

Los que llegaron a tiempo al banquete

CARLOS MONSIVÁIS

Rafael Rojas
Un banquete canónico
 Fondo de Cultura Económica
 México, 2000, 166 pp.

Sí válidos de nuestro leve peso histórico y hasta haber sido convidados al banquete de la civilización cuando ya la mesa estaba servida.

ALFONSO REYES

EL HORIZONTE CANÓNICO, CON SU DILUVIO de simposios y tesis doctorales, su obligatoriedad de lectura y reverencia, su necesidad de interpretaciones nacionales, y su condición (temporalmente) irrefutable, se ha vuelto una obsesión internacional, muy especialmente al globalizarse la literatura (al diversificarse el *mainstream*) y al divulgarse libros definitorios como *The Western Canon*, de Harold Bloom, que ya no comete los errores de exclusión absoluta de lo no europeo y lo no anglosajón, que determinaron el fracaso de *The Modern Movement*, de Cyril Connolly, de tan penoso eurocentrismo. Obligado entre otras cosas por las modificaciones en la Academia norteamericana (el multiculturalismo, para empezar), Bloom ya incluye en su canon a dieciocho latinoamericanos, entre ellos a seis cubanos: Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas. De los seis, tres están formalmente expulsados del canon oficial en Cuba: Cabrera Infante, Sarduy y Arenas; dos gozan de la santidad castrista, Carpentier y Guillén, (lo que ni disminuye su obra ni engrandece a sus deudos oficiales), y Lezama es a fin de cuentas inapresable. El jamás hubiera dicho «Deseoso es aquél que huye de su isla».

Rafael Rojas ha examinado la trayectoria del nacionalismo y los criterios nacionales en Cuba, y su excelente *Isla sin fin*, es el recuento historiográfico de la pasión por la cubanía, fruto acentuado de la insularidad y del singular destino histórico de una nación que llega tarde a la independencia, y se despidió pronto de las libertades civiles (1959), luego de tiranías y regímenes corruptos a la sombra de Estados Unidos. Pero es tal la densidad cultural de la «isla en peso», la de la fiesta inenarrable, que allí se desarrolla una literatura de primer orden, en donde figuran, además de los canonizados por Bloom y entre otros, José Martí, Lino Novás Calvo, Julián del Casal, Virgilio Piñera, Emilio Ballagas, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Antón Arrufat, Jesús Díaz, Abilio Estévez y varios de los más recientes. En muy buena medida, la calidad de la literatura cubana tiene que ver con el vigor de una tradición que de una generación a otra transmite a modo de compromiso (no es posible escribir como si esa tradición no existiera). Si Guillén y su poesía de la negritud, por su gracia singularísima, no repercuten en muchas otras generaciones (Luis Palés Matos, de Puerto Rico, es su contemporáneo), sí está presente en el autor de «Burundanga» y en numerosas canciones del son y la salsa. Si Carpentier no tiene descendientes visibles, notificamos de su lectura en autores como Fernando del Paso. Por su cuenta Lezama Lima reivindica el barroco, vuelve lectura gozosa mucho de lo «incomprensible» o inaccesible de sus textos, exalta la hipertelia de la inmortalidad, impulsa la obra de Sarduy, alcanza a un escritor tan vital y culturalmente alejado de él como Arenas, le otorga sitio al canon criollo colonial (a partir de la gastronomía) y narra su nación describiéndola como nunca se había hecho, como la luz talmúdica. Se lea o no profusamente en Cuba, *Paradiso* es el monumento que le cierra el camino al realismo socialista, y sitúa a la dificultad literaria en el espacio de la claridad venidera.

¿Por qué ellos? Carpentier acude a una escritura prontamente calificada de clásica;

Lezama es un delirio verbal que enseña a comprender a través del lenguaje y desde las imágenes; Guillén es étnico y político y gran poeta; Sarduy y Arenas son dos heterodoxos marcados por la pandemia, y por la excepcionalidad de la obra que resiste con facilidad a la homofobia y la expulsión del canon por motivos de «ideología viril»; Cabrera Infante es un *wit* obsesivo y un escritor irrefutable. La selección de Bloom es muy compartible, y lo único oscuro son las exclusiones. Martí sobre todo, tan citado por todos los bandos, lo que significa tan leído, lo que quiere decir por lo menos tan fundacional, porque en cualquier país alguien leído unánimemente es más que un actor principalísimo, es un milagro.

De los seis autores que Rojas estudia e interrelaciona en el banquete al que sí llegan a tiempo, sólo Guillén opta por la sencillez y por añadir a lo nacional y lo caribeño una sensibilidad hasta entonces literariamente ausente: la afrocubana. Los otros, incluso Arenas en sus grandes libros *El mundo alucinante* y *El palacio de las blanquísimas mofetas*, creen en lo barroco, en el horror al vacío verbal. En este campo, es notable la sabiduría para organizar construcciones complejísticas, aéreas al fin y al cabo incesantes por su circularidad. Eso les permite alcanzar al mismo tiempo las exigencias del canon nacional cubano, del regional latinoamericano y del universal occidental (hasta donde éste último concede la universalidad a quienes, fuera de unos cuantos autores, no saben, por ejemplo, de lo escrito o pensado en español.)

A Rojas le interesa, y el interés es contagioso, ver cómo se arma el mapa de las canonizaciones, las reacciones de los consagrados ante los jóvenes, los dispositivos de la crítica oficial, la construcción de los árboles genealógicos de la actitud literaria, las graves dificultades para leer sin prejuicios a quienes se apartan de los criterios canónicos al uso. En este proceso, ¿cómo entender el punto de partida de *Un banquete canónico*? Bloom, lo anota Rojas, excluye por ejemplo a Alfonso Reyes, Juan Rulfo, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, José Martí y Virgilio Piñera, «seis autores sin los cuales eran impensables, ya no las literaturas mexi-

cana, argentina y cubana de los últimos siglos, sino toda la literatura hispanoamericana en su conjunto». ¿Por qué, a sabiendas de tales limitaciones, Rojas no sitúa los juicios de Bloom como los necesariamente parciales de un ensayista que todavía no se convierte en el Juicio Final, ni ha sido declarada la versión humanista del diccionario del fin de los tiempos?

Mi hipótesis es sencilla: si no obstante los escollos que entiende y maneja con clasi-dad, Rojas acude a la lista de Bloom, no es sólo por la cantidad evidente de los incluidos, sino porque le permite revisar desde fuera un panorama marcado por el sectarismo prevaleciente en Cuba desde 1959, un criterio marcado en el mejor y más infrecuente de los casos por la generosidad me-zquina. Por eso, Rojas desmonta la parcialidad mesiánica de Roberto Fernández Retamar en *Calibán*, el catálogo de los elegidos por la Revolución para resucitar con todo y sus obras al día siguiente de la extinción del capitalismo. Rojas no quiere por su cuenta ni ampliar el canon, ni construir el contraca-non, sino señalar la potencia de obras espe-cíficas y lectores adjuntos.

Una pregunta implícita de Rojas: ¿qué lee del canon cada generación? Su respuesta, visible más por inferencias que por afirmaciones tajantes, privilegia en primer término a lo nacional, a lo específico de las tradiciones, lo que lleva a una conclusión provisional; lo nacional se localiza obviamente en los temas y en el habla conocida, pero también en las ideas previas que cada lector, con o sin conocimiento de causa, lo asuma o no, tiene sobre el ser nacional de cada país. Y la mirada nacionalizadora actúa en las propuestas canónicas, infesta a la burocracia cultural, influye en Harold Bloom, y se concentra, son necesidad de teoría adjunta, en la decisión de los lectores de hallar cubanía en donde la hay y en donde no la hay.

¿Qué más cubano que Guillén hoy, y qué menos cubano, según el criterio entonces dominante, que Guillén en el momento de publicar *Sóngoro Cosongo* y *Motivos del son*? El éxito obliga a declarar a Guillén «cubano esencial», y eso, cambia la noción pública de lo cubano, fuera y dentro, tratándose de

los autores canónicos. ¿Qué menos cubano, en la acepción más frecuente del término, que el autor de *Enemigo rumor*? Pero hoy el asma de Lezama y su idioma al que suele entenderse sin comprender, se consideran cubanísimos, por asociársele, además, con un inmenso follaje imaginativo: Las fiestas de la imaginación en la Habana Vieja, pobre y digna. ¿Qué más cubano en su desgarramiento, su exilio incesante, su tragedia multiplicada por la represión, que el Reinaldo Arenas de *Antes que anochezca*, un héroe de las estadísticas folladoras, un preso moral por autonomasia? Y sin embargo, como el mismo Arenas lo describe, fue considerado, y muy probablemente sigue siéndolo, un paria que traiciona el ideal viril de la Revolución, y la esencia del Hombre Nuevo. ¿Quién más cubano que Severo Sarduy con su lenguaje concentrado en el diccionario arcaico y fantasmático que él halló posiblemente en la esquina de Prado y Neptuno, con su apología del carnaval que todo lenguaje barroco, al infundírsele humor, esencializa. Como se quiere ver el Sarduy de confitería cósmica de «la china de la charada y el gato boca y la negra lamesca», entrega en su obra noticias de lo cubano que se aloja no en un trabajador de la zafra, no en un miliciano en Angola, no en un exiliado que no deja de pensar en lo nocivo de seguir evocando, sino en un travestí. ¿Qué menos cubano, según el régimen de Castro, que Cabrera Infante, el prosista severamente influido por la cultura angloamericana, el gran incorporador de la cultura popular? Y sin embargo, la noche habanera de hoy tiene deudas muy profundas con su mitificador, el admirador de Estrella, la que canta «Noche de ronda». Imposible concebir a La Habana nocturna sin Cabrera Infante, a las plumas y lentejuelas del barroco sin Sarduy, a las tribulaciones del exilio (la muerte como la segunda patria) sin Arenas, a lo criollo cubano sin esa catedral de vocablos e imágenes suntuosas de Lezama, a la exuberancia descriptiva sin Carpentier, al poema como musicalidad bailable sin Guillén (Silvestre Revueltas descubrió por su cuenta que Sesemayá es un canto ritual y es una tragedia de la indistinción entre mito y naturaleza). Sin cada uno de

ellos, y sin otros escritores, notablemente Martí, Del Casal, Piñera y Eliseo Diego, se percibiría lo cubano de manera distinta. En menos medida que los músicos, pero con incomparable fuerza persuasiva, los escritores, estén a la distancia que estén de la nación y lo nacional, afectan en gran medida ambas instancias, al inventar las tradiciones y el edificio verbal en donde se alojan, y al determinar el canon siempre mudable, siempre reconocible, de lo cubano y, más ampliamente, de lo literario.

No hablo aquí de esencias ni de fatalidades, ni le concedo mayor beligerancia al nacionalismo. Rafael Rojas, al trabajar sobre autores muy adecuadamente formativos, nos acerca a los mecanismos de la historia literaria, de la burocracia cultural, de las sucesivas y simultáneas capas de lectores: los mecanismos que, en función de los intereses de una comunidad nacional, establecen las cumbres expresivas de la nación. (En ese sentido, y en materia de destinos comparados, no se puede entender a México sin la Constitución de la República, el sistema político, la relación orgánica con los Estados Unidos, la sobrepoblación, la miseria y la pobreza, el cine nacional... y las obras de Manuel Payno, Mariano Azuela, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Ocatvio Paz, Jaime Sabines, Juan Rulfo, Miguel León Portilla, Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Sergio Pitó, José Emilio Pacheco.) No sólo son grandes escritores, sino espacios básicos de comprensión y acercamiento a temas y estilos, y lo uno no va sin lo otro. Y para quienes no somos cubanos, es decir para los no afectados por el cotejo incesante de lo allí leído y vivido, los escritores canónicos importan por su producción artística y, ni modo, porque enriquecen nuestra visión de una sociedad determinada, al tiempo que nos arraigan en la comunidad de la lengua.

No quiero polemizar con el autor de un libro que me pareció tan inteligente y clarificador; pero un argumento me desconcierta. Dice Rojas «La escritura de Paz no está dominada... como sí lo está, por ejemplo, la de Lezama, por una poética nacional: sus textos no se entregan, centralmente, a la

restitución literaria del relato histórico de la nación». En verdad, en la poesía de Lezama veo tanta o más autonomía que en la de Paz, en el sentido del distanciamiento. Su centro es lo inesperado, la metáfora que sólo él localiza, la cadena de imágenes que le añaden un proceso mental o alegórico a los existentes. Pero esta es una diferencia mínima en un libro de cuya importancia estoy cierto. ■

Cuentos de Brujas

EFRAÍN RODRÍGUEZ SANTANA

Nelson Simón González
Brujas, hechizos y otros disparates
 Editorial Betania
 Madrid, 2000, 72 pp.

LA LLAMADA LITERATURA INFANTIL —ELISEO Diego, uno de los grandes poetas cubanos de Orígenes, acostumbraba a negar esta denominación y la sustituía por literatura para niños y jóvenes, argumentando que la primera calificación rebajaba el talante y profundidad de una literatura tan seria y tan difícil de realizar como la dedicada a los lectores de la primera edad; consideraba él la palabra infantil como un término menor, minimizado— siempre se proyecta en un ámbito de ambiciosa, diríamos desmedida imaginación. Esa imaginación está obligada a nutrirse de la sencillez, la rotundidad, la gracia del decir, tiene que estar apoyada en una capacidad inagotable de contar sucesos, cuánto más disparatados mejor, aunque siempre siguiendo esa extraña brújula de la verosimilitud, o sea, que aquello que se expone, por increíble que pudiera parecer, sea posible, porque, mirado con objetividad todo lo que se expresa a través de la buena literatura llega a ser convincente. En eso radica uno de los más profundos aciertos del arte de la escritura y muy especialmente el consagrado a niños y jóvenes.

Escribir esta modalidad constituye siem-

pre un reto y exige de su artífice condiciones, dotes, muy especiales. La primera de ellas, una gran capacidad de libertad que ha de emplearse no como recurso filosófico o existencial, al menos en primera instancia, sino como juego, como disfrute, como cumplimentación del arte de soñar, de apetecer lo inefable, lo que allí se fija en la abrumadora arca de la Utopía. Lo segundo —como derivación, claro está, de lo primero—, un grato estado de locura que conduzca a descubrir otro estadio de la razón, o sea, razones lo suficientemente ilógicas que puedan ser comprendidas con pasión por aquéllos que aún no están contaminados con el farrago de las causas y efectos. Razones que se apoyen más en la sincronía del azar, de lo esperado inesperado, que en la monotonía o costumbre de lo didáctico. La principal tragedia de un lector joven, del niño lector, es que muchas veces se encuentra tironeado entre la pasión que insufla un Lewis Carroll o un Michael Ende y la reiteración —a veces esclavitud— de algunas materias que tiene que aprender en la escuela. Y la tercera de las dotes se relaciona con la escritura misma, con la sabiduría o demonismo o milagrosidad de que el autor debe estar pertrechado para poder descubrir los signos del asombro y la música. Esto es, los signos de la poesía. No se puede hacer literatura para niños si no se es un poeta.

Creo que Nelson Simón González disfruta de todas estas aptitudes y es por eso que ha llegado a conseguir un espléndido libro como *Brujas, hechizos y otros disparates*. Claro está que hay que remitirse a la tradición cubana en el cultivo de un género tan especial como éste, desde José Martí para acá, pasando por nombres tan suculentos como el propicio Eliseo Diego, Nicolás Guillén, Onelio Jorge Cardoso, Dora Alonso, Nersys Felipe, Mirta Yáñez, Enid Vian, Alberto Serret, Chely Lima o Albertico Yáñez, entre muchos otros. Género que se complementa con ese mundo visual que han aportado pintores, ilustradores y diseñadores.

Así el autor, dentro de esa corriente, insiste en contarles a sus lectores que más valor tienen los sueños que la realidad, la idealización que la materialidad, el deseo que su

concreción. De modo que se vale de un viejo prototipo representacional, ya muy trabajado, pero que no deja de ser esencial en estos cuentos: el de las brujas. Historias de brujas que a veces son tan buenas y desvalidas que casi resultan hadas. Brujas que pueden llamarse Estinfalia Nomemires, Fredesvinda, Filomena, Feliberta, Cunde Amor o Rosamunda. Brujas que, aunque tienen como asunto primordial lo feo y la fealdad, se extasían también en lo bello, en la belleza del alma humana y de la naturaleza. Contradicción ésta que se salva festivamente por sus formas de contar y los asuntos que sirven de soporte al relato, siempre transgredido por la apetencia de lo mejorable, de lo perfectible, allí en la zona de encantamiento, de inventiva.

Muchas son las dicotomías entre ser y estar, entre lo que se tiene y no se quiere, entre lo que se busca y no se conseguirá. Razones de alegrías y de perturbaciones, como si se mostrara en toda su acritud la rutina de la inconformidad y la autocompasión, pero también como si se insistiera en que hay algo mejor que todo lo demás y que se halla, no fuera, sino, dentro del individuo, o sea, en su capacidad de pensamiento, en su don de franqueza, de ilusión. Y es allí, brujas mediante, donde se respira con más tranquilidad, y donde está la mejoría de los hombres y los niños.

Nelson Simón González se vale, sobre todo, de su amplia capacidad de expresión, abundan en estos textos referencias poéticas a través de símiles, metáforas, aliteraciones, juegos de palabras, relaciones contextuales, todas de una riqueza tentadora, presagiosa, como si siempre se estuviera invitando a más. Y este más es su lectura, múltiple y enriquecida por el amplio ejercicio de la palabra. De manera que se sabe nombrar como si se estuviera siempre en el vértigo de lo lúdico, ofreciendo mayor fantasía a ese estado de luces y musicalidad que acompaña el decir del autor:

Berengalia Bengala tenía un bergantín, todo violeta, todo viejo, que al menor vientecillo, volaba y se volvía virutas de aserrín.

Vean que Berengalia Bengala, la dueña del violeta y viejo bergantín, un día se buscó una

brújula; se la birló a Berenice, la mejor bruja batutera de la banda de Brujurambambamquimbambulas, la venerable capital del país de las brujas y por tanto de las brujerías.

(De *Cuento para enredarte la lengua*)

Rica experiencia la que aporta estos cuentos, como conjunto de un libro meditado y dinámico, sostenido por la poesía desde una prosa fluida y precisa. Es así como se universaliza el lector y deja de tener edades y fronteras ante la obra que espera por él y lo transforma.

Y este proceso de cambio se completa con una dosis inestimable de autoctonía. Leyendo estas páginas sabemos que el mestizaje acompaña a estas brujas, también cubanas por ese sentido especial del humor y de la intranquilidad que las lleva a aventuras y desventuras en un espacio natural cargado de signos muy insulares: ceiba, guateque, tambores, maracas, cocos, pitos de calabaza, saoco, guardarraya, güira cimarrona.

El encantamiento prosigue, la brujería es efectiva, las palabras consiguen esa calidad extrema que nos hace sonreír en medio de lo imposible. ■

¿El inicio de una literatura o una novela *suis generis*?

LOURDES GIL

Pablo Medina
The return of Felix Nogara
Persea Books, Inc.
NY, 2000, 278 pp.

EN SU RESEÑA PARA *THE NEW YORK TIMES*, Bob Shacochis singulariza *The Return of Felix Nogara* como una novela que «marca el declive de la literatura del exilio y la memoria, y la reemplaza con una literatura de restitución».

ción y regreso.» *The Return of Felix Nogara* es ciertamente un relato de exoneraciones y regresos, de reescritura y rescate, tanto del presente cubano como del pasado histórico. Pero sólo el paso del tiempo podrá demostrarnos si esta novela marca el fin de «la literatura del exilio» y el inicio de «una literatura de regreso». Pienso que, como en el caso de *Caracol Beach* de Eliseo Alberto, *The Return of Felix Nogara* es un parto único; un texto *sui generis*, aun para los mismos autores.

Lo que esta novela sí marca es un hito en la escritura anglocubana en Estados Unidos, pero por razones más complejas y menos miopes. *The Return of Felix Nogara* hace punto y aparte respecto a la literatura de sus contemporáneos sencillamente porque entra de lleno en los temas vedados u omitidos por ellos. La literatura cuabanoamericana se ha caracterizado hasta ahora por la despolitización y la ambivalencia, además de una obsesiva y casi monotemática autorreferencialidad. Pero ese es el primer velo que vemos caer en la danza de una primera lectura. En lecturas subsiguientes va descorriéndose ante nuestros ojos un velo tras otro, hasta revelar las toscas puntadas ocultas que sujetan los retazos, pero que la predestigación escritural de los autores nos presenta bajo la ilusión de un tejido entero y sin empates. No nos hallamos ante un engaño, sino más bien ante las múltiples estrategias de ocultamiento y camuflaje que Severo Sarduy teorizará en sus ensayos *La simulación y Escrito sobre un cuerpo*, en los que describe las funciones estéticas del escamoteo.

Con la publicación de su segunda novela, Pablo Medina estrena una serie de estrategias discursivas inéditas en la escritura de la Diáspora e inconcebibles, desde luego, más que inéditas, en la escritura insular. El regreso de Félix Nogara a Cuba reproduce el arquetípico viaje a la manera de Odiseo, pero es también una reterritorialización de la población cubana y un reencuentro del protagonista con su pasado personal.

Medina reconstruye la historia de Cuba desde una concepción iconoclasta, confiéndole un origen apócrifo a la isla. No es Colón quien la reclama para la Corona española, sino un marino llamado Johannes

Miraflor. Este y sus hombres engendran en las mujeres aborígenes una raza perdida en el transcurso de los siglos, cuyos descendientes se refugian en una especie de Tibet cubano en la región oriental del país. El mestizaje no se da aquí como producto de la violación y el atropellaje, sino con el consentimiento indígena. El autor no disminuye con ello la culpabilidad del conquistador sino que plantea un «malinchismo» criollo, que halla más eco en el tiempo, en las infinitas complicidades que han existido entre el pueblo cubano y el poder.

En *The Return of Felix Nogara*, la isla es Cuba solo por inducción y desdoblamiento. Medina le da el nombre de Barata, alusión a otra isla de ficción: la Barataria de *El Quijote*.

Nicolás Campión es la sombra del «caudillo» y su régimen dictatorial es la culminación natural de siglos de autoritarismo y abuso del poder. Pero la trama está orientada hacia el eje que sostiene su engranaje: La muerte de Campión. El autor le concede la gracia —o el anticlímax narrativo— de una muerte natural y en su propia cama.

En una de las más sugerentes escenas de la novela aparece Campión en su lecho de muerte; junto a él, el Arzobispo Castro, máxima autoridad eclesiástica en la isla y por muchos años adversario ideológico del gobernante. El diálogo entre ellos resulta tan imaginario como posible y reduce el momento final de la vida del dictador (ese momento que los cubanos añoran o temen, pero que imaginan llegará envuelto en una eclosión tan sonora como la del 1.º de enero de 1959) a la insignificancia de una muerte sin pena ni gloria. Cuando Castro (el Arzobispo, no el jefe de estado) abandona el recinto, medita sobre su vida «sin la constancia de un enemigo tan formidable.» «¿Qué era Dios sin el Demonio? ¿David sin Goliath?» se pregunta.

La transgresión mayor de *The Return of Felix Nogara* quizás radique en la desmitificación de José Martí, como poeta y como promotor de la guerra de Independencia. La posibilidad de que esta figura sea otra «construcción del metarrelato de la identidad nacional, «como ha escrito Rafael Rojas; de que Martí no tuviera una muerte

heroica (o al menos, digna), ni fuera el verdadero autor de sus textos, aporta al discurso de la cubanidad una de sus más graves herejías.

Pablo Medina propone al Martí de su ficción como la negación del Martí mítico. Pero curiosamente, lo que el autor consigue en su denuncia de la fetichización martiana, es transformar a José Martí en el puente que nos conduciría a la verdadera autonomía y a una reconciliación de nuestro ser nacional. De cualquier modo, si el nacionalismo y la identidad son construcciones ya en decadencia, como ha señalado Rojas, deben ser desarticuladas. Y en su recodificación podría hallarse la respuesta a la crisis actual de la cubanía. ■

Una novela juvenil, sentimental¹

ANTONIO JOSÉ PONTE

Abel Prieto
El vuelo del gato
Ediciones B.
Barcelona, 2000, 318 pp.

LA CÓPULA DE UN GATO CON UNA MARTA Lengendra, según José Lezama Lima, al gato volador. Abel Prieto (Pinar del Río, Cuba, 1950) ha escrito, gracias a esa noticia de bestiaro, una novela acerca de entrecruzamientos desiguales y, principalmente, del entrecruzamiento que consiguen dos amigos de la adolescencia.

Rudyard Kipling preguntó en sus memorias en qué rincón del cuerpo guardan los adultos sus recuerdos de colegio. Los cuarentones de esta novela parecen utilizar todo el cuerpo en tales menesteres y al lector

puede parecerle ridículo que se ocupen tan minuciosamente de un partido de baloncesto ocurrido treinta años atrás.

La recuperación de una edad dorada que persiguen las fiestas de viejos condiscípulos llena este libro. Quien haya estado en alguna reunión de esa clase, sabrá lo aconsejable que resulta no tratar ciertos temas. Tal vez debido a una cortesía así, Prieto reúne a un grupo de ex condiscípulos y cuando uno de ellos habla de política enseguida es tachado de aguafiestas. El particular sentido del humor cubano evita temas espinosos y sirve, incluso, para diluir contrarios. Una página de esta novela asegura que el pecado y la culpa son nociones ajenas a la isla de Cuba.

Tan curiosa relación de lo cubano con la culpa permite a Prieto hacernos creer, por ejemplo, que en los años sesenta los *hippies* habaneros decidieron por propia voluntad engrosar las fuerzas de trabajo agrícolas. La historia, en cambio, es muy distinta: fueron obligados a ello, castigados. Relación de mestizajes, esta novela no se ocupa del más terrible de los gatos voladores: la Revolución cubana, engendro de la cúpula entre el caudillismo latinoamericano y el marxismo soviético. O de otro gato: la vida económica cubana, esfuerzos de apareamiento entre socialismo y capitalismo. Sin embargo, no es del todo idílica: hay recuento de las cazas de brujas en las universidades cubanas y, si el diálogo entre razas es problema central en la sociedad cubana de hoy, se ocupa de tal centro. (En caso contrario, se alzaría como la última de las novelas cubanas antiesclavistas del siglo XIX.)

El grupo de amigos universitarios de *Paradiso*, la novela de José Lezama Lima, entabla discusiones acerca del destino de los homosexuales a la hora del Juicio Final. Los amigos universitarios de *El vuelo del gato* discuten acerca de quién es mejor músico, si Lennon o McCartney. Abel Prieto, que intenta homenajear a Lezama, puede llegar a banalizarlo.

Pero donde acierta su homenaje a Lezama Lima es en las historias de familia y de amistad entre ambos protagonistas. Algo de la grandeza lezamiana al tratar de entrecruzamientos genealógicos está en lo que Prieto ha

¹ Aparecido en ABC Cultural, 25 de noviembre 2000, número 461.

escrito. Y la unión de una entonación de cuento de barrio con reflexiones de alta costura, conjunción tan extraña como la de un gato y una marta, hacen su mayor logro. Logro que flaquea hacia el final del libro cuando las reflexiones, disueltas hasta entonces en peripecias, adoptan forma de capítulos-conferencias. Aparecidas al paso de la novela como comentarios del narrador, éstas habrían sido mejor acogidas. El modelo lezamiano (lo que formula uno de los personajes de *Oppiano Licario* acerca del comer y los sueños y el acto sexual, o la comparación entre la papaya y la piña en otro de los textos lezaminos) tienen en Prieto continuador muy débil.

Quien se haya hecho la misma pregunta que Kipling encontrará en esta novela respuesta un tanto abundante. Aquel lector que la encuentre demasiado sentimental sabrá disculparla gracias a varios momentos excelentes (un retrato del ajedrecista Ben Larsen, reflexiones sobre el espiritismo, la suerte de un viejo gallo de pelea...)

Los escritores suelen realizar extraños oficios además de su escritura, en cada escritor es dable encontrar a un gato volador: Abel Prieto es, en La Habana, ministro de Cultura. ■

La dialéctica del plantado: ¿cubanía o hibridez?

PATRICIA PARDIÑAS

Gustavo Pérez Firmat
Anything But Love
Arte Público Press
Houston, 2000, 144 pp

CON LA NOVELA *ANYTHING BUT LOVE*, EL poeta de *Equivocaciones* y autor del recién publicado *Vidas en vilo* finalmente cumple con su cometido de escribir «una literatura de la imaginación», como preconizara en su ensayo de 1987 *Transcending Exile*.

En efecto, el creador de *la palabra híbrida* había postergado este momento, aunque ya en ese estudio señalaba la falta de evolución literaria en el «Miami Branch» de la literatura del exilio cubano. Es por eso que el presente «bamboleo del ciempiés caribeño» —su ficción novelada— no debiera sorprendernos. Aún en esta nueva modalidad, Pérez Firmat continúa retando al lector bilingüe *sin pelos en la lengua*.

Anything But Love hace explotar el contrapunteo lengua/cultura, sexualidad/etnicidad, pero como una implosión que fusiona las vidas que cruzan dichas fronteras. Para Pérez Firmat el cruce cultural es, fundamentalmente, vida y acto, ya que se atreve a hacerlo a quemarropa: dinamitando la intimidad matrimonial del hombre cubanoamericano que decide casarse con una norteamericana. Esta obra incorpora a Pérez Firmat a las crecientes filas de escritores de origen hispano que se singularizan en *crossover fiction*, última boga literaria estadounidense. Así, tanto las casas editoriales e instituciones gubernamentales como los grandes museos de arte, despiertan ahora a una valoración de las ceñidas corrientes de estudio en torno a la presencia hispana y a su extraordinaria realidad demográfica. Incluso el tradicional Museo Smithsonian en Washington D.C. se ha percatado de la creciente hibridez cultural que enriquece la inquietante vida americana. Durante el mes de noviembre del 2000, el propio Goya realiza el *cruce* cultural en los salones del Smithsonian, no solo como pintor, sino en calidad de representante del mercadeo de los productos hispanos en Estados Unidos. El envase de los comestibles Goya se exhibe lado a lado con los cuadros del célebre pintor español.

El que la cultura de consumo haya admitido, e incluso destacado, la cultura *crossover*, es una cuestión vital en los Estados Unidos. Los íconos de este fenómeno híbrido han sido los artistas de origen hispano en el mundo del espectáculo; en el cine y en la música. Son el pan de cada día en la cultura *pop* estadounidense. Los nombres de Ricky Martin, Luis Miguel, Christina Aguilera y Cameron Díaz integran la iconografía cultu-

ral del mundo hispano en este país. Pero el lucrativo éxito de estos artistas ha traído como consecuencia el interés por el mundo académico, el auge de la narrativa *crossover* y la popularidad de los estudios interdisciplinarios en el área de cultura / sexualidad / etnicidad. Aunque hasta la fecha, la interpretación de mayor vigencia en esta literatura ha sido la que traduce la voz femenina: *Soñando en cubano* de Cristina García, *Scattering the Ashes* de María del Carmen Boza, y *The Pearl of the Antilles* de Andrea Herrera. En mi opinión, si a través del mercadeo y la cultura popular en Estados Unidos se abren las puertas de las casas editoriales, los financiamientos estatales y las exhibiciones en los museos para el escritor y el artista, pues a tal santo, mayor remedio.

Pero la oportunidad del momento, el empeño de las casas editoriales y la actualidad del tema no son los únicos signos que marcan y distinguen a *Anything But Love*. Más bien, es la iconoclasta hibridez con que el autor deslinda el tema del matrimonio intercultural lo que constituye el inquietante lazo que nos ata al *dénouement* de la obra. *Anything But Love* continúa la dialéctica múltiple del cruce entre lenguas, culturas y cubanía que distingue a Pérez Firmat de los escritores del exilio miamense. Ya en 1987, en su mencionado estudio titulado *Transcending Exile*, introduce el término *crossover* para explicar la evolución de la escritura del exilio y diagnosticar que: «la literatura que surgirá de nuestra relocalización de ningún modo desdenará el dolor del exilio, pero tampoco la convertirá en un fetiche.» No cabe duda que *Anything But Love* está fraguada a la *Firmat*, y que rompe los moldes de nuestro idioma. Porque para el autor, «quien trabaja con el lenguaje, franquearlo o aún circularlo resulta extraordinariamente difícil». Y para el lector/*voyeur*, el cruce se hace igualmente difícil.

Con un humor mordaz, *Anything But Love* asevera los efectos y defectos de las aventuras amorosas entre maestros cuarentones que transgreden las fronteras del idioma y la cultura. Para el profesor Frank Guerra, el enamorarse de la norteamericana Catherine O'Neal no constituye el

hallazgo de su «media-mitad», sino de su «media-verdad». Entre humor y malhumor, en ese lúcido choteo acuñado por Pérez Firmat, el protagonista aparenta esclarecer la problemática romántica del hombre anglocubano. Pero por su propio diseño, esta novela confunde y trava al lector. Entre confusiones y contrapunteos Pérez Firmat entabla la dialéctica lengua/cultura/cubanía, para avanzar por el combate armado entre Frank y Catherine. A boca de cañón, la voz dominante y masculina del yo-protagonista mantiene al lector en constante tensión, siempre esquivando soluciones. En el transcurso de la novela, el lector queda atrapado en un mundo de adivinanzas y mentiras que lo convierten en cómplice y *voyeur* de todo acto falaz, faldero y fálico de Frank Guerra.

En ese cruce de mundos, Francisco Guerra —el cubanazo— tiene que explicar su trastocada realidad, negar su lengua materna y su hábitos cotidianos porque ya no sabe si es *Frank* o Francisco. Es un cruce que sustenta nuestra desconfianza, porque pone en vilo la indentidad y la realidad del protagonista. Pero para Frank Guerra —el anglocubano híbrido— la encrucijada es violenta y cruelmente risible: «Vivir el sueño americano: su madre. Vivir en el guión anglo-cubano: ni cojones». (109)

Anything But Love es entonces dialéctica de ¿cruce o hibridez? ¿Ajiaco o potaje? ¿Tragedia o comedia? La respuesta a cada pregunta nos evade por igual porque marca más que un hito en la obra de Pérez Firmat. También trae albricias a un campo en plena dialéctica literaria en los Estados Unidos: la narrativa *crossover* y los estudios sobre sexualidad/etnicidad. Su doble filo yace en que la voz masculina del narrador inicia un coloquio con la voz femenina que hasta la fecha dominaba el discurso cubano en inglés.

La novela de Pérez Firmat rompe los moldes hasta para las clasificaciones convencionales de las bibliotecas, que titubean a la hora de catalogarla. Tanto en la Universidad de California en San Diego como en la Universidad de Miami, aparece como «comedia/tragedia romántica: novela de amor».

Pérez Firmat logra igualmente confabularnos, confundirnos y abochornarnos ante la realidad guionada de *Anything But Love*. Porque el canon de la totalidad de su obra no es solo encrucijada, sino un híbrido cruce entre lengua y memoria. *Anything But Love* continúa siendo cara y cruz del canon literario del autor. ■

Cubanos ante el espejo o la introspección de Narciso

MADELINE CÁMARA

Uva de Aragón
El caimán ante el espejo
 Ediciones Universal
 Miami, Florida, 2000, 118 pp.

EN *EL CAIMÁN ANTE EL ESPEJO*, COMO SU TÍTULO indica, la escritora Uva de Aragón se vale de dos metáforas para estructurar un libro que, como la mirada, se compone de muchos ángulos. Como pretexto para desatar sus reflexiones la autora decide colocar al engreído caimán del Caribe, léase Cuba, frente al incómodo espejo que le invita a autonalizarse, observar críticamente su perfil. El resultado es un libro breve y de provocativa lectura donde se mezclan el lugar común y la observación novedosa, la estética romántica, y la nota posmoderna, la obsesión hermenéutica y la frivolidad de una fenomenología. Un texto abierto e híbrido que contribuye, desde una perspectiva de mujer a la reflexión sobre la identidad nacional cubana.

Lo primero a decir sobre un texto como éste es su pertenencia a una tradición muy asentada en la ensayística hispana que ha buscado desentrañar el misterio de las jóvenes repúblicas americanas, sin olvidar que la vieja metrópoli sentó las bases en su ensimismada búsqueda del ser español desde Lope de Vega hasta Unamuno. Pero, como ya se

ha dicho, los pueblos jóvenes son los más interesados en comentar sobre su bullente nacionalismo; junto a Cuba, Argentina y México parecen ser los países donde esta literatura ha alcanzado más fuerza. Además de esta herencia mayor, *El caimán ante el espejo* decide reclamar la más inmediata parentela que son los textos clásicos de Varela, Martí, Ortiz y Mañach, por mencionar los autores más citados por Aragón, los cuales asimila, integra, continúa. Con ellos comparte esa mirada hacia desde la eticidad que parece ser una perspectiva cada más vez perdida, deformada o simplemente de difícil ejercicio entre cubanos. Súmese a todo esto que en la genealogía familiar de Aragón las voces de Márquez Sterling, su padrasto y Hernández Catá, su abuelo, son ejemplos de escritores comprometidos que han servido de incentivo y modelo para una ensayística de servicio cívico.

Pero hay otra línea de pensamiento que comparte el libro que comentamos, me refiero a los textos de corte ensayístico debido a escritoras cubanas, en los que agrupo desde las crónicas sobre La Habana colonial de la Merlín, los comentarios de denuncia social de Mari Blanca Salomá y Ofelia Rodríguez Acosta en la época republicana de *Bohemia*, hasta un libro importante sobre el enfoque feminista de la nación cubana desde el exilio como *Cuba sin caudillos* de Ileana Fuentes. Esta escritura, hecha desde la sensibilidad de mujer, la participación emotiva, la teoría feminista y el activismo social participa en el tono y las preocupaciones que informan *El Caimán ante el espejo*.

Por último cabría mencionar la presencia de las polémicas de carácter posmoderno en torno al tema de la nación en las que la autora, se ha visto involucrada, como parte importante en la organización de los recientes congresos de Cuban Research Institute, como lectora, y como amiga y colaboradora de un grupo de jóvenes intelectuales recién llegados de La Habana con su indomable carga de Foucault y Derrida, prestos a derribar todas las certezas del exilio sobre el futuro de La Isla.

Un aspecto de sabor posmoderno del libro es su percepción del carácter contradic-

torio del ser nacional. Si bien la concepción misma de algo que pueda llamarse «el alma cubana» es un sin sentido entre las concepciones antiesencialistas de la Posmodernidad, la posibilidad que Aragón concede a este «ser cubano» de ser alegre y trágico, etnocéntrico y cosmopolita, generoso y envidioso: una composición, aleatoria, imprevisible y contrastante termina casi por deconstruirlo. Es así como la autora coincide con las nociones de «razón moral emancipatoria y razón instrumental utilitaria», debidas a las investigaciones del historiador Rafael Rojas, o con la idea de la política cubana como un contrapunto entre «excepcionalismo y pesimismo», como la caracteriza el politólogo Damián Fernández. Sin recurrir a los estudios genealógicos debido a estos autores, pero desde el espacio de sabiduría que es la intuición femenina, Aragón ha sentido ese vaivén, logrando apresar ese inestable estado del ser cubano que, con razón, Benítez Rojo relaciona con el ritmo irrefrenable del Caribe.

Otra interesante coincidencia con la sensibilidad posmoderna es el concepto de texto abierto, no conclusivo, que Aragón construye basándose en una estructura medular de la arquitectura cubana: el portal. Retomando una frase genial del pintor Mijares quien asegura que en el exilio todos hemos enloquecido por falta de portales, la escritora decide interpelar a su lector, obligarlo a detenerse frente a su libro como quien se invita a saborear un café o un sillón, un alto en la rutina para conversar, acto que Lezama juzgaba como la medida de lo humano. Desde ese lugar retórico de la confianza y la oralidad, sin afán de predicar, Aragón construye sus argumentos políticos sobre el diálogo, la reconciliación entre cubanos y un futuro de perdón y entendimiento en beneficio de la Patria. Claro está, el lector entendido notará de inmediato que Aragón no comulga con el escepticismo posmoderno en el fuerte sabor eticista de sus argumentos y por el hecho mismo de que, como toda utopía, la reconciliación apuesta por una esperanza y la defien- de legítimamente.

En cambio, en su elaboración del concepto Patria en los artículos que cierran el libro encontramos un acento dominante de la esté-

tica romántica, aunque matizado por las concepciones feministas de la Patria como casa familiar. Por ejemplo, en «Al llegar», la autora parece identificarse más con el lamento de Heredia por sus palmas lejanas, cuando a su regreso a Cuba, luego de 40 años de distancia, afirma «que el paisaje es el alma de Cuba». Convendría aquí, pienso, incorporar a esta mirada desde la emoción una percepción más culturalista como la que ha aportado el pensamiento posmoderno desde Bourdieu hasta Slavoj Žižek, elaborando más la idea de la nación, no sólo como espacio geográfico, sino como conjunto de hábitos compartidos y reproducidos por una comunidad sólo dentro de una serie de estructuras morales, sociales y materiales dadas dentro de un país. Esta perspectiva, evita cualquier tendencia a la idealización de la resistencia heroica con que vive su miseria material el pueblo cubano, y enfatizaría el concepto de Patria que en otros momentos el libro construye, esa que es inalienable al exiliado: la que es posible llevar en lo más raigal de nuestras costumbres, desde el idioma hasta las comidas.

Por último, merece comentario la composición del libro, su mezcla de géneros: artículos periodísticos, discursos, crónicas personales, discursos de ocasión, ponencias. No estoy segura de que esa diversidad me satisfaga completamente como lectora pues me obliga a aceptar toda una serie de fórmulas retóricas que Aragón se ve forzado a utilizar al dirigirse a diferentes públicos, y que hubieran podido evitarse de haberse elaborado todas estas ideas dentro del tono más homogéneo del ensayo. Sin embargo, también pienso que esa diversidad es consecuente con la iconoclasia posmoderna que no privilegia géneros autoritarios, y además, el reflejo del panorama de actividades públicas en que se desempeña la autora como intelectual dentro de la comunidad de Miami, y por lo tanto, son una manifestación de su ser literario. Recuerdo en este sentido lo que decía mi admiradísima Beatriz Maggi, quizás la mejor ensayista cubana viva, residente en Cuba: la mujer escribe en el *mientras*, ese paréntesis existencial donde conjugamos deberes y deseos, donde servimos a los otros y reafirmamos la voz propia.

Celebro pues la segunda edición de un libro que se suma a la labor de pensar la nación cubana, tarea diseñada y asumida por los hombres, pero necesitada de la intuición y la lucidez femenina en los tiempos de crisis y cambios en que vivimos. ■

La palabra invisible

WALDO PÉREZ CINO

Rafael Zequeira
El winchester de Dureró
 Universidad Veracruzana
 México, 1999, 114 pp.

DOS EJES —O TAMBIÉN PODRÍA DECIRSE: dos voluntades narrativas, dos registros— vertebran los cuatro relatos de *El winchester de Dureró*. Que uno de ellos resulte en ocasiones más visible que el otro no desequilibra una composición que pone en el contrapunto entre la palabra oral —la palabra dicha, la frase o su reproducción, puesta en boca de— y lo que la palabra sea —la palabra invisible, la que el conjunto de voces organiza— un juego constante entre el devenir y la presencia.

Habrà que apellidarlos: devenir narrativo —de ese hay mucho— que marca y dispone una oralidad continua, omnimoda; y presencia sustantiva de lo no dicho, alimentado por la disposición de la circunstancia pero sobre todo por la figura última que, en una suerte de ontología del sentido, esta oralidad saca a flote cuando deviene entidad en la palabra; en esta acepción, los textos de *El winchester* actualizan, muy a su manera, un realismo —un fundamentalismo en el buen sentido del término— de rai-gambre spinoziana: *ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum*. Pero no se trata aquí de una identidad, sino de un contrapunto —complementariedad— entre lo dicho y lo que no; de ahí, de ese espacio de

relación, nacen el cuerpo y la presencia —una entidad, dijimos, una presencia sustantiva— de su escritura.

El eje visible, la oralidad que dispone la circunstancia, recorre todos los relatos: cabe aquí entrada a la frase hecha y al tic, a las varias manías y apelaciones y conjuros del diálogo. La superficie del texto, en mayor o menor medida según el caso, se trama esta reproducción de lo oral. De cierta manera, lo que pasa —narrativamente hablando— se dice, y lo dicen quienes mejor —si nos dejamos llevar por el juego de la circunstancia y la palabra— pueden decirlo, los personajes que antes de serlo del relato lo son de su propio diálogo, porque a través suyo es que aquel se construye. En el primero de los cuentos —*La trágica muerte del doble nueve*— la oralidad quizás sea excesiva; la narración de un exabrupto y de una muerte —una muerte, dicho sea de paso, a la que llevan las palabras dichas, las palabras de más, las pone en boca del muerto y del que mata una circunstancia que los asfixia a ambos— absorbe demasiado en su violencia a la contraparte de fondo, y esboza sólo lo que en los otros tres relatos —sobre todo en el segundo, magnífico— se da como relación natural y plena.

Sin embargo, —y es este *sin embargo* el que trae consigo la otra cara del texto, la urdimbre para su trama—, la presencia de la oralidad sobrepasa con mucho la mera reproducción, va mucho más allá del «dejar constancia» de unas maneras de decir: no se trata tanto de «fijar» el habla, sino de hacerla hablar, de que a través suyo *se hable* otra cosa.

Una puesta en escena, hemos dicho; pero esa *performatividad* sabe dejarse leer —y se agradece, muchísimo— en las dos acepciones del término *representación*: una mimesis, trabada con lo narrativo —que sabe ser eficaz, que sabe contar y promueve y anima su propia lectura— y una articulación de la realidad, un panorama del mundo —del estrictamente diegético, pero también, y quizás sobre todo, de la relación entre lo real y sus posibilidades de formulación.

Em este último aspecto, la nota que prima es la confianza en el verbo, no en su transparencia —expresar— sino en sus capacidades de postulación —confianza sobre el que viene

a ser, si no su plataforma, sí lo menos su *desiratum*: *ordo et connexio rerum...*, etc.—. Ahora bien, el realismo ontológico que nutre su fondo se concilia con la que sería, en una formulación pobre, su antítesis: sobre aquello que no puede decirse —y no es éste un texto explícito— lo mejor es callar —dejar que hablen los espacios entre lo dicho y lo que no—. Es sobre esa base, me atrevería a afirmar, que construye el libro su figura última¹.

El fondo de que venimos hablando no es inocente ni ingenuo a la hora de disponer sus artificios: el movimiento entre reproducción —la oralidad que dispone— y representación —la presencia sustantiva— se apoya en una tópica que no rehúsa su condición de motivo. Estos motivos narrativos, más o menos visibles —el exabrupto o la circunstancia de una muerte, en el primero de los relatos; el miedo y la posibilidad del contagio y la locura, en el tercero y en el último— se dejan atravesar por otros motivos formales, en una acepción similar a la que tendría el término en música, y que se traban inteligentemente en la puesta en escena de su oralidad: Madame Butterfly y Puccini (pero, abundan los guiños, el demonio y también Skippi —un canguro australiano de teleserie B), en *La trágica muerte del doble nueve*, avatares varios del castigo y la culpa —de Sodoma y Gomorra al cinematográfico *Not guilty*— en *La venganza de los monos ingenieros*; y San Jerónimo, el Caballero y la Muerte y el Diablo de Durero, el Salvador Golomón de *Espejo de paciencia* y una barca fantasma —la *Biela Holubica*— que navega por el Danubio hacia América en *El winchester de Durero*. La enumeración, tan arbitraria como cualquier selección —y mejor leer sus figuras en el texto, donde la palabra no enumera, sino se ciñe sólo a su sitio—, puede que consiga dar una idea de sus mecanismos referenciales que el libro pone en juego; pero más que sus ele-

mentos, interesa sobre todo la trabazón entre ellos y la verbalidad en que se inscriben.

He pasado por alto ex profeso —nada de motivos narrativos, nada de motivos formal-referenciales— cualquier detalle sobre *El packard-Clipper* y la *Rosa mística*. No los hay aquí porque no son formulables (que hablen —en el texto— los espacios entre lo dicho y lo que no), y una enumeración como la anterior sería imposible o cuando menos manca: en éste, sin dudas el mejor relato del libro (y quizás uno de los más plenos —menos obvios— de la última narrativa cubana), la escritura y la presencia sustantiva que convoca llegan a su mejor plenitud, a una ligazón total: el verbo es palabra y la palabra figura, el relato es lo que son. La dicotomía —si es que la hubiere— entre la levedad de lo oral y el peso de lo real se resuelve en trasunto: el orden de las palabras no imita al de las cosas, sino que lo que pasa —y lo que no— pertenece tanto al verbo de su escritura como al mundo que refiere, por fin sin fisuras —y uno solo—, el narrativo y el otro. ■

Fidelidad y compromiso hacia el teatro

ROSA ILEANA BOUDET

Carlos Espinosa Domínguez
*Lo que opina el otro. Algunos apuntes
sobre la crítica teatral*
Término Editorial
Cincinatti, 2000, 218 pp.

CONCEBIDO COMO UN «MANUAL» Y ESCRITO Ca petición de una editorial dedicada al teatro que después incumplió su promesa de publicarlo, *Lo que opina el otro* tiene la virtud de compendiar muchos de los defectos y lugares comunes de la crítica teatral que habitualmente se ejerce en los periódicos, pero carece del elemento simplificador que abunda en los manuales y no cae en la tenta-

¹ En el texto de *El winchester...*, por supuesto, esos dos extremos —hacia la eficacia narrativa uno, en aras de formulación o configuración del sentido, el otro —no lo son, y cualquiera de sus lecturas puede hacerse sin detrimento de otra.

ción de ofrecernos recetas para desempeñar el oficio. Al contrario, a partir de la lectura y el análisis atento de muchas publicaciones, se remite al contexto de la realidad española, país donde Carlos Espinosa Domínguez residió entre 1986 y 1998 y de su propia experiencia por más de veinte años como crítico e investigador para polemizar, sin sentar cátedra o normativas, sobre los conceptos más extendidos cuando se trata de evaluar la crítica diaria para una columna, revista o gaceta. Entre ellos el carácter subsidiario y/o parasitario de la crítica, la tradicional pugna entre críticos y creadores, los efectos del llamado «impresionismo» del cronista, el error de prescribir —como supuesto juez omnipotente— y no describir los procesos vivos a través del entendimiento de la obra singular, el crítico desde fuera como *outsider* y el visto desde dentro de la producción y el sistema del teatro, la polémica entre el crítico como deudor de los estudios filológicos que por consiguiente pondera sólo el elemento «lite-

rario» versus el que se sumerge en los elementos visuales, en la máquina cibernética oculta detrás de la escena (Barthes) o la polifonía de signos (Kowzan), el crítico a la zaga de los movimientos de renovación y el que a partir de su experiencia y autoridad no es receloso con lo nuevo, la relación entre la opinión propia y la editorial del periódico para el cual escribe o el lugar de la emoción en la crónica diaria. A veces el tono de Espinosa Domínguez me recuerda el de *En primera persona*, en el que Rine Leal adelantó sobre esta «paradoja» del crítico cuando expresó: «(...) la crítica dramática es algo más que una nota apresurada llena de agudezas, un recado al elogio ajeno o una disimulada manera de mostrar preferencias personales. (...) El crítico es también un artista, un creador, una especie de antena que recoge e irradia la concepción dramática de su momento».

Resulta muy reveladora la capacidad de Espinosa Domínguez de convertir un brevicio en una obra de mayor alcance, que con-



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>

tiene no sólo la descripción de errores, vicios o males más generalizados de la crítica periodística, sino por supuesto su «debe ser» en la visión del propio Espinosa Domínguez, afiliado a la crítica como «creación» que tiene una larga vigencia en los países de Hispanoamérica. El autor nos ha acostumbrado a combinar conocimientos y erudición con amabilidad y fluidez. Así es que junto a las críticas que sirven para ejemplificar la problemática que estudia, el volumen recoge, por ejemplo, la polémica que rodeó el estreno de *Electra Garrigó* en 1948, cuando la crítica cubana de la época rechazó la obra maestra de Virgilio Piñera, y publica textos poco conocidos de la reacción de Piñera («¡Ojo con el crítico!»), o las opiniones epistolares del peruano Alberto Ísola ante las crónicas de Sara Joffré, por sólo citar algunos de los anecdóticos, reveladores del ambiente del teatro, el contexto donde nacen las críticas.

Espinosa Domínguez —nacido en Cuba y graduado en Teatología en el Instituto Superior de Arte— ha combinado el trabajo periodístico en la prensa diaria con el de mayor profundidad y resonancia como editor de volúmenes fundamentales como *Teatro Cubano Contemporáneo*, cuyo prólogo resulta imprescindible para valorar el teatro cubano como unidad, más allá de sus «dos orillas», o *Escenario de dos mundos*, no superada obra de consulta sobre la realidad teatral iberoamericana. Testigo de excepción de más de diez años de la actividad escénica española, a través de su colaboración en revistas como *El Público* y *Primer Acto*, experimentado secretario de redacción de la revista *Conjunto*, editada por la Casa de las Américas, y cercano colaborador de Manuel Galich, Espinosa Domínguez no se caracteriza por una visión amable ni complaciente sino por el juicio agudo, inteligente, a veces irónico, pero riguroso y profesional. No me sorprende que no le intimide pues dedicarse más bien a sus «discrepancias» con la crítica tradicional al uso y no a sus acuerdos, que también son muchos.

Tampoco me inquieta su tono polémico, batallador y arriesgado —que se advierte en su trabajo anterior—, sino que me complace como parte integral de una tradición latinoamericana que consagra al artículo, la nota

periodística y la crónica, un lugar predominante donde se ha fraguado el pensamiento «balbuceante» de las letras de este continente y que tiene cultivadores de la talla de Alejo Carpentier, Rine Leal, Juan José Arrom o Graziella Pogolotti. La preocupación de Espinosa Domínguez por este tema responde no sólo a esa realidad cultural, sino a sus lecturas de Eric Bentley, Bernard Dort, Franco Quadri y Georges Banu. Y aunque no se mencionan, percibo la huella de Kenneth Tynan, uno de los modelos para Rine Leal, de Botho Strauss y de todos los contemporáneos que aunque pertenecientes a los ámbitos académicos —como Patrice Pavis y Anne Ubersfeld— han reparado en la simple y olvidada crítica periodística.

El libro contiene además una sección donde «Creadores y críticos opinan», que incluye a ese otro que es el creador, porque como atinadamente sustenta, el crítico entabla un diálogo permanente con su cultura y su momento histórico. Espinosa Domínguez invita a una nómina de prestigiosos teatristas españoles a acompañarlo: Albert Boadella, Fermín Cabal, Rodrigo García, Guillermo Heras, Juan Antonio Hormigón, Francisco Nieva, Ricard Salvat, José Sanchis Sinisterra, Alfonso Sastre, Etlvino Vázquez, Javier G. Yagüe, Pedro Barea, Alberto Fernández Torres, José Henríquez y José Monleón. Según este último, director de *Primer Acto*, «el crítico-creador interviene, como una personalidad singular, sujeta a unas circunstancias espacio-temporales. Manifiesta lo que ha pensado o sentido frente a una representación precisa, en su contexto histórico concreto, sin plantearse la futura vigencia de su juicio». El texto de Espinosa Domínguez es parte de este diálogo entre creadores y críticos inmersos en el debate de la escena española. Sus coordenadas y pautas trascienden este marco y sus problemas afectan a todos los que nos dedicamos a esta profesión.

Conocedora y testigo de la pasión de Espinosa Domínguez por cada uno de sus proyectos —desde su compilación de los textos teatrales de Flora Lauten que se encargó de editar en Cuba, los testimonios sobre Lezama Lima que recopiló en *Cercanía de Lezama Lima*, a las cuidadas ediciones de *La Segunda*

Mirada, para la editorial La Torre de Papel—, de la seriedad de sus empeños editoriales y profesionales, aseguro a *Lo que opina el otro* muchos lectores, sobre todo, entre los jóvenes que se inician en este oficio y que necesitan no sólo buenos consejos, sino opiniones controvertidas y provocadoras. Encontrarán muchas en el libro, como que la creación es un riesgo y la crítica, una responsabilidad. A mi juicio, el autor ha asumido riesgos y responsabilidades al encarar una problemática tan amplia y sugerente. Con la generosidad que es consustancial a su trayectoria, el libro está dedicado a la memoria de Moisés Pérez Coterillo —el crítico español que concibió, entre tantos proyectos, las revistas *Pipirijaina* y *El Público*— y que hacía de cada uno de sus comentarios un desafío a la inteligencia del lector y una fiesta del estilo, y a quien tendremos todos que volver cada vez que se piense la escena iberoamericana contemporánea, y que de estar vivo sería, sin dudas, una de las voces más lúcidas del libro.

Escrito desde dentro de la escena, no como el académico aislado de los procesos vivos, sino como un cómplice y testigo del teatro de su momento, *Lo que opina el otro* rezuma la fidelidad y el compromiso hacia el teatro, que Espinosa Domínguez mantiene inalterables tras dos décadas de entregado y talentoso ejercicio del criterio. ■

Ecce Homo

VÍCTOR FOWLER

Francisco Morán
Ecce homo
Ed. Ferrol
España, 1997, 80 pp.

LA PUBLICACIÓN DEL POEMARIO *ECCE HOMO*, del también ensayista Francisco Morán Lull establece una relación de continuidad en el tratamiento de la homosexualidad en

los autores cubanos de Cuba y su diáspora; basta atender a los cuatro destinatarios del volumen, quizás de modo no casual cifra idéntica a la de los puntos cardinales, para precisar la intención: los amigos (de los cuales son muchos los que viven en Cuba), la pareja (Michael, de New Orleans), las ciudades de La Habana y Nueva Orleans, y el «sobresalto de la belleza en cualquier parte del mundo». Si proponemos un juego entre destinatarios del poemario y puntos cardinales es por fijar en su base la re-orientación de su vida que hace el trasterrado; el autor llega a Nueva Orleans en 1994 y en la ciudad que elige para vivir también encuentra el amor. La dedicatoria, entonces, se mueve entre la nueva vida y la continuidad, según una trayectoria que, más que enfatizar en la ruptura, localiza el espacio desde el cual unificar las mitades en las que queda rota la experiencia: la comunidad de la belleza. Ejemplo de esta vocación de continuidad, del hilo de una ideología autoral basamentada en la filiación homoerótica, es el poema titulado *Toccata y fuga*, fechado entre La Habana y Nueva Orleans, 1991-1995, cuya primera versión, bajo el título *Un muchacho*, apareció publicada en el poemario de Morán *El arte de la fuga* (La Habana: Editorial Extramuros, 1992).

Si *Un muchacho* nos presenta una identidad sexual por entero asumida, no ocurre lo mismo con «Ecce Homo», el poema que abre y da título al volumen, en el que se expone la homosexualidad del autor desde el prisma de una ruptura con el mundo de los padres. Leyendo con semejante sesgo, es decir, concediendo relevancia al orden de presentación de los textos el poemario se nos revela como una suerte de viaje cuyos puntos de partida son la autoridad paterna y la geografía de la Isla, en tanto la llegada sería la plenitud amorosa representada y simbolizada en Michael. El doble carácter de la realidad y símbolo que el amante tiene, nos viene dado por ser él la encarnación de infinitos amantes imaginarios o existentes; algo así nos descubre Morán en el poema titulado *En un papiro* con el que da cierre a la selección:

Leer en el Libro de los Muertos
nuestros nombres, cada hazaña, los cantos

con que fuimos glorificados,
la barca en que bogábamos por el Nilo
(éramos hijos de Atón)
sin escuchar el rumor de los escribas,
la vocecita de los papiros ...

La pareja de negaciones presentes en el fragmento remiten a la escritura con plasmación de una Ley que prohíbe el amor homoe-rótico, justo contra lo que va enfilado «Ecce homo», el texto que abre la selección. En el universo de autoridad paterna que nos retrata *Ecce homo* leemos huellas de una pedagogía destinada a potenciar en el sujeto masculino las cualidades del macho: «Crecí entre las noticias de los / carteles de boxeo / y continuas libaciones de ron.» (P. 15) Sin embargo, nada de ello es bastante para imponer en el relator la identidad que identifica como suya y que descubre a través del espejo metafórico: «Un día hallé un pedazo de espejo / y vi por primera vez mi rostro.» (Idem). En la metáfora la autoobservación conduce a un despertar del sexo unido al autorreconocimiento de la identidad reprimida, postergada («momificado ardor», le llama el poeta); se trata de un mirar que no sólo brinda satisfacción, sino que apuntala al sujeto en su salida al mundo: «Entonces salí a la luz. / Orgulloso de mi estirpe / grité mi nombre.» (P. 16) En estos versos del final del poema todo rezuma satisfacción y seguridad, el poeta interviene en el mito prometeico para sustituir el fuego robado a los dioses por el nombre arrebatado al padre; el haber asociado la recién ganada capacidad de nombrarse a sí mismo con el acto de gritar, establece una sutil conexión entre lo sucedido y el nacimiento de una nueva criatura. A partir de aquí el texto se encargará de retratarnos la dimensión humana de la criatura y el ansia con la que su deseo quiere oponerse al tiempo.

«Quiero lamer tus frutos húmedos antes / de que alguien me recoja en las cenizas de un libro...», nos dice en *Autorretrato* (p. 18). Su eros adquiere la profundidad de un arma enfilada contra el tiempo, en su espacio es que la vida y el cuerpo revelan su sentido; por tal razón la belleza de que nos habla la dedicatoria es tan libre como la cantidad humana misma, se encuentra en todas par-

tes igual que en todo tiempo. *Autorretrato* está fechado en «La Habana, 1994», próximo ya al momento de cambio/crisis durante el cual el autor descubrirá un nuevo país para vivir, pero en un texto tan anterior como *A un torso arcaico*, fechado en «La Habana, 1987», tropezamos también con una erótica de lo supratemporal:

Para muchos no eres más que un voto
de beata,
permanente
y obligatoria castidad.
Esto me tranquiliza.
Porque te va a ser muy difícil
engañarme.

(P. 19)

Pero hay, además, un detalle especial en esta erótica: su carácter activo, su viaje hacia el pasado (también presente en un poema como *Patroclea*) rescata ángulos del mito en un movimiento que no es fuga, sino desborde y apetencia de omnicomprensión. Para el sujeto lírico de Morán la contemplación de la belleza va unida a un ejercicio de voluntad, a una suerte de inyección del deseo que anime a su realización, en consonancia con lo antes dicho de su enfrentamiento contra el tiempo su eros persigue los instantes de alzarse victorioso frente al enemigo, pues sabe que allí radica su única posibilidad. Mundo del aquí y ahora, negador de cualquiera transcendencia religiosa. Tal atrevimiento del deseo homosexual no sólo impone la circunstancia de una personalidad, sino que, en función del esfuerzo de la identidad por autofirmarse y por la amenaza que comporta para la condición heterosexual, debiese conducir incluso a alienarla; es con ello con lo que parece lidiar un poema como el titulado *No me parezco a mis amigos* que a lo largo de sus primeros veintitrés versos trabaja en la inscripción de una diferencia cuya marca más visible es la de la homosexualidad del poeta. El poema bifurca la erótica de Morán en dos zonas fácilmente discernibles, correspondientes ambas a espacios de la experiencia marcados por su localización temporal; lo que ubicamos en el pasado llega vestido del signo de lo apacible, en tanto lo que pertenece al presente se nos pre-

senta como aventura y riesgo («...oscuros salteadores de caminos / que abandonan mi cuerpo en los pedregales de / la noche.» (P.23) Lo que aparece aquí como aventura y riesgo profundiza hasta tornarse filosofía de lo erótico en el poema titulado *Arte de amar*. «Hay que roer al otro, / desgastarlo / con cada caricia, / hasta que no quede entre los dos / sino el rencor puro / del horizonte.» (P. 69) La violencia que adivinamos detrás de esto enlaza con el sentido que para el autor tendría la escritura, según aprendemos con el final de su nota introductoria al poemario: «Y ahora, acércate. Quiero gozarte, poseerte, escucharte jadear, rendir tu voluntad con mis palabras.» (P. 7) Escritura y querer homoerótico son lo mismo, se funden, atacan juntas, obligan a que cada poema sea leído en el espejo doble de la letra y el cuerpo, adelantan una poética holística que todo lo devora. Un texto como *Le voyeur* (p. 41), descubre que «siempre hay una noche en que acomodamos / la mirada / al ojo de la cerradura» en oposición a «la perversión de la costumbre» y a «la felicidad domesticada al fin / entre la cocina / y el lecho»; el autor con ello propone la aventura y el riesgo en un espacio (en este caso, el de la vida doméstica) que no implica de modo obligatorio la exposición física del cuerpo, a un posible o deseado daño, sino que nos recuerda que aventura y riesgo también son el necesario aderezo de lo renovado en el amor. Igual intención anima al titulado *Midas* (p. 73), donde la «espléndida chispa de oro» en que la mano del personaje mítico ha trocado «...su madera / el errante reino de sus ojos», resulta una vez más asociada a *Le voyeur*, trata un episodio del homosexual en términos semejantes a los que cualquier amante heterosexual, es decir, como universal sujeto amoroso, y es esta búsqueda del universal lo que supera la otredad radical en los versos finales del poema *No me parezco a mis amigos*:

Y los tengo también a ellos, mis amigos,
que no dejan que me congele solo
en ese invierno de nadie que
es la eternidad.

El referente que justifica la comunidad de lo no idéntico resulta ser esa muerte que

la erótica confronta, de manera que la misma fuerza que propicia la diferencia es aquella que unifica lo antes inconciliado; resulta aquí una mirada tan agónica como humilde, tan padecedora como centrada en el estrecho límite temporal que toca al hombre. Pero, es su reverso, el texto nos abre a la magnitud infinita de la dignidad y eticidad del hombre: esta comunidad de sentimiento entre los diferentes nos permite intuir la identidad esencial de sus eróticas; estos amigos, que representan la otra mitad de la preferencia sexual, completan el dibujo de la totalidad humana del deseo. La dialéctica de fondo que las figuras unificadas trazan, regalan un paisaje del devenir humano durante el cual el sentido se alcanza en el enfrentamiento a la muerte mediante el eros; y aquí no importa ya la preferencia sexual de alguno, pues el trasfondo de la diferencia es el de una cópula inmensa mítica. La capacidad de las potencias de que es portadora esta comunicación que fluye por los caminos que no son los del cuerpo, sino los de esa forma otra del amor que es la amistad, se nos brinda transparente en el sencillo *A un amigo*:

Mientras otros miden la arenilla
del tiempo,
o insisten inútilmente
en romper las fortificadas murallas
del horizonte;
nosotros
—menos soberbios—
construimos el puente.

22 de enero de 1995
Rampart Sr., Nueva Orleans.» (P. 28)

La fecha y lugar de escritura del poema implican una circunstancia (la del exiliado) que obliga a leer sus imágenes en el telón de fondo de la cotidianidad política; enfocada desde aquí, la amistad como erótica atraviesa las imposiciones de esas metáforas menores de la muerte que son las «fortificadas murallas del horizonte». Amor que ama y roe, amistad, violencia, la utopía de un modo que supera las particiones de la política que ha separado la nación cubana en compartimentos casi estancos, que se desconocen; la poe-

sía como fluido seminal atravesando libre de uno a otro sitio, nación o cuerpo; el jadeo del placer carnal y de escritura derriba las murallas: nueva trompeta de Jericó. ■

Épica y tragedia locales

ENRIQUE DEL RISCO

Francisco García González
Color local
Editorial Extramuros
La Habana, 1999, 64 pp.

LA DE FRANCISCO GARCÍA GONZÁLEZ (CAIMITO, 1963) es una escritura marcada por el riesgo. No se trata sólo de que una literatura con todos sus atributos, (sus desafíos a los lugares comunes, su incómoda inmediatez), es un riesgo mayor en el imperio de la suspicacia que es la Cuba de hace tanto tiempo. El riesgo va mucho más allá y se puede sospechar desde el mismo título de su último libro, *Color local*. Su apuesta por el color local (o más bien sus sombras) es la del riesgo mayor de toda literatura, el de no poder comunicarse más que con unos cuantos lectores asociados a una estrecha y equívoca geografía. Sus referencias, temas, personajes, conflictos alimentan el peligro de lo ininteligible.

En el primer relato del libro (son apenas tres) *La carroza* las referencias van desde uno de esos cristales perfectos que pule en forma de cuentos el escritor mexicano Juan José Arreola («aquellos que allí veis, rojas heridas junto a los leones bruñidos son los kioscos de cerveza» en lugar de «Esas que allí se ven, vagas cicatrices entre los campos de labor, son las ruinas del campamento de Nobílior») a poemas de alguien al que todos recuerdan pero casi nadie lee, el antes ubicuo poeta nacional cubano Nicolás Guillén (el «todo mezclado» como motivo recurrente de todo el cuento) pasando por películas

muy conocidas (*Encuentro cercano de tercer tipo*) o personajes históricos cubanos de variable renombre (el comandante Camilo Cienfuegos, el pionero de los vuelos aerostáticos en Cuba, Matías Pérez, y el poeta Juan Cristóbal Nápoles Fajardo «El Cucalambé»). La anécdota —y la reseño aquí sin temor a arruinarle la expectativa a un lector cuyas posibilidades de hacerse con un ejemplar tienden a cero— es tan imprevisible como de difícil extrapolación. Es complicado imaginarse una escena similar en otro contexto, por leve que sea el cambio de los nombres y el paisaje. En el resucitado carnaval habanero de pronto aparece una extraña carroza cuya procedencia se indaga inútilmente. Ante la falta de solución mejor es incorporarla al desfile hasta descubrirse que se trata de una nave espacial cuyos atributos visibles (despliegue de humos y luces) hace huir desprovistos a los asistentes. Sólo un ser se atreve a afrontar al extraño armatoste. Él es El Tosco, el director de la famosa NG La Banda, que flauta en mano se enfrenta a la nave para entablar con ella un diálogo de sonidos y luces (y aquí entra la referencia a *Encuentro cercano...*) hasta que esta desaparece, no sin dejar en tierra varios seres entre quienes destacan los mencionados Camilo Cienfuegos, Matías Pérez, y «El Cucalambé», posiblemente los desaparecidos más famosos de la historia cubana. Estos serán de inmediato detenidos por la suspicaz policía de la isla ante la perplejidad entusiasta de un periodista de la CNN.

El tercer cuento tiene más de la misma inusual libertad de asociaciones. Un destacado innovador de la ANIR (Asociación Nacional de Innovadores y Racionalizadores), autor de un inefable machete de tres filos (destinado a multiplicar el corte manual de caña de azúcar, el principal rubro exportable de la isla junto al tabaco, el níquel y los cubanos) se involucra en una complicada aventura sexual con turistas alemanas, jinetas y policías en medio de inquietantes alusiones a los Nibelungos. Ello dará lugar a una de las más descarnadas y potentes escenas sexuales producidas por la literatura cubana de cualquier tiempo. Entre ambos textos asoma el más desasosegador de todos:

la sombría historia de un homosexual negro de provincias atrapado por la triple exclusión que representan la homofobia, el racismo y el provincianismo, una especie de respuesta sórdida —aunque en realidad se trata de mucho más que eso— a la exquisita marginalidad del mundo esbozado en *Fresa y chocolate*. Si el Diego de la conocida película tenía al menos la opción de reiniciar su vida en otras tierras al Felo de «Color local» la triple marginación se le ofrece como la única vida posible. Lo cotidiano como tragedia — parece decirnos Francisco García— es la tragedia mayor, aunque sólo sea por lo continuo, que es el equivalente de lo eterno para los simples mortales.

En algún momento he sostenido que toda la literatura cubana actual es una literatura del exilio. Pienso que aún entre los que escriben desde dentro de la isla, ante la ausencia de un mercado real de lectores nacionales, no les queda otra opción que renunciar al que debería ser su público natural. Esto se traduce en un acomodamiento de lo local a códigos fácilmente digeribles por un lector ajeno, sordo a ciertas sutilezas, al que continuamente se le pide perdón por ofrecérselo una experiencia tan extraña. Por otro lado, siempre subsistirá una literatura atrocemente provinciana, ilegible aún para aquellos que la escriben. *Color local* no pertenece a ninguna de estas actitudes y en ello posiblemente estribe su mayor riesgo. Es una literatura autosuficiente que hace de la limitación del mundo que toma por materia literaria un centro en sí mismo sin disculpas por las referencias tan distintas de las que hace uso. Esta es una literatura de las que inventan a sus propios lectores, reclutados entre aquellos que, dispuestos a todo, se atreven a adentrarse en un espacio inédito, accesible con la simple condición de no retroceder ante cada sorpresa, que son muchas, sino aprender a disfrutarlas.

Aceptadas esas condiciones, tan elementales para cualquier lector de raza, se reconocerá no sólo el derecho sino la diversión inmensa de asistir al contraste de referencias que buscan una universalidad bien distinta a aquella que divide al mundo en lo occidental y lo exótico. Cuando se crea un mundo cuyo

centro no es otro que la libertad de servirse de toda la cultura universal para representar cualquier cosa, así sea el provincianismo más reductor, como es el caso, el único límite para asimilarlo es nuestra propia libertad. Leyendo estos cuentos todo el debate sobre las crisis de la literatura, la novedad como especie en peligro de extinción, parecerían vulgares formas de perder el tiempo. Abrir un libro como *Color local* es asistir una vez más a la experiencia y el riesgo de recibir un juego con algo más de una veintena de fichas —tantas como letras tiene el alfabeto español— un juego que nos ofrece la posibilidad de infinitas (y placenteras) jugadas a lo largo del tablero múltiple de las páginas en blanco. ■

Virgilio Piñera: Entre lúdico y agónico

PEDRO MARQUÉS DE ARMAS

Virgilio Piñera
La isla en peso
Ediciones Unión,
La Habana, 1998, 291 pp.

EN EL POEMA QUE DEDICA A VIRGILIO PIÑERA por motivo de haber cumplido éste sus 60 años, incluido en *Fragmentos a su imán*, Lezama escribe: «Sabemos, qué carcajada, que lo lúdico es lo agónico». Allí los ángeles pactan con los demonios y el bien y la ausencia se dan la mano mientras bailan y ríen sobre un tablón. Sin embargo, algo permanece omitido y es precisamente la fórmula inversa, es decir, que lo agónico sea también lúdico, un *monde à l'envers* como corresponde a la alianza de contrastes propia del entorno carnavalesco. Y es que la alianza, el pacto en Lezama aparece siempre atravesado de filiaciones. En definitiva estamos ante un poema a la amistad recuperada.

Ella sí, la escritura de Piñera se mueve como tránsito entre esas dos posibilidades,

entre esos polos visibles de su imaginario: convertir la vida —agónica— en juego y la literatura —lúdica— en ejercicio de «desenmascaramiento» y rigor genérico. En cualquier caso este dialogismo es más evidente y depurado que en Lezama y el resto de los escritores cubanos del XX. En Lezama el carnaval se inscribe en una perspectiva mitopoyética (juega, pero cree tanto o más) que se infiltra en menor medida de su circunstancia. En Piñera, por el contrario, la triple condición agónica de su existencia (ser poeta, pobre y homosexual, como él la reconociera) deviene materia de parodia mientras el género se convierte en proceso modelado por el miedo a la muerte y a una realidad que se percibe como chata y amenazadora. (Hay que distinguir en Piñera entre la angustia por la muerte de la persona y la producida por la presencia de ésta en la vida civil cubana.) Afecto por excelencia, el miedo religa vida y creación y aporta los derivados genéricos que marcarán su obra: humor negro, choteo, *kitsch*, grotesco, etc. Mientras Lezama desvía la razón aristotélica por medio de analogías, Piñera asume cierta racionalidad paradójica donde el absurdo y sus alegorías determinan distintos efectos-de-sentido alrededor de «cuestiones últimas» y «umbrales de infierno» rebajados por su gracia y comicidad «Soy tan realista —escribió— que no puedo experimentar la realidad sino distorsionándola, es decir, haciéndola más real y viva». Este *pathos* de lo (más) real y vivo se produce a partir de la carne (su goce más tremendo) y conforma el relato de una condena siempre deseada y sin posible corrección.

Aunque menos conocida su poesía también se nutre del tránsito señalado. Ante lo que llamó «nada historia» se representa un simulacro, ciclo en el que se repite (y atasca) toda ilusión redentora. Piñera descubre zonas que otros suelen encubrir: descenso, labor de mostración (de lo sucio y enfermo) en medio de un país y una cultura antes como ahora «existencialista por defecto y absurda por exceso». Pero ese entorno es asumido como decorado, vieja casona en ruinas donde las deformaciones se constituyen en agenciamientos literarios antes que

en mero uso exclusivo a otro fin. Piñera no escapa al encuadre de una literatura-nación, pero en él la marca de «lo cubano» y en general cualquier voluntad de representación —emerge como resto de la escritura misma, que, en calidad vivencial, abre planos azarosos y vectores que fugan del *ethos* y su identidad. No fue un moralista y más que hacer el diagnóstico constataba un estado de las cosas, casi la calidad física de los hechos y sus proporciones. En cualquier caso su moral fue negativa y se redujo al chillido, a un pataleo vivo y patoparódico.

Es por esta razón, acaso, que su emblemático texto *La isla en peso* persiste todavía sin «pesar» (sin devenir arqueología), mostrándose en calidad de cartograma (no acabado, infiel) y no como calco servil de un *canon* poético-nacional. Al margen de su fuga antillana, criticada severamente por Baquero y Viñer (pues el tono, las imágenes y el paisaje reflejado constituían, según ellos, «extravíos de los cubanos»), Virgilio formuló su pregunta por la indefinición de un país, por el siempre malogrado proyecto de su modernidad. Y es que la condición insular de *La isla...* no se expresa como rostro / patria —siguiendo el significante despótico— ni se oculta como uno de esos tesoros sucios que habría que desentrañar. No hay en Virgilio secreto ni profundidades sino intemperies bajo un «sol que lo averigua todo», sol que se arrastra, sol bajo. Hay, eso sí, superficies en que la carne, la risa, el dolor y el miedo se exponen de manera intensa, obcecante. Intensidad apofánica, de fin mundo. (No estaría de más recordarlo: Piñera proclamó su miedo en la mismísima boca del lobo, que por supuesto, se lo tragó. Era un anuncio; y lo expuesto en ese instante iba a encontrar un «sentido» en relación al «secreto» ahora como programa de control cultural y civil... Su miedo lo convierte en héroe «de cabeza», doble destronado que señala con la mano trémula el peligro de una época)... Vivió expuesto, también, al elemento nocturno, entre calles y esquinas fantasmales, ante un aire frío y pasmante. Por igual, encontró el hastío y se llenó de un asco incluso superior al de Casal, pues la sensibilidad al rechazo en Piñera era mucho

mayor. Al tedio casaliano del paisaje se añade en Piñera un asco por el tiempo (del origen, de la Historia) y el espacio (rostros, lugares, instituciones, incluyendo cualquier noción de la ciudad como «sepulcro dividido en supulcros más pequeños»).

Colección contemporáneos acaba de publicar su poesía casi completa. Regalo de fin de siglo, llega sin pompas para resolverlo todo. Sin titubeos de ninguna clase escribe en el prólogo Arrufat, a quien se debe la resurrección literaria de Piñera: «De la llamada generación de Orígenes, Lezama y él constituyen las mentalidades más originales». Hecha una década atrás («La carne de Virgilio», *Unión* n.º 10, abril-junio de 1990) esta aseveración mantiene su desenfado y asertividad si se tiene en cuenta que la exclusión y la diferencia continúan siendo raras en la literatura cubana. En mi opinión (en la de muchos, aunque esto todavía pueda sorprender a algunos) estamos ante uno de los mejores poetas de la lengua. En el tope de la experiencia moderna ocupa, sin duda, un importante lugar junto a Borges, Lezama, Paz, Deniz, Parra, Martínez Riva y otros pocos. Vemos acortarse la distancia entre el Piñera poeta, el dramaturgo y el escritor de cuentos. Vemos a un solo escritor teatral, donde cierta función arcaica liga el impulso romántico a los géneros más variados. Donde el poema es relato desmañado y juego de roles que intercambian guños y desquician alteridades. Donde un devenir-escritura se desplaza sin resistencia (o bajo ella) desatando gestos y haciendo desfilar escenas públicas y privadas entre cómicas y trágicas. Donde el imaginario se puebla de fantasmas y motivos caseros, encuentros ridículos y sórdidos, frívolos y grandilocuentes, abyectos y repujados, y donde el texto es carroza de flujos carnales, pantomima de vivos y danza de muertos rientes. Pero lo más importante es cómo se logra: sin demasiado esfuerzo, sin demasiada literatura.

La isla en peso (mantiene el emblemático título) incluye 53 «poemas desaparecidos» algunos de los cuales habían sido publicados. En ellos se reconoce una zona-de-restos, poemas de ocasión, dispersos, preteridos... cada vez menos estilizados y urgentes, sobre todo los escritos después de 1960. Parecen desga-

jarse del trema de *Una broma colosal* y buena parte exhibe esa impronta de horror y risita enferma de textos como *Un Duque de Alba*. En éstos, como en aquél, y sobre un fondo histórico igual de desértico, no llega a perderse el interjuego ludoagónico sino que se refuerza. No se sufre por nada —dice ironizando la apatía absoluta— en medio de «controles dictatoriales» que arrebataban toda subjetividad y a cambio permiten «tomar pastillas y callar». Se observa entonces un Virgilio dominado por un despropósito de estilo, que lleva el hastío de forma de escritura, y desde su desgano poético-civil advierte de constantes peligros. En *Pin, Pan, Pun*, por ejemplo, lo macabro viene del Afuera (el fondo de la historia toma las plazas) y no del niño, mensajero de la muerte o disparador literal: «El niño me mató con su fusil de palo. Muerto empecé a verlo en su lento crecimiento hacia la crueldad. En estos días me gusta escuchar los disparos. Se tiñe de sangre el horizonte. Todos afirmamos que la felicidad es una bala». Otro texto interesante es *Para Olga Andreu*: el quirófano —y el sueño inducido por la anestesia— sitúan la «cuestión última» en un nuevo umbral, la tecnología, cuyas máquinas no sólo cortan la carne sino también el hilo de la vida; aunque para Piñera se trata, en su *perceptio* alegórica, todavía medieval, de «fétidas cuadras». U otro de 1976, *Óyelo bien* (el umbral es el Juicio) en que se escucha la palabra «condenado» repetida *ad infinitum*. Curiosamente la víctima se escurre por medio de una salida (o entrada) *kitsch*, escribiendo: «En tu diccionario personal no aparece la palabra salvación». Muy importante también en *Arje Kai Jo Logos* (1976): aquí lo estatológico es lava que sepulta la ciudad y a través de ella se mueve un Piñera pre-morten, suspendido entre vida y muerte, cielo y tierra. «Un ómnibus me lleva por una escalera», escribe, mientras por la ventanilla ve pasar árboles esqueléticos, ciegos y sordomudos, gente cada vez más desconectada del paisaje que habita. En medio de esta suspensión, deviniendo «pluma», entonces cruza el último de los umbrales y concluye con un lapidario «He comprendido»... Horror limpio, sin referencias roñosas; y risa *nigra* sobre la coral del silencio.

Desde luego la poesía de Piñera merece otras observaciones. ¿Qué lugar ocupa en su imaginario el sujeto *gay*? ¿En qué medida da continuidad y rompe con el carnaval y la parodia civil iniciada por Zequeira, (criollo cautivo) con quien Virgilio, (cautivo de una clase en descomposición), coincide en el modo de asumir ciertos agenciamientos oníricos y macabros? Y también su influencia en las últimas promociones de poetas cubanos, aún muy alejados de su ligereza. ■

Mito e invención

MARÍA MONTES

Roberto González Echevarría
Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana
Fondo de Cultura Económica
México, 2000, 283 pp.

Roberto González Echevarría es especialista en la narrativa de Severo Sarduy, ha escrito un libro exitoso sobre béisbol, otro sobre la continuidad del barroco en España y América Latina y el mejor de los estudios analíticos sobre la obra de Alejo Carpentier (*El peregrino en su patria*). Con la aparición de *Mito y archivo*, el autor amplía el campo de sus estudios a la teoría literaria, terreno en el que incursionan pocos. La obra, cuya primera edición data de 1990, fue escrita originalmente en inglés (*Myth and archive. A theory of Latin American narrative*, Cambridge University Press) y obtuvo premios de instituciones norteamericanas, entre ellos el la Modern Language Association of America. Es pues con un retraso de diez años que aparece en español, traducida por Virginia Aguirre Muñoz.

LA PRESENCIA DE LOS MITOS Y DE LA HISTORIA, fundidos en una variedad que aún hoy parece no tener fin, constituye sin duda la fuente temática más importante para el

estudio de la novelística latinoamericana contemporánea. A partir del éxito espectacular que los escritores del «boom» cosecharon en los años sesenta y siguientes, muchos críticos e investigadores académicos se consagraron a la indagación de sus obras, llegando a realizar trabajos decisivos para su interpretación. Al mismo tiempo, la profundidad alcanzada en los análisis, así como el intento por trazar las características de la *nueva novela latinoamericana*, la cual tenía su paradigma en *Cien años de soledad*, condujeron a la revalorización de muchos textos literarios que aparecían como sus auténticos prefiguradores. Sin embargo, en relación con esta órbita crítica de finales de los 60 a los 80, en la que el autor publica y de la que se confiesa deudor, *Mito y archivo* sobresale por dos cualidades fundamentales: su concepción generalizadora y, sobre todo, su perspectiva nueva. Y si en esta obra no poco el enriquecimiento que sufrió la crítica literaria a partir del estructuralismo y los movimientos sucesores, al igual que la influencia de teóricos diversos como Bajtín, Derrida, Foucault y otros que González Echevarría asimila plenamente en el momento de gestar su obra, los méritos indiscutibles de este ensayo no son un espejismo.

En el primer capítulo de *Mito y archivo*, González Echevarría expone brevemente sus concepciones generales sobre la novela, y sobre la narrativa latinoamericana en particular, que es propiamente su objeto de estudio.

En un rechazo radical de las teorías recientes, que afirman que la novela ha seguido un desarrollo autónomo, y los postulados tradicionales que la consideran una forma evolucionada de la épica, el ensayista cubano sostiene que la novela tiene orígenes múltiples en el espacio y en el tiempo. Para él, la historia del género «no es una sucesión lineal o evolución, sino una serie de renovados arranques en diferentes lugares, cuyo rasgo común es su carácter imitativo «no de una realidad dada, sino de un discurso dado que ya ha ‘reflejado’ la realidad», es decir, su capacidad para funcionar como el espejo de otro espejo.

A partir de la consideración bajtiniana de que el texto literario no es un hecho aislado, sino que vive en relación con otros textos, el ensayista cubano comparte con algunos estu-

diosos teóricos, como Iris Zavala, el criterio de que la intertextualidad no es un diálogo de voces contemporizadoras, sino encontradas: «un choque de textos, un desequilibrio de textos, algunos de los cuales tienen la capacidad de modelar, de moldear a los otros.»

Esa facultad modeladora que poseen algunos textos es fundamental para la tesis de González Echevarría, quien considera que, al carecer de forma propia, la novela adopta la de un documento dado que aparece como vehiculador de la «verdad» en su momento, es decir que es representativo del poder. Mediante esta suerte de usurpación formal de los documentos autorizados de la época, la novela busca legitimarse evidenciando «el convecionalismo de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo». Pero si ambos discursos, el hegemónico y el literario, integran la totalidad discursiva de una época determinada, este último se sitúa en las antípodas del poder, lo cual se expresa en muchas novelas a través de personajes que escapan a la autoridad (*Vida de Lazarillo de Tormes*), o en aquellas que colocan a la ley en su centro mismo (*El proceso*).

Las bases originarias que subyacen a la construcción de América Latina son los mitos y la historia (puesta por escrito al mismo tiempo de su fundación para dar inicio al legado del archivo, con base real en Simancas y El Escorial), los cuales se convierten en el siglo veinte en el mito dominante de la novela latinoamericana. De ahí el título de este libro, que alude a los orígenes y a la ficción que sin cesar los retoma.

González Echevarría no se ocupa de la narrativa latinoamericana en general, sino solo de aquella parte evolutiva que tiene como centro la peculiaridad diferenciadora de América Latina, en tanto que individuo socio-cultural y político. Esta literatura arranca en el siglo XVI y cuenta con tres etapas de renovación principales en las que el texto narrativo aparece mediado por los escritos oficiales de la época.

En la primera etapa, las obras giran en torno a los mismos problemas de la ley y del castigo que dominan las actas judiciales (apli-

caciones del derecho, revisiones de penas, demandas de legitimación, etc.) y desarrollan sus asuntos siguiendo de cerca los documentos legales, tales como recuentos autobiográficos, cartas, testimonios, informes notariales, entre otros. Es el caso típico del inca Garcilaso de la Vega, con su reclamación del patrimonio materno y el pedido de exculpación del padre, al redactar los *Comentarios reales*.

Esta forma literaria es sustituida en el siglo XIX por obras que tienen como modelo el discurso hegemónico epocal, el científico, particularmente el de las ciencias naturales, empeñado en describir con docta minuciosidad el mundo americano re-descubierto. Este discurso, que realza la singularidad de América Latina, viene contaminado por la visión maravillada del otro, ya que los exploradores eran científicos provenientes de Europa. Su deslumbramiento ante una naturaleza que se les aparecía como nueva y en la que creían vivir el tiempo originario de la flora y de la fauna, se trasluce en un discurso exaltado y enfático. Es, pues, esa mezcla de fascinación, sentimiento heroico y meticulosidad descriptiva, que traslucen los textos de los viajeros-científicos, la que inspira y moldea el *Facundo* de Sarmiento.

Hacia los años veinte, la antropología proporcionó el modelo discursivo. Su idea central de que «la cultura en general constituía el mundo» marcó la pauta a la narrativa contemporánea, quien, en su intento por expresar la esencia de América Latina, inició una exploración de la cultura a través de los temas que señalan los orígenes (la figura de Colón, la fundación de ciudades, la selva, la aldea, la escritura de la historia), testimoniando la originalidad latinoamericana mediante la transcripción de sus relatos, sus costumbres, su habla. De esa búsqueda surgen las variaciones del relato mítico-histórico que la narrativa contemporánea ha construido obsesivamente, como evidencian los textos que con profundidad y erudición, González Echevarría comenta: desde *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias hasta *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, desde ¡*Ecué Yamba-O!* hasta *Los pasos perdidos*, ambas de Capentier, desde *Cien años de soledad* de García Márquez hasta *Terra nostra* de Fuentes.

Muchos son los autores que componen las ficciones del Archivo, como llama el ensayista a las obras narrativas que buscan la clave de la cultura y de la identidad latinoamericanas a través del modelo antropológico, donde, si bien la presencia de García Márquez y Fuentes, parece natural e indispensable, la inclusión de un relato borgiano no deja de provocar asombro en un principio. Sin embargo, *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, un texto representativo de lo que la obra de Borges en general critica, es objeto de una cuidadosa demostración que convence.

Haciendo un alto, ya que es imposible concluir, digamos que *Mito y archivo* está escrito en un lenguaje directo, despojado de academicismos y de la mayoría de los términos especializados de la crítica moderna, lo que le otorga un nivel de accesibilidad que casi ningún escrito teórico posee. Sólo en raros momentos, lo apretado de la síntesis en algunos análisis de los temas que el autor más domina, oscurece el discurso. Es el caso de algunos pasajes de *Los pasos perdidos*, por citar un ejemplo. En cuanto a la teoría en sí, ésta se sostiene perfectamente y González Echevarría ha señalado su única limitación: no alcanza a toda la literatura latinoamericana, sino solo a un núcleo de ésta; por eso él ha decidido llamarla, simplemente, ensayo. ■

La siempre fiel

RAFAEL CALDUCH CERVERA

Joaquín Roy
La siempre fiel. Un siglo de relaciones hispanocubanas (1898-1998)
 Ed. Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación
 Madrid, 1998, 188 pp.

UNO DE LOS TEMAS ESCASAMENTE INVESTIGADOS en el ya amplio campo bibliográfico de las relaciones exteriores de España durante el siglo XX ha sido, precisamente, el

relativo a Cuba. Naturalmente existen razones, tanto objetivas como subjetivas, que justifican esta laguna. Entre ellas merecen destacarse la dificultad de acceso a los archivos existentes en La Habana, la imposibilidad de obtener versiones exentas de pasión y, en ocasiones, de censura de muchos de los protagonistas cubanos, tanto del *interior* como en el *exilio*, de los principales acontecimientos del período *castrista* o, por referirnos al ámbito español, la *expurga* de documentos esenciales en los Archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores, que se realizó por algunos Altos Cargos durante el anterior régimen, además de la legislación existente sobre el *período de secreto* de las Actas del Consejo de Ministros y otra importante documentación política y de la Alta Administración.

No obstante, si estas dificultades constituyen una realidad que no puede ignorarse, existe la posibilidad de llevar a cabo investigaciones que, sin pretender establecer conclusiones definitivas sobre acontecimientos de tanta envergadura como el de las relaciones hispano-cubanas, pueden arrojar luz sobre tales acontecimientos con total rigor metodológico y plena validez científica.

Cuando se aborda la lectura de las primeras páginas del libro del profesor Roy, inmediatamente se experimenta la amable atracción de adentrarse en una parcela decisiva de la historia de Cuba y de España. Lógicamente el lector se siente impulsado a *tomar posición* en concordancia con sus sentimientos patrióticos o sus preferencias ideológicas y espera que la obra satisfaga sus expectativas. Muy pronto se sentirá desesperanzado al enfrentarse con un estudio histórico riguroso en los datos y abundante en las fuentes bibliográficas empleadas para apoyar los análisis que se realizan en cada uno de sus capítulos.

Sin embargo, la fluida pluma del autor constituye el principal instrumento que transforma los prejuicios iniciales en agradable interés, primero, y en avidez de conocimientos y explicaciones, más tarde. De este modo, Joaquín Roy nos sumerge en las contradicciones que dominaron, en Cuba y en España, los años de la guerra colonial y la posterior derrota hispana ante las tropas de

Estados Unidos. Nos proyecta sobre el fondo de la España *real*, la que nutría con sus hijos las tropas que luchaban en Cuba y trasladaba su sentir colectivo a las estrofas de *habaneras*, las decisiones de una España *oficial* empeñada, a imagen y semejanza de otras grandes potencias europeas, en una política imperialista, más que imperial, que alimentase la expansión de una incipiente industrialización y modernización, hipotecada la primera a los capitales franceses y británicos mientras que la segunda se mantenía aherrojada por el bipartidismo de la *restauración*.

No menos dramáticas y profundas son las reflexiones que realiza el autor sobre las contradicciones cubanas forjadas en el heroico empeño de una tardía independencia que muy pronto se transformó en mera *legalidad*, clara y abiertamente comprometida por la *realidad* del control económico y político estadounidense. ¡Tantos esfuerzos para tan pobres resultados!

Entre ambos procesos, emerge la poderosa y decisiva evidencia de dos sociedades unidas por el fenómeno de la *emigración española a Iberoamérica*, que durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX vinculó ambas orillas atlánticas de forma históricamente irreversible. Las relaciones hispano-cubanas de los últimos cincuenta años se fueron así tejiendo por los sucesivos regímenes políticos de ambos países, sobre este tamiz que las *fuerzas profundas*, por utilizar la terminología de Renouvin, habían construido previamente.

Se comprende que más allá de las diferencias ideológicas entre ambos países o de los encuentros y desencuentros ocasionales, propios de las coyunturas políticas y de los intereses de cada gobierno, las relaciones

hispano-cubanas hayan constituido un inevitable y recurrente punto de referencia en la historia de ambas sociedades, trascendiendo guerras civiles, revoluciones, bipolaridades, bloqueos y hasta *perestroikas*.

Aunque los importantes aciertos de la obra del profesor Roy compensan, y mucho, las omisiones históricas, como no podía ser de otro modo en una investigación que no pretende limitarse al mero discurso narrativo de los acontecimientos, no podemos dejar de señalar que nos sorprende el amplio y detallado tratamiento del período de los gobiernos socialistas, ya en plena democracia, con las escasas y casi anecdóticas referencias al período de la transición y de los primeros gobiernos democráticos de la UCD.

Sin duda, para este período que no por ser más breve que el socialista fue menos intenso y decisivo a la hora de comprender la política exterior española actual, la falta de acceso a la documentación de *primera mano*, tanto cubana como española, constituye una dificultad para el investigador. Es probable que ello explique este vacío en el libro que estamos considerando, pero no estaría de más que el autor hiciese un esfuerzo adicional, como lo hace en otros capítulos, para completar su análisis, aunque sea mediante *fuentes indirectas* (artículos de prensa, documentos publicados, entrevistas a dirigentes políticos, etc.) en caso de una nueva edición que, sin duda, se producirá cuando el proceso de transición cubana a la plena democracia se produzca. Tanto los políticos e intelectuales españoles como cubanos requerirán de estudios amplios y rigurosos, como el del profesor Roy, para encontrar una guía en el constante vértigo de los acontecimientos que se vecinan en *Cuba la siempre fiel*. ■