

Rito doble para Lina de Feria

JOSÉ PRATS SARIOL

Lina de Feria
Los rituales del inocente
Editorial Unión
La Habana, 1996, 90 pp.

NI CULPABLE NI RITUALISTA. EN LAS GRANDES festividades, las más solemnes, el rito debe ser doble. En las grandes contriciones, las más íntimas, no hay pecado. Libro de pesadumbres y congojas, *Los rituales del inocente* reafirma que el amor todo lo puede, que desde él ni avanzamos ni retrocedemos, nos desplazamos sin dejar de ser siempre un conjunto de normas. Desde esta señal Lina de Feria (1945) recrudescen su identidad dentro de la poesía cubana: la misma de *Casa que no existía* (1967), de *A mansalva de los años* (1990), de *Espiral en tierra* (1993).

El nuevo desplazamiento está separado en dos zonas: los treinta y ocho poemas breves que abren el cuaderno, y un largo poema-crónica, dividido en XXVII epígrafes: “El alud y el sepultamiento”. Tal vez ambas zonas debieron aparecer por su lado, aunque al tratarse de una poetisa que siempre concurre, que vuelve a sus mismas atmósferas vitales, igual pudieran aparecer los primeros poemas como segmentos, que el segundo con nombres independientes para cada número romano, que todos como un testimonio de quebranto y aflicciones, de vía crucis.

“Al servicio perenne de la hurtadilla sombra” ella le da la mano a Emily Brontë para iniciar “En la vetusta noche” sus *Rituales*, tal como hiciera en aquel antológico, inolvidable poema “Calzada y D”, cuando en realidad sus congojas turbulentas –sin edades– comenzaban a marcar el “dejo amargo” que Luis Marré supo observar en sus versos.

Por supuesto que la coherencia o incoherencia sólo aporta un sesgo descriptivo,

que poco influye en la valoración estilística, que poco determina las cualidades y calidades expresivas de una obra. Pero al margen de las iteraciones sí puede sugerirse que la singularidad, entendida como una distinción sin equívocos, mucho depende de que la escritura acendre determinados artificios, específicos signos vitales. Así ocurre, casi siempre sin proponérselo, con los poetas más inconfundibles de cualquier idioma, Char o Pound, Borges o Quasimodo... *Mutatis mutandi* ocurre con Lina de Feria. Deslindar cuáles elementos forman tal singularidad es nuestro propósito, sobre la base endeble de que en las últimas décadas, sobre todo a partir de los eclecticismos críticos de los 80, se viene produciendo una fragmentación de poéticas, unas mixturas que tienden a la despersonalización.

No ocurre de similar manera con los poemas de *Los rituales del inocente*. En ellos se recrudescen los melancólicos ensimismamientos existenciales que tanto sorprendieron hace treinta años, a raíz de que ella obtuviese el primero de los premios David de poesía, venturosamente compartido con otro libro único: *Cabeza de zanahoria* de Luis Rogelio Noguera. En ellos, por citar una referencia querida por la autora, los desasosiegos de Fernando Pessoa vuelven a marcar, a repetir la temblorosa ceremonia; el ritual de quien a pesar de todo exhibe su inocencia, la que nunca perdió aunque comiera manzanas y serpientes, güijes o nísperos.

“Ahora que el fin de siglo / se está muriendo de verdad” –como ella dice en “Simbiosis”, el poema dedicado a María Luisa Bemberg por su *Sor Juana*– nada más valiente que enfrentarlo con la melancolía que en los años 90 del siglo pasado supieron tener Julián del Casal y José Asunción Silva. Las interrogaciones de Martí y de Rubén Darío, la controvertida estética del modernismo hispanoamericano, se re-crea en estos poemas, conforma un substrato que no deja de pescar en el surrealismo y en la posvanguardia peces con y sin testamentos –de Gorostiza a Baquero, de Lezama Lima a Octavio Paz, de Cernuda a Aleixandre. La recreación de temas bíblicos –como en el poema

“Sueño del dromedario”; la “cruel belleza”, la certeza de que “el destino es una casa de espejos / donde la frente choca equivocando puertas”, no deja de tener un cisne, una esmeralda, un encaje –como cuando en el poema que da título al libro dice: “Los rituales tienen sucesiones / al no compararme con la muerte / sino nacer de algún silencio / derivando a alegría”. Otro ambiente finisecular está tendiendo puentes hacia la poesía modernista, alimentado en el caso de Cuba por la cercanía a otro 98, por un cuello de cisne que no avizora su búho, pero que no ceja en la defensa de su identidad como nación.

En fin, que las penurias vivenciales no han logrado apagar esta voz que enorgullece la poesía cubana. Lo mismo que supo conjurar veinte años de silencio editorial con *A mansalva de los años*, y ascender así sobre sí misma al modificar las complejas circunstancias personales y sociales que padeciera; lo mismo que en la línea filosófica de Fina García Marruz y Francisco de Oráa, de Raúl Hernández Novás y Amando Fernández, supo romper las malignidades de la enajenación cotidiana con la fe en Dios; al igual sabe ahora refugiarse en el hijo (Sebastián) y en la hermana (Dulma) para no dejarse aniquilar, para seguir andando o renqueando “sin tinajas turísticas / y el casco histórico / que hiende su ponzoña en los mares”.

Sobreponerse a las desgarraduras de cada depresión no silencian sino potencian su grito, su rebeldía honda y frágil. En un poema que no sólo por símbolo sino por confesión liberadora titula “Historia”, dice: “sólo este breve animal / que rueda como un centavo de calamina / muerto para siempre / y que se despedaza contra el suelo mudo”. Y en los dos versos finales de “Quiero venir calada” corrobora la tragedia: “pobre tiempo este / mirando que no sigue la historia su camino”. No creo que hagan falta más pruebas. El argumento se teje, plurisémicamente, en la Isla, en su Isla. Las lecturas lo mismo denuncian al tiempo que a la inmovilidad. Física y metafísica abren grietas ontológicas y sociales. Ofrecen a cada lector sus quebraduras en la Cuba de hoy. Y lo hacen sin edulcorantes.

O quizás sea más sencillo, cuando se extraña para contemplarse mejor, para alejarse

y que su propia perspectiva le permita mayor lucidez, como acostumbra a hacer la visión fenomenológica cuando desea filosofar sin premisas. Ella dice entonces: “y me acuerdo que protegí / a aquella mujer / tan incapacitada para la vida / que un lastre eran sus ojos / que una ligereza la menuda piel”. Y se pregunta en “Al cabo sorprendida” por la diáspora individual y colectiva, universal y cubana: “¿Quién nos convirtió en emigrantes?” Y se consuela porque “el mundo era una alcurnia de vejez”, en “Era breve”, porque siempre intuyó lo mismo: la misma lobreguez: “la gran furia / aunque rodé hacia el agua de las rejas”.

Estas “soledades” –de doble sentido– son el ritual. Son su peculiar “hilillo a cuestas de la vida”. Son los peregrinajes por la “noche oscura del alma” los que determinan el predominio de la tonalidad elegiaca en toda su poesía. Por ello, aunque la ha buscado siempre, no hay paz. Aunque en el poema homónimo trate de asirla, trate de indentificarla: “quiere decir hallar un roce donde el mundo de nuevo / empiece por un grande caballo en la maleza / que no conoce de altas carretas en la noche / y brinca los escollos / después de las caricias”.

No hay sosiego. Son poemas confesionales. Poemas penurias. Poemas que verifican el exacto epígrafe de Antonio Machado que ella pone al frente de “El alud y el sepultamiento”, cuando el poeta sin camino le enseña: “Nosotros exprimimos la penumbra de un sueño en nuestro vaso, y algo, que es tierra en nuestra carne, siente la humedad del jardín como un halago”. El código oxidado se puede refrescar un rato, pero siempre retorna a la propia, íntima extrañeza, con su intensidad de mar de leva, con “el ojo ciego del planeta”. No hay, reitero, sosiego. Ella misma sugiere la clave de lo que sus poemas intentan conseguir: “caotizando por un segundo lo que es informe / sin semáforos turbios / ni textos oficiales induciéndonos / sino la mano viva tanteando los confines”. Nada más. No hay –no debe haber ni en la crítica algodonosa que denunciara Virgilio Piñera– ningún equívoco, ninguna tergiversación de su poética autoral, de su vida que como “El cervatillo” lame y lame su “pobrísimas pata polvorienta”.

Para los que seguimos poema a poema, libro a libro, antología a antología, el decursar de la poesía cubana –tan llena de inflaciones como cualquier otra. Resulta muy estimulante observar cómo los mejores autores de las más recientes promociones admiran entrañablemente a Lina de Feria. Se ha producido una situación similar pero desde la otra punta a la que vivimos a finales de los sesenta, cuando algunos poetas supieron darse cuenta de que nacía una voz de genuinas estrellas y cometas. Si entonces Eliseo Diego y Manuel Díaz Martínez, César López y Antón Arrufat, Pablo Armando Fernández y Fayad Jamís, supieron captar enseñada su talento; hoy María Elena Hernández, Carlos Augusto Alfonso, Norge Espinosa o Sigfredo Ariel saben apreciar muy bien, intertextualizar con sagacidad, la metáfora de quien es ya la más culpable de su inocencia, la menos ritualista de su ceremonia. Con lo mejor de la literatura cubana actual puedo concluir la recensión desde una pareja de sus versos. Repetir y repetir –¿acaso no son rituales de un inocente?– que “todo está tan oscuro / como cuando esperamos ver el amanecer”. ■

Las memorias políticas de Régis Debray; de padres, de nación y de derrotas

FERNANDO CARVALLO

Régis Debray
Alabados sean nuestros señores.
Una educación política
 Ed. Gallimard
 París, mayo de 1996, 592 pp.

*La desdicha de todas las generaciones
 es que terminan por realizar sus ilusiones*

BALZAC

SI BIEN EL LECTOR LATINOAMERICANO SE VERÁ tentado de leer el último libro de Régis Debray poniéndolo en relación con Fidel Castro, Ernesto Guevara y Salvador Allende, sería erróneo referirlo en Francia sólo a las figuras de Louis Althusser y François Mitterrand. Con Debray las cosas no son nunca simples y su gusto por desarrollar el discurso a través de polaridades y explotar las potencialidades de los detalles del azar puede ocultar dimensiones más sutiles del relato.

El extraño título, por ejemplo, (*Alabados sean nuestros señores*) desplaza la reflexión de lo histórico a lo religioso, requiriendo la aparente sobriedad del subtítulo: *Una educación política*. La verdadera pista interpretativa la sugiere sin embargo el epígrafe tomado de *La educación sentimental*, la novela en que Flaubert intenta un fresco del panorama creado por la derrota de la Revolución de 1848. Dos viejos amigos conversan resumiendo sus vidas y constatan que ambos han estropeado sus sueños de amor o de poder. Uno por falta de rectitud, el otro por exceso: “Yo tenía demasiada lógica, y tú demasiado sentimiento”. Acabado el balance, los personajes se separan acusando “...a la suerte, las circunstancias, la época en que había nacido”.

Sueños estropeados, de amor o de poder. Tal parece ser el punto de partida y el horizonte de la reflexión del filósofo que Debray no ha cesado nunca de ser. De ahí que las referencias, a veces veladas, a las *Memorias de Ultratumba*, de Chateaubriand y a las *Memorias* del Cardenal de Retz expresen la intención del autor de ubicar su libro en una tradición de la literatura francesa: la autobiografía como meditación sobre finitud y fracaso. Aún más original es incluir al moralista La Rochefoucauld entre sus ancestros, puesto que Debray atribuye al autor de las *Máximas* el empleo del “nihilismo engañoso” para reponerse de su derrota política en el enfrentamiento con Luis XIV. Las referencias a Cioran, cuyos ardores políticos juveniles han sido revelados después de su muerte, completan el Panteón de los escritores que han contemplado la historia como el escenario de una derrota.

El libro de Debray está dividido en dos grandes secciones y concluye con un *Pequeño*

léxico militante. Si la parte final desborda ironía y humor negro, a la manera del *Diccionario de ideas recibidas*, de Flaubert, las dos secciones centrales están escritas en tono grave y prosa trabajada. En ellas la voluntad de criticar despiadadamente ideas y actitudes no excluye el deseo de reivindicar personas y afectos. En la primera parte, bajo el título de *Los Comandantes*, Debray relata su experiencia en América Latina, iniciada y llevada a su clímax por iniciativa de Fidel Castro. En la segunda, *Los gobernantes*, reflexiona sobre su participación en la política francesa al lado de François Mitterrand. En ambos casos se trata de “señores” del poder, ante los cuales el joven escritor convertido en memorialista de edad madura intenta ubicarse. Las dos partes del libro terminan con rupturas. Para apartarse de la revolución cubana Debray habla de “desenganche”, mientras que para caracterizar el fin de su colaboración con el régimen de Mitterrand, Debray usa la expresión ritual que anuncia el fin de la liturgia romana: “*Ite missa est*”. El autor cree haber sabido romper con ambos procesos después de constatar la traición de sus respectivos ideales. El joven guerrillero Castro se convierte en tirano otoñal, mientras que el reformista Mitterrand se somete a las exigencias de la bolsa y no aspira a nada más que durar.

François Maspéro ha dicho que las páginas más convincentes son las consagradas a explicar la idea gaullista de una “Europa de naciones”. Sin embargo, la intensidad de sus experiencias entre 1965 (llegada a La Habana para la Conferencia Tricontinental) y 1973 (derrocamiento cruento de Salvador Allende) supera a la segunda parte de su aventura en la periferia del poder. Más aún, Debray afirma haber llegado a Mitterrand a partir de un azar que comenzó con Guevara y pasó por Castro y Allende. Su evolución junto a esos dirigentes, corresponde al cambio que lo ha llevado de la “revolución a la república”. La experiencia en América le permite reconocerse francés, superar su “autoalergia” como variante nacional del odio a sí mismo: “Hasta 1967 sentía vergüenza de ser francés”. Dos años en América Latina le bastaron para asumir su realidad: “Ya sabía

por entonces que yo era sólo un francés, europeo en el mejor de los casos, y que nadie puede escapar a este encogimiento después del lavado, amputación ingrata de la ubicuidad... ¿Cómo engañar a la finitud?”. El tema del europeo enredado en amores desdichados y en revoluciones latinoamericanas imposibles le había servido de telón de fondo en sus novelas de los años setenta (*El indeseable* y *La nieve quema*). Esta vez, es un pensador de la época de la globalización y los repliegues identitarios que hace el balance de sus andanzas. Su balance coincide con el del fin del siglo, por lo que el libro es a la vez “novela de aprendizaje” y “verbatim de un final de juego”.

Las memorias de Debray tienen la peculiaridad de expresar a la vez a un hombre de acción y a un hombre de la palabra, a un extranjero en América y a un marginal en los circuitos de poder en Francia. Si lo esencial de su análisis sobre el régimen castrista y sus protagonistas se hallaba en *Las máscaras* (1988), su contribución era esperada porque aparece después de diversas publicaciones literarias y ensayísticas sobre la realidad cubana escritas en Francia (Masetti, Rosenthal y Fogel, Orsena, Valdés, Benigno). Entretanto, se han producido los fusilamientos de 1989, la desaparición de la Unión Soviética, el desmoronamiento económico, la crisis de los balseros, el endurecimiento político. Su testimonio sobre Guevara se produce mientras se anuncian diversos libros sobre el más sacralizado y el menos conocido de los dirigentes revolucionarios.

El relato de su desencanto cubano importa sobre todo por el análisis sutil de la dificultad para reconocer la evidencia. El pasaje en que cuenta, por ejemplo, su tentativa fallida de buscar el apoyo de Sartre en 1971, evoca un clima en que las dudas son acalladas tanto por la necesidad de creer como por el deseo de “mantenerse en familia”. Cuando acompaña a Mitterrand a La Habana en 1975, escucha con disgusto el comentario del futuro presidente francés, que había constatado la incapacidad del líder cubano para dialogar: “¿Qué otra cosa podíamos esperar de un dictador?”. En clara polémica con el libro de François Furet (*El*

pasado de una ilusión), Debray intenta presentar sus experiencias de “revolucionario profesional” para comprender con matices y sin triunfalismo las creencias y los errores de una época, acaso comparables a los de todas las épocas. “Algunos militantes inteligentes han necesitado veinte años” para dejar de ver en Castro la encarnación de sus sueños, y al hacerlo la consecuencia ha sido peor que la desilusión: “el suicidio y para la mayoría, la ruina del sentido de la vida... En Cuba el alcoholismo, la depresión melancólica o el cañón de la pistola han resuelto a trompicones, según los temperamentos, la dificultad objetiva”.

Es original el uso del concepto de “futuro anterior”. La representación del porvenir que cada generación elabora condiciona las opiniones y los comportamientos. Renunciar a comprenderla, equivale a condenarse a no entender la época. De ahí que Debray reconstruya el clima mental y la circunstancia material de su generación para explicar los destinos individuales de sus miembros: los acontecimientos de los años sesenta, pesan tanto como el sentimiento de haber llegado tarde a la historia, de no haber podido participar en el mito heroico de la Resistencia, de pertenecer a una “generación de serie B”. Se echa de menos sin embargo un análisis de la influencia de la guerra de Argelia sobre su formación.

Debray interpreta comportamientos políticos a partir de razones afectivas. Fiel a la generosidad de muchos de sus compañeros, a la convicción de haber querido asentar la vida en valores diferentes a los naturales y a su idea de una izquierda cuyos “mitos guardaban una dulzura femenina”, no se priva de burlarse del “culto macho-leninista del superhombre armado”. Al cabo de diez años en América Latina intentando inutilmente “cambiar de alma” y “hallar un país que me fuera como el guante a la mano”, sus estadías en el Chile de Allende “aceleraron mi reeducación secular. Subversión en la subversión. Casi lograron descristianizarme... En este país magníficamente femenino todo transmitía este mensaje libertario y pagano: el sufrimiento no salva”. El tema del sacrificio remite otra vez al lenguaje religioso, a dimensiones ocultas que

marcarían el pensamiento revolucionario y se encarnarían sobre todo en la figura del Che Guevara. El carácter sacrificial y la pulsión de muerte explicarían también la rigidez autocrática, el rechazo de afectos subjetivos y la inflexibilidad para aplicar castigos (incluida la pena de muerte) que Guevara ejerció a lo largo de su carrera. Se comprende que el más célebre de los guerrilleros haya “escogido entrar en la leyenda para salir de un atolladero personal y político”. La supuesta epopeya de Guevara, que Debray contribuyó a preparar, teorizar y ejecutar militarmente, le merece hoy el siguiente comentario: “El menos enterado vería en esta proeza de misántropo una obra maestra de la negación del arte de la política... Guevara no amaba a los otros porque no se amaba a sí mismo, habiendo dedicado su infancia a superar una constitución bastante endeble y un asma incurable... El jefe exigente de disciplina implacable y rigurosa no escapaba al abuso del poder, con un oscuro y mal disimulado regocijo”. Y sin embargo, Debray confiesa: “El tabú es tal que he necesitado veinte años para reconocer una paradoja corroborada por cien indicios, que el Che Guevara no fue a Bolivia para ganar sino para perder. Así lo exigía su batalla espiritual contra el mundo y contra sí mismo. Algunos lamentan que no haya prevenido de este detalle a los compañeros que llevó consigo. Su subconciencia había olvidado de advertírselo a sí mismo”. Quince años después de la publicación de *Crítica de la razón política o el inconsciente religioso*, Debray explora su idea según la cual “el comunismo ha sido el último avatar de las religiones del Libro”.

Frente a Guevara y su pulsión de muerte, Fidel Castro aparece como el estadista experto en conspiraciones y que ha comprendido que la defensa de la patria puede servirle como recurso policial. “Guevara es un místico que quiere morir, Castro es un político que quiere durar... El primero es menos demagogo que Fidel, pero aún menos demócrata”. Debray aborda frontalmente el argumento final de defensa del régimen: el acoso norteamericano, la dignidad del débil, la soberanía. Con una fórmula lapidaria concluye: “No es lo mismo establecer una dictadura

provisional para dirigir una guerra, que hacer una guerra permanente para legitimar una dictadura vitalicia”. Cuando el cinismo es erigido de esa manera en legitimidad de gobierno los detalles de la política interna no tardan en manifestarse. Baste para probarlo los pasajes consagrados a los fusilamientos de 1989. A partir de ese momento Fidel pasa a llamarse Castro y Debray sentencia: “Hay que tener cuidado para no odiarse a sí mismo en los padres difuntos”. Lo que no se opone a un aforismo paradójico: “Fidel era un hombre muy simpático y poco recomendable, el Che un hombre antipático y admirable”.

Aunque el relato y el análisis de acontecimientos políticos adquieran por momentos una intensidad digna de los grandes libros testimoniales, el esfuerzo de Debray destaca por su voluntad de articular lo público y lo privado, desmitificando el culto a los grandes hombres. “Los hombres públicos suelen volverse públicos después de haber fracasado en sus vidas privadas”, había hecho declarar a uno de sus personajes. Esta vez se trata de analizar los resortes más privados de su propia carrera. Más que preguntarse por lo que había ido a hacer en América Latina, el autor sostiene que lo importante es la pregunta por el “¿Quién? ¿A qué predecesor quería yo parecerme?... Cada respuesta es una novela que nadie puede escribir en vez de uno mismo”. Es la novela de la vida de Debray la que estamos invitados a leer, el relato de su aprendizaje. Al principio era el aburrimiento: un profesor en Lorena, que prefirió la aventura latinoamericana en vez del camino trazado por el Ministerio de Educación. Pero el azar de la anécdota no haría sino desplegar una necesidad menos aleatoria: la búsqueda de un padre, “porque el genitor biológico no convenía a la función”. A medida que avanzan sus memorias, los sucesivos padres de sustitución y los parricidios correspondientes (Althusser, Castro, Mitterrand) van tomando un peso determinante. Desde ese punto de vista, sus experiencias revolucionarias resultan ser la expresión externa de un proceso íntimo. De la misma manera, la revolución cubana es una anécdota en “la historia de la pulsión de muerte”.

Vistas las cosas así sorprende el pudor de Debray sobre su infancia. ¿Cómo entender estas complicaciones filiales sin revelar la clave del inicio de una vida? El libro opta por comenzar el relato en 1965: “Nacer a la Historia veinticinco años después del nacimiento dispensa de tener que explayarse sobre el feto que uno fue antes”. Del feto sólo sabremos que tartamudeaba y que perdió la fe católica a los 15 años. Aún cuando parece querer evocar su historia privada, la idea de la nación lo detiene: “Lo que yo soy, irremediablemente, se jugó antes de mí y sin mí”. Que no se crea que la frase se refiere a su experiencia personal. Debray la explica diciendo que “no se escoge una comunidad como un reloj en una vitrina”. Así queda establecido el rol central de la nación, descubierto en contraste con los descendientes de Bolívar que hablaban de marxismo. La revelación tuvo lugar drante los cuatro años de cautiverio que Debray purgó en una cárcel boliviana: “Fue en la prisión que me volví un hombre libre”. Y sin embargo, el libro que parecía terminar con una meditación sobre la “necesidad de amo para poder prescindir de los amos” (Kant *dixit*), dedica sus últimas líneas al trineo Rosebud del *Ciudadano Kane*. Y filosofando sobre “el desamparo orgánico, la angustia de abandono y la búsqueda de padre protector”, Debray define al hombre como “feto persistente”.

Audaz en política, público en su vida privada, las memorias de Debray dan pistas para entender su nutrida obra escrita, sin lograr desenmascarar al personaje. El relato de su vida política comienza donde Sartre hacía terminar su autobiografía. El autor de *Las Palabras* dedicó sólo dos líneas a su padre: “Coexistimos durante catorce meses en el mismo planeta. Eso es todo”. Debray no culmina como Sartre buscando la salvación en la literatura, ni como Malraux proclamando la esperanza. Y sin embargo, su desencanto parece temperado por la terca voluntad de comprender y por la fidelidad al calor de los afectos. Quizá por eso se pueda aplicar a su libro el elogio que Trotski hizo de la novela magna de Céline: “Su pensamiento es tan intenso que termina por crear su propio antídoto”. ■

Sobre un libro que trata de "Orígenes"

NOEMÍ LUIS GUTIÉRREZ

Jorge Luis Arcos
Orígenes: la pobreza irradiante
Letras Cubanas
La Habana, Cuba, 1994, 195 pp.

EL LIBRO DEL INVESTIGADOR CUBANO JORGE Luis Arcos *Orígenes: la pobreza irradiante* es uno de los ejemplos más sostenidos y laboriosos de indagación por la saga origenista, por la labor poética, ensayística y cultural que supuso el paso de ese fundamental grupo de poetas en la literatura cubana. En él reúne el autor una serie de estudios críticos que andaban dispersos en otros libros o revistas y ofrece al estudioso, catedrático o estudiante, o al simple lector interesado, una panorámica suficientemente documentada y general de los aspectos históricos, filosóficos y poéticos que sustentan esa edificación intensa y proteica que Orígenes legó a la cultura cubana. Este libro de Arcos está excelentemente documentado, trabaja las fuentes y las ideas en eficaz síntesis y expone los asuntos de mayor relieve tanto cuando se ocupa de la poética de este movimiento, como cuando aborda las circunstancias históricas del surgimiento del grupo.

La posibilidad de contar con un texto crítico que tiene como centro de sus exploraciones cuestiones fundamentales concernientes al papel y el sentido poético de *Orígenes* no es, pese a lo que puede suponerse, un acontecimiento frecuente. Si bien es cierto que los poetas origenistas (José Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marrúz, Gastón Baquero, etc.), son evocación concurrente y obligada referencia en la literatura cubana de este siglo y que sus nombres danzan epifánicamente

en la más inesperada esquina congresista, no es menos cierto que el conocimiento que de ellos se tiene está, en muchos casos, más cerca del barniz que de la médula. Ocurre, además, que la bibliografía crítica abunda en lo que respecta a un nombre, un libro, un dato, un asunto específico, pero son escasos los libros que se lancen al desentrañamiento más ambicioso de este fenómeno.

Reconstruir, desde una lectura ordenadora y sistemática, el complejo panorama origenista es uno de los propósitos que se desprenden de los ensayos reunidos en este libro de Arcos. Los doce trabajos que lo integran abordan el contexto y algunos de los textos fundamentales de los poetas que conformaron al grupo. Guían sus ordenamientos algunos temas, motivos, propuestas poéticas y actitudes cívicas. Tales actitudes y propuestas las aborda el autor desde la premisa de una profunda vinculación entre ellas, desde la coherencia que supone la proyección poética y el gesto generacional origenista con respecto al contexto histórico en el que desarrollaron su labor. La diversidad de aspectos que interesa a este investigador, así como el amplio registro de resúmenes investigativos que nos ofrece, constituye una propuesta de exponer y resumir, en un mismo golpe, el itinerario y la significación del asunto que le ocupa. Una de las premisas que vertebran la tesis de Arcos es la formulación de una poética origenista. Por ello aborda las resoluciones poéticas —a nivel de presupuestos, motivos e ideas que aparecen en los diversos poetas que integraron al grupo— y destaca la interconexión, la pluralidad sostenida desde comunes prismas ontológicos o filosóficos que dan cuenta de las afinidades estéticas entre dichos poetas. Cuando las sensibles diferencias discursivas, las entonaciones y los presupuestos se desplazan o utilizan hacia otras zonas de significación, como ocurre con insoslayable evidencia entre los poetas así llamados, entonces es la poesía o la poética concreta lo que ocupa su glosa. En este contrapunto entre la especificidad de *Orígenes* en tanto colectivo poético y las distintas modulaciones

discursivas y estilísticas propias de cada poeta, se sitúa la exploración de Arcos. A través de los doce estudios reunidos en *Orígenes: la pobreza irradiante*, se pasa revista a un buen número de cuestiones que unánimemente interesan a los exégetas y críticos de este movimiento. Esas brechas y polémicas, que le anteceden en el tiempo, se integran en el discurso crítico de Arcos, son los pilares desde los que se proyecta su entrada en Orígenes. El hecho de que las ideas que vertebran su itinerario por el fenómeno que le ocupa proceden del territorio trazado por la crítica preexistente da a estos estudios una eficiente calidad de conferencia monográfica, de expositiva cualidad pedagógica. Algunos de estos estudios, señala el autor, se escribieron con el propósito de ser incorporados en las páginas de una historia de la literatura cubana, de ahí que del rigor de sus fuentes, de su afán sistematizador, de la ordenada exposición de problemáticas y asuntos, resulte éste un libro obligado para los que se interesan por los temas origenistas.

Arcos, origenista de vocación, en una inicial declaración de principios nos dice que el concepto de tiempo ético –como lo ha definido y entendido Cintio Vitier–, es para él lo fundamental. Interesante reflexión que puede acercarnos a los centros de sus afinidades, pues las ideas definitorias y los epistemas origenistas instaurados en la reflexión crítica y ensayística por Cintio Vitier las asume Arcos en no poca medida. Si algún signo suficiente tendría que dar cuenta de su permanencia y su influencia en una cultura tendríamos en Orígenes un ejemplo inmejorable. Pues si el acontecer de este grupo poético deja una estela de premisas discursivas y de verdades asimiladas es justamente en el quehacer crítico donde la potente influencia de su discurso se cierra a la verificación de otros sentidos. Tenemos al menos la certeza de que más allá de las polémicas, los desacuerdos y las mitificaciones, ese grupo instaura una manera de existir y de ver, una manera de sentirnos y de permanecer en las delicadas y laberínticas ocupaciones del espíritu, de la cultura. La vitalidad actuante de un hecho

fijada por la capacidad que éste ha demostrado para refractarse en el pensamiento ya no únicamente poético, que tangencial o abusivamente lo acoge, sino también dentro del pensamiento intelectual, dentro de un quehacer teórico y crítico que lo acompaña y lo espejea con apasionada perseverancia, tiene en Orígenes su realización más definitoria. Para la conciencia literaria de Cuba es este momento de la expresión nuestra el que encarna ese símbolo pleno desde el que se puede transitar, explorar y asumir toda una constelación de sentidos y de interrogaciones. Lezama –inmenso tótem y tabú del grupo– habló de esa “potente levadura” que es el signo engendrador con que una generación establece su acto de continuidad y permanencia. Y es esa potente levadura de Orígenes la que ha establecido una serie de textos y contextos ya ineludibles en el azar y el sino de lo cubano. La experiencia que estos poetas transmiten a los escritores e intelectuales radica en el hecho de establecer un cuerpo de lo cubano. Y en ese corsi y recorsi, en esa indagación en Orígenes y en la genealogía segregada desde él se constituye uno de los centros vitales del quehacer intelectual cubano.

Dos rasgos que, en breve síntesis, definirían este libro de Jorge Luis Arcos son lo abarcador de su contenido y lo sistémico de su propuesta de lectura. Mirada abarcadora porque expone y resume gran número de temas y tópicos relativos a Orígenes. Abarcadora también porque ofrece una amplia bibliografía de los textos de creación de dichos poetas y lo acompaña con un índice importante de los estudios dedicados a los mismos. Sistémica porque nos presenta una imagen integradora del fenómeno que trata, porque sustenta su análisis en algunas de las directrices que tienden a destacar la coherencia, la comunidad poética entre los diversos poetas que conformaron al grupo de escritores conocidos bajo esta rúbrica.

La historia crítica que le ha tocado a Orígenes va desde la mofa e incompreensión hasta la indiferencia y el agresivo ataque. Alrededor de los años ochenta sucede

el boom de la celebración, del elogio y la mitificación. Con el libro de Arcos este grupo vuelve con todo su esplendor ante nosotros. Sus indagaciones y tesis, tan válidas como necesarias, requerirían, sin embargo, de un ahondamiento en los puntos más álgidos y polémicos que este fenómeno nos exige, pues existe también el rostro elusivo y eludido de Orígenes. Sin desdeñar la tremenda significación que supone este movimiento poético para el pensamiento creador e intelectual de lo cubano y de lo universal, necesitaríamos completar tales valoraciones desde la compleja intensificación de sus signos, desde la tensión de sus contradicciones y desde un cuidadoso abordamiento del texto que los ha ido revistiendo de significados, de ese texto que los poetas y críticos origenistas instauran en función de su propia interpretación autodefinitoria. Algunos de esa elipsis, de esos elusivos rostros de *Orígenes* podrían significar una perspectiva enriquecedora que completaría la imagen que de él tenemos. Entre las futuras aperturas de la crítica tal vez caben aspectos como la tensa impotencia vital que recorre el cuerpo poético de Octavio Smith, la festiva desesperación irónica de Eliseo Diego, el estoico existencialismo del límite que nos ofrece Gastón Baquero, el corrosivo aliento desesperado del aliento de Virgilio Piñera, el resentimiento desnudo del psicoanálisis de García Vega, (asfixia del verbo y del sentido, desgarrada soledad sin eco), el guiño ambiguo, la picardía lezamiana borrando en gesto escéptico lo proliferante con un mínimo ademán deconstructor. Mientras esa zona de la crítica permanece en sombras o desvelada a trazos cuasi indelebles, tenemos este título de Arcos, que no traiciona su sentido, pues el autor prometió hablar de la pobreza irradiante y eligió con justicia los momentos y textos donde la negación, el vacío y lo neutro se trasmutan en posibilidad creadora, en búsqueda del camino hacia una trascendencia ontológica y vital. Quede el vigor de su investigación y el amplio registro de sus búsquedas para acercarnos a la potente urdimbre del universo origenista. ■

Ensayos sobre la Sociedad Civil cubana

MANUEL IGLESIA-CARUNCHO

Ricardo Puerta
Sociedad Civil en Cuba
 Maida Donate
Sociedad Civil, control social y estructura de poder en Cuba
 Ed. Coordinadora Social Demócrata de Cuba
 Miami, 1996, 92 pp.

EN EL PRIMER NÚMERO DE *ENCUENTRO*, TUVE ocasión de comentar, en estas mismas páginas, el contenido de un libro de intenciones reformistas publicado en La Habana.¹ Esta vez, la suerte coloca en mis manos una obra editada en Miami por la Coordinadora Social Demócrata de Cuba –proveniente, por tanto, del “extramuros” del sistema político de la Isla– con dos ensayos sobre la sociedad civil cubana. Como quiera que la Coordinadora Social Demócrata, a pesar de formar parte de la Plataforma Democrática Cubana, no se encuadra entre las posiciones más extremistas del exilio, parece interesante aprovechar la ocasión para explorar caminos de síntesis entre las posiciones menos radicales de “dentro” y de “fuera” de la isla, y, por otra parte, para señalar algunas insuficiencias que sería conveniente superar, en aras de la búsqueda de una sana comprensión de los problemas existentes.

Los dos ensayos resultan oportunos. Se necesita una descripción lo más fidedigna posible –y un buen análisis– de lo que es hoy en día la compleja sociedad cubana, más allá de las simplificaciones que sólo distinguen entre gobierno y pueblo –o régimen y oposición. El libro supone un primer paso en este

¹ CARRANZA, JULIO; GUTIÉRREZ ÚRDANETA, LUIS y MONREAL, PEDRO: *Cuba. La reestructuración de la economía. Una propuesta para el debate*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1995.

intento. En particular, el ensayo de Ricardo Puerta ofrece una descripción pormenorizada de los dos sectores que, en su opinión, se pueden distinguir en la sociedad civil cubana: el autoritario y el democratizador.

El primero estaría conformado por las seis organizaciones de masas existentes,² las organizaciones sociales del régimen –de escritores, artistas, profesionales y funcionarios– la gran mayoría de las Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) y los órganos nacionales, provinciales y municipales del Poder Popular.

El sector democratizador, que se puede dividir a su vez entre el proscrito y el tolerado, está, en el mejor de los casos, mal visto por el gobierno y, en el peor, reprimido y perseguido. En esta situación se encuentran los sindicatos, uniones y gremios profesionales independientes –como los abogados “agramontistas” o las asociaciones de periodistas independientes– y, por supuesto, todos los grupos defensores de los derechos humanos, disidentes y opositores. Por su parte, el sector tolerado estaría compuesto por la mayoría de los grupos simbólicos –agrupaciones religiosas de distinto tipo, entre ellas la Iglesia Católica, y la Masonería– y por aquella intelectualidad que se agrupa en torno a núcleos culturales estructurados informalmente.

El autor recoge también, desordenadamente, algunas experiencias de construcción de Sociedad Civil de distinto tipo, llevadas a cabo desde las filas del ala reformista del régimen. En general, han resultado fallidas, imposibilitadas de remontar vuelo ante las fuertes embestidas de la ortodoxia del sistema. Tal sería el caso de la “Fundación Pablo Milanés”, cerrada por buscar un espacio cultural plural e independiente y, por otra parte, el del “Centro de Estudios de América”, objeto de una triste

limpieza intelectual efectuada en los primeros meses de 1996, después de la ofensiva oficialista desencadenada con la “crisis de las avionetas”. Se cita también, entre otros, el caso de la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP), que, desde 1990, desarrolla proyectos en beneficio de sus miembros. Ello le ha valido, en ocasiones, la desconfianza del núcleo duro del sistema –sobre todo, cuando promueve pequeños proyectos de cooperación entre sus asociados y las ONGs extranjeras.

Sería de gran interés algún nuevo ensayo que analizase con más detenimiento y lujo de detalles, estos intentos de creación de Sociedad Civil “desde dentro”. Los casos citados, entre algún otro que ha resultado exitoso, son indicios de que existen sectores democratizadores y reformistas “intramuros” del sistema, lo que, por otro lado, dicta también la intuición más elemental.

Por su parte, la interesante descripción que realiza Maida Donate en el segundo ensayo del libro, sobre las distintas generaciones de la revolución, necesita también verse completada por un análisis profundo sobre las diferencias existentes entre ellas en lo que se refiere al proyecto político que imaginan y desean para el futuro cercano. Parece obvio que no deben imaginar la misma Cuba, dentro de unos años, la generación que hizo la revolución, todavía en el poder, y la llamada “generación de la orientación”, con menos de cuarenta y cinco años y la más preparada profesional e intelectualmente. Tampoco parece probable que se sientan igual de amenazadas, una y la(s) otra(s), ante los cambios que, en un futuro más o menos próximo, experimentará Cuba.

Señalo todo ello, entre otras razones, porque lo creo primordial para conocer la evolución más probable de los acontecimientos que ya ha comenzado a vivir la isla caribeña y, por otra parte, para definir las políticas de otros países, entre ellos la española, respecto a la isla. Si se asume la existencia de distintos sectores democratizadores dentro de Cuba, como hace el ensayo de Puerta –y, a efectos de esta argumentación, con más razón si existen dentro del sistema– el corolario para aquellos países interesados

² Central de Trabajadores de Cuba (CTC), Comités de Defensa de la Revolución (CDR), Federación de Mujeres Cubanas (FMC), Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP), Federación de Estudiantes Universitarios (FEU) y la Federación de Estudiantes de Enseñanza Media (FEEM).

en promover la democracia en Cuba no puede ser otro que ayudar a aquellos sectores a ganar espacios de libertad política y económica. Ello está reñido, obviamente, con todo tipo de aislamiento de Cuba. Esta fue la puerta que se pretendió abrir a finales de 1995, con la limitada puesta en práctica de la llamada “doble vía” de la Ley Torricelli que, como es bien sabido, resultó fulminantemente abortada con la aprobación de la ley Helms-Burton –aunque esto no se suele admitir– aprobación que sólo benefició a los sectores más radicales tanto del régimen como del exilio cubano, ambos instalados cómodamente en su “statu quo” particular. Fue una lástima que la primera vez que Estados Unidos comenzaba a probar una política medianamente constructiva hacia Cuba, por limitada que fuese, las fuerzas menos interesadas en experimentar tales avances, dentro y fuera, la hicieran trizas en tan poco tiempo.

La Unión Europea también pretendió algo así, aunque partiendo de una base muy distinta a la norteamericana, puesto que mantenía –y mantiene– unas relaciones plenamente normalizadas con la isla. Su política –más constructiva y acabada– hacia Cuba, contemplaba incluso la posibilidad de negociar un Convenio de Cooperación que, como es lógico, se encaminaría principalmente a apoyar los cambios que el país fuese experimentando. Pues bien, Ricardo Puerta, como conclusión de su diagnóstico, parece propugnar una vía similar para el exilio. Afirma en su ensayo que “a más sociedad civil, menos poder estatal” y, más adelante, que “el exilio (y los gobiernos extranjeros) debe brindar apoyo material, técnico y de solidaridad, con el propósito de ampliar el sector democratizador (legal e ilegal, latente o manifiesto) de la actual sociedad civil cubana” (pág. 42). Será interesante seguir de cerca el comportamiento “institucional” del exilio (y la política exterior de los gobiernos extranjeros), a la luz de estas observaciones.

Queda añadir que, si estas posiciones quieren tener algún eco en la isla, tendrían que hacer un esfuerzo mayor para reconocer los problemas externos que explican la crisis cubana actual. No lo hace así el ensayo comentado, que adolece del sesgo propio

del exilio de Miami: la “demonización” del régimen cubano. Todos los problemas que padece Cuba le son achacados a su gobierno y sólo a él. No deja de ser curioso que, como si se tratase del reflejo de un espejo, el ensayo adolezca del mismo problema que aquejaba al libro de Julio Carranza (ver nota 1), sólo que a la inversa: en aquel, las causas internas de la crisis se encontraban ausentes; todo era debido al bloqueo, a la caída del Telón de Acero, etcétera. En el ensayo de Puerta, ni una palabra se menciona sobre el semibloqueo³ norteamericano hacia la isla que, recordemos el dato, ha sido condenado en Naciones Unidas de nuevo este año, nada menos que por 137 países –entre ellos, todos los de la Unión Europea.

Esta, a mi juicio, visión parcial del exilio, comprensible, pero poco científica, se manifiesta con crudeza en otras páginas del ensayo. En una de ellas, se describen las habituales prebendas de la nomenklatura cubana de esta manera: “... extorsiones y sobornos (en dinero y regalos costosos) a inversionistas extranjeros, el uso ilícito de inmuebles y bienes duraderos, el robo de divisas, mercancías y bienes públicos, negocios en el mercado negro, viajes al extranjero (con familiares o amantes) pagados con fondos públicos, etc.” (pág. 40). Verdaderamente, cuesta trabajo creer que todo el *establishment* cubano esté tan corrompido, al igual que tampoco resulta creíble que lo esté todo el exilio más representativo, como a veces se insinúa desde el gobierno de la isla. En todo caso, afirmaciones de tal calibre hay que probarlas con hechos bien documentados.

En el mismo sentido, habría que matizar algunas afirmaciones sobre el desempeño del gobierno cubano. Que no ha sido brillante, sobre todo en el terreno económico, no hay quien lo ponga en duda. Pero de ahí

³ La política estadounidense hacia Cuba no se puede considerar como un bloqueo, puesto que no impide las relaciones económicas de otros países con la isla, pero va más allá de lo que es un embargo. Determinados artículos de las Leyes Torricelli y Helms, son criticados por la comunidad internacional precisamente por sus efectos extraterritoriales.

a afirmar que “después de 37 años de administración castrista, Cuba sólo aventaja a Haití entre los países del Continente” (pág. 28), hay un buen trecho. El país antillano, todavía hoy, y a pesar de la crisis, ocupa un discreto puesto setenta y nueve en el Índice de Desarrollo Humano elaborado por el PNUD y se encuentra por delante de ocho países del Continente en esa clasificación.⁴ Por otra parte, los 75 años de esperanza de vida con que cuenta su población al nacer y la tasa alcanzada de alfabetización de adultos, superior al 95%, son realidades que no se pueden ni desconocer ni negar. Es cierto que con la crisis escasean las medicinas y los libros, pero los médicos y los maestros ahí están.

La revolución cubana nació como reacción a los grandes problemas que se mantenían sin resolver en el seno de aquella relativamente rica sociedad de los años cincuenta. Entre ellos, la situación de miseria de importantes capas del campesinado, una elevada dependencia neo-colonial y la ausencia de libertades políticas. Con el apoyo multitudinario con que contaron los revolucionarios en 1959, el nuevo gobierno puso el énfasis en la soberanía nacional y en la justicia social, dejando relegadas las libertades ciudadanas individuales y –por razones ideológicas, políticas y de rechazo a “lo anterior”– la iniciativa privada. También quedó relegada una parte esencial del pensamiento de Martí, aquel que le llevaba a admirar al cura Hidalgo por ser capaz de invitar a sus adversarios, una vez que los hubiera vencido, a compartir con él su mesa.

Sería una lástima que, al negar los logros de esta etapa histórica, se perdiera, de nuevo, una oportunidad de encontrar la síntesis entre lo mejor de la revolución y de lo que puede aportar el exilio, una vez se produzca la transición cubana. Esta síntesis se encuentra en algún lugar intermedio entre lo que anhelan los sectores moderados y dialogantes de dentro y de fuera –los que son sistemática-

mente descalificados como “blandengues”, dentro, y como “dialogueros”, fuera–. Estos sectores, aunque, en general, no pueden expresar todavía con toda claridad su pensamiento y sus anhelos –ni intramuros ni extramuros– son los llamados probablemente a protagonizar una transición pacífica y sin revanchismos. A no ser que Fidel Castro sea capaz de abandonar su inmovilismo actual.

Esta síntesis está en algún lugar indeterminado entre el mercado y el Estado, entre los derechos individuales y los colectivos, entre la eficacia y la equidad. El reto es difícil. La fuerte atracción gravitatoria de Estados Unidos, de un lado, y la resistencia que genera, por otro, complican la posibilidad de alcanzarla. Pero ahí está, entre Europa y América, entre América y África, entre lo blanco y lo negro. Y Cuba será mulata o no será nada. ■

La fotografía considerada como una de las grandes artes

GUILLERMO AVELLO CALVIÑO

José Antonio Navarrete
Ensayos desleales sobre fotografía
Colección En Foco
Mérida, Venezuela, 1995, 170 pp.

DICE EL DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA Española del término “desleal”: que obra sin lealtad. La primera pregunta que me hago es por qué José Antonio Navarrete ha escogido este adjetivo para dar título al libro *Ensayos desleales sobre fotografía*. ¿Con qué o con quién ha sido desleal? ¿A quién o a qué no ha guardado la debida fidelidad? Por lo leído parece todo lo contrario. Se respira en el texto un profundo conocimiento de la historia de la “producción fotográfica” en el terreno artístico, así como

⁴ Estos ocho países son todos los centroamericanos, excepto Costa Rica, Bolivia, Perú, Paraguay y República Dominicana (Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo: Informe sobre el desarrollo humano, 1996).

una gran habilidad para explicar la imbricación de la fotografía en los ámbitos de la cultura iconográfica.

En el primero de los ocho ensayos de los que consta el libro: “La fotografía, especificidad y especificomanía” (sic) se apoya en el teórico del cine Bela Balázs para apuntar una de las cuestiones clave para urdir un entramado metodológico riguroso acerca de la teoría fotográfica –¿qué es lo que cámara no reproduce sino crea?– para Bela Balázs es el primer plano, el encuadre y el montaje.

Algunos fotógrafos han mostrado diversas y en algunos casos contradictorias opiniones acerca de lo que consideran como fotografía; para Julia Margaret Cameron la fotografía es un arte porque como pintura busca la belleza (opinión realmente discutible tal como evoluciona el medio). Para Paul Strand al igual que para Mortoly-Nagy la pregunta es completamente irrelevante. No ocurre lo mismo con Susan Sontag: “Para alcanzar la legitimidad como arte, la fotografía ha de cultivar la idea del fotógrafo como autor y considerar el conjunto de las fotografías tomadas por un mismo fotógrafo como una obra coherente”. Nos damos cuenta entonces de la dificultad existente hoy en día para poder objetivizar las características de la fotografía como obra artística.

Reconoce el autor que la fotografía no nace por casualidad sino como resultante de un período de investigación de nuevos tipos de representación visual que se desarrollan en un momento (siglo XIX) en el que el progreso científico-técnico tuvo un gran desarrollo (telégrafo, teléfono, turbina a vapor, automóvil de combustión interna...)

El título del segundo ensayo: “Van Dyck ¿fotógrafo?” nos emparenta directamente los ámbitos de la fotografía y la pintura al considerar los retratos de Van Dyck como “vivos” al enfatizar lo momentáneo como medio de acercamiento a la realidad. Quizá deberíamos incluir en esta categoría a otros grandes maestros: Rembrandt y su “Ronda nocturna”, Vermeer y su “Cocinera”...

La fotografía, como sabemos, toma un segmento de lo real y lo reduce a la bidimensionalidad. Para algunos fotógrafos (Bresson) ese momento de captación que

dura una fracción muy pequeña de segundo es la clave de una buena fotografía, para otros es algo completamente al margen ya que realizan una pre-visualización de la toma o una modificación a posteriori ya sea en laboratorio, tratamiento digital, retoque... (Witkin / Meyerowitz).

Llegamos a preguntarnos entonces qué diferencias existen entre la manera de representar la realidad mediante la fotografía y la pintura. Para responder a esta delicada cuestión deberíamos conocer antes a qué realidad nos referimos. El mismo paisaje puede ser pintado de mil maneras distintas, por lo tanto ¿no sería más apropiado referirnos a estilos de representación mas que a técnicas?

Citando a P.H. Emerson, artista y teórico de la fotografía del siglo XIX “el artista, usando la fotografía como medio, escoge un tema, selecciona los detalles, generaliza el conjunto (...) y así presenta su visión de la naturaleza (...) esto no es copiar o imitar a la naturaleza, sino interpretarla.” Pero, ¿no es toda interpretación emocional, selectiva y personal? Estamos pues, hablando de estilo, es decir, la manera de interpretar lo que realmente debe interesar al teórico de la representación artística así como el estudio de la evolución de esa “manera” de interpretar en relación con su contexto histórico.

El autor analiza el olvido que ha sufrido la fotografía a lo largo de los años en lo concerniente a su inclusión en diversos estudios sobre la historia del arte y destaca la inserción de una historia de la fotografía en la tercera edición del clásico de H.H. Arnason: *History of Modern Art* así como la famosa pregunta que le hizo Alfred Barr a Beaumont Newhall en un pasillo del Museo de Arte Moderno de Nueva York: “¿Te gustaría hacer una exposición fotográfica?” Estamos en el año 1936 y considerar la fotografía como arte en aquellos años no entraba dentro de los cánones de la época. Podríamos citar decenas de ejemplos para mostrar cómo la sociedad es reacia a considerar como obra artística algo que se sale de la órbita de lo “clásico”. Baste mencionar cómo en nuestros días la infografía (tratamiento digital de una imagen) es menospreciada por muchos

críticos de arte que no le prestan la mínima atención.

Afortunadamente, la fotografía es considerada ya una de las grandes artes y como tal, al igual que le ocurre a la pintura en el siglo xx, sufre un proceso por el cual prevalece el “cómo se pinta” sobre el “qué se pinta”. Las líneas que definen los géneros: retrato, paisaje, arquitectura, naturalezas muertas, se hacen cada día más difusas; corrientes pictóricas como el cubismo, el fauvismo, el expresionismo... dan un nuevo enfoque a los géneros tradicionales convirtiéndolos en hechos plásticos puros.

¿No deberíamos entonces centrarnos en la comprensión del cómo se realizan las fotografías? Teniendo en cuenta las decisiones que todo fotógrafo toma antes y después de abrir el obturador, así como las motivaciones más profundas que le han llevado a aproximarse a un motivo determinado.

La suma de estos factores lleva al autor a subrayar cómo en la fotografía de nuestros días el discurso sobre los géneros del arte ha entrado en crisis. Podemos observar claramente esta tendencia en lo que Navarrete considera fotografía de vanguardia y posmoderna, definiendo como tales “la producción fotográfica fundamentada en la manipulación y alteración de la imagen”. Este tipo de imágenes compondría una de las actuales corrientes artísticas (sintética) en oposición a la otra gran corriente centrada más en la diversificación y particularización de los lenguajes artísticos (búsqueda de lo “particular”).

Hablar de corrientes quizá sea un tanto erróneo en nuestros días ya que es tal el cúmulo de imágenes fotográficas de distinta índole que sería más prudente para el estudioso referirse a “personalidades” y definir los atributos que constituyen el *corpus* creativo de cada fotógrafo. Alfred Stieglitz era consciente de que al tomar determinadas fotografías identificaba éstas con sus sentimientos más íntimos. Él las llamaba “equivalentes”. Fotografió nubes, el sol o árboles para ilustrar las emociones humanas más complejas. Sus imágenes de nubes eran para él “revelaciones celestes de un mundo humano. Documentos de relaciones eter-

nas”; Weston, en cambio, consideraba sus imágenes como “pruebas de lo intangible”. De vez en cuando proporcionaba alguna clave por medio del título, por ejemplo, en “cabeza vacía” una toma de una forma protuberante formada por el hielo en el parabrisas de un coche. Richard Avedon, por su parte, caricaturiza el hecho fotográfico de una forma muy clarificadora cuando se refiere a sus retratos: “la gente va al fotógrafo como quien va al médico. Para averiguar cómo es o cómo está”. En otras palabras, esperan que el fotógrafo interprete o revele aspectos de sí mismos ocultos para ellos.

En el ensayo que Navarrete dedica a la relación existente entre la fotografía y el teatro se analizan los puntos en común de estas dos artes: el decorado o ambiente, la pose y el contenido ficticio de la imagen (su carácter de representación). Debemos recordar que en los orígenes del cinematógrafo esta relación se hace mas que evidente, pero rápidamente el género cinematográfico se da cuenta de sus recursos expresivos específicos y los hace patentes: el montaje, la selección de los encuadres (primeros planos, planos americanos...), composición en profundidad, movimientos de cámara... La fotografía al igual que el teatro, el cine, la pintura... como representaciones de una realidad, son productos de una cultura y como tales están inscritas en un plano ideológico del que no pueden sustraerse. Este enfoque “ideológico” puede servir de guía según Navarrete para el estudio de la teoría fotográfica.

La famosa fotografía del soldado republicano en la guerra civil española tomada por Roisert Lada ¿es una pose o no? No es eso lo que nos debe interesar. Lo que comunica, lo que representa es lo realmente valioso. De todos es sabido que las fotografías más efectivas son aquellas que no precisan de ninguna explicación. Para muchos fotógrafos el valor de la imagen se consigue presentándola fuera de su contexto inmediato y comprobando si mantiene su interés cuando ha perdido su valor como novedad. ¿Sucede esto con la fotografía de Capa? Cada uno debe responderse a sí mismo.

Los buenos reporteros gráficos conceden un enorme valor a las llamadas “imágenes universales” (aquellas que huyen de lo anecdótico para reflejar emociones y situaciones muy primarias como la alegría, el dolor, la esperanza, la ira...), esto constituye un ideal pero en la práctica no es fácil conseguir captar imágenes sencillas capaces de enlazar lo universal con el estereotipo.

En el último apartado del libro se hace mención del gran vacío existente en lo referido a la reflexión teórica acerca de la fotografía; una de las consecuencias de este vacío es el afán de los museos por coleccionar “antigüedades fotográficas”, creyendo que el tiempo otorga certificado de obra artística a cualquier fotografía ya que no se dispone de un cuerpo teórico debidamente estructurado para poder evaluar objetivamente cualquier obra.

La aproximación al valor estético de toda imagen es como dice Navarrete “selectiva”, por lo tanto esa selección será la que marque el “espíritu de todo organismo, institución o persona dedicada a la adquisición, archivo, exposición... de toda obra fotográfica”. Debemos recordar aquí la opinión de uno de los grandes fotógrafos del color de los últimos tiempos, Joel Meyerowitz: “Por lo que a mí respecta, no conozco más audiencia que yo mismo”. En cambio para Elliot Erwitt, si el espectador no entiende el mensaje, es el autor el que no ha sabido comunicar lo que quería. Nos damos cuenta entonces de la “relativización” del concepto de obra de arte como tal.

Por lo tanto, la labor del crítico, coleccionista o estudioso se hace cada vez más ardua pero también mucho más creativa y enriquecedora, ya que no transita por caminos trillados sino por pequeños senderos llenos de obstáculos que ocultan a veces piedras preciosas.

José Antonio Navarrete, investigador y crítico cubano, fue curador de fotografía del Museo Nacional de Cuba y ha sido asesor en la Dirección de Museos del Consejo Nacional de Cultura de Venezuela, país en el que reside. El libro que comentamos es una reducida selección hecha por el autor, de ensayos suyos escritos entre 1988 y 1991. ■

Las dos orillas, la isla entera; la mona y la cadena

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

Prólogo y selección: León de la Hoz

La poesía de las dos orillas

Libertarias / Prodhufi

Madrid, 1994, 428 pp.

Antología de Felipe Lázaro y Bladimir Zamora

Poesía cubana: la Isla entera

Editorial Betania

Madrid, 1995, 392 pp.

AMBOS VOLÚMENES SON LAS MÁS RECIENTES Antologías de poesía cubana publicadas en España. Setenta y cinco poetas están representados en ellas (algunos aparecen en las dos). Ambas muestras, demasiado generosas (sobre todo la segunda) en la inclusión de textos y autores, coinciden en el propósito de ofrecer, como sus respectivos títulos anuncian, una visión integral de la poesía cubana de las últimas décadas.

Encarándose al sistema de “apartheid” político que ha estragado a la sociedad cubana a un lado y otro del Estrecho de la Florida y que ha escindido artificiosamente a nuestra cultura en compartimentos estancos, los autores de estas antologías han mezclado en ellas poetas de dentro y de fuera de la isla, sin discriminaciones políticas, con lo cual han asestado un golpe a la psicosis de guerra civil bajo cuya disociadora influencia la obcecación y el temor vienen obligando a vivir irracionalmente a los cubanos hace ya demasiado tiempo.

Las antologías que nos ocupan se destinan a rescatar —es lo que las define—, de entre las turbulencias temporales del pleito político, la palabra de los poetas cubanos de estos años, expresada desde el interior y desde el exterior de la isla. De la Hoz, Lázaro y Zamora son explícitos en este punto. De la Hoz dice en su prólogo: “*La poesía de las dos orillas* es un intento de abordar con otro

criterio la trayectoria de la poesía (cubana) durante más de treinta años, dividida ficticiamente por interpretaciones acerca de cuál debe ser el destino del país, en correspondencia con nuestra tradición histórica cultural y el sitio que ocupamos en una orilla y otra”. Y añade: “Creo que, de forma inevitable, en el origen de esta cultura bifurcada y en cualesquiera de sus vertientes, está el entremetimiento excesivo y desafortunado de la ideologización de los intereses políticos en la creación, la evaluación, la difusión y el consumo de diferentes expresiones culturales”. Por su parte, Felipe Lázaro afirma en la carta a Zamora que sirve de prefacio a *Poesía cubana: la Isla entera*: “...hace falta volver a juntar las dos partes de un todo, y por ello te insisto en este proyecto de una nueva antología integral: pensando que ‘es una la poesía cubana’...” En su respuesta a Lázaro, Zamora comenta: “Confío en que muy pronto sea algo natural una edición cubana de antologías como éstas, o que circulen con la mayor ventura por los caminos de la isla los poemarios de todos los poetas nacidos aquí y quién duda que alguno nacido de sangre cubana por allá. Cuando ello suceda, advertiremos que no se trata de juntar dos partes o de cegar el agua para borrar las dos orillas, sino de reconocernos como lo único que somos: ‘una isla entera’”.

El sueño de la reconciliación nacional, de la recomposición de la sociedad cubana –rota por la pesadilla torquemadesca que le imponen–, sueño cuya realización en la historia aún parece distante y difícil, es lo que ya estos libros hacen palpable en el dominio de la poesía. Un buen preámbulo para la futura unión en democracia de un pueblo dividido por odios eventuales es juntar las palabras de sus poetas. En ellas es imposible no percibir, sustentando la inevitable y deseable diversidad de voces y mensajes, las raíces vivas de la nación.

La apelación a la unidad, implícita en estas dos antologías, está avalada por la presencia en ellas de un conjunto de textos y autores representativos de la lírica cubana de 1959 a la fecha. A pesar de algunas ausencias que deploro y de poemas que a mi juicio sobran, creo que entre ambas conforman una satis-

factoria visión global de la poesía del período que abarcan, uno de los más ricos y complejos dentro de la rica y compleja historia de la poesía cubana del presente siglo.

Antes de terminar este comentario quiero detenerme en unas líneas del prólogo de León de la Hoz a *La poesía de las dos orillas*, prólogo injustamente calificado de “prescindible” por un conocido crítico catalán. No comparto todas las opiniones que en él se expresan, como se verá en seguida, pero es un trabajo útil por la información que contiene y valiente por ciertas verdades que manifiesta –tómese en cuenta que De la Hoz reside en Cuba, donde por lo común decir verdades es como jugar a la ruleta rusa.

Las líneas en que deseo detenerme son éstas: “Paradójicamente, las *Palabras a los intelectuales*¹ que contienen los principios rectores de la política cultural y que intentaban atemperar los contradictorios signos del convulso panorama ideológico de la cultura, se convirtieron en manos torpes y en mentes calenturientas en un lema, en el cartabón para medir la cantidad de compromiso de los escritores y figonear la semántica y la forma de las palabras. [...] Un día habrá que hacer un análisis serio sobre la cultura de entonces y tomar en su justa medida aquel texto copioso de principios, que sólo fueron considerados parcialmente por los instrumentalizadores de coyunturas”.

En la Cuba de Castro a veces se ha permitido jugar con la cadena, pero nunca con la mona. De la Hoz, que hace una velada alusión a los horrores que se cometieron al amparo de ese discurso, intenta jugar sólo con la cadena cuando exonera a Castro de toda responsabilidad en las prácticas coercitivas mediante las cuales, desde 1961, a partir de las *Palabras a los intelectuales* y su brumosa ecuación “dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho”, el Estado impuso su nefasto control sobre la cultura, condicionando la expresión de ideas y hasta la elección de formas artísticas –recuérdese

¹ Discurso con el que Fidel Castro clausuró una serie de encuentros que sostuvo con la intelectualidad cubana en junio de 1961, en la Biblioteca Nacional José Martí.

la proscripción del abstraccionismo— a las exigencias “revolucionarias” del régimen. (Mientras escribo esto, tengo a la vista un periódico de hace unos días en que se lee: “Castro desata una ofensiva revolucionaria para cerrar las grietas ideológicas del régimen cubano. Se acabaron los tiempos de la tolerancia en Cuba (¿?). Se cerraron los márgenes para la pequeña crítica y el librepensamiento que en los últimos tiempos se habían abierto paso en algunos centros de estudio...” ¿No hemos visto esta película en otras ocasiones?)

El maniqueísmo dogmático que la oficialización de la cultura puso en vigor, con los correspondientes vetos y excomuniones de intelectuales acusados de homosexuales, de católicos, de elitistas, de burgueses, de colonizados, de desafectos, de apátridas (por haber abandonado el país), etcétera, dio origen al sistema de “apartheid” al que aludí al comienzo de esta nota y al que hoy Felipe Lázaro, Bladimir Zamora y León de la Hoz oponen sus reunificadoras antologías.

Los intelectuales cubanos con más de cuarenta años hemos sido, en algún momento, de una manera u otra, culpables y víctimas de esa aberración. Y la principal responsable de todo, bien lo sabemos, es la mona, no la cadena. ■

Sin piedad

CARLOS PÉREZ ARIZA

Julio Miranda

Cine de papel

Colección En Foco

Conac-FundaImagen - Univ. de los Andes

Mérida, Venezuela, 1996, 165 pp.

ESTE LIBRO, DEL TAMBIÉN CONOCIDO POETA, narrador, traductor, antólogo y editor, cubano/venezolano, Julio Miranda, intenta dar una visión general, aguda y sin concesiones de la cinematografía venezolana desde

1973 a finales de los años ochenta, así como un paseo por algunos filmes producidos en Cuba durante los ochenta.

Miranda, que vive en la ciudad universitaria de Mérida desde hace muchos años, ha obtenido con este libro el premio Ensayo en la II Bienal de Literatura “Mariano Picón Salas”, de Mérida en 1993.

Tal vez sea la década y media glosada por Miranda la que le ha dado al cine venezolano su mayor esplendor. Si los años setenta fueron los años del despegue, con un plan gubernamental de créditos al fomento de la industria cinematográfica, nunca verdaderamente desarrollada, la de los ochentas fue quizás la década de oro. Mientras que en la que nos encontramos se ha producido muy poco cine, como consecuencia directa de la crisis económica por la que aún atraviesa Venezuela.

Miranda ha escogido un puñado de películas que representan la obra de otros tantos cineastas y, por tanto, distintas maneras de mirar la realidad nacional, con peculiares formas de narrar lo mismo desde ángulos diversos. El autor de este ensayo, que confiesa haber dejado de ser un “crítico peleón”, de manera alguna ha dejado de serlo, según se avanza en la lectura del libro, vemos que sigue siendo, gracias a los dioses andinos, un implacable crítico de cine sin miramientos contra el mal gusto y amoroso con quienes hacen del cine una pasión por compendiar las artes que encierra.

Se aleja Miranda, afortunadamente, de esos críticos aduladores a los que está acostumbrado el cine venezolano, a esos a quienes todo cine hecho en casa les parece bueno tan sólo por haber sido manufacturado en el país. Con el mal cine venezolano, que arrastra vicios y contiene errores de aficionados, Miranda sigue siendo implacable como siempre lo fue. Si bien es cierto, que su reflexión nunca deja de ser ponderada, razonada y seria. Tal vez sea el único crítico veraz que le queda al cine venezolano, seguramente, uno de los más importantes también del cine cubano.

Ciertamente, como escritor, a Miranda le interesa mucho el cine que viene de la literatura, y mucho del venezolano parte de ahí.

Por eso, seguramente, comienza su ensayo con la película del mexicano/venezolano, Mauricio Walerstein, *Cuando quiero llorar no lloro*, basada en la novela homónima de Miguel Otero Silva. “El film ha empobrecido a los personajes...”, dice Miranda, aunque ve como acertadas la sustitución del santoral por los documentales de época, entre otras, como prueba de un trabajo cinematográfico creativo.

Para *La Boda* de Thaelman Urgelles, que fue en su día una película alabada unánimemente por la crítica, pero un fracaso de taquilla, Miranda intenta explicar esa situación, atribuyéndola a una excesiva fragmentación (100 escenas en 60 secuencias en 30 localizaciones distintas) y a una utilización sistemática del *flash-back*, que hizo que el público se alejara de las taquillas. Aunque califica a esta película como una de las más interesantes de toda la cinematografía venezolana, sobre todo por contar con un “guión sólido”, no explica cómo es posible que lo sea si su estructura es tan confusa para el público.

Sigue Miranda pasando revista a dos estrenos acaecidos en 1985, donde sus protagonistas coinciden en la profesión de ser escritores de una novela que nunca acaban de terminar. *Ratón en ferretería* de Román Chalbaud y *Profesión vivir* de Carlos Rebollo. La primera en tono de comedia, presenta a un personaje verosímil –“si se engaña, no nos engaña...”–, dice Miranda– pero “plano, ya que su tratamiento es superficial”. Mientras que el Claudio de la Oz de *Profesión vivir* es un personaje “mal construido, dentro de un guión incoherente”. Tras pasar por la polémica esgrimida entre los cineastas Alfredo Lugo y Román Chalbaud acerca del “laberinto de nuestro cine”, Miranda arremete contra *El atentado* de Thaelman Urgelles, donde no escatima argumentos para poder entender, cómo, al contrario de otras películas, ésta funcionó en taquilla, aunque su historia tenga lagunas e incoherencias. Basada en hechos reales, según Miranda, “no articula adecuadamente lo policiaco con lo político, ni alcanza suspense, ni denuncia eficazmente el sistema, pero funcionó en taquilla”. “Incomprensiblemente, añade, si el espectador no conoce a quienes fueron los protagonistas reales de

la historia, como al ver la película piensan en ellos, no entienden el film”. Pero, sin embargo, pagaron masivamente su entrada. Miranda se sorprende, diciendo: “Curioso film donde... todos los hilos de la trama salen del celuloide para vampirizar la realidad”. También señala que tiene exceso de subtramas y de *flash-back*.

Sigue el autor con otro film de Walerstein, *Macho y hembra*, al que no duda en calificar de “ceremonia de relaciones conflictivas... las más interesantes mostradas en el cine venezolano”. Pero sin dejar de señalar: “Comienzo lento, por insistir en acompañar a los personajes dentro de su contexto histórico sin aportar mayor cosa al drama”. Aunque lo considera un buen film, no deja de advertir que “el paso del tiempo está mal marcado”, cosa imposible de aceptar en un cineasta veterano como lo es Walerstein.

No deja de explorar Miranda el buen cine documental que se ha hecho en Venezuela, y toma como ejemplo al de Alfredo Anzola. Este autor, que después ha pasado al cine de ficción, hizo en su momento un documentalismo donde ha intentado plasmar el tema que más le importa: Cómo la necesidad popular toma pequeñas parcelas de poder dentro de determinadas circunstancias sociales.

En su mirada totalizadora, Miranda sigue su análisis sobre la pantalla venezolana de los ochenta con las películas de Cesar Bolívar, “un buen artesano”, que ha hecho filmes memorables, aunque en otros no ha llegado a profundizar lo que prometían sus guiones. Glosa en forma rápida tres estrenos del siguiente año, 1986, “un film idiota pero enérgico” (*De mujer a mujer*); otro “inteligente y fofo” (*Reinaldo Solar*) y, finalmente, otro “a la vez idiota y foto” (*Agonía*).

Otra adaptación de una obra literaria, que había estado esperando una lectura no sólo cinematográfica, sino propiamente literaria más exhaustiva, ha sido *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez. Una co-producción venezolana/cubana, compleja por desarrollarse en tres épocas, es analizada en profundidad por Miranda, quien tras recordar que el argumento de la novela se anticipa al planteamiento literario de lo re-

al-maravilloso, ya que se publica en 1931, señala como principal defecto de la película el tener “un buen guión mal realizado”. Califica como un acierto de los guionistas el haber incluido un tercer nivel temporal (la época actual), no presente en el texto original, que la acerca afortunadamente, así como el uso de los mismos actores protagonistas para los tres tiempos (siglo XVI, años veinte y hoy). Aunque señala como errónea la dirección de actores, que hace de los protagonistas “un trío flojo, inexpressivo, ausente”.

Como colofón, Miranda califica al cine venezolano, tras una personal encuesta, de pecar de exceso de lo siguiente: “historias mal contadas, personajes mal esbozados, tratar preferiblemente los asuntos más urgentes” (esa trasnochada imposición de la izquierda de politizar necesariamente todo lo que toca): “testimonios, denuncia, crónica, comedia fácil, violencia, cromo y comercial”. Y añade, “tampoco hay en el cine venezolano, memoria de una mujer personaje/protagonista para el recuerdo, ni de la gran película como memoria vital impedecida”.

Finalmente, Miranda concluye con una visión fugaz, pero densa del cine cubano de los ochenta, al que le une la misma pasión. Hace un recuento de las películas cubanas donde la mujer ha sido la protagonista en defensa de sus derechos dentro del marco social cambiante de la revolución, que predica con firmeza teórica la igualdad, pero que en la práctica debe luchar con igual o mayor fuerza que en otros regímenes, para concluir que ese cine, lo que ha estado planteando, es que la mujer es más revolucionaria que el hombre.

Pisa el año 1990 con las producciones cubanas, *Adorables mentiras* y *Alicia en el pueblo de maravillas*, donde la picaresca cubana toma alturas sublimes, empujada hacia arriba por la fuerza de la realidad que la circunda.

Tal vez sólo se nota en falta, una breve sinopsis de cada película para que el lector que no haya tenido la dicha/desdicha de verlas, comprenda aún mejor los argumentos que nos explica y analiza Julio Miranda. ■

¿Cuál es el don que el animal ofrece al poeta?

RAFAEL ROJAS

Orlando González Esteva

Fosa común

Editorial Vuelta

México, 1996, 42 pp.

¿CUÁL ES EL DON QUE EL ANIMAL OFRECE al poeta? ¿Cómo se inscribe, en la poesía del hombre, la imagen de otra especie? Hay una larga tradición de bestiarios en la literatura occidental, que verifica sus posibilidades entre el poema y la fábula. Escribir sobre el pez o el pájaro, la fiera o el insecto, es como invocar otra morfología desde una semejanza primordial o como rozar una textura extraña, amenazante y, a la vez, familiar. Suetonio comentaba que la zoofilia de los Césares se debía a su estado de renuncia al mundo de los hombres y los dioses. Con los poetas pasa lo mismo. La participación de los animales en la poesía descubre la inquietud de sí que experimenta el poeta.

El tigre perfecto de Blake, el cuervo evanescente de Poe, el majestuoso y luego grotesco albatros de Baudelaire, el mulo en el abismo de Lezama son presencias que encarnan esa gravitación especular. Lo mismo podría pensarse de los “buitres ahitos” que de pronto aparecen en *Blanco* de Octavio Paz o del pequeño zoológico que recorre Gabriel Zaid en su poema “Claro de luna”. Los animales son siempre una aparición, una taxonomía súbita que se despliega, como un espejo, ante los ojos del poeta. Tal vez Lezama haya querido señalar ese don poético del animal cuando decía “pues el viento, el viento gracioso, / se extiende como un gato para dejarse definir”. Aquí el gato otorga la *extensión* de la sustancia poética: la cantidad hechizada de la imagen.

Entonces el acto del poeta podría significarse con la figura del cazador. Su mirada caza, su escritura enjaula una imagen del

animal que luego se imprime en el texto. Así lo ha presentado Jorge Esquinca al reunir en un *Álbum de zoología* el bestiario poético de José Emilio Pacheco. Aquí las criaturas se clasifican según el elemento en que habitan: las de aire, las de tierra, las de agua... Pero junto a decenas de cocuyos, escorpiones y cangrejos aparece, solitaria, la salamandra: el lagarto que "nace del fuego y es de fuego". En la mejor tradición de la poesía mexicana, esa "sombra en la piedra", que vieran Heráclito y Leonardo, motiva todo un libro de Octavio Paz.

El pez, el pájaro y las fieras poseen una condición totémica que se transfiere a sus usos literarios. Pero en el caso de los insectos no se trata, únicamente, de símbolos particulares, sino de metáforas de la civilización. El arquetipo del carácter del escritor entomólogo responde a ese afán por construir alegorías de una comunidad y sus rituales. La metáfora recurrente de la colmena en el discurso occidental, desde Mandeville hasta Marx, indica esta vocación alegórica. El insecto está siempre involucrado en una colonia que organiza empresas colectivas: sus atributos poéticos siempre se significan en plural. Así, por ejemplo, en el poema sobre las moscas, de Antonio Machado, éstas son las "familiares, golosas, inevitables, chiquiticas, revoltosas".

Fosa común de Orlando González Esteva nos transporta al mundo minúsculo y atareado de las hormigas. Se trata de un largo poema "que se extiende como un enorme hormiguero". Pero también es un pequeño y concentrado poema sobre la muerte y la escritura. Los primeros versos hablan de una caravana de hormigas que penetra la carne del poeta. Un poco más adelante, sabremos ya que ese cuerpo devorado por los himenópteros es un símbolo del trance que supone toda composición poética: "al verlas ir y venir/ conmigo en hombros no sé/ si me reconoceré/ cuando acabe de escribir". El acto solitario de la poesía —y de la música y de la pintura, es decir, del arte— se percibe aquí como el acarreo de una muchedumbre de hormigas en la piel del poeta: "escribir es hormiguar/ sobre el cuerpo firme y terso/ que va desnudando el verso/ y comienza a respirar".

A medida que avanza el texto notamos

una metamorfosis. El cuerpo carcomido y fragmentado del poeta se reintegra en la escritura: "el poema se incorpora / y me extiende, manuscrito, / su *cadáver exquisito*. / Luego, *para mí ya es hora*". La primera cita alude a esos juegos de composición colectiva que hacían los surrealistas. La segunda es una de las últimas frases de José Martí, que señala el logro de ese estado del alma que Séneca recomendaba: la disposición a morir. Ambas citas se enlazan en cuatro versos para proponer la certeza de que toda escritura poética es un ritual de la muerte. Orlando González Esteva formula esta verdad como sólo pueden hacerlo los poetas, es decir, como un reclamo: "huelga que les reclame: / muerte es civilización. / Yo tengo por Partenón / la osamenta más infame".

En efecto, el escritor, el poeta, es una criatura en la que convergen los más caprichosos legados. Su cuerpo es un territorio donde se dan cita viejos rumores, formas inmemoriales, palabras perdidas. La poesía es, justamente, el testimonio, la voz que da fe de esa confluencia. Martí escribió: "yo vengo de todas partes y hacia todas partes, / voy..." González Esteva escribe: "yo soy éste y soy aquel... / soy una fosa común". Y esta afirmación del ser encarna, plenamente, en el poema. Es asombrosa la vastedad de resonancias que logra inscribirse en tan sólo treinta páginas: Fidas, Goya, San Juan de la Cruz, Quevedo, Swift, Poe, Mallarmé, Claudel, Eliot, Acuña, Darío, Lezama y hasta un par de danzas para piano de Ernesto Lecuona.

Después del poema aparece un breve texto, titulado "Las cosas escondidas". Aquí el poeta cede a la tentación de exhibir su propio legado. Se trata de una rápida genealogía sobre el tema de las hormigas en la cultura cubana. Novelas, poemas, diccionarios, tratados y canciones resumen todo el imaginario del hormiguero que se acumula en la tradición de la isla. Algunos de los más célebres autores practican esta suerte de escritura cubana de la hormiga: Esteban Borrero, José Martí, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Alejo Carpentier, Lydia Cabrera...

¿Qué significa ese epílogo? ¿Es tan sólo un ejercicio de autorización literaria? Parece ser algo más. González Esteva ironiza la cons-

trucción de las tradiciones nacionales. En vez de ubicar los rastros de una poética nacional en la celebración de la piña, el colibrí o la palma, se vuelve hacia la hormiga y demuestra que también hay imágenes sucesivas de ese insecto en la cultura cubana. Pero además de esta ironía, el epílogo sugiere una paradoja. Advertíamos que se titulaba “Las cosas escondidas” y que versaba sobre la presencia del hormiguero en la literatura cubana. Sin embargo, el atributo más visible, más epidérmico, de un poeta como Orlando González Esteva es su pasión por Cuba. La cubanidad no es una “cosa escondida” en el poema, sino un aliento que invade la superficie de su escritura.

Es ahí, en esa exhibición memoriosa de un legado poético, donde la *fosa común* se vuelve una alegoría más inquietante. Ese cadáver que las hormigas llevan a la tumba, “con sus inmensas cargas solidarias”, podría ser, también, el cuerpo fragmentado de la cultura cubana. La escritura de la hormiga, que se acumula en la isla desde el siglo XIX, es una suerte de prefiguración de la decadencia del espíritu nacional: una profecía de la última caravana. Para los cubanos algo se acaba y no es precisamente el siglo, el milenio, o siquiera, el orden revolucionario. Se acaba un país, una cultura, una tradición, cuya resonancia distante anima la poesía de Orlando González Esteva. ■

La ciudad y la noche

ÁNGEL RODRÍGUEZ ABAD

Guillermo Cabrera Infante
Ella cantaba boleros
Alfaguara
Madrid, 1996, 308 pp.

ESTE ENSEMBLE QUE NOS PROPORCIONA GCI, juego combinatorio de tres textos ya conocidos, permite, sin embargo, una lectura

nueva de una ciudad y una noche. La ciudad es La Habana, y la noche, la copa de la noche, es el templo de prodigios y de hechizos donde todo lo oculto se revela. El azar necesario en el maremágnum de publicaciones nos brinda esta yuxtaposición de dos piezas de Guillermo Cabrera Infante, publicadas previamente por separado, que juntas y revueltas parecen ofrecerse como cifra y compendio perfecto de todas las demás; o al menos, como tesoros preciosos de esa Biblioteca ilimitada y periódica que nos constituye como voraces lectores que no quieren prescindir del aire romántico de los buscadores de oro... si bien condenados a sumergirnos, como descubriese Jorge Luis Borges en sus *Ficciones*, en una memoria de indecible melancolía.

Ella cantaba boleros, la pieza que titula el volumen y que lo cierra (hilo conductor de *Tres tristes tigres*, y ahora narración independiente a la que se añade una coda publicada también por separado) toma como punto de partida los boleros y la imagen de la estrella Freddy, y su noche de fiesta y celebración; cuenta como mito la historia de una diva marginal y secreta –reina de la desmesura pero reina de un reino interior y arrebatador– que enamora y enajena a los jinetes que se orientan y se pierden hasta encontrar la voz de la ciudad, el ritmo de sus adoradores. La Estrella tenía 27 años al morir o quizá fueran 27 siglos; negra espantosa, enorme, obsesionada con la fama, como recuerda al autor: “Una especie de Venus monstruosa, que salió de las aguas, y que vivió en un mito”. Rosa María Pereda señala que “La Estrella y su historia eran la columna vertebral de TTT, o mejor, una de las columnas de aquel Partenón, así que suelta nos produce ese escalofrío de escándalo y belleza perfecta de la pieza del Partenón del British”.

A través de la mirada de un fotógrafo recorreremos los garitos de la noche habanera, que son como estaciones de una educación visual y sonora de un momento tan seductor como irrepetible: la juventud intensa, todavía ilusa, enamorada, lista para perderse en el laberinto del deseo, de la amistad, de los descubrimientos aniquiladores. Por ejemplo, La Estrella, dómina potestad del chow-cito del Las Vegas. Música, ruido de vasos,

olor de alcohol, humo, sudor, luces de colores. Así era el chowcito en la madrugada avanzada, reiterada: “Este mundo de la gente que se sumergía en las noches y nadaba en cualquier hueco oscuro, aunque fuera artificial, en este mundo de los hombres rana de la noche”. Allí, perdidos en una imaginaria ciudad submarina, en órbita, celebrando “el único alimento que hace a los hombres dioses, la ambrosia del sexo”. Y allí brillaba La Estrella: “Aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música”. GCI modela su vida por medio de las palabras, evoca el deslumbramiento extraordinario por el artificio de la ciudad, que es su verdad; y como es y vive para la literatura salva a la figura efímera para inmortalizarla en la leyenda, pues la poesía de la leyenda –como certificaron John Ford y Orson Welles– es más pura y certera que la prosa de la realidad. A través de sus canciones, dulces y con sentimiento, La Estrella logra el estremecimiento del *voyeur*. Ella es un fenómeno cósmico, un monstruo metafísico, ella es Nat King Kong. José Miguel Ullán ha mencionado el subidón, subidón de su delirante voz de mucicna noctámbula. Y GCI se deleita en el delito del puro placer de cantar, del cantar por gusto en los cafés, bares y clubes de una Rampa que es un lugar de encuentros, paraíso nocturno de emociones, caos y esplendor, recuerdo de la ciudad perdida.

Las andanzas de este grupo de viajeros de la noche, que son como una suerte de bienaventurados en su fragilidad y divertida lucidez, están puntuadas por el arma de la parodia y las citas literarias y de cine que el autor maneja con habilidad y precisión. Quizá para cubrir con una armadura verbal chisporroteante pero jamás pesada ni pedante, una ternura que se adivina a ráfagas, y que respiramos ante esa inmensa intensidad de momentos febriles en la alta noche que es la intimidad más nuestra como lectores o recordadores. Todo es posponer, se nos insinúa. La poesía de un grupo de viejos en la calle jugando al dominó en camiseta, apenas entrevistos; la evocación de unas jóvenes cantantes negras con el rumor del mar en el amanecer inmediato como colofón a una

noche que todavía se quiere continuar por toda la eternidad (si no amaneciera) atraviesan en su luminosidad la exacta transparencia de este relato perfecto que se esconde como una gema bajo su aparato verbal de bromas y veras, de andares y desandares, de canciones y alcoholes y más canciones.

La ciudad es un laberinto que nos hace más sabios, más viejos, más frágiles. Hay minotauros peligrosos que debemos sortear y ariadnas seductoras que nos invitan a seguir; la parodia y las citas de cine son las luces y los fuegos de artificio que adornan los pasillos del laberinto: de Marilyn Monroe jibarizada en cubanita deliciosa a la mulata Ingrid Bergamo (así pronunciaba el nombre de la Bergman) que permite una odisea oral y sexual al amigo Silvestre convertido en partenaire de *La cantante calva* en La Habana de noche; de Antonioni a Romero de Torres pasando por Hemingway en un encadenamiento de citas como bromas que acaba por incluir al mismísimo Platón, a Sartre o a la Biblia para finalizar, una vez más, con la arrasadora ceremonia de la música cubana. “Si esto fuera una película y no la vida” subraya el fotógrafo narrador. Los términos de cine son términos de vida y el juego de las palabras salva a la misma vida de las garras del caos y de la muerte: “La única cosa por que siento un odio mortal es el olvido”. La voz excesiva de Freddy, de la Estrella, se hace literatura para durar.

Vista y leída en la distancia y en su ajustada desnudez, *Ella cantaba boleros* se revela como un prodigio de exactitud y de turbación. Sus escasas cien páginas son como la rosa del no le toques ya más. Un relato perfecto como el mejor bolero que a través de la odisea de la ballena negra (divertidísima la coda Metafinal que pone el broche de oro negro al conjunto) canta la isla imperecedera: “Esta es una isla de equívocos dichos por un tartamudo borracho que siempre significan lo mismo”. La tragedia shakesperiana –atravesada por las sombras en blanco y negro del cine– sobrevuela la ciudad que es una mesa de naipes y balas y copas. Las canciones son la cifra de la cita en la noche, surgen al abrir la puerta de un local, del radio del auto, de la estrella borracha que se desploma y brilla. Se

inscriben en el recuerdo; y entre los latones de basura de una ciudad obsesiva hecha ya memoria o en el océano mítico donde Freddy (la prima negra de Moby Dick) deviene insumergible anti-Titanic perdurarán como forma de la belleza, de deseo y de la nobleza humana. La noche es una encantadora; y a esta hechicera es a quien celebra este relato, tan perfecto en su dosis, delirio y destello como lo son a su modo *El perseguidor*, *Arturo*, *la estrella más brillante* o *El inmortal*. GCI nos ha envenenado con su poción de amor y de noche. La Noche de ronda se hace Noche redonda. Recordemos las sabias palabras de Rafael Cansinos-Asséns, maestro del maestro Borges: “Todo en la noche está hecho para el amor: por sus vías transita todo lo que está ansioso de ternura y en sus profundas entrañas se hunden los que buscan sin descanso”.

Pero todavía hay más. Doscientas páginas más para disfrutar del clima, de las maneras, del lenguaje habanero: “El carácter precioso del lenguaje habanero, tan vulgar, tan vivo, tan sentida su desaparición”. Si *Ella cantaba boleros* es en su perfección, breve intensidad y resolución una pieza de cámara, *La amazona* semeja un movimiento de esa sinfonía de la ciudad que se llama *La Habana para un infante difunto*. Donde la ciudad es el soporte del relato y la mujer se constituye como una suerte de revelación.

Con *La amazona* (último capítulo de *La Habana para un infante difunto*, de la que ahora se separa) saboreamos el ron añejo de un GCI maduro en el recuerdo y dotado de unas armas paródicas y melódicas afinadas y matizadas por los recursos retóricos del estilista y el admirador. La mujer protagonista de la hermosa obsesión del joven artista y la ciudad indestructible donde suceden los hechos se entrelazan en un torbellino de alusiones, ilusiones y alucinaciones que celebran el espectáculo eterno y siempre nuevo del sexo y la escritura, ejes que atraviesan un arte amatoria condenada a brindar una y otra vez por un cuerpo y por una ciudad, duelo de amor y educación erótica que se resuelven en la fiesta del lenguaje como salvación: “Siempre me pierden las palabras (...) nunca se sabe dónde un cuento se puede transformar en literatura”. Una hechicera (circe o vampiro o

flor del mal) con el supuesto nombre inocente de Margarita es la amazona que enamora al escritor en ciernes; es una venus de ojos verdes, toda sensualidad y frenesí, que en la sucesión de encuentros y desencuentros que articula el relato se ofrece como forma de amor en su plenitud carnal; pero también será, desvelada y desnudada, el puñal metafórico que permita el ejercicio vivo de la evocación: allí donde la belleza consigue enmudecer al efímero voyeur, serán el esplendor y la adoración de la carne y de la palabra quienes sobrevivan convertidos en literatura.

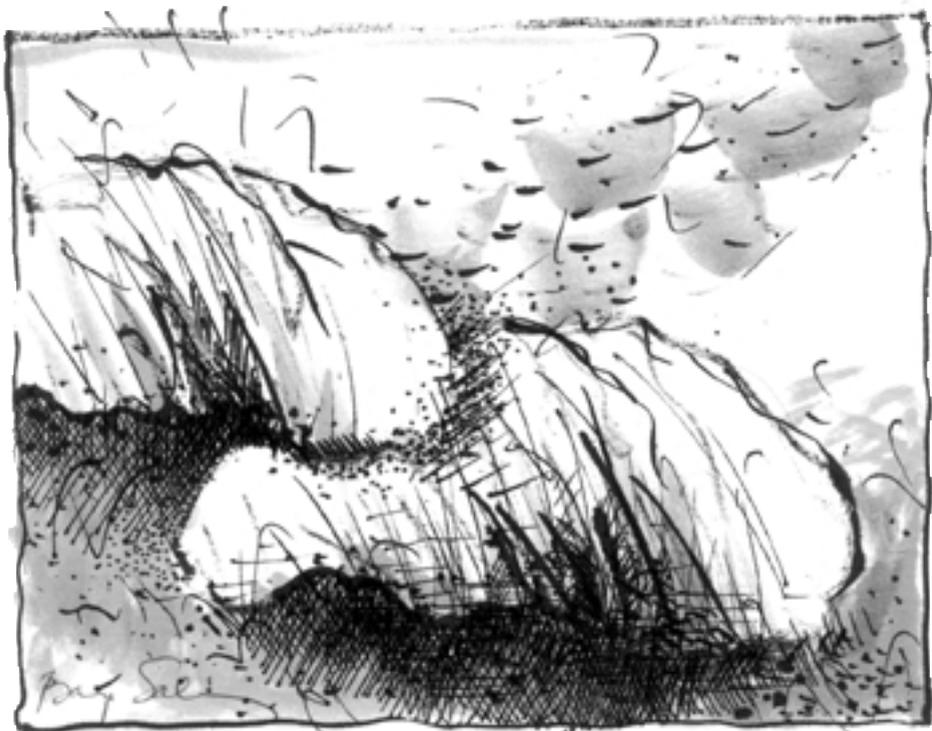
“Débil es la carne pero poderosa su visión”. Las devoraciones a flor de piel, las huellas del delirio se transforman en las manchas indelebles de Macbeth; el cuadro carnal de un encuentro amoroso deviene, en su metamorfosis, en la luminotecnia dramática y narrativa del repertorio visual de Von Sternberg; un amago de envenenamiento se salpica con versos de Lorca y la misma protagonista es al final de la narración la versión morena de Gene Tierney: la cita y la parodia vertebran el curso y el juego del relato. El cine y la literatura se funden con el Eros de la ascensión carnal para conseguir la fusión de literatura y de vida en un cóctel o pócima que es el brebaje de los sueños: lo erótico más lo retórico resulta así más erótico. La mirada aniquiladora y verde de la hechicera se tornará mirada de vida, mirada de cine, mirada de poema.

La otra pasión configuradora de esta memoria de amor y vida es, claro, la ciudad de La Habana. “La Habana o la vida”... es la apuesta del jugador enamorado. “Yo no vivo en Cuba, yo vivo en La Habana”. “La Habana no sólo era mi fin y mi principio, sino mi medio”... El teatro táctil de la cama se troca en teatro táctil de La Habana, ciudad que en la novela se hace mito. El Dublín de Leopold Bloom o la Nueva York de Holden Caulfield nos vienen a la memoria cuando paseamos con GCI o con G. Caín por esta Habana de La Rampa y de *Carteles*, de los clubes y de los cines, de las noches insulares y de los jardines invisibles. La Habana será Delfos y será verso parodiado de Martí: “Dos patrias tengo yo: La Habana y la noche (...) Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche”. La Habana es un *Paris de deux*, el lugar real de la ficción donde

el enamorado fulge como el paseante en la mitología romántica –de Baudelaire a Benjamín– pues la ciudad es la red y el espejo de la modernidad, y el dardo certero en la diana de la noche tiene un misterio y un hechizo esencialmente urbanos; el cuento de amor se escribe como poema de la urbe: “Habanidad de habanidades, todo es habanidad”.

Filtros de amor, marcas de amor, flores de amor, ojos verdes de amor, pasión de amor. La transparencia diamantina del bolero se ha tornado con esta amazona para un infante difunto en proliferación y en exceso. Es la argucia del hechicero para perpetuar el amor, pues se trata de “convertir el amor en algo que dure no más allá de la muerte sino mientras la memoria viva”. El enigma del deseo, la mujer como enigma es

la actividad reiterada, propia del exceso del escritor en su labor. El desastre racional del tiempo –esa razón que el corazón desconoce– perdurará, así la amazona, hecho palabra. El puñal heridor y la armada amada son el precipitado poético de una “larga persecución por los años y por las calles de La Habana”. Tenemos ahora la oportunidad como lectores de volver a sumergirnos por partida doble en este dichoso encuentro de amor. “Las cicatrices duran más que las palabras”, advierte el narrador al terminar su relato. Las palabras impresas son las hermosas cicatrices (cara cortada al final de la noche) que nos regala GCI desde su hogar habanero en Londres, territorio libre de América; sus noches y su ciudad forman ya parte de nuestra Biblioteca de Babel. ■



Baruj Salinas