección no tiene créditos de quién la ha realizado. Esta muestra es más abarcadora como antología general ya que, en orden, incluye poemas comprendidos entre 1949 y 1991, de sus libros *Al sur de mi garganta* (1949), *Memoria de la fiebre* (1958), *Tú eres mañana* (1978), *Las sílabas y el tiempo* (1983), *Desaparece el polvo* (1984), *Calzada de Tirry 81* (1987), *Los huesos alumbrados* (1988), *Sonetos* (1990) y *Se me ha perdido un hombre* (1991).

Jenaro Talens señala que los poemas de amor, que le han dado fama y reconocimiento, de los que tanto han abusado recitadoras y locutores de radio de programas románticos en Cuba, son “de una crudeza y sensualidad insólitas en nuestra tradición” situándose “allí donde lo socialmente ‘razonable’ y convencional cede su puesto al estallido del deseo”. Talens ve una separación entre las fuentes de inspiración de la poesía de Carilda, que son

sus vivencias y la elaboración del lenguaje, donde ella las muestra. No cree que Carilda hable de sus experiencias y ve que “la supuesta confesionalidad de sus poemas es un efecto del sentido”. Estima que es un error “leer como desnudamiento de la intimidad lo que es una reflexión sobre cómo transmitirla”.

Que Carilda transmite sus experiencias, de manera brillante con sus poemas, en donde hallamos aciertos formales y de versificación deslumbradores, es conocido de todos los que admiran su persona y su obra. Ahora bien, su poesía tiene estos aciertos y lo contrario, caídas que en ella son parte de lo que pudiéramos llamar su estilo. Son esos momentos en que hace en público, para admiración de unos y escándalo de otros, verdaderos *strep tease* con sus poemas. En ellos el contenido impera sobre lo formal. Además, recitados por la propia Carilda, logran una magia que nos hace olvidar posturas críticas, para hacernos seres humanos y dejarnos seducir por las modulaciones de su voz, los gestos de sus manos, el brillo de su mirada. Leyendo su poesía Carilda es en poesía una verdadera geisha japonesa, con su Eros a flor de piel, de lo que siempre se ha sentido orgullosa y de lo que, además, presume.

Ya en su libro *Cincuenta años de poesía cubana*, publicado por Cintio Vitier en 1952, el crítico enmarca la poesía de Carilda en una tendencia neo-romántica, que era representada en su época por José Ángel Buesa y Guillermo Villarronda, de los cuales habían sido antecedentes, en cuanto a la temática amorosa, Hilarión Cabrisas y en la erótica, una poetisa que ha sido completamente olvidada en Cuba, Emilia Bernal.

Vitier destacaba los logros poéticos de la poetisa a partir de su segundo libro, *Al sur de mi garganta*, que obtuviera el Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Educación en 1950, en donde tiene “un tono directo y personal”. Señalaba de ella, en lo formal “un desenfado” (que fue igual en lo temático), en su postura “un ansia de veracidad”, en la visión de la realidad “una pupila tierna y vigorosa para lo cotidiano” y en su tono “un temblor genuino”. Observó que del tratamiento que hacía del tema de la provincia y de lo provinciano surgían sus mejores textos

—que yo veo tan cerca de la obra del poeta argentino Evaristo Carriego y de algunos poemas de Rubén Martínez Villena.

Cuando el tema de la familia y lo provinciano se juntan en Carilda logra esos textos inolvidables como la “Elegía por Mercedes”, “Elegía por mi presencia”, “Versos para Ana” y “Pronóstico del gris”. Es la parte de su obra más íntima y menos conocida, la que, particularmente, yo más admiro. La otra, más pública y dominada por un erotismo incendiario, es la más conocida y la que le ha dado fama, haciéndola un personaje inolvidable, con esa tendencia que tenemos los cubanos de mitificarlo todo.

Ella misma ha sido punta de lanza y piedra de choque donde quedaban, como la bandera de su coterráneo Bonifacio Byrne, deshecha en menudos pedazos la moral, la falsa moral de una burguesía a la cual la propia poetisa pertenecía por su estatus social.

Carilda Oliver Labra es una poetisa con incondicionales admiradores y con sistemáticos detractores, que se escandalizaban con versos como éstos: “¿Cuándo vas a matarme a salivazos, / héroe? / ¿Cuándo vas a molerme otra vez bajo la lluvia? / ¿Cuándo? / ¿Cuándo vas a llamarme pajarito / y puta?” (Discurso de Eva). O estos otros: “Te borraré con una esponja de vinagre (...) Te borraré con el vino de los locos, sacándome los ojos; con un varón metido aquí en mi tumba. / Te borraré con juegos inocentes, con la vida o la muerte; ¡aunque me vuelva monja o me haga puta!”. O aquello de: “Hay cierta monja que nunca azoro, hay cierta puta aquí en mi carne. Con ambas lloro”.

Ajenos a uno y a otro bando, Carilda ha sido una poetisa que siendo mujer nunca ha pretendido ser feminista. Para Jenaro Talens, su poesía está “al margen de un feminismo clásico” aunque es “en esa furiosa reivindicación de lo femenino donde la escritura de Carilda Oliver Labra se nos aparece radicalmente subversiva”. Femenina sí. Ha hecho de su condición de mujer un símbolo, sin desdeñar al hombre. Antes bien, lo necesita como signo vital y referencia para su propia identidad.

Carilda me ha contado que siendo casi una niña, su madre un día la sorprendió es-

cribiendo poemas de amor. Era un sentimiento que aún desconocía. Sin haberlo vivido, su imaginación ya era capaz de expresarlo. Conociéndolo más tarde, esta capacidad verbal fue rotunda.

Decía Borges que la verdadera gloria de un poeta era colocar uno o dos versos, si acaso un poema, en la memoria colectiva. Y no es para Carilda poca gloria que, después de unas cuantas botellas de ron, la gente con las que ella ha sido fiel, los cubanos, sin distinción de razas o de posiciones ideológicas, luego de cantar “Asturias, patria querida”, alguna canción de Lecuona, un son de María Teresa Vera, de los Matamoros o de Sindo Garay, terminen recitando, a coros, su soneto “Me desordeno, amor, me desordeno”. Hasta el propio Lezama lo sabía de memoria. No es poca la gloria de Carilda. ■

La celosía

OSBEL SUÁREZ

Carmen Paula Bermúdez

La celosía

(*Miradas a la pintura de Fidelio Ponce*)

Editorial Abril

La Habana, 1996, 32 pp.

EL PREMIO CALENDARIO DE ENSAYO DE 1996 de la Asociación “Hermanos Saíz” correspondía a un tema escasamente mirado en los últimos tiempos: la pintura de vanguardia en Cuba. Con el *boom* de la pintura cubana en los 80, el arte joven parecía acaparar la atención de críticos, coleccionistas, galerías y has-

ta algún que otro mecenas, dejando un poco en el olvido a “promociones” anteriores que habían desempeñado un importantísimo papel en el desarrollo de las artes plásticas en la isla.

La celosía reflexiona en torno a la obra de Fidelio Ponce (Camagüey 1895-La Habana 1949), figura capital de la vanguardia plástica cubana, tomando como punto de partida la idea de la dualidad y la máscara para mostrarnos un Ponce de dos naturalezas “una, evidente, teatral, seductora; otra, disimulada, tímida e inteligente. Una defiende y perpetúa una actitud sentimental, hedonista hacia la pintura; la otra defiende y perpetúa una actitud mental, conceptualista, frente a la creación”.

Advierte Carmen Paula al lector que, desde la primera mitad de la década del 80, se viene recuperando, si bien con lentitud, la revalidación de la pintura de Fidelio. A este empeño se suma su trabajo (realmente *La celosía* continúa el estudio sobre Ponce que la autora había iniciado en un libro aún inédito: *La estrategia del disfraz*, de 1994. En el N° 5 de *Revolución y Cultura*, de 1995, Carmen Paula volvía sobre el tema en su ensayo “Ponce: la unidad paradójica”).

Con precaución nos muestra lo que la obra de Ponce exige del espectador y el riesgo de encasillarla únicamente entre costumbres epocales y sentimientos metafísicos, para ubicarla en un juego dual que, reducido al análisis de sus pinturas de temática religiosa, va “de la desacralización de lo sagrado a lo solemne” (Carmen Paula no identifica, al menos a priori, “temática” o “asunto” religioso en la producción de Fidelio Ponce).

La celosía, ensayo polémico y necesario, nos hace esperar, impacientemente, la publicación de aquel inédito que anticipaba sobre el pintor y la estrategia de su disfraz. ■