

El ángel (cubano) de la historia

JULIO ORTEGA

Jesús Díaz
Las cuatro fugas de Manuel
 Espasa Narrativa
 Madrid, 2002, 245 pp.

¿QUÉ SERÍA DE CUBA SIN SU NOVELA? SI la historia cubana es una saga de desapariciones, y su violencia subtrae raíces, identidades y futuros; su relato es un ejercicio de apariciones, y suma memorias, lecciones y pasiones. Leyendo la nueva novela de Jesús Díaz (*La Habana*, 1941), *Las cuatro fugas de Manuel* (Madrid, Espasa, 2002) se puede conjeturar que esos dos movimientos contrarios no solo dan forma a la experiencia cubana sino que son fuerzas que se cruzan y entrecruzan en la mayor encrucijada cubana: perder la nacionalidad (desaparición) como el modo de recobrar la identidad (aparición). Quizá ser cubano hoy sea un énfasis, una condición fantasmática en pos de reparaciones. En la comedia del exilio, la supervivencia prueba el valor del Ego (obsceno y feroz, como dice Lacan) y el fantasma autorizado suele abusar de la primera persona.

Pero si el único modo de ser cubano es dejar de serlo, la novela busca recobrar las nuevas coordenadas de esa condición agonista de la cultura política latinoamericana. Algunos narradores casi profesionalmente cubanos han recaído en el color local, en el neo-criollismo populista, que es una opción tópica recurrente cuando el ámbito nacional ya no es pensable o legible, y solo quedan la picaresca como paisaje desmoralizado y el exotismo *light*. Otros, con una visión más inclusiva y menos encarnizada, que sitúa la experiencia cubana en un debate más amplio, han tenido el talento de contradecir

a la historia no para expulsar su tragedia, sino para instaurar en ella la actualidad indeterminada del relato. Un relato que sobre las mismas rutas agónicas reasume el tiempo de la aventura (el valor de la experiencia), la geografía de la política (los poderes al uso, que propagan las fronteras), la comedia de la identidad (el sujeto cubano como Otro perpetuo); y, en fin, la moral de la derrota (el sentido acendrado por el dolor). Quizá no sea casual que hayan coincidido en esta perspectiva Antonio Benítez Rojo con su *Mujer en traje de batalla* (Alfaguara, 2001) y Jesús Díaz con *Las cuatro fugas de Manuel*. A pesar de que son tan distintas, coinciden en más de un punto. Por lo pronto, en su travesía atlántica: la heroína de Benítez (recobrada de la ruina napoleónica) va a Cuba a desaparecer; el héroe de Díaz (recuperado de la ruina soviética) huye de Cuba para reaparecer en su nueva identidad. Pero se cruzan, o entrecruzan, en la ficción que les provee de una reserva de máscaras a nombre de su magnífica libertad novelesca.

Sería meramente académico demostrar que la novela cubana ha sido una larga refutación de la historia porque, tal vez, ha sido además un modo latinoamericano de procesarla, negociando su capacidad de violencia y humanizando su saña fratricida. Pero también puede ensayarse la hipótesis de que las narraciones post-coloniales de Alejo Carpentier, por ejemplo, no son la obvia versión de las ideas y corrientes de su tiempo, sino una suma, demorada y laboriosa, de apariciones felices en el «anfiteatro del Caribe»; entre ellas, la propuesta cultural de una reapropiación de fuentes y orígenes no para europeizar el espacio local sino para cubanizar el panteón europeo. Esto es, para rescribir la historia colonial con las sumas del cuento post-colonial. Por eso, si en *El siglo de las luces* la revolución francesa se torna dictadura napoleónica en el Caribe, sus héroes criollos sobrevivientes aparecen (y desaparecen) en las calles del 2 de mayo madrileño en contra de la invasión napoleónica, como sujetos otra vez de la historia. O sea, de una

próxima novela, liberada del costo trágico de Europa gracias a la economía simbólica de un relato latinoamericano del nuevo siglo: el relato tras-fronterizo de las reparaciones plenas.

En su relato, la vida cubana discurre como una forma de la verdad histórica irresoluble, en disputa con la memoria reordenada (la historia oficial), y adelantando la práctica de las reparaciones (fundaciones, recomienzos, negociaciones). Una de las alegorías de este relato es la fuga.

El arte cubano de la fuga tiene larga tradición. Entre sus formas más elaboradas está el «viaje a la semilla», pero también está la del «acoso» o persecución. Ambos modelos (pasado y futuro de un presente precario) se deben a la prolijidad de Carpentier; asumen la desaparición como su método; y como su formato, la estampa y la música, la escena y el escenario. Las historias de esclavos fugitivos, de rebeldes perseguidos, de destierros, exilios y retornos de todo signo se cruzan y entrecruzan como la forma de una comunidad a la vez afincada en la tradición de la pertenencia y desahitada en el diálogo constitutivo. Reinaldo Arenas debe haber sido el artista mayor de este arte de huir entre prisiones, disfraces y países, que termina siendo una forma desnuda del cuerpo y del lenguaje. Si la iconografía de la migración tenía al sujeto centroeuropeo como su emblema, revestido de invierno y cargado de valijas; tiene ahora como héroe desvalido al desnudo balseiro cubano.

En *Las cuatro fugas de Manuel* asistimos al cuarteto de una fuga mayor: Manuel es aquí el Ángel (cubano) de la historia, que como el de Walter Benjamín (leyendo el cuadro «*Ángelus Novus*» de Klee) huye del pasado. En efecto, Benjamín dedica la novena de sus «Tesis de filosofía de la historia» a esa interpretación: «Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazados» (*Ángelus Novus*). Con «los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas», entre las

ruinas de la historia y la tormenta del porvenir, esta criatura agoniza como lo hará Manuel, atrapado por fuerzas contrarias que ponen a prueba las suyas, sin lugar entre uno y otro tiempo.

Manuel Desdín es un joven estudiante en el Instituto de Física en Ucrania, cuyo talento científico lo confirma como un héroe del futuro, de esa «tormenta» que atrapa al Ángel de Benjamín. Acusado por los agentes de la policía cubana que vigilan a los estudiantes becados, decide huir de Ucrania y, con ayuda de su maestro y protección de sus amigos, reemprende el largo viaje de fuga que había empezado ya de niño, cuando los otros lo acusaban de «conflictivo, autosuficiente y extranjerizante». En cuatro capítulos, que corresponden a las cuatro estaciones, presididos por la sabiduría transparente de epígrafes de Eliseo Diego, Jesús Díaz narra las aventuras, quebrantos y agonías de Manuel entre una y otra frontera, entre bosques, nevadas y montañas, en busca del tren, el barco, el camino que lo lleven a uno y otro país como refugiado. Invariablemente, cada fuga termina en manos de la policía, que lo reembarca de vuelta a una Unión Soviética, que está viviendo sus últimos días. Cada caminata se torna en un camino extraviado y cada frontera en una parábola de vuelta a la temida prisión en Cuba, donde sería acusado de desertión y traición. Pero además de esa aventura, de por sí arrebatada por el instinto de fuga y el sabor de la libertad, estos recorridos en círculo narran la inflexible racionalidad burocrática de las fronteras, que siniestramente se multiplican para negarle al fugitivo, migrante, refugiado o perseguido, su condición humana; condenándolo, más bien, a confirmar en su origen su destino. Sin amparo y vulnerable, el mundo se le hace cada vez más ajeno: ha dejado de habitarlo, afantasmado por su pérdida del origen: «Las nubes estaban cada vez más oscuras, y no necesitó consultar el reloj para saber que apenas media hora más tarde la noche se apoderaría de la niebla y ambas de su alma» (75).

Pretende ser acogido como «refugiado político» pero su pasaporte cubano oficial lo torna sospechoso cuando solo se trata del

documento de un becado, y en cada una de sus capturas la policía añade al pasaporte su condición de «expulsado». Oculto en una granja, el trabajo lo devuelve a su Holguín natal, «donde había sido feliz aprendiendo a ordeñar, a cortar leña y a recoger plátanos con su abuelo. A veces tenía la vívida impresión de que el tiempo no había transcurrido y de que la tierra no era distinta bajo sus pies. En esas ocasiones, para su corazón, los pinos de Ucrania eran caobos de Cuba; los manzanos, plátanos; el trigo, caña de azúcar; las rosas, rosas». (76). Sólo fuera del tiempo, fuera de la historia, la tierra es equivalente; y él, su habitante. Ahora sólo tiene la identidad que le atribuyen: «gusano,» agente revolucionario secreto, contrabandista... Incluso la mujer que ama cree que se llama Ricardo, hasta que descubre el pasaporte. Chilena y comunista, ella es una pequeña Madre Coraje triste, que anuncia al escondido: «la Unión Soviética ha desaparecido hoy». «¿Qué iban a hacer los comunistas de este mundo, Dios?», se asombra ella, ya sin lugar en las palabras, abrumada por la pérdida. La historia también arruina el lenguaje; pero en la novela el candor político de unos y otros los descubre como más vulnerables. Aunque esta novela narra las desventuras de un fugitivo, su trayecto biográfico no es solo fulgurante y apasionado, es también humorístico y vívido. Su héroe, con ser víctima de la envidia y la mediocridad, y sufrir las desventuras de su ostracismo, no recae nunca en la indulgencia de la víctima ni en el «victimismo»; pero tampoco acepta la identidad contraria: cuando un cónsul norteamericano le sugiere la posibilidad de una visa a cambio del papel de informante, se niega. Para que su aventura sea genuina este personaje sólo puede ser inocente: un sujeto en búsqueda de autenticidad en un mundo que ya no la reconoce, como en la definición de la novela en tanto discurso de restituciones. Por eso, fascinado por la extensión de las pruebas y tareas de su búsqueda, el lector espera que nuestro héroe siga en ella, demorándose un poco más en la incertidumbre, antes de que alguna resolución a su medida lo restituya a la prosa del mundo. Por lo pronto, aprendiendo de su peregrinaje, Manuel adelanta su primera

autodefinición de cubano apátrida: «Era infeliz y estaba lleno de odio» (165).

Si todas las fronteras en esta novela confirman las funciones policiales del estado moderno, todos los trenes consagran la tradición de la fuga: llevan nombres de escritores y artistas, como para recordarnos que estos trenes literarios circulan en una novela, entre estaciones de paso y fronteras vencidas. Manuel, sin embargo, no es un lector de novelas sino un lector de algoritmos, y el lenguaje le sirve como hilo conductor a una revelación inédita. Por eso, razona:

«Estaba convencido de haber hecho bien en inventarse otra identidad, aunque muchas veces le asaltaba el temor de olvidar el guión y ser descubierto, y otras se preguntaba a santo de qué tenía que fingir. Lo hacía por instinto...» (167).

El instinto es de sobrevivir pero también de fugarse. Y es el camino más corto hacia la libertad, esa incertidumbre plena que apenas presentida se esfuma. Animal instintivo de esa cualidad más humana, la de ser libre, Manuel, finalmente, descubre que en la política migratoria alemana alguien que provenga de familia migrante germana puede acogerse a esa nacionalidad robusta. Pasa, así, de fugitivo ilegal a aspirante a ciudadano alemán. Ya sus abuelos habían sido fugitivos («protestantes que habían salido huyendo del nazismo en 1938 en el *Martín Lutero*») y habían, después de aventuras y rechazos, comprado su libertad del exilio en Cuba. No deja de sentir Manuel la ironía culpable de su regreso a Alemania, pero «si era fugitivo de Cuba y de Rusia, si no habían querido aceptarlo en Suiza, ni en Suecia, ni en Estados Unidos, si no quería vivir en la triste pobreza polaca, ¿qué le quedaba?». Por lo mismo, Manuel recorre el mapa de una Europa arruinada y otra en emergencia (hasta el muro de Berlín se ha convertido en un chiste cubano acerca de dos perros que orinan uno sobre otro sin reparar que el muro ya no estaba allí); y pasa, en uno de esos trenes o barcos de insignia novelesca, de la condición moderna del héroe nómada a la situación postmoderna del sujeto irónico:

«Se metió en un gabinete, sacó el pasaporte de tapas rojas y lo desgarró página a página, minuciosamente, experimentando un intenso placer erótico cada vez que rompía la palabra Cuba. Echó los trocitos en el inodoro, tiró de la cadena y el ruido brutal del agua al arrastrar su identidad a las alcantarillas le sonó a música» (182).

Escenifica luego un accidente y, con su sangre, bautiza su nacimiento adulto sin nombre y sin patria, libre en el lenguaje.

La novela reconoce la demanda del lector y le concede todavía nuevas desventuras de su héroe, ahora anti-heroico, en un taller de contrabando de coches y mafia rusa, ya en la comedia del post-comunismo pre-capitalista, cuya libertad empieza en el mercado negro. La novela, por lo mismo, nos acerca a la realidad de este mundo, donde la búsqueda de lo auténtico, esa pasión juvenil, parece haber terminado en la comedia de las nacionalidades como profesiones de mayor o menor valor. La era de prosperidad registra ahora extranjeros de familia alemana en campos marginales donde reciben un sueldo y esperan por la ciudadanía. A Manuel le toca, por el origen de su fuga, el campo ruso.

Para sorpresa del lector, pero con la lógica impecable de un relato de las reparaciones, nuestro héroe es recobrado en el Epílogo como hijo de una realidad hecha más cierta por la novela.

Una novela, qué duda cabe ya, donde la verdad es una forma plena de la ficción.

En *Las palabras perdidas* (1992) Jesús Díaz había dado la alta medida de su talento creativo, hecho de una aguda capacidad para revelar lo real bajo la mirada acrecentada del relato. En esa memorable novela sobre la comedia literaria (poblada de autoridades elocuentes y jóvenes parodiadores), Jesús Díaz nos ofrecía una primera versión del sueño de la razón cubana: la historia de una revista (re-*vista*) que desaparecía antes de aparecer. Esto es, cuyo proyecto nacional de sumas convergentes y celebrantes era censurado y clausurado. Esa vivísima reconstrucción de una Habana hecha por la literatura, era ya una poderosa metáfora de lo más

central: la pasión libertaria, el instinto de libertad. En ese proyecto ilustrado y gozoso la historia instauraba la peor pesadilla: la delación, esa culpa repartida como sospecha.

Perdidas las palabras, quedaba en pie un mundo demasiado real para ser cierto. La novela, por lo tanto, retorna a disputar una y otra vez las culpas y las inculpaciones de la historia, para suturar la nacionalidad herida y recuperar el lenguaje mayor, esa casa, ahora madrileña, donde Jesús Díaz y Manuel Desdín forman parte de una familia de paso que celebra la fuga como un encuentro. ■

La pintura del sobresalto

ARMANDO AÑEL

Raúl Rivero
Ojo, Pinta
Ediciones Imprimatur
Catálogo de Letras
Miami, EE UU, 2000, 104 pp.

HAY UN MOMENTO YA CÉLEBRE EN LA plástica cubana de los ochenta —finalizada la década—, una de esas raras pausas en las que el arte es suplido por la leyenda, que desde el hecho concreto acaba poniéndose a su servicio. En mayo de 1990, inaugurando la exposición *El objeto esculturado*, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en La Habana, el joven pintor Ángel Delgado defecó —rodeado de huesos verdes— sobre un ejemplar del Órgano Oficial del Partido Comunista de Cuba, *Granma*: a cambio de tan justo homenaje, fue condenado a 6 meses de cárcel. Allí mismo y a esa hora el performance de Delgado resumía, o formalmente anunciaba, la que podría ser nombrada «plástica del sobresalto»; rotulaba a una generación de artistas que, en palabras de Rafael López Ramos, se caracterizaron por ser «protagonistas de segunda fila y testigos de primera, sin que esta condición guarde relación alguna con la calidad de sus

obras (como se podrá apreciar en las piezas que ilustran el libro), sino más bien con su poca capacidad para el simulacro y la doblez moral que hubieran necesitado para negociar con las mismas instituciones [por supuesto, 'revolucionarias'] que llevaban más de cinco años censurando sus exposiciones». Una generación irreverente y, en consecuencia, enemiga a los ojos del Poder.

En *Ojo, Pinta*, suerte de reportaje a cargo de Raúl Rivero, esta «generación del sobresalto» es auscultada en las personas de once de sus miembros. Para el poeta, se trata del «testimonio de un tiempo de confusión, el retrato en blanco y negro de un grupo de pintores cubanos que, en pleno hervor del período especial, decidieron trabajar en su patria, pero sin amo». Y se trata, también, de un retrato de grupo que pone al descubierto —otra vez— cierta sorprendente circunstancia: no fueron los literatos, ni los cineastas, ni siquiera los periodistas [oficiales], los que decidieron contrarrestar los designios del Poder desde de una escritura o un arte contestatario (en momentos en que la nación aguardaba por una voz que la representara en el campo de la cultura)... fueron los plásticos.

(En 1989 el crítico Gerardo Mosquera reconoce que las artes plásticas «constituyen ahora la tribuna más osada» —reconoce un secreto a voces—. Como apunta el pintor Magín Pérez Ortiz en *Ojo, Pinta*, en la Isla se ha echado en falta «una crítica polémica, seria, adulta, visora e inteligente. Hasta hoy [finales de los noventa] ese papel de reconocimiento se le ha concedido única y exclusivamente a Gerardo Mosquera, quien se ha desempeñado tratando de no polarizarse en un dirección estética. Pero evitar la polarización atenta contra la profundidad de análisis y, además, yo no creo en la *no* polarización». Esto es, la serpiente del «neocriticismo post-revolucionario» se muerde una vez más la cola.)

Ojo, Pinta es de esos libros que de no haber sido escritos habría que escribir. A las preguntas de Raúl Rivero responden los plásticos Cedey de Jesús Rojas, Ángel Delgado, Israel Delmonte Cabrera, Alvaro Almaguer, Miguel Fernández Martínez, Magín Pérez Ortiz, Justo Amable Garrote, José Lorenzo

Moya, Joel Rojas, Rigoberto Almaguer y Rafael López Ramos de once maneras que confluyen en una sola, y cito:

Los noventa son más estratégicos. Hay algo común entre la generación de los ochenta y la de los noventa, y es la falta de libertad de expresión. La lucha deshumanizadora por el dinero constituye el gran tema cubano. Después de la guillotínada de los ochenta, no ha sido posible que la década de los noventa pueda tomar un rumbo preciso. La plástica más joven es un termómetro social de cuanto ocurre en el país, y quien lo dude que visite la Plaza de la Catedral, convertida en feria para turistas extranjeros. El movimiento plástico cubano después de su enfrentamiento con el poder político quedó acéfalo. El artista del noventa es su propio promotor, su inversionista y su gestor de venta. La vida es así y lo demostró la anterior, la generación de los últimos sueños y los amargos despertares. En estos momentos la plástica cubana susurra extraviada. La plástica [de los ochenta] funcionó como una especie de catalizador para el resto de la intelectualidad en la toma de conciencia sobre los graves problemas que afectaban al país. El formalismo bonitillo del controvertido «arte de los noventa» y su tan publicitado «cinismo» no son más que síntomas mal disimulados del miedo y la autocensura, que es tan inmoral como la censura más «pata de puercos».

Una sola que deja al descubierto lo evidente: la nueva plástica cubana, después de ser purgada, se ha refugiado en sí misma (o exiliado). El arte «social» dejó de ser. O tal vez, antes que éste, lo social ha dejado de ser, se ha vuelto intrascendente, grosero... porque también se ha refugiado en sí mismo.

Es verdad que el libro [*Ojo, Pinta*] fue esa fuente de sufrimientos y sobresaltos; pero también es cierto que siempre fue, y sigue siendo por estos días, la forma tangible de una categoría de felicidad que pocas veces se puede tocar. El combustible natural de la evocación de esos años en que se escribió es el dolor. Sin embargo, esta publicación tiene el emblema de la alegría, porque le arrebató al olvido y a las sombras el gesto de valor y entrega de unos artistas que permanecieron

en Cuba cuando muchos esperaban, y otros querían, que se fueran con su música —quiero decir, con su pintura— a otra parte.

Afirma Raúl Rivero en el prólogo, y su prosa nerviosa, lírica en el sentido en que puede serlo una escritura acostumbrada a subvertir el orden establecido —y/o el desorden ramplonamente establecido—, enmarca esta «generación del sobresalto» con la naturalidad de quien se sabe intérprete de una realidad y dueño de los instrumentos adecuados para hacerla manifiesta. Enmarca y descubre al lector neófito una generación que terminó defecando, en gesto simbólico y como no podía ser de otra manera, sobre un diario —o una filosofía o una política o un panfleto— que resumía y resume como ningún otro el sistema que le dio origen. Sobre el cadáver en verde de un periódico rojo. ■

Una historia del entusiasmo musical en La Habana

ANTONIO JOSÉ PONTE

Enrique Río Prado
Pasión cubana por Giuseppe Verdi
Ediciones Unión
La Habana, 2001, 188 pp.

QUIEN GUARDE EN CASA REVISTAS ANTIGUAS, revistas de hace un siglo o un siglo y medio, y dedique su tiempo a hojearlas, sabrá que comparte con los primeros lectores de esas publicaciones muchas preferencias. Lo mismo que esos abuelos, desatiende odas y novelas por entregas, artículos de divulgación moral y de piedad cristiana, para ocuparse de inmediato (con un apurillo como si la tinta estuviera fresca aún) de las reseñas teatrales, de la crónica social y de la sección de modas. Deja al lírico y al académico con la palabra en

la boca para buscar la compañía del cronista y del chismoso. Y lo que más parece concertarle en esas viejas publicaciones son las apuestas menores (o nulas) por la eternidad.

Tengo en casa el primer volumen del *Álbum cubano de lo bello y lo bueno* que dirigiera por los años sesenta del siglo XIX Gertrudis Gómez de Avellaneda, y confieso que no puedo leerme las leyendas y noveletas publicadas allí por su directora. Paso por los poemas de Rafael María de Mendive o de Domingo del Monte, poco me importa lo que Enrique Piñeyro haya escrito acerca de la actualidad literaria italiana o lo que cuente Ramón de La Sagra de una estancia suya en Santa Clara, porque me voy directo a donde gente con menos nombre (o embozada bajo seudónimo) habla de fiestas y de representaciones teatrales, de tertulias y de óperas. Leo viejas publicaciones como si se tratara de un tomo de Balzac, de páginas de Proust o De Lampedusa.

En una de esas crónicas encontrables en el *Álbum cubano de lo bello y lo bueno*, el reseñista bajo seudónimo encargó un volumen histórico a futuros estudiosos: «Si en algún tiempo se escribiera la historia del entusiasmo musical en La Habana, *La Traviata*, junto con el nombre de la Gazzaniga, representaría una de sus fechas más gloriosas». Y ahora que Enrique Río Prado (Santa Clara, 1946) se ocupa de Verdi en Cuba, contamos con un fragmento importante de esa historia del entusiasmo musical.

Dos han sido los recuerdos más extendidos que la música de Verdi ha dejado entre nosotros, recuerdos más silbables que *La donna è mobile*. El primero sale de una *Aida* en la temporada que trajera a Caruso a La Habana: a inicios del segundo acto, durante el dúo entre Aida y Amneris, hizo explosión una bomba en los servicios sanitarios de la tertulia del teatro y desde entonces aquella función pasó a llamarse «la *Aida* de la bomba». (Alejo Carpentier cuenta el episodio en *El recurso del método* y, más recientemente, Mayra Montero ha novelado la estancia cubana del tenor: *Como un mensajero tuyo*.)

El segundo recuerdo verdiano lleva de la ópera a la gastronomía. La temporada operística de 1858-1859 estuvo centrada en la

rivalidad entre dos sopranos: Josefa Cruz-Gassier y Marietta Gazzaniga. Española una e italiana la otra, polarizaron —más allá de razones estrictamente musicales— las simpatías políticas de criollos y peninsulares. Fanáticos de una y fanáticos de la otra emulaban en sus homenajes respectivos. (Una temporada antes el público reunido en el Teatro Tacón había regalado a la Gazzaniga una copa de oro con que representar el brindis de *La Traviata*. Hicieron descender sobre ella una lluvia de poemas escritos en seda y en papeles de colores, flores, palomas y monedas. Una niña vestida de ángel la coronó con guirnalda de oro mientras la orquesta tocaba una contradanza compuesta en honor de la diva y, acabada la función, la Gazzaniga recibió serenata hasta el amanecer.)

Pronto la rivalidad entre sopranos se extendió hasta teatros de provincia, y fue en Matanzas donde la Gazzaniga recibió, si no el más provechoso, sí el más suculento de los homenajes. Porque un dulcero inventó para ella una panetela que todavía hoy conocemos como *gaceñiga*. Así que lo que comemos cuando comemos una gaceñiga es un obelisco levantado a la hermosura de una voz, a la música de Verdi.

El lector podrá encontrar las noticias anteriores en el volumen recién aparecido de Enrique Río Prado. Dará allí con el momento exacto en que las mujeres habaneras comenzaron a aplaudir (fue durante una *Traviata* por la Gazzaniga y llevaban tablillas para no estropearse las manos), conseguirá fechar la temporada en que el público femenino abandonó la exclusividad de los palcos para sentarse en el patio de lunetas... Porque, junto a un recorrido exhaustivo por los avatares cubanos de Verdi, *Pasión cubana...* ofrece una historia fragmentada de los usos y costumbres del público teatral en La Habana del siglo XIX. (Se historia el hábito de pegar bastonazos sobre las butacas a modo de aplausos, el bando gubernativo que prohibió tales bastonazos, la sustitución de éstos por palomas lanzadas como proyectiles, y las protestas de la prensa habanera por el abuso con los animales.)

Este libro es también una sucinta historia de la crítica de ópera en las publicaciones

periódicas. Su autor ha salvado al lector de revistas antiguas de mucho asma y de mucho estafilococo dorado, enfermedades de hemerotecas anteriores al microfilm. (Río Prado menciona el pésimo estado de conservación de las revistas y periódicos que consultara.) Leyendo los fragmentos de reseñas que cita podemos pasar de una inicial crítica impresionista («música filosófica», se repetía para explicar las particularidades de Verdi, y muchas veces llegaba a hablarse de una cualidad táctil —«lo pegajoso»— para reconocer la popularidad de ciertas arias) hasta una crítica especializada emergente a fines del siglo XIX e inicios del XX.

Seguir noticias de repartos inalcanzables en grabaciones, cantantes de los cuales no quedan más que esas noticias (o el sabor de la gaceñiga), podrá resultar sumamente aburrido a algunos lectores. Lo novelesco, en cambio, consigue compensarnos de esa ausencia de discografía. Y recorremos un catálogo de repartos igual que si fuera el árbol genealógico de una complicada novela de familia, perseguimos de estreno en estreno la cristalización de una figura de caleidoscopio.

Leemos con fruición de esnobs la noticia de que, quien fuera director del Teatro Tacón, G. Bottesini, dirigió la orquesta en el estreno absoluto de *Aida* en El Cairo. No estuvimos en ninguna de esas funciones, no tenemos noticias de que bisabuelo alguno frecuentara el Tacón o asistiera a los festejos por la apertura del Canal de Suez, pero el esnobismo es más placer de la inteligencia que placer social y puede cumplirse mucho antes que nuestras vidas.

Gracias a este volumen, puede seguirse el paso de músicos y de cantantes por La Habana como si de una fantástica historia natural se tratara, y una soprano fuese una golondrina. Llega a entenderse el cruce de *troupes* teatrales bajo la forma de migraciones de tribus... Pancho Marty y Torrens, empresario y propietario del Teatro Tacón, dijo alguna vez que a Cuba solamente venían los artistas principiantes o acabantes. Y llama la atención la poca cantidad de cantantes líricos que encontraron muerte —y sepultura— en esta ciudad. (La Habana como cementerio de cantantes de ópera.)

Pasión cubana por Giuseppe Verdi se completa con dos anexos. El primero detalla estrenos absolutos y estrenos americanos de cada obra (en La Habana ocurrieron algunos estrenos americanos de Verdi: *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *I due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*). El segundo de los anexos ofrece los repartos de los estrenos en La Habana. La acuciosidad del autor le permite rectificar imprecisiones cometidas por Thomas G. Kaufman, una de las máximas autoridades en historia verdiana (*Verdi and his Major Contemporaries*, Garland Pub. Inc., New York, 1990).

En otros libros suyos, Enrique Río Prado ha historiado la zarzuela cubana y la presencia de la música italiana en Cuba. Es autor de un índice biográfico de cantantes líricos en Cuba y actualmente escribe una monografía sobre la estancia cubana de Erich Kleiber (en colaboración con José Aníbal Campos). *Pasión cubana por Giuseppe Verdi* contaba ya con una edición italiana. La Embajada de Italia en Cuba y el Grupo Fundativo del Premio *Ítalo Calvino* han hecho posible esta edición cubana para conmemorar el centenario de muerte del compositor. ■

Después del día

JOAQUÍN ORDOQUI GARCÍA

VV.AA.

Cuba y el día después
Editorial Mondadori
Barcelona, 2001, 234 pp.

LA EDICIÓN DE OTOÑO DE 2001 DE *Almanaque* está dedicada a un tema que preocupa a casi todos los cubanos, *Cuba y el día después*, después de la muerte de Castro y del fin de su régimen. El volumen está compuesto por 12 ensayos de diferentes autores y una presentación o introducción (que es a su vez un ensayo) de Iván de la Nuez, encargado también de la selección de los materiales y

de la concepción general que consistió en encargar a Antonio José Ponte, Víctor Fowler, Rafael Rojas, José Manuel Prieto, Emma Álvarez-Tabío, Antonio Eligio (Tonel), Ernesto Hernández Busto, Emilio Ichikawa, Jorge Ferrer, Omar Pérez, Ena Lucía Portela y Rolando Sánchez Mejías que ofrecieran sus versiones de cómo sería ese día que tantos y tanto deseamos.

La compilación tiene dos características que la hacen interesante, independientemente de la calidad de los textos que en ella aparecen: primera, todos los autores nacieron después de 1959 y, por tanto, lo hicieron «en la Revolución», se criaron en sus entrañas y son producto de su sistema educativo; segunda, ninguno de ellos consigue asumir a plenitud el pie forzado. De hecho, la mayoría de los trabajos son intentos, muchas veces angustiosos, de evadir la formulación propuesta.

Muchas pueden ser las causas de esa imposibilidad de soñar la Cuba que será. Me permito sugerir tres que me parecen determinantes. En primer lugar, se trata de seres humanos que carecieron de la importancia del presente, que vivieron sus años más importantes en un limbo que consistió en el espejismo de un futuro que siempre se alejaba. Son, por tanto, personas dedicadas a habitar con intensidad el día de hoy y, en algunos casos, a tratar de entender su pasado. En segundo lugar, creo con toda sinceridad que cualquier especulación acerca de una transición como la que podría ocurrir en Cuba sería un intento de sistematizar el caos (en el sentido matemático de la palabra) ya que los factores que pueden actuar en la conducción o distorsión de ese proceso son impredecibles y tienden al infinito. Muchos de ellos serán el producto de relaciones causales que ni siquiera podemos ahora prever. La tercera causa es más temporal que local: todos conocen la crisis postmoderna de la figura del intelectual como conciencia crítica de la sociedad política de su tiempo.

Por todo ello, lo interesante de los textos de esta curiosa antología por encargo no son las respuestas a la pregunta que tuvo como origen, sino los pretextos que encontraron sus autores para eludirla.

El ensayo introductorio de Iván de la Nuez, *El hombre nuevo ante el otro futuro*, plantea desde el título la disyuntiva más dramática de ésta y de otras generaciones de cubanos: la posibilidad de reconvertir lo que fueron o de renunciar a un pesado pasado que, a diferencia de lo que suele ocurrir en las sociedades que tienen una relación más orgánica con sus propias tradiciones, no solo no fue una forma de preparación para el futuro (sea esto lo que sea) sino una sistemática formación para la irrealidad, formación que, por cierto, compartimos los que somos un poco más viejos y qué decir de quienes son mucho más jóvenes.

Las transformaciones que ha vivido la sociedad cubana en estos últimos 40 años van mucho más allá de lo político y alcanzan todas las esferas de la vida cotidiana. Muy pocos países han conocido una ruptura tan drástica con su propio pasado como la que ha sufrido Cuba, ruptura que alcanza esferas tan insospechables como la cotidianidad gastronómica o las relaciones familiares. En uno de los ensayos incluidos en *Otras inquietudes*, Borges rememora a Chi Huang Ti, emperador que construyó la Gran Muralla para aislar a su país en el espacio y ordenó la quema de todos los libros (con excepción de los tecnológicos), para aislarlo en el tiempo. Castro no necesitó de murallas, ya que Atlántico, Golfo de México y Caribe cumplieron mucho mejor esa función. En cuanto a la destrucción del tiempo, la quema de libros del célebre y simbólico chino resulta baladí si se la compara con la sistemática tergiversación del pasado en la que nos educamos la mayoría de los cubanos que hoy estamos vivos. Ello explica que algunos de los textos de *Cuba y el día después* sean indagaciones y reconstrucciones del pasado, tanto del remoto, como del cercano, es decir, del que les tocó vivir a sus autores y que necesitan aprehender desde un presente que es la negación de todo lo previsto.

Iván de la Nuez explicita esta ingente contradicción:

Las criaturas aquí reunidas forman parate de un engendro —y dicha esta palabra sin el menor matiz peyorativo— que un día se llamó

Hombre Nuevo. Proviene del *boom* demográfico de los años sesenta, que duplicó la población cubana hasta conseguir que esta generación constituya la mayoría viva de ese emplazamiento llamado Cuba. Sintetizan parte del ideal ilustrado —desde Marx hasta el Hombre Nuevo de Che Guevara—, aunque han incubado también una buena dosis del ideal romántico —desde Frankenstein y José Martí hasta la clonación y la manipulación genética de nuestros días—. Programados para vivir en el comunismo, ahora tienen que asumir su «reprogramación» para habitar un futuro que no era el «suyo». Obligados a la extraña circunstancia que les impone el hecho de tener que hacer arqueología de un pasado no vivido para ingresar, con alguna garantía, en el porvenir inesperado.

Acaso el autor que intenta una reconstrucción del futuro más pragmática sea Rafael Rojas, lo cual es natural dada la naturaleza de sus investigaciones, directamente relacionadas con la política. Aún así, sus reflexiones van más dirigidas a las condiciones morales, intelectuales y cívicas desde las que se intentara la nueva construcción o reconstrucción nacional o del país, que a las formas que adoptará dicho proceso. Y las dudas anteriormente expuestas no son retóricas pues hay varias actitudes ante ese futuro, desde las que defienden la necesidad de una reconstrucción nacional —ya utilice los escombros de la república colapsada (Rojas, hasta cierto punto) o, incluso, los elementos que puedan sobrevivir al fin del castrismo—, hasta quienes proponen una nueva edificación basada no tanto en la búsqueda de la entelequia nacional, sino en la creación de un espacio habitable (de la Nuez).

Rojas es menos optimista de lo que se desprende de su obra anterior:

Justo cuando la transición a la democracia se acerca, más por las leyes de la biología que por las de la historia, la sociedad cubana parece desabastecida del mínimo de civismo que solicita una reconstrucción nacional.

Curiosamente, casi las únicas tradiciones que han sobrevivido en Cuba son las artísticas,

entendiendo por tales sobre todo a la literatura, las artes plásticas y la música, aunque, por supuesto, mutiladas y manipuladas en la mayoría de los casos. No obstante ello, siempre queda el texto, el lienzo o la canción, con sus propias purezas o impurezas, lo que permite un acercamiento que puede prescindir de interpretaciones manipuladoras.

Esa puede ser una de las razones por la que muchos de los ensayistas seleccionados realicen la arqueología enunciada por de la Nuez a partir del arte y sus relaciones con otras esferas vitales. Es el caso de José Manuel Prieto, Emma Álvarez-Tabío, Ernesto Hernández Busto, Jorge Ferrer, Omar Pérez y Tonel quienes, desde perspectivas diversas, lo utilizan ya sea para un intento de reconstrucción de lo que fue, ya para una indagación de lo que ellos mismos son.

La búsqueda del nuevo ser es también lo que parece querernos mostrar Rolando Sánchez Mejías en una especie de representación teatral con múltiples voces y mucho de catarsis, que asume la tragedia y la trivialidad como formas de una cubanía que ni siquiera pretende ser tal. O el texto de Elena Lucía Portela, que llega en su indagación a verse a sí misma en tercera persona y a convertir su yo en un sujeto extraño.

La trivialidad es también la búsqueda esencial de José Antonio Ponte y José Manuel Prieto, trivialidad entendida como antípoda de la mística trascendentalista en que nos sumergieron.

La preocupación de Ichikawa se asemeja a la de Rojas al hacer hincapié en la desvalidez en la que se encontrará Cuba el día después. A diferencia de Rojas, quien destaca los elementos éticos y la necesidad y carencia de un imaginario colectivo que sirva como cimiento para la reconstrucción, Ichikawa se preocupa por la desestructuración intelectual de nuestro futuro, condicionada por el permanente ejercicio de la irracionalidad y el castigo a cualquier forma de pensamiento propio que se ha ejercido en la Isla durante varias generaciones, y por su consecuencia lógica: la emigración de un porcentaje de su élite intelectual que probablemente no tiene parangón en la historia moderna, al menos de Occidente.

Estamos, pues, ante un conjunto de reflexiones que constituyen una excelente muestra de las preocupaciones que giran alrededor del ser cubano contemporáneo y de algunos de los problemas que deberá afrontar para acceder a una vida donde lo épico dé paso a lo cotidiano. ■

Cuba, que lindos son tus paisajes

ALEJANDRO ANREUS

Nercys Ganem y Ramón Cernuda
Cien años del paisaje cubano, 1850-1950
Cernuda Arte
Coral Gables, Florida, 2001, 40 pp.

EL DESARROLLO DEL PAISAJE COMO TEMA en la cultura visual de la isla de Cuba, tiene sus orígenes en los grabados en madera de temas históricos como *Toma de La Habana por los ingleses*, 1763, de James Mason, al igual que en las aguatinas iluminadas de Hipólito Garneray, las cuales documentan los monumentos arquitectónicos de La Habana durante la década de 1850. Mas tarde aparecen Federico Mialhe (1810-1881) y Víctor Patricio Landaluze (1828-1889) para quienes los campos de Cuba son siempre un escenario para sus imágenes costumbristas. A pesar de esto, sus cuadros contienen un reflejo específico de la naturaleza de la isla. Las litografías producidas por la industria tabacalera como parte del diseño de sus cajas de habanos amplían la representación del paisaje en un ámbito popular y comercial. No cabe duda que el periodo que podemos definir como «la época de oro» del paisaje en Cuba comienza con el francés Eduardo Laplante (1818-?) durante la década de 1850 y dura hasta la llegada del Modernismo a finales de la de 1920. Es durante estas ocho décadas donde aparecen y producen su obra pintores dedicados al paisaje, como Federico

Fernández Cavada (1832-1871), Valentín Sanz Carta (1849-1898), Esteban Chartrand (1840-1884) y sus hermanos Phillipe y Augusto, al igual que Gonzalo Escalante (1865-1939) y Antonio Rodríguez Morey (1872-1967). Otros pintores, no exclusivamente paisajistas, plasman la luz, los colores, el aire y hasta el calor de la naturaleza cubana; he aquí los lienzos de Guillermo Collazo (1850-1896) y Armando Menocal (1861-1942), y también las marinas de Leopoldo Romañach (1862-1951).

La exposición *Cien años del paisaje cubano, 1850-1950* (diciembre 2001-febrero 2002, Cernuda Arte, Coral Gables, Fla.) y el catálogo que la acompaña (ambos preparados por Nercys Ganem y Ramón Cernuda) reflejan esta historia con sus nombres y presentan 64 oleos en tela o tabla por muchos de los mencionados artistas. El catálogo contiene 34 reproducciones a todo color, un prólogo, «una opinión» sobre el paisaje en la pintura cubana escrito por Ramón Cernuda, un listado de obras, notas biográficas de los artistas y una mínima bibliografía. El catálogo es un buen documento de referencia para investigadores. La exposición fue instalada con elegancia y sencillez en el espacio de Cernuda Arte en Coral Gables.

No todas las 64 pinturas son de la misma calidad, y francamente hay un par de obras mediocres como la *Campiña Pinareña* de Tiburcio Lorenzo (1912-1996), *Monte Adentro* de Domingo Ramos (1894-1956) y *Palmar y Puente de Palma* de Juan Gil García (1876-1932). Mas estas son olvidables al lado de las joyas de la exposición: *Valle del Yumurí*, *Vista del Pan de Matanzas*, *Bohío* y *Costa al Norte de Matanzas*, los cuatro pintados por Esteban Chartrand, *Reflejos al Artadecer* de Sanz Carta, dos hermosos paisajes de Armando Menocal —el fechado 1920 es extraordinario, cinco paisajes del injustamente olvidado Rodríguez Morey, un cuarteto de marinas de Caibarién de Leopoldo Romañach, al igual que telas de Morales, Díaz Salinero, Melero, Sulroca y Gonzalo Escalante. El resto de los paisajes incluidos en esta exposición son ejemplos de pintura competente, con oficio y hasta gracia.

La figura central de este esfuerzo curatorial de Ganems y Cernuda es sin duda Este-

ban Chartrand. De origen francés y nacido en Limonar, Matanzas, Chartrand estudió en la Academia San Alejandro en La Habana, vivió en los Estados Unidos, radicándose en Hoboken, New Jersey, y recientemente falleció en la ciudad de New York. Es Chartrand el primer paisajista cubano que absorbe la influencia del Luminismo norteamericano y la transforma en un vocabulario visual propio, que capta con lujo de detalles la flora y fauna de la campiña cubana. Eso sí, la luz de sus telas no es la luz feroz del Caribe, es mas bien una luz dulzona y melancólica que tiene mas en común con pintores como Martin Johnson Heade o Camille Corot. La otra gran presencia de esta exposición es Armando Menocal. Menocal fue la promesa frustrada de la pintura cubana de finales del siglo XIX. Fue un gran dibujante (solo hay que mirar sus bocetos en plumilla de los mambises en la manigua), comprendió las lecciones colorísticas del Impresionismo francés, y lo mismo pintaba un retrato que un paisaje, que una composición histórica como su *Batalla de Mal Tiempo*. La alta sociedad cubana de su época con sus encargos de retratos «formales,» la burocracia de la Academia San Alejandro (de la que fue director) y el ser primo del presidente Mario Menocal, mediocrizaron su producción pictórica. Pudo haber sido el Francisco Oller de Cuba. Sus paisajes en esta exposición muestran la fuerza de su talento; cronológicamente cubren desde 1910 hasta 1932, son claros, ejecutados con vigor, captan la luz de Cuba, sus brisas, sus olores y el rojo-carmelita de su tierra.

¿Qué faltas tiene esta exposición? Los organizadores admiten la ausencia de paisajistas importantes como Federico Fernández Cavada y José Joaquín Tejada, y estoy de acuerdo con ellos. Me hubiera gustado ver también paisajes de Emilio Rivero Merlín (1890-1977) —este pintor sintetizó la técnica del Divisionismo francés con la luz tropical de la isla, el racismo en San Alejandro (era negro) le negó la cátedra de paisaje y vivió el resto de su vida alcoholizado— y de los pintores de vanguardia como Víctor Manuel, Amelia Peláez y Carlos Enríquez, los cuales cultivaron el paisaje dentro de la estética del Modernismo.

Más allá de la experiencia estética de estas telas y tablas, más allá de la nostalgia evocada por estos paisajes —sobre todo para los exiliados— debemos de tener en mente una de las ideas principales elaboradas por el historiador de arte Alan Wallach en torno a la pintura de paisajes en las Américas; en el siglo XIX el paisaje pintado, en cualquier parte de las Américas, refleja los gustos de la clase social que patrocinaba a los artistas y es a la vez una metáfora de lo nacional, es decir de la patria nueva o la patria por nacer.

Más no se puede pedir de esta exposición y su catálogo. Hay que mirar estas telas, perderse en sus verdes y en sus azules y recordar aquella canción: «Cuba, que lindos son tus paisajes.» ■

Basura y futuro

IVÁN DE LA NUEZ

Juan Abreu
Garbageland
Mondadori, 217 pp.

UNA CULTURA, UNA TELEVISIÓN, UNA política o una economía basura les corresponde un futuro basura. Solo que ese futuro está ya cifrado en nuestro presente, en los planos que el artista plástico y escritor Juan Abreu (*La Habana*, 1952) extiende ante nosotros como el itinerario del parque temático en que se ha convertido el mundo. Ese recorrido tiene su núcleo en una zona del Caribe que alguna vez fue Cuba, y a la que el futuro del Orden Mundial ha reservado el dudoso privilegio de dejar convertida en un gran basurero, con su colección de mutantes desplazados por la epidermis del Caribe, enfrentada a una huestes humanas que sobreviven en las catacumbas. Desde allí, dos obras literarias *El Monte*, de Lidia Cabrera, y el *Diario de campaña*, de José Martí alumbran a un mundo subversivo que intenta no ser reordenado según los designios de

la mundialización. Como en la antigua utopía, los personajes de este libro un día cazan, otro pintan, otro pescan o hacen la guerra, bajo la mirada atenta del Reorden Mundial.

Si en una obra anterior, *Accidente*, su aporte al libro *Habanera fue*, escrito con sus dos hermanos a la memoria de su madre, Abreu nos expuso, desde la escritura, la agonía creativa de un artista plástico, en *Garbageland* hay un paso más radical. Aquí, el autor ha construido una pieza que disuelve cualquier frontera entre su obra plástica y su literatura. Antes, Abreu había avanzado en un recorrido ya acotado por Oscar Wilde, Honoré de Balzac, Edgar A. Poe, Antón Chéjov, Henry James, Reiner María Rilke, Danunzio o las más cercanas novelas de Paul Auster (*Leviatán*), Julián Ríos (*Monstruario*) e Ignacio Vidal Folch (*La cabeza de plástico*). Ahora, se trata de amalgamar a Orlan con William Gibson, A Keith Haring con Aldous Huxley, al Bad Painting con William Blake. De las diversas lecturas que *Garbageland* puede ofrecer, las más elementales podrían situarla como una metáfora sobre el futuro de la globalización en el Caribe, una novela futurista, una utopía negativa, o una parábola cubana en la línea de *La isla en peso*, de Virgilio Piñera o *El color del verano*, la novela de su amigo y compañero de guerra y exilio Reinaldo Arenas. Todas estas interpretaciones son pertinentes, pero *Garbageland* es algo más. Se trata de una profunda disección sobre el principal síntoma espacial de nuestra época: la conversión de las amplias zonas del mundo en parques temáticos, la transformación de nuestra experiencia en una calculada sucesión de mutaciones. Acaso, sobre todas las cosas, *Garbageland* es un libro sobre el legado último del arte y la literatura, de las imágenes y de la palabra. De ahí que, en los subsuelos del parque temático global de la Isla, los humanos que aún sobreviven como tales trafican con el *Diario de campaña* de José Martí, el paradójico Héroe Nacional de Cuba, y cuyos textos trufan la trama de este libro.

La vida como obra de arte, algo pretendido tanto por la vanguardia como por Oscar Wilde, es hoy un eufemismo moderno que muchas veces olvida la pregunta contraria.

Porque el problema, quizá, no es convertir la vida en obra de arte. Es pertinente, también, que nos preguntemos si eso que todavía hoy llamamos arte puede ofrecernos un modo de vida alternativo a la banalidad de parque temático en el que estamos inmersos. Garbageland posee la doble virtud de plantearnos lo segundo y, al mismo tiempo, de adelantarnos lo primero. ■

Saco y Cuba

JORGE CASTELLANOS

José Antonio Saco
Papeles Políticos sobre Cuba
Editorial Cubana
Miami, Florida, 2001, 564 pp. .

NO HAY MODO DE SEPARARLOS. SACO Y Cuba permanecerán siempre juntos en la conciencia de la nacionalidad. Porque el famoso bayamés fue de los primeros en captar su presencia en nuestro proceso histórico, aunque por razones que pronto veremos, sus auténticos perfiles en parte se le escaparan. Y es que paso a paso, silenciosa y subterráneamente, en el transcurso de tres largos siglos, una nueva comunidad, bien diferenciada de aquella que la había fundado, se iba gestando en el seno de esa isla larga y estrecha, con su poco de lengua de pájaro y su mucho de caimán, que abre (o tal vez cierra) el gran arco tectónico de las Antillas. Era, en verdad, algo incipiente y fetal cuando a principios del siglo XVII, en nuestro primer monumento literario, un poema épico titulado *El Espejo de Paciencia*, su autor Silvestre de Balboa identifica con nombre y apellido a un cierto

criollo del Bayamo, que en la lista,
se llamó y escribió Miguel Baptista,

como alguien distinto de un español. Era algo ya mucho más cuajado cuando en la

primera mitad del siglo XIX los poetas intuyen la presencia de una *patria* que demanda su propio símbolo vegetal. José María Heredia busca «con inútil afán», junto a los torrentes del Niágara, *las palmas ¡ay! las palmas deliciosas...*», mientras Gabriel de la Concepción Valdés, el infeliz *Plácido*, pide a las generaciones futuras que «en la Cuba de Dios» alguien siembre una ceiba a su memoria.

Los hijos de esta tierra caribeña comienzan a sentirse unificados en el seno de una comunidad trabada por íntimos y peculiares lazos lingüísticos, territoriales, económicos, psicológicos y culturales muy distintos a los de la metrópoli. Empiezan a sentirse compatriotas. A saberse *cubanos*. Y esa nueva personalidad histórica va a demandar cada día con voz más alta un puesto aparte bajo el sol. Pronto no serán solo los poetas quienes expresen el sentimiento inédito. Se incorporarán también al coro los pensadores, los ensayistas, los sociólogos. El primero en la lista fue un ilustre sacerdote y profesor, el Padre Félix Varela, «el primero (también) que nos enseñó a pensar»... Y a él le siguió muy pronto en el empeño uno de sus más destacados discípulos, el erudito José Antonio Saco, cuyas obras más importantes sobre el tema de Cuba (precedidas por un penetrante ensayo introductorio del profesor José Manuel Hernández) acaban de ser recogidas en un volumen bajo el título de *Papeles Políticos sobre Cuba*, por la benemérita Editorial Cubana, de Miami, Florida.

Prosista de altos quilates, Saco explicó en 1848 a su amigo y adversario político Gaspar Betancourt Cisneros (*El Lugareño*) en muy cortas palabras antológicas el verdadero sentido filosófico de ese complejísimo fenómeno social: la integración de una nacionalidad: «La idea de la inmortalidad —dijo— es sublime, porque prolonga la existencia de los individuos más allá del sepulcro, y la nacionalidad es la inmortalidad de los pueblos y el origen más puro del patriotismo». En su concepto, Cuba era por entonces una nación todavía inmadura, pero ya en avanzado proceso de constituirse en entidad social propia y distinta. Y esa sagaz intuición y el sentimiento patriótico por ella inspirado

iban a devenir el eje ideológico de toda su existencia, de toda su labor intelectual, de toda su acción política.

Precisamente por eso, cuando a mediados del siglo XIX surgió en el país un movimiento anexionista que pretendía convertir a la Isla en un estado más de la Unión norteamericana, Saco se levanta, indignado. Y su campaña contra la anexión fue tan fuerte y tan bien articulada que en mucho ayudó a llevar a esa tendencia política al fracaso. Como muestra de esa protesta citemos estas palabras del opúsculo de Saco titulado *Ideas sobre la incorporación de Cuba a los Estados Unidos*¹: «A pesar de que reconozco las ventajas que Cuba alcanzaría formando parte de los Estados Unidos, me quedaría en el fondo del corazón un sentimiento secreto por la pérdida de la nacionalidad cubana... La anexión, en último resultado, no sería anexión sino la absorción de Cuba por los Estados Unidos. Verdad es que la isla, geográficamente considerada, no desaparecería del grupo de las Antillas, pero yo quisiera que si Cuba se separase, por cualquier evento, del tronco a que pertenece, siempre quedase para los cubanos, y no para una raza extranjera... Yo desearía que Cuba no sólo fuese rica, ilustrada, moral y poderosa, sino que fuese Cuba cubana y no angloamericana».

En verdad, Cuba contrajo varias deudas con José Antonio Saco, como bien se desprende de las obras recogidas en este volumen. La primera fue por haber reconocido tan temprano el despertar histórico de una nacionalidad cubana perfectamente diferenciada. La segunda, por sostener que esa nación en ciernes solo podía ser viable si en ella privaban los principios del liberalismo, por entonces también naciente en Europa. Saco se convirtió en campeón de la lucha contra el absolutismo de los Capitanes Generales, a quienes el gobierno monárquico español había dotado de poderes omnímodos. Y por muchos años fue, además, líder

de la lucha por las libertades cívicas en Cuba: libertad de pensamiento, de palabra, de acción política, de práctica religiosa, de representación adecuada de la Isla en el seno del gobierno español... Jamás despreció cualquier oportunidad que se le presentase para defender estos y otros derechos humanos, sistemáticamente conculcados en la Cuba de Miguel Tacón y de Lepoldo O'Donnell. El resultado, dada la intransigencia perpetua de la obtusa monarquía hispánica en el siglo XIX, fue la ensañada persecución oficial desatada contra él: Saco fue condenado a un exilio que resultó casi permanente. Como Martí, se vio obligado a vivir la mayor parte de su vida adulta fuera de su patria.

Y su hoja de servicios no se detiene ahí: Saco fue un gran profesor, un innovador en el campo científico y en el filosófico, un ensayista de fuste, un enemigo acérrimo de la trata de esclavos y muy particularmente de la trata ilegal, o sea, del contrabando de seres humanos, así como uno de los primeros historiadores de la institución servil. Su *Historia de la Esclavitud* es todo un clásico. Y su epistolario, una fuente básica para el estudio de nuestro pasado colonial en la era que le tocó vivir.

Quizás parezca mezquino encontrarle lunares a este espléndido expediente, pero la verdad debe decirse totalmente, para que no deje de serlo... Y la verdad es que José Antonio Saco tenía un concepto sumamente estrecho, irreal y equivocado del verdadero carácter de esa cubanidad que proclamaba y defendía en sus obras. En una ocasión le dio cuerpo a su tesis sobre esa cuestión en estas palabras: «La nacionalidad cubana de que ya hablé, y de la única que debe ocuparse todo hombre sensato, es de la formada por la raza blanca, que sólo se eleva a poco más de 400.000 individuos». Es decir, José Antonio Saco excluía del seno de la patria cubana a los negros y a los mulatos, que constituían por esa época la mitad de la población del país. Afirmaba que los hombres y las mujeres de piel oscura no eran ni podrían ser jamás cubanos, aunque hubiesen nacido en el seno de nuestra isla.

Es más, Saco proponía que se tomasen rápidas medidas para sacar a todos los negros del país. A Cuba había que *blanquearla*

¹ La mayor parte de los trabajos de Saco citados en esta reseña bibliográfica aparecen en el tomo de la Editorial Cubana que estamos comentando. Búsquelos allí el interesado lector.

urgentemente, no solo fomentando la inmigración de los miembros de la «raza caucásica» sino también eliminando de su seno a los de la «raza africana». Estas son las palabras textuales del famoso ensayista: «Deseo ardientemente, no por medios violentos ni revolucionarios, sino templados y pacíficos la disminución, la extinción, si posible fuera, de la raza negra». En un folleto publicado en 1845 se refiere a la religión africana en términos que revelan sus intensos prejuicios. En seguida repite la idea de que los blancos poseen «mayor inteligencia» que los negros. Y en la nota final del texto evidencia que su preocupación no se limita a la influencia negativa del esclavo en la sociedad cubana, sino que se extiende también a la de la gente libre «de color». Censurando el informe de una Comisión de las Cortes españolas de 1845 que recomendó la inmigración de negros libres a Cuba, escribe: «¿Ignora la Comisión que los peligros de Cuba, no tanto provienen de los esclavos, cuanto de la muchedumbre de negros y mulatos libres?».

Resulta inevitable concluir, partiendo de éstas y otras afirmaciones similares, que para Saco el negro era *por su naturaleza* mentalmente inferior al blanco, como lo era también culturalmente por sus hábitos y costumbres. Para él, los descendientes de los esclavos nunca lograrían superar esas características psicosociales. La diferencia entre los dos grupos raciales se consideraban *insalvables*, sin que pudiesen repararse con la educación o la evangelización. El negro era básicamente inasimilable y, por lo tanto, su presencia en la sociedad cubana resultaba perniciosa e inaceptable. Como patológico cuerpo extraño, debía ser arrojado del organismo en que parasitariamente vivía.

No cabe la menor duda: la nacionalidad que Saco quería (aquella por la que trabajaba con tesón) era una nacionalidad unicolor, uniformemente blanca. Y, por eso, usando todos los medios a su alcance, trató de impedir que la masa negra se integrara en el seno de la entidad nacional cubana. Según él, su inferioridad irremediable estaba determinada por la leyes creadas por Dios, por lo que hoy llamaríamos las leyes científicas de la genética.

Algunos dirán que resulta incongruente exigirle a José Antonio Saco, hombre ubicado material e ideológicamente en los tiempos predarwinistas y premendelianos del siglo XIX, una posición política y social ajustada a una ciencia biológica que aun no había sido creada. Pero resulta indispensable, para poner las cosas en su justo lugar, señalar las limitaciones de estos criterios, supuestamente liberales, del líder máximo de la intelectualidad cubana de su tiempo. Es posible que su racismo, más que biológico (pues la Biología como ciencia independiente aún no había nacido) pudiera ser llamado «cultural» o «etnocéntrico». Pero sea cual fuere la naturaleza del marbete, el contenido era indudablemente racista, puesto que un grupo humano era considerado *in toto* como raigal e inmodificablemente inferior, al extremo de merecer ser arrancado para siempre de su tierra natal.

Hoy es bien sabido —y, a pesar de ello, persisten los racismos!— que las diferencias conocidas como «raciales» no son fundamentales sino de superficie: el color de la piel, la forma de la nariz, el pelo, los labios, etc. Y que muchas de esas diferencias lo son tan solo de grado. Por ejemplo: los negros tienen más melanina en su piel que los blancos, pero éstos la portan en la suya también. Hoy sabemos que ninguna raza supera a otra, como grupo, en inteligencia. Pero resulta que en los tiempos de Saco se creía exactamente lo contrario. ¿No proclamaban algunos hombres de ciencia de aquel entonces que intelectualmente el negro estaba más cerca del orangután que del hombre? Hoy sabemos que todos los seres humanos pertenecemos a la misma especie: *homo sapiens sapiens*. Pero para Buffon —y gran parte de los científicos del siglo XIX— aunque blancos y negros pertenecieran a la misma especie, el blanco debía tomarse como el «modelo auténtico de la humanidad», mientras el negro resultaba una desviación de la norma.

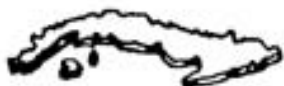
Hombre de inmensa cultura, Saco estaba muy al tanto de estas ideas. Nada tiene de extraño, pues, que a la hora de fijar su vista sobre las masas enormes de negros cubanos, sobre todo en los ingenios azucareros, extranjeros importados a la fuerza de un

mundo cultural totalmente extraño y mantenidos en la ignorancia más absoluta por el régimen esclavista que los explotaba y embrutecía, nuestro ensayista nunca viese en ellos su humanidad sino esa animalidad que le atribuían los sabios más destacados de Europa. Para él los negros «ensuciaban» con su presencia a la sociedad cubana, que a gritos pedía se le «limpiarse» de ellos, según expresión de su gran amigo Domingo Delmonte. Los negros eran el peso muerto que impedía el desarrollo cultural y político de su patria. Peso muerto del que era preciso deshacerse lo más pronto posible.

Todas estas reflexiones nos permiten comprender la postura de José Antonio Saco sobre la cuestión negra, uno de los costados capitales de la cuestión nacional. Pero comprenderla no significa justificarla. Lo cierto es que estas ideas eran totalmente erróneas y dañinas. Que en nada ayudaban al proceso de integración nacional. Y que muchos de los cubanos más perspicaces de su propia época no las compartían en lo

absoluto, considerando con superior realismo y justicia a la llamada «clase de color» como un ingrediente básico e indispensable de la nacionalidad, junto a los blancos.

Respecto al problema cubano, Saco fue siempre un reformista, no un revolucionario. Saco —quien murió en 1879— vio pasar ante sus ojos, en su vejez, todo el proceso de la guerra de los Diez Años, sin pronunciar una sola palabra en su favor. Jamás se refirió positivamente a la independencia de su patria. Por supuesto, ser reformista no tiene nada de vituperable. Toda persona racional y civilizada prefiere que los cambios sociales se produzcan de modo pacífico. El uso de la violencia debe ser considerado como un último recurso, al que se echa mano tan solo cuando al progreso social se le han cerrado todas las alternativas. Eso era precisamente lo que había ocurrido en Cuba. Saco pasó toda una vida combatiendo las arbitrariedades y los crímenes cometidos por el gobierno español en su país. Y poniendo en evidencia la testarudez e intransigencia de esa



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>

monarquía que Martí llamaría, poco años después, «podrida y aldeana», que tanto daño le hizo a Cuba como a España. Pero el ilustre bayamés jamás aceptó la idea de que no había otro camino que derrotarla por la fuerza para abrirle cauce a una nación en busca de su propio destino.

¿La causa? Saco era un intelectual, un hombre de gabinete, un vocero de la clase de los hacendados cubanos, cuyos intereses legítimamente defendía y cuyo temor al negro, como factor en la política cubana, compartía a plenitud. El fantasma de Haití lo paralizaba. El racismo frenaba su patriotismo. Cuba no podía alzarse en armas para defender sus derechos porque, según él, los negros aprovecharían la ocasión para rebelarse contra los blancos y, dado su retraso, conducirían al país a la ruina y a la barbarie. Tesis que, dado su prestigio, le hizo mucho daño a la causa independentista.

La guerra de los Diez Años comprobó que en este punto Saco estaba completamente equivocado. Carlos Manuel de Céspedes llamó a sus esclavos a participar en la guerra libertadora. Y los negros se incorporaron en masa, sin que por ello surgieran insuperables diferencias o violentos conflictos entre las dos razas. Pronto un Antonio Maceo, un Guillermon Moncada, un Flor Crombet, un Quintín Bandera y muchos otros negros y mulatos iban a ascender hasta generales y a ocupar un puesto de dirección en la gesta patria. Los negros se abrazaron a la bandera de la independencia y con ella en las manos, junto con los blancos, iniciaron el proceso de liquidación de la esclavitud en el país. Es cierto que no se ganó la independencia en el primer encontronazo. Pero ¿qué habría sucedido si Saco y la rica y poderosa clase social que él representaba hubiesen decidido dar su apoyo en 1868 al movimiento independentista? ¿Qué habría sucedido si todo un José Antonio Saco hubiese respondido con un rotundo sí al llamamiento de Carlos Manuel de Céspedes en La Demajagua?

Nada de lo antes expuesto quiere decir que Saco fuese un mal cubano, como alguien ha llegado a decir. Pesada en la balanza de la historia y tomada en su conjunto, la gestión patriótica de Saco presenta numerosos costa-

dos positivos. En toda su obra se acentúan sistemáticamente las diferencias que separan a Cuba de España. (Como Heredia, pensaba que entre una y otra «tiende inmenso sus olas el mar»). Y tanto él como Domingo Delmonte estimularon una literatura del cubanismo que iba a crear las bases de la tradición cultural de la nación. Es cierto que ambos tuvieron una concepción falsa, irreal y absurdamente estrecha de la cubanidad. Pero no es posible ignorar que —con todas sus limitaciones— ellos establecieron las bases lógicas del separatismo, al poner en evidencia las graves contradicciones que separaban a la colonia de la metrópoli. Ellos ayudaron a cuajar el concepto de Cuba como entidad social, como ser ideológicamente independiente, aunque todavía no pudiese —a su juicio— serlo plenamente en la práctica política. Y ese mérito debemos, sin vacilar, reconocérselo.

Saco y Delmonte abrieron un camino que luego un Martí, un Maceo, un Máximo Gómez, un Juan Gualberto Gómez enderezaron y completaron, ante todo con el aporte de un concepto claro, preciso y exacto de la cubanidad. Es decir, viendo a Cuba como era en realidad: una síntesis de las raíces culturales de blancos procedentes de Europa y de negros procedentes de África. Ese concepto integral es el que, al fin, se impone en la ideología mambisa y en el Partido Revolucionario de Martí. Y es el que va a privar en la manigua, donde blancos y negros pelearon juntos para establecer en una patria ya plenamente integrada —como se pedía en las históricas *Resoluciones de Tampa*—, una República «justa y abierta, una en el territorio, en el derecho, en el trabajo, y en la codialidad, levantada con todos y para el bien de todos». De *todos*, de toda esa amalgama popular multicolor, multirracial y multicultural propia de esa bellísima isla larga y estrecha que (según se prefiera) abre o cierra el desfile de islas que forman el gran arco tectónico de las Antillas.

«José Antonio Saco es el polemista político más brillante que ha dado Cuba», nos dice con toda razón, en su sustancioso estudio preliminar, el profesor José Manuel Hernández. Y lo es, sobre todo, por la sinceridad que brota con brío poderoso de todo cuanto escribe. Pero lo es también por su estilo: esa

prosa clara, precisa, concisa, elegante, lógica, vigorosa, viva. A Saco lo han acusado sus enemigos de todo menos de ser aburrido. Aunque no estemos de acuerdo con todo lo que dice, leerlo resulta siempre un placer. Es de justicia agradecerle a la Editorial Cubana el gran regalo de esta gran palabra cubana, que desde su pasado de torturas y dolores viene a ayudarnos a comprender los dolores y torturas del presente. Y que elevándose por encima de todas sus limitaciones, pone en evidencia la profundísima comunidad histórica que enlaza el ayer, el hoy y el mañana de la Cuba que vive. Y vivirá. ■

De la pedantería como una de las bellas artes

ERNESTO HENÁNDEZ BUSTO

Jorge Ferrer
Minimal Bildung. Veintinueve escenas para una novela sobre la inercia y el olvido
Ediciones Catalejo, Miami, 2001.

UN AUTOR POCO CONOCIDO, UN RAQUÍTICO tiraje en una editorial novata y un título desafortunado son circunstancias que podrían deparar a este libro una especie de anonimato impreso. Sería lamentable, sin embargo, que la primera novela de Jorge Ferrer no se recordara sino por la suma de tan infaustas excepciones, porque dentro de eso que llamamos «la actual literatura cubana», *Minimal Bildung* es bastante más que una pieza curiosa.

Me apresuro a aclarar que no soy un juez imparcial de esta novela. La he leído más veces de lo aconsejable, la he visto tomar forma y rodar de editorial en editorial, escoltada por algunos elogios e hilando, al mismo tiempo, un desafortunado puente de peros que las Ediciones Catalejo, en un acto de insólita valentía editorial, ha roto solo a medias.

Pero mi afinidad con *Minimal Bildung* no proviene de ninguna de esas circunstancias, ni siquiera de mi estrecha amistad con su autor. Simplemente su tema central, la accidentada formación del exiliado Buenaventura Vichy, me resulta más cercano que los de la mayoría de las novelas cubanas que he tenido ocasión de leer últimamente.

Aturdidos por un alud editorial que despacha como novelas catálogos de experiencias a las que apenas se ha aplicado otra disciplina que una confusa gramática o los rigores ocasionales de la división en capítulos, la estructura de *Minimal Bildung* provocará, sin duda, cierta sorpresa: en vez de comenzar con su *incipit* «natural», esa escena de infancia que encajaría dócilmente en cualquier *Bildungsroman* canónico («El patio de la casa siempre le pareció pequeño, y la calle que se abría tras la doble y recia puerta, demasiado ancha: una sinuosa plaza.»), la novela empieza en un retablo, un teatro en donde al levantarse el telón aparecerá una bola sebosa que representa todo lo que el protagonista ha querido evitar para contar su historia. A la hora de narrar la formación —o *Bildung*— de Buenaventura Vichy se han obliterado ciertas circunstancias que a la larga terminarían por aflorar, en resbalones narrativos, por culpa de esa materia aceitosa en que se suele transformar lo autobiográfico. Sin embargo, antes de desaparecer, la esfera sebosa tiene tiempo de regalarnos una clave de lectura: «Dar un nombre, contar una vida es el menos inocente de los pasatiempos porque no disponemos... de un tiempo para ser nosotros y contarnos a nosotros mismos, y de otro tiempo para dedicar al advenedizo que nos habla o se deja leer. Es el mismo tiempo».

De esa frase se desprende la elección estilística reseñada en el subtítulo: una novela que toma forma como puesta en escena del acto de novelar, una parodia del apacible curso de esas vidas narradas en la tradicional «novela de aprendizaje», donde se cuentan las condiciones y modalidades que hacen posible que un individuo forme su personalidad de una manera coherente, acumule un saber y ejercite su voluntad.

Como el arqueólogo que reconstruye su vasija ideal a partir de confusos fragmentos,

o los cascotes de una construcción en ruinas, el lector que se asoma a la existencia fracasada de Buenaventura Vichy está obligado a aceptar sus constantes cambios de escenario, sus diversos oficios, sus alambicados diálogos, sus disfraces forzados... Ya en las primeras escenas notamos, además, que el lenguaje no cede ante la trama, sino que, al contrario, le ofrece una resistencia como de lengua traducida, ese efecto de extrañeza que producen las «lenguas futuras» o «lenguas exiliadas» —tal y como Ricardo Piglia ha podido descubrir— en Gombrowicz.

El lenguaje forzado, crispado, artificial de esta novela me haya hecho volver, por momentos, a La Habana de hace una década, cuando un grupo de adolescentes presumidos nos dedicábamos a impartir clases de filosofía en parques públicos, convirtiendo la pedantería en una variante del rechazo a un saber provinciano, cuajado en estulticia académica. Es curioso, pero incluso un orden detestable puede provocar con el tiempo cierta nostalgia, una contradictoria sensación que no tiene que ver tanto con esa realidad desaparecida, sino con lo que fuimos en ella. De pronto uno se descubre añorando una casa que albergó ambiguas preceptivas o esas noches en vela con un clásico recién descubierto, soñando con arqueologías o versiones subversivas del *make it new* pounidiano. Todo eso no tiene otro remedio que el de convertirse en el núcleo de una *ficción*. Sería difícil, para alguien que no haya vivido en Cuba durante esos años, entender de dónde sale el lenguaje de esta novela en la que un personaje está obligado a ser muchos. Tendríamos que indagar en la manera en que el lenguaje se funde con determinadas experiencias, en eso que Platón llamaba *paideia*, en esa *Bildung*, que según advierte un ceñudo Heidegger en el exergo de este libro, «significaba por ese entonces: el saber esencial que configura todas las posiciones fundamentales de la existencia histórica».

Las circunstancias, sin embargo, no son siempre propicias, y a la hora de narrar una versión cubana del saber germánico uno se conforma demasiadas veces con su réplica posmoderna: los saberes de consumo, los conceptos de usar-y-tirar, una suma de peri-

pecias casi novelescas en las que el nombre de Martin Heidegger es tan importante como una habitación propia. Rastrear la *Bildung* es simplemente descifrar cómo se llega a ser lo que se es; en este caso, un fantasma, un ser que, como el profeta Elías citado en una de las escenas de *MB*, no se mueve en su propia tierra.

La prudencia aconseja reseñarle la trama de esta novela a ese hipotético lector que ya acumula demasiados motivos de duda. Se trata, como ya he dicho, de una colección de escenas que alternan la narración, el diálogo y el monólogo filosófico. Sus protagonistas son Buenaventura Vichy, un exiliado cubano, excéptico y erudito; el filósofo Martin Heidegger (también aludido como «El Alemán»); Gerardo Shao, un librero cubano; el Dr. Allen Meisner, y varias mujeres cuyo rasgo más sobresaliente es propiciar el *eros cognoscente* del protagonista.

En las primeras escenas, Buenaventura Vichy recuerda un par de episodios de infancia, interrumpidos con el relato de su llegada a París (esa otra infancia de su nueva vida de exiliado). La cuarta escena es un diálogo filosófico entre Buenaventura y Heidegger, convertido de pronto en el oficial de aduanas que atiende una petición de asilo político. (Esta conversación tiene el mérito de subsanar un déficit histórico: el silencio que sobrevino en la filosofía cubana después que José de la Luz y Caballero se encontrara con Goethe y decidiera que la metafísica alemana no era un tema apropiado para sus conciudadanos insulares).

Las escenas 5 y 6 serían una ilustración literal de la metáfora heideggeriana de la «casa del ser»: Buenaventura hace obras en su piso. Conoce a una adolescente llamada Verónica. Sus encuentros sexuales son narrados alternando su punto de vista con el de ella, que describe a Buenaventura como un ser distante, casi traumatizado. Vendrá luego otro diálogo filosófico entre Buenaventura y Heidegger y una visita a la tumba de Proust en Père Lachaise.

La segunda parte cuenta cómo Buenaventura conoce en La Habana a Gerardo Shao, un librero de viejo, a quien le compra un tomo de las Obras Completas de Martí. Shao

llama a Buenaventura y acuerdan una cita, pero antes se dirige a una *brasserie* donde cena con un curioso personaje, el doctor Meisner. Después regresa a su casa, donde escucha, extático, cómo entra un intruso que asesina a su hermana. Cuando llega la policía, Shao es detenido como principal sospechoso. Intenta suplantar la personalidad de Buenaventura, pero la policía no le cree. Logra escapar y va a casa de Meisner; éste le confirma que, en efecto, el asesino ha sido Buenaventura.

Shao, entonces, sube a un cerro donde experimenta una especie de transfiguración—cualquier semejanza con una película de David Lynch es pura coincidencia— y reencarna en la piel de su sosias Buenaventura. Retrocedamos un poco para aclarar que mientras Shao y Meisner se entretenían con el menú y la camarera de la *brasserie*, Buenaventura tenía experiencias más apetitosas en un local erótico. Allí ha conocido a una masajista japonesa que resulta ser sobrina de un discípulo de Heidegger.

Hemos llegado a la escena 20 y faltan apenas 30 páginas para que termine la novela. Son, sin duda, las páginas más flojas. En un hotel de Atenas, Buenaventura piensa en su doble Gerardo Shao. Está en una ciudad que es todas las ciudades; evoca a Walter Benjamin, se encuentra con el pintor Kokoscha y su muñeca en Dresde, pero también con Don Tomás Estrada Palma, primer presidente de la República; viaja de París a Barcelona, en una bonita escena de trenes y adolescentes.

En la última parte, Buenaventura es atrapado en París por una chica hindú que se parece a la diosa Shiva. Le compra unos dados de regalo, es invitado a cenar en su mansión. La cena se convierte, como debe prever cualquiera que se vaya a cenar con Shiva, en una orgía que incluye criada y ambiente palaciego con aire del XVIII francés. Se les unen luego Meisner, Heidegger y un tercer hombre aristotélico, un protohindú, que, la verdad, no sé bien qué hace aquí. Buenaventura y Heidegger terminan conversando sobre uno de los temas citados por el último en su famosa entrevista a Der Spiegel: la venida de los dioses (Shiva entre ellos). El filósofo aprovecha para confesarle que fue él quien mato a la hermana de Shao. En la última escena,

Buenaventura se despidió de Shiva y se mete en una ambulancia que lo lleva por las calles de San Petersburgo hasta un psiquiátrico de la era estalinista. Ocho años después se masturba leyendo a Heidegger.

La trama, como se ve, tiene tendencia al barroquismo. Hay que tener valor para tejer algo así, para ignorar ese vicio tan nuestro (pero ni remotamente original, en realidad es más castizo que el chocolate con churros) que consiste en impugnar la pedantería como un mal *per se*. El problema de la pedantería es, por supuesto, encontrarle un estilo, convertirla en medio y no en fin de lo narrado. En *Minimal Bildung* la pedantería se hace acompañar por la parodia de sí misma, y sirve para revelar aristas insólitas de lo real, visiones que solo tomarían forma a través de un saber tan heteróclito como la lista de libros que Buenaventura le ha comprado a Gerardo Shao (*Proust* y *Valéry*, de Curtius; *Ideario autonomista*, de Rafael Montoro; el estudio sobre Lutero, de Lucien Febvre y los Diarios de Martí). Algunos ejemplos: un pato llega humeante a la mesa «como cualquier luterano de filas»; un personaje es achinado, «como sólo consiguen estarlo ciertos jarrones»; un timbre entra en la modorra de una siesta «con la sensación de que perdemos algo para ganar la continuidad de ese imponderable»; un personaje femenino alude a la cubanísima Cuquita («prima comunista de la Barbie»), bajo su parentesco con el conde Shuzo Kuki, visitante de Heidegger en Marburgo. También hay cierta convivencia entre lo pedante y lo grotesco, como cuando al relatar las desventuras habaneras de un hermano de Wittgenstein se intercala una viñeta de teatro bufo: aparece el vienés en un cuarto de solar, «donde simulaba interesarse por las magias de la afroclubanía, para lograr los favores de algún bugarrón ocasional, sórdido y potente, como mangas de agua de hidroeléctrica estalinista». En otra ocasión, el insomnio, «hipóstasis ojerosa de la totalidad», es opuesto de manera deliciosa a la siesta, «sueño digestivo, sueño que engorda». Estas imágenes sucesivas propician, como el carrusel de cabina erótica al que se alude en cierto pasaje, que unas alambicadas y eruditas disertaciones terminen

por adquirir legitimidad narrativa. Es por, así decirlo, una *pedantería fluida*, como la del mítico Lezama conversador, que se explaya, socarrón, en esas páginas de *Paradiso* donde los personajes improvisan sobre cualquier tema de la filosofía occidental, sin olvidar el gracejo criollo. Mezcla llevada a niveles flamígeros en los diálogos novelescos de Severo Sarduy, que, como muchos de *Minimal Bildung*, parecen haber sido escritos para teatro. (Algo tiene Gerardo Shao, poseído por el «instinto-de-chinito-maricón que huye de», de Luis Leng, aquel otro chino que Sarduy tomó prestado en *Paradiso*, donde se dice que preparaba muy bien las pechugas de ciertos papipollos. Gerardo Shao sería como un Leng que hubiera vuelto a París, después de asquearse en las fondas chino-cubanas de Nueva York. O bien un Leng que optó por no marcharse al exilio y, cerrados todos los restaurantes de Zanja, se habría dedicado a vender libros en su apartamento de la calle Reina).

La vida de Buenaventura Vichy parece ilustrar el famoso *motto* de Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente*: «*silence, exile and cunning*». Silencio, exilio y astucia coinciden en una mengua del sentido del yo, son etapas de una disminución que debe terminar, por fuerza, en «la visión de los muertos». Justo en el octavo capítulo de *Minimal Bildung*, que cuenta la visita del protagonista al cementerio de Père Lachaise, encontramos las siguientes consideraciones necrológicas: «El exilio presupone la muerte con la misma pertinacia con que la Bildung presupone la memoria, porque asistir al cese de una vida con la que te has cruzado es la manera más patente, quizás la única tangible, de la continuación indeleble de la propia. Y de su contingencia». Gracias a eso que el narrador llama «una catequesis de la frustración», el exiliado está rodeado de muerte por todas partes: la de los demás arropa la suya, y el relato termina convertido en un extraño exorcismo, en «una biografía del que ya no es».

Tanto la consigna trifásica de Dedalus como las transfiguraciones de Buenaventura Vichy abren una especie de hiato en la realidad; los acontecimientos narrados por ambos protagonistas no conforman «su vida», sino un territorio en el cual les resulta im-

posible penetrar por completo, un dominio extraño del cual no se sienten parte, una fuga continua de algo que jamás han poseído, y que por lo tanto no logran concebir en términos de pertenencia, pero que les causa nostalgia, como si lo hubieran perdido. Y es ese sentimiento de pérdida el rasgo más sobresaliente de esta novela, cuyo simétrico defecto es haberlo atenuado en la última parte, a partir del capítulo 24, donde la trama pierde fuerza y nos distrae demasiado.

Al terminar, bajo la sombra de ese «síndrome de Sainte-Beuve» que aqueja a casi todos los críticos y que los empuja a relacionar al autor con el protagonista de un libro, he recordado aquel pasaje en el que Schopenhauer define la contradicción propia del alma adolescente. Por un lado, éste contempla la naturaleza en toda su belleza, plena de intuición intelectual, bulliciosa y fresca. Pero el intenso placer de que disfruta se ve en ocasiones turbado por la reflexión amarga de que todas esas cosas que a sus ojos se presentan no establecen con él ninguna relación interesante ni alegre, puesto que detrás de ese paisaje hay una ausencia de trama; tras la roca no lo espera un grupo de amigos, cerca de esta cascada no descansa su amada, el mundo es un verdadero desierto para él, etc., etc.

Esa melancolía adolescente, observa el filósofo, tiene algo de contradictoria, ya que el hermoso aspecto que adopta la naturaleza descansa precisamente sobre el desinterés de la contemplación, desinterés que encontraría una muerte fulminante si aflorara alguna de esas relaciones con la voluntad que el joven echa de menos.

Toda primera novela tiene que lidiar con esta contradicción: es un intento de percepción absoluta, pero es también un acto de voluntad. *Minimal Bildung* no resuelve esa contradicción. Es una novela aquejada por su voluntario aislamiento del mundo. Y en esa reclusión hasta una simple pregunta como «¿De qué trata este libro?» tomará a veces el cariz de la ofensa, ocupado el autor en los complicados movimientos tácticos de la batalla por lo esencial. Con suerte, un día ese escritor adolescente descubre que tras su misantropía se esconde también la necesidad de ser reconocido, y que el misántropo es

alguien que aguarda el momento de manifestar su «natural» superioridad, tan virtuosa que debe ser reconocida al instante, sin engorrosos trámites intermedios. (De ahí la humillación que le producen tanto el interés como la indiferencia ajena, pues bajo la renuncia a vestir los ropajes de una conversación intrascendente campea la dostoevskiana necesidad de mostrarnos su alma, de exhibir su médula más «auténtica», un núcleo duro condenado, por obra y gracia de este exhibicionismo, a soportar la intemperie de la más severa y estéril autocritica).

Al escapar de esos vicios, un escritor irrumpe en esa vida que parecía la suya, y empieza, si no su madurez, algo así como una segunda infancia, una etapa donde la sensibilidad se arrellana a gusto en ese lugar que antes tenía reservado la voluntad. Hay una voz que le llega como desde la habitación de al lado, un murmullo que a veces logra confundirse con el rumor de su experiencia habitual, como esos cordeles tensos que al volverse invisibles a la luz del crepúsculo anuncian que ha llegado la hora de tomar la comida y la bebida que el Ramadán prohíbe durante el día. Es la voz con la que nos hablamos a nosotros mismos. Descubrirla tiene que ver con una resonancia, la coincidencia con otro murmullo semejante. Ojalá las próximas andanzas de Buenaventura Vichy apunten a esa nueva y radical transfiguración. ■

Reina de la vida, una novela honesta

BENIGNO DOU

Benigno Nieto
Reina de la vida
Editorial Pliegos, Madrid, 2001.

UN ROSTRO HUMANO NO TIENE QUE SER perfecto para dejar una huella imborrable en nosotros. Una novela tampoco.

Reina de la vida (Ed. Pliegos, Madrid, 2001), la última novela del escritor cubano Benigno Nieto, puede adolecer de ninguna explicación innecesaria, de ninguna página de más, pero logra desde el principio lo que solo consiguen unas pocas obras perdurables: convencer al lector, clavarlo a la butaca, hacerlo cómplice de una experiencia estética única, inolvidable.

Mucho más dueño de los efectivos recursos narrativos que había enseñado ya en su primera novela (*Los paraísos artificiales*, Espasa Calpe, Madrid, 2000), Nieto nos cuenta ahora la historia de los desencuentros físicos y emocionales de un hijo, el inquieto y torturado Matías, y de su madre, la hermosa y manipuladora Sofía. Y lo hace con una mirada aguda y sincera, con una rara habilidad para reproducir ambientes históricos y un don envidiable para crear personajes convincentes, vivos.

La historia empieza en Venezuela, adonde Matías ha emigrado en busca de libertad política y económica, que encuentra a cambio de renunciar temporalmente a su sueño de ser escritor. Allí se produce el primer desencuentro, cuando llegan de visita su madre y Juan Maura, su padrastro, un jugador compulsivo y ex garrotero que va creciendo a fuerza de carácter y simplicidad de espíritu hasta convertirse en uno de los personajes más memorables de la novelística cubana. Sofía, práctica y egoísta, quiere quedarse en Caracas. Juan, responsable con sus afectos, aunque incapaz de demostrarlos, también quiere quedarse, pero decide que no puede abandonar a su familia varada en Cuba. Ambos, al final, regresan a la isla.

Matías, generoso con la familia pero celoso de su independencia, se alza en conciencia y juez de este conflicto, y a través de su desgarramiento, sin proponérselo el autor, se convierte en símbolo del drama de cientos de miles de familias cubanas separadas durante décadas por una fría revolución.

Pero a Nieto le interesa más la raíz emocional del conflicto familiar que su desenlace, y por eso nos recrea, con un estilo ágil y económico, y con imágenes claras y penetrantes, la dura vida de Sofía, que comienza con un casamiento arreglado con un hombre mucho

mayor que ella, y la infancia de Matías, marcada por el divorcio de sus padres, los rigores de la lucha por la subsistencia familiar en Santiago de Cuba y la llegada al hogar de un padrastro distante, pero leal y cumplidor.

Con un ritmo vertiginoso, casi cinematográfico, van sucediéndose historias y escenas memorables, ambientadas en lugares tan diversos como un batey oriental, un barrio neoyorquino, el caraqueño hipódromo de La Rinconada, una cárcel castrista o un frío *nursing home* en Boston. Así, superponiendo cuadros y anécdotas con técnica casi siempre impecable, Nieto va desmontando los complicados mecanismos psicológicos de la relación entre Matías y su madre, y erigiendo en el proceso, un conmovedor monumento literario a la familia cubana.

Claro que Nieto no se propuso esto último con *Reina de la vida*. El solo quería escribir, como proclama al final del libro Matías, «una novela honesta, no un cuento de hadas».

Esa falta de pretensiones, esa honestidad literaria, son quizás las razones que hacen trascendente esta novela, una obra perfectamente inolvidable. ■

Cantar del tigre ciego¹

EMILIO GARCÍA MONTIEL

Ramón Fernández Larrea
Cantar del tigre ciego
Ediciones Arlequín, Libros de Arrayán
Guadalajara, 2001, 108 pp.

DENTRO DEL TEMA DE LOS LÍMITES GENERACIONALES, tanto los críticos como los propios escritores de la llamada *generación de los ochenta* en Cuba, asumimos, hace ya más de diez años, una pregunta recurrente: ¿Marcan Osvaldo Sánchez y Ramón Fernández

Larrea el comienzo de la generación o el fin de la generación anterior? Aunque, en aquellos momentos nadie dio en plantearlo de este modo, el propio hecho de la pregunta operaba, por una parte, como respuesta a la retórica de las clasificaciones; por otra, como la cercanía y el impacto que la poesía de ambos había tenido en nosotros, es decir, más allá de cualquier frontera. Hoy la pregunta ya ha dejado de ser uno más de aquellos temas de conversación en las reuniones de amigos, y creo suponer que, para la crítica, ha dejado de funcionar como esa especie de acertijo ineludible a la hora de historiar o reseñar uno de los grupos epocales más comentados y publicados de la poesía cubana. Sin embargo, para quienes participamos de la generación de los ochenta, esa ingenua polémica llegó a significar, por una parte (y sin que entonces lo supieramos) uno de nuestros modos de autorreconocimiento como generación; por otra, la suficiencia de nuestra identidad dentro ciertas posiciones estéticas e ideológicas.

En el fondo, no creo que haya habido más que la aparente dicotomía entre el contexto de formación de Osvaldo Sánchez y Ramón Fernández Larrea y sus poéticas: un contexto más vinculado con otros autores ya en proceso de madurez, y unas poéticas, si bien diferentes entre ambos, mucho más cercanas a una generación apenas cinco años menor. Tal vez, en el entorno de la crítica, y sobre todo en el caso de Ramón Fernández Larrea, la polémica parece estar definitivamente olvidada: su poesía ha devenido paradigma, no sólo de una transición generacional, sino de la transición en la expresión de un nuevo espíritu cívico. Para quien no conoce esta poesía, no estaría de más aclarar que transición no significa aquí más que el modo particular en que la obra de Ramón Fernández Larrea es entendida dentro del proceso de la literatura cubana contemporánea, el porqué de su carácter de símbolo, y que en nada alude a un cierto estado de imperfección o a posibles inconsistencias formales o temáticas, de quien, indudablemente, es también uno de los paradigmas de nuestra poesía.

Así, entendidos como médula de una transformación fundamental en las letras

¹ Texto leído en la presentación de *Cantar del tigre ciego*, Casa del Poeta, México, D.F., 31 de enero de 2002.

cubanas, una buena parte de los textos de Ramón Fernández Larrea parecen comportarse como un sutil juego de espejos, o como una espiral en cuyo centro están las dimensiones más concretas o radicales de ese estado de cambio. Uno de sus poemas más citados, titulado precisamente *Poema transitorio*, descubre, con implacable lucidez la utopía del paso del país hacia el socialismo o al comunismo: *es difícil vivir sobre los puentes /atrás quedó la negra boca del odio / y no aparece el esplendor / esto es también el esplendor /pero tampoco*. Del mismo modo, y en una delicadísima vuelta de tuerca sobre el tema, se reconoce lejos de la culpa de no haber sido partícipe de ese *pecado original* que significó la lucha revolucionaria, culpa con la que muchos intelectuales de aquella primera generación asumieron las transformaciones de 1959. En respuesta a uno de los textos que definieron el esquema, el poema *El otro*, de Roberto Fernández Retamar (*Nosotros, los sobrevivientes, ¿a quienes le debemos la sobrevivida?*), fechado el mismo primero de enero de 1959, Ramón Fernández Larrea, en un poema titulado *Generación*, escribe: *Nosotros, los sobrevivientes, a nadie le debemos la sobrevivida /...viejo tony guitarras el curita los tantos / que atravesaron una vez la luz no pensaron que yo sería ramón / sudaron porque sí, porque la patria lo gritaba / porque todas las cosas estaban puestas al descuido*. Y no es solo el definirse ausente de esa culpa, sino ausente también de aquellos mecanismos que hicieron de esa culpa una memoria permanente, aun para quienes nunca tuvimos semejante memoria. Por primera vez las distancias aparecen con una casi absoluta nitidez y con ello se define una generación, una generación que es también sobreviviente, quizás de ese mismo *acto de fe* que es, sencillamente, el *estar en Cuba a las dos de la tarde*.

La evidente ruptura temática aparecida con la poesía de Ramón Fernández Larrea (que en no pocas ocasiones estuvo acompañada de esa muy particular circunstancia que supone el expresar lo «no autorizado» o el meterse en «la boca del lobo») va de la mano con una evidente ruptura estilística. Partiendo de la fuentes del conversacionalismo que

caracterizara a la generación anterior, la frase coloquial es fragmentada en imágenes aparentemente inconexas; imágenes lejos de la mera fabulación y que no suponen más que la expresión de una realidad, en esencia, dispar. Esta percepción no es privativa de poemas como los antes mencionados, o de otros poemas, ocupados en presentar, por cauces más íntimos o más abarcadores, las dislocaciones de ese proyecto nacional ilusoriamente homogéneo, sino que abarca el tema indivisible de la obra de Ramón Fernández Larrea: las condiciones con las que el hombre enfrenta su existencia y la condición de caos a la que es enfrentado. No hay que imaginar una épica convencional; esas condiciones son las de los actos cotidianos, las del amor o las de las ilusiones, las de nuestra pobre manera de expresarlas, las de nuestra fuerza o nuestro cansancio al tratar de hacerlo. Las vertiginosidad, y a la vez la claridad de las imágenes, tienen la conciencia de lo efímero, de lo transitorio, y lo describen con su propio ritmo; crean un espacio impermanente, o un no-espacio, o un laberinto que no es más que el reconocimiento de la desorientación, la simulación y la indiferencia a la que nos compulsa el mundo contemporáneo todo.

Cantar del tigre ciego es, ni más ni menos, que la más fina expresión de este modo y de estos temas. Del *guerrero espantado que han obligado a ser* hasta el *samurai que no encontró a dios en su espada* cada poema ofrece esa tajante individualidad con la que es recompensado no solo el buen ejercicio de la escritura, sino la propia humildad ante la palabra, y aún, ante el silencio. Está Cuba, pero también está cualquier otra parte del mundo, en su violencia o su belleza, y está un hermoso homenaje a los grandes poetas, a sus grandes poetas. Es un conjunto hecho de madurez y hecho de tiempo, pero es, ante todo, el deleite del lenguaje; de ese lenguaje desenfadado y prístino que algunos hemos tardado en volver a leer y que agradecemos ahora con la misma vehemencia con que lo agradecemos antes, cuando tardábamos aún en balbucear nuestras primeras palabras. ■