

Morir del texto y vivir de la osadía

CARLOS ESPINOSA

Rosa Ileana Boudet
Morir del texto (antología)
 Ediciones Unión
 La Habana, 1995, 390 pp.

EN CONTRASTE CON EL CINE, CUYA PRODUCCIÓN se ha visto reducida a uno o dos títulos por año, y la literatura, que en el terreno editorial ha experimentado un descenso notorio, el teatro en Cuba conoce hoy una etapa tan activa como interesante, lo que lo ha llevado a situarse, junto con la música popular, entre las manifestaciones artísticas más vitales. Un variado espectro de propuestas estéticas y una mayor complejidad de los asuntos dan cuenta de este buen momento del quehacer escénico, que ha podido recuperar el apoyo de un auditorio cómplice que había ido desertando de las salas. Estamos además, y es algo que tiene mucho que ver con lo antes apuntado, ante un panorama que se ha rejuvenecido por la incorporación de nuevos creadores, que traen al teatro algo más que la juventud que les da su edad. Su acceso a los escenarios ha sido posible gracias a los cambios en las estructuras organizativas introducidos a fines de la década del ochenta, que eliminaron las trabas de índole extra-artística que limitaban y entorpecían la labor de los teatristas. Del obsoleto e inoperante esquema de los grupos profesionales con elenco fijo, se pasó al mucho más flexible de los proyectos, que en pocos años ha demostrado su eficacia. Impulsado fundamentalmente por la gente joven, se inicia así en la escena nacional un proceso de ruptura y transformaciones, en la búsqueda de un teatro creado, hasta donde ello es posible bajo un régimen totalitario, al margen de las instituciones oficiales. Pronto su presencia se hizo sentir en el panorama escénico: en 1989, el recién instituido

Premio de la Crítica recayó en trabajos gestados fuera de las compañías establecidas y nacidos en torno a proyectos con intereses artísticos comunes.

Esas búsquedas cristalizaron en la revelación de directores jóvenes como Carlos A. Díaz y Víctor Varela y en el surgimiento de propuestas como las de El Público y Teatro del Obstáculo, así como en la creación de un discurso dramático que reacciona contra «la banalización del conflicto, la superficialidad y el tratamiento epidérmico de los temas». Ése es, a juicio de Rosa Ileana Boudet, el rasgo que emparenta a los diez textos recopilados por ella en la antología *Morir del texto* y que están firmados por autores nacidos entre 1950 y 1966. Señala asimismo sus vínculos con la tradición precedente (del Teatro Alhambra a autores como José Triana, Héctor Quintero y Abelardo Estorino, pasando por los llamados dramaturgos de transición), en lo que denomina una historicidad asumida, que pasa siempre por la experiencia individual, por la vivencia y la memoria vivida. Hay que decir, de entrada, que la selección realizada por ella admite pocos reproches: los creadores incluidos son sin duda los que mejor representan a esta nueva promoción de dramaturgos que constituyen ya, en más de un caso, nombres imprescindibles del mejor teatro que se está escribiendo hoy en la isla.

Hay en *Morir del texto* varios exponentes del autor dramático en solitario. A esa categoría pertenecen Abilio Estévez, Reinaldo Montero y, en cierta medida, Amado del Pino. Los más, en cambio, han realizado su labor autoral individual vinculados a la práctica teatral, lo que no sólo ha facilitado el rápido acceso de sus obras a los escenarios, sino que además les ha impuesto un sello distintivo. Así, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Estévez, y *Los equívocos morales*, de Montero, son obras estructuradas dramáticamente como textos autosuficientes, en las cuales la palabra adquiere un valor capital y está elaborada con evidentes ambiciones literarias, sin que ello implique el descuido de los recursos teatrales. Por el contrario, *Ópera ciega*, de Varela, y *Safo*, de

Carlos Celdrán y Antonia Fernández, apuestan por una escritura en la que el lenguaje verbal es relegado a un segundo plano, para potenciar los signos escénicos y la labor actoral. Sus autores —y aquí seguramente el término será impugnado por los más puristas— las concibieron como partituras para ser materializadas y completadas en las tablas, pues es allí, y no en la página impresa, donde cobran su verdadera dimensión. El que va más lejos en ese aspecto es, sin embargo, Joel Cano, quien en *Timeball* o *El juego de perder el tiempo* propone un juego de cartomancia teatral, cuyo orden deberá escoger el director, quien determinará, en definitiva, el devenir de la historia y el desarrollo de los personajes. La valoración de esos textos como literatura teatral suele ser poco justa, y hay que agradecer a la compiladora la audacia de haber seguido en esos casos un criterio cuyo propósito no es invitar a su posible montaje. Pretender reducir *Ópera ciega* y *Safo* a las palabras sería, como apuntó alguien a propósito de un espectáculo de Tadeusz Kantor, algo así como intentar atrapar el agua en las manos.

Asimismo las obras reunidas en *Morir del texto* evidencian el poco aprecio que estos autores tienen por el costumbrismo en su vertiente más pintoresquista, la reproducción magnetofónica del diálogo coloquial y doméstico y el tratamiento naturalista de las temáticas. En *Tren hacia la dicha*, Amado del Pino opta por un lenguaje de sostenido lirismo, muy adecuado para una pieza confesional y de cámara que busca una comunicación más cercana e íntima con el espectador. Ricardo Muñoz, por su parte, adopta en *Las rosas de María Fonseca* un estilo exuberante, barroco e impregnado de resonancias poéticas. Y cabe apuntar, en fin, como señala Rosa Ileana Boudet en el prólogo, la mirada paródica, la analogía y la parábola, resortes que algunos de esos autores emplean para indagar en la realidad.

Esta búsqueda de lenguajes nuevos (algunos, no obstante, no lo son tanto: en la estética de Víctor Varela, por ejemplo, están presentes las enseñanzas aprendidas en Artaud, Grotowski, el Living Theatre, Eugenio Barba, el surrealismo, que son, en su mayo-

ría, las mismas fuentes en las que bebió Vicente Revuelta para su experiencia con Los Doce, a fines de los sesenta) se complementa con un tratamiento también nuevo de las temáticas ya conocidas (los temas propiamente nuevos son más bien pocos). *Manteca*, de Alberto Pedro, aborda desde una óptica polémica y cuestionadora las carencias y dificultades de la vida cotidiana en la Cuba actual y el hundimiento de una utopía. El teatro político, del cual la obra es una magnífica muestra, está asumido desde presupuestos estéticos nada ortodoxos que, al decir de Boudet, no distinguen dicotomías entre vías realistas y no realistas. Un motivo recurrente en nuestra dramaturgia, el problema generacional, es desarrollado por Carmen Duarte en *¿Cuánto me das marinero?* Su tratamiento, sin embargo, elude el maniqueísmo, los lugares comunes, la forzada reconciliación final, y enriquece el conflicto con problemas como la soledad, la incomunicación y el suicidio como intento de salida. De ese alcance crítico y esa mirada poco complaciente participa también *Ópera ciega*, en la que Varela, desde la amargura de una generación insatisfecha, expresa su rechazo de la insensibilidad, el autoritarismo, el vacío de la retórica y la intolerancia. Rafael González, por su parte, se ocupa en *Calle Cuba bajo la lluvia* de los problemas del ser humano y de la crisis de las relaciones de pareja, provocadas por el aplazamiento de los proyectos personales en una sociedad que dio prioridad a la masa.

Autores como Estévez y Montero acuden a la historia como un recurso para iluminar el presente. No hay pretensiones historiográficas ni de reconstrucción documental en el acercamiento del primero a la figura del poeta Juan Clemente Zenea. Su interés, por el contrario, se centra en la postura del intelectual ante su época. En 1898, durante el bloqueo naval a Santiago de Cuba, sitúa Montero la acción de *Los equívocos morales*, en la que propone un debate de plena vigencia en la isla un siglo después. Ante el dilema de rendirse a las fuerzas norteamericanas o acatar las órdenes de España, para quien sus marinos eran «más útiles a la Patria muertos», el Almirante Cervera decide

desobedecer a sus superiores y evitar así un sacrificio inútil. Lejos del acartonamiento y la grandilocuencia del tono épico de las piezas históricas, *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* y *Los equívocos morales* indagan en el pasado desde la perspectiva de hoy, para arrojar luz sobre zonas esenciales del presente.

Se advierte en la contraportada que *Morir del texto* se presenta como un proceso de búsqueda y no de tendencias dominantes o representativas de la dramaturgia que se escribe actualmente en Cuba. Su lectura demuestra, en todo caso, que las búsquedas de los nuevos autores andan bien encaminadas. ■

Una poética del éxodo

RAFAEL ROJAS

Iván de la Nuez

La balsa perpetua.

Soledad y conexiones de la cultura cubana

Editorial Casiopea

Barcelona, 1998, 168 pp.

IVÁN DE LA NUEZ DESCRIBE TODO UN SÍNTOMA de la cultura cubana a fines del siglo XX: la traslación. Entre el rumor doméstico de *Las comidas profundas* de Antonio José Ponte y la resuelta exterioridad de *Perfil derecho* de Ernesto Hernández Busto, *La balsa perpetua* explora una zona de dislocación y fuga: el no lugar del abandono. Si el primero narra el adentro y el segundo el afuera, el tercero se interna ya en ese pensamiento migratorio que, al decir de James Clifford, encara la constitución de los sujetos nómadas del siglo XXI. No es casual que esa perfecta geografía del saber sea obra de los tres ensayistas mejor dotados de la nueva literatura cubana.

Lo primero que impresiona de este libro es su fragmentaria horizontalidad. Tan mal acostumbrados a la intelección «nacional» de los «problemas nacionales», Iván de la Nuez nos sorprende con una mirada a la isla,

desde sus conexiones con América Latina, Estados Unidos y Europa. El ya tedioso protagonismo histórico de Cuba sería, según De la Nuez, resultado de un juego pendular entre la soledad en el Caribe y el intercambio con Occidente. Pero además de la amplitud de esta interpretación, asombra el descentramiento mismo de la escritura. Los motivos del texto son tan fugitivos e inasibles como el tema que los convoca: una página de Lezama, otra de Harold Bloom; un cuadro de Frida Kahlo, otro de Luis Cruz Azaceta; una idea de Foucault, otra de Benítez Rojo. Y toda esta vastedad, hilvanada por un estilo acabalgado y, a la vez, cuidadoso, que no funda sus aseveraciones en lo meramente libresco, sino en el *flâneur*, en la mirada que planea la calle, en el feliz enlace entre memoria personal e imaginación sociológica.

Buen indicio de la vitalidad intelectual de esta prosa es su inventario de paradojas: la paradoja del destierro como una máquina globalizadora de la cultura cubana, la paradoja de la convergencia entre el discurso neoconservador de la *New Right* norteamericana y el discurso de la identidad nacional de la élite del poder castrista, la paradoja de que el aristócrata y decadente Rodó sea lectura de cabecera de la izquierda latinoamericana en los 60, la paradoja de la dolarización del mercado del arte cubano como fuente de un exotismo etno-erótico, que reproduce viejos estereotipos nacionales, la paradoja del asfixiante autorreconocimiento que, como respuesta al canon occidental, produce la cultura latinoamericana... Hay en el ensayo de Iván de la Nuez un afán de esclarecer dichas paradojas, para luego rebelarse contra el absurdo que ellas entrañan. Me gustaría ver en esa rebelión cierto residuo del modernismo ilustrado que, a la manera de Kant, operaba colocando las ideas frente al tribunal de la razón.

Sin ese débil legado del modernismo sería impensable el diálogo que, desde una política postmoderna radical —cercana al ideal del anarca de Ernst Jünger—, entabla el autor con la izquierda latinoamericana. El ensayo «¿Demócrates Alter?», que es, tal vez, el texto más genealógico del libro, resulta, a

propósito, ejemplar. Las palabras finales: «todo un reto para la izquierda latinoamericana si quiere formar parte del presente. Reconocer que en su día, cuando se deshizo del pragmatismo, arrojó también la democracia y la diferencia», transmiten un reclamo, que no descarta, pues, cierta voluntad performativa, encaminada a concebir un perfil democrático radicalizado para la izquierda latinoamericana, similar, acaso, al que esbozan Chantal Mouffe y Ernesto Laclau en sus últimos libros.

En cuanto a la política del estilo, percibo en *La balsa perpetua* dos formas de escritura. La de la «costa» y la de la «travesía». La primera es más interpretativa; unas veces genealógica, es decir, próxima a la filosofía, la historia y la sociología; otras, arqueológica, cercana a la crítica cultural. La segunda, en cambio, es inscripción de otros saberes: la experiencia, el cuerpo, la memoria, el sueño, la mirada. Una vez más el eterno dilema cartesiano entre la sensación y el razonamiento. Si colocáramos este libro frente a la tipología binaria del ensayo occidental, caerían las «costas» en el modelo de Bacon y las «travesías» en el modelo de Montaigne. Imaginación sociológica y memoria personal. «Sobrevolando el canon» y «El paisaje de los discursos». No sé si tal convivencia de escrituras se deba a una normalización de la guerra textual o si, simplemente, anuncia el triunfo de una sobre la otra. El admirable texto «La ciudad postcomunista», en el que Miami es leída a través de un *flâneur* cultural, tal vez sea indicio de lo segundo.

El eje narrativo de estos ensayos es algo tan fijo como una metáfora; sólo que se trata de una metáfora que alude a la traslación perpetua: «quizá la tragedia de los balseiros sea la más absoluta metáfora de Cuba y, a la vez, de las utopías y frustraciones que han mareado el Atlántico. La balsa como una isla flotante...» Debo admitir que, a pesar de que dicho eje sea, más bien, invisible, puesto que no ocupa el centro de la argumentación, la metáfora me ofrece algunas dificultades. No sólo porque desde Heidegger hasta Rovatti la filosofía occidental busca una nueva forma de saber que propicie un abandono o, al menos, un aligeramiento de

la metáfora, sino porque hay cierta violencia, cierta voluntad de representación totalizante en cualquier *logos* metafórico. Toda metáfora, aunque se trate de aquélla que mejor figure un fragmento, es absoluta, ya que desemboca siempre en la razón simétrica, en la analogía. La metáfora de la «balsa» corre el mismo riesgo que la del «ajiaco»: el riesgo de convertirse en una metáfora nacional, en un «cubanísimo metafórico», como decía Ortiz, aún cuando aspire a todo lo contrario. ¿Acaso el emblema de la balsa representa, por igual, a un *cuban-american one and a half*, a un *yuppie* hispanocubano de la Generación X y a un guajiro pinareño que no ha visitado, siquiera, la Isla de Pinos?

De cualquier modo, el uso de la metáfora no es gratuito, ya que Iván de la Nuez no propone una filosofía sino una poética, una «poética del éxodo». La idea tiene algunas resonancias en Lezama, quien, por cierto, sólo realizó dos brevísimos viajes en toda su vida: a la Ciudad de México y a Montego Bay. Me refiero al poema «Llamado del deseoso», que alguna vez glosara Reinaldo Arenas: «Deseoso es aquél que huye de su madre / Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva. / La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto... / Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga / y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo. / En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco». Muy apegado al *ethos* estoico, Lezama, al igual que María Zambrano, entendía la fuga como un llamado del deseo y la ausencia como la condición de posibilidad para la poesía: el «baile del fuego hueco». De la Nuez, más cerca de Epicuro que de Séneca, entiende el abandono, esa transgresión corporal que precede a la lejanía, como la experiencia que asegura un saber poético.

La balsa perpetua desprende esa «poética del éxodo» de las lecturas que el autor practica en su propio cuerpo. Pero paralela a esta operación de hermenéutica personal, dicha poética se edifica, en el texto, por medio de una idea de la crítica como género del arte. El joven ensayista mexicano Christopher Domínguez Michael ha llegado, desde

la literatura, al mismo punto: la vindicación del arte de la crítica. En su reciente libro *Servidumbre y grandeza de la crítica literaria* se pregunta y se responde Domínguez: «¿el crítico es un artista? Si Oscar Wilde no convenció con su respuesta, nadie puede defenderse contra la bofetada de Clea». Entre nosotros, es Iván de la Nuez quien mejor satisface aquella demanda que, hace un siglo, unió las voces de Wilde y Baudelaire: en él la crítica del arte se vuelve, a plenitud, arte de la crítica. ■

De lo profano y lo divino

DAÍNA CHAVIANO

Andrés Jorge
Pan de mi cuerpo
Joaquín Mortiz
México, 1997, 142 pp.

UNA MUJER HERMOSA: DEMASIADO PERFECTA para ser real, demasiado piadosa para parecer humana, demasiado deseada para pasar inadvertida... Ésta es Graciela Vidal, la protagonista —muerta desde el comienzo— sobre la que descansa la trama de una novela cuya estructura semeja una encuesta periodística. La historia se sumerge en el mundillo de un pueblo de provincias —San Juan y Martínez, en la zona occidental de Cuba— allá por los años 40, para intentar desentrañar qué hubo de milagro o de divino castigo en la extraña muerte de una viuda que empleaba su dinero en obras de caridad...Ora beata, ora espectro, ora pecadora, ora bruja: así de múltiples son los retratos que de esta mujer inaprensible hacen los personajes al cronista que pretende reconstruir los hechos.

La estructura de esta obra —ganadora del Premio Joaquín Mortiz a una Primera Novela— hace casi imposible desdeñar la comparación con un clásico de la cinematografía: *Rashomon*, del japonés Akira Kurosawa,

basado en dos cuentos de su coterráneo Ryunosuke Akutagawa (1892-1927). En la película, como se recordará, cada personaje narra un mismo episodio desde su punto de vista. Pero sus versiones, pese a que corroboran las ajenas en ciertos detalles, resultan contradictorias entre sí.

En el caso de *Pan de mi cuerpo*, su autor ha introducido una variante igualmente caledoscópica, aunque esta vez el foco de interés es el retrato biográfico de una mujer que, ya en vida, era un enigma para el pueblo, y cuya insólita muerte no hace más que aumentar las divergencias sobre su imagen.

«Graciela no distinguía entre el pecado y la apostasía y las obras del Demonio en la tierra...», asegura un personaje. Mientras que una ex-prostituta afirma: «Muy bien que parecía una virgen, si es que ya en este mundo pecador... bueno. Tenía la cara y el cuerpo de una virgen, además. Yo la pongo en un altar».

No hay una línea argumental, en el sentido ortodoxo del término. La historia va tejiéndose a partir de estos testimonios narrados por personajes que, a su vez, carecen de toda descripción física, anímica o emotiva... a la manera también convencional. Porque parte del placer que nos llega con esta lectura es que, gracias a los diversos discursos y matices del habla, el lector queda en libertad para hacerse su propio retrato del entrevistado. Y, lo más importante, lo hace cómplice de este juego de confianzas en el que se puede tomar partido por una u otra versión.

Incluso el título induce a una doble lectura: lo santo y lo profano, lo elevado y lo prosaico, la carne y el espíritu. Tomar la sagrada hostia —a la que alude la expresión «pan de mi cuerpo»— simboliza la comunión con lo divino, pero es también el procedimiento mediante el cual la sacralidad de una oblea se incorpora a la digestión del corrupto cuerpo humano. En ese pan angélico se encuentra aquello que puede elevar o aquello que puede ser destruido: doble alegoría para esta obra de múltiples aristas. Parábola también sobre la falibilidad del testimonio humano a la hora de enjuiciar a otros; tal vez una advertencia sobre los peli-

gros de pretender buscar explicaciones absolutas y únicas ante un mismo hecho.

Amén del divertimento estructural, el autor recurre a los diversos tonos del lenguaje, moviéndose con la misma facilidad desde el más poético hasta el más descarnado —como las frases que aparecen grabadas ante el altar de la venerada mujer.

La burla, el absurdo, lo inexplicable y el desconcierto son los principales elementos que se alternan en este retozo de la palabra con el lector. Pero quizás lo más grato sea la plasticidad del propio lenguaje, la manera en que su autor engarza las imágenes para crear una atmósfera perennemente crepuscular, anegada con el aura espectral de una mujer: un arrollador torrente en el que, de alguna manera, se las arregla para hacernos degustar nuestros sonidos y ritmos idiomáticos. Oficio raramente logrado, sobre todo en un escritor que comienza. ■



Inventario de asombros

RAFAEL ROJAS

Eliseo Alberto
Caracol Beach
Alfaguara
Barcelona, 1998, 366 pp.

BORGES SUGERÍA, EN «LAS RUINAS CIRCULARES», que el reto mayor de la imaginación literaria era concebir un pequeño lugar, donde pudiera narrarse una historia infinita. Poco a poco, esa disposición de pequeños lugares, en los que la fantasía experimenta su esencial desbordamiento, se convierte en el sello estilístico de la narrativa de Eliseo Alberto Diego. La fascinación de este autor ante el espectáculo de la diversidad, que ofrecen los circos (*La eternidad por fin comienza un lunes*) y los zoológicos (*Fábula de un hombre*), revela un gusto por la taxonomía, por la aglomeración de identidades únicas e irrepetibles en un espacio reducido.

Algo de Linneo, de Darwin y, también, de Pavlov, hay en la imaginación literaria de Lichi Diego.

El trailer donde vive Beto Milanés, el héroe de esta tragedia, que fabrica su destino fatal en el transcurso de una noche, fue, alguna vez, un carromato de feria. En sus paredes metálicas todavía puede leerse una inscripción: «Arena Cinco Estrellas. Rodeo Ambulante. Atracciones y Adivinos. Gitanos. Animales Inteligentes. Cunas y Camerinos». Esta alegoría del circo anuncia, desde las primeras páginas de la novela, el ingreso a un mundo limitado y, a la vez, inagotable, de personajes caprichosamente descritos, que se rigen por la lógica de la excepción y el súbito. Todos los personajes de *Caracol Beach*, que de por sí son excepcionales, actuarán de un modo ajeno a sus temperamentos en la situación límite de aquella noche del 19 de junio de 1994. Hijo de su padre, este escritor entiende la literatura como un inventario de asombros.

Eliseo Alberto ha imaginado un lugar para su narración. Pero a diferencia del Zemyock de André Schwarz-Bart y el Macondo de Gabriel García Márquez, *Caracol Beach* no remite a un lugar, sino a dos: la ciudad de Santa Fe y la playa de Caracol Beach. La primera ofrece algunas claves para su localización: es una ciudad multiétnica, donde conviven anglosajones e hispanos (españoles, mexicanos, guatemaltecos, panameños, puertorriqueños y, sobre todo, cubanos), donde se puede asistir lo mismo a un show de Albita Rodríguez que a un homenaje a Reinaldo Arenas, en fin, donde la colonia cubana hace de la oposición al régimen castrista el centro de su vida diaria. Es difícil, pues, no asociar Santa Fe con Miami. En cambio, Caracol Beach sí resulta plenamente imaginaria: playa hedonista y decadente, habitada por generales hawaianos retirados y pescadores haitianos blancos que beben agua de coco y escuchan canciones de Edith Piaf. Así, la trama de la novela se mueve entre uno y otro lugar, entre Santa Fe y Caracol Beach, es decir, entre la realidad y la ficción.

Carlos Fuentes ha dicho que este relato es una tragedia moderna. Si el *Ulises* de Joyce, *El sonido y la furia* de Faulkner y *Crónica*

de una muerte anunciada de García Márquez son tragedias modernas, entonces *Caracol Beach* es, más bien, una tragedia postmoderna. No sólo porque su autor escribe en plena condición postmoderna, sino porque la historia transcurre en un lugar alegórico del muticulturalismo postnacional y sus personajes son criaturas que se resisten a las identidades fuertes y centradas de la modernidad y actúan con la ingravidez de sujetos que se saben nómadas, itinerantes. *Caracol Beach* carece, además, de un elemento constitutivo del modernismo literario: la utopía. Su invención narrativa del lugar, a diferencia de *Cien años de soledad*, no responde tanto a la búsqueda de un orden mágico de infinitas posibilidades, donde el mito reemplaza a la razón como a cierto venero exótico, que hace del texto una taxonomía de rarezas psicológicas, un zoológico humano.

Pero esto no quiere decir, en modo alguno, que la herencia del realismo mágico y, en especial, de García Márquez, no sea perceptible en la prosa de Eliseo Alberto. En su libro *Historia verdadera del realismo mágico*, Seymour Menton asegura que «el gato es el emblema del arte mágico realista». En la más amplia interpretación de esta poética, que algún crítico haya ofrecido, Menton rastrea la imagen del gato en algunos textos de Borges, Schwarz-Bart. Musil, Julieta Campos, Cortázar, y en pinturas de algunos expressionistas alemanes, como Niklaus Stöcklin, George Grosz y Georg Schrimpf. Y aunque Menton sólo menciona a la chicana Ana Castillo y la cubano-americana Cristina García como jóvenes herederas del realismo mágico, tal vez pueda hallarse también una presencia de dicha poética en el tigre evanescente que obsesiona a Beto Milanés, el protagonista de *Caracol Beach*. Al igual que William Saroyan, en *El tigre de Tracy*, Eliseo Alberto hace de esta fiera un símbolo de la autodestrucción humana, la inquietante señal de un destino revelado.

Menos lírica y más dramática que *La eternidad por fin comienza un lunes*, *Caracol Beach* es una novela que nace de un guión cinematográfico. De ahí su velocidad de *thriller* y, sobre todo, su ambientación casi fílmica. A lo largo de este siglo hemos visto cómo el cine

se ha alimentado de la literatura moderna. Ahora que el siglo acaba y que aquel invento de los Lumière se vuelve tradición, veremos cómo el cine y, también, la televisión y el video se convierten en campos referenciales de la literatura postmoderna. *Caracol Beach* tal vez sea, en este sentido, una novela precursora.

En relación con su narrativa anterior, el nuevo libro de Eliseo Alberto es una obra que exhibe su tejido; acaso liviana, manipulable, hospitalaria, y que abandona, por momentos, ese canon barroco que todavía controla estéticamente una amplia zona de la literatura latinoamericana. Sin embargo, *Caracol Beach*, quizá por haber sido escrita después de *Informe contra mí mismo*, se interna en una nueva densidad: la densidad moral de la historia. Es muy raro encontrar en medio de la última literatura cubana, tan dada a la alegoría del pasado o a la burda sublimación erótica, una novela como ésta, capaz de reflejar dos dramas nacionales, aún vivos, el de la guerra de Angola y el del exilio, sin estetizarlos irresponsablemente. «Clemencia es una palabra que se usa poco»: ese humilde reclamo, con que abre y cierra *Caracol Beach*, es una buena inscripción de aquella «mínima moralía» que, al decir de Adorno, impide a la literatura convertirse en un ritual del holocausto. ■

La historia que espera

JOAQUÍN ORDOQUI GARCÍA

Rafael Rojas
El arte de la espera
Editorial Colibrí
Madrid, 1998, 222 pp.

DURANTE APROXIMADAMENTE TREINTA años, los cubanos se han visto a sí mismos desde una lógica binaria. Al parecer, arcángeles y demonios erigieron el territorio de la isla y zonas adyacentes para dirimir sus

eternidades. No importa cuán cultos o sofisticados hayan sido nuestros intelectuales, casi todos aceptamos las reglas del juego. Por muy encarnizada que haya sido la pelea, había un consenso en cuanto al modo de jugar la partida. Han transcurrido casi cuarenta años desde el primer movimiento y se han sucedido las generaciones: seres humanos que eran niños o no habían nacido cuando se pactaron los odios, recibieron esa incómoda herencia con más libertad que sus antecesores y comienzan a cuestionar no ya la calidad (moral o intelectual, da lo mismo) de los contendientes, sino las razones de la contienda.

Por suerte, esta nueva visión que me atrevería a calificar de generacional, se produce, simultáneamente, en el paraíso y en el infierno, sea cual fuere la ubicación geográfica de estos curiosos estados del alma; por sólo mencionar tres nombres, Marifeli Pérez-Stable, Iván de la Nuez y Enrique Patterson.¹

El arte de la espera, de Rafael Rojas, es una de las propuestas más lúcidas, provocativas y estimulantes de esa nueva forma de relacionarse con la historia, con nuestra historia. Se trata de una colección de ensayos, escritos (y muchos de ellos publicados) en diferentes momentos, circunstancias y lugares, pero que leídos en conjunto, comparten una *Weltanschauung* que rompe con los presupuestos maximalistas a los que tanto nos hemos acostumbrado. La verdad deja paso a las posibilidades, lo teleológico a lo electivo, el determinismo a la libertad.

He escrito, a propósito, la palabra *Weltanschauung*. Una de las estupideces más socorridas en la actualidad, es considerar que el pensamiento postmoderno consiste en la falta de una cosmovisión, es entender lo relativo como la nada o el caos. No veo cómo se puede pensar sin intentar entender, sin interpretar, sin establecer escalas de valores. Otra cosa es que nuestros entendimientos y nuestras escalas de valores no preten-

dan establecer un sistema de pensamiento que permita interpretar, definitivamente, ese infinito y disímil conjunto de elementos que solemos llamar la realidad. Rafael Rojas evidencia en *El arte de la espera* una mirada con criterios y escalas de valores muy sólidos, sólo que en su interpretación de nuestra historia los aplica a partir de las realidades que escruta y no desde un presupuesto ideológico.

Dentro del conjunto de textos que conforman *El arte de la espera*, hay algunos que considero claves para la comprensión no sólo de los demás, sino de los avatares de nuestro país. Pienso en «Preguntas a una historiografía naciente», donde Rojas sitúa el nacimiento de la percepción de lo cubano a partir de esa forma de ideología llamada Romanticismo, que presupone la nación como un destino y no como un espacio cultural que hacen y rehacen quienes lo habitan, de acuerdo con los cambiantes deseos e intereses de los diferentes grupos humanos que actúan en dicho espacio en un momento determinado, o de los caminos que van encontrando las generaciones que lo pueblan en el tiempo.

A partir de la hipótesis, que comparto del todo, según la cual el triunfo de la concepción teleológica de la cubanidad ha decidido el destino político de Cuba, Rojas ilumina diferentes aspectos y momentos de esa historia que más que vivir hemos sufrido, muchas veces sin comprender por qué. Una de las múltiples virtudes del libro es su permanente renuencia a la simplificación. Todos sabemos que en Cuba rige una de las dictaduras unipersonales más longevas de nuestro siglo. Se han escrito toneladas de volúmenes denunciando atrocidades, demostrando la irracionalidad de un dictador capaz de cualquier cosa por perpetuarse. Lo que muchos parecen olvidar es la cantidad de seres humanos que, durante tanto tiempo, han (hemos) estado involucrados de una u otra forma en esa perpetuación.

Para Rojas, lo ocurrido en Cuba a partir de 1959 es, entre otras cosas, la consecuencia extrema del triunfo de una tendencia del pensamiento cubano desde el siglo pasado: «La búsqueda de una 'tradicción por futuridad', como le llamaba José Lezama Lima,

¹ Por razones obvias, entiendo como escritores «de adentro» o «de afuera», aquéllos que se han formado en uno u otro lugar, independientemente de dónde residan en la actualidad.

ha sido el objetivo moral y poético de una buena parte de la alta cultura cubana desde el siglo XIX».²

Es decir, independientemente de la voluntad de poder que sin duda tiene y ejerce el señor Fidel Castro, existían en la tradición de la cubanidad elementos que, hábilmente manipulados, propiciaron el alcance de sus objetivos, de la misma forma como Hitler se apoyó en la exaltada tradición del *Sturm und Drang* para edificar su macabro edificio, aunque seguramente los hermanos Grimm se hubieran horrorizado al conocer los quehaceres de Auschwitz o Treblinka.³

Nos horrorizamos con los lemas *Patria o Muerte* o *Socialismo o Muerte*. Olvidamos que el himno nacional de Cuba —que a diferencia de lo ocurrido en otros países comunistas nunca ha cambiado— dice aquello de *...morir por la patria es vivir*. Olvidamos aquella otra frase terrible de José Martí: *La patria es ara, no pedestal*. Ara, no es otra cosa que altar o piedra de sacrificios ¿humanos?⁴

Vivir por la patria es vivir... la patria podría ser el pedestal donde los seres humanos que la habitan puedan erigir su propia e individual felicidad..., parece decirnos Rojas, cuando propone que de tanto fabricarle el alma a la nación la hemos dejado sin cuerpo.

He optado por reseñar la forma de pensamiento que la lectura de *El arte de la espera* me sugiere, ya que detenerme en las diversas propuestas que incluyen los 37 ensayos que conforman el libro hubiera sido imposible por razones de espacio. Preferí intentar aproximarme y aproximarlos a una visión general de nuestra historia que me

parece novedosa y necesaria, a intentar desglosar con ustedes los múltiples e inteligentes asombros a que nos somete el autor. En ese sentido, baste decir que aunque muchos de estos argumentos son el germen de libros que, estoy seguro, disfrutaremos dentro de algunos años, Rojas revive el género del ensayo breve de forma textualmente magistral, no sólo por el atrevimiento de lo que dice, sino por la magnífica relación que se establece entre el tema y el estilo, que es impecable.

Otra de las virtudes de Rojas es la consecuencia. En «El epitafio de Saco» ofrece —gratuitamente y sin recargos— una lección de cómo se puede polemizar con ideas, no contra individuos, cómo se puede rescatar lo válido de opiniones que difieren de las propias y cómo se puede sostener criterios litigantes sin acudir a la descalificación o al insulto, esas bochornosas facilidades tan comunes en nuestra vida política o ¿cultural?

No sé ahora exactamente en qué estoy de acuerdo con Rafael Rojas, pero sé que en mucho; con igual inexactitud recuerdo en qué estoy en desacuerdo, aunque sé que en poco. Pero más allá de afinidades o desavenencias, sé que *El arte de la espera* es un libro de necesaria lectura para todo aquél interesado en saber qué hemos sido, qué somos y, sobre todo, qué podríamos llegar a ser. ■

El sueño como exorcismo

PÍO E. SERRANO

Nivaria Tejera
J'attends la nuit pour te rêver, Révolution
Editions L'Harmattan
París, 1997, 156 pp.

ES COMO EL PROCESO DE UNA LARGA Y DOLOROSA desintoxicación. Precisemos, es como la terapia agresiva e intensa a que se

² Rafael Rojas, *El arte de la espera*, Editorial Colibrí, 1998, pág. 70.

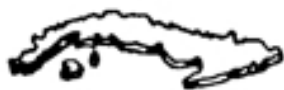
³ A quienes puedan pensar que la relación entre los hermanos Grimm y Hitler es forzada, les recomiendo la lectura de *Respuesta a Madame Stäel*, de Heinrich Heine, acaso el primer futurólogo de la era moderna. En dicho libro, Heine textualmente vaticina el holocausto si la espiritualidad implícita en las tradiciones románticas germánicas fuera asumida por un proyecto político.

⁴ No sé todavía por qué los cubanos suelen elegir esta faceta patética e irracional de José Martí, y desdennan la más amable que propone, por ejemplo, *con todos y para el bien de todos*.

somete el toxicómano rebosante de una droga —adicción letal— que lo ha colmado de la sutil sustancia de que se componen los sueños. ¿Cómo desembarazarse del mentido placer que te corroe el entusiasmo, te perfora la sacralizada región de las ilusiones primeras? Porque hubo el gozoso hervor de la inocencia compartida en las plazas, en las calles... Digámoslo de otra manera. Otra metáfora. ¿Cuántas metáforas serán necesarias? El tren avanza velozmente, vértigo que adormece la razón. Cualquier intento por bajarse de él puede ser fatal. Las magulladuras dejarán una huella siniestra. Un signo por el que siempre será reconocida. Permanente. El del réprobo. 1965. La escritora lo intenta. Al fin se deja caer del tren que todos afirman que conduce a Utopía. Mientras, aplauden los otros. Los de afuera. Alientan la velocidad turbadora de la máquina. Una máquina que en su desplazamiento hacia el futuro regresa al sistema de plantación. Una máquina feroz que, como

en una película de los hermanos Marx, se alimenta de los coches que conduce. En el trayecto se revela autofágica. Un apetito desmedido, saturnal. Parece no haber reglas para este juego. Como la Reina de Corazones, el maquinista impone a voluntad nuevas reglas del juego. Como Asmodeus lo devora todo. Una sola voluntad conduce la máquina. Se aplaude. Frenéticamente. Desde afuera. La escritora se lanza al vacío. Todavía no sabe que una vacuidad densa y oscura la aguarda en la caída. En su estar fuera. Por supuesto, no sale ilesa. El lento, doloroso proceso de recuperación de esta caída es el tema de este libro. Será el hilo conductor, el único asidero para la desesperada Ariadna. Desde las cenizas inicia el proceso de reinventarse, de reencontrarse y asume el coraje necesario para denunciar el monstruoso equívoco.

Con lucidez desgarradora la escritura de Nivaria Tejera dibuja el trayecto que va de la ilusión amigada en la muchedumbre a la



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>

soledad intolerable de una conciencia crítica en el exilio. El texto se construye fragmentariamente, desde el eficaz ejercicio de una pasión intensa, iluminación poética desentendida de los precarios argumentos del político. Exorcismo fatal, irrenunciable de sí misma. De la memoria ardiente. Como fragmentos incandescentes de una lava que no cesa de manar, el texto devela con pulcritud atormentada la aventura del *poder tropical*. Un poder que se instala en el circuito de su propia representación interminable y fanática, y que genera un *religare*, una religión que se oculta en su propia escenificación. Sucesión de máscaras. Doctrina convertida en fe irracional de los desesperados. Religión que alcanza la apoteosis en la deificación del Máximo Líder, celebrante único de un ritual apócrifo.

Nívaria Tejera, narradora y poeta, emprende en este texto su particular asedio al poder. Reflexión y relato se articulan a un ritmo alucinatorio para deconstruir el torpe discurso del poder. El lenguaje busca indistintamente los resortes del sueño y de la vigilia para poner en evidencia la oralidad del poder que se desdice y miente a conciencia. El despiece de Nívaria Tejera descubre los procedimientos por los cuales la oralidad del poder se articula hacia el exterior en la meticulosa instrumentación de la ortopedia con la que borra la sociedad civil precedente (CDR, CTC, INRA, ANAP, UNEAC, et caetera et caetera et caetera). Una instrumentación que disciplina el entusiasmo, domestica la conciencia, adormece la inteligencia. Un poder, en fin, que expulsa del paraíso a los renegados que, a su vez, arrumban hacia una nueva pesadilla, la frígida zona del que está *afuera*, la vacuidad raigal del exilio. Otra vuelta de tuerca a la que se somete a un pueblo forzado a perder su aguja de marear. La escapada masiva hacia los paraísos artificiales, desraizados, condenados a multiplicar la isla —islas ellos mismos— en la dispersión.

La autora no ahorra detalles. La fuga del réprobo no encuentra asideros. En su experiencia francesa los intelectuales, los periodistas, los latinoamericanos que han emigrado de otros horrores la interrogan perplejos

antes de repudiarla. ¿Cómo se puede escapar del paraíso? Estamos en 1965 y un fantasma recorre América Latina y las buenas conciencias de la intelectualidad burguesa europea. Es el vendaval desatado por la impronta icónica de la joven revolución cubana. (¿Hasta cuándo joven? ¿Hasta cuándo «revolución»? ¿Hasta dónde cubana?). Los tiempos exigen —desencantados del stalinismo, del maoísmo, del titoísmo— encontrar un nuevo referente que esta vez sí libere a los pueblos de la opresión y de la miseria. Un modelo que venza la antinomia: libertad-igualdad. Los europeos, recuperando la visión de los ilustrados, muestran su entusiasmo por el buen salvaje rebelde, una lejana aventura que es sólo proyección de su propia esterilidad. ¿Cómo, a quién, explicar, entonces, la corrupción, el secuestro de una revolución que secreta continuamente un doble discurso: el monólogo populista y demagógico y el factual que progresivamente decapita todas las capas de la sociedad? Ante la excluyente logorrea del poder y el encantamiento que produce fuera, la escritora deberá defenderse en el silencio. Al fin ha aprendido que la historia del renegado es la de una batalla interior. La escritora no sólo silencia su voz, calla su escritura. Parece no interesar a nadie. Cortázar cruzará la calle para no saludarla.

Fueron los años de una conspiración inicu. Los juramentados —editores franceses, italianos, alemanes y españoles—, todos ellos solidarios con el *engagement* y dóciles a los requerimientos de La Habana, se prometieron que los escritores réprobos cubanos no pasarían, quedarían excluidos del derecho a la palabra. Los resultados de este conciliábulo perverso debieron sufrirlo Guillermo Cabrera Infante, Juan Arcocha, Ana María Simo, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Matías Montes Huidobro, José Mario... y habría de coadyuvar al suicidio de Calvert Casey en Roma. Lo ha contado minuciosamente el italiano Valerio Riva, uno de los completados de entonces, y lo ha denunciado Jeanninine Verdès-Leroux en *La Lune et le Caudillo. Le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*. Habría que esperar hasta 1971, al desatarse el escándalo internacional del «caso

Padilla»¹ y que se publicase el crítico libro de K. S. Karol *Los guerrilleros en el poder*, para que se les devolviese la palabra. Una confabulación aquélla que no han padecido los nuevos réprobos que han engrosado el exilio en los últimos años.

Ahora, al fin, Nivaria Tejera ha encontrado la libertad necesaria para entregarnos su fervoroso alegato. Porque se trata de un largo viaje hacia la libertad. Como de libertad se trata el ejercicio del áspero lenguaje que Zoé Valdés —al otro extremo generacional de Nivaria Tejera— escoge en *La nada cotidiana* para lanzar el testimonio transgresor de una oralidad insular degradada desde las entrañas mismas del régimen. La degradación —*Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!*—, nos viene a decir la tímida y modosa Zoé Valdés, no es mía, la malsonante no soy yo, éste es el resultado de un sistema que nos prometió situarnos a la cabeza de la educación en América y nos ha dejado únicamente la nostálgica indignancia de un sueño frustrado y la procacidad de un coloquio elemental de pueblo primitivo. La evidencia del gran salto adelante para caer hacia atrás, denunciado por Cabrera Infante en 1965.

Nivaria Tejera (Premio Biblioteca Breve 1971, Seix Barral, por su novela *Sonámbulo del sol*) pertenece a una generación de escritores que mereció mejor suerte. Los exiliados tempranos de la generación del 50 —Cabrera Infante, Arcocha, Montes Huidobro, Casey, Nivaria— debieron pagar con un tributo de largo silencio y de sostenida sospecha; los incómodos que quedaron en el interior —Heberto Padilla, Antón Arrufat, César López, Manuel Díaz Martínez, Armando Álvarez Bravo...— sufrieron la postergación y la represión; los acomodados —Roberto Fernández Retamar, Lisandro Otero, Pablo Armando Fernández, Luis Suardiáiz...— han padecido su propio éxito. De todos nos queda la melancólica certidumbre de que su mejor palabra no ha sido escrita. Les fue secuestrada. ■

¹ Ver Manuel Díaz Martínez, «El caso Padilla: crimen y castigo», *Encuentro* 4/5, Primavera/Verano de 1997, pp. 88-96.

Dos libros que hacen trilogía

TONY ÉVORA

Fernando Ortiz
La africanía de la música folklórica de Cuba
Editorial Música Mundana Maqueda
Madrid, 1998, 270 pp.

Fernando Ortiz
Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba
Editorial Música Mundana Maqueda
Madrid, 1998, 238 pp.

PARA COMENTAR ESTOS LIBROS TENDRÉ que empezar por invocar un fragmento de la introducción a *Los negros curros* de Ortiz, «esperando que ahora no nos amarre nuestro empeño la mala voluntad de *Mabuya*, que desde la época precolombina es en Cuba quien entorpece los buenos propósitos de los humanos, junto con los entremetidos *Elegguá* y los *Ndoki* que a Cuba llevaron los negros, y el maldito *Satanás* que llegó con los blancos en gran familiaridad».

En el Prólogo a mi libro *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*, publicado el año pasado por Alianza Editorial, doy fe de la inmensa deuda intelectual que tengo contraída con la obra de don Fernando Ortiz. Y por supuesto tenía que ser así. Arduo investigador y racionalista inconforme, defensor incansable del aporte africano, Ortiz fue pionero en el estudio y divulgación de la música afrocubana (vocablo que lanzara en 1906, cuando publicó su primer libro: *Los negros brujos*). Nacido en La Habana en 1881 y fallecido en la misma ciudad en 1969, fue Ortiz una de las grandes figuras de la cultura contemporánea en lengua española. Como historiador, antropólogo y etnólogo realizó una labor descomunal para el mejor conocimiento de la nacionalidad cubana. Sus profundas pesquisas y observaciones personales aclararon la par-

te más oscura de la nación cubana, para beneficio de ambos: negros y blancos. En 1936, un año antes de que este comentarista naciera, y en medio de la indiferencia de la burguesía criolla —de cuyas filas provenía— Fernando Ortiz tuvo el inmenso valor (¡y el favor del oricha Changó!) de presentar su primera conferencia pública en el escenario del teatro Campoamor acerca de «La música sagrada de los negros yorubas en Cuba», y la ilustró con un grupo de *olubatá* o tocadores de tambores batá, cantadores y bailarines. Después, con algunas variantes, trató dicho tema sobre todo en cursos de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana. Para entonces, ya había dedicado más de treinta años de investigaciones rigurosas a las múltiples facetas de la importante presencia negra en la isla.

Publicadas en 1950 y 1951 respectivamente, las dos obras que pasaré a comentar forman parte de una trilogía, publicada ahora por el Sr. Gregorio Maqueda de Editorial Música Mundana de Madrid, con la ayuda de Nanda Ortiz, hija del sabio cubano. Originariamente, los dos títulos que siguieron a *La africanía de la música folklórica de Cuba* fueron *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* y *Los instrumentos de la música afrocubana*, éste último publicado por Maqueda en 1996 y en dos volúmenes (la edición príncipe constaba de cinco tomos en formato más pequeño). Véase mi reseña en la revista *Encuentro* 6/7, pág. 250.

Un análisis oportuno de la trilogía original de Ortiz la suscribió el musicólogo norteamericano Gilbert Chase en la *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, 1957, el cual estableció que no se trataba de una obra destinada a la descripción de los fenómenos artísticos, sino que pretendía, y lo lograba, establecer en toda su dimensión la base social en que se fundamentaban mediante: «la ponderada consideración que el autor concede a los factores geográficos, históricos y sociales en la formación de la música afrocubana». Y más adelante establece: «La historia musical, en tanto que es una rama de la historia de la cultura, debe fundarse en la premisa de que la música es hecha por hombres y mujeres situados histórica-

mente en un tiempo y un espacio, cuyas dimensiones culturales son precisamente aquellos factores geográficos, sociales, etnográficos, lingüísticos y hasta económicos, en los que hace hincapié el autor».

Por su parte, en su Prólogo a *Los instrumentos...*, la musicóloga cubana Victoria Eli considera que con esta trilogía Ortiz alcanzó el punto climático de su pensamiento científico. Y agrega: «Ortiz no desdeñó en estos libros la búsqueda y recopilación de evidencias por intermedio de los testimonios, método que constituía el principal sostén para arribar a conclusiones en los estudios etnológicos...». El propio Ortiz ofrece en su Introducción a *La africanía de la música folklórica de Cuba* una definición cabal de la importancia de los factores étnicos y sociales en el estudio de la música afrocubana: «...exige la consideración detenida y en su integridad del ambiente humano en que se forma y de los elementos culturales que en ella se refunden. Olvidarlos ha llevado casi siempre a inaceptables simplismos, a disparatados criterios y a concebir la historia de la música popular de Cuba como una relación biográfica de músicos y un catálogo cronológico de sus composiciones, sin referencia a los muy complejos factores humanos que la hicieron germinar, crecer y dar frutos diversos según los tiempos, las sustancias que alimentaron sus raíces y las brisas o ráfagas que movieron su follaje».

La africanía de la música folklórica de Cuba es un libro sumamente revelador. En su primer capítulo Fernando Ortiz desmenuza las ilusorias teorías acerca de la música de los indocubanos y su pretendida influencia en el folclor (erróneo prejuicio que «impedía» entre muchos el reconocimiento de las realidades étnicas de Cuba). No es éste un estudio paleoetnográfico al estilo de *Las cuatro culturas indias de Cuba* (La Habana, 1943), sino una manera de poner fin al racismo de los blancos que habían encontrado su mejor portavoz en la figura del sutil compositor Eduardo Sánchez de Fuentes (autor de la habanera *Tú*, entre otras obras importantes). También analiza Ortiz, en el mismo capítulo, las importantes funciones sociales del areíto antillano y lo concluye con una

diatriba dirigida al «cucambelismo» musical. Este último término se refiere a los seguidores de un poeta popular de la primera mitad del siglo pasado, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, que usaba el seudónimo *El Cucalambé* (proveniente de *cook*, que en inglés significa cocinero y *calambé*, voz siboney que indicaba taparrabos, aunque también podría ser un anagrama de *Cuba clamé*, quizá por la incorporación del poeta costumbrista al movimiento insurreccional a través de décimas y proclamas que incitaban a la lucha). Importantes compositores populares como Sindo Garay caerían dentro de esa definición de cucambelismo musical.

En cinco fascinantes capítulos vertió Fernando Ortiz el contenido de *La africanía...*: la música afrocubana y la indocubana, la expresividad musical y oral de los negros africanos, orígenes de la poesía y el canto entre los negros africanos, los ritmos y melodías en la música africana y finalmente, la música instrumental y coral de los negros. Es precisamente en este último capítulo donde abarca el lenguaje de los tambores, la tonométrica específica de los tres tambores batá y su función para invocar a los dioses con breves locuciones rítmicas y tonales, cada una con su propia significación convencional y alusiva al oricha correspondiente. Vale destacar la complejidad de los 24 toques dedicados a los orichas, en los cuales algunos expertos han llegado a identificar más de 50 ritmos distintos, especialmente en los «llames» o «murumacas» del gran tambor *iyá* para dirigir la atención de los otros dos tamboreros hacia el toque que sigue en turno.

De especial interés resulta, en el mismo capítulo quinto, su estudio sobre «los cordoneros de Orilé», extraños grupos corales especialmente conservados en las comarcas de Bayamo y Manzanillo, en la región más oriental. Valga observar que en Cuba nunca llegaron a formarse grandes coros exclusivamente de negros y mulatos al estilo de los famosos orfeones norteamericanos, pero la aparición espontánea de estos cuantiosos grupos del Orilé en los años 30 se debió posiblemente a los mismos factores que determinaron la creación de los *spirituals* en Estados Unidos, o sea, el maridaje de la emotividad

religiosa de los negros con ciertos cánticos de los protestantes blancos. En los cantos del Orilé —verdaderas misas espirituales— hubo reminiscencias de las viejas letanías católicas de la Cruz de Mayo de Andalucía, que se estima existieron en Cuba hasta comienzos del siglo XIX, y posiblemente canciones del folclor infantil. Ortiz creía que la esencia del Orilé eran los ritos afroespiritistas: «Llegado un momento del rito, callan todas las voces, se sueltan las manos, colocándose todos mirando hacia el centro del corro y comienzan a agitar ambos brazos a la vez, acompasadamente, hacia arriba y hacia abajo, respirando con fuerza a cada movimiento». Agrega Ortiz que a los rítmicos resoplidos con las dos tonalidades alternantes de aspiración e inspiración, se unían los ruidos con que se marcaban los pasos rotantes, dados a contratiempo.

La africanía... es para mí la obra más audientemente defensora de los valores negros en la música folclórica de la isla de Cuba. Escrita con vehemencia de abogado, es posiblemente también la creación más claramente documentada de Ortiz. Fue publicada cuando el investigador ya tenía 69 años de edad y había acumulado un verdadero caudal de información sobre el folclor negro a través de innumerables toques de tambor y conversaciones con tamboreros, *olubátá* e *iyalochas*.

Aludiendo a los orígenes de la embriagadora música afrocubana y no sin entreverada ironía, refiere Ortiz la crónica del Pentateuco bíblico o leyenda cosmogónica de los tiempos de Noé, el del arca. Sorprendido por su hijo Cam en total estado de embriaguez, éste tuvo la ligereza de burlarse del patriarca mientras sus dos hermanos cuidaron del padre. Según la tradición, «por esa falta de respeto, Canaán, hijo de Cam, y todos sus descendientes, los negros y los indios, fueron malditos y destinados a servidumbre por los siglos de los siglos; y la prole de sus otros hijos, los blancos, recibió bendiciones». Pero no termina aquí la fascinante historia. Basándose en muy peregrinas razones se creía entonces que un hijo de Jafet, llamado Túbal, fue el inventor de la música, descubierta en el martilleo del hierro sobre

el yunque. Otro dato fascinante: la progenie de Jafet debió de extenderse hasta Cuba, ya que el nombre de La Habana fue en honor de Javán, que así se llamó otro hijo de Jafet y hermano de Túbal. ¿Lo entienden ahora? Este mito fue luego aplicado por eclesiásticos españoles a los africanos y a los indios del Nuevo Mundo. Desde el padre Clavigero hasta fray Juan de Torquemada (el de México), un buen número de teólogos racistas elaboraron interminables páginas cargadas de odio y de fanática intolerancia, para justificar lo injustificable.

En mi reseña a *Los instrumentos...* en la revista *Encuentro* 6/7, mencioné una curiosa afirmación del injustamente olvidado compositor Gilberto Valdés sobre el concepto de la síncopa entre los tamboreros cubanos, que había sorprendido a Ortiz. Como es sabido, el entretrejo de los ritmos es por lo general preciso y apretado, especialmente cuando se regulariza en música de baile. Pero según Gilberto Valdés «...raramente se encontrará un canto acentuado en sus partes fuertes», y mucho menos en aquellos ritmos donde las partes fuertes son representadas con «silencios». Son silencios en la música afrocubana aquellos fragmentos métricos del compás que no se expresan con notas sonoras pero que son registradas mentalmente por el tamborero, o bien reflejados en los movimientos de su cuerpo, o por insonoros contactos de sus manos con el tambor, por ademanes a menudo inconscientes, o incluso «pujando» el silencio con una expresión gutural, inaudible, pero percibida en el cerebro.

Cuba es el país del «poco más o menos», afirmó otro escritor criollo aludiendo a ese desapego general por la exactitud. Esto pensaría Ortiz después de sopesar los comentarios que le hacía la soprano Zoila Gálvez en cuanto a una característica peculiar: la intervención de un cierto *rubato* (acentuación borrosa) en la modulación de la síncopa. Aparentemente, esta sutil inconsistencia se encuentra en la música afroide de Cuba, Puerto Rico y Brasil, pero no en la música blanca, ni siquiera en la de naciones tan hondamente negras como Haití. La travesía intromisión del *rubato* en las síncopas es,

aparentemente, uno de los secretos mejor guardados de la música afrocubana, contribuyendo a que sus acordes sean más cadenciosos, más lánguidos, con ese sabroso denegue de indolencia tropical.

Con su habitual método de sobre-simplificación, Ortiz se propone explicar lo anterior aludiendo a una causa histórica: Cuba, Puerto Rico y Brasil fueron los países donde la esclavitud tardó más en ser abolida (1886). Paso a citar a Ortiz: «Aún cuando oficialmente clandestina, pero consentida por complicidad, (la trata esclavera) duró hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XIX, lo cual hizo que sólo a esos países fuesen traídos grandes cargamentos de yorubas, ibos, iyésás, takuás, egguados y demás negros de Nigeria y los Calabares cuando ya en los demás países de América (como Haití, Santo Domingo, Antillas Menores, Venezuela, Colombia, México, Luisiana, Florida, etc.) no se importaban esclavos, al menos directamente de África, y sus viejas poblaciones negras, arribadas hasta fines del siglo XVIII o primer tercio del XIX, y predominantemente bantús, del Congo y Angola, y guineos de la Costa de Oro y de la de los Esclavos, se fueron amalgamando sin la levadura yoruba, que es acaso la de más fermentación musical entre las culturas negras».

Por supuesto, la síncopa no es exclusiva de la música africana y por ende, de la afrocubana. En mis largos años en Gran Bretaña la encontré decenas de veces en la música folclórica escocesa, por ejemplo, de donde proceden no pocas canciones norteamericanas. Y más tarde, estudiando todos estos aspectos, me encuentro en los libros de Ortiz las citas de investigadores como Hornbostel que analizan cómo ese tipismo musical escocés se infiltró en ciertos cantos afroamericanos y especialmente en el jazz.

El segundo libro que quiero reseñar aquí, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* es otra obra monumental que Ortiz cargó de datos y juicios de antropólogos, exploradores, misioneros, etnógrafos y musicólogos, desde los del XVI a los de la primera mitad de este siglo. Documenta así la característica sociabilidad funcional de la música negra, las danzas, pantomimas y mi-

modramas tradicionales, litúrgicos o sacromágicos de los negros yorubas (o lucumís), ararás, carabalís, congos, y de otras naciones afrooccidentales, cuyos hijos fueron forzados inmigrantes y pobladores de Cuba durante casi cuatro siglos.

Los títulos de los cuatro capítulos de *Los bailes y el teatro...* son significativos: la socialidad de la música africana, los bailes de los negros, la pantomima entre los negros y el teatro entre los negros. Ilustrada con aproximadamente 100 figuras que incluyen dibujos, fotografías y transcripciones musicales de toques de genuinos tamboreros, u *olubatá*, realizadas por músicos calificados, esta obra fue prologada por el humanista mexicano Alfonso Reyes. En su propia Introducción, Ortiz repite sus amplios conceptos sobre el folklore, ya aparecidos en *La africanía...*, pero hace hincapié en que: «Hoy día no puede considerarse que una música folklórica nazca y viva siempre y exclusivamente en el folk». Y esto fue escrito hace casi medio siglo.

Como la propia evolución, la música es invisible, pero no así los bailes, pantomimas y el teatro. La pantomima fue seguramente la forma originaria del drama, y representaba una función litúrgica de religión o de magia. En los ritos de los negros la teatralidad es indispensable para inclinar la voluntad de los seres ultramundanos. A menudo la mimesis de los bailes rituales adopta la personificación de entes sobrenaturales: para ello se usan vestimentas, insignias y colores alegóricos, y caretas tremebundas, de rasgos simbólicos y a menudo terroríficas para dar presencia a un dios o al espíritu de un antepasado.

Por su parte, las danzas relacionadas con animales se encuentran en casi todas las sociedades primitivas. Y también en las no tan primitivas: pienso cómo de los negros norteamericanos han salido bailes llamados *fox-trot*, *turkey-trot* y otros cuya zoonimia evidencia una ascendencia entre las danzas de animales que los antepasados practicaban en África. En la Cuba colonial fue muy popular entre los negros el baile de «matar la culebra». Durante el «Día de Reyes» se pasaba un enorme culebrón artificial de varios

metros de largo, que se detenía frente a las casonas donde les daban aguinaldos. Mientras alguien pretendía matar al reptil entre vigorosos ademanes el coro repetía: «Y mírale los ojos, parecen candela. Y mírale los dientes, parecen filé». Y muchos lectores recordarán la habanera comparsa «El alacrán».

Según Ortiz, en Santiago de Cuba fue popular en la segunda mitad del siglo XIX una comparsa de mamarrachos llamada «Las auras»; sus componentes vestían de negro y envolvían la cabeza en capuchones rojos, imitando así a esas aves pestilentes, popularmente conocidas en Cuba como auras tiñosas y buitres en España: «Amparados con tal disfraz iban por las calles y plazas sueltos o en bandadas y se metían en todas partes, hasta en los patios interiores de las casas, razón por la cual eran utilizados como mensajeros por los cubanos alzados en guerra contra el coloniaje».

Es curioso anotar que en casi toda Europa la Epifanía fue antiguamente el día señalado para espantar a las brujas y a los malos espíritus, de ahí que la duodécima noche después de Navidad sea fuente de infinitas supersticiones. En el confuso jolgorio del «Día de Reyes» habanero, que se celebró hasta 1880, caracterizado por la extremada e impune licencia que ese día tenían los esclavos, todos los cabildos de negros se echaban a la calle, y entre la barahúnda de diversos «diablitos» o *íremes* danzantes aparecían dibujadas con carbón figuras de animales para espantar a los malos espíritus.

En cuanto a ritmo, «relleno» y ruido, Ortiz supo diferenciar entre la tendencia muy común a exagerar el relieve rítmico, infantilismo o defecto de bulto de bastante música popular cubana, que en su afán de marcar el ritmo ahogan las voces de los cantantes o la de otros instrumentos encargados de melodías o armonías. El abuso de tímbriles, guayos, tumbadoras, cencerros, güiros, claves, bongoses, quijadas de burro, maracas, etc, «es simplemente una extralimitación de la artillería musical», imputable a los intérpretes y no a los compositores. Sin embargo, en *Los bailes y el teatro...* el autor hace una preciosa descripción del *remplissage*, ese complejo tejido rítmico que es orgullo y sabrosu-

ra de la música afrocubana: «El tamborero negro, consciente de los recursos de su arte, se deja llevar por el virtuosismo rítmico y va dividiendo y subdividiendo los espacios de sus ritmos, con sonidos más y más breves, pero eludiendo la monotonía del redoble, y utilizando los varios elementos del sonido (duraciones, tonos y timbres) para combinarlos en filigranas, en mosaicos de miniaturas sonoras, geometrizadas en ritmos». A Fernando Ortiz lo desquiciaba el ruido innecesario y la ola de chabacanería que envolvía a muchas expresiones populares: «Vivimos en época megafónica y desentonada, ruidosa y rítmica, por causas que no pueden achacarse simplemente a influjos africanos, sino más bien a las resonancias de las técnicas otacústicas y a los ritmismos y cacofonías de las mecánicas».

Por su incesante labor investigativa Fernando Ortiz merece todo nuestro respeto y agradecimiento. Él buscó y supo encontrar. Para mí fue un sabio enamorado de la música sacromágica de los negros y a ellos entregó su mejor esfuerzo. Si alguna crítica podría hacerse de este trabajador ejemplar es la excesiva cantidad de citas con que intenta sustentar sus criterios. Algunos resultan realmente rebuscados o traídos por los pelos. ¿Acaso creía que sus propios argumentos no eran suficientes? A menudo pienso que sus libros podrían haberse logrado con la mitad de las razones que esgrime, e *idem* número de páginas. Pero como buen cubano, Ortiz fue a menudo hiperbólico en su empeño de convencer hasta la saciedad. Sin embargo, reconozco que aquí habría que referirse a otro dicho criollo: «Lo que abunda no daña» y preguntarse si quizá no tuvo otra opción a su erudición, rodeado como estaba de tanta indiferencia y prejuicios raciales, sino continuar añadiendo condimentos a su particular «ajjiaco» intelectual.

Estoy convencido de que la fabulosa obra orticiana perdurará como gran Elegguá que fue. Al agradecer una vez más al Sr. Maqueda por publicar en España esta formidable trilogía, me gustaría finalizar con una cita significativa de Fernando Ortiz. En 1936, al constituirse la Sociedad de Estudios Afrocubanos, Ortiz proclamaba en su declaración de prin-

cipios: «Blancos y negros deben conocerse y reconocerse recíprocamente en Cuba; y sintiéndose conjuntamente responsables de la fuerza histórica que integran, propender honradamente, en una identificación total, al examen profundo, inteligente, valeroso e imparcial de los fenómenos producidos en la isla a causa del contacto entre sus pobladores más étnicamente característicos». ■

Siente La Habana, La Habana siente¹

GUILLERMO AVELLO CALVIÑO

Pepe Navarro
es La Habana
Editorial Blume
Barcelona, 1996, 320 pp.

CINCO SON LAS CLAVES QUE EMPLEA EL FOTÓGRAFO catalán Pepe Navarro para sumergirnos en la ciudad de La Habana de los años noventa: el silencio, la palabra, la oración, el grito y la despedida. Cinco vocablos que quedan escasos al comprobar la multiplicidad de motivos, ambientes, situaciones... que confluyen en este ingente trabajo, uno de los documentos más enriquecedores e ilustrativos de la vida que fluye en una ciudad tan compleja y difícil de abarcar como La Habana.

Si algo destilan las imágenes de Navarro es sinceridad, porque su visión es la del que

¹ Debemos destacar la apuesta de la editorial Blume al llevar a cabo una iniciativa tan arriesgada como ésta. Libro de 320 páginas, formato de grandes proporciones, calidad de papel, cuidadísima maquetación, magnífica impresión, trabajo en suma acorde con la maestría de las fotografías que nos muestra Pepe Navarro, que en un país como España donde los libros de fotografías son publicados casi con cuentagotas hacen de él una verdadera *rara avis*, una auténtica pieza de coleccionista.

se acerca al motivo para empaparse de él, fundirse con él... Con una mirada subjetiva que evita el distanciamiento, no mirando a través de una cerradura sino recorriendo unas grandes cortinas que nos permitan introducirnos de lleno en esos pequeños fragmentos de vida, para conseguir por medio de esa manifiesta subjetividad, que sintamos lo que «sus personajes» o él mismo han vivido.

Las páginas pasan y las imágenes se van fundiendo en nuestra retina. Al acabar el libro nos quedamos con la vaga sensación de que le faltan hojas, de que no debería terminar de esa manera, de que no debería terminar... porque el autor ha conseguido que formemos parte de la ciudad, de sus gentes, que seamos uno más, que podamos hablar de tú a tú con ellos y que sintamos en todos nuestros poros lo mismo que ellos sienten y padecen.

Nos preguntamos ¿cuántas imágenes hemos visto? Se nos hace realmente difícil hacer un cálculo aproximado ya que nos ocurre igual que con esas películas en las cuales hemos estado tan inmersos en la narración que somos incapaces de calibrar el tiempo que hemos «vivido» esas imágenes.

La maestría en el uso del blanco y negro nos recuerda en cierto sentido a maestros de la talla de William Klein, Manuel Álvarez Bravo..., que consiguen obviando el cromatismo, alejarse de esa pretendida objetividad del color para hacer hincapié en el trasfondo de cada imagen.

Tiempo, sudor, ron, historia, piel, azules, África, fe, sombras, ilusión, movimiento, prostitución, destellos, arquitectura, noche, miradas, lluvia, tabaco, dominó, oro, sida, orgullo, calma, murmullos, calor, decrepitud, baile, blancos, Cristo, nobleza, sufrimiento, danza, Caribe, trabajo, compases, sexo, arrugas, dignidad, matrimonio, sangre, España, silencio, sonrisas, ritmo, trabajo, cansancio, cielo, Fidel, recuerdos, cultura, mar, homosexualidad, espera, naturalidad, cariño, sol, humildad, Estados Unidos, libros, humedad, cocatrices, madera, humo, santeoría, rojos, soledad, juventud, brutalidad, religión, juego, turismo, huellas, negros, provocación, luz, desmesura, imaginación, boxeo, esperanza... son referentes que nos

pueden ayudar en la comprensión de ese universo que ha intentado reflejar Pepe Navarro con sus instantáneas.

EL SILENCIO

Fotografías en las que la arquitectura tanto interior como exterior ocupa un lugar predominante. Aquí las figuras son mostradas en los exteriores casi siempre a contraluz, en movimiento, en pocos casos destacan sobre su contexto, es precisamente lo circundante lo que nos llama poderosamente la atención: la piedra, las paredes, las ventanas, los suelos, las escaleras, los cristales, la arena, la madera... En cambio, es en los retratos donde las miradas nos comunican un cierto aire de lejanía, de quietud, incluso llegaría a decir de desolación. No es precisamente una visión muy optimista.

Escogería dentro de este grupo la serie de tres fotografías del hombre que se encuentra sobre el malecón de La Habana. En la primera de ellas es el paisaje (las nubes, el mar y la propia piedra del malecón) el que empequeñece esa figura humana que se halla en el límite de la ciudad, un límite que es la propia naturaleza, grandiosa, infinita, evocadora. En la segunda toma de la serie, el hombre continúa en el mismo lugar, pero las dos visiones, la suya y la del fotógrafo (la nuestra), nos permiten intuir el otro lado, el interior, la urbe..., centrando nuestra mirada en la comunicación que se establece, mediante las líneas compositivas, entre el personaje y la ciudad. Así se da paso a la última instantánea en la que el hombre cabizbajo camina sobre la frontera que delimita el exterior y el interior de la isla. La ciudad y el mar quedan a la izquierda permitiendo el diálogo naturaleza-civilización, dejándonos abierto un cuadro cargado de sugerencias.

La otra fotografía que destacaría sería ese retrato de una adolescente que se encuentra en un salón destartado. Una instantánea que puede pasar desapercibida ya que carece de fuerza dramática, nada está subrayado, todo está simplemente esbozado y son tantos los detalles que casi resulta inaprensible. Lo primero que llama la atención es la mirada casi perdida de la niña, di-

rigiendo su vista a un espacio «fuera de cuadro» que nos transmite una cierta sensación difícil de describir pero que se halla entre el miedo y la melancolía. Colgado en la pared un antiguo cartel de las líneas aéreas de Etiopía en el que aparece una adolescente cargada de joyas, con una sonrisa pletórica, que nos observa con regocijo ¿ilusión perdida?, ¿futuro deseado? Casi en el centro un pequeño cuadro formado por fotos familiares colgado en la pared llena de desconchones, capas de pintura, agujeros... elementos que objetivizan el paso del tiempo de una manera notoria. El cable del teléfono nos sirve como nexo de unión entre el abanico, la mesilla (repleta de objetos que representan casi un pequeño microcosmos dentro de la estancia), la adolescente y un mundo oscuro que se vislumbra a la derecha del encuadre. El contraste de la lámpara de araña en primer plano con el entorno, nos remite directamente a ese universo cargado de contradicciones que representa tan diáfananamente esta magnífica fotografía.

Cuántas fotos podríamos comentar... El retrato de las dos mujeres; una sentada mirándonos con serenidad y la otra observando ¿el futuro? La de esa calle que nos muestra un cartel de Gorbachov pisoteado que es observado por un par de niñas... Y ese retrato de un anciano con la camisa abierta y el crucifijo colgando... Y esa otra de la negra con su puro, su vestido hecho jirones, su piel, sus arrugas, el suelo... Y por último esos bodegonos que se nos hacen casi palpables, que nos integran plenamente en el espacio físico y que describen milimétricamente el estado de un pueblo a través de minúsculos y casi insignificantes detalles.

LA PALABRA

Anhelos de vida. Apego a la tierra, a las costumbres. Imágenes radicalmente opuestas a las que nos mostraba el autor en la primera parte del libro. Observamos una faceta más alegre, más optimista, más despreocupada si cabe.

El habanero gozando de lo que posee, da igual que sea poco, que sea mucho, da lo mismo que sean peces de colores, osos de peluche, instrumentos musicales, chimpan-

cés, viejos automóviles, cuentos, microscopios, aros, canciones... es indiferente. El hecho es disfrutar intensamente de la vida tal como viene dada.

Fotografías llenas de luz, de movimiento, de sonrisas... Como la de esa niña que viaja en el asiento trasero de un automóvil e intenta recogerse el pelo, instantánea llena de frescura, de plenitud... O esa otra sonrisa del anciano que casi se confunde con sus libros..., ése parece ser su único universo: una cama y cientos de volúmenes. No puede ser más feliz. Se podría decir que le sobra hasta la luz natural.

Sonrisas, sonrisas. Los niños en el parque observándonos de frente sin ningún pudor, con inocencia... con esas zapatillas desgastadas, mugrientas, que se funden con el suelo que pisan, integrándose plenamente en el entorno (el parque, el barrio, la ciudad...).

Sonrisas como la del militar que mira fascinado esa pequeña serpiente que tiene enroscada en la mano.

Sonrisas como la del mulato que baila bien agarrado a su pareja. Punto de vista a la altura de la cintura, rodeado de caderas en movimiento, casi escuchamos la melodía, casi danzamos con ellos, casi reímos, casi gozamos con ellos.

La palabra, el sonido, el ritmo... tomados como elementos de identidad multicultural. Proyección de un pueblo que se mira a sí mismo con orgullo, pero que a su vez padece de cierta indiferencia hacia lo exterior, hacia lo que le es desconocido. ¿Recuerdan al hombre sobre el malecón?

LA ORACIÓN

Virgenes, zapatos teñidos de blanco, crucifijos grabados con dolor sobre la piel, collares de conchas, bautismo, animales sacrificados, penitencia... Ritos heredados. Mestizaje que fusiona culturas tan dispares como la africana y la española, dotándolo de personalidad propia. Religión de religiones, oración de oraciones, creencias en constante transformación que son inseparables del espíritu del pueblo cubano.

Fotografías de códigos que solamente pueden ser interpretados por quienes los conocen en profundidad, símbolos que única-

mente en su contexto adquieren verdadero significado. ¿Realidad imaginada?, ¿falta de interés por lo material?, ¿diálogo interior?, ¿escapismo?

Conductas que se han ido forjando siglo a siglo, emigración tras emigración. Sincretismo religioso que se encuentra en el alma del sentir habanero.

Pepe Navarro se acerca con profundo respeto a estas costumbres, intentando hacer comprensible al espectador la gran complejidad y carga emotiva que subyace en cada celebración.

La instantánea del día de San Lázaro en la que un anciano va arrastrando una enorme piedra que lleva encadenada es una buena muestra de lo citado. Vestido únicamente con un pantalón y una gorra, bajo un sol de mediodía, lleva su carga casi con naturalidad, sin que el esfuerzo le incomode. Le acompaña en su calvario una caja de cartón que le sirve para recoger las monedas que le van echando, dentro de ésta observamos una figurita de San Lázaro. El conjunto no puede resultar más ilustrativo. La sensación de formar parte del espacio es notable ya que al situarnos a la altura de su mirada, nos comunicamos perfectamente con él, el brazo que aparece en el margen superior izquierdo podría ser el nuestro, casi podemos escuchar el tintineo de las monedas en la caja.

EL GRITO

Expresión de lo intangible, ¿cuánto sufrimiento podemos llegar a padecer?, ¿cuánto placer podemos llegar a sentir?

Sonido primigenio que acompaña al hombre mucho antes de llegar a serlo. Manifestación de los sentimientos más insondables del ser humano que se transforman en las fotografías del autor en la exaltación de los valores artísticos y deportivos del pueblo cubano.

El boxeo, la danza, la escultura, la música, el teatro, el atletismo, las peleas de gallos, las luchas de perros... nos muestran con cierto dramatismo el afán de expresión de unas gentes que mantienen muy vivos sus valores pese a la escasez de medios materiales con la que se han acostumbrado a convivir.

La luz artificial, los negros profundos, los desenfocados, el «grano» de algunas fotografías, consiguen crear ambientes cargados de electricidad, de tensión, de violencia salvaje como la que observamos en la serie de imágenes obtenida en las peleas de perros... O esos rostros de los transformistas que mientras se acicalan se muestran sonrientes, desbordantes de alegría al encontrarse a sí mismos, tal como son y no como aparentan ser y que al salir a escena se pueblan de gestos de dolor, miedo, amargura...

Es sin duda en la serie sobre los niños boxeando donde el fotógrafo se ha esforzado por captar la plasticidad de los cuerpos, de los movimientos, de los ambientes, que dotan a las imágenes de una fisicidad muy difícil de capturar. Podría parecer que las páginas destilan olor a sudor, a madera barnizada, a humedad. Podemos oír el choque entre los guantes, el crujir de las cuerdas, el zumbido de los puñetazos en el aire...

Me pregunto por qué esa fotografía titulada: «amor» forma parte de este conjunto dedicado al grito, ya que en ella el autor nos introduce en la intimidad de una habitación donde una pareja se abraza sobre una cama. Imagen sobria, respetuosa, nos da la impresión de que es el propio Pepe Navarro el que ha activado el autodisparador para mostrarnos sus más profundos sentimientos. ¿Querría reflejar el grito silencioso de la pasión amorosa? Los amantes son observados por dos rostros de mujer de un cuadro que se encuentra encima de ellos, a la vez que por nosotros mismos. La pareja parece no inmutarse, libres de todo prejuicio se aman sin tapujos, a plena luz del día. ¿Será el grito callado del acercamiento, del encuentro?

LA DESPEDIDA

Ciudad sensual, femenina, enigmática, inabarcable... Nos quedamos con las ganas de saber más de ti, pero tú sabes que el deseo satisfecho deja de ser deseo, sabes que habrá más ocasiones de mostrarnos algo nuevo..., despacio..., dándole tiempo al tiempo.

Tu mirada nos subyuga, nos atrapa, siempre estará con nosotros. No hay despedida posible. ■

De las formas del eco

WALDO PÉREZ CINO

Mayra Montero
Como un mensajero tuyo
 Tusquets editores
 Barcelona, 1998, 262 pp.

NO HAY RASTRO DE AUTOR AGAZAPADO O detrás, ni visible, en las páginas de la última novela de Mayra Montero; un inteligente montaje de ecos desplaza cualquier atisbo autorial y sobre su andamiaje —relato del relato, *nota notae*— recorren, como una voz que se presta o repite, los espacios del texto.

Hay, eso sí, un motivo que vertebra las voces y los ecos, y que a primera vista pareciera sólo motivo narrativo: la estadía de Caruso, en La Habana primero, en los varios hitos de un aventurado periplo después, y que es también o sobre todo una historia de amor, además de viaje iniciático y de turbio danzón con la muerte. De hecho, la novela permitiría una lectura apegada exclusivamente a lo diegético, que se dejara llevar por la peripecia y cuya mayor agudeza consista en seguir o reconstruir —contrastando las varias versiones y voces y sus propias secuelas, etc.— qué fue de Caruso y de una mulata china, de nombre Enriqueta Chang, en la Cuba de los años veinte. Sin ir más allá, habría que añadir: bastaría el hilo de una historia fascinante y que, cuando el libro termina, sentimos abandonar.

La estrategia textual, incluso, puede promover esa lectura; toda una serie de anticipaciones y suspensiones del relato, de marcas iterativas y remisiones atrás o adelante (sostenidas a su vez sobre el constante cambio de la voz narrativa) garantizan que la historia se lea con apremio y desplace a un segundo plano otras expectativas —expectativas retóricas e ideológicas, en sentido amplio—. Pues una de las muchas cosas que sabe hacer bien el estilo (la escritura) de *Como un mensajero tuyo* es ocultarse a sí mismo.

Con, sin embargo, una salvedad de cuidado: no se trata de la ansiedad referencial que precisa encubrir las maneras en que se realiza el relato, los modos de referir los hechos que componen la trama para dejarle a esos eventos narrados toda la atención o el escenario completo; se trata, en cierto sentido, de todo lo contrario.

Sobre todo porque, a diferencia de enfoques narrativos que pretenden la transparencia, esto es, un lenguaje a través del cual —como de un cristal— recibamos los hechos narrados, la escritura de Mayra Montero es opaca y, por momentos, especular, en un sentido aquí restringido a la no transparencia o la reflexión de la luz —como un espejo, se dijo—: los hechos rebotan de una voz a otra, se oscurecen sobre superficies tan poco traslúcidas como las que resultan de superponer varias capas de voz y de participación en la historia.

De hecho, y ya desde los orígenes de la novela, hallamos una oposición similar entre —al menos— dos modelos narrativos, y en consecuencia, dos modelos de lectura. Una de las más antiguas menciones de la novela (tal vez la primera) que conozcamos atañe al primero de ellos, de manera casi policíaca: en una carta que en el año 363 d.C. el emperador Juliano escribe a Teodoro, sacerdote del Asia Menor, y que trata sobre la conveniencia de ciertas lecturas para el clero, se lee: «Nos parecería bien que leyeran relatos históricos de los que están compuestos sobre hechos reales. Pero hay que prohibir todas las ficciones difundidas por los de antaño en forma de relato histórico, argumentos amorosos y, en una palabra, todos los demás por el estilo».

Juliano, en tanto lector, ha privilegiado sin duda el plano diegético —lo que se cuenta— sobre la manera en que se cuenta —el plano retórico—. Para él, el lenguaje es un medio y está irremediamente anclado a los hechos que narra: un cristal transparente, a través del cual percibimos una porción de la realidad que nos es referida.

El realismo de andar por casa que abunda (aparte de varios Julianos que ha padecido, pero ése es otro tema) en la narrativa cubana se sostiene, *mutatis mutandi*, sobre ese mismo

principio, sobre la misma concepción del lenguaje y de la lectura: una estrategia textual (o interpretativa, como en este caso) centrada en los elementos referenciales y cuya manera de construirlos importa sólo en la medida que los haga más eficazmente visibles.

Podemos, sí, leer la novela de Mayra Montero sólo como el relato de las vicisitudes de Caruso en Cuba, pero me inclino a creer que esa lectura (sólo esa lectura) nos escamotea lo más interesante de su texto, ese andamiaje de voces distintas y de superficies opacas sobre el que se sostiene la historia.

En cambio, bien distinto del anterior resulta un segundo modelo narrativo (o interpretativo), que nos revela otro documento de la misma época, un tratado de retórica — las *Progymnasmata*, de Hermógenes—, escrito unos cincuenta años después de la carta de Juliano. En él, volvemos a encontrar la mención de la novela (todavía indefinida como género), pero el punto de vista es otro: su autor recomienda a los que estudian la retórica, y particularmente el género epidíctico, que se ejerciten en la *diégesis* o *narratio*, y en la *ékfrasis* o *descriptio*, tomando como modelos los textos de las novelas griegas. No hay que perder de vista que las *Progymnasmata* (uno de tantos manuales de retórica) están orientadas hacia la elaboración preceptiva de las técnicas de composición y de estilo. Aun más, la definición de la *narratio* que propone Hermógenes como propia del género epidíctico concuerda del todo con una protodefinición del género novela: «Aquel género de narración que se basa en las personas, debe tener (...) ánimos disímiles, variedad de hechos, cambio de fortuna, inesperadas calamidades, súbita felicidad, final feliz».¹

A diferencia de la prohibición de Juliano, basada en lo referencial y la ancilaridad de la forma, la preceptiva oratoria de Hermógenes supone un modelo narrativo (o in-

terpretativo) en el que la trama es una construcción retórica (hoy diríamos: producto de un conjunto de estrategias textuales), y donde lo narrado cuenta tanto —ni más ni menos— como la eficacia o ineficacia de los elementos textuales que lo generan.

Ya no se trata de un lenguaje transparente, hecho para dejar translucir lo que refiere, sino de un cuerpo opaco y autónomo *en el que están* (no *a través del cual* se revelan) los contenidos de la diégesis. Es el principio narrativo y la concepción del lenguaje que sostiene novelas como *Paradiso* o *De dónde son los cantantes* o *Los pasos perdidos* o *El mundo alucinante* o, en general, «todo intento más o menos serio de novelar desde el Caribe»;² eso sí, con la diferencia natural —que no implica un juicio valorativo, y que atañe a la *realización* del modelo, no a su misma entidad— entre una escritura que se muestra como terreno o materia de la superficie textual (Lezama, Carpentier, Sarduy, Arenas, o si nos remontamos a los orígenes de la novela, Longo) y otra que, desde el fondo del texto, lo organiza ocultándose (el caso de la novela que nos ocupa, y de por ejemplo, la *Etiópica* de Heliodoro).

He insistido tanto en este deslinde básicamente por dos razones: en primer lugar, dejar claro que, si bien el texto de Mayra Montero soporta muchas lecturas, las más ricas se sitúan más allá del solo apego a la trama —aunque sin perder de vista, claro, la fascinante historia de Caruso y Enriqueta y los cabildos negros y la muerte ya escrita de Caruso y su conjuro imposible—; en segundo término, porque me permitía responderme una pregunta que se fue esbozando ya desde un primer acercamiento a (o deslumbramiento por) la novela: si tratásemos de asociarla con un paradigma narrativo determinado, ¿cuál nos valdría? ¿La novela histórica? ¿La novela de aventuras? ¿*Bildungsroman*? Sin duda, cuando a la hora de explicar algu-

¹ La traducción es mía, sobre la versión latina que aparece en Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 1960, Gredos, ep. 291: «Illud genus narrationis quod in personis positum est, debet habere (...) animorum dissimilitudinem (...), rerum varietates, fortunae conmutationem, insperatum incommodum, subitam laetitiam, iucundum exitum rerum».

² La valoración es de Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Ed. Casiopea, p. 223, que menciona también otros títulos (límito aquí la enumeración a las novelas cubanas), y está referida a la búsqueda de la identidad en la literatura caribeña.

nas características del texto decidí apoyarme sobre el contraste de dos concepciones distintas del lenguaje narrativo, y señalar para ello su presencia ya desde el período helenístico, tenía en mente un vínculo o un parecido cuya formulación podrá resultar desconcertante: esto es, la novela griega antigua, con su doble lectura (y su público doble) de relato maravilloso y de construcción / recreación retórica de tópicos (mujeres griegas de Alejandría que suspiraban por la suerte de los protagonistas, y gramáticos o bibliotecarios que lo hacían por tal o más cuál figura retórica, o la brillante superposición de narradores, o el esquema espacio-temporal); más allá de esa dicotomía común, hay también un repertorio similar de motivos y de soluciones para su desarrollo. El paradigma de la novela griega generalmente se basaba en a) una pareja cuya unión está desde un inicio anticipada o predestinada; b) una serie de peripecias recorridas por esa pareja, casi siempre con elementos violentos y de contenido místico, y que suele asumir la forma de un viaje; c) que son referidas por varios narradores, y desde distintos puntos de vista, por regla general en primera persona; d) que se desarrollan en un ambiente cultural heterogéneo, amalgama de culturas distintas; e) y que suelen desembocar en una revelación mística, asociada casi siempre a deidades locales, con la feliz reunión de la pareja.

Si exceptuamos *la feliz reunión de la pareja*, no resulta difícil encontrar todos estos elementos, abocados muchas veces al paroxismo o la ironía o la parodia, en el texto de Mayra Montero; un texto cuya aparente naturalidad narrativa —como hemos sostenido hasta ahora— no tiene nada de ingenua, sino todo lo contrario. Lo cual, por supuesto, no quiere decir que *Como un mensajero tuyo* tome como referente intertextual la antigua novela griega, ni su canon; sería tan improbable como pretender otra relación cualquiera basada en el eje texto-autoría (de corte psicoanalítica, deconstructivista, siempre *sous rature*) que avalese esa presunta concomitancia intertextual.

Más bien, entiendo que las similitudes vienen dadas por la asunción de un mismo paradigma narrativo (que en este caso se realiza

de una manera muy parecida, lo cual no tendría necesariamente que ser así) ante una situación cultural con muchos puntos de contacto: por un lado, el área del Caribe y del mundo alejandrino constituyen, cada una en su momento, orbes caracterizados por la diversidad (y la amalgama) étnica, lingüística, religiosa, social; curiosamente, en los dos casos esa diversidad comporta una identidad (múltiple, dispersa, ambigua, siempre en fuga, pero identidad al fin y al cabo) que los define con nitidez bastante como para ubicarlos en la Geografía y en la Historia;³ por otra parte, tanto el período helenístico como la postmodernidad comportan rasgos comunes, que varios autores han hecho notar, y cuyas invariantes —a grandes rasgos— involucran la consciencia de un cambio de época, la ruptura (o tal vez mejor, la desvinculación) con un canon ideológico *fuerte*, expresado en forma de deber ser, y la desjerarquización consecuyente entre lo alto y lo bajo, la descentralización si no del poder lo menos de sus discursos, y el desplazamiento del sentido hacia lo fragmentario, lo plurívoco, la escenificación de sí mismo. En cuanto a la representación, ésta no se da ya en igualdad con el discurso, ni como expresión de un referente oscurecido por el discurso, sino como legitimación de posibilidad —casi siempre, de una manera u otra, en tanto código performativo.⁴ De lo que se sigue la ruptura más o menos defi-

³ Quede dicho así, rápido y mal, por razones de espacio. Benítez Rojo, op. cit., estudia el orbe caribeño a profundidad; su texto maneja la noción de Pueblos del Mar, para describir determinadas constantes culturales, en un sentido muy próximo al que usamos aquí. Sobre el mundo helenístico, y en particular la novela griega, cfr. Hägg, Tomas: 1980: *The novel in antiquity*. Billing and Sons LTD., Great Britain, 1983; Morgan, J.R., & Stoneman, R.: 1994: *Greek fiction. The Greek novel in context*. Routledge, London, New York; Reardon, B. P.: 1991: *The form of Greek Romance*. Princeton UP, New Jersey; Tatum, James et al.: 1994: *The search for the ancient novel*. The John Hopkins Press, USA.

⁴ Performativos, en un sentido similar al de Austin cuando habla de 'verbos performativos': como 'prometer' o 'bautizar', los cuales, en la primera persona del presente indicativo no describen, sino constituyen en sí mismos la ejecución de la acción.

nítiva con la mimesis, o con el concepto tradicional de mimesis, cuyo lugar lo ocupan relaciones, a varios niveles, de diferencia y referencialidad entre códigos.

Puede que esos paralelos —áreas culturales similares, epistemes culturales parecidas— expliquen o lo menos ilustren la cercanía entre la novela de Mayra Montero y la antigua novela griega; puede que no, y lo dicho hasta ahora no sea más que *misreading*, lateralidad, escolio bizantino. Sea como fuere, leída con anclaje en la historia o a la deriva del cómo, *Como un mensajero tuyo* es uno de esos libros que confirman al texto como una máquina de placer, y a la lectura como un goce entrañable, carnaval del sentido. ■

Las dos hambres de Daína Chaviano

MADELINE CÁMARA

Daína Chaviano
El hombre, la hembra y el hambre
Editorial Planeta
Barcelona, 1998.

CREO QUE SE DEBE A MAUPASSANT UNA frase que me gusta citar: «El talento es una larga paciencia». Sin desconocer la necesaria cuota de innata pasión y sensibilidad, que marca al creador, la observación del escritor francés me parece pertinente para hablar del género literario de la novela. Ya que éste, más que ningún otro, revela que la literatura es ante todo artificio, fruto de un trabajo especializado y no puede prescindir de los instrumentos racionales de la reflexión, el análisis y la investigación, pero ¿era esta introducción necesaria para presentarles la última novela de Daína Chaviano: *El hombre, la hembra y el hambre*? Pienso que sí, en la medida que el premio Azorín, 1998, que recayó sobre la obra, y su exitosa publicación por la editorial Planeta, son el

justo reconocimiento a la trayectoria de sostenida paciencia con que ha moldeado esta escritora su talento creativo.

Para conocerla, permítaseme ahora una breve evocación de los años en que la autora y quien escribe estas líneas vivíamos en Cuba y formábamos parte de la generación literaria de los 80. A pesar de condiciones sociales que no tengo espacio para comentar y son de todos conocidas, en la ciudad de las columnas que la autora bien nos pinta en su novela, se escribía y se amaba hasta el delirio la literatura. Junto a Chely Lima, Alberto Serret y Antonio Orlando Rodríguez, Daína era parte de un grupo de fieles cultores de la literatura fantástica, por ponerle una etiqueta rápida. Como editora de Letras Cubanas, tuve el placer de publicarlos; como amiga, de conocer sus inéditos y de compartir proyectos, conversaciones. Esto fue creando una reciprocidad crítica que nos ha mantenido unidos en la obligada diáspora en que vivimos, practicando el rito caníbal de devorar los últimos textos, y la última noticia del que acaba de llegar de la Isla. Así, textos y más textos me llegan de Ecuador, Costa Rica, Chile, México, España y París, que hoy guarda los restos de Manolo Granados, mi ángel negro de la Jiribilla, novelista cubano que fue a morir como Vallejo a la ciudad más hermosa del mundo.

Por estos privilegios y gracias al infalible correo de este país, tuve en mis manos el texto que hoy reseño y vi su crecimiento fecundo, el amor y la disciplina con que Daína se aplicó a gestarlo, a volcar en él todo su crecimiento como narradora y como persona durante estos años de exilio. Anterior a esta novela, la autora había explorado los géneros de la ciencia ficción y lo fantástico a través de una narrativa en la que se destacan el uso de lo parasicológico, de elementos intertextuales tomados de leyendas y la presencia de un fuerte acento erótico feminista. Marcada por una búsqueda de humanismo, humor y sexo, bajo la añoranza de mundos más amables, su obra se movía, predominantemente, en espacios imaginarios. Por eso la novela que nos ocupa es un *tour de force* donde se obliga a sí misma a encontrar el tono realista que narre la decadente Habana de *fin du siècle*.

Chaviano resuelve el reto en un argumento ameno y bien narrado, con algunas excelentes descripciones de la ciudad que acoge la acción y atractivos personajes. Claudia/La Mora es una joven estudiante universitaria que, luego de ser expulsada de su trabajo por razones ideológicas, deviene «jinetera» para satisfacer las necesidades materiales de la crianza de su hijo. Dotada con un complejo mundo espiritual que rechaza este modo de vida, y el contexto social que la empuja a ello, Claudia lucha a su manera contra el entorno social. Así también sus amantes, amén de los extranjeros de turno, Rubén y Gilberto, profesionales ahora dedicados al mercado negro, son personajes marginales del sistema político que practican la forma de resistencia más extendida: la doble vida, ese desdoblarse en la persona pública que tiene que asentir o callar y la persona privada que se indigna y se rebela. Los tres, con sus mundos fragmentados, conforman un triángulo amoroso cuyas peripecias conducen el hilo dramático del argumento.

Otras líneas confluyen para enriquecerlo. Éstas provienen del mundo fantástico al que Daína no renuncia pero que ahora encauza hacia el rescate de las tradiciones culturales cubanas. Del tiempo colonial nos trae a la esclava Muba, consejera espiritual de Claudia, a quien la negra arrastra hacia hermosas visiones de La Habana de quitrines y cabildos en comparsa, que nos permiten constatar el origen secular del erotismo cubano, la magia del sonido de un tambor, la persistencia del ritmo en los cuerpos, latido irrenunciable. No tan felices, son las apariciones del Indio, y del mulato Onolorio, entes espirituales pues sólo aportan, a mi entender, la posibilidad de conocer mejor el mundo espiritual y las contradicciones de Claudia y carecen del contexto cultural que sí se logra a través de Muba. Gracias a ella, en documentado entrecruzamiento de planos espacio-temporales, el lector viajará al siglo pasado y conocerá una Habana a la que la autora rinde logrado homenaje y se presenta como una pujante llamada al valor moral de la memoria y el culto a nuestro pasado.

Pero más que una novela de amor, un testimonio de época, o un relato con momentos

fantásticos, esta obra, como otras recién publicadas de Zoé Valdés y Eliseo Alberto, es la narrativa de una generación desilusionada, el relato de sus sueños rotos y de su cólera. De ahí la obsesión por contar todo, salvar a través de la memoria hasta el más mínimo detalle de su mundo traicionado, pasión con la que me identifico pero a la vez me obliga a recordar, frente a la urgencia con que esta tendencia se impone, la importancia de las reglas estéticas que nos enseñaron como nadie los rusos, de Gogol a Bulgakov: «lo real» trasciende la realidad.

A pesar de que la novela cuenta con otras líneas de interés que se apartan del dictado de la cotidianeidad y nos conducen a los mundos parasicológicos amados por la escritora de ciencia-ficción, el reto que aún no resuelve *El hombre, la hembra y el hambre* es la ficcionalización de los conflictos ideológicos de actualidad que aborda. Una estrategia peligrosa que la apartaba del chato realismo pero que no estuvo bien lograda es la inclusión de viñetas reflexivas en la voz autoral. Si bien esto le permite desplegar ideas y situaciones que es importante traer a la literatura, es decir a la sensibilidad y conocimiento del lector sobre la Cuba de los 90, hubiera sido más pertinente atenerse a lo que las situaciones dramáticas y los personajes podían mostrar. Sin dudas, cuenta Chaviano con la imaginación suficiente para crear el entramado de hechos y voces que necesita un asunto para ser tema literario, y ello le ayudará, en futuros intentos, a evitar la trampa de la inmediatez y de su propio involucramiento como parte de una historia que es la de su generación.

Dentro del conjunto de lo publicado por la autora, la escritura de la presente obra se me presenta como un excelente rito de iniciación hacia la libertad de crear sin censura, de reflexionar sobre su país y su época con toda la responsabilidad que atañe al intelectual, al pasar ese umbral Daína inicia una nueva etapa en su carrera, la salud y felicitó. Como saldo, *El hombre, la hembra y el hambre* logra comunicar la metáfora de su título. Con Onelio Jorge Cardoso, se nos recuerda que todos tenemos dos hambres y una sola vida para saciarlas, Aunque en la Cuba de los 90 «no hay respuesta porque ni siquiera hay ca-

minos» es importante que la literatura y el arte nos brinden el tan necesario «pan de la imaginación» y la lucidez para entender quiénes somos y hacia dónde podemos ir. ■

Instantáneas de Néstor en Miami (unas notas del viaje)

ANTONIO JOSÉ PONTE

Néstor Díaz de Villegas
Vicio de Miami
Schwarz
Miami, 1997, 74 pp.

Anarquía en Disneylandia
Col. Mañunga, Editions Deleatur
Angers (Francia), 1997, 16 pp.

COMO UN REINALDO ARENAS, ME DIJERON antes de conocerlo. Pero mejor poeta que Arenas y nada novelista, agregaron. Es tan raro encontrar un buen sonetista, extrañoísimo venir a encontrárselo en Miami: Néstor Díaz de Villegas.

El soneto es una forma teológica. Se hace preciso alzar, con cada uno, un dios a quien ofrendarlo. Un dios, un concepto. El genio del lugar, menciona Ramón Alejandro en una conversación entre escritores. Hablamos de La Habana y Ramón dice: el genio del lugar, lo que la tierra empuja en aquéllos que la habitan. Y ¿con qué puede ayudar a sus escritores, en Miami, el genio del lugar?

Que esta ciudad, la maldición y la alegría de vivir en ella, pueda ser expresada en sonetos, resulta sorprendente. Aunque tal vez sea necesario lo estricto de una forma para expresar un caos, necesarias unas reglas para poder meter dentro de ellas la confusión, lo contradictorio: la maldición y la alegría.

Quien hizo estos sonetos parece haber cruzado el sexo comprado, la droga..., y se habrá inmiscuido. Dejar que la novelaría del

lector imagine sus antros personales. Una demonología literaria cubana tiene que contar a Néstor Díaz de Villegas entre los suyos (Capítulo de endemoniados geométricos, con capacidad para pensar el soneto).

Como no tuvo casa posible, vagabundea por las calles y adonde siempre volvía era al deseo. Escribía en la calle, de memoria, para no levantar sospechas (Peor que los rateros, el poeta). De memoria, es decir, en metro y rima.

Una cuadra puede, perfectamente, tener la misma extensión de un verso, ser endecasílabo. En las esquinas ocurren las cesuras del poema. Las ciudades van escritas en verso. De todos los caminos que se abren en este par de libros, tomo la novela del vagabundo en la ciudad. Otros esperan: una serie de sonetos describe frescos de Andrea Mantegna (Julián del Casal construyó su galería de sonetos, un museo ideal, con cuadros de Moreau), suertes de poéticas de otros.

Y, más raro aún que el soneto excelente, el poema que alíe para bien poesía y política. Terrible pareja. «Carta al Padre», una de las secciones de *Vicio de Miami*, pasa la prueba maravillosamente. Son poemas civiles, se juntan en ellos poesía y dolor, libertad y tristeza. La tierra de Disney sin visitantes o visitas a bajos fondos de Miami, sirven a Néstor Díaz de Villegas para testimoniar el embrollo cubano. La política mueve a un Estado de juguetes: *Anarquía en Disneylandia* (Ramón Alejandro pone en una de las ilustraciones del libro a un demonio de sexo doble, dinamita en mano. Ramón es el preciso Doré para este Milton).

Como antes Casal y luego Sarduy, Néstor Díaz de Villegas trae una modernidad, nuevas confusiones al soneto escrito en Cuba, Miami o La Habana. La modernidad suya es la del arroz con mango floridano (Escribí estas notas en espera de que la aduana habanera requisara mis libros. Para no perderlos, copio algunos poemas en el mismo cuaderno. Ahora que agrupo notas con la misma intención de quien mira fotografías de lugares visitados, está bien que agregue algún poema a mi reseña. Quizás el único sentido que tenga reseñar libros de poemas sea adelantar algunos de sus versos). Es Crack:

*La madrugada en Flagler me dio un hijo
tosco y oscuro; lo llevé en el carro:
fuego a la lata, el fondo de jarro
soltamos descifrando un acertijo.*

*Ángel caído, casi me destarro,
en mi descenso entré en un escondrijo.
«Prueba, a ver si te gusta», allí me dijo.
Vivir por ver si suelto lo que agarro.*

*Sísifo en manicomio lapidario
dándole vueltas a la misma piedra,
padrenuestros de un ínfimo rosario.*

*Cocaína en factura tetraedra
vuelta en un humo consuetudinario
que se agarra al pulmón como la hiedra.*

En el Downtown, a la salida de una exposición de retratos de personajes cubanos de todos los exilios, Néstor Díaz de Villegas, tan personaje como cualquiera de los fotografiados, se aparta. Va a pasear a solas por las calles que, dentro de poco, al caer la tarde, serán peligrosas. Él las conoce bien, son calles suyas. Está parado en una esquina, un blanco de la página de la ciudad, hasta que cambia la luz del semáforo.

«Es el llamado de la selva», me explica a propósito de algo.

Los aduaneros de La Habana dejaron pasar todos mis libros. En Miami tuve la sorpresa de Néstor Díaz de Villegas, la sorpresa espera al lector en estos libros. ■

La oscura memoria

NATALIA BILLOTTI

Yanitzia Canetti
Al otro lado
Seix Barral
Barcelona, 1997, 254 pp.

*El hombre es el animal que gatea
por la mañana, cuando es pequeño,
camina por la tarde cuando es joven*

*y anda en bastón, su tercera pierna,
por la noche, cuando es anciano.*

EL MITO QUE SUBYACE EN EL ENIGMA PRO-
puesto por la Esfinge a Edipo se renue-
va notablemente en este libro cuyo discurso,
si bien por momentos atrapado por algún
que otro rapto maniqueo, se sostiene sobre
pilares más firmes: una evocación narrativa
que juega el papel de aglutinante entre sus
muchas figuras y tiempos.

El problema del conocimiento, en una
escala íntima y femenina, discurre por las
páginas de *Al otro lado* a través de una serie
de confesiones —las de una vida entera—
que realiza una protagonista múltiple y va-
riable a un cura también múltiple y variable.
Este juego permite a su vez que las coordena-
das espacio-temporales se vean duplicadas:
las del presente —es decir, las de la mucha-
cha en la iglesia— y las de ese pasado laberín-
tico y tortuoso que recorre nuestra protago-
nista de forma bastante lineal y ordenada.

Ya desde un primer momento, se nos ha-
ce explícita la voluntad cognoscitiva de esta
mujer: su dualidad y la voluntad de encon-
trarse a sí misma —eje temático que da uni-
dad a la novela— se ven secundadas por la
certeza de que «enunciar» supone apropiar-
se discursivamente del pasado para poder, a
su vez, deshacerse de él. De este modo, la
nominación del mundo no es una descrip-
ción ni un análisis de su pasado sino simple-
mente una construcción literal. «Quiero oír-
me decir lo que soy o creo que soy para
saber quién vive al otro lado de mí (...) Tal
vez, si yo me pusiera fuera de mí misma a
través de la palabra me libraría de ese otro
ser o no-ser desconocido.» (pág. 14). Por
otro lado, la voluntad de conocerse a sí mis-
ma repercute o implica necesariamente en-
tender o asumir el mundo circundante,
aquella vida que nos rodea y que muchas ve-
ces resulta impenetrable.

Nuestra heroína asumirá a lo largo del
relato toda una serie de personalidades sim-
bolizadas en figuras mitológicas (Juana de
Arco, Yocasta, Helena). Pero la voz de los
«otros» tomará una mayor importancia en
la definición fundamental de su «yo» y en la

estructura literaria de la narración. Dicha estructura colocará en un primer plano a más de un personaje-protagonista (también con referentes simbólicos como Calígula, el Cid Campeador, Alejandro Magno, o figuras arquetípicas como el Padre, la Madre o la Abuela, entre muchas otras). Su estrategia autobiográfica consistirá en que el «yo» enunciante surja, precisamente, a partir de su nexos e implicación con estos personajes, negando toda posible universalidad de valores absolutos y la de un «sujeto» autónomo. A su vez, hay en todo el texto una clara reflexión sobre la definición de lo que pudiera llamarse identidades colectivas e individuales; reflexión plagada de ambivalencias y ambigüedades que se apoya en un cúmulo de historias cuyo único hilo conductor es el desarrollo biográfico de la protagonista y que se organiza a partir de un entramado repetitivo, acumulativo, cíclico y lleno de «otros», externos e internos.

Finalmente, el último capítulo —«El perdón»— nos deja en un presente que es el resultado directo de todo tiempo pasado y en el que persiste una necesidad comunicativa y legitimadora que se ve revertida —casi que a modo de parodia— en un técnico de teléfonos que reencarna al cura de los capítulos anteriores. De esta manera, pasado y presente (el recuerdo y su enunciación) se funden en un conjunto indivisible que borra los límites temporales y espaciales. Las dudas planteadas desde el comienzo del relato, la necesidad de indagar en el pasado para a partir de él, analizar lo que somos ahora, se vuelcan en toda una serie de cuestionamientos existenciales sobre qué somos y para qué vivimos. Éstos, aunque han estado patentes a lo largo de toda la novela, se plantearán al final —ante la incapacidad de poder resolverlos— de una manera totalmente explícita.

Nuestra Edipo prefiere no responder al enigma de la Esfinge para no caer en el abismo del conocimiento —o, quizás, simplemente no sabe. Prefiere mantenerse en la pregunta y en el acertijo constante. «Mi vida es un signo de interrogación. Somos todos unos signos grandes de interrogación que vamos, pregunta a pregunta, por el pla-

neta.» (pág. 250). La novela termina con un discurso semejante a un susurro. Una vez liberado el lenguaje, éste debe ir en busca de su propia voz. ■

Cantos de ida y vuelta y el filin sin fin de Portillo de la Luz

TONY ÉVORA

María Teresa Linares y Faustino Núñez
La música entre Cuba y España
Fundación Autor
Madrid, 1998, 334 pp.

Radamés Giro
El filin. César Portillo de la Luz
Fundación Autor
Madrid, 1998, 176 pp.

LA PRIMAVERA DEL 98 TRAJÓ MUCHA MÚSICA cubana y también varios libros sobre temas musicales. Estos dos, publicados por la filial de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) contribuirán a satisfacer la necesidad de información. En otras palabras, música para los oídos y lectura para apreciarla mejor. Bien presentados e ilustrados, forman parte del programa cultural CUBA'98, organizado por la SGAE para conmemorar el primer centenario de la independencia de la isla.

Una hermosa idea originó la colaboración entre una veterana profesora cubana y un joven compositor gallego: los cantos de ida y vuelta. Observar las interinfluencias históricas, que aún hoy perviven, entre ambos países bajo el prisma del ir y venir («¡Qué de barcos, qué de barcos! ¡Qué de negros, qué de negros!» como recordaría el mulato Guillén), de las aristas más significativas de la presencia hispánica en la música cubana. Y tratar de considerar, bajo la fructí-

fera y larga gestación entre los diferentes grupos multiétnicos hispánicos y africanos, lo que tiene de cubano la música española.


Una idea que chocó con deslindes curiosos. ¿Cómo decidir lo que correspondería exactamente a cada una de las dos partes en que se divide el libro? Quizá inadvertidamente, hubo algo de arbitrario en la selección de temas y géneros. Porque hay diversas opiniones entre musicólogos e historiadores sobre dónde surgió lo que surgió, y cómo se desarrolló. Y así como Núñez tuvo que encargarse de todo lo que tuvo que ver con «la vuelta», por ejemplo, la omnipresencia de la habanera, cabría preguntarse cómo se le ocurrió meterse a bailar la rumba (columbia, yambú, guaguancó), tema del que sabe bastante poco y lo que sabe lo ha descubierto en estos últimos años de oquedad rumbera en Cuba, para después parearla con la llamada rumba flamenca. Y esto lo digo con sumo respeto, por supuesto. Como era obvio, Linares cobijó la música campesina, el danzón, el bolero y la guaracha, cubriendo

hasta la ricura del son. Estimo que es ella quien debió haberse hecho cargo de la rumba y Núñez de los ecos de ésta en España. ¡Que no es el nombre de rumba lo que las parea sino el hombre militar, las interpretaciones de la marinería hambrienta y los ciegos, esos copleros ambulantes que cantaban los pliegos de cordel por casi toda la península, y que eran ciegos pero no sordos!

Este despiste aparte, lo cierto es que ambos autores acometieron su trabajo con conocimiento y corazón, «tratando de desenrañar este proceso y cómo se muestran y demuestran las influencias recíprocas en la música y en los variados repertorios creados en uno y otro país, hasta el punto de señalar que están unidos por vínculos musicales inseparables que pertenecen para siempre a los dos flancos en cuestión», asegura en su prólogo Victoria Eli, la musicóloga ahora residente en Madrid.


Hace pocos meses que María Teresa Linares (La Habana, 1920) se retiró como directora del Museo Nacional de la Música.

**ACÉRCATE A LA OBRA
DE NUESTROS CREADORES**



fundación autor

Información y pedidos:
FUNDACIÓN AUTOR
c/ Bárbara de Braganza, 7 • 28004 Madrid
Teléfono: 91-503 68 00
Fax: 91-503 68 19
E-Mail: amifon@rsgae.es



La música entre
Cuba
y España

María Teresa Linares
[LA HABANA]
Victoria Eli
[LA VUELTA]

Fue investigadora del Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias y luego pasó a laborar en la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM). Es la autora de *Ensayo sobre la influencia española en la música cubana* y de *La música y el pueblo*, entre otros títulos. Trabajó largos años junto a su esposo, el fallecido compositor y profesor Argeliers León. Por su parte, Faustino Núñez (Vigo, 1961) obtuvo la licenciatura en musicología en la Universidad de Viena en 1989. Desde hace años ha centrado sus investigaciones en la influencia del Nuevo Mundo en la música europea y la española en particular, viajando a Cuba y otros países americanos en varias ocasiones. Además de haber realizado trabajos de producciones discográficas, es autor de numerosas obras didácticas sobre la música clásica y el flamenco. Últimamente ha trabajado con el coreógrafo Antonio Gades, realizando la selección musical y los arreglos de *Fuenteovejuna*.

En resumen: un periplo razonado por la historia de los vínculos musicales entre am-

bos países, unidos por un cordón umbilical que desde los primeros años de la colonización sirvió para transmitir todo lo que, culturalmente hablando, se venía gestando a ambas orillas del Atlántico.

Y hablando de orillas paso a reseñar otro libro hermoso, en formato A4, que recoge análisis y reflexiones de un creador muy original de la cancionística cubana. Cuantos se acerquen a la vida y trayectoria profesional de Portillo de la Luz a través de estas páginas alcanzarán a comprender cómo ha logrado mantener viva su sensibilidad. «Me gusta la carga poética que tienen las cosas de la vida», asegura el autor de *Contigo en la distancia* y *Realidad y fantasía*, (ambas concebidas en 1946), que siempre ha huido de los caminos trillados y de lo académico. Le interesa más bien el coloquialismo, el modo espontáneo. Pero no se le podría definir como a un autor prolífico. Hombre sin prisas, compone dejando madurar sus ideas, que por algo lleva sangre de tres razas. Nacido en La Habana en 1922, dentro de una fami-

ACERCATE A LA OBRA DE NUESTROS CREADORES

autor

fundación autor

Información y pedidos:
FUNDACIÓN AUTOR
 c/ Bárbara de Braganza, 7 • 28004 Madrid
 Teléfono: 91-503 68 00
 Fax: 91-503 68 19
 E-Mail: amilton@fgae.es

el Filin
 César Portillo de la Luz

lia de trovadores hogareños, a los 19 años César comenzó a cantar como aficionado, siempre acompañado de las cuerdas. Cuenta en este libro la pasión que sentía por la guitarra cuando era muy joven y cómo un día se encontró con alguien que le preguntó: «¿Sabes lo que es la cuerda tónica? Yo le respondí: Bueno, yo conozco la prima, la segunda, la tercera, la cuarta, la quinta y la sexta, ¿cuál es la tónica? Entonces me dijo: Bueno, mira, la cuerda tónica es donde empieza el acorde, que es el más bajo. Y me dije: a partir de ahora ya sé los sonidos que tengo que buscar para formar un acorde; y empecé a buscar acordes, a buscar acordes...»

A partir de 1946 se presentó en Radio Lavín y en la emisora Mil Diez. Cuando en 1956 entró en el cabaret Sans Souci, contando con el piano de Frank Domínguez y otros músicos acompañantes, ya tenía en su haber un cuerpo de canciones únicas, identificadas como filin (movimiento renovador, con gran influencia del *blues* y el *swing* norteamericano e incluso elementos de la música brasileña).

Sin embargo, se podría afirmar que la creatividad de César Portillo de la Luz comienza

a decrecer a principios de los años 60. Estimo que nunca superó artísticamente las canciones que compuso en los años 40 y 50. Después tuvo que cantarle al «hombre nuevo», a Vietnam, se sintió obligado a componer arengas para continuar una batalla y otras cosas de índole propagandística. Y aburrirse cada noche interpretando *ad nauseam* sus canciones más conocidas, que todo el mundo le pedía, y le sigue pidiendo, repetidamente.

Finalmente, es una pena que el maqueta-dor del libro no haya sabido diferenciar tipográficamente la narración del músico de los comentarios del compilador. Se presta a confusión. También me molesta un obvio problema de legibilidad: las letras de las canciones fueron compuestas en una fuente de escritura, demasiado elaborada y quizá apropiada para anunciar una boda pero no para leer versos compuestos para la segunda mitad de este siglo. Resulta cursi bordeando lo *camp*. La obra incluye las letras de sus principales canciones y ocho partituras transcritas por Alexis Baxter, y termina con un análisis de Silvio Rodríguez sobre las canciones de este maestro del filin y su importante quehacer en la música romántica cubana.