

Siete notas sobre un país de agua

SIGFREDO ARIEL

Efraín Rodríguez Santana
*Un país de agua*¹
 Editorial Letras Cubanas
 La Habana, 2003.
 112 pp. ISBN: 959-10-0815-5

1. **T**ODA CIUDAD, COMO JERUSALÉN, tiene en su cimiento profundo túneles inmemoriales. Como David, hay gente que transita por esas galerías nocturnas, y gracias a los pasos y a la faena de esa gente es que un hilo de agua y respiración refresca y nutre la ciudad desde la piedra que sirve de ánclora cuando los vientos se arrebatan y las casas caen, en ruinas puras. En el caso habanero, la piedra-basamento-galería subterránea significa toda nuestra antigüedad: dienteperro, prehistoria, refugio y resistencia. *La fuente que mana y corre* por caídas y subidas lleva los ires y venires de la gente por ese hondón, en nuestro dienteperro calcáreo agujereado por el agua, pasos y caídas. Toda ciudad se defiende así, como Jerusalén, desde la raíz.

Entre los que andan a menudo por los trillos de lo calizo sombrío que sirve de zócalo a La Habana, va Efraín Rodríguez con su lámpara ante los ojos, con lo negro cerrado y lo desconocido enfrente, adelantándosele apenas tres o cuatro pasos. En ocasiones, se ha visto rodeado de capas y capas sucesivas de noches y noches superpuestas, pero su fuente mana y corre siempre, *aunque (sea y) es de noche*. Le ha sido a veces necesario palpar con la punta de los dedos una parte del camino o ponerse a

sopesar cosas y superficies en el hueco de la mano como un ciego, o sostenerse de la pared cortada a pico para no caer. Y de esto ha contado y ha dado fe de ello por escrito. Lo viene dando.

Ha andado mucho ya por nuestras profundidades, ha afilado su flecha en la oscuridad y ha aclarado su idioma al tiempo que éste ha rozado misterio y cerrazón. Su palabra ha aprendido a despejar mucha manigua. Así ha descrito laberinto y aparición indescriptibles, pero también ha reproducido, con mano menuda de grabador, matices de un raro atardecer o del encuentro con una persona, o con su memoria de alguien, o las difíciles etapas de la construcción o reconstrucción de una memoria, una persona o algo. Tareas sutilísimas, prueba de pulso y comprobación de equilibrio que ha vencido, la viene venciendo.

2. En su libro nos pone ante una tríada de borrachines transparentes como parcas; conversa con la mujer negra que conoció en el lúgubre Las Vegas de la calle Infanta, cantando; dibuja el rostro del misterioso hijo, de su «una especie de amor». Proyecta sobre pared de cal la visión del amanecer de una familia íngrima —costurero, peluquero, vegetal— en la extraña página 16 de su cuaderno nuevo, extenso, que es posible leer como novela o como libro sin género, ¿para qué sirven los géneros ahora?, aunque es poesía, por supuesto, de la mejor que tenemos y de la mejor que ha escrito el poeta bueno que es desde su arranque.

3. *Un país de agua* es un título que no proviene de las rutas por las que Efraín Rodríguez nos conduce. Nombre transparente, ingrátido, «de agua», al parecer impropio para titular un libro de poesía grávida, hondamente significativa. Mejor, de desciframiento.

(En la página 22 interrogamos a esos dos toneles que nadan en un muelle; al agua que echa afuera la impureza de todo un año; a cada uno de los hombres y mujeres armados con escobas baldeando la extensión del

¹ Premio de Poesía Centenario de Rafael Alberti 2002.

país. Interrogamos la adjetivación de manera burda, policial. «De agua»: ¿tal vez por la vocación de intrascendencia nuestra, hace mucho tiempo descubierta y transbordada por autores de ensayos, escolares libros de historia y poemas más o menos trascendentes; intrascendencia tan dolorosamente sobrellevada por los que aspiran a más calado y responsabilidad de historia y acto? ¿O tal vez no?).

Efraín Rodríguez es, entre nosotros, de los que mejor logra ver en lo invisible. Tiene esa arma secreta y cristalina entre sus armas, ha ejercitado esa penetración y la usa con toda naturalidad. Sus arpones son por eso cada vez más exactos en el encaje, y sus herramientas cada vez más delicadas a la hora de construir y más sutiles sus relojes para medir y graduar intensidad y sombra. Efraín Rodríguez nos contempla a través del agua del país. Y se contempla.

4. Alguna vez, hace muchos años, Jorge Yglesias, en un prólogo, una reseña, no recuerdo, avisaba y se regocijaba de las perfecciones y limpiezas de la lengua de Efraín Rodríguez. Pero por entonces su voluntad, digamos constructiva, era demasiado evidente en muchos de sus trabajos; su vigilia de la norma, de lo modal, explícita. Luego, su lengua cedió gustosa y enamorada a variados contaminantes. Demasiado enamorada tal vez, pensarán algunos.

Cuando comenzaban los extraños 90, Efraín Rodríguez escribió por primera vez poemas eróticos al rojo. Después publicó varios libros y adquirió la costumbre de hundirse cada vez más profundamente en los asuntos que le interesaban, en sus personales túneles históricos. Pero continuó escribiendo aun más poemas eróticos al rojo. Los escribe todavía, muy a menudo. En este libro hay algunos. Su lengua adquirió sabiduría y diligencia para tratar temas que requieren de pulso firme para contener la forma sin que ésta se resienta ni recaliente, y de una ligereza —al menos aparental— para que el tono no se le agrave ni amargue. Habla —es decir *escribe en*— una lengua natural y culta aunque parezca que tales rasgos no puedan convi-

vir, pero conviven con felicidad. Por eso se permite el juego con lo burdo del coloquio (*A gozar más que Gozón*), la ironía y el sarcasmo a veces sanguinario.

Un país de agua es, para mi oído y mi recuerdo de sus otros libros, el hallazgo de su idioma más fluido y eficaz. Ya en *Otro día va a comenzar* habíamos advertido grumos de naturaleza coloquial incrustados con mano efectiva, sobre todo en los poemas relacionados con experiencias amorosas que ha tenido y que ha querido narrar.

(Aunque desde *El hacha de miel* viene esquivando al castellano duro con su chirriante pureza y arcaísmo repintado, en *Un país de agua* ya no es exactamente límpida su lengua. Sí vehículo amplio y cómodo. No se detiene a subrayar su propia transparencia porque, sencillamente, *es* transparente; no acude a la quiebra del verso en sitio oportuno para conseguir pausa o determinado efecto «de aire», porque lleva la rienda con tal propiedad, de una cabalgadura dócil domada largamente, que no se advierte nunca el tumbo del avance ni el paso por tierra irregular. Efraín Rodríguez ha logrado hacer invisible la herramienta del idioma. Otra prueba que ha logrado traspasar).

5. Como ha vivido bien su carne y ha probado y templado su letra en soledad de artesano, está en medio de ellas con gozo, con sensualidad. A pesar de las tendencias exitosas más recientes de la poesía nacional, Efraín Rodríguez no ha querido dedicarse a lo que llama la *poesía teatral* y es posible que abomine de ella. En cambio, se ha detenido en la literatura de hombres muertos, como Ezequiel Vieta, Gastón Baquero y Ángel Escobar. Ha establecido con ellos diálogos verdaderos, como los que estableció y alimentó en la amistad viva y honda; conversaciones que comenzaron y que no cesan en los infinitos túneles de la Jerusalén nuestra y sucesiva.

Todos los poetas ambicionan establecer diálogos verdaderos con hombres muertos, pero pocos son los que lo logran. Los grandes centros de energía de *Un país de agua* son los diálogos diseñados en prosa en los que el poeta habla *verdaderamente* con Vieta,

Baquero, Virgilio Piñera o Ángel Escobar. Pasa la sombra del atormentado ruso Tarkovsky por la galería que desemboca en Las Vegas de la calle Infanta, o en la caverna donde chilla un murciélago. Pasan otros, música también, Mussorgsky, Ravel, un «bolero»...

6. Como Efraín Rodríguez no teme a ninguna de las formas libertarias de la alegría, puede referirse a su dolor, mostrar los territorios de su dolor visceral, anecdótico y examinar incluso su propio irradiador desarraigo. En la página titulada *No pertenezco*, nítidamente él mismo se recorta del fondo, siempre en foco, cada vez más nítido a partir de una suma de negaciones, porque ya puede dirigir la luz a voluntad sobre un texto y enseñar, colocar en primerísimo plano, lo que desea mostrar. Como un maestro antiguo.

El aprendizaje y utilización de esta y otras herramientas delicadas que posee la poesía de Efraín Rodríguez, ha costado la vida de no pocos escritores. (Algunos de ellos, descorazonados, consideraron seriamente la posibilidad de dedicarse a géneros ínfimos, como el que él nombra *poesía teatral*).

7. *Un país de agua* es el mejor de sus libros. Esto podría significar poco o nada si se tratase de un poeta de poca voz y alcance más bien limitado. En su caso se trata de algo más serio, inquietante incluso, porque no hay duda de que pertenece a la zona destacada de esta época, no precisamente opaca, de la poesía de Cuba.

Efraín Rodríguez ha demostrado que sus dominios crecen, que están creciendo ahora mismo, que su límite ha rebasado el límite. El desborde ya se puede respirar. Un crítico podría hablar de madurez, maduración o ascenso, porque la crítica suele comparar la trayectoria de un escritor con la vida de un árbol o como una escala que se dirige a algún impreciso lugar de las alturas. La poesía es algo más complicado e imprevisible que la vida de un árbol o una serie de peldaños de escalera. Buenos lectores es todo cuanto necesita este *País de agua*, estos tiempos también los necesitan, entre otras muchas cosas, claro está. ■

En el fondo del hombre o el largo camino de un caracol

RAMÓN FERNÁNDEZ-LARREA

Manuel Díaz Martínez

Un caracol en su camino

Antología realizada por el autor (1965-2002)

Editorial Hispano Cubana

Col. Mitos de la literatura cubana

389 pp. ISBN: 84-607-7136-9.

LEZAMA DESCUBRIÓ QUE CON SU POÉTICA, un hueso de Quevedo se mecía en el aire de La Habana; tal vez un hueso seco y horadado, por donde brotaban extrañas, calmadas armonías. Eliseo Diego, desde su balsámica parsimonia, descubrió en él a un semejante. Coincidió con el autor de *Paradiso* y fue incluso a más, cuando adivinó el perfecto acomodo del poeta a las sombras —que no a lo sombrío—, y su capacidad para ver las cosas desde un ángulo oscuro, terriblemente sencillo, el hilo de negrura que escapa al ojo normal.

Yo, mínimo y mortal, sin ánimos de compararme, sé que Manuel Díaz Martínez es, simplemente, un contador de historias, de la Historia. Un hombre que ordena el mundo desde el inicio de los tiempos —del suyo, que parece inabarcable—, alguien que narra no sólo lo que ha sucedido del modo en que no sucedió, sino que anticipa lo que pudiera suceder, de la manera —dulce y feroz— en que podría no ocurrir.

Pareciera que toda la obra posterior de Manuel Díaz Martínez estuviese signada por ese asombro de abismo inocente que marca el primer verso de su libro *El país de Ofelia*, de 1965, donde avisa que la vida, como un cuerpo de mujer, ha de mirarse desde el fondo del hombre, fijación que inunda toda su poesía posterior, donde habla desde todos los ángulos, en sordina, a gritos, en susurros de pausada y armónica oscuridad, como si con esa idea conjurara lo que se ha

movido a su alrededor en sus casi setenta años de vida, y siete intensos poemarios.

Ahora, como quien va a partir a otro inesperado inventario, ha ordenado sus notas, con el temblor paciente de un caracol que va arrastrando todos los paisajes. Manuel Díaz Martínez nos sorprende con un repaso personal de su obra poética en esta nueva antología bajo el espléndido título *Un caracol en su camino*, y que abarca la totalidad de su creación, de 1965 a 2002.

Me niego a ver esta antología como un testamento. No lo es, aunque tenga de legado la íntima cirugía del propio creador, que confiesa en su nota a los lectores: «Repasando con sosiego de viejo lector lo que con fervores de joven autor di por bueno una vez, logro advertir que no todos los poemas que he publicado merecen aparecer en este recuento final». No lo creo resumen, porque en todo testamento aletea el desolado pájaro de una despedida. Manolo ha sido siempre fiel a la definición de esa dulce catástrofe que es la vida, desde mucho antes de escribir, en las páginas de un cuaderno tan vivo como es *Mientras traza su curva el pez de fuego*, de 1984: «Vivir es levantar un mundo/ sobre el mundo/ a cada instante».

Por ello quiero entender que hoy nos regale este inventario, una suerte de ordenamiento de las barajas con las que ha ido jugándose el amor y la muerte en los recodos de un largo camino, en su constante búsqueda de una tierra, dolorosa y real, imaginaria y colosal, que es, más que un lugar físico, la estancia perfecta donde el poeta se ha de sentar a la vera de un fuego, a repasar los rostros y las emociones que ha vislumbrado tras la espesa piel de los silencios.

Ha aparecido en el año 2003, con su elegante y sobria presencia azul, en la colección *Mitos de la literatura cubana*, en la editorial Hispano Cubana, que coordinan Fabio Murrieta y Grace Piney. En sus 389 páginas, Díaz Martínez nos convoca al camino de un caracol que ha sido muchos, desde *El país de Ofelia*, de 1965, hasta su cuaderno de 2001, *Paso a nivel*, con un extraño epílogo: los cuatro poemas escritos al alimón, como un magnífico bis a cuatro manos, con el poeta español Leopoldo María Panero. Así pasan ante

mis ojos, además de esa fina parábola sobre la fragilidad de los sueños humanos que sigue siendo para mí *El país de Ofelia*, la descarnada desilusión de *La tierra de Saúd* (1966), una cumbre del lenguaje coloquial que representa en la literatura cubana *Vivir es eso* (1968), con su lírica procacidad, y cuatro poemarios posteriores donde saltan la madura visión del poeta y el destello aleve de sensatez o sabiduría que son *Mientras traza su curva el pez de fuego* (1984), *El carro de los mortales* (1989), *Memorias para el invierno* (1995) y el antes mencionado *Paso a nivel*, de 2001.

Le agradezco a Manolo el pulso que le acompañó en esa poda dolorosa que representa siempre escoger entre los hijos de su mano, que es también lucha entre el amor a un texto y su circunstancia, y la cruel balanza de la imperfecta perfección, no haber olvidado en este balance de vida poemas esenciales para nuestra cultura como son *Historia muy vieja*, *Como todo hombre normal*, y el amargo humor negro de textos clásicos como *La cena* y *Balada del tiempo que vivimos*, sorprendente en su resonancia de actualidad política; dos textos, estos últimos, que llevan en su construcción el secreto de Manuel Díaz Martínez en su poética toda: la desolación profunda del que revela esencias del vivir y ese humor embozado, barruntado en una sombra que se hace más turbia al pronunciarlo, y que, sin embargo, ilumina por su inteligencia.

Ya nos había avisado el poeta desde su torrencial confesión, arte poética o de vida, que más se asemeja a una burlona declaración de principios en *Como todo hombre normal*, que no solamente es maniático, y que mantiene, a su pesar o en perfecta connivencia, excelentes relaciones con sus obsesiones, sino algo tan desgarrador como que «Mis relaciones con la angustia son cordiales». Tal vez esa cordialidad con lo vivencial opresivo ha dado como fruto una especie de ensimismamiento en la bondad del poeta, que denuncia sin herir, que amontona frente a sí los atropellos, con una dulce manera de enumerar desgracias, sin ser santón ni apóstol, sino un hombre que sabe esconder lo que sufre bajo el relámpago, porque, ya lo dijo también: «Los santos de madera van

perdiendo autoridad». Sólo así nos puede dejar en este exhaustivo repaso de su andar —Quijote a veces, y en ocasiones, Sancho, pero con mano cervantina que guía— testimonio de sus riesgos. Lo escribió en una de sus más sólidas desgarraduras al decir: «Estoy enamorado de una mujer/ bellísima y neurótica como la Historia».

Por esa Historia enfebrecida, dolorosa, que ha sido —han sido en su multiplicidad— su historia personal, sus vados y requiebros, sus viajes de ensimismado asombro y sus pérdidas humanas, nos lega el poeta su estancia entre dos islas —la arrebatada y la protectora de hoy— y la voz serena, en ocasiones directamente natural como el lenguaje cotidiano, que le obliga a mostrar señas de su intención en esta antología particular: ni eternidad, ni la miseria de la desmemoria. Tal vez lo proclamó sin mucha fe en que le creyéramos a pie juntillas en uno de los poemas de *Vivir es eso*, treinta y seis años atrás: «Una palabra sola/ no vale nada./ Dos, juntas,/ van al vacío./ Tres hacen el caos./ Cuatro no caben/ en la garganta./ Cinco y más/ son el olvido/ el olvido».

Incómodo, contrariado con la palabra que le permite nombrar las navajas de la luz y la sombra, pero insatisfecho porque la palabra sola no abarca todos los ahogos, también había definido su oficio en el primer poema de ese libro insoslayable: «La palabra es la desgracia; no es la palabra/ lo que busco. Ella me sirve,/ me sirvo de ella —¡qué remedio!—. Gracias a que asumió su instrumento con responsabilidad —quieta y agónica a la vez— le debemos hoy el recuento de ese camino que quiere hacer lento como un caracol, metáfora en la que también dimensiona su vastedad, que no su desarraigo, y, a pesar de su primer posible testamento, incluido en *Memorias para el invierno* (1995) donde también, como todo desterrado, hace un minucioso examen de sus islas, no nos ha otorgado lo que amenazaba cuando escribió: «Les devuelvo/ lo que me dejaron:/ la agonía».

Nada agónico es este enfrentamiento personal con su amplia obra. Manuel Díaz Martínez, el Manolo que sabe escuchar y mirar, y alrededor de cuya sombra siguen

pasando incesantes los rostros que amó: la estatura buena de ese viejo que fue su padre hasta el último minuto de su lejano cielo, las hijas, los amigos, los pequeños tormentos de la cotidianidad, los personajes de una identidad más abismal que los nacionalismos baratos (no olvidar ese destello inusitado, sorprendente, de nuestra historia, en el recio poema *Pensé en el General Quintín Banderá*, fantasma ensangrentado), la guerra de los días minúsculos que se posan unos sobre otros para ser, de pronto, una vida, todo lo escuchado o soñado, están aquí, entre las dos paredes que quisiera infinitas, de *Un caracol en su camino*.

Halló bien Lezama Lima el hueso de Francisco de Quevedo en el eco profundo de Manuel Díaz Martínez. Y le asemejó de modo exacto Eliseo Diego con las penumbras silenciosas. Algo de Antonio Machado hay también en el pausado cantar de Díaz Martínez, en el doloroso rumor de su obra. Un poeta y hombre cívico, que hoy ha desgranado sus días como quien repasa un extraño rosario. Para que no nos extrañemos nunca. Para dejar testimonio del candor y la dicha. Para saber lo zigzagueante que ha sido el oscuro brillo de este mundo. ■

Una familia y una nación en el tiempo

RAFAEL ROJAS

Julieta Campos
La forza del destino
Alfaguara, México, 2003.
771 pp. ISBN: 9681913124.

LA HISTORIA DE CUBA, COMO LA DE CUALQUIER país latinoamericano, ha sido una sucesión de descalabros que interrumpen y trastornan el devenir nacional. Eso que, a riesgo de una abstracción monstruosa, podríamos llamar «tiempo cubano», tradi-

cionalmente se divide en tres edades: la colonial, que va desde la conquista española, en 1492, hasta el fin de la Capitanía General en 1898; la republicana, que se inicia con el cese de la primera intervención de Estados Unidos, en 1902, y culmina con la huida del dictador Fulgencio Batista en diciembre de 1958 y, por último, la revolucionaria, que arranca el 1° de enero de 1959 y que, a fuerza de reproducir simbólicamente su persistencia, llega, exhausta y soberbia, hasta nuestros días.

Esas tres edades se superponen de un modo violento, sin apenas dejar rastros de una época en otra, bajo el constante zarrandeo de guerras civiles e invasiones extranjeras, dictaduras y revueltas, inmigraciones y exilios. Pero aunque nunca haya habido paz en la historia de Cuba, esa alteración del tiempo se ha intensificado con el paso de los siglos. La relativa estabilidad de las dos primeras centurias coloniales fue interrumpida, a mediados del siglo XVIII, por la racha de conflictos que se abrió con las guerras atlánticas y se cerró con las independencias latinoamericanas. Entre 1868 y 1898, Cuba experimentó tres guerras anticoloniales y la última de ellas, organizada por José Martí desde Nueva York, finalizó con una ocupación norteamericana. Si la Colonia duró cuatro siglos, la República, con sus dos dictaduras —la de Machado y la de Batista— y sus dos revoluciones —la de los 30 y la de los 50— duró apenas cincuenta y seis años. En la que parece ser una regla del encogimiento gradual de los lapsos históricos, la Revolución, esa tercera edad del tiempo cubano, acaba de celebrar patéticamente su cuarenta y cinco aniversario.

¿Cómo narrar un tiempo nacional tan accidentado y quebradizo? La dificultad tal vez haya condicionado el déficit de narrativa histórica que, hasta 1992 por lo menos, como ha estudiado Seymour Menton, distinguía a la literatura cubana frente a otras literaturas del continente, como la mexicana, la colombiana, la argentina o la brasileña, tan proclives al diálogo entre historia y ficción. La novela histórica cubana contemporánea, género muy practicado en los últimos años dentro y fuera de la Isla, aborda, por lo

general, breves momentos del pasado de Cuba, como los años 20 y 30 del siglo XIX en *Mujer en traje de batalla*, de Antonio Benítez Rojo; la visita del tenor italiano Enrico Caruso a La Habana de la primera posguerra en *Como un mensajero tuyo*, de Mayra Montero, o bien explora ciertas zonas del pasado de otros países, más históricamente narrables, como las peripecias centroamericanas del aventurero William Walter en *El hombre providencial*, de Jaime Sarusky, o la picaresca española del Siglo de Oro en *Al cielo sometidos*, de Reynaldo González.

Sin embargo, antes de la última ola de novela histórica, en la que se inscriben autores tan disímiles como Leonardo Padura, Zoé Valdés, María Elena Cruz Varela o Luis Manuel García, la literatura cubana conoció algunos proyectos de narración integradora del tiempo cubano, no siempre exitosos, como *Vista del amanecer en el trópico*, de Guillermo Cabrera Infante; *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, o *Los niños se despiden*, de Pablo Armando Fernández. A esta última tradición clásica pertenece, por su largo aliento y su densidad histórica, el libro *La fuerza del destino*, de Julieta Campos: un recuento de los anales de la Isla a través de catorce generaciones de una familia criolla. Con esta novela, la autora cubano-mexicana de aquellos textos evanescentes y abstractos que forman *Reunión de familia*, desplaza su poética hacia una escritura que, al decir de Arcadio Díaz Quiñones, aspira a la memoria integradora de la nación cubana.

En una réplica inconclusa del devenir de la Isla, la novela también está dividida en tres tiempos, sólo que el segundo corresponde al siglo XIX, la época de formación cultural y política de la nacionalidad cubana, mientras que el tercero únicamente abarca la primera mitad del siglo XX, esto es, el período republicano poscolonial. La narración histórica de Julieta Campos culmina, pues, en La Habana de los años 50, vísperas de la Revolución y el Exilio, acaso como protesta sutil contra el mesianismo de una nueva era que hizo tabla rasa del pasado y se atribuyó el renacimiento del estado nacional. Por medio de un juego discursivo, que habría sorprendido a Paul Ricoeur, la autora logra que la

extensión de los tres tiempos de la novela equivalga a la extensión de los tres tiempos de la historia de Cuba. Misteriosamente, el tiempo de la historia y el tiempo de la ficción eluden aquí sus determinaciones rígidas y excluyentes y alcanzan una duplicidad que nos atrae y nos inquieta.

La clave del misterio de esa duplicación de los tiempos se halla en el sujeto de la narración histórica emprendida por Julieta Campos: la familia De la Torre, un linaje que se forma en la España de los Reyes Católicos, con hidalgos que intervienen en la expulsión de los moros de Andalucía, y que en el siglo XVI se traslada a Cuba, dando lugar a una perdurable descendencia criolla que habitará Puerto Príncipe (Camagüey) en los siglos XVII y XVIII, Santiago de Cuba y Matanzas en el siglo XIX y, finalmente, La Habana, en la primera mitad del siglo XX. La saga familiar desemboca en la narradora, Julieta Campos, sobrina nieta del eminente naturalista cubano Carlos de la Torre, justo cuando la historia de Cuba está a punto de experimentar su mayor trastorno, la Revolución de Fidel Castro, que bruscamente cortará los hilos que ataban la Colonia y la República, al siglo XIX con el siglo XX.

Dos figuras marcan el principio y el fin de este linaje, María de la Torre, generatriz del clan criollo a fines del siglo XVI, y Carlos de la Torre, el célebre biólogo, geólogo, paleontólogo y político cubano, discípulo de Felipe Poey, a quien se deben algunos de los principales hallazgos de la ciencia insular y quien fuera fundador y presidente de la Sociedad Cubana de Historia Natural y rector de la Universidad de La Habana en los años 20 del pasado siglo. En buena medida, Julieta Campos concibe su novela como un diálogo con María de la Torre, la fundadora del linaje, en el cual la identidad de la escritora se afirma por medio de la misión de transcribir la leyenda familiar. Una leyenda que son muchas leyendas, una historia de historias o, más bien, fragmentos de alguna historia dispersa, inconclusa, que la autora escribe a retazos, como si siguiera el dictado secular que le trasmite María de la Torre desde el Camagüey de Felipe II. En ese relato familiar, que bordea el gran relato

de una historia nacional, el sabio Carlos de la Torre, aparece como el último eslabón del linaje, como la última rama de una genealogía que, en las primeras décadas republicanas, se ha confundido ya con la propia genealogía de la nación cubana.

A través del memorial de una familia criolla, la novela de Julieta Campos persigue múltiples líneas de parentesco o de vínculos afectivos que van a parar, como afluentes de un mismo río, a personalidades y sucesos emblemáticos de la historia de Cuba. Así, en esta suma de parentescos aparecen, como miembros de una gran familia nacional, Silvestre de Balboa y su *Espejo de paciencia*, la primera obra de la literatura cubana, la toma de La Habana por los ingleses en 1761 y los más importantes intelectuales y políticos del siglo XIX: el sacerdote republicano Félix Varela, el conspirador anexionista Gaspar Betancourt Cisneros, el pedagogo y filósofo José de la Luz y Caballero, el pensador positivista Enrique José Varona o los caudillos separatistas Carlos Manuel de Céspedes, Ignacio Agramonte, Antonio Maceo y Máximo Gómez. Por medio de una prima del siglo XIX, Carmen Zayas Bazán, Julieta Campos retrata al esposo, el joven poeta y revolucionario José Martí, quien escribe poemas y cartas de amor desde Progreso, Yucatán, y años más tarde, en Nueva York, abandona a su familia de sangre por otra familia mayor, la de la República Cubana.

Entre parentescos y noticias, la novela repasa las guerras de independencia, la emigración cubana en Estados Unidos, las intervenciones norteamericanas de 1898 y 1906, las pugnas poscoloniales entre caudillos y caciques, la corrupción de la política republicana, el conflicto racial de 1912, los gobiernos de Estrada Palma, Gómez, García Menocal y Zayas, la dictadura de Gerardo Machado, la Revolución de 1933, la Asamblea Constituyente de 1940, los gobiernos auténticos de Grau y Prío y, finalmente, la dictadura de Fulgencio Batista. De manera que el cauce primordial de la historia colonial y republicana de Cuba es recorrido a través de las múltiples tramas afectivas que propone esta novela. Pero la narración de los grandes hechos y la semblanza de los

grandes personajes son ladeadas, oblicuas, tangenciales, como si el relato familiar convirtiera en rumores o resonancias domésticas la feroz epopeya que se libraba más allá de las paredes de una casa. Algo hay aquí de microhistoria, sólo que el pequeño lugar, la gota de océano, desde donde se narra no es una aldea, como el Montaillou de Emmanuel Le Roy Ladurie o el San José de Gracia de *Pueblo en vilo*, de Luis González, sino el linaje De la Torre, atravesando cinco siglos de la historia de Cuba.

Como la ópera de Verdi, que le regala el título, esta novela comienza con una obertura de voces que no logran componer un coro, sino, más bien, una superposición de cantos personales. Esas voces, entre las que encontramos lo mismo a políticos, como José Martí y Fidel Castro, que escritores, como José Lezama Lima y Virgilio Piñera, articulan el lenguaje caótico e incoherente de la tribu cubana. Sin embargo, ese coro disonante, compuesto de múltiples voces afirmativas, siempre en primera persona, tiene un motivo recurrente: el naufragio de la utopía, el desencanto de una comunidad llamada, desde el siglo XIX, a cumplir una misión trascendental en el equilibrio del mundo. La reflexión sobre el fracaso del destino revelado de la nación cubana, esa misión providencial encomendada a la Isla, desde las páginas del *Diario* de Colón hasta las de José Martí en tantas cartas y discursos, es uno de los subtextos más apasionantes de esta novela.

La eterna tensión entre utopía y desencanto, tan bien captada por Claudio Magris, se insinúa en la novela por medio del personaje de Carlos de la Torre, el último heredero del linaje criollo, que ha trocado el patrimonio familiar en sabiduría nacional. A través del hallazgo de los restos de un mamífero del pleistoceno, el gigante perezoso de la prehistoria insular, De la Torre confirma la tesis de que, en sus orígenes, la isla estuvo adherida a la masa de tierra del continente americano. Esta ausencia de una insularidad originaria, según uno de los personajes de la novela, es un dato que presagia el desencanto de la utopía, ya que alude a la imposibilidad de encontrar una comunidad radicalmente distinta en el mundo occidental.

Siempre hay algo «angustioso», dice, «asfixiante en esa insularidad paradigmática, en ese querer fijarnos como sino el encierro entre muros de agua». A la manera de Virgilio Piñera, en *La isla en peso*, Julieta Campos vuelve a plantearnos el dilema del límite en la cultura cubana, aquella «maldita circunstancia del agua por todas partes».

La fuerza del destino ofrece a la crítica y la historiografía cubanas un excelente pretexto para repensar las complejas relaciones entre Familia y Estado en esa pequeña nación caribeña. Es paradójico que una cultura, como la cubana, que careció de las tradiciones estamentales y corporativas de los antiguos regímenes virreinales, que tuvo un mestizaje acelerado en el siglo XIX y que en el siglo XX experimentó dos grandes modernizaciones exógenas, la norteamericana y la soviética, sea tan dada al culto familiar, a cierta mentalidad nobiliaria, asociada a un imaginario aristocrático y genealógico que contrasta con el aburguesamiento de la República y con el igualitarismo de la Revolución. Dos evidencias intelectuales de esta paradoja son la monumental *Historia de las familias cubanas* de Francisco Xavier de Santa Cruz y Mallén, Conde de San Juan de Jaruco y de Santa Cruz de Mopox, que tanto aprovechó Julieta Campos en la redacción de su novela, y el mito familiar de *Orígenes*, esa sintomática restitución del linaje espiritual de la nación cubana que ha sido tan bien descrita por Lorenzo García Vega y Antonio José Ponte.

Pero los De la Torre, a diferencia de otros célebres linajes de la literatura moderna, como los Karamasov o los Buendía, carecen de maldición, de tara o de legado mítico. De hecho, la historia filial que nos cuenta Julieta Campos es tan discontinua y zigzagueante como la propia historia de la isla. Lo único permanente y continuo entre tanta fuga y desvío es esa tenue línea de sangre que se extiende desde María de la Torre, en el siglo XVI, hasta Carlos de la Torre, en el siglo XX. El lento avance de esa línea de sangre se confunde con el tiempo mismo de la familia y de la isla y se erige en el único tópico inteligible de tantas evocaciones, personajes y escenas. El tiempo que

transcurre con la lentitud de un espeso río y la memoria que testifica un acervo filial son los dos grandes temas de esta novela. Ambos, el tiempo y la memoria, levantan el puente intelectual que comunica aquellos relatos ensimismados y contemplativos de *Reunión de familia*, con la prosa serena y elocuente de *La fuerza del destino*. ■

«Clase muerta», vanguardia poética, «literatura menor»

DUANEL DÍAZ

VV. AA. (Antología)
Memorias de la clase muerta,
 Compilación y epílogo de Carlos A. Aguilera
 «Prólogo sin credenciales»,
 de Lorenzo García Vega
 Editorial Aldus, México D.F., 2002
 173 pp.

EN UN ENSAYO INCLUIDO EN UN DOSSIER que en su último número *La gaceta de Cuba* dedica a la poesía cubana contemporánea, Arturo Arango afirma que «no parecería disparatado afirmar que, salvo la poética proclamada por los ideólogos de Diáspora(s) (Rolando Sánchez Mejías, en primer lugar), y la escritura de autores cimeros como Hernández Novás y Ángel Escobar, toda la poesía cubana contemporánea oscila entre el conversacionalismo y el posconversacionalismo»¹. *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*, la más reciente antología de una zona indiscutiblemente importante de esa poesía, que cayó en mis manos por los mismos días en que lo hizo el susodicho número de *La gaceta*, contradice de modo bastante rotundo esta afirmación. Porque muestra un corpus poético que trasciende el conver-

sacionalismo con todas sus variantes y transformaciones, y porque, aunque incluye a todos los poetas de Diáspora(s), no es exclusivamente una antología del grupo: ni Rito Ramón Aroche, ni Juan Carlos Flores, ni Omar Pérez pertenecen a él, aun cuando sus obras muestren, sobre todo en el caso de los dos primeros, cierta afinidad con la que se ha producido desde el proyecto de escritura alternativa liderado por Sánchez Mejías.

Si la poesía que Jorge Luis Arcos ha llamado acertadamente posconversacional crece en tierras de conversacionalismo, es evidente que la antologada por Carlos A. Aguilera lo hace en un campo sembrado por otras semillas. Partiendo de la crisis de la norma conversacional, del tácito rechazo de su impostura u obsolescencia, la poesía que muestran estas curiosas *Memorias* no vuelve sin embargo cómodamente al arsenal poético sobre el que los poetas conversacionalistas ejercieron su ascesis. Ascética en otro sentido, la obra de la «clase muerta» parece entrañar, en relación con la poesía posconversacional y la posorigenista, por un lado un descenso de la temperatura lírica, en la medida en que se sustrae conscientemente de un lirismo del yo más o menos condimentado de culturalismo, y por otro, un aumento de la misma temperatura en la medida en que se abre a la pregunta por la poesía misma en tanto experiencia, a partir de una selectiva asunción de la tradición de la vanguardia que, en el contexto inmediato de estos poetas, cumple cabalmente su genuina función desautomatizadora, transgresora y hasta epatante.

Pero más que como vanguardia «clásica», yo entendería buena parte de la poesía que conforma estas curiosas *Memorias* como «literatura menor», más o menos en el sentido en que la definen Deleuze y Guattari en su renovadora lectura de Kafka. Esto es, como literatura política; no, desde luego, en el sentido en que la poesía social o el realismo socialista lo son, sino en el sentido de lo político como lo transversal al poder, como la producción de líneas de fuga que apuntan a un espacio liso alternativo con respecto al espacio estriado instaurado por el estado. «Devenir menor», ser, ya no sólo «absolutamente

¹ Arango, Arturo; «Existir por más que no te lo permitan. (Lectura de una poesía dispersa)»; en: *La gaceta de Cuba*, noviembre-diciembre, 2003, p. 22.

modernos» como quería Rimbaud, sino *menores*, parece una intención de estos poetas cuyos textos, según explica Aguilera en su epílogo, «se acoplan a una reflexión sobre el poema, el escritor y sus articulaciones en determinado hábitat», inscribiéndose en «una tradición moderna de lo conceptual» que según el epilogoista se echa de menos en la literatura cubana. Recortando el terreno de esta «clase muerta» —improductiva, casi carente de valor de uso, según explica a Lorenzo García Vega en un e-mail que éste reproduce en su prólogo a la antología—, Aguilera apunta que «estas poéticas pueden ser una salida a un romanticismo de corte «blando», común entre los poetas de los 80, y a una sublimidad-de-la-mentalidad-literaria que [...] tiende a simplificarlo todo, convertirlo, en Literatura-Nación». Menor, según se desprende de estas afirmaciones, es esta poesía en relación con la lengua mayor en que ha llegado a convertirse el estilo poético de un sector mayoritario de la generación de los 80. Pues si la sensibilidad que en aquella década retó el absolutismo de la norma coloquialista característica de la promoción anterior fue entonces revolucionaria, hoy resulta en buena medida conservadora, toda vez que los márgenes de libertad que conquistó en su batalla contra la lírica más o menos realista-socialista representada por poetas como Raúl Rivero y Osvaldo Navarro han sido cooptados por las instituciones, volviéndose inocuos para un estado que ante la crisis del marxismo-leninismo ha debido ampliar su permisibilidad estética y hasta echar mano de los «idealismos» que antes había prescrito. Ahora bien, no creo que la calidad poética sea variable exclusiva de estos posicionamientos respecto al nacionalismo, al estado o a lo que Aguilera denomina «mala ontología». Ciertamente es posible encontrar, entre los practicantes del conversacionalismo o del posorigenismo, mejores poetas que algunos de los aquí incluidos, pero parece indiscutible que entre estos últimos se encuentran algunos de los nombres más importantes de eso que llamamos «poesía cubana contemporánea».

Si no exclusivamente, *Memorias de la clase muerta* es, en buena medida, una antología de Diáspora(s). Seis de los nueve poetas

representados —Carlos A. Aguilera, Ricardo A. Pérez, Pedro Marqués de Armas, Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders e Ismael González Castañer— pertenecen a ese grupo que ha protagonizado la más importante toma de posición en el campo literario cubano de los años 90. El breve epílogo de Aguilera, controvertido por el radicalismo de algunas de sus afirmaciones, continúa, además, el *poemos* presente en textos programáticos, como el prólogo a la antología *Mapa imaginario* y la presentación de la revista *Diáspora(s)*, ambos de Rolando Sánchez Mejías². El campo de «lo conceptual» que el antologador quiere mostrar es, sin embargo, más amplio que el del «pensar-escribiendo» que define a Diáspora(s). «Dentro del mundo de lo conceptual [me escribe Aguilera en un e-mail], me pareció que 'lo civil' era uno de sus lados más importantes. Lo civil no sólo como una reflexión sobre diferentes lados de la onto-realidad, también como una reflexión sobre los límites de la poesía. [...] Lo importante era mostrar los diferentes huequitos de lo conceptual, y no como comúnmente se entiende: un espacio frío, cerebral y de experimento. El lado vernáculo del asunto sí se quiere». De ahí la presencia de un poeta como Omar Pérez, cuya inclusión pudiera parecer disonante en esta antología si no se tiene en cuenta esa voluntad de incluir determinados gestos civiles que no conforman el centro del «terreno de operaciones» de Diáspora(s). Basta, por otro lado, contrastar la poesía económica de Rolando Sánchez Mejías con la poesía neobarroca de Ricardo Alberto Pérez para advertir las diferencias de estilo que existen en el seno de este propio grupo. De manera que, aunque es la única entre las múltiples antologías de poesía cubana contemporánea que propone una poética a partir de una toma de partido que no es estricta y principalmente generacional, *Memorias de la clase muerta* no constituye en modo alguno una muestra homogénea.

² Dossier. 26 nuevos poetas cubanos. *Mapa imaginario*, Embajada de Francia en Cuba en coordinación con el Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1995; «Presentación», en: *Diáspora(s)*. Documentos 1, La Habana.

También contribuye indudablemente a la ostensible singularidad de esta antología el original «prólogo sin credenciales» que para ella ha escrito Lorenzo García Vega. Con su inconfundible estilo atravesado por la autobiografía y decididamente contrario a la escritura académica, el autor de *Los años de Orígenes*, quien afirma en algún momento la inconveniencia de recurrir al contexto, a la historia o a los profesores para explicar a los poetas de «la clase muerta», ciertamente explica poco, de modo que su texto estaría mejor como epílogo, y el epílogo de Aguilera, donde se definen los criterios a que responde su antología, como prólogo. García Vega imagina el porvenir de la nación como un parque de diversiones tipo Disneylandia, nos recuerda su curiosa experiencia como antólogo de la novela cubana, especula sobre la recurrencia de chinos en algunos de los poemas incluidos; compara, finalmente, esta reunión de poetas con un circo de deprimidos. Yo, por mi parte, quiero saludar esta antología, convencido de la vitalidad de la «clase muerta» y de su importancia dentro de la clase mayor de la poesía cubana escrita en la pasada década. ■

Radiografía de una mitad de nuestro cuerpo

PABLO DÍAZ ESPÍ

Alejandro Armengol
Miamenses y más
 Término Editorial
 Cincinnati, 2002
 196 pp. ISBN: 0-930549-17-1

LA LECTURA DE *MIAMENSES Y MÁS* TRANSMITE la sensación de que la conquista de *la provincia de la Florida*, iniciada por Hernando de Soto en 1539, aún prosigue. Sólo que los nuevos conquistadores, ahora desterrados, no arriban en navíos, sino en cualquier

medio u objeto capaz de atravesar las 90 millas del Estrecho, y que en vez de traer vituallas cargan con un bagaje de valores, contradicciones, dudas y sueños que a la postre no resulta más que un lastre para la nueva vida.

A caballo entre la ficción y el periodismo, entre el relato breve y el ensayo o el artículo de opinión, este libro es, ante todo, una radiografía de Miami. El resultado, visto a contraluz, arroja las deformaciones que desde hace tantos años aquejan a esa mitad de nuestro cuerpo llamada exilio: politiquería local, arengas radiales, intransigencia, demagogia, ideas trasnochadas, lucha permanente entre *lo viejo* —la identidad (o el estereotipo de ésta)— y *lo nuevo* —la asimilación.

Dividido en cuatro partes, la primera y la última podrían considerarse el *tiempo presente* del relato. El libro comienza con ocho textos breves, agrupados bajo el título de «Miamenses», y termina con un «Epílogo», escritos, todos, en una tangente que viaja hasta el V.S. Naipaul de las crónicas sobre la Argentina peronista o los asesinatos del Black Power en Trinidad; textos que se decantan más por una búsqueda antropológica que por el afán de contar una historia, aunque no renuncien a nada, ni siquiera a esa costra tan adherida a los acontecimientos que la literatura de ficción, salvo excepciones, suele dejar en manos del periodismo. ¿Cómo sondear, de otro modo, el sino de una comunidad surgida a raíz de un evento político, de una ciudad en frenética evolución y sin embargo presa de un inmovilismo superlativo, de una situación tan anormal como es la de nuestro exilio? En su intento por acercarse al centro del conflicto, Alejandro Armengol dinamita las fronteras entre la ficción y la realidad; a veces crea un carácter, otras es el mismo escritor quien se ubica en el centro de la historia. Todo vale, parece decirnos, como un balsero decidido a alcanzar la costa, ya sea en una recámara o en un Chevrolet del 51 amarrado a tanques de 55 galones. Por momentos, Miami parece una zona de guerra; ecos de Ryszard Kapuscinski o de Hunter S. Thompson, o de eso que se ha dado a llamar *nuevo periodismo*, planean como un rara avis sobre el panorama

cubano. *Miamenses y más* trata —con seguridad de una manera infructuosa— de sentar una pauta en esa algarabía política e informativa que no se propone dejar huella ni sacar conclusiones, sino que es fin en sí misma; de oponerse a ese mecanismo nefasto que perpetúa el presente y que impide crear memoria y, por ende, cultura.

Esa intención abarcadora, esta necesidad de explicar(se) el trasfondo, es evidente desde el primer párrafo del libro: «Desde Maine, la costa Atlántica sigue una ruta descendiente. Poco a poco el país va cayendo para formar esa enorme estalactita que es la Florida. Un trozo de hielo proveniente del norte que día a día se derrite, se funde en las aguas del Caribe para volver a sus orígenes. Recorrer esa ruta es evocar la historia, la grandeza y la culpa nacional. Un país que termina en casi nada. Eso es lo que es Miami: la ciudad de mil futuros sin ninguno seguro. Una existencia provisional y al mismo tiempo sólida; el imperio de la supervivencia amenazada. (...) La historia se convierte no en decadencia (o en la parábola de la decadencia) sino en el espejismo de la falta de grandeza».

Más clásicas formalmente, las partes dos y tres del libro, tituladas «Y más» y «Manigüiti», narran, respectivamente, un pasado cubano y un arribo a Miami. En los relatos de «Y más», con excepción del titulado «Una tarde de dominó», de claros aires republicanos, los personajes se mueven en la turbulencia de los años posteriores al triunfo de la revolución: la universidad, los posicionamientos ideológicos, la militarización de la vida, la omnipresencia de la Unión de Jóvenes Comunistas... Una existencia en la Isla que es el denominador común entre los exiliados; un pasado congelado en el tiempo que comenzará a recibir la gota corrosiva de la nostalgia tras ser expuesto a esa fase de adaptación a un entorno desconocido que subyace en el relato «Manigüiti». Un texto en el que el recién llegado, más que ver, intuye; más que encaminarse, elucubra sobre posibles rumbos que luego se revelarán como pasillos de un laberinto.

A medida que nos adentramos en la lectura de *Miamenses y más*, la incertidumbre se va alzando como sensación predominante; se impone un desasosiego que el fulgurante

éxito económico de «la más hispana de las grandes ciudades en los 50 estados de la Unión», que dijera Samuel Huntington, no hace más que acrecentar, como si igual de grande que ese éxito debiera ser el vacío creado por la provisionalidad, por lo temporal convertido en definitivo.

Marcados por tales circunstancias, no deja de haber cierta semejanza entre los personajes que aquí habitan y los de *La galería invisible*, el anterior libro del autor. Si bien en *La galería...* eran seres de otro mundo, criaturas transparentes que se fagocitaban o inmolvaban durante la cópula, el miamense, más que andar por el libro, tropieza, «vive una vida extraña en una ciudad conocida», «guiado por la ilusión de un futuro improbable y de un pasado espurio».

Miamenses y más posee la virtud de ser implacable, convencido, como está el autor, de que la reproducción de estructuras autoritarias, la negación de la crítica o la solución electoralista, continuarán perpetuando el drama que nos ha descarrilado como nación. Sólo una comunidad capaz de soportar libros como éste podrá llegar a la mayoría de edad. Por eso, esta visión crítica de nuestro exilio, fuera de cualquier trinchera ideológica, es una propuesta encomiable. Más que preocupante, el diagnóstico que arroja es terrible: en definitiva, estamos hablando de la parte más sana de nuestro cuerpo, ¿o no? ■

Historia de una pasión cortesana

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

Ángel Esteban y Stéphanie Panichelli
Gabo y Fidel. El paisaje de una amistad
Espasa Calpe, Madrid, 2004
341 pp. ISBN: 84-670-1263-3.

EN UN ARTÍCULO PUBLICADO EN *LA NACIÓN* de Buenos Aires, «El periodista que buscó el poder», Tomás Eloy Martínez sostiene que

ese muestrario de contradicciones que fue Jacobo Timerman «buscó el poder, lo aduló, se alió con él, pero nunca le fue sumiso». De Gabriel García Márquez puede decirse otro tanto, menos lo último.

A muchos nos intriga que García Márquez asuma gustosamente, como un privilegio, las faenas de escriba y recadero de un déspota que arrastra una historia pavorosa de delitos y delirios. Para encontrar las razones o sinrazones de esta disfunción moral, el profesor Ángel Esteban, de la Universidad de Granada, y la investigadora belga Stéphanie Panichelli se dedicaron a hacer una meticulosa pesquisa, cuyo resultado ha sido la historia de una pasión cortesana.

Que esa pasión ha resultado más fácil de historiar que de explicar es lo primero que advertimos en *Gabo y Fidel. El paisaje de una amistad*.

Singulariza las relaciones entre García Márquez y Fidel Castro la amistad íntima que los une desde hace un cuarto de siglo, tanto más rara cuanto que el dictador, según lo que se sabe, no ha profesado una amistad semejante a ningún otro intelectual, ni cubano ni extranjero. El enigma que Esteban y Panichelli han intentado desvelar a lo largo de las trescientas y tantas páginas de su libro —con las que han incrementado nuestra perplejidad— radica en estas preguntas que tantos nos hacemos: ¿cómo puede García Márquez ser amigo entrañable de Fidel Castro, al extremo de haberse convertido en impúdico falsificador de la realidad cubana, propagandista del dictador y agente diplomático de éste para misiones especiales?, y ¿por qué Fidel Castro, un hombre que no cree en la amistad y que ha dado múltiples pruebas de despreciar a los intelectuales, no oculta su devoción por García Márquez, al extremo de concederle privilegios y prebendas, más que irritantes en un país plagado de carencias?

En un texto citado por Esteban y Panichelli, García Márquez afirma: «Mucha gente tiene dificultades en creer que mi amistad con Fidel Castro se basa casi por completo en nuestro común interés por la literatura». Y más adelante añade: «En cierta ocasión, no sin cierto aire de melancolía, [Castro] me dijo: En mi próxima reencarnación yo quiero

ser escritor». Quizás lo que anime la estrecha relación entre el dictador que quiere ser escritor y el escritor seducido por el poder sea un intercambio de ilusiones. Dicho de otro modo: el deseo de ambos de «vivir» la experiencia del otro.

Por supuesto, Castro tiene otras querencias menos espirituales a cuya satisfacción se entrega su gran amigo. En *Gabo y Fidel* se cuenta que Raúl Castro le dijo a un ministro soviético, refiriéndose al sonriente hijo de Aracataca: «por fortuna no es comunista, porque si lo fuera no nos sería tan útil». Lo mismo pudo haber dicho Goebbels de Leni Riefenstahl, quien se murió negando haber sido nazi.

Lo históricamente trascendente no es, en fin de cuentas, con quién un creador importante intercambia libros y sale de pesca, por más que eso despierte algún interés, sino a quién y para qué es útil. Y esto, en el caso del creador de Macondo, queda claro en *Gabo y Fidel. Paisaje de una amistad*: es útil a un dictador y a su dictadura. ■

Morir en Miami

ALEJANDRO ARMENGOL

José Abreu Felipe
Cuentos mortales
Ed. Universal, Miami, 2003
101 pp. ISBN: 159388009 X

DESDE HACE MUCHOS AÑOS HA QUEDADO atrás la época que permitió a Seymour Menton afirmar —combinando realidad e injusticia— que la narrativa elaborada por los exiliados cubanos se limitaba a «diatribas anticomunistas con escaso mérito literario». Pero las obras escritas en Miami aún no están libres de este «pecado original» a los ojos de la crítica internacional y las editoriales españolas, que siguen apostando a la ignorancia. Hay en la actualidad un grupo notable de escritores que residen en la llamada «capital del exilio» que siguen apostando con pocas

esperanzas en la realización de textos que merecen un reconocimiento mayor, con temas y recursos estilísticos que desbordan una clasificación fácil, y que definitivamente ayudarán a comprender en el futuro el significado de una vida transcurrida en gran parte fuera del lugar de origen. *Cuentos mortales*, de José Abreu Felipe, acaba de unirse a ese conjunto de textos que trascienden la elemental dicotomía que define la vida de un exiliado en términos políticos y explora la desolación que implica el paso del tiempo. Para los protagonistas de los 10 relatos breves que forman este libro, el alejarse se define en consecuencias que no dan cabida al arrepentimiento, aunque tampoco están a salvo de la carga que implica sobrevivir frente a la adversidad.

Mientras que la prensa nacional y extranjera persiste en destacar sólo la tan repetida intransigencia política, los triunfos y las luchas electorales del exilio cubano en Miami, gran parte de la literatura que se escribe en esta ciudad ha ampliado sus objetivos y

prefiere la descripción de quienes sólo han logrado atesorar sueños y frustraciones. Entre ellos, José Abreu Felipe (La Habana, 1947). Se exilió en 1983, pero su obra puede considerarse parte de la llamada «Literatura del Mariel», que trajo a Miami un grupo de intelectuales que posibilitó que la cultura exiliada hablara con una voz diferente e iniciara un distanciamiento tanto de los patrones literarios existentes en la Isla como de las formas tradicionales abordadas por los autores anteriores al éxodo de 1980. Poeta, narrador y dramaturgo, ha publicado tres volúmenes de poesía y tres libros de teatro, sus novelas *Siempre la lluvia* (finalista en el concurso Letras de Oro 1993) y *Sabanalamar* (2002) forman parte de *El olvido y la calma*, una pentalogía que incluye además *Barrio azul*, *El instante* y *Dile adiós a la Virgen* (2003). Cada vez más, la narrativa de los exiliados muestra los aspectos más individuales de una comunidad que es presa de una disyuntiva sin una solución momentánea: una decisión tomada hace ya



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

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

SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO

EDICIONES UNIVERSAL

(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

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

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

e-mail: ediciones@kampung.net

<http://www.ediciones.com>

demasiados años que obliga a sus miembros a envejecer y morir en un lugar escogido pero nunca plenamente aceptado. Mientras esta comunidad se renueva con la llegada de nuevos refugiados y mantiene activa su frustración ante la permanencia del régimen de La Habana, quienes la forman saben que su vida fue partida en dos: un antes y un después que logran confundirse pero no integrarse.

Como ejemplo de este círculo sin cerrarse, los relatos de *Cuentos mortales* se inician y culminan con dos títulos alegóricos: vencedor y perdedor. El «vencedor» del primer cuento muere, luego del triunfo literario, al regresar a la Isla y en los momentos en que es honrado con un Doctor Honoris Causa de la Universidad de La Habana. En la narración final, el «perdedor» hace un balance de su vida antes de suicidarse. En ambos casos, se trata de un ajuste de cuentas. Hay diferencias evidentes entre ambos personajes: el primero ha alcanzado el triunfo literario y el otro nunca ha publicado una línea. Uno muere al regresar a Cuba y el otro ni siquiera se plantea esa posibilidad. Pero estas diferencias son aparentes. Para ambos, los logros y las frustraciones personales resultan pueriles ante la realidad: buenos y malos recuerdos. Para el suicida, en éstos no hay «nada que merezca una línea». El escritor de éxito, por su parte, considera al tiempo «ajeno a la experiencia y a cualquier esfuerzo». Desde el punto de vista existencial, ambos relatos evidencian una ironía que lleva a la inversión de los títulos: el suicida demuestra mayor lucidez al quemar su «obra maestra», la novela que arroja a las llamas, mientras que quien recibe el homenaje se considera un cobarde que ha «perdido demasiadas oportunidades para matarse».

La muerte rige la escritura del libro. Está presente en nueve de los 10 relatos. Bastan algunos ejemplos: «La artritis y la desesperanza empujan cadáveres ahogados, cadáveres mordidos, cadáveres reventados contra el asfalto, cadáveres humillados por el cáncer» (la marcha); «tampoco era bueno sobrevivir a los hijos, ni a las mujeres, ni a nadie que se ame» (regreso a casa); «en diez años demasiada muerte se había acumulado

en su memoria» (muerte acumulada); «casi cinco minutos después escuchó el nombre de su padre, entre una petición por las almas del purgatorio y la salud de un obispo recién operado de cáncer» (misa de sanación). Sólo en trío predomina un sentimiento de hastío, con igual carácter perecedero, que puede interpretarse como la muerte de la amistad.

Si muerte, frustración y fatiga son las claves de este libro, no son asumidas como justificaciones de cualquier tipo, y mucho menos se trata de «echarle la culpa a la dictadura castrista o al exilio que me consume el alma». Son respuestas lúcidas de quien asume la vida sin «crear ni en la madre de los tomates», que se sabe un «exiliado total», como proclamara Guillermo Rosales. *Cuentos mortales* llega para mostrarnos esa otra cara de Miami, más allá de la fanfarria de los logros económicos de la comunidad exiliada y los ataques malintencionados de quienes sólo ven a esta ciudad como una cueva de resentidos y traficantes. Una obra vital que se impone sobre lo perecedero. ■

Guayaba dulce

ELENA TAMARGO

Laura P. Alonso Gallo y Fabio Murrieta
Guayaba Sweet
 Ed. Aduana Vieja, Cádiz, 2003.
 369 pp. ISBN: 84933455-1-2.

CUANDO EL POETA JUDÍO ALEMÁN PAUL Celan no sentía ya necesidad de justificar su origen ni su pertenencia a una cultura asesinada, al ser interrogado acerca de por qué aún seguía escribiendo en la lengua de los que habían matado a sus padres, respondió con una frase que devendría lapidaria: «porque el poeta en otra lengua miente». Celan, como otros tantos, eligió el papel del testigo sobreviviente, del que alcanza el umbral de lo indecible, pero no deja de decir.

La perfección con que los escritores de *Guayaba Sweet. Literatura cubana en EE. UU.* transitan de una lengua a otra, en un trabajo semejante al de la incineración, funde las tradiciones y los lenguajes y libera las posibilidades confinadas del testimonio, porque tal vez toda escritura nace como una necesidad testimonial, interrogándose sobre la naturaleza de aquello que no puede dar fe de su existencia: esa otra no lengua, que se habla sola, de la cual nace, en una perpetua renovación, el lenguaje útil de la comunicación cotidiana.

Una presencia insistente, que parece impulsar la escritura de todos estos ensayos y que aparece por diversos caminos, es la que, casi por comodidad, podemos denominar «de lo exiliar». Su secreto radica en que señala una continuidad más allá de los personajes y de los temas, como si alrededor del exilio, de cada propia interrogación, todas las preocupaciones intelectuales encontraran su verdadera significación. Una huella que visita sin permiso la memoria, un mandato impostergable que plantea sus exigencias más allá de las posibles simulaciones y de los posibles abandonos, una distancia que se proyecta desde su opaca lejanía y pinta con colores ideales una visión del mundo que se realiza y se da sentido en esa búsqueda.

En los ensayos que integran *Guayaba Sweet* persiste la conciencia de lo que no es conciencia, algo parecido a la aporía de Sartre en el sentido de que la conciencia, para ser conciencia, tiene que reflejar algo que no lo es. De ahí que los discursos se estructuran sobre la base de lo otro, y se tejen con un hilo invisible que se resuelve en parábolas.

Las preocupaciones de estos pensadores cubanos, donde quiera que hayan crecido o escriban, entre ellas las filosóficas y las lingüísticas, deben enfrentarse con los síntomas de una profunda ruptura, que debe buscar la continuidad en un repensarse a sí mismos, comprender que las ideas tienen una historia y que su despliegue en el tiempo exige una indagación que se dirija a la comprensión de sus originalidades y las mutilaciones que las diversas interpretaciones generaron en la historia personal de cada uno.

¿Por qué no somos nada sin aquella tierra?, la cubanía como opción, otros modos de nombrar la patria, el drama de la bilingüidad, la experiencia humana y el exilio primordial, no sólo exilio sino una poesía exiliada, la Isla que no existe frente a la Isla sin fin, la doble pertenencia, la acumulación ilimitada de los préstamos culturales, el exilio de la palabra o la palabra exiliada, son las invocaciones y los reclamos de este libro, cuyo sabor no resulta tan dulce como el de las guayabas de la Isla, aunque mantiene el olor de aquellas con que nuestros aborígenes taínos hacían ofrendas a sus dioses y sus muertos.

Con formulaciones polémicas, rápidas, visionarias, utilitaristas, los textos se introducen con gran ductilidad en la problemática cubana y la escudriñan con instrumentales filosóficos, lingüísticos e históricos, cuya actualización coloca a sus autores en los niveles más elevados del pensamiento contemporáneo. El conjunto, amplio en autores, diverso en temas y riguroso en calidad, confirma la buena salud del pensamiento cubano y otorga credenciales definitivas a una zona un tanto débil de la cultura cubana, que tuvo siempre ensayistas lúcidos y pensadores profundos, pero nunca, como ahora, una expresión conjunta a la que se puede llamar, sin titubeos, una ensayística cubana.

Por efecto de una extraña dialéctica, en *Guayaba Sweet*, se disfruta la alegría de un hallazgo creativo que se erige como una de sus principales virtudes, y es que la Isla es vista desde afuera con una visión amplia, sin las limitaciones de la cercanía ni los compromisos políticos e ideológicos que tanto han estorbado y limitado el despliegue libre del pensamiento dentro de la Isla.

Sin embargo, en su lectura nadie podrá dejar de sentir, al lado de sus autores, la angustia y el dolor del exilio. El hombre de esta escritura es, al decir de Tzvetan Todorov, el hombre desplazado, el que se rinde ante la evidencia de no llegar a ser jamás, plenamente, ni cubano ni norteamericano. No se vive la tragedia de perder la cultura de origen a condición de adquirir otra. La lengua madre, como todo lo materno, es insustituible.

La realidad es algo que obsesiona al pensador y lo mueve a la escritura. Pero el escritor exiliado entiende la realidad no sólo como lo que es, sino como lo que no es y como lo que pudo ser y no fue. Para él, el tema de la memoria se funda en las obsesiones, en el diálogo con lo ausente. Incorpora su pérdida, la reitera para agotarla definitivamente. Su presencia se funda en la ausencia, y no se escribe porque se está en un sitio, sino porque ya no existe un sitio posible. La escritura, entonces, vive en ese desplazamiento, que testimonia una falta.

El trasterramiento impide y complica la percepción cotidiana, mediatiza el contacto con la realidad, aleja de las fuentes, impide saber cómo llegará la obra. El exilio es memoria, pero es también tragedia lingüística y discursiva, ocasión de interrogantes vitales. El exilio es la huella. La escritura erige un espacio visible en el que puede representarse lo que ha desaparecido, pero ¿qué garantía hay de que lo escrito coincida con lo que el lector descifra? ¿Acaso serán imprescindibles lectores del exilio? Entonces surgen las dudas sobre el poder de la palabra para preservar la realidad, porque se ha quebrado la referencialidad y la verosimilitud.

Actualizar la evolución de un acontecimiento que ya tiene una historia, como es la presencia de escritores cubanos exiliados en los Estados Unidos, y desplegar esa literatura en este mismo país, son objetivos cumplidos con esta obra. La literatura cubana (y el ensayo es también literatura) vive combinando con enormes dificultades las diferentes patrias de la palabra.

Los escritores cubanos a los que aludo han sido capaces de tejer una saga enhebrada con hilos de memoria, de la lectura crítica de su propia historia. El magnífico libro de Ediciones Aduana Vieja nos interna en el territorio de la moralidad, y asume los riesgos de un pensamiento que no elude el sufrimiento y que asimila, valientemente, la responsabilidad de salvar a nuestra cultura, que es decir a nuestras tristes almas.

La palabra cubana está hoy dividida en dos grandes fragmentos. Ésta de la que ahora hablamos es una palabra exiliada, escrita por hombres dispuestos a no mentir,

pero existe otra, la de allá, que permanece insiliada, encarcelada, muda por el horror de no poder expresarse. ■

La República, según Montaner

MICHEL SUÁREZ

Carlos Alberto Montaner
Cuba: un siglo de doloroso aprendizaje
Brickell Communications Group
Miami, 2002.
206 pp. ISBN: 1-893909.03-4

POR DESDICHA, NO SUMAN MUCHOS LOS políticos e intelectuales que han sido capaces de percibir a la Cuba republicana en su dimensión total, en la que virtudes y fracturas han convivido incorregiblemente durante cien largos años. Uno de esos extraños y consecuentes casos es el del escritor y presidente de la Unión Liberal Cubana, Carlos Alberto Montaner, a quien treinta años de exilio y una vasta experiencia en la lucha por las libertades del pueblo cubano, le han permitido un análisis equilibrado de la inestable sociedad cubana del siglo xx y principios del xxi.

Montaner —nacido en La Habana en 1943, y con una veintena de libros en su carrera literaria—, acaba de publicar *Cuba: un siglo de doloroso aprendizaje*, un volumen imprescindible en la reinterpretación de la historia de la Isla a partir de la autocrítica y, si se quiere, hasta del *mea culpa* colectivo. Presentado a través de la editorial Brickell Communication Group, el texto conduce a posturas bastante osadas, de acuerdo con el espectro político mayoritario del destierro cubano perteneciente a esa generación. Casi al unísono, deja sin argumentos a los que, desde el actual régimen, relacionan automáticamente a exiliados y opositores con las hordas machadistas y batistianas,

y su impronta negativa en la realidad nacional.

Dedicado a los opositores Oswaldo Payá Sardinás, Osvaldo Alfonso Valdés, Roberto Fontanilla-Roig y Frank Calzón —dentro y fuera de la Isla—, el libro está compuesto por conferencias y ensayos elaborados por su autor para ser dictados o publicados en el Instituto de Estudios Cubanos y Cubano-Americanos de la Universidad de Miami, el Centro Latinoamericano y del Caribe de la Universidad Internacional de la Florida, la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, *El Nuevo Herald* y otros.

Cuba: un siglo de doloroso aprendizaje es un texto correctamente escrito que desborda ecuanimidad, precisión e investigación, sin alardes literarios baldíos, pero eso sí, generoso de la emoción con que debe asumirse la escritura de la historia. A través de once capítulos, Montaner nos describe desgarradamente una línea común perfectamente distinguible desde Tomás Estrada Palma hasta Fidel Castro, atravesando por etapas diversas de irrefutable inestabilidad democrática. Según el autor, sesenta y cuatro de los cien años de República han sido gobernados desde la fuerza y la intolerancia, verbigracia, los períodos de la segunda intervención militar de EE. UU., la presidencia de Gerardo Machado, la revolución posmachadista y las tiranías de Fulgencio Batista y Fidel Castro.

Al acercarse a Machado, Batista y Castro, el escritor revela un guión que va más allá de lo estrictamente político; indaga en la psicología dictatorial de esos tristemente célebres personajes y aporta referencias sorprendentes que relacionan los métodos de la «porra» machadista con las actuales Brigadas de Respuesta Rápida del régimen. E igualmente, ratifica el halo «revolucionario» que envolvía a la personalidad de Batista, más allá del pacto con los comunistas en 1940, tan escasas veces comentado por la historia oficial de la Isla, y que no aparece en ningún libro de texto escolar.

Cuba: un siglo de doloroso aprendizaje se adentra con acierto en el espinoso asunto del papel de Estados Unidos en la formación y desarrollo de la República. Su autor parte de las evidencias de que el propósito

de la poderosa nación del norte era «crear en la Isla, de hecho, una especie de protectorado que pudiera evolucionar sin traumas hacia el ámbito soberano de Estados Unidos». Sin embargo, afirma que, a pesar de la Enmienda Platt, el creciente sentimiento nacionalista y la debilitación del anexionismo hicieron fracasar las intenciones norteamericanas.

En una de las tesis más polémicas del libro, considera que es «falso» que los Estados Unidos hayan impuesto su voluntad a Cuba, porque no pudieron apoderarse de la Isla de Pinos, fueron incapaces de organizar una transmisión legal de la autoridad tras la caída de Machado y no pudieron evitar el golpe de Estado de Batista en 1952, ni la llegada de Castro en 1959. De acuerdo con Montaner, «ninguno de los objetivos diplomáticos y políticos básicos trazados por ese país para Cuba han sido cumplidos».

Uno de los capítulos del volumen: «Cavilaciones para el entierro de Fidel Castro», nos acerca a un Carlos Alberto Montaner de verbo desenfadado en una cuerda que hace exquisitos guiños al humorismo criollo de todos los tiempos. La disyuntiva cubana de transición o sucesión matiza varios otros apartados del libro, y la experiencia española del autor se manifiesta constantemente. Su prosa ensayística no se detiene en la simple explicación ontológica de los acontecimientos: trasciende la contemplación pasiva y se implica en posibles soluciones civilistas al complejo caso que le ocupa.

Muy a pesar de la obcecada imagen que el Gobierno cubano ha intentado crear alrededor de la figura de Montaner, el autor demuestra consecuentemente la mesura de su programa político para el futuro de la Isla, lejano a cualquier posición revanchista, radical o anárquica. Expresa en el capítulo «Una ceremonia para salvar el futuro» que «cuando nos llegue la hora de la libertad, más que convocar a los cubanos a la búsqueda minuciosa de culpables, creo que lo sensato, lo patriótico, lo conveniente, es pedirles, es pedirnos perdón a todos y entre todos, en una ceremonia colectiva de admisión de culpas terribles...» ■

Circularidades y retos de la Patria sonora

LOURDES GIL

Iraida Iturralde

La isla rota

Editorial Verbum, Madrid, 2002

54 pp. ISBN: 84-7962-217-2

A VECES LA PORTADA DE UN LIBRO SINTETIZA su proyecto escritural. No es una condición esencial, pero cuando se da, actúa como una invitación a la lectura o un rechazo, según nos agrade o irrite. Como el estandarte que anunciaba la filiación o estirpe del caballero medieval a la distancia.

Aun sin abrirlo, *La isla rota* define su asunto medular en la cubierta. La alianza de sus signos —una alianza en la cual letra e imagen también se polemizan— reta al lector hipotético a que decodifique el ideograma integrado por la ilustración y el título: el *topos* cubano. Así, la labor artística de Gladys Triana, a un tiempo enigmática y cristalina, se nos abalanza en un verdadero asalto visual: dos islas idénticas, muy Leví Marrero, se desprenden en direcciones opuestas al estallido de un cristal hecho añicos. Pero su fuerza va más allá de lo simbólico y reafirma la axiología poética de Iraida Iturralde en el texto, donde la poeta asume la cubanidad escindida como *Otredad*. Y donde el ser nacional, territorial o diaspórico es uno y otro a la vez.

Nada de esquemas predecibles o maniqueísmos gastados, porque *La isla rota* trasunta la materia prima del siglo xx —su conflicto entre ética y estética— a las disyunciones, los rumbos elípticos y las discontinuidades de la posmodernidad. Redimensiona, además, al ámbito del Caribe, ese *angst* que conocemos tan bien, que reconocimos legitimado en sus esencias en el *Mefisto*, de Klaus Mann. Sin caer en trampas o espejismos, esta reconversión del planteamiento eurocentrista remite a las reflexiones de Edouard Glissant sobre la relación dialéctica entre lo mutable e inmutable en las Antillas, al ámbito sin permanencias

que él llamó *terre de passage* y que se evidencia en el poema «Canción de aves enterradas en la arena»: «La tierra se rompe / con tantos huecos en la arena... El sol se deshace / como si fuera vidrio... Hoy por hoy no hay escape. / Las alas pesan / por la gravedad del día».

Vale la pena detenerse un momento en la elección que hace Iturralde del vocablo «isla», por la misma insistencia de otros títulos recientes en la insularidad: *la isla posible, la isla entera, la isla elusiva, isla sin fin, la isla flotante*. Títulos-islas que datan de mediados de los 90 y que pueden o no vincularse a *La isla en peso* por su acendramiento de esa *terre de passage* de Glissant, ya que, como señalaran Cintio Vitier y Gastón Baquero, el poema de Virgilio Piñera derivaba de Aimé Césaire y las Antillas francófonas. De algún modo es Antonio Benítez Rojo quien preconiza el nuevo protagonismo de nuestra insularidad con *La isla que se repite*, convirtiéndolo en un fenómeno del discurso de la diáspora. Aun en el caso de *Las palabras son islas*, publicado en La Habana en 1998, el título deriva de un verso de Orlando González Esteva escrito en Miami. Curiosamente, no ocurre igual en las artes plásticas, donde la obsesión insular se instala mucho antes —quizás con *Aguas territoriales*, de Luis Martínez Pedro— y se da indistintamente tanto dentro como fuera de Cuba.

Al igual que las islas de los libros antes citados, *La isla rota* busca la rearticulación de lo que Raúl Rivero ha descrito como «las ruinas de este país que casi no conozco». Islas abstractas, que conceptualizan un deseo —*posible, entera*— o un atributo metafísico —*flotante, elusiva*—. Aun el calificativo *rota*, siendo más concreto, alude a la escisión espiritual del pueblo cubano, más que a una población separada física y jurídicamente o a un país de fisonomía doble. Lo que en verdad diferencia a las islas-del-deseo de *La isla rota*, es que aquéllas proponen una futuridad y, por tanto, suprimen el pasado, mientras que ésta asume una continuidad en la que presente y pasado conviven en circularidad borgeana. Así, leemos: «Hoy me cuentan que en La Habana hay mil avispas, / devueltas de la escama a la intemperie», y más adelante: «porque su tiempo, como un extinto dinosaurio, / era remoto y ausente tras el susto...».



ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

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

312 págs. 15,59 € ISBN: 84-7962-172-9

González Echevarría, uno de los más autorizados críticos de la literatura latinoamericana, nos ofrece una lectura original y profunda de autores como S. Sarduy, M. Barnet, G. Cabrera Infante, A. Carpentier, J. Cortázar, C. Fuentes, R. Gallegos, F. Ortiz, G. García Márquez, A. Roa Bastos, J.E. Rodó y D.F. Sarmiento. Estos ensayos estudian cómo la autoridad y la retórica son desmantelados en la moderna literatura latinoamericana.

Novedades

En la boca del lobo

Lilliam Moro

160 págs. 12,00 €
ISBN: 84-7962-287-3

El Jurado que premió esta novela consideró la excelencia de su escritura, donde se articula eficazmente el empleo de las diferentes voces narrativas en un conjunto coral. Mediante el uso del flash back, la novela relata la trágica experiencia de un grupo de balseros cubanos, al tiempo que recupera los acontecimientos más significativos del período revolucionario.

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

William Luis

226 págs. 15,00 €
ISBN: 84-7962-198-2

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

Cuba. Políticas económicas para la transición

Joaquín P. Pujol (editor)

296 págs. 15,00 €
ISBN: 84-7962-282-2

Economistas de reconocido prestigio estudian los problemas más urgentes de Cuba y las posibles políticas económicas con vistas a la implantación de una economía de mercado en una sociedad democrática. Entre sus temas: los posibles escenarios políticos, las reformas económicas, activación del mercado, modalidades de las privatizaciones, el papel de las medianas y pequeñas empresas, estrategias de empleo, etc.

EDITORIAL  *Verbum*

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

Todas se inscriben, sí, sobre los paisajes urbanos de posguerra que tan bien han captado los jóvenes pintores cubanos, pero en las islas enteras y elusivas, flotantes y posibles, desaparecen los vestigios del presente-como-tragedia. *La isla rota* es escritura de contricción, donde el *pathos* es un hálito vital que lo ha invadido todo. La voz poética descubre «el velo invisible» —subtítulo de la segunda sección del libro— y en «Una cruenta escena tras los muros coloniales de la Plaza», el engranaje performativo del poema le hace entrever «garzas, que en silencio, se hablaban entre sí». Percibe, desde la tramoya de lo inmediato y lo circunstancial, cómo «algo oscuro en su plumaje desteñido / reinventaba el gesto mustio del despojo», para auto-trascender el momento de este modo: «Al final, yo tampoco alcé la voz, / cómplice así de tanta sangre oculta».

Que esta estrategia se logre a través de la poesía constituye, ya de por sí, una respuesta ultragenérica. Pero no se trata de un triunfo aleatorio, sino de una voz poética matizada en el tiempo —es la quinta entrega de poemas de Iraida Iturralde—. Se trata también, como señala José Olivio Jiménez en la contraportada, de «un libro decisivo» respecto de sus textos precedentes. Yo añadiría que radical, dentro de la trayectoria poética de Iturralde, principalmente por dos razones que afloran una vez atomizada la estructuración formal de dieciséis poemas agrupados en tres secciones.

La primera es la locución reiterativa del nexo entre literatura y política, ilación que la poeta hace posible por medio de un bestiario de la imaginación, animales —aves, sobre todo— que metaforizan la crítica, el llamamiento, la acusación. Un «Zoo-Logos» —recurriendo a un cuadro de Eduardo Muñoz— que reclama el animismo que Lezama llamó «cartesiana sustancia que piensa».

La segunda razón es que, de modo connotativo, *La isla rota* se inserta en la literatura canónica de viajes. Quizás no al linaje helénico, arquetípico, del regreso de Ulises a Ítaca, ni a la mirada extranjera de Humboldt, Tocqueville o Bremer, que disecciona la realidad con frío despegue. Pero sí a la afinidad afectiva de una Condesa de Mer-

lín o un Washington Irving cuando, como describe José Olivio, «recogen las imágenes de un país transformado» y para quienes las resonancias y los añejos circunloquios de la nación y de la lengua no son desconocidos.

Iturralde participa de situaciones, sitios y gentes que no pueden serle indiferentes, como una comunicación entre los vivos y los muertos —que es como decir presencias visibles e invisibles— en la que ella decanta su poética. La episódica visita de la autora a la Parroquia del Vedado, por ejemplo, relatada en el poema «Cuento elegíaco para una muchacha epiléptica encaramada en el asombro», no habría alcanzado una fusión tan orgánica de sus elementos si el templo no hubiera sido para la poeta casi su segunda casa cuando vivía en La Habana. Toda la extrañeza, el empalme de épocas y clases, sucesos y vivencias distintas y distantes se resume en la aparición de una joven negra en el ámbito ajeno e insólito, cuyos símbolos confunde: «y es que venía de otro mundo, un planeta sin recuerdos, la otra mitad de un universo trunco...». Un texto, además, conmovedor, donde *a capella* se filtran las carencias de la cotidianeidad y, en una reflexión sobre la *otredad* de la vida cubana, se rescata la indefensión del ser humano como noción inevitable.

Pero no todo es travesía y regreso en *La isla rota*. Aparecen otras texturas, aunque en ningún momento se soslaya lo cubano. En «Yo vengo del silencio» encontramos poderosas resonancias martianas: «Vengo a... pedirte, al fin, que te levantes, / como se levanta un potro / que despierta de un letargo / o como un niño que nace / y siente de repente que está vivo». El vértice del libro lo constituye el poema del que toma el título, cuya geometría en movimiento propone un itinerario trascendente a la geografía y que invoca, en palabras de José Olivio Jiménez, «lo arquetípico de esa Cuba secreta e intemporal». Basta citar: «Pero la isla no fue siempre isla, / y aún guardaba en la matriz de la memoria / la curva del menguante, / la huella infinita del día de los vientos». O este verso: «existía la isla. / Existía tan muda como el desierto».

El libro cierra agresivamente con el veredicto político de «Muerte para un tirano», postulación construida en un marco natural de abedules, un ganso que grazna, caracoles verdes, un jején de sol y con el colofón de un verso estremecedor, síntesis, ruptura y tradición de lo cubano: «Un gallo canta». ■

Cassandra frente al horizonte

VICENTE ECHERRI

Isel Rivero

Relato del horizonte

Ediciones Endymion, Madrid, 2003

252 pp. ISBN: 84-7731-409-8

EN LA HABANA DE MEDIADOS DE LOS AÑOS 70, a Isel Rivero, desconocida desde hacía mucho por la cultura oficial, se le recordaba en ciertos círculos clandestinos de poetas malditos, excluidos o simplemente nuevos, como una visionaria, una adelantada —casi en el sentido con que portaron ese título algunos de los conquistadores españoles de América— que había sabido ver, desde una especie de atalaya, el pavoroso amanecer del totalitarismo y se había atrevido a advertirlo en un notable cuaderno de poemas antes de salir al exilio.

Se contaba, acaso con justificado simbolismo dramático, que Isel había repartido personalmente en la Biblioteca Nacional los ejemplares de *La marcha de los hurones*, recién salidos de la imprenta, como si se tratara de hogazas de pan caliente, e inmediatamente se había marchado del país. Tal vez esto sea una hipóbole; pero si media algún tiempo físico entre el momento de la publicación del libro y aquel en que su autora sale definitivamente de Cuba, es insignificante: la síntesis con que la anécdota ha propagado el hecho le ha otorgado ya la autenticidad de mito poético.

La marcha de los hurones es el segundo poemario de Isel, escrito a los diecinueve años, pero al que ningún crítico podría clasificar condescendentemente como un «cuaderno de juventud», por mostrar en él una sorprendente madurez, tanto psicológica como artística. Es la obra más importante y representativa de aquel grupo de poetas jóvenes que se reunió en torno a José Mario Rodríguez, poeta y animador de la cultura, y las ya famosas ediciones «El Puente» que le darían nombre a una generación. Quince años después, el libro de Isel, muchas veces en copias mecanográficas, se leía clandestinamente como un texto iluminador, mientras ella proseguía su vida y su carrera en el exilio.

Ese poemario y sus otros tres cuadernos editados en español, así como un grupo de poemas sueltos que han aparecido en publicaciones literarias, acaban de reunirse en un solo volumen con el título de *Relato del horizonte*. Nada más adecuado y consecuente que este libro en que la visión y las obsesiones de la autora se reiteran y se aguzan en tanto su voz madura (¿madura, realmente?). Sí, si por madurez puede entenderse también la persistencia, la obstinación, la reiterada depuración de un tema o, más bien, de un paisaje.

Relato del horizonte no es sólo buen título para esta compilación de la obra de Isel Rivero, sino para definir el carácter intrínseco de esa obra y, desde luego, la posición de quien la hace. La poesía de Isel consiste —me atrevo a proponer— en el minucioso recorrido por una geografía poblada de peligrosos y pavorosos accidentes en los cuales se produce la aventura humana, circuida, o tal vez atrapada, por un amenazante horizonte de arena que prefigura nuestro destino de criaturas de polvo y para el polvo. De aquí el por qué el concepto de horizonte es capital, porque implica una visión abarcadora que, necesariamente, exige una eminencia, una alteza digamos, aunque sin altanería, sin comprometer la apasionada solidaridad con los miembros de su especie.

Se trata, para redundar en los símbolos, de un lienzo apocalíptico que, en el estilo de Brueghel o del Bosco, se desdoblara ante los ojos de la poeta que va enumerando y reflexionando, a veces con el auxilio de una

segunda voz —como hace magistralmente en *Tundra*, libro que publica en Nueva York en 1963—, en los asombrosos y terribles detalles, en la omnipresente crueldad que siempre contamina nuestras pequeñas alegrías, nuestros ingenuos logros. Ella tiene la audacia de ver lo que otros muchos, que están atareados más abajo, ni siquiera sospechan. Ella tiene la audacia de proponer que mira desde arriba.

Ese arriba puede ser ciudadano y cotidiano como cuando dice casi al principio de *La marcha de los hurones*:

«Desde este orgulloso edificio que tiene
 [18 pisos 12 elevadores
 [y más de 500 oficinas
 donde se apilan los cuerpos con instinto
 [de hormiga
 podemos desplegar nuestros sentidos
 [frente a la hermosa
 [recopilación de casas
 [que son construidas,
 amontonadas y cuidadas por brazos
 [gigantescos,
 y disfrutamos de ellos, sólo bajando
 [nuestras pupilas
 apretándonos al cristal verde
 [de las ventanas».

O puede ser agreste y mitológico, cuando la voz que canta se identifica con Prometeo, el semidiós griego, a quien los dioses han condenado por robarles el fuego y quien expía su atrevimiento encadenado en una cima donde un águila, eternamente, le devora las vísceras.

«Fuimos condenados a reír de impaciencia/sobre un acantilado/mientras el ave desgarrá nuestras entrañas», dice en el Canto VII de *Tundra*.

El horizonte, desde luego, se tiende más allá y es meta y destino inapelable. Por momentos, se trata de una realidad estática que nos condena a un resignado quietismo: «estamos varados sobre el horizonte de los desiertos» («Las horas»/p. 207); otras parece que puede hacérselo retroceder con una nota de esperanza: «hacia ti crece el verde, horizonte». Este verso es del poema de *Tundra* que le da nombre al libro, donde la

autora dialoga (como en otros momentos de este poemario) con un horizonte personificado que, en realidad, es su límite con la nada hacia el cual puede tender la criatura, tal vez en su constante búsqueda de un nuevo hábitat que la convierte en un indagador, un peregrino: «El hombre recogió su capa/cubrió su cabeza/y serpenteó/a través de los caminos/hacia el horizonte» (como dice la voz más contenida del Canto VIII de *Tundra*).

Pero ese camino, como ha de explicarnos más adelante Isel en *El banquete* —el último de los libros recogidos en este volumen—, es polvoriento, y lejos de conducir a un huerto edénico perdido, se adentra luego «en las empalizadas de granito» (*El banquete*, segundo monólogo).

La vida y, por consiguiente, la historia humana, mirada la obra de Isel en su totalidad, es un gigantesco friso de horrores al que, valiente y resignadamente, ella describe con una hermosa voz; un territorio sin escapatorias en el que campea, frente a nuestros sueños, nuestras artes, nuestros esfuerzos y nuestras religiones y dioses, la presencia de la muerte, la certeza de nuestra extinción, La muerte que puede «tomar la voz de un niño que persiste» (*El banquete*, «tercer monólogo», p. 162) y de cuya temible fealdad ella acusa a sus semejantes:

«El hombre nunca supo hacer bella
 [la muerte...
 no supo hacerla diáfana
 tuvo que derramarla, destruirla
 despedazarla
 para entonces temerla»
 dice en el poema «Relato del horizonte»
 [cuya primacía ya mencionamos.

En toda la obra poética de Isel Rivero está presente esta constancia de nuestra finitud, de la fútil crueldad de la historia viva en la que cambian los protagonistas y las ideologías, pero no nuestra esencial precariedad. Ella se propuso, desde el principio, si bien con un fervor creciente, dar detallada cuenta de esa peripecia a la que ha insistido en asomarse siempre como a un panorama infernal, en el que, sin embargo, no puede decirse que falta regocijo por la vida

y sus amables afanes. Personalmente, me identifico con esta alegría que se permite prescindir de la trascendencia, del consuelo de la inmortalidad, de cualquier inmortalidad, y que alguna vez me ha gustado definir como una «jubilosa desesperanza».

Este espíritu vamos a encontrarlo en la poesía de Isel desde el principio, desde ese primer libro, *Fantasia de la noche*, en que juega seriamente (valga la paradoja) con personajes de la Comedia del Arte, hasta los poemas sueltos que cierran este volumen.

Encuentro oportuno resaltar aquí que al referirme al principio a *La marcha de los hurones* como un libro en el que Isel prevenía y, de alguna manera, denunciaba el sesgo totalitario que muy pronto adquirió el régimen de Fidel Castro, no quise decir que se tratara de un poemario repleto de claras referencias o alusiones políticas, como lo sería, ocho años más tarde, *Fuera del juego*, de Heberto Padilla. Es un texto mucho más crítico en que la autora denuncia el terror que ya se cierne sobre los cubanos en el cuadro general de una historia universal aterradora que acaso entra por nuestra puerta de manera más definida con ese entusiasmo moderno —o posmoderno— que se llamó alambicadamente «la Revolución Cubana».

Tampoco quiero pasar por alto esos dos hermosos poemas escritos por ella a la muerte del poeta José Mario, ocurrida en octubre de 2002, donde su voz se hace mucho más personal al apartarse, por un momento, del gran treno por nuestro destino colectivo y dar salida a la orfandad en que la deja el amigo que se marcha. Me parece un acierto que sirvan para cerrar este volumen, no sólo porque cronológicamente son más recientes, sino porque ese tono elegíaco más íntimo los convierte en una coda natural para un libro como éste. «Hoy sé que parte de mi juventud / se ha marchado con tu memoria extinta», dice; para concluir, ese poema, el penúltimo, con dos versos de una memorable sencillez: «Pero ya el frío no te amedrenta, / ¿verdad José?».

Es también un logro editorial la reunión de estos libros de Isel Rivero en un solo volumen donde el lector puede seguir el curso de sus poemarios publicados en español y

darse cuenta de que, en realidad, son capítulos de una sola obra que nos impone una reflexión apasionada, si bien un tanto pesimista, sobre este nuestro mundo y en la que cualquier lector sensible puede advertir, sobre todo, la búsqueda constante de una manera suya de decir, de una autenticidad y de una lucidez. Ella lo ha dicho aquí muy bien: «Me comprometo a pesar cada palabra... me comprometo a una claridad espantosa». (*El Banquete*). ■

Teatro del absurdo

CARMEN MÁRQUEZ MONTES

Ricardo Lobato Morchón
El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)
Ed. Verbum, Madrid, 2002.
336 pp. ISBN: 84-7962-218-0

EL ENSAYO *EL TEATRO DEL ABSURDO EN CUBA (1948-1968)* consta de una introducción y cuatro secciones. En la primera, el autor hace un deslinde terminológico para explicar que utilizará tanto teatro del absurdo, como teatro absurdista y teatro experimental. Tras ello señala las diferencias entre el teatro del absurdo en Cuba y en Europa. Y, finalmente, expone que los objetivos del trabajo son: «definir el paradigma del denominado teatro del absurdo»; «determinar los fundamentos estéticos e ideológicos sobre los que se asienta el quehacer literario de los dramaturgos cubanos»; «establecer la nómina de dramaturgos y el corpus de dramas del absurdo cubano entre 1948 y 1968»; «determinar el lugar que ocupan estas obras en el conjunto de la dramaturgia cubana de su tiempo»; «investigar las causas del brusco declinar del teatro del absurdo en Cuba en torno a 1968», y «analizar e interpretar los dramas del absurdo en Cuba».

En la primera sección del trabajo, hace una aproximación a lo que se entiende por teatro del absurdo, utilizando ejemplos del

absurdo europeo, aunque sin perder de vista el teatro cubano. Señala como rasgos esenciales la desarticulación de la acción dramática porque el conflicto resulta casi inexistente, dominado sólo por el estatismo y el tedio en textos con estructura circular, personajes sin una personalidad definida, con juegos continuos de máscaras, y el uso de un lenguaje erosionado que imposibilita la comunicación entre esos seres alienados y carentes de identidad. Ello se ve intensificado por la creación de espacios con clara intención de irrealidad: espacios vacíos, cerrados y claustrofóbicos, una alegoría del mundo y el hombre contemporáneos. En clara consonancia con la tendencia filosófica existencialista, tamiz a través del cual vertebra Lobato Morchón su estudio.

Desde la segunda sección se centra ya en la revisión del absurdo cubano. Comienza Ricardo Lobato mencionando la gran importancia que tuvo la revista *Ciclón* (fundada en 1955 por José Rodríguez Feo) para el desarrollo del teatro del absurdo, habida cuenta que la nómina de autores de esta tendencia eran sus colaboradores habituales. Menciona, asimismo, la diferente postura que mantiene *Ciclón*, frente a la de *Orígenes* y los origenistas. Los postulados de la misma quedaron expresados en su primer editorial, bajo el título «Cultura y Moral». Lobato utiliza fragmentos de ese editorial para ejemplificar la filiación surrealista y existencialista de la publicación, así como su actitud antiburguesa, su renuncia al compromiso político y su inclinación hacia el cosmopolitismo, y enumera algunos de los textos publicados, tanto artículos como cuentos y piezas teatrales, que evidencian su ideal estético. A continuación hace un repaso del teatro cubano entre la década de los 30 y los años finales de la década de los 50, dando cuenta de la aparición de los primeros grupos de teatro independiente (La Cueva fue el primero, creado en 1936), que inician el período conocido como Teatro de Arte, tan importantes en el devenir teatral cubano en tanto en cuanto tratan de «desembarazar el escenario cubano del provincianismo que los asfixiaba para introducirlo en las nuevas técnicas del arte moderno» (p. 97). Asimismo, menciona el fenómeno de las «salitas» (las

primeras aparecen en torno a 1954), que contribuyen a la consolidación de la función diaria, al incremento de la actividad teatral y a despertar el interés por el teatro de una mayor franja social. Salpica continuamente el texto de alusiones a las programaciones y las diversas tendencias del momento, ejemplificando con algunas de las obras que fueron más significativas como aportaciones a la historia del teatro en Cuba.

A partir de estas ideas introductorias sobre la situación general de la escena, Ricardo Lobato se centra en los autores del absurdo y sus obras, hasta el momento de la revolución. Comienza con uno de los autores más representativos, Virgilio Piñera (1912-1979) y su producción anterior a 1959. Para el análisis establece como premisa que los textos de Piñera se han comentado partiendo de una idea errónea, pues la crítica ha seguido la introducción que el autor escribió para la edición de su *Teatro completo*, en 1960, donde trata de autojustificarse e incardinar sus textos en la nueva situación cubana. Lobato Morchón recela de lo escrito por Piñera y sostiene que la principal fuente de la que debe partirse no es la situación sociopolítica cubana, sino el contexto ideológico-filosófico, y por ende analizarla de acuerdo a las claves del existencialismo ateo, para lo cual contrapuntea fragmentos de las piezas piñerianas con fragmentos de Camus y Sartre. Así, de *Electra Garrigó* (1941, estrenada en 1948) destaca cómo la crítica hace siempre mención de dos logros principales: la fusión entre tradición y vanguardia, y el entronque con el carácter y la realidad social cubana del momento. Por el contrario, Lobato Morchón aduce que sólo partiendo de las claves existencialistas puede entenderse el sentido de la obra, en la cual prima la idea de un mundo sin «principios morales firmes, trascendentes, que sustenten nuestra conducta» (p. 120). En este mismo sentido continúa hablando de las siguientes obras: *Jesús* (1948, estrenada en 1950), *Falsa alarma* (1948, estrenada en 1957) y *La boda* (1957, estrenada en 1958). En todas ellas subyace la idea del derrumbe de los valores en los que se ha asentado la civilización occidental, de los principios religiosos y racionales;

en consonancia con el ideario existencialista que propugna «el reconocimiento consciente, titánico, de la inexistencia de una entidad superior que proporcione al hombre rieles morales sobre los que segura, suavemente, se deslicen sus actos» (p. 135). El ensayista no se detiene en *Aire frío* (1958) por su marcado tono realista.

Menciona también a Antón Arrufat y sus piezas *El caso se investiga* (1957) y *El último tren* (1957); a José Triana y su obra *El Mayor General hablará de Teogonía* (1957, estrenada en 1960); a Ezequiel Vieta, por *Los inquisidores* (1956, estrenada en 1957), y los tres textos breves de Gloria Parrado —*El juicio de Aníbal* (1956), *La espera* (1957) y *Un día en la agencia o viaje en bicicleta*—. Todos ellos son analizados bajo el mismo prisma existencialista.

Ya en el tercer apartado hace un deslinde entre las dos principales tendencias del teatro cubano entre 1958 y 1968; una más realista, cultivada por Brene, Estorino, Quintero, etc., y otra más experimental, donde sitúa a los autores del absurdo: Virgilio Piñera, Antón Arrufat, José Triana y Nicolás Dorr. Del mismo modo que en el apartado anterior, hace un recorrido por las obras de los autores, deteniéndose en especial en Virgilio Piñera, y haciendo referencia a su teatro inédito. En general, Lobato Morchón sigue partiendo de la interpretación existencialista, aunque ahora va a poner en relación los textos cubanos con los del absurdo europeo.

Finalmente, en el cuarto apartado, se centra en el declinar del absurdo en Cuba, señalando como una de las razones principales el «conflicto entre la libertad y las coercitivas directrices dictadas por el poder

político acerca de lo que debía o no escribirse» (p. 257); pero también señala que hay que tener en cuenta «el retroceso del existencialismo como línea de pensamiento dominante, el hartazgo de una fórmula dramática cerrada, transitada hasta el agotamiento y, paralelamente, el auge de nuevas experiencias escénicas» (p. 258), algo que queda patente en el resto del teatro occidental.

Se trata de un excelente libro, muy bien documentado, que en todo momento es coherente con la hipótesis que lanza en la introducción, en el sentido de que la obra de los autores del absurdo debe ser interpretada partiendo de la idea de que no estaba en consonancia con la afirmación de la cubanidad sostenida por los origenistas, sino más cercana a las tesis del nihilismo; sobre todo la obra de Virgilio Piñera, quien se decantó por el reverso de la realidad, el caos, la soledad y el desamparo, creando imágenes fragmentarias de una existencia vacía y absurda. La única salvedad a *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, es que a veces se pierde el hilo de la argumentación principal, como consecuencia de las continuas —aunque atinadas y certeras— digresiones sobre influencias y tendencias. Algo que se habría evitado colocándolas a pie de página. Pero ello no afecta sensiblemente a este ensayo, que viene a rellenar una laguna en los estudios de la dramaturgia hispanoamericana, ofreciendo una visión general y abarcadora del absurdo en Cuba, y en especial la nueva interpretación de la obra de Virgilio Piñera, uno de los autores más significativos del panorama hispano en la segunda mitad del siglo xx. ■