

encuentro

DE LA CULTURA CUBANA



HOMENAJE A ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

FACSÍMIL INÉDITO: FIDEL CASTRO
responde por escrito a Andrew St. George

DUANEL DÍAZ INFANTE
Límites del origenismo

CRISTÓBAL DÍAZ AYALA
Música clásica y música barroca

DOSSIER
MIRADAS SOBRE MIAMI

verano de 2004

33

6,50 €

REVISTA encuentro

DE LA CULTURA CUBANA

DIRECTOR FUNDADOR

Jesús Díaz †

DIRECTORES

Manuel Díaz Martínez

Rafael Rojas

CONSEJO DE REDACCIÓN

Elizabeth Burgos

Pablo Díaz Espí

Josefina de Diego

Carlos Espinosa

Joaquín Ordoqui García †

Marifeli Pérez-Stable

Antonio José Ponte

JEFE DE REDACCIÓN

Luis Manuel García

EDITA

ASOCIACIÓN ENCUENTRO

DE LA CULTURA CUBANA

Infanta Mercedes 43, 1º A

28020 ■ Madrid

Tel: 91 425 04 04 ■ Fax: 91 571 73 16

E-mail: asociacion@encuentro.net

www.cubaencuentro.com

PRESIDENTA

Annabelle Rodríguez

VICEPRESIDENTA

Beatriz Bernal

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y DISEÑO GRÁFICO

Carlos Caso

ENCUENTRO DE LA CULTURA CUBANA
es una publicación trimestral independiente
que no representa ni está vinculada
a ningún partido u organización política
dentro ni fuera de Cuba.

33
verano 2004

■ Homenaje a Roberto González Echevarría ■

OYE MI SON: EL CANON CUBANO

Roberto González Echevarría • 5

Roberto González Echevarría **ENTREVISTO**

por Gustavo Pérez Firmat

LA RUTA DE ROBERTO • 19

UN HUMANISTA EJEMPLAR

María Rosa Menocal • 29

AULAS Y ALAS

Andrew Bush • 32

NOTAS PERSONALES SOBRE

«EL PEREGRINO EN SU PATRIA»

Antonio Benítez Rojo • 39

EL ARTE CRÍTICO

Rolena Adorno • 43

UN BUEN JUGADOR

José Prats Sariol • 46

LA GRANDEZA DE LA LITERATURA

Harold Bloom • 51

LA PRIMERA BOLA

Miguel Barnet • 52

■ Poesía ■

Manuel García Verdecia • 56

Andrés Reynaldo • 63

■ ■ ■

¡NO ES CUBA, ES HOLLYWOOD!

Rosa Ileana Boudet • 71

■ Cuentos de Encuentro ■

LAS ESTRELLAS SOBRE EL AMAZONAS

Fernando Villaverde • 81

CIUDAD DE ARENA

Ángel Santiesteban • 91

■ En proceso ■

LÍMITES DEL ORIGENISMO

Duanel Díaz Infante • 103

■ ■ ■

UNA PELEA CUBANA CONTRA LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

Manuel Díaz Martínez • 113

■ ■ ■

**Facsímil inédito: Fidel Castro
responde por escrito
a Andrew St. George • 119**

■ Dossier ■

Miradas sobre Miami

VARIACIONES DE MIAMI

Wilfredo Cancio Isla • 160

MIAMI ES MIAMENSES Y ES MÁS Y ES UNA FERIA

Alejandro Armengol • 163

DE LA PROVISIONALIDAD A LA PERMANENCIA

José Antonio Évora • 170

MIAMI Y EL ARTE DEL EXILIO

Ricardo Pau-Llosa • 175

LA PANTALLA DE AZOGUE

Alejandro Ríos • 179

¿QUIÉN PUBLICA LIBROS DE POESÍA?

Reinaldo García Ramos • 184

FESTÍN PARA LA MEMORIA

Ivette Leyva Martínez • 191

LA CONSERVACIÓN DE LA MEMORIA CULTURAL

Carlos Espinosa • 197

LA CIUDAD VIRTUAL

Rafael Fornés • 201

■ Textual ■

EL ARTISTA CONSENTIDO

Antonio Muñoz Molina • 209



PROSTITUCIONES / Enrico Mario Santí • 225

ES UN CLEPTÓMANO DE CAJITAS VISUALES

Lorenzo García Vega • 230

■ Perfiles ■

CRISTÓBAL DÍAZ AYALA: UNA PASIÓN POR LA MÚSICA

Joaquín Ordoqui García • 235



MÚSICA CLÁSICA Y MÚSICA BARROCA

Cristóbal Díaz Ayala • 247

■ Miradas polémicas ■

A PROPÓSITO DE MALA VISTA ANTI SOCIAL CLUB

Julio Fowler • 255



LA LENGUA NÓMADA / Isabel Álvarez Borland • 265

HEBERTO PADILLA / Vicente Echerri • 275

■ Buena Letra ■

285

■ Cartas a Encuentro ■

311

■ La Isla en peso ■

313

COLABORADORES

Gustavo Acosta ■ Rolena Adorno ■ Carlos Alberto Aguilera ■ Eliseo Alberto ■ Rafael Alcides ■ Ramón Alejandro ■ Carlos Alfonso ■ Rafael Almanza ■ Odette Alonso ■ Eliseo Altunaga ■ Alberto F. Álvarez ■ Isabel Álvarez Borland ■ Alejandro Anreus ■ Uva de Aragón ■ Helena Araújo ■ Jorge Luis Arcos ■ Sigfredo Ariel ■ Alejandro Armengol ■ Gastón Baquero ■ Carlos Barbáchano ■ Miguel Barnett ■ Jesús J. Barquet ■ Víctor Batista ■ José Bedía ■ Francisco Bedoya ■ Eduardo C. Béjar ■ Antonio Benítez Rojo ■ Marta Bizcarrondo ■ María Elena Blanco ■ Harold Bloom ■ Vela Cecilia Bobes ■ Rosa Ileana Boudet ■ Andrew Bush ■ Attilio Caballero ■ Madeline Cámara ■ Wilfredo Cancio ■ Jorge Castañeda ■ Mons. Carlos Manuel de Céspedes ■ Enrique Collazo ■ Luis Cruz Azaceta ■ Jorge Dávila ■ Cristóbal Díaz Ayala ■ Duanel Díaz Infante ■ Arcadio Díaz Quiñones ■ Néstor Díaz de Villegas ■ Constante «Rapi» Diego ■ Eliseo Diego ■ Haroldo Dilla ■ Vicente Echerri ■ Antonio Elorza ■ Magaly Espinosa ■ María Elena Espinosa ■ Norge Espinosa ■ Oscar Espinosa Chepe ■ Abilio Estévez ■ José Antonio Évora ■ Tony Évora ■ Damián Fernández ■ José Hugo Fernández ■ Lino B. Fernández ■ Miguel Fernández ■ Ramón Fernández Larrea ■ Francisco Fernández Sarria ■ Joaquín Ferrer ■ Jorge Ferrer ■ Juan Carlos Flores ■ Leopoldo Fornés ■ Rafael Fornés ■ Julio Fowler ■ Ileana Fuentes ■ Emilio García Montiel ■ Reinaldo García Ramos ■ Lorenzo García Vega ■ Manuel García Verdecia ■ Flavio Garcandía ■ Florencio Gelabert ■ Lourdes Gil ■ Alejandro González Acosta ■ Roberto González Echevarría ■ Gustavo Guerrero ■ Wendy Guerra ■ Mariela A. Gutiérrez ■ Pedro Juan Gutiérrez ■ Emilio Ichikawa ■ Pedro de Jesús ■ Andrés Jorge ■ José Kozar ■ Julio Larraz ■ Felipe Lázaro ■ Francisco León ■ Glenda León ■ Ivette Leyva ■ Soledad Loaeza ■ César López ■ Eduardo Manet ■ Carmen Márquez ■ Raúl Martínez ■ Rodolfo Martínez Sotomayor ■ Dennys Matos ■ María Rosa Menocal ■ Carmelo Mesa-Lago ■ Adam Michnik ■ Julio E. Miranda ■ Michael H. Miranda ■ Mauricio de Miranda ■ Alessandra Molina ■ Juan Antonio Molina ■ Pedro Montreal ■ Carlos Alberto Montaner ■ Juan Luis Morales ■ Gerardo Moxquera ■ Eusebio Mujal-León ■ Antonio Muñoz Molina ■ Eduardo Muñoz Ordoqui ■ Iván de la Nuez ■ Carlos Olivares Baró ■ Gregorio Ortega ■ Heberto Padilla ■ Mario Parajón ■ Ludolfo Paramio ■ Enrique Patterson ■ Ricardo Pau-Llosa ■ Gina Pellón ■ Umberto Peña ■ Michel Perdomo ■ Ricardo Alberto Pérez ■ Marta María Pérez Bravo ■ Gustavo Pérez Firmat ■ Enrique Pineda Barnett ■ Jorge A. Pomar ■ Ricardo Porro ■ Ena Lucía Portela ■ José Prats Soriol ■ Nicolás Quintana ■ Tania Quintero ■ Sergio Ramírez ■ Sandra Ramos ■ Alberto Recarte ■ Andrés Reynaldo ■ Alejandro Ríos ■ Enrique del Risco ■ Miguel Rivero ■ Raúl Rivero ■ Reina María Rodríguez ■ Guillermo Rodríguez Rivera ■ Efraín Rodríguez Santana ■ Martha Beatriz Roque ■ Christopher Sabatini ■ Enrique Saínz ■ Baruj Salinas ■ Miguel Ángel Sánchez ■ Tomás Sánchez ■ Osmar Sánchez Aguilera ■ Enrico Mario Santí ■ Ángel Santiesteban-Prats ■ Fidel Sendagorta ■ Pío E. Serrano ■ Pedro Shimose ■ Ignacio Sotelo ■ Ilán Stavans ■ Andrew St. George ■ Michel Suárez ■ Jaime Suchlicki ■ Elena Tamargo ■ Nivaria Tejera ■ Amir Valle ■ Jorge Valls ■ Aurelio de la Vega ■ Carlos Victoria ■ Fernando Villaverde ■ Alan West ■ Yoss (José Miguel Sánchez) ■ Rafael Zequeira

La producción de este número ha sido posible gracias a la generosa contribución de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y de la Agencia Española de Cooperación Internacional



CORRECCIÓN DE TEXTOS

Teresa de la Fuente

IMPRESIÓN

Navagraf, S.A., Madrid

Ejemplar: 6,50 € / Ejemplar doble: 13 €

Precio de suscripción anual:

España: 26 € / Europa y África: 40 €

América, Asia y Oceanía: \$ 76.00 / 62 €

No se aceptan domiciliaciones bancarias.

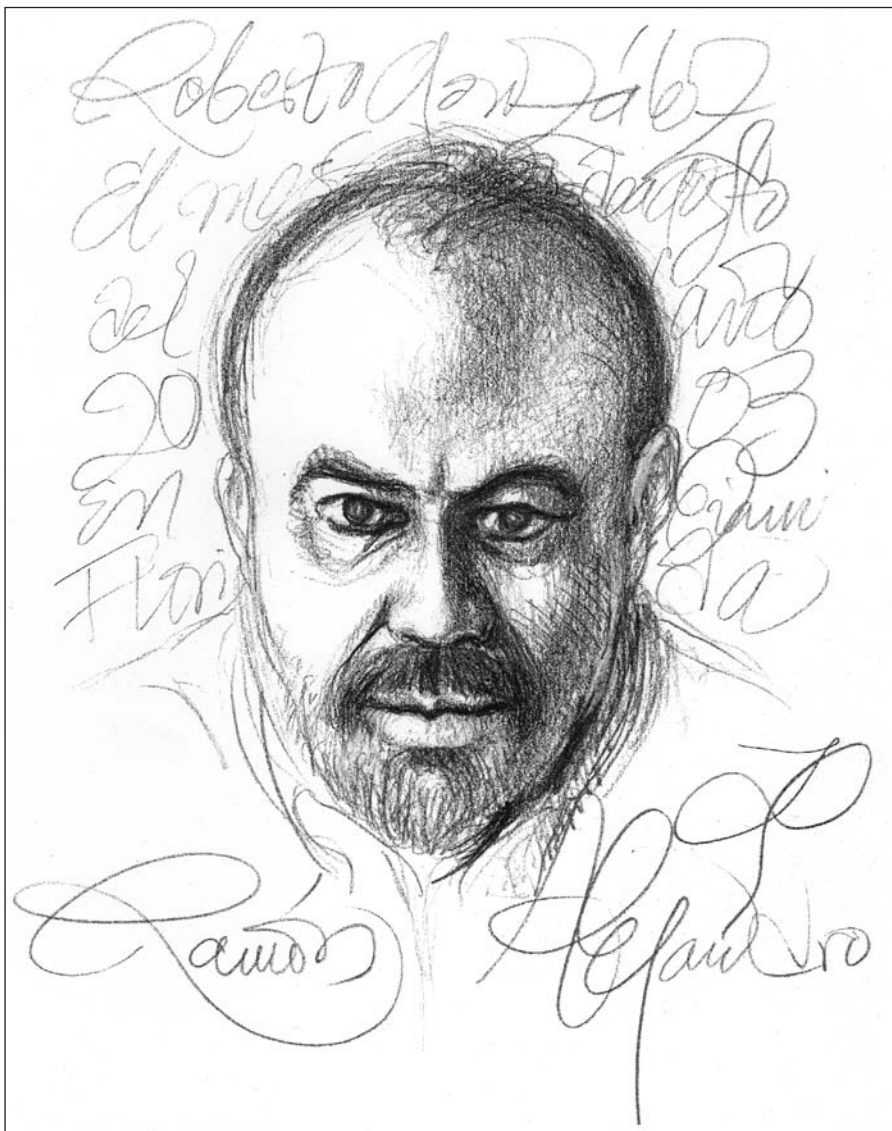
D.L.: M-21412-1996 - ISSN: 1136-6389

Portada, contraportada e interior,

Gustavo Acosta

Homenaje a
Roberto González Echevarría

A stylized, handwritten signature in black ink, likely belonging to Roberto González Echevarría. The signature is fluid and cursive, with a prominent initial 'R' and 'G'.



Roberto González Echevarría,
por Ramón Alejandro, 2003.

Oye mi son: el canon cubano

Inédito

Roberto González Echevarría

TODO CONOCEDOR DE LA MÚSICA CUBANA SABRÁ QUE MI título está tomado de la letra de aquel son de Ñico Saquito que dice: «Oye mi son, mi son, mi son, / de los que son, son y no son». Me pareció apropiado ese son, porque el canon, después de todo, se trata de los que son y de los que no son. Además, porque, como voy a hablarles de mi canon cubano, se me antoja que lo que van a oír es mi son, el son de mi baja lira, que no aplacará la ira del animoso viento, y espero que tampoco provoque la de los escritores cubanos, algunos de ellos amigos míos (hasta hoy), que según mi son, no son. En todo caso, éstos son los pasos de mi peregrino errante son, que me dictó dulce musa en soledad muy, pero muy confusa.

La confesión que sigue la motivó un ensayo de Rafael Rojas sobre el tema del canon cubano —*Un banquete canónico*— en que me atribuye la inclusión de escritores cubanos en número desproporcionado en el libro de mi querido amigo Harold Bloom, *The Western Canon*. Dice Rojas refiriéndose a Bloom: «Entendida América Latina como una sola literatura, sorprende aún más esa ‘mayoría cubana’: nada menos que 33 por ciento de la escritura *canónica* que aporta la región a las letras occidentales del pasado siglo proviene de la Isla. Tal preferencia, que podría exaltar nuestro *ego* poético hasta el paroxismo, tiene su explicación. Uno de los más cercanos colegas de Bloom es cubano: el catedrático de Yale Roberto González Echevarría»¹.

¹ Rojas, Rafael; *Un banquete canónico* (Fondo de Cultura Económica, México, 2000), pp. 65-66. De haberse tomado el trabajo, Rojas habría sabido más sobre mi canon cubano consultando los siguientes trabajos míos: «Criticism and Literature in Revolutionary Cuba», en: *Cuba Studies/Estudios Cubanos*, 11, n° 1, 1981, pp. 1-18. Versión revisada en: *Cuba: Twenty-five*

La denuncia de Rojas vino a confirmarme un rumor que me había llegado ya por esa infalible red chismográfica que los cubanos llamamos Radio Bemba, que pone a la sombra a Radio Martí y Radio Reloj juntas. También motiva mi confesión hoy el cansancio, el fastidio de tener que responder a insistentes preguntas sobre cuáles son los libros de la literatura cubana que a mí me gustan. El hostigamiento culminó en Madrid el pasado verano, durante una tertulia en casa de Annabelle Rodríguez, cuando una pandilla de escritores y editores, residentes dentro y fuera de Cuba, me acosaron con la pregunta y me fustigaron sin misericordia por mi defensa de un escritor que, por supuesto, no estaba presente, y que si fuera yo más discreto, no revelaría que se trataba de Miguel Barret. «A ver, Roberto —chilló uno desesperado para hacerse oír por sobre el escándalo típico de cualquier reunión cubana—, acaba de decirnos cuáles son los seis libros cubanos de hoy que tú consideras imprescindibles». Traté de escurrirme como un Kid Gavilán envaselinado contestándole que el número me parecía arbitrario, y luego tiré la toalla protestando que después de tanto vino no se me podía pedir una respuesta que exigía tanta ponderación. Abucheos y rechiflas no lograron sacarme el canon cubano aquella noche, o mejor día, porque ya el sol aclaraba el cielo madrileño. Lo que sigue es mi postergado canon y mi respuesta en crítica al género testimonio en narrativa.

Confieso que, por supuesto, me halaga que los escritores cubanos actuales se preocupen por mi opinión, que me hagan sentir como si fuera portero del canon —una especie de San Pedro que da entrada al paraíso de la literatura—, pero también me sorprende, porque yo he sido principalmente un crítico e historiador universitario, bastante al margen de los centros de canonización, especialmente de los latinoamericanos; no he dirigido revistas o suplementos literarios, ni he sido burócrata de la cultura de ningún país, mucho menos de Cuba. Pero sí he hecho algo de crítica periodística que me ha permitido enfrentarme a la literatura del momento. El presente perturba mucho a un profesor porque no viene dotado de forma ni de sistema; generalmente, uno da con los escritores y sus libros al azar. Por eso es muy arriesgado conjeturar qué estructura el presente y cuáles son sus jerarquías. Pero en una época —unos diez años— me ocupé de la narrativa del Caribe (Cuba, la República Dominicana y Puerto Rico) en el *Handbook of Latin American Studies*. (Se trata de una bibliografía comentada que sirve a los bibliotecarios de Estados Unidos como guía para sus adquisiciones, y a los estudiosos, de primer abordaje a un tema dado). Me llegaban de la Biblioteca del Congreso cajas repletas de novelas, colecciones de cuentos y toda la crítica sobre los narradores. Mi tarea era decidir cuáles

Years of Revolution; ed. Sandor Halebsky and John M. Kirk, Praeger, New York, 1985, pp. 154-174; «Autobiography and Representation in *La Habana para un infante difunto*», en: *World Literature Today*, 61, n° 4, 1987, pp. 568-573; «Cuban Criticism and Literature: A Reply to Smith», en: *Cuban Studies*, 19, 1989, pp. 101-106; «The Humanities and Cuban Studies, 1959-1989», en: *Cuban Studies Since the Revolution*; ed. Damián Fernández, University Press of Florida, Gainesville, Fla., 1992, pp. 199-215. Como podrá notarse, todos estos trabajos son anteriores al libro de Bloom, que es de 1994: Harold Bloom; *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace and Co., Nueva York.

valía la pena incluir y redactar una nota de sesenta palabras sobre las seleccionadas —un haiku crítico—. Tengo que confesar que el primer tamiz era, necesariamente, fugaz y sumario: abría el libro y me leía las primeras dos páginas, luego alguna al azar en el medio y, por último, el final. Ese primer juicio duraba cuestión de minutos. Los libros que se salvaban eran sometidos a un segundo escrutinio más detenido, pero no había tiempo que perder con los que se me iban despintando al pasar las páginas. Por fin, leía los seleccionados y los reseñaba, aunque alguno que otro tampoco sobrevivía a esa última prueba.

Mi otra experiencia como crítico es más convencional: con alguna frecuencia hago reseñas en el suplemento literario dominical del *New York Times*, y una que otra vez en el *Village Voice*, el *Wall Street Journal* y el *Miami Herald*. Creo que un crítico universitario como yo tiene el grave deber que supone estar en contacto constante con la gran literatura, con los clásicos. Debemos ser por ello más inmunes a los encantos de la novedad, de lo que se quiere pasar por original. Una vez el *Times* me pidió que reseñara la novela de una escritora dominicana de lengua inglesa —Julia Álvarez— cuando estaba yo dando un seminario de posgrado sobre el *Quijote*. Le mencioné mi situación a un colega del Departamento de Inglés que exclamó: «¡Pobre Julia Álvarez!». La novela era mala, por cierto. Sin embargo, yo me pregunto qué habría pasado de caerme en las manos *Cien años de soledad* en las mismas circunstancias. Me gustaría pensar que me habría dado cuenta en seguida de que esa novela salía ilesa de cualquier comparación. Siempre recuerdo que Carpentier le mandó a Montevideo a Emir Rodríguez Monegal *Los pasos perdidos* al mes de publicarse en México esa gran obra (Carpentier vivía entonces en Caracas), y que Emir se percató inmediatamente de la importancia del libro (yo he manejado el ejemplar con la dedicatoria de Carpentier a Emir). Su nota en *Marcha* es un modelo de reseña periodística. Emir era un crítico de oficio con un ojo casi infalible para el talento literario. Un profesor universitario como yo, bajo el peso de tanto clásico, bien puede dejar pasar por su mesa de trabajo, sin darse cuenta, obras que merecen su atención. Vivo muy consciente de ello, y no pretendo, por lo tanto, ser experto ni mucho menos en la literatura actual que llega a mí casi siempre, según «el vago azar o las precisas leyes / que rigen este sueño el universo», para evocar a Borges.

Confieso también que mi actitud ante el concepto de canon es ambivalente y que, si bien es cierto que asesoré a Harold en la confección de la lista que sus editores le exigieron, lo hice como un gesto de amistad, no de aceptación de los principios de su difundida obra —ni tampoco de su práctica—. Además, la discusión sobre qué obras nuevas deben ingresar en la tradición es muy antigua; para mí se remonta a la *querelle des anciens et des modernes*, y continúa en la confección de antologías, para no hablar de las historias literarias. Harold le ha dado vigencia y hasta valor comercial al término, pero no se trata de nada nuevo, para aplicarle a su libro el criterio a que él somete las obras literarias que se dicen nuevas y originales. Pienso que lo más valioso de *The Western Canon*, aparte de las lecturas a veces brillantes que hace de obras medulares de la tradición occidental, es que de un golpe sacó del clóset de la

crítica contemporánea el juicio de valor, y con éste la ineludible misión del crítico de, como decía José Martí, «ejercer el criterio». No todo es «texto» apto para ser estudiado porque se pliega a algún método de pretensiones científicas, sino que hay «obras», producto del genio o el ingenio humano que son de diferentes valores. Además, las obras escogidas para ser analizadas por esos críticos teóricos lo son porque éstos en realidad han hecho un juicio de valor al seleccionarlas. Es verdad que a menudo el juicio es errado porque se juzga la obra en términos de su adaptabilidad a la teoría, pero sigue siendo juicio de valor.

Los «métodos» pretenden desplazar o cancelar la autoridad del crítico; al aplicarlos es como si la obra se analizara y evaluara sola, independientemente del mismo. Pero éstos son subterfugios para estar a la moda, para sonar como críticos o teóricos influyentes. (Hay palabras-talismán, ábrete-sésamos de teorías recientes que sirven para no pensar, para entonar canciones de las que se sabe la música pero no la letra —la más reciente es «nómada»—. Todo lo que pueda valer ahora tiene que ser «nomádico», pero como lo nuestro es pasar haciendo caminos sobre la mar, todo es por definición «nomádico»). La muerte del autor sería también la del crítico —texto y método se juntarían en unas nupcias blancas, sin intervención humana—. Se trata de un intento de abolir al sujeto crítico, pero que es en realidad una de las formas más burdas de la hipocresía, porque todos, para empezar precisamente con la selección de nuestro objeto de estudio o análisis, hacemos juicios de valor, que en primera y última instancias se basan en nuestras preferencias y gustos. Éstos son los que rigen, además, en nuestra práctica docente y editorial —muchos aquí tenemos responsabilidades no sólo en casas editoras sino también en revistas académicas y literarias—. En la vida cotidiana, en el diálogo, en el murmullo diario de opiniones, chismes, infundios, calumnias, difamaciones, y también alabanzas medidas y desmedidas que son la praxis de nuestra profesión, lo que prima es el juicio de valor. (Por cierto, todos esos «discursos» son literatura). Nunca se me olvidará la morisqueta que hizo mi admirada amiga y colega Josefina Ludmer para decirme: «Ese cubano que me diste a leer...». Ésa es la vida del crítico y profesor, y negarla equivale a sustraerle a la crítica la experiencia vivida en favor de la abstracción del método. Semejante renuncia es empobrecedora, y a veces obedece a motivos políticos, como ha acontecido en Cuba, donde como consecuencia la mediocridad se ha entronizado —el hostigamiento es el premio literario más sincero en Cuba, el verdadero juicio de valor de los mediocres que ven sus prebendas y privilegios amenazados—. El crítico tiene la responsabilidad de no permitir que eso ocurra y en este sentido la actitud de Harold ante la literatura es una llamada al orden. Nos incumbe establecer jerarquías basadas en nuestros juicios, por falibles que sean, a nuestros gustos, que es lo que voy a hacer aquí hoy.

Mi ambivalencia ante el libro de Harold es filosófica y práctica. Por un lado, creo que la misma noción de canon se apoya en un concepto de lo sagrado —son los libros sagrados o ungidos como tales por la Iglesia— al que la literatura moderna, como actividad laica, no responde. Además, no creo que la literatura surja del tipo de lucha agónica que Harold propone, en que

los jóvenes o matan o evaden a sus precursores en la búsqueda desesperada de la originalidad. Puede que después del romanticismo haya mucho de eso, pero no antes, y no siempre. Dante le rinde culto a Virgilio, su modelo más próximo, y los poetas del Renacimiento querían o imitar a los clásicos de la antigüedad, o al poeta fundador de la poesía moderna, Petrarca, a quien Harold soslaya por completo en su libro, dicho sea de paso. Además, hay grandes obras anónimas, como el *Lazarillo*, o el *Romancero*, que no emergen de contienda alguna ni pueden provocar angustia de la influencia porque no tienen autor. También hay escritores de una sola obra influyente, pero que, como autores, no amedrentan o provocan la envidia de nadie. El caso cubano, para ser provincianos, es la «Oda a la piña», de Zequeira. Hay obras que son grandes en sí mismas, no en relación a otras, y otras aun que siguen siendo grandes sin rebasar el ámbito de una lengua, como la poesía de San Juan de la Cruz. Además, nuestras limitaciones son muchas, precisamente por lo fluido y vasto que es nuestro campo de estudio. No se puede negar la titánica, monumental capacidad de Harold para leer literatura de todas las épocas y regiones, pero aun así yo encuentro su canon restringido por su formación profesional —el suyo es el canon de un profesor de literaturas en lengua inglesa, así como el mío es el de un romanista—. Él ignora no sólo a Petrarca sino a Flaubert y Baudelaire, así como yo me siento incómodo con Spencer o Milton y no tan seguro hasta con Whitman —aunque los leo a todos en el original—. Lo que tenemos que admitir, contra los teóricos, es que nuestra labor está condenada a la imperfección y para usar una palabra lezamiana: la «incompletez» —más a la melcocha que al papel cuadriculado, pero que no por eso debemos abandonarla o hacernos esclavos de métodos que prometen contenerlo y clasificarlo todo sin dejar residuos—. Lo que caracteriza lo que hacemos, lo que sigue siendo parte integral de las humanidades, es justamente la imperfección de lo humano. Lo que practicamos, como el objeto de nuestro estudio, es en última instancia arte, no ciencia; también por la continuidad que existe entre nosotros y nuestro objeto de estudio, ambos estamos fraguados en el mismo lenguaje.

Tengo la convicción de que la crítica regresa ahora a una axiología, a una teoría y práctica del valor basada en el sujeto crítico, que sobrepasa o cancela la distinción entre hecho y valor, entre objeto y sujeto, en busca de una síntesis kantiana que objetivice el juicio, descartando la sospecha de que toda evaluación surge de intereses e instituciones en pugna por el poder y la sujeción del otro. La síntesis de hecho y juicio, de texto y lectura, es la impresión, y surge de ella la interpretación, producto confesado de la contingencia. Debía escribirse una réplica al conocido ensayo de Susan Sontag que se llame «En favor de la interpretación». Sospecho que esta tendencia en la crítica va aliada a la prevaleciente en la narrativa hacia lo emotivo, hacia lo sentimental, que ha sido estudiada sagazmente por Aníbal González². Me parece que desde el

² Aníbal González.

último Roland Barthes, volvemos a la era no ya del placer sino propiamente del gusto —o mejor, reconocemos que nunca lo abandonamos sino que lo ocultamos con simulacros de objetividad, con métodos que no eran más que engendros metafóricos que sonaban a ciencia: cortes, códigos, etc.

Convendría barrer con todos los determinismos con que la crítica latinoamericana pretende reducir la literatura latinoamericana a un estatus de marginalidad que ésta no tiene como algo inherente, aunque contingentemente sea con frecuencia ignorada en algunas regiones del mundo occidental. Hay que descartar la vocación de víctima que se supone aqueja a toda nuestra cultura y reconocer que en sus más altas manifestaciones la literatura latinoamericana no es subalterna de ninguna, ni los latinoamericanos subalternos de nadie. Los críticos y supuestos teóricos son los subordinados de doctrinas que aprenden en Europa o Estados Unidos a las que aspiran someter la literatura latinoamericana. Borges, Carpentier, Neruda, Paz, Lezama, García Márquez, no escriben como esclavos de nadie sino como amos de su propia imaginación que tiene carta de ciudadanía en la literatura occidental y hoy día global. Sabemos que García Márquez es la más fuerte influencia en la novelística china de la actualidad, y Borges es figura ineludible en la ficción norteamericana y europea.

La crítica latinoamericana debe derivar categorías de la experiencia de la lectura de los textos latinoamericanos, para hacer una síntesis como la propuesta por Kant de lo subjetivo y lo objetivo y así fundar y fundamentar su autoridad. La autoridad del crítico para hacer juicios de valor se apoyará en categorías que él establece a través de la experiencia de la lectura y que coteja y comparte con otros. En última instancia estas categorías acceden a universales, obviando así al fin la obsesión de la crítica —que no de la literatura— latinoamericana con el tema de la identidad. Desde Darío y Martí hasta la literatura actual, pasando por Borges, Carpentier, García Márquez, Paz, los grandes autores latinoamericanos pretenden crear objetos cuya belleza no dependa de contingencias sino de un concepto desinteresado de la estética. Esto no fue óbice para que algunos de ellos —con Martí a la cabeza— se entregaran también a luchas políticas. Pero el propio Martí reconocía la diferencia entre el fragor de la vida diaria y la actividad poética. Como dice al principio de «Hierro», poema en *Versos libres*, «Ganado tengo el pan: hágase el verso». Hay poquísima poesía política en el corpus martiano. En contraste con los escritores, pocos críticos de la literatura latinoamericana se arriesgan a participar en la política y pretenden, en vez de eso, hacer la revolución en el campo intelectual —pero no hay ni un solo libro, ni un solo ensayo de crítica latinoamericana que haya tenido el más mínimo impacto en la política de la región—. Se trata de una guerrilla que se libra en una selva de libros por grupos de una élite que juega a no serlo, usualmente en recintos universitarios norteamericanos. La literatura latinoamericana es eso, literatura. Ésta es una verdad como un altar de santería que la crítica latinoamericana no se atreve a reconocer.

Se habrán percatado de que si sigo por este camino voy a agotar mi ración de espacio sin cantarles «mi son». Primero, sin embargo, quiero tratar de confesar y confesarme cuáles son los criterios que rigen mis gustos, para ir a contrapelo de

la práctica crítica actual, que prefiere hablar de teorías en vez de gustos. Del zig a mi siempre me gusta más el zag. Éste es un proceso que es también de autoanálisis y hasta de desvergonzado exhibicionismo, porque rara vez nos proponemos hacer o hacernos semejantes confesiones de preferencias y gustos, a no ser que nos llamemos Aristóteles, Horacio o Longino. Los tres, por cierto, me sirven de inspiración, pero juego bajo protesta porque la cantidad de obras a las que ellos se enfrentaron era exigua comparada con el alud de libros, la catarata de letra impresa que nos inunda a nosotros. Además, en la modernidad vivimos bajo el imperio del tiempo, que lo hace todo fluido y relativo: al hacer la lista de principios que creo que me guían, sé que los trivializo al someterlos a la fijeza del recetario o a la retórica del manual escolar. En todo caso, aquí van, a riesgo de hacer el ridículo, porque creo que son los que todo el mundo esconde en la gaveta más recóndita de su conciencia crítica.

Para mí la obra tiene que tener dimensión, aliento, monumentalidad sublime, si se quiere, en respuesta a los graves temas que deben ser su objeto: el amor, la muerte, el destino, el bien y lo irresistible del mal, la justicia y la injusticia. Para recordar a Longino, la obra debe tener elevación. No puede agotarse en cuestiones regionales, a no ser que revele en éstas la presencia de los grandes temas mencionados. En el *Facundo*, el destino fatal de Quiroga lo eleva a una dimensión trágica que le confiere grandeza y convierte los innumerables detalles sobre la pampa que Sarmiento aporta en significativos para cualquier lector, aunque no sea argentino. Se me preguntará en seguida por los cuentos de Borges, que son casi todos breves, a lo que respondería que la longitud material del texto no es lo que le da aliento, aunque suele ser un elemento importante, para añadir que además la obra de Borges es monumental en su conjunto.

Me gusta que la obra revele su forma, su urdimbre, pero no sin recato, convirtiéndola en elemento principal de su constitución como texto literario. Aquí se trata de una cuestión de grados, porque hay grandes obras modernas, como el *Ulises*, de Joyce, que sin duda hacen alarde de sus juegos formales, y otras de períodos anteriores, como las *Soledades*, de Góngora, que hacen otro tanto. Pero estas son obras en que la complicación en la forma es parte integral de su tema; en Góngora la confusión del peregrino «sobreausente» que es protagonista del poema coincide con la del lector, ambos luchan por descubrir adónde los llevan los errantes pasos. En el *Ulysses* es la inadecuación, el desfase entre una forma clásica recibida y su adaptación a un presente caído lo que justifica los malabarismos de Joyce. La maestría, sin embargo, generalmente consiste en que los más osados experimentos formales pasen desapercibidos, como en el *Quijote* o en *Cien años de soledad*.

Las obras que más disfruto retienen un residuo o, mejor, un reducto impenetrable, un secreto o arcano cuya presencia percibimos, pero no podemos del todo nombrar y menos describir o analizar. Me dejo llevar aquí por unos versos de Wallace Stevens, uno de mis poetas preferidos: «*The poem must resist the intelligence, / Almost successfully...*». («El poema debe resistirse a la inteligencia, / casi del todo...»). En muchos casos, en la mayoría, se resiste además a la

inteligencia del autor mismo, lo cual hace imprescindible nuestra labor de críticos, que con mucha frecuencia nos obliga a enseñarles a los escritores qué han hecho y por qué. El crítico mismo debe tener ese costado ciego u oscuro frente a su propia obra; es como un fluido subconsciente que se comunica con el texto estudiado por encima o por debajo de su conciencia crítica y sus discursos. Es lo que conduce a esos errores epifánicos que tan bien supo estudiar Paul de Man³. Hay que saber controlar el flujo y reflujo de esa sustancia opaca para no caer en la tentación de responder a una obra literaria con otra, siempre inferior por cierto; pero lo valioso de un crítico, lo que lo hace salirse del montón, se manifiesta en esa cualidad. Es el encuentro de lo *unheimlich* con lo *unheimlich* —de lo siniestro con lo siniestro— que yo sé otros, como yo, han sentido, y que está más allá de cualquier método o filosofía crítica.

Pienso que la obra debe por lo menos reciclar la tradición de forma novedosa; pero la gran tradición, no sólo la nacional, y no debe responder de manera obvia a modas vigentes, porque una vez que éstas pasan la obra se hunde con ellas en el olvido. Aquí es donde entra el problema de la originalidad, por supuesto. García Márquez rompió con la vertiente joyceana de la tradición inmediata latinoamericana, y hasta con la de Faulkner, a quien por otra parte tanto debe, para producir en *Cien años de soledad* una obra que choca por su aparente anacronismo, como supo ver en su momento Emir Rodríguez Monegal. Fuentes no pudo hacer lo mismo en *La muerte de Artemio Cruz* y su novela no alcanza el mismo nivel. Quizá el test más objetivo de la originalidad e influencia de un escritor sea si su nombre llega a convertirse en adjetivo, con lo cual se demuestra que ha hecho suya parte de la tradición: kafkeano, joyceano, cervantino, homérico, raciniano, flaubertiano, etc. En América Latina tenemos algunos: sarmentino, martiano, dariano o rubeniano, rulfiano, lezamiano, borgeano, carpenteriano, nerudiano, vallejiano, hasta sarduyano, pero no «fontino». (El único que trasciende el español es borgeano, «borgesian», «borgesien»). Sé que algunos apellidos no se prestan, y hay autores que han marcado la tradición pero no han merecido adjetivo. ¿De Paz, «paciano?». Tal vez debía ser «octaviano». «¿Llosiano?», «¿vargasllósico?», «¿mariano?». En fin, merecen un adjetivo, suponemos, los clásicos o canónicos, los que no sólo marcan la tradición con un estilo, sino que generan una escuela de seguidores conscientes o inconscientes.

Creo que en prosa la obra tiene que tener prosa, firma; en poesía, innovaciones formales poéticas y retóricas que se constituyan, por su mezcla, también en marca. Los períodos carpenterianos son, evidentemente, musicales —entre Beethoven y Brahms— como una enredadera sintáctica y sinfónica. En Borges son los adjetivos, que sorprenden por la manera tan original que tienen de calificar un nombre, los que delatan su firma. No hay obra grande sin estilo propio, sin esa humilde pero trascendental tarea de poner una palabra detrás de otra con un ritmo suyo, como el jadeo de la poesía de Lezama, eco tal vez

³ *Blindness and Insight*.

de su asma crónica. En poesía el ritmo es siempre más fácil de percibir; hay una tendencia apositiva que sella el verso de Paz, palabras que llegan, casi un poco tarde para teñir retrospectivamente de sentido a las que las preceden. El tono sentencioso, retórico de Neruda es fácilmente reconocible y difícil de imitar sin producir monstruosidades, como ha hecho demasiadas veces Ernesto Cardenal.

Pasamos, por fin, a mi canon cubano —«*the envelope, please*»— o los antológicos desde 1959. Los divido en dos grupos: los que ya eran reconocidos antes de esa fecha y los que publicaron sus obras principales después. Declaro, de entrada, sin la menor intención política, que ha habido una decadencia, a pesar de la relativa riqueza de la literatura cubana de los últimos años. No hay ningún escritor de los que han hecho obra del principio de la Revolución para acá que se compare con Lezama, Guillén, Carpentier, Ortiz, Cabrera y Baquero. En todo caso, he aquí mis dos grupos.

Los primeros son fáciles: Alejo Carpentier, por *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*; José Lezama Lima por *Paradiso*, *Oppiano Licario* y todo lo demás; Eliseo Diego y Virgilio Piñera deben figurar, pero tengo que admitir que, como dijo Borges de Ortega y Gasset, no he merecido sus obras. Noten que dejo fuera a Nicolás Guillén, cuya poesía en el período revolucionario es más bien repetitiva y trivial, para no hablar de otros como Cintio Vitier, que ni siquiera habían hecho obra digna antes y mucho menos después. Burócratas y comisarios con abultadas obras sobran: la historia los absorberá.

Los que surgen después de 1959: Guillermo Cabrera Infante por *Tres tristes tigres*, pero nada más, porque son casi todos refritos; Severo Sarduy por *Maitreya* y *De donde son los cantantes*; Miguel Barnet por *Biografía de un cimarrón*, y también por *Canción de Rachel*; Reinaldo Arenas por *El mundo alucinante* y la colección de cuentos *Con los ojos cerrados*; Antonio Benítez Rojo por un cuento, «Estatuas sepultadas». Calvert Casey por un texto, no sabemos si es un relato, que es de los más originales que yo he leído jamás: «Piazza Margana». Como notarán, excluyo a muchos que escribieron obras de cierto valor, como Antón Arrufat, José Triana, Heberto Padilla, Jesús Díaz y Reynaldo González, entre otros. A Padilla le celebro su valor personal, pero no creo que dejó una obra grande. De los más jóvenes, aunque reconozco promesas en ensayistas como Antonio José Ponte y Rafael Rojas, ninguno tiene todavía una obra de suficiente peso para figurar en el canon. Lamento decir que de la llamada «diáspora», en español o inglés, no he leído nada que merezca figurar en una antología exigente, aunque la producción es copiosa y ha sido objeto de estudios sustanciosos por parte de William Luis e Isabel Álvarez Borland. No sé por qué no ha dado esa tradición diaspórica todavía a un Villaverde o a un Joseph Conrad; tal vez la obsesión del tema cubano, el cambio de idioma o la lejanía del español, no han permitido obras de gran aliento. Ni Cristina García ni José Koser, por ejemplo, me parecen escritores de nivel. Si se me preguntara, cañón en la sien, cuál es el mejor de los mencionados en la era post 1959, diría que Arenas fue el más talentoso, a pesar, o tal vez por haber sido un hombre tan poco instruido —tan, en una palabra, inculto—. Pueden apretar el gatillo porque éstos son para mí los que son y no son.

Ahora unas palabras para justificar cada uno de mis juicios. Empiezo por los indiscutibles, que son Carpentier y Lezama. En una época pensé que Carpentier era el mejor escritor de los dos, pero hoy me inclino a pensar lo opuesto. Carpentier es en cierto modo reducible a tendencias artísticas del siglo xx como el surrealismo, mientras que Lezama es él solo toda una tendencia. *El siglo de las luces*, sin embargo, vino a reafirmar lo que es el valor principal de Carpentier como novelista: que supo ver que la gran ruptura histórica que constituye la historia del Nuevo Mundo, era el argumento más grandioso e idóneo para la narrativa latinoamericana. Ya esto era perceptible en *El reino de este mundo*, pero la ampliación de ese tema en *El siglo de las luces* le da una elevación sublime: la novela es una gran maquinaria simbólica que gira, como una gigantesca esfera armilar, alrededor de un gran hueco que dejó la explosión que dispersó signos y personajes —la Revolución Francesa—, cuyo modelo es la ruptura de los vasos kabalísticos o la teoría cosmológica del origen del universo llamada Big Bang. Lo otro que *El siglo de las luces* reafirma, tanto por su factura como por el período histórico en que ocurre, es el carácter romántico de la literatura latinoamericana: que ésta surge de visiones grandiosas provocadas por acontecimientos y paisajes gigantescos que provocan el asombro. Esteban contempla un caracol en una playa del Caribe, y éste le evoca los cursos y recursos de la historia —Vico—, la gran espiral del tiempo galáctico. Toda la novelística histórica del llamado Boom deriva de Carpentier, desde *Cien años de soledad* hasta *Terra Nostra*.

Paradiso sobrepasa la estética y prácticamente carece de modelo, por mucho que se la quiera comparar con *A la recherche du temps perdu* y *Portrait of the Artist as a Young Man*. La novela de Lezama, como toda su obra, se desentiende de lo bello como meta, algo que Proust no hace, combinando a veces lo grotesco con lo francamente de mal gusto e ignorando olímpicamente los más caros preceptos del arte novelístico, como señaló Cortázar. En gran medida lo sobrecogedor en Lezama es precisamente la falta de medida, de decoro; la mezcla de niveles retóricos con un desenfado que oscila entre la ingenuidad más enternecedora y la originalidad más chocante. Para mí lo único comparable es la pintura de Picasso, que está más allá de toda contextualización o encuadre. No hay jerarquías en Lezama. Todo parece tener cabida en su universo, inclusive el error porque no hay forma de identificarlo ya como tal —es una escritura pre-adámica, desprovista de culpa y anterior a la ley—. Lezama creó un sistema propio que, por frágil que parezca en tanto filosofía o estética, está dotado de una cohesión y resistencia sorprendentes: «hipertelia», «vivencia oblicua», «era imaginaria», «sobrenaturaleza». Todavía el mundo más allá del nuestro —quiero decir de la literatura en lengua española— no se ha percatado de la grandeza de Lezama, en parte porque esta misma hace difícil su traducción. Para Harold Bloom es más fácil acceder a Carpentier e incluirlo en su lista de genios que a Lezama —pero si hay un escritor que merece ser tildado de genio es Lezama.

Pasando ahora a los surgidos después de 1959, hay que empezar por Cabrera Infante y *Tres tristes tigres*. Esa novela es inmune a las bromas, los pujos de su autor, que tienden a reducirla al humorismo y a la trivialidad. La

obra sobrevive también el impulso central de la estética de Cabrera Infante, que en sus producciones menores y refritos tiene un efecto devastador: el melodrama social y su expresión como mueca lingüística, como juego de palabras. El discurso de Cabrera Infante emerge de un profundo resentimiento de clase que se manifiesta en un anti-intelectualismo virulento —es el querer *épater* denigrando la literatura en favor del cine, y deformando los nombres de escritores y filósofos hasta el cansancio—. Es una retórica de desplantes, despropósitos, descaros, desparpajos, dislates, desatinos, desafueros, disparates y desacatos; del querer anotarse puntos en cada salida, como los personajes de *Tres tristes tigres*. Todos los tigres son, como su creador, unos arribistas, llegados del campo, del interior, de clases necesitadas, de raza mixta, que logran en La Habana integrarse a una especie de tierra de nadie social en el ambiente de la farándula. *Tres tristes tigres* capta un mundo estremecido por diferencias y conflictos de clases y razas que se manifiesta mediante contrastes dialectales brillantemente logrados. Pero lo que le da profundidad a la novela es que los únicos que logran dominar ese lenguaje torpe y poco dúctil son dos personajes grotescos que además mueren: Bustrófedon y Estrella. La novela y su «Metafinal» son como los velorios de los dos: *Wakes*. Estrella y Bustrófedon son dos focos negros, dos pozos de una sabiduría inasible, sublime, expresada en los juegos de palabras de Bustrófedon y en la música de Estrella. El saber de Estrella, órfico e ininteligible como ella, se declara en su voz, que es pre- o poslingüística y por lo tanto incomprensible para el intelecto. Muerte-conocimiento-música, *Tres tristes tigres* toca el oscuro nacimiento de la tragedia —esa es su grandeza—, que tiene su lugar más idóneo en la envolvente noche habanera, pletórica de pecado. Lo humano es el pecado original y lo original del pecado.

Sarduy es un escritor al que todavía no le ha llegado su hora y que declaraba que su obra no sería más que una nota al pie o comentario a la de Lezama. Pero son en realidad dos escritores muy distintos. Como con Cabrera Infante, las declaraciones de Sarduy han perjudicado su obra novelística. En su caso no son desplantes sino sus ensayos de teoría y crítica, que al principio de su carrera estuvieron demasiado influidos por el grupo *Tel Quel*, al que perteneció aunque siempre de forma un tanto marginal. Pero Sarduy logró crear un estilo propio y un mundo y unos personajes muy suyos en sus novelas. Esos travestís que viven en la euforia y la tristeza de la carne, de cuerpos en los que se escribe y marca, que se mutilan para satisfacer el deseo de transformación; matronas de sexo incierto pintarrajeadas, proxenetas y prostitutas lanzadas, desatadas por toda una geografía exótica aun cuando sea cubana, de una artificialidad rebuscada. Todo un frenesí enfilado contra la decadencia física y la muerte consciente de su inutilidad, ese es el tono de la obra de Sarduy, su firma. En *De donde son los cantantes*, además, hay como una gran alegoría de la cultura cubana y sus componentes e historia, escrita justo en el momento en que la Revolución había removido todos los estratos de lo cubano —en la novela, el final violento en una Habana cubierta por la nieve es una escena sobrecogedora del vacío de la historia—. En *Maitreya*, esa vertiente cubanófila se ha ampliado y desplazado, como en *Cobra*, hacia el oriente —es como una era imaginaria lezamiana en la

que Colombo es Cuba y llegamos a la Cuba real por vía de Sagua la Grande, como homenaje a Wifredo Lam, la descripción de cuyos cuadros constituyen a veces el lugar de la acción—. *Maitreya* anticipó de una forma sorprendente las nuevas guerras de religión que asolan al mundo de hoy —su final, en un Irán sumido en una revolución fundamentalista, convierte nuestro presente en una instancia más de la historia copiando el arte—. Yo pienso que la hora de Sarduy llegará y se convertirá en uno de esos escritores que fundan, después de muertos, un culto.

Y ahora, el escritor que tantas broncas me ha costado: Miguel Barnet. *Biografía de un cimarrón* trasciende, con mucho, la importancia que tiene en el reducido ámbito latinoamericano como obra fundadora del género testimonio (y la única de valor, dicho sea de paso). En el antiguo esclavo Manuel Montejo, Barnet ha creado uno de los personajes más memorables e importantes de la literatura moderna, no sólo latinoamericana. (Lamentablemente las dos traducciones al inglés son defectuosas). Montejo crea y encarna un arquetipo: el paria, víctima de las peores injusticias sociales, que no sólo vive para contarlas sino que opone su impulso vital a las miserias de su existencia e impone su espíritu rebelde, sabio y optimista. Barnet ha logrado captar, en los giros e inflexiones del anciano, todo un estilo de vida pletórico de confianza en sí mismo y en sus criterios. Por un lado, Montejo entronca con la larga tradición romántica de los perseguidos, pero el cimarrón es además representativo de otro arquetipo: el del fugitivo que quiere escapar del «mundanal ruido» y vivir en las profundidades de la manigua alejado de todo lo humano. Montejo no sólo le huye a la esclavitud, le huye a la humanidad; su viaje de escape y regreso, como el del protagonista-narrador de *Los pasos perdidos*, es como la mítica separación de la sociedad que sufrían los iniciados antes de ser aceptados en sociedad. Pero la gran literatura manifiesta lo trascendental en lo contingente, y Montejo convence en el libro de Barnet por los detalles fidedignos de su vida como esclavo, y sobre todo de su vida como cimarrón, cuando pasa a veces años sin hablar con persona alguna, sólo con sus pensamientos y la naturaleza que aprende a domesticar, mezcla de Robinson Crusoe y Viernes en su isla. Lo valioso de *Biografía de un cimarrón*, no hay que engañarse, está en el arte de Barnet, en el fino oído que le permitió aprehender en el tono, en la inflexión de Montejo, todo su drama, y así crear un personaje perdurable; en la manera en que adaptó la retórica de la etnografía, inclusive la reorganización de la vida que le cuenta su informante, a la autobiografía, y cómo pudo Barnet, en el espacio del libro, convertirse en Montejo al narrar su vida. Esto es lo valioso y convincente de esta gran obra.

En *Canción de Rachel*, Barnet volvió a crear un personaje sobresaliente y perdurable. No parte de un ser vivo y único, sino que la confecciona a partir de varias antiguas vedetes con las que ha hablado, y también con labor de archivo en periódicos y revistas de la época. Tiene en común con la obra de Sarduy la melancolía provocada por la decadencia física en alguien que depende del cuerpo como espectáculo para ganarse la vida. Ambas, *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*, delatan la contradicción creadora que late

en el centro de la empresa artístico-ideológica de Barnet: la nostalgia, la evocación deleitosa del pasado como motor principal de la creación en un escritor que, por su adhesión al régimen de Fidel Castro, debería ser un revolucionario con la vista puesta en el futuro (esa siempre pospuesta utopía del comunismo). El pasado y su evocación es lo que motiva al Barnet escritor, lo que le da peso y profundidad a su obra.

Reinaldo Arenas fue el tipo de escritor que puede inclinarlo a uno a creer en la existencia de «ingenios legos», como se dijo de Cervantes. *El mundo alucinante*, que sin duda fue escrita en la estela que dejó *El siglo de las luces*, muy a pesar de Arenas, que despreciaba a Carpentier por su sometimiento al gobierno de Castro. Fray Servando Teresa de Mier comparte con Esteban Montejo la condición de paria y la vocación de rebelde y fugitivo de la ley. Comparte con los personajes de *El siglo de las luces* vivir en la frontera entre la Ilustración y el Romanticismo, y entre la colonia y la independencia. *El mundo alucinante* es una novela sobre la libertad, concebida en el contexto de las luchas contra la dominación europea en el Nuevo Mundo, todavía en ese cráter histórico que dejó la explosión que fue el descubrimiento y conquista. Esto le da una amplitud temática que se refleja también en la geográfica e ideológica. El protagonista se desplaza de México al Caribe, y de ahí a España, y lo que se emplaza es el mito central con que se justificó la conquista: la catequización de los aborígenes. En su famoso sermón, Fray Servando esgrime el argumento, ya propuesto mucho antes por Felipe Huaman Poma de Ayala, de que los indios tenían conocimiento del cristianismo antes de la llegada de los españoles.

Antonio Benítez Rojo es autor de una buena cantidad de cuentos de excelente calidad, de dos novelas históricas, *El mar de las lentejas* y *Mujer en traje de batalla*, y de una inteligente y provocadora colección de ensayos, *La isla que se repite*. Todas estas obras son meritorias, pero ninguna alcanza el nivel de su gran cuento «Estatuas sepultadas», que está a la altura de lo mejor de Borges y Cortázar, y es de temática afín a la de estos maestros argentinos. Pero la «casa tomada» en Benítez Rojo tiene una dimensión nueva: la revolución que la rodea, en que la historia alcanza una velocidad violenta y vertiginosa que contrasta con el tiempo detenido en la mansión y sus jardines amurallados. A esto se suma un hálito poético que se expresa en el color del ala de una mariposa, o en el deterioro gradual de los muebles y objetos contenidos en la casa: lucha de la fijeza con el tiempo en un recinto cerrado, autosuficiente, que languidece y hace por perpetuarse en los escarceos amorosos de los protagonistas jóvenes. Rara vez se ha dado una fusión tan convincente de historia y poesía en ficción narrativa, y muy pocas se ha logrado mediante la transmutación de lo real en símbolos conscientes de su naturaleza efímera.

Juan Goytisolo me dijo una vez que «Piazza Margana», el texto de Calvert Casey, que parece iba a ser parte de una novela, era lo más original que él había leído jamás —desde Homero hasta el presente—. No sé si podría arriesgar un juicio tan delirante como el de mi buen amigo Juan, pero «Piazza Margana» es extraordinario ya desde su premisa inicial, lo que se llamaba en el barroco, su «concepto», que en inglés se decía *conceit*. Consiste éste en que un

amante logra colarse en el torrente sanguíneo de su amado, que se ha dado una cortada afeitándose —es una pareja *gay*— y dar comienzo así a un viaje prolijo, minucioso y embelesado por el interior de su cuerpo. Para mí es la glosa más convincente que conozco del verso de San Juan de la Cruz, «amada en el amado transformada», que expresa el deseo último, el más ardiente y profundo de toda pasión amorosa que eleva el acto sexual a la trascendencia —que desvirtúa la misma noción de género o sexo por vulgar—. Es un materialismo místico, trascendental, en que, con un vocabulario digno de un texto de medicina, Casey transforma la nomenclatura anatómica en poesía. El suicidio de Casey, la pasión que sufrió por la homofobia institucionalizada de la sociedad en que alcanzó su madurez —la Cuba revolucionaria de los 60— nimban este texto suyo con un aura religiosa, como el fragmento precioso de un verdadero texto de fundación, remoto rollo de un mar muerto.

Las convenciones y cortesías comunes del género me obligarían a concluir con un gesto de hipócrita modestia: proclamar con la frente inclinada que mi canon cubano será revisado por otros en el futuro. Pero no creo que lo será tan radicalmente como los relativistas quisieran creer. Mis juicios son míos, pero me inclino a pensar que son los de muchos otros, que obedecen a categorías que trascienden mis gustos, a imperativos que son tan categóricos como puede ser lo humano —categoría a la cual, por cierto, pertenece lo cubano.



La primera impresión,
A/C, 150 x 198 cm, 1996.

Roberto González Echevarría

ENTREVISTO

por Gustavo Pérez Firmat

La ruta de Roberto

Gustavo Pérez Firmat (G.P.F.): *Roberto, una de las cosas que más me impresiona de eso que tú llamas tu *ridiculum vitae* es no sólo la abundancia de tu obra, sino su variedad. Tú trabajas igual sobre Fernando de Rojas o Calderón que sobre Nicolás Guillén o Severo Sarduy —para no hablar de Adolfo Luque y Orestes Miñoso—. ¿A qué se debe la amplitud de tus intereses?*

Roberto González Echevarría (R.G.E.): Bueno, tendría que partir del hecho de que a mí simplemente me gusta la literatura en general. Yo me considero no sólo un profesor y un crítico de la literatura, sino un lector. Y parcelar la literatura —Siglo de Oro, siglo xx— es más producto del mundo académico, sobre todo el norteamericano, que de la realidad de la literatura. La literatura es una, la gran literatura. Para mí no hay contradicción ninguna en que yo escriba sobre Fernando de Rojas, sobre una obra como *La Celestina*, tan moderna, tan despiadada, y que escriba también sobre Severo Sarduy. Es más, en *Celestina's Brood* yo sugiero que *Cobra* es parte de la «prole» de *La Celestina*. Pero también hay una cuestión que es, digamos, fortuita. Cuando yo llegué a Yale, [José Juan] Arrom pensó que yo había ido allí a estudiar con él; pero yo fui a Yale, me fui de Indiana a Yale, más que nada, por la gente de literatura comparada —Wellek, por ejemplo—. Además, en Indiana había tomado cursos con Edward Wilson, el gran calderonista de Cambridge, y me había fascinado ese reencuentro con el Siglo de Oro, y digo reencuentro porque yo hice todo el bachillerato cubano, excepto el quinto año, porque lo empecé a los once años. Así que le dije un día a Arrom que yo prefería dedicarme al Siglo de Oro, cosa que no le hizo gracia, por cierto. Yo había aprendido mucho en sus clases sobre el período colonial, campo que no se estudiaba entonces, pero hice mi tesis sobre Calderón, basada en el estructuralismo. Cuando me fui a Cornell fue para dar literatura del Siglo de Oro.

G.P.F. *¿Cuándo empezaste a trabajar sobre literatura hispanoamericana?*

R.G.E. Ya yo había empezado mi tesis sobre Calderón cuando llegó a Yale Emir Rodríguez Monegal. Emir no sabía nada de literatura del Siglo de

Oro, ni le interesaba. Él venía del mundo del periodismo, y para el crítico periodístico latinoamericano Calderón y Lope y toda esa cosa son majaderías, no forman parte de su bagaje. Pero él me instó a que escribiera algo sobre Severo o sobre Carpentier. O tal vez yo por mi propia cuenta había empezado un ensayito sobre Carpentier. Escribí dos o tres de mis primeros trabajos sobre literatura hispanoamericana al margen de lo que iba haciendo sobre Calderón y sobre el Siglo de Oro. Pero el hecho es que Emir me dijo que debía escribir sobre literatura latinoamericana contemporánea y escribí varios ensayos, no sé si un poco con la mano izquierda, pero aplicándole a la literatura moderna lo que yo hacía desde el punto de vista metodológico con la literatura del Siglo de Oro. Y un día Emir tuvo a bien —y esto siempre se lo agradeceré, a pesar de que después nos distanciamos— decirme: «Roberto, tú eres el mejor crítico joven de la literatura hispanoamericana». Era una exageración, por supuesto, pero me dio, viniendo de él, que acababa de llegar de América Latina, cierta confianza. Me hizo reflexionar y decir: «bueno, aquí hay algo a lo cual yo debo dedicarme porque parece que me va bien». Entonces cuando llegué a Cornell empecé a dar cursos sobre la picaresca, sobre la poesía del Siglo de Oro y a trabajar en un ensayo sobre los orígenes de *Los pasos perdidos* de Carpentier, y de ahí surgió el libro mío sobre Carpentier.

G.P.F. *Esa novela es casi la autobiografía de toda una generación.*

R.G.E. Sí, *Los pasos perdidos* es importante para mí porque es la novela del exilio que trata de regresar. Pero así empezó todo. Después encontré en Lezama, en Sarduy, en Fuentes, en Paz, escritores que también se interesaban por el Siglo de Oro. Una cosa enriquecía la otra, mi lectura del Siglo de Oro se enriquecía por la lectura de Severo Sarduy. O sea, me encontré con que Calderón estaba lleno de travestis, y me encontré con eso porque venía también de Severo Sarduy y podía de la misma manera ver cosas en Severo, amigos alegóricos en Severo, que me recordaban a Calderón y que no habría podido ver si no hubiese estudiado los autos sacramentales de Calderón. De esa manera se fueron enriqueciendo las dos vertientes de mi trabajo.

G.P.F. *¿Cómo surgió tu amistad con Sarduy?*

R.G.E. Muy fácil. Fuimos muy, muy amigos; fue un gran amigo mío, una persona a quien yo echo de menos todos los días. Yo lo había leído en *Mundo Nuevo*. Después me leí *Gestos* y *De donde son los cantantes*, que es del 67, el momento en que yo estoy haciendo mi tesis doctoral. En esa época estaba en Yale Enrique Pupo-Walker, que había sido discípulo de Severo en la Escuela de Medicina de la Universidad de La Habana y además ambos eran pintores. Entonces Enrique se puso en contacto con Severo y vinimos aquí a Nueva York a conocernos. Él estaba con François Wahl; en fin, fue una especie de *coup de foudre* porque mi interés por Calderón y el barroco le fascinó a Severo, y a mí, claro, todo lo del estructuralismo, porque en esa época yo estaba metido hasta la coronilla en Levi-Strauss y Roland Barthes y lo que empezaba de Derrida. Eso tiene que haber sido en la primavera del 68, porque después me pasé el verano del 69 en París y Severo me

facilitó acceso a Barthes, a toda la gente de la École Pratique des Hautes Études. Al principio él me veía con cierto recelo, porque claro, yo venía del mundo académico de Yale y él tenía su poquito de complejo de guajiro camagüeyano, pero era brillante, él era brillante. Primero yo me hospedaba en el hotel Deux Continents, allí al lado de Editions du Seuil, y después empecé a hospedarme en su casa, y allí viví temporadas enteras con él y François Wahl. Severo trató de seducirme, por supuesto, y al principio un día que llegué a su casa me sirvió un vaso de scotch como para tumbar un mulo; yo le dije: «mira Severo, yo no tengo el más mínimo interés», y él se dio por vencido ante mi heterosexualismo terco y cerrado. Pero con él visité y vi mucho del mundo *gay* parisién. Al él le encantaba llevarme a los bares *gay*, pasearme por allí como si yo fuera su última conquista.

G.P.F. *Tú mencionas en alguna parte que leíste varias de sus novelas en manuscrito.*

R.G.E. Si, él me mandaba sus manuscritos y yo se los leía, le hacía correcciones que él siempre aceptaba, correcciones de gramática y estilo. Severo era bachiller, alumno eminente del Instituto de Camagüey, bachiller en Ciencias y Letras, pero a pesar de eso, por su origen de clase, por sus años en Francia, se le escapaban errorcitos de gramática, de estilo, y algún que otro galicismo que yo —muy maestríco— le apuntaba, y él lo aceptaba. También cualquier idea que yo le diera. Sus obras son un poco como la pintura que se hace al azar, a pesar de su tremendo rigor. Me acuerdo del día —él estaba escribiendo *Colibrí*— que le di la cita de Lezama que él después usa como epígrafe, «El colibrí, señor del terrón, pasa del éxtasis a la muerte». Lo otro que le di, porque colaborábamos, fue lo siguiente —es más, lo tuve que llamar por teléfono desde aquí cuando esto me pasó, porque a veces uno se encuentra con personajes que se han escapado a escritores, porque los escritores de alguna manera marcan la realidad, como los pintores, y te enseñan a ver ciertas cosas—. Yo estaba en Tampa, en casa de una tía mía, y había una señora cubana, exilada, que se veía que había pertenecido a una clase bien, pero que trabajaba. Y yo le dije: «Ah, señora, usted ahora trabaja». Y me dijo, «Ay, sí, mi hijo, y trabajar es la muerte vestida de verde jade». ¡De verde jade! La frase se convirtió en el título de uno de los capítulos de *Colibrí*.

G.P.F. *¿Él leyó el manuscrito de La ruta de Severo Sarduy antes de publicarse?*

R.G.E. No, pero eso tiene su historia. Un día me estaba hablando de lo que yo estaba escribiendo, de lo que yo debía decir o no decir, y le dije: «Mira, Severo, Auxilio y Socorro se parecen pero son personajes distintos, y yo y tú también nos parecemos pero somos personajes distintos. Así que yo escribo lo que me da la gana sobre ti». Teníamos discusiones muy interesantes porque, claro, François Wahl, que nunca aprendió español —tenía ese orgullo, esa arrogancia francesa de considerarse que con saber francés ya lo sabe todo—, leía a Severo desde Lacan y Derrida, lo cual me parecía una redundancia. Yo prefería leerlo desde lo cubano; me interesaban más los orishas que la *différence*. Nos sentábamos allí y teníamos grandes discusiones sobre su obra con François, porque yo entendía lo de Lacan y lo de Derrida, pero François no entendía nada de lo cubano, no tenía la más mínima idea.

Y ahora anda diciendo por ahí, por cierto, que él le corregía los manuscritos a Severo. Y, además, que la nota final de *De donde son los cantantes* la redactó él. Es como la viuda de Carpentier, Lilia, que dice: esto va a haber que quitarlo, y que le corregía los manuscritos a Carpentier. Ya quisiera para un día de fiesta esa señora poder escribir una página de Carpentier.

G.P.F. Siempre me ha llamado la atención la diferencia entre tus libros sobre Carpentier y sobre Sarduy. Aunque la intención general es muy parecida, los libros son muy distintos. La ruta de Severo Sarduy es más arriesgado, menos profesoral.

R.G.E. Bueno, los títulos de los capítulos son versos de *El son de la loma*. Yo en ese libro pretendo hacer literatura. Aunque los dos son «vida y obra» tienen un contexto y una factura que yo pretendo que sea más bien novelística, que yo la aprendí de Carpentier. Pero claro, lo que pasa también es que el *Pilgrim at Home* lo escribí en inglés, y *La ruta* lo escribí directamente en español. Son mis dos vertientes; tengo estilo en los dos idiomas, pero me siento siempre más cómodo en español.

G.P.F. Sin embargo, has escrito la mayoría de tus libros en inglés.

R.G.E. No, eso no es así.

G.P.F. *Pilgrim at Home, Voice of the Masters, Myth and Archive, Pride of Havana.*

R.G.E. Bueno, pero yo también considero importantes *Relecturas*, mi primer libro, que es una colección de ensayos sobre literatura cubana; también *Isla a su vuelo fugitiva*, que es una colección de ensayos sobre literatura hispanoamericana en general, y *La ruta*. Y en 2002 el Fondo de Cultura Económica publicó una colección grande de ensayos que se llama *Crítica Práctica/Práctica Crítica*. Además de las ediciones críticas de *De donde son los cantantes* y *Los pasos perdidos*. Lo que pasa es que dada nuestra condición —no tenemos un país que nos avale, donde nos publiquen cualquier «peo» que nos tiremos, como pasa en Cuba con los escritores del régimen— tenemos entonces que depender del contexto en que vivimos, que es el contexto norteamericano y de lengua inglesa. Era para mí también un reto escribir en inglés con el rigor y las exigencias de la academia norteamericana en su más alto nivel; o sea, escribir en las mejores revistas, publicar en las mejores editoriales y batirme ahí con los grandes. Eso para mí fue un empeño, y por eso tenía que escribir en inglés. Pero también es la realidad de nuestras vidas.

G.P.F. Recuerdo que en *Relecturas* dices que de Arrom aprendiste a ser intelectual cubano fuera de Cuba.

R.G.E. Sí, es verdad.

G.P.F. ¿Qué quería decir para Arrom, y qué quiere decir para ti ser intelectual cubano fuera de Cuba?

R.G.E. Yo admiro el hecho de que Arrom pudiera, después de tantos años en Yale, seguir siendo tan cubano, y seguir dedicándose a estudiar textos latinoamericanos, que para la gente de su alrededor no querían decir nada. Era un acto de heroísmo increíble, sentarse allí a hablar del Inca Garcilaso de la Vega o hablar de *El príncipe jardinero*, algo que para el entorno no quería

decir nada. De Arrom aprendí eso, y aprendí también a conservar un español cubano culto, que fue lo que se habló siempre en mi casa. Hay latinoamericanos que vienen aquí, tal vez en esa época más que ahora, que quieren escribir y hablar como españoles. O sea, pierden su identidad lingüística, su ideolecto —pero no quiero decir el ideolecto del chuchero—. Y ese español cubano culto Arrom no lo había perdido y yo lo pude cultivar cerca de él.

G.P.F. *Arrom te dijo una vez que tú pertenecías a la generación del 69.*

R.G.E. Sí, para joderme, porque yo no sabía a qué generación pertenecía yo. Si la generación del 54 eran los que habían nacido en el 24, yo que había nacido en el 43, ¿a cuál pertenecía? A Arrom no se le podía criticar nada, porque se volaba. Era un hombre con un genio tremendo, un experto del vituperio. Él pretendió al principio que yo escribiese una historia de la literatura cubana basada en su esquema generacional, y a mí eso no me interesaba. Arrom se había aislado. Si por un lado fue un acto de heroísmo poder conservar su cubanía, su ser latinoamericano y su estilo, por otro lado vivió totalmente aislado de la cultura crítica norteamericana. Él vivió totalmente al margen de eso, no tenía nada que ver con esa gente. Y yo no quería caer en ese error. No sé, tal vez me engaño, pero pienso que yo aprendí cosas de mis diversos maestros pero que no tuve maestro.

G.P.F. *Rodríguez Monegal fue también una influencia intelectual importante.*

R.G.E. Cuando Emir llegó a Yale, ya yo me había formado, yo estaba haciendo mi tesis doctoral. Él me abrió el mundo de la literatura hispanoamericana, pero influencia intelectual no, porque yo siempre pensé que Emir funcionaba a un nivel periodístico que para mí era insuficiente. Emir tenía la gran virtud, esto hay que reconocérselo, primero de reconocer talento, no lo digo porque haya reconocido el mío, sino porque...

G.P.F. *¿Y qué te hace pensar que tienes talento?*

R.G.E. Claro, verdad. Esa es la arrogancia cubana.

G.P.F. *Esto lo quitamos.*

R.G.E. No, no, déjalo. Pero Emir descubrió en cierta medida a Severo, a Manuel Puig, a toda esta gente, en *Mundo Nuevo*; al mismo García Márquez, gente que después lo ha negado. Emir defendió a Borges cuando todo el mundo lo atacaba en los años 50. Hizo una labor de promoción cultural. Y tenía la siguiente virtud como crítico: cogía un libro de un autor, un libro nuevo, acabado de salir, y te hacía un artículo general en que tocaba todos los puntos importantes que había en ese libro, aunque no profundizaba en ninguno de ellos. Pero todos los tópicos que merecían mencionarse y discutirse en ese libro ya Emir los había visto. Eso es algo extraordinario, ése es el talento que él tenía, que se adquiere con el hábito del periodismo.

G.P.F. *¿Cuál es tu método de trabajo?*

R.G.E. Yo trabajo a base de intuiciones y de chispazos que me vienen en momentos inesperados. Claro, muchas veces, como te pasará a ti, dando una clase. Tienes que dar una clase sobre tal novela o sobre tal poema y de pronto preparando la clase o dándola se te ocurre algo y de ahí va saliendo la cosa.

G.P.F. *¿Eres uno de esos escritores que se levanta por la mañana, se toma su café con leche y se sienta a escribir y no se levanta hasta haber escrito cierta cantidad de páginas?*

R.G.E. Sí, cuando estoy escribiendo un libro, como por ejemplo *The Pride of Havana*. *Pride* tuvo 840 páginas de manuscrito y las últimas 500 páginas las escribí en un año, pero la cantidad de investigación que había hecho antes fue extraordinaria. Montaba el capítulo, hacía un esquema, y lo empezaba a escribir. Yo me levanto muy temprano, eso lo aprendí de Emir, a las cinco o cinco y media cuando estoy escribiendo, y me siento a trabajar porque las dos o tres primeras horas es cuando me salen las cosas. De noche el oso me trabaja, me despierto lleno de cosas. Cuando estoy «embalao» me salen de un tirón seis u ocho páginas al día, que no es poco. Carpentier, que también se levantaba temprano a escribir —date cuenta que él trabajaba en publicidad de 9 a 5, aunque supongo que la gente en Caracas no trabaja de 9 a 5, pero bueno, tenía un día normal de trabajo—, él se levantaba y escribía dos páginas, porque decía que si uno suma dos páginas por 365 le sale un libro enorme. Yo creo en lo de sentarse y a lo que salga, o sea, ir tratando de que salga lo mejor posible, pero no pararse demasiado a pulir. Seis u ocho páginas pronto y entonces después la reescritura. Trabajo mucho en la reescritura. En este sentido soy metódico, tengo esa disciplina.

G.P.F. *Lo que tú llamas capacidad de culo.*

R.G.E. Esa frase no es mía. Se la oí a Ana María Matute, en un curso en Indiana. Hay que sentarse y trabajar. Escribir es trabajar. A veces yo he escrito en las peores condiciones, cuando mi hijo estaba agonizando, o también en épocas cuando el departamento era muy problemático. Yo no tocaba nada del departamento hasta las once de la mañana y entonces a las diez o las once llamaba a la secretaria a ver qué estaba pasando, qué intriga tenía Emir, qué tesis doctoral se le había perdido a Manolo [Durán].

G.P.F. *A propósito de escribir durante momentos difíciles, Pride of Havana está dedicado a la memoria de tu hijo Carlos, y parte del gran impacto que ese libro tuvo en mí tiene que ver con el hecho de que entre líneas el lector siente tu dolor.*

R.G.E. Sí, porque también es una memoria de mi familia, de mi padre, sobre quien hablo en el primer capítulo. Ése fue un libro que se escribió durante la enfermedad de Carlos y después de su muerte. También después de la muerte de mi madre, porque yo perdí a Carlos y a mi madre el mismo año. Cuando la vieja estaba enferma, yo iba mucho a la Florida y cuando iba a la Florida, iba a ver a peloteros cubanos viejos que estaban por ahí y los entrevistaba y conseguía materiales. Hay un elemento de elegía en el libro, porque estos peloteros se estaban muriendo y yo los entrevistaba ya al borde de la muerte, y por estar en ese momento hablaban con una sinceridad tremenda. Así que había algo de elegíaco, mi papá había muerto también, y mi papá era un buen pelotero, mucho mejor que yo, el viejo era un peloterazo, tenía un brazo del carajo y él mismo me fue a ver jugar varias veces y vi que se decepcionó. Yo era bueno pero no tan bueno.

G.P.F. *¿Cómo te diste cuenta de que se decepcionó?*

R.G.E. Se lo noté. Me fue a ver varias veces. Además de abogado era profesor de educación física, él sabía de estas cosas.

G.P.F. *¿En qué medida crees que tu vocación literaria ha sido producto de tu condición de exiliado? A mí me parece que no es así, que tu «ruta» hubiera sido más o menos la misma en Cuba.*

R.G.E. No, yo no lo pienso así. Porque mi papá quería que yo fuera ingeniero. Mi mamá era la profesora de literatura, aunque en el instituto de Sagua la Grande enseñaba psicología y filosofía, pero su tesis había sido sobre literatura. Pero tú sabes que había cierto estigma en Cuba de ser literato. En la Cuba de los años 50 tener ese tipo de inclinación podía ser peligrosamente homosexual, además de que era una cosa no remunerada.

G.P.F. *Pero tú naciste entre libros.*

R.G.E. Es cierto. Mi mamá me dio a luz a mí el mismo año que terminó su tesis doctoral sobre Poveda, el del siglo XIX. Ella era una mujer delgada, pero tenía una barriga tremenda conmigo adentro, porque yo fui una especie de monstruo cuando nací. Pesé casi nueve libras, ella estaba postrada en la cama con su tremenda barriga, rodeada de libros que le traía mi tía María. Así que me parió a mí y parió su tesis al mismo tiempo. Pero en el caso tuyo y en el mío somos profesores de literatura en lengua española porque queremos conservar nuestra identidad personal, cultural, como dicen, eso es lo que nos motiva; y tuve la suerte de que hubo una serie de cosas que me permitieron hacer la carrera. Talento tal vez, carácter, pero también suerte.

G.P.F. *Ya llevas más de treinta de labor docente, ¿qué cambios, para bien o para mal, has visto en la manera en que se estudia literatura en este país?*

R.G.E. Tengo que empezar por decirte que soy optimista. La calidad se impone. En esto difiero de mi gran amigo Harold Bloom, que es un pesimista programático. Él cree que todo se ha ido a la mierda con esto de los «estudios culturales» y lo que él llama, no sin mucha razón, *The School of Resentment*, «La escuela del resentimiento», que incluye a todos los que son resentidos y también a los que no lo son pero se inventan una postura de víctima para poder medrar. La postura de víctima es la droga del crítico de estos días, sobre todo entre los latinoamericanos. Yo pienso que la crítica y la teoría de la crítica ha ido poco a poco marchitando la literatura, y marchitando la capacidad de gozar de los textos literarios. Por una serie de razones: una de ellas es que a los latinoamericanistas que tanto se quejan de este país se les ha pegado cierto puritanismo norteamericano. Hay un puritanismo en el fondo de lo norteamericano que está en contra de todo lo que sea placentero, y si la literatura da placer, si hay *jouissance*, entonces no puede ser buena.

G.P.F. *Tal vez por eso se estudia tan poco la poesía. Decía Cernuda que la poesía se escribe con el cuerpo.*

R.G.E. Eso, y entonces se estudia la prosa porque es lo más próximo a la ideología, a la historia. Pero claro, la gran prosa, Proust o Carpentier o Lezama, es una prosa poética en su raíz. Los latinoamericanistas que son latinoamericanos se sienten tan culpables de estar en este país, percibiendo salarios

fabulosos en relación a lo que podrían ganar en sus países, que tienen que asumir unas posturas aparatosas que están totalmente reñidas con su situación personal. Están muy bien, rodando muy buenos Volvos entre los pinos de Carolina del Norte, pero se creen que en realidad están haciendo la guerrilla en El Salvador. La verdad es que están en el Publix comprando sus buenos víveres norteamericanos para llevarse a sus casas. Es el elitismo más delirante que te puedas imaginar. Los *cultural studies* pretenden tener una base marxista, pero es un marxismo de pacotilla, por supuesto. Son marxistas que no hacen investigaciones concretas. Manuel Moreno Fraginals era un marxista, y yo siento una admiración ilimitada por él y por su libro *El ingenio*, pero *El ingenio* está basado en una investigación de los documentos que están en los archivos sobre la industria azucarera cubana —cuánto costaba comprar un trapiche en tal fecha, cuánto costaba traer una máquina de vapor, que relación había entre eso y la importación de esclavos—; eso es marxismo. Pero hablar de los mercados en términos generales como hace esta gente, eso es una pérdida de tiempo, una impostura, una broma de mal gusto que carece de solidez intelectual y no va a ninguna parte. Además, no tiene una gran literatura que la acompañe. O sea, no es algo que se pueda aplicar a una literatura que sea contemporánea de esta crítica y que sea de gran altura. Usando a Homi Bhabha ¿a qué escritor podemos leer? ¿A Rushdie? Rushdie se caga en toda esa mierda. La *New Criticism* contaba con la poesía norteamericana, la crítica del boom con la novela del boom, pero todavía no ha surgido esa concomitancia de una gran crítica con una gran obra. Todo esto es paja, en todos los sentidos. Pero soy optimista porque creo que la gente se aburre de estas cosas. Ya estamos viendo síntomas de que la situación está cambiando. Hay un cambio hacia lo espiritual, hacia lo estético. Pero bueno, ¿que más me vas a preguntar? Te podría hablar de mis relaciones con Cuba.

G.P.F. *Ok, dime algo sobre Cuba. Antes ibas a Cuba con bastante frecuencia, pero hace años que no vas.*

R.G.E. Hace dos años.

G.P.F. *Después de llegar al exilio, ¿cuándo regresaste por primera vez?*

R.G.E. Al principio regresé muchas veces, porque yo no me podía adaptar a este país y nunca me he adaptado a este país. Regresé en el 60, en el 61, y después de eso no volví hasta el 78 con el diálogo, porque yo pertenecí al grupo Areíto. Siempre me consideré una persona de izquierda, y lo sigo siendo. Yo estuve en Cuba en el 78 dos veces. Estaba muy en contacto con la gente de Cuba, epistolarmente. Después, en el 80, cuando lo de Mariel, me empezó a llegar de la misión cubana en la ONU, con la cual yo tenía contacto, y de la sección de intereses de Washington, una propaganda, que yo conservo, en contra de la gente que salía, que era verdaderamente vergonzosa —los vituperios, los insultos que se decían sobre estos pobres cubanos que estaban saliendo—. Además, salieron cubanos que yo había conocido en Cuba, como Antonio Benítez Rojo, que salió por esa época, y que me dieron otra versión de las cosas. Y yo entonces dejé de ir a Cuba; no

rompí relaciones porque yo siempre he tenido amigos en Cuba, como Miguel Barnet, pero nos veíamos fuera de Cuba. Lo que está presente en toda mi carrera, y en la tuya, es que hemos tenido que batirnos contra el prejuicio que hay contra nosotros por ser cubanos de fuera, porque entre los latinoamericanos, y en particular entre los latinoamericanistas, el prestigio de la Revolución Cubana ha sido muy grande, porque claro, se ha enfrentado a Estados Unidos. El pueblo de Cuba ha sufrido mucho, pero el resto de América Latina se ha beneficiado por lo de David contra Goliath, y nosotros fuera hemos sido unos parias. Y en Cuba, olvídate. Yo no figuro en el *Diccionario de la literatura cubana*, donde figuran críticos de menos obra que yo, y tampoco figuro en la bibliografía de la entrada sobre Carpentier. Pero fuera de Cuba también, entre la izquierda latinoamericana, hemos sido los parias. Aunque mi postura haya sido y es de izquierda, eso no importa, no les importa, porque soy un cubano exilado. Ciertas revistas me estaban vedadas, ciertas editoriales me estaban vedadas. Así que nos hemos enfrentado a eso en América Latina y aquí también, como tú bien lo sabes, aquí también. ¿Cómo puede ser que nosotros demos clases sobre Arenas o sobre Sarduy cuando debemos estar dando clases sobre Roberto Fernández Retamar o el que escribió aquel bodrio, *La última mujer* y *el proximo combate*, o las novelitas detectivescas que son una especie de celebración del estado? La labor de promoción cultural desde Cuba y en favor de Cuba en toda América Latina nos ha perjudicado. Pero por otra parte a mí me da gran satisfacción poder haber llegado adonde he llegado a pesar de esa labor, a pesar de esa guerra que me han hecho. Como te decía por teléfono, ahora me la tienen que m...

G.P.F. *Esto sí que lo tenemos que quitar.*

R.G.E. Sí, pero ahora te voy a contar una cosa que quizás podamos dejar. Lourdes Casal, de quien yo fui muy amigo, y a quien quise porque era una mujer sincera en sus errores, apasionada en sus errores, un día, cuando ella estaba metida en lo de Cuba —ella regresó a Cuba a morir y se sumó a la Revolución, ella que había trabajado para la CIA en África—, Lourdes, que había sido mas católica que el Papa, que hacía proselitismo, Lourdes me llamó una vez, cuando yo era ya bastante conocido, para darme un mensaje de Cuba, un mensaje a González en vez de a García, y era que en ese momento estaban promoviendo a Manuel Pereira, el de la novelita esa que se llama *El Comandante Veneno*, una novelita que le publicaron con un prólogo de Carpentier y un epílogo de García Márquez, porque Pereira era el marinovio de la Dalia, es decir, de Alfredo Guevara, y me mandaron el mensaje a través de Lourdes que yo debía escribir algo positivo sobre Pereira y que así se me abrirían las puertas en Cuba. Eso te lo juro por mis hijos. Yo le dije: «Lourdes, mira, yo leí esa novela, es malísima y yo en estas cosas no me vendo». Porque Severo decía: «no tenemos dinero, no tenemos país, no tenemos poder, no tenemos nada, pero tenemos el criterio y eso no lo podemos ceder». Así que eso para que tú veas hasta dónde llegan las cosas. Ahora sí me han publicado, ahora yo publico en las revistas cubanas, en los últimos años me han publicado en *La Gaceta de Cuba*, en *Unión*, en la revista *Temas*.

G.P.F. *Y eso no te molesta.*

R.G.E. No.

G.P.F. *No te parece un acto de complicidad con el régimen.*

R.G.E. No, es una complicidad con la cultura. No todos los que están con el régimen son adeptos al régimen. La cosa no es tan clara. Yo comprendo por qué algunos se han quedado en Cuba, yo puedo comprender hasta la abyección. Yo no llevo la pureza hasta ese punto. Para mí la contaminación es más importante que la pureza. Si se me publica en Cuba, me leen en Cuba. Yo sé que los jóvenes me leen en Cuba, y más ahora que me mandan correos electrónicos. En el mismo número de *Casa de las Américas* donde sale un artículo mío sobre *Canaima*, sale un discurso de Fidel Castro.

G.P.F. *Tú ves, a mí eso sí me molestaría mucho.*

R.G.E. A mí no. El problema no es mío; el problema es de él. El problema es que yo esté ahí, a pesar de que estoy acá, a pesar de las opiniones que tengo, que nunca las he ocultado, y de las posiciones que he adoptado. Yo estoy en favor del diálogo, de esa palabra que en Miami tuvo resonancias tan negativas, siempre y cuando se pueda dialogar, siempre y cuando no sea un monólogo, siempre y cuando no se nos impongan límites. Yo prefiero hacer eso a practicar una autocensura que a la larga es estéril. Tú deberías publicar en Cuba.

G.P.F. *No publico por la misma razón que no voy.*

R.G.E. Ahí cometes un error, que te respeto, yo entiendo el porqué, pero sigo creyendo que la contaminación es preferible a la pureza. Yo he tenido impacto en Cuba, en la gente que me lee, y eso deja algo. Yo he logrado en ese sentido imponerme. Si me hubiese abstenido de hacerlo, hubiera sido una equivocación. Yo estoy en favor de la cultura cubana. La cultura cubana es más importante que todos nosotros, y está también en las revistas de Cuba. Yo creo que puedo hacer una contribución positiva en la medida de mi talento y esfuerzo siendo una presencia, porque si no, es más fácil borrarte, como me han borrado antes. El otro día me llegó un e-mail totalmente conmovedor. Me escribió un historiador cubano que está haciendo un estudio sobre la influencia de Cuba en Yucatán en el siglo XIX —en *The Pride of Havana* hablo de cómo los cubanos que salieron de las guerras de independencia fueron a Yucatán y llevaron el béisbol a México— y este historiador me dijo: «Hay un señor aquí al que le interesa tanto su libro que va diariamente a la Biblioteca Nacional a copiarlo a mano». O sea, que este señor se está haciendo con un ejemplar de *The Pride of Havana* copiándolo todos los días a mano. Me partió el alma. De esa manera uno tiene impacto, sabes que ése es un libro muy crítico del régimen, pero ahí está en la biblioteca y este hombre va y lo copia, como un copista medieval, página por página. Si nada más fuera por ese único lector, ha valido la pena haber escrito ese libro, y todos los demás.

Un humanista ejemplar¹

AL FUNDAR EL WHITNEY HUMANITIES CENTER HACE veintitún años, el entonces presidente Bart Giamatti se proponía iniciar algo diferente en Yale. «Debería ser uno de los sitios en Yale donde la labor radicalmente humana de utilizar la mente avanzara más allá de los límites definidos por la metodología, las tradiciones o las capacidades de los individuos o los departamentos». Esta labor radicalmente humana de utilizar la mente, para repetir la hermosa definición de Giamatti, se realiza principalmente en una considerable soledad —todos conocemos la soledad del oficio de escribir—, pero también requiere lo que tenemos hoy aquí: el encuentro físico con los otros para realizar juntos esas otras actividades también radicalmente humanas: hablar, abrazarnos, comer, hablar, hablar, hablar, hablar. La repetición del verbo hablar no es un error, es la descripción de lo que ocurre cuando hay al menos un cubano en el grupo.

Al hablar con Roberto hace unos días, hizo algo a lo que ya estamos acostumbrados, definir claramente qué es lo que tenemos que hacer en cada ocasión: «Oye, chica...». O tal vez fue: «María Rrrrosa..., tú vas a hablar en inglés y muy poco... y yo voy a hablar en español y mucho más...». Esto no es sólo un robertismo, también refleja el temor a la Fidelitis, o sea, que cualquier cubano que agarre un micrófono ante un público a las 9:30 de la mañana va a empezar a hablar en español sin parar hasta el almuerzo.

En la cena de anoche tuve una pequeña revelación. John Gadis, el eminente especialista en Guerra Fría de Yale, y su mujer, Toni Dorfman, distinguida autora y directora de teatro, me habían invitado a cenar con su antigua amiga Elzbieta Sklodowska. Cuando Toni le preguntó si

¹ Resumen de las palabras de bienvenida al Simposio sobre Literatura Cubana «Cuba—100 Years of Independence, a Century of Literature», celebrado en Yale del 4 al 5 de octubre de 2002.

era su primera visita a Yale, ella dijo que no, y a continuación le describió su primera experiencia aquí. «Yo era una simple estudiante universitaria, con dos largas trenzas, llegada de Polonia, y no conocía a nadie, pero tenía una carta de presentación de mi profesor, que le entregué a Roberto. Y este gran e importante profesor me acogió, me llevó a la biblioteca y me abrió todas las puertas, a mí, que no era nadie». A medida que la escuchaba, me daba cuenta de que probablemente casi todas las personas que nos hemos reunido hoy aquí podríamos contar una historia similar. Que el lazo real que nos une es Roberto; que la razón por la que estamos aquí, por la que esta conferencia existe, incluso la razón de que el estudio de esta rama de la literatura exista a este nivel académico, tan sofisticado y canónico; todo esto se lo debemos a Roberto, y que mi verdadera función aquí hoy no es realmente presentarlo, sino reconocer esto públicamente. La verdad es que hoy estoy aquí en Yale por esa misma enorme generosidad que se refleja en la historia de Elzbieta, que es sólo una entre las mil y una que podrían contarse. Que su generosidad y bondad, en igual medida intelectual y personal, son el lazo que nos une. En aquel discurso de Giamatti de hace veintiún años, él citaba a Quintiliano sobre lo que constituye el humanista ejemplar: «Un hombre bueno con el don de la palabra. Pero ante todo debe poseer aquella cualidad que Cato coloca en primer lugar y que es, dentro de la naturaleza de las cosas, aquella de la mayor importancia, es decir, debe ser un buen hombre».

Cuando llegué al campus de Yale por primera vez, en febrero de 1986, Roberto me había invitado a dar una conferencia sobre filología medieval y llegué en tren desde Filadelfia, advirtiéndole muy claramente que tenía que regresar esa misma noche porque aún estaba amamantando a mi bebé de cuatro meses. Terminada la conferencia, Roberto me llevó a la cena tradicional en Mory's, y a partir de ahí comenzó la pesadilla típica de New Heaven para conseguir un taxi. Pese a que habíamos solicitado uno por teléfono, y más de una vez, ninguno llegaba, y a medida que los minutos pasaban y se acercaba el momento de tomar mi último tren para Filadelfia, Roberto se iba poniendo más y más frenético, ya que no había traído su propio automóvil. Allí estábamos en medio de la calle York, y Roberto bastante más frenético que yo, pues creo que pensaba que una mujer en proceso de amamantar a la que se le pasaba su hora podía explotar de alguna manera terrible que él nunca había visto ni quería imaginar. Entonces, en el último minuto posible para alcanzar el tren, vimos llegar a un taxi, pero... «Ay, coño, no, me cago en su madre...». Vimos que ya había un pasajero dentro de él... y que no venía a recogerme a mí. Así que Roberto hizo lo que solamente Roberto haría, se paró en el medio de la calle de modo que el taxi tenía que parar o atropellarlo. Y realmente parecía que iba a pasarle por encima. Una parte de mí se quedó de piedra contemplando esta escena sin tener ninguna idea de cómo iba a terminar, medio paralizada de temor... ¿Quién era este hombre tan loco? Llegué a mi tren, mis pechos no explotaron, mi bebé pudo cenar, y ahora soy la directora del Whitney Humanities Center. Realmente, la mejor parte de esta historia es que a la mañana siguiente Roberto me llamó a Pennsylvania para disculparse

por su lenguaje durante esos últimos momentos de histeria frente al Mory's —¡como si una muchacha cubana de buena familia nunca hubiera escuchado antes la palabra «coño»! ¡Seguro!

Roberto es, por supuesto, aquel hombre tan loco, y lo que es sorprendente es que se habría tirado delante del taxi en el medio de la calle por cualquier otra persona. Misteriosamente, él es la personificación de la descripción de Quintiliano de un humanista: «Aquel que pone en conexión su vida pública y privada a través de un acto retórico que resulta eficiente porque ante todo es sabio; efectivo, porque ante todo es ético». Al final de su charla sobre lo que este centro debería ser, Giamatti afirmó: «En aquella visión antigua del ser cívico, tan actual, el lenguaje es el lazo que une las inquietudes morales privadas con una vida cívica equilibrada. Humanista es cualquiera que sea capaz de comprender ese lazo y de luchar en todo momento para fortalecer su sentido para nuestro bien común». Bart Giamatti en su cielo nos sonríe hoy —en parte porque estamos fuera de temporada de béisbol—, pero esta mañana, especialmente, al contemplar el bien común creado aquí por ese humanista ejemplar que es Roberto González Echevarría.



Alliens,
A/L, 140 x 180 cm., 1999.

Aulas y alas

HACE UNOS VEINTICINCO AÑOS QUE ENTRÉ EN EL AULA del profesor Roberto González Echevarría, recién de vuelta a Yale University de su breve estancia en Cornell, catedrático ya, y tan joven en ese entonces, que daba pie no a rumores sino a leyendas. Fácilmente, hubiera podido perderme la noticia de su llegada, ya que había poco contacto en la época entre su Facultad de Letras Hispánicas y el programa de Literatura Comparada donde estudiaba yo, y precisamente por la falta del vínculo, que pronto iba a ser el mismo Roberto. Pero los compañeros que me explicaban los textos en una clase de don Gustavo Correa, amigos que me corregían el castellano entrecortado, que me apoyaban cuando no me llevaban a cuestras, me decían también, «viene Roberto, viene Roberto, toma el curso, no tengas miedo». Éramos chicos, ya son grandes: Hugo Rodríguez Vecchini, que en paz descanse, el poeta Manuel Ulacia (también muerto ya), Aníbal González Pérez, Flora González, Julia Kushigian y ese grupo de colonialistas, Margarita Zamora, Kathleen Ross, Fred Luciani y Karen Stolley, que se formó en otro seminario de Roberto.

El primer día de clase, en un seminario dedicado a la novela cubana, Roberto dio una ponencia magistral, donde nos explicó por qué la historia literaria de Cuba podía representar, a modo de sinécdoque, la de América Latina en su totalidad. Terminó el discurso diciendo, «además, da la casualidad de que soy cubano». Mientras nosotros, abrumados, apuntábamos concienzudamente «s-o-y c-u-b-a-n-o» en los cuadernos, nos lo subrayó Roberto con una gran carcajada. Tanto conocimiento erudito e iluminador, y sin embargo, tal manera de invertirlo todo en una sola frase, para que viviéramos, por un momento siquiera, lo que pensábamos meramente estudiar. Por lo tanto, en sus clases nos dimos cuenta, de veras, de lo que significa «podemos empezar».

Y empecé, unos pocos años después, a cargo del primer seminario mío en Vassar College. Me pidieron que

Andrew Bush

enseñara un curso de poesía moderna latinoamericana, y allí me tenían, explicándole a los alumnos que podríamos reducir el ámbito de nuestras investigaciones, a modo de sinécdoque, a la poesía de Cuba. La coincidencia, por así decirlo, merecía otra carcajada —aunque les juro que no saqué de mis apuntes eso de «soy cubano»—. Pero, por otra parte, al repetir el seminario de Roberto sobre la novela cubana, transformándolo en lo mío, en curso de poesía, comencé la lectura concentrada de Heredia, Gómez de Avellaneda, Martí..., que daría lugar tantos años más tarde a un libro sobre, bueno, esta vez no sólo la poesía cubana, sino la de América Latina.

Pero en ese libro no escribí sobre Martí, nombre que es sinónimo del «soy cubano» de Roberto. Eso se explica: quise dedicarme al largo período entre Sor Juana y Darío, oculto tras la sombra del modernismo. Pero ahora, en el momento de este homenaje, descubro otro motivo: la ansiedad de la influencia. Salí de Yale y de la tutela inmediata de Roberto en 1983. También salió en ese año su libro, *Isla a su vuelo fugitiva*, donde leí, al preparar mi seminario, su ensayo «Martí y su ‘Amor de ciudad grande’: Notas hacia la poética de *Versos libres*». Ahora bien, el verdadero homenaje a Roberto, según lo que se aprendía en los seminarios de él, no puede ser el aplauso merecido, sino el diálogo crítico. Así que ya es hora de volver a la lectura de esas «Notas», que han sido el punto de partida no sólo del seminario del principiante, sino del libro mío (maduro, espero). Creo que, por fin, puedo empezar.

Decir «notas» corresponde a las obligaciones retóricas de la modestia: en efecto, se trata de un ensayo intensamente elaborado. Pero, por otro lado, ya no el de la retórica, sino de la poética, que es su tema, hablar de la modernidad de Martí bajo la rúbrica de «notas», es llamar la atención, desde el mismo título del ensayo, a lo que va a ser su conclusión: la deliberada «incompletez» (Roberto cita aquí a Lezama) de los *Versos libres*, no tanto estilística, sino argumental. Roberto traza un movimiento dialéctico en «Amor de ciudad grande» entre los polos de la contracción y la expansión (tanto en el ritmo como en las imágenes), que corresponde a otra dialéctica mayor —la que define la poética moderna— que es un movimiento «entre el vacío del lenguaje y la producción del poema». Lo que no encuentra Roberto en «Amor de ciudad grande», ni en los *Versos libres* en general, ni en la modernidad poética allí esbozada, es la síntesis hegeliana que resuelva la disyuntiva. Ya que Roberto hace una comparación rápida entre Martí y Nietzsche, se podría desprender también esta nota poshegeliana común a los dos, que resulta profética de la posmodernidad por lo que sugiere del fin de la historia y comienzo de la geografía, como discurso predominante.

«De esa base dialéctica», escribe Roberto en su conclusión, «surge el poema, en ella se constituye, sin acceder nunca ni a un polo ni a otro, sino manteniéndose equidistante de ambos». (En el término «equidistante» subrayo lo que acabo de llamar el discurso geográfico). No hay resolución, pero sí reunión en este *medio* poético, según Roberto, en el comentario de la imagen del «soto selvoso,» donde escucha ecos de la alegoría medieval de la «*selva selvaggia*» de Dante:

Mientras que en la *Commedia* el poeta-peregrino es asediado en un paisaje selvático por fieras que (en las interpretaciones tradicionales) representan las pasiones, Martí ha mudado la escena a la ciudad, convirtiéndola no en el mundo excesivamente ordenado de Blake, sino en un mundo desordenado en que el deseo confunde los lenguajes y rige el espíritu —la ciudad es selva—. La confusión de ámbitos, el pastoril y el urbano, *reúne* los dos polos de la dialéctica antes vista, los confunde; el mundo edénico anterior a la caída y el mundo urbano postedénico. La elección no es entre uno y otro, sino entre ese lenguaje babélico que los confunde y otro que está más allá de ambos. La «ventura» consistirá en la integración que se logre, una vez consignada la naturaleza discorde de estos «tiempos».

En la geografía moderna, la ciudad grande —tropo de la poesía moderna, y también lugar centralizador político-económico de la industria editorial— se llama Babel, «confusión». Ya lo sabía Kafka, al escribir en «El blasón de la ciudad», que al mismo tiempo que los conflictos sin resolver en torno a la torre impedían su construcción, sí se construyó una ciudad para los obreros confundidos, y seguían embelleciéndola sin cesar.

La torre de Babel es, a lo hebreo, otra versión de lo que Roberto lee, a lo greco-latino, en «Mis versos», prólogo en prosa de Martí a los *Versos libres*, como mito solar a dos tiempos, Faetón-Ícaro, subida agresiva-caída decepcionada, o sea, otra vez, expansión-contracción. Pero noto que al nombrar la ciudad grande «babel/confusión», introduce Roberto lo que pudiera ser un tropo-maestro (pienso ahora en lo que significa *La voz de los maestros*, 1985, otro título de Roberto de esa época de su producción crítica) de lo latinoamericano, tropo discursivo donde se usa normalmente otro racial, que es, claro, mestizaje, tropo que ya se encuentra, por ejemplo, en la voz de la maestra: «Bien *con* muchas armas *fundo* / que lidia vuestra arrogancia, / pues en promesa e instancia / *juntáis* Diablo, carne y mundo» (Sor Juana, «Hombres necios que acusáis...», énfasis mío).

La lidia interminable con la ciudad grande («Estos conflictos no se acababan jamás», dice Kafka), se manifiesta en la dialéctica sin síntesis de la poesía moderna, según Roberto. Sin embargo, él nota una integración posible. Es extra-urbana y extra-poética: se trata de la entrega de Martí a la liberación revolucionaria. «La poética de *Versos libres* se resuelve en Dos Ríos», declara Roberto, «donde Martí, con su elocuente muerte, da sentido y trascendencia última a su vida y obra». Sigue, y el comentario es también elocuente: «No ver la relación que existe entre la muerte —y la vida— de Martí y su poética es cegarse a lo más revolucionario de ésta; Martí es el único poeta moderno en que se da la integración necesaria para la ventura de que hablaba Coleridge». Pero no ver la relación entre la muerte y la otra vida, la vida más allá de la muerte, es cegarse a la teoría de la hipertelia de Lezama que fundamenta tanto la apertura de Roberto a una integración extra-poética de la poesía de la confusión, como a la valorización de la palabra, y no sólo de los actos, de Dos Ríos, realizada en los últimos diarios de Martí, sus mejores poemas, según el mismo Lezama.

Ver más allá de la imagen textual «de un guerrero que va camino al cielo, y al envainar [la espada] en el Sol, se rompe en alas» (Martí, «Mis versos»), la

metamorfosis de Faetón en Ícaro, o sea el Licario, u oír más allá del «soto selvoso» de Martí el *Inferno*, sino *Paradiso*, no es ser ni sordo ni ciego. Es, más bien, practicar el gesto iniciático de la poesía moderna («Al comentar un poema moderno, si somos fieles a él, no podemos sino esbozar el mismo gesto», escribe Roberto entre sus notas), que es, faetónicamente, el de sublevarse contra las fuentes de la inspiración. «Toda poesía surge», dice Roberto entre sus palabras introductorias, «de un silencio y una negación: la de la poesía que la precede, el de un lenguaje que no adquiere sustancia poética sino en el acto de su propia constitución» (compárense las palabras ya citadas de su conclusión: «De esa base dialéctica surge el poema...»). En cuanto a la negación, se puede precisar más. La forma exacta de la negación que consiste en suprimir un antecedente próximo bajo la cubierta de una referencia lejana —recordar a Dante en vez de a Lezama— se llama metalepsis en el sistema teórico elaborado por Harold Bloom; lo cual me lleva al segundo punto: ya estamos de vuelta en el ambiente de Yale adonde volvió Roberto en los años 70.

Alguna vez he escrito sobre el impacto de Bloom en *La ruta de Sarduy* (1987), de Roberto, sin dejar de apuntar el aporte original de éste, que tenía que ver con los recursos retóricos del barroco y neo-barroco hispánicos, recursos ajenos al ámbito literario (el Romanticismo inglés y norteamericano) en el que se forjó la teoría de la ansiedad de la influencia. Aquí, en este ensayo anterior a la monografía sobre Sarduy, Roberto dialoga con el concepto de la modernidad de Paul de Man, representante de lo que se llamaba en la época, the «The Yale School»: considera y rechaza, sobre todo, me imagino, porque la ahistoricidad militante de De Man no permitiría la integración extra-poética de Martí en el campo de la política y de la batalla. Al apartarse de la deconstrucción de De Man, Roberto se iba acercando a Bloom sin nombrarlo todavía: no sólo en el concepto de la negación de la poesía que precede, sino también en la misma dialéctica poshegeliana, donde los polos de la contracción y la expansión del análisis de Roberto corresponden a la antítesis repetida pero jamás resuelta de la limitación y la representación en el aparato teórico de Bloom.

Las lecturas cubanas de Roberto le ofrecen ciertas modificaciones al revisionismo de Bloom. En vez de la primera limitación-contracción, que es la desviación irónica, según Bloom, tanto la mitología bímembre de Faetón-Ícaro en Martí y Lezama, como la entrega política martiana, fundan un tropo contrario, un afán de no desviarse, un rechazo de la ironía defensiva. Martí lo llama «honradez» en «Mis versos», y Roberto, como ya he notado, la integración. ¿Sería otra forma de definir, retórica y éticamente «lo cubano en la poesía»?

No contesto, por lo pronto, sino que apunto otra pregunta, ya muy bloomiana, que en buen cubano se puede hacer así: ¿de dónde son los cantantes? Si la discontinuidad que caracteriza a la poesía y la poética modernas es más bien una negación de antecedentes, ¿de dónde vienen el vuelo inicial y la integración final? Lezama admite la prioridad de Martí, pero en estas notas Roberto le da apoyo a la apoteosis de un Martí surgido de la nada, por así decirlo, apoteosis que estructura la historia de la poesía cubana presentada por Lezama y Vitier.

Siendo, todavía, alumno, intento contestar. Termino allí donde Bloom dice que hay que terminar, o sea, donde uno aprende a encontrar el fin: echo mano a la metalepsis, rico concepto que significa, para Bloom, entre otras acepciones, el hacer hablar al maestro en la voz del alumno. Noto, por consiguiente, la primera nota a las notas de Roberto. Al terminar la primera frase del ensayo, donde ya habla de la Modernidad (con mayúscula), agrega una nota al pie de la página que reza así: «Por Modernidad me refiero a la época que abarca desde la Ilustración al presente: *'In a more general way one may say that the eighteenth century considered itself to be a modern period. It is perhaps the first period to do so, for the Renaissance is, as its very name implies, a rebirth; in the eighteenth century we have the consciousness of a radical new beginning'*¹»; e indica su fuente bibliográfica, un ensayo de un tal Herbert Dieckmann. Luego la nota a las notas sigue la ruta trazada por el *map of misreading* de Bloom donde las tres etapas del agon (tres versiones de la dialéctica «imitación-representación») llevan los nombres escogidos por Roberto: Foucault, De Man y la metalepsis final, Carpentier, verdadero maestro de Roberto, pero citado aquí en voz del alumno, o sea, la mención del libro *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (1977), de Roberto mismo.

Oigo la carcajada. Pero me reservo *the last laugh*. Porque el Sr. Dieckmann no es más que una ironía en la nota a las notas. Ni Roberto leía la poesía latinaoamericana (o si se quiere, cubana) del siglo XVIII; lo que lee, y eso magistralmente desde luego, es *El siglo de las luces*. Y aprende de Carpentier, de Lezama, del gran amigo Sarduy, a contestar la pregunta del surgir de lo neobarroco, saltando de Martí, tiempo inicial de la modernidad de nuestra América, a la primera época colonial, tiempo primordial de la modernidad latinoamericana. Y para gran beneficio de sus alumnos —mis compañeros de clase— cuando no encontró un campo donde aterrizar, lo inventó, con otro gran amigo, Enrique Pupo-Walker, y algunos amigos más. Casi nos persuade de que hizo Martí lo mismo.

Pero Martí no tuvo la suerte de leer a Carpentier y a Lezama, sino a Heredia. Nos lo ha transformado en precursor de sí mismo —gran metalepsis— pero no lo encontró así, sino como el precursor, el gran modelo de lo cubano, y tal vez de lo moderno en su sentido cubano, que se desarrolla como un siempre «pa'-tras ni pa' coger impulso». Y halló a Heredia por todas partes —el exiliado de Niágara; el íntegro, digamos, que se retiró de la palabra poética, no como el Rimbaud archimoderno que recuerda oportunamente Roberto al hablar de las escapatorias sin salidas de los Ícaros modernos (Arenas sería otro y muy cubano), sino como abogado honrado—. Y también, en lo que más importa en cuanto a la poética, Martí lo encontró en los versos que luego hizo suyos. Lo sabe Lezama también cuando transforma, por metalepsis, el antecedente próximo de las figuras aladas de Martí, tan claramente descifradas por Roberto en

¹ «De manera más general, puede decirse que el siglo XVIII se considera a sí mismo como un período moderno. Es, tal vez, el primer período que se considera así, ya que el Renacimiento es, como su propio nombre implica, un volver a nacer; en el siglo XVIII nos encontramos con la conciencia de un comienzo radicalmente nuevo».

sus notas, en una imagen del ciclón al final de *Oppiano Licario*, «el ojo con alas», que se lee como alusión martiana, desde luego, pero no al mismo Martí, sino a «En una tempestad», de donde emanan los vuelos faetón-icáricos cubanos.

Antes que Martí, relee el mismo Heredia ese momento fundador, en «Niágara», poema que Martí prefería citar. Allí pregunta:

¿Qué voz humana describir podría
De la sirte rugiente
la aterradora faz?

Roberto nos permite contestar: la que sabe hablar de gorja y rapidez, la que se enfrenta a la «sirte horrenda». La voz de Martí sabrá describirla. Y sabe algo más. La respuesta de Heredia fue: «el alma mía / En vago pensamiento se confunde» ante la catarata, fiel y honrada repetición de la primera reacción a la tempestad:

...Desatada
Cae a torrentes, oscurece el mundo,
Y todo es confusión, horror profundo.

Pero allí en Cuba, Heredia supo resistir la primera embestida del toro-tempestad, y se sublima: «¿Do está el alma cobarde / Que teme tu rugir...? Yo en ti me elevo», proclama. Y sólo al alcanzar su meta hipertélica, el trono de Dios, se humilla, «Y su alta majestad trémulo adoro». Pero sin otra caída que la de sus lágrimas fervientes. Se hace fuente del mismo torrente, y de sus versos, y de «Mis versos», también.

El Heredia sublime de «En una tempestad» es un vuelo fugitivo en su isla. El Heredia desterrado tanto en México, en su primera juventud, como en Estados Unidos, presenta una postura melancólica que pone en tela de juicio los altos vuelos poéticos, cuyo escenario es lo que llama Roberto lo pastoril. Martí sigue la pista de esa lectura crítica. En la ciudad grande, donde el cielo queda rasgado, sin señales del poder divino que Heredia había reconocido como límite a la *poesis*, lo que era valentía, incluso integridad ante la tempestad, ahora es la mera ironía. Heredia subrayaba la continuidad del fluir del tiempo; Martí insiste en que los tiempos sí han cambiado, y que ahora la honradez exige que el poeta confiese su miedo ante el abismo.

La modernidad hace hincapié en la discontinuidad: es la nota tónica de su poética, tal como la presenta Roberto, recordando la tesis central de la obra crítica de Octavio Paz. Así que recuperar la relación que persiste, a pesar de las negaciones, entre la integridad de Martí y la de Heredia, y entre la poesía de los dos, es cuestionar esa tesis. Es el primer paso de un diálogo crítico. El segundo, es notar que no sólo Martí, sino también el mismo Roberto participa todavía de la poética de Heredia y su época.

Vuelvo a la confusión, la de ámbitos, en el comentario de Roberto sobre el «soto selvoso». «Martí ha mudado la escena a la ciudad», ha escrito Roberto,

«...un mundo desordenado en que el deseo confunde los lenguajes y rige el espíritu —la ciudad es selva—. Pero la respuesta del poeta a su propia pregunta, «¿Qué es lo que falta / que la ventura falta?» es otra:

[...] Como liebre
 azorada, el espíritu se esconde,
 trémulo huyendo al cazador que ríe;
 cual en soto selvoso, en nuestro pecho;
 y el deseo, de brazo de la fiebre,
 cual rico cazador recorre el soto.

Me persuade Roberto de que esta breve alegoría del deseo persiguiendo el espíritu recuerda la temática inicial de la *Divina Comedia*, y, además, que la alegoría es ya moderna precisamente no por la risa, sino carcajada, que caracteriza a los tiempos de gorja y rapidez. Pero revisándolo en cámara lenta, se nota que la escena de esta escritura no es la ciudad, sino el pecho, nuestro pecho, donde se reúnen el espíritu y el deseo, aunque en plan de antagonistas desiguales. El que la ha mudado a la ciudad no es Martí, sino Roberto mismo.

Esta *misreading*, lejos de ser un error, esboza el arco, no tanto de la lira de Paz, sino el «arco oscuro» del «Fantasma colosal» que es de —y que es en sí mismo— Heredia, desde «En el teocali de Cholula», que acabo de citar. Porque es el Romanticismo latinoamericano, más precisamente herediano, y por lo tanto cubano, cubanísimo (contrastado con la ideología del progreso de Bello), el que crea ese escenario interior del yo escindido en sí, entre el triunfo y el terror de lo sublime: división que Heredia suele proyectar como separación de los demás, como solitario. Ese solitario lo encontró Martí, por ejemplo, en «Niágara», y de esa escena de la instrucción sacó el cazador, revisado irónicamente en «Amor de ciudad grande». Así lo retrata Heredia:

Al golpe violentísimo en las peñas
 Rómpe se el agua, y salta, y una nube
 De revueltos vapores
 Cubre el abismo en remolinos, sube,
 Gira en torno, y al cielo
 Cual pirámide inmensa se levanta,
 Y por sobre los bosques que le cercan
 Al solitario cazador espanta.

Por sobre los bosques, donde Vitier se concentra en el recuerdo de las palmas, Martí, creo yo, aprendió del maestro la honradez del espanto, y ensayando de homenaje y discusión el diálogo crítico, ha sabido repetir la lección en voz propia, al decir, al final de su poema: «¡Tomad! ¡Yo soy honrado, y tengo miedo!».

Notas personales sobre *El peregrino en su patria*

¡AHÍ ESTABA EL LIBRO! *ALEJO CARPENTIER: THE PILGRIM at Home*. Había sido publicado por la imprenta de la Universidad de Cornell en 1977, dos años atrás, y después de dar vueltas por la Casa de las Américas, me llegaba el turno de leerlo. Hoy ya no tanto, pero entonces Carpentier era para mí un escritor muy especial, quizás único. Y eso no sólo porque *El reino de este mundo* era una novela histórica muy distinta a otras de su género, ni tampoco porque viera en *Viaje a la semilla* y *El acoso* experimentos formales que anunciaban las novelas del boom. Era, principalmente, porque atraído por la espectacular historia del Caribe, yo buscaba en la novela de la región referentes comunes que me permitieran establecer la existencia de un canon pan-caribeño. Las novelas de McKay, Roumain, Alexis, Harris, Rhys, Reid, Naipaul, Hearn, Selvon, García Márquez, Lezama, Cabrera Infante, entre otras, participaban en mi investigación. Pero era la obra de Carpentier, y sus conexiones con el movimiento africanista y el surrealismo, la que mejor alumbraba mi búsqueda.

De Roberto González Echevarría, el autor del libro, nada había leído y poco sabía: un joven profesor de origen cubano que acababa de organizar en Yale un simposio sobre Carpentier con la presencia del escritor. Ni siquiera sabía que había estado en Cuba. Naturalmente, la primera lectura que hice del libro me desconcertó. Digo «naturalmente» porque acostumbrado a leer críticas de tipo unitario, donde la participación del autor en el acontecer sociopolítico era aplicada como un injerto a su obra literaria y ésta se desarrollaba previsible y coherentemente según lo dictara aquélla, *The Pilgrim at Home* se me había escapado de entre las manos como un pájaro. Allí no había un solo Carpentier; había muchos, y sí, por supuesto, el libro estaba magníficamente escrito y me había ofrecido una gran cantidad de información. Pero

debido a mi escasa experiencia como crítico literario y a mi ignorancia de las últimas corrientes del pensamiento, no pude apreciar entonces que aquellos juicios, que a veces parecían divergir más que converger sobre la obra carpenteriana, correspondían a una nueva manera de leer, esto es, la manera posestructuralista, de la cual no sabía siquiera de su existencia. No obstante, al entregar el libro a la biblioteca de Casa de las Américas, tuve la impresión de que alguna vez volvería a encontrarme con él. Más aún, de que alguna vez llegaría a descifrar las claves de aquel evasivo proyecto.

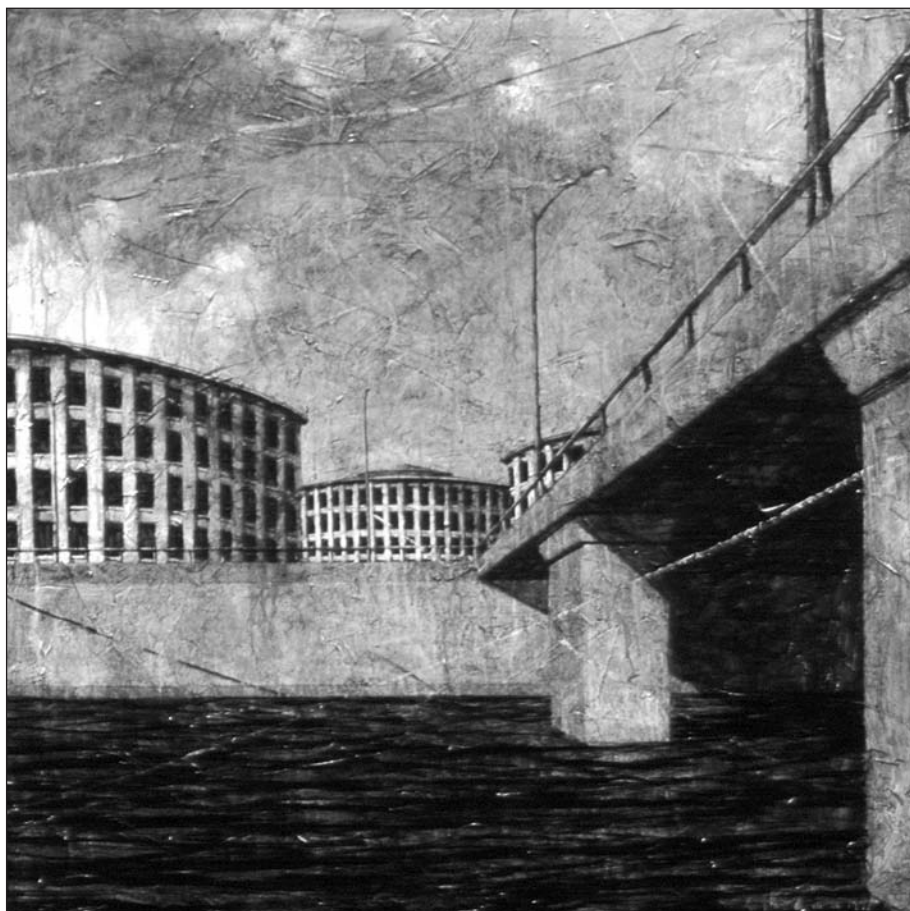
Ocurrió, sin embargo, que tuve oportunidad de conocer a Roberto antes de volver a leer su libro. Nuestro encuentro fue fugaz, apenas un estrechar de manos durante una conferencia del Consejo de Nueva Inglaterra para los Estudios Latinoamericanos que tuvo lugar en la Universidad de Dartmouth en el otoño de 1980. Nuestro segundo encuentro fue en la Universidad de Pittsburgh, donde yo enseñaba cursos de verano. Almorzamos juntos y hablamos mucho de Cuba, de la literatura caribeña y de Carpentier y otros escritores. Vi su presencia en Pittsburgh —debía corregir las pruebas de un número de *Latin American Literary Review* que había editado— como un buen augurio. Días antes, Alfredo Roggiano, profesor en la universidad y editor de la *Revista Iberoamericana*, me había invitado a desayunar para conocer mis planes futuros. Al ver que no tenía otro que fuera escribir lo que pudiera y esperar pasivamente a que otras universidades me invitaran como profesor visitante, Roggiano me miró con lástima. ¿Cómo pensaba ganarme dignamente la vida si de la literatura sólo vivían tres o cuatro estrellas de las letras latinoamericanas? Desde ahora me decía que debía olvidarme de que era un escritor. Como tal, sólo conseguiría esporádicas invitaciones de las universidades por uno o dos semestres, y un año estaría en Texas, otro en Michigan, otro en Virginia, y así. ¿Acaso no me había reunido con Hilda y mis hijos —entonces anclados en Boston— para llevar una vida de familia? Lo que debía hacer era tratar de conseguir una posición fija en alguna universidad, una posición con permanencia. Y la única manera de lograrlo era escribiendo ensayos inteligentes de crítica literaria, presentando ponencias en simposios y congresos, escribiendo reseñas, es decir, dejar de ser un escritor durante algunos años y convertirme en un crítico académico. Un poco amoscado, respondí que nada sabía de la crítica académica y no veía siquiera cómo empezar a aprender. Además, tenía dos novelas en la cabeza y una de ellas me parecía importante. Pero según Roggiano, lo importante era precisamente no escribirlas ahora. Al día siguiente, me dio un sobre manila: contenía la bibliografía que exigía a los estudiantes de su curso de crítica literaria y un *curriculum vitae*. Debía leer todos aquellos libros y tomar como modelo la hacendosa vida intelectual del profesor de literatura hispánica que más prometía en todo el mundo académico norteamericano. El *curriculum vitae* era el de Roberto González Echevarría.

Muy halagado me sentí cuando Roberto me escribió que había incluido *El mar de las lentejas* en su curso sobre la novela hispanoamericana. Me invitó

a Yale en el otoño de 1981 para que fuera a su clase y participara en la discusión de la novela. Desde esa fecha nuestra amistad se estrechó y debo a él una constante ayuda que llega hasta el día de hoy. No obstante, nunca le he dicho que me sirvió de modelo para avanzar en mi nueva profesión, aunque en nuestro caso la competencia es como la paradoja de Zenón de Elea sobre Aquiles y la tortuga: por mucho que uno corra, jamás alcanzará a Roberto, cuyas últimas distinciones son un doctorado *honoris causa* de la Universidad de Columbia y un asiento en la Academia de Artes y Ciencias de los Estados Unidos. Pero aquí no se trata de reflejar los logros de mi amigo sino de hablar de *The Pilgrim at Home*. Y a estos propósitos diré que me enfrenté de nuevo con el libro en 1984. Para esa fecha, mi situación había mejorado considerablemente. Enseñaba en la Universidad de Amherst desde el año anterior y si publicaba un libro de crítica, podía obtener la permanencia en 1987. Para entonces había leído toda la bibliografía que me había dado Roggiano y un montón de libros más. En realidad, la primera mitad de los 80 fue una pesadilla para todos aquellos que, como yo, aspiraban a desenvolverse en el campo de la teoría literaria. El estructuralismo, la semiótica, la crítica arquetípica y la psicoanalítica todavía estaban en pie, si bien el posestructuralismo, la crítica lacaniana y la filosofía de la posmodernidad y los estudios de género ganaban adeptos velozmente en la vanguardia académica. Recuerdo que me pasaba leyendo, subrayando y tomando notas hasta donde me alcanzara el tiempo, incluyendo el de dormir. El caso es que mientras daba inicio al proyecto que años después habría de ser *La isla que se repite*, no podía deshacerme de la presencia de Carpentier. Era como si el fantasma del escritor me hubiera poseído, impidiéndome interpretar la literatura y la cultura caribeñas de otro modo que no fuera el sugerido por él. Había hecho mío el pensamiento de la posmodernidad, y lo había hecho orgánicamente, a partir de mis propias intuiciones y del conocimiento acumulado a través de mis lecturas. Sin embargo, tratándose de Carpentier, mi mente iba por un lado y mis emociones por otro. Por otra parte, dado su peso en la literatura caribeña, no podía prescindir de sus obras en mi libro. Fue entonces que leí el ejemplar de *The Pilgrim at Home* que me había enviado Roberto en 1982.

Decir que esta lectura fue un exorcismo, sería un lugar común. Fue todo lo contrario: un banquete donde cada obra de Carpentier se saboreaba como un plato distinto; más aún, a veces, como si éstos hubieran sido preparados por cocineros distintos. Además, me di cuenta de que, publicado en 1977, el libro había sido el primero que discutiera la obra de un escritor latinoamericano desde un punto de vista posestructuralista. La crítica resultante no era ni positiva ni negativa. Si bien descubría las numerosas discrepancias del escritor con su propia obra, de su retórica más o menos oportunista *vis-à-vis* su monumental significación literaria, *The Pilgrim at Home* me resultó un libro canónico, un clásico que respondía a una manera de pensar que se burlaba serenamente de la inutilidad de ciertas búsquedas: la identidad, los orígenes, el reencuentro del ser dividido, el esencialismo de raíz spengleriana,

el existencialismo del transculturado, el carácter cíclico de la historia, entre otras máscaras, algunas de las cuales el propio Carpentier descubría en su obra. Está de más decir que los comentarios que hice en *La isla que se repite* sobre *Los pasos perdidos*, *Viaje a la semilla* y *Concierto barroco* deben mucho a las observaciones de Roberto, como se desprende en algunas de sus notas. Pero no soy yo solo quien ha tomado *The Pilgrim at Home* como parte de una base teórica, en primer lugar está Roberto mismo, cuya obra crítica sobre la literatura latinoamericana descansa sobre este magnífico libro que, publicado ahora por Gredos, me acaba de llegar con el título de *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*.



Cuando falla la memoria,
A/L, 107 x 107 cm., 1997.

El arte crítico

ACEPTÉ CON ALEGRÍA LA INVITACIÓN DE ROBERTO A LEER su nuevo ensayo, *Calderón, Carpentier y la cosmografía barroca*, preparado para el Seminario Internacional que conmemora el centenario de Alejo Carpentier en la Universidad de Santiago de Compostela. Alegría y nostalgia, porque había leído las obras de Carpentier por primera vez con Roberto hace más de treinta años, cuando comenzaba mis estudios doctorales, y él, su ilustre carrera docente (1971-1977) en la Universidad de Cornell. Aunque había leído antes las comedias de Calderón, fue con Roberto y su esposa Isabel que mi esposo y yo vimos por primera vez puesta en escena una representación de *La vida es sueño*, en Cornell. Fue una ocasión memorable, no sólo por la excelente dirección de la obra por el profesor de drama, Marvin Carlson, sino también porque sobresalía un joven actor, Christopher Reeve, que hizo el papel de Segismundo.

Al tomar en cuenta el tiempo transcurrido desde los primeros años de los 70 hasta el actual, es decir, desde los años de ser estudiante de Roberto hasta ejercer la docencia a su lado en Yale, me animé a leer estas últimas reflexiones suyas sobre obras a las cuales había contribuido con estudios que aún no han sido superados. En el caso de Calderón, pienso en dos trabajos de Roberto: «El “monstruo de una especie y otra”. *La vida es sueño*, III, 2, 725» y «Las amenazas en Calderón. *La vida es sueño*, I, 303-308». El primero de éstos reformula muchas de las ideas de su tesis doctoral pero «desde una perspectiva muy diferente y esencialmente personal». Ambos están incluidos en su *La prole de Celestina: Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (Colibrí, 1999). En cuanto a Carpentier, me refiero a su «Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier», últimamente recogido, para gran satisfacción de Roberto, en la importante antología *Ensayo cubano del siglo XX* (Fondo de Cultura Económica, 2002), y su sin par *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, de 1977. Esta obra magistral salió en español en México en 1993 bajo el título *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, y aparecerá ahora en una nueva edición en español, que prepara Gredos, de Madrid.

El pasado y el presente se reunieron en la tarea que me esperaba. El nuevo ensayo me obligó a dos lecturas y media, si no tres, por la densidad conceptual de su prosa crítica. El estilo de Roberto es engañoso porque detrás de la claridad y sencillez de su sintaxis —las frases brillan por su aparente diafanidad— hay una condensación formidable de ideas. La única advertencia al lector sobre este punto son sus ocasionales frases aliteradas, como «elástica y elusiva», «vértice y vórtice», «definitiva y definitoria», que demandan una segunda lectura, o cuando en una muestra de virtuosidad y vertiginosidad (palabras mías, no suyas), elabora una catarata de todas las posibilidades pertinentes del significado de alguna palabra clave en el texto que analiza. Ésta es su acostumbrada escapada barroca, pero en su propio discurso cultiva un clasicismo renacentista y arquitectónico. Por «arquitectónico» quiero decir que el lector puede apreciar el ensamblaje de su obra, no porque haya restos de los andamios en la superficie de su texto, sino porque la forma sólida y coherente en que le da se caracteriza por simetrías. Y estas simetrías arquitectónicas son a la vez conceptuales y estéticas. Al leer a Roberto se aprende y se disfruta de la lección.

El amor al lenguaje y a la literatura son sus valores fundamentales. Roberto deja atónitos a los estudiantes que pasan su examen de grado cuando, para ilustrar su pregunta, recita de memoria poemas de cualquier siglo y género de la tradición hispana. Los versos —heptasílabos, octosílabos, endecasílabos— los guarda en la memoria, que es decir, como escribió El Inca Garcilaso de la Vega, «en el corazón» (*Comentarios reales de los Incas*, lib. 1, cap. 15).

Este amor a la literatura también se nota en la redacción de sus ensayos. Suele dividirlos en apartados numerados encabezados no por títulos en prosa sino por epígrafes poéticos. Esto no es un detalle cualquiera; es su manera de llevar a la práctica su convicción de que la literatura sea no sólo portadora de formas estéticas, sino también formuladora de ideas filosóficas. La calidad de su crítica demuestra la certidumbre de su afirmación al respecto.

Y con la crítica de Roberto no sólo se disfruta de la lección sino también se aprende. El caudal de conocimientos que lleva consigo y que adquiere incansablemente es otra de sus tendencias críticas. Muchas veces ha dicho que su aprendizaje como piloto le ha reforzado la idea de que hay que saber todo lo que pueda ser pertinente al objeto de estudio. Puede ser, pero como conozco a Roberto desde antes de hacerse piloto, puedo certificar que su afán y su inquietud por saber todo cuanto pueda es una costumbre muy antigua en él. (Se nota, incluso en las fotos con su madre, cuando bebé, la chispa de la curiosidad —sin duda, por el aparato mecánico que se dirige hacia él— que brilla en sus ojos). Son sus propias inquietudes intelectuales las que aseguran su extraordinaria vitalidad como crítico. La aviación es efecto, no causa, de la necesidad del saber y de la disciplina que lo caracterizan.

El nuevo ensayo de Roberto que ha provocado esta breve reflexión condensa los frutos de sus años de estudio sobre las obras de Calderón y Carpentier y los lleva más adelante. Plantea la tesis de que Calderón en el siglo xvii y Carpentier en el siglo xx se aproximaron en su arte al impacto de los nuevos descubrimientos cosmográficos de sus respectivas épocas. Explora cómo en

tiempos de revelación, transición e incertidumbre, Calderón y Carpentier registraron sus meditaciones sobre las nuevas leyes generales que regían el mundo físico en relación con el destino y los deseos humanos. Demuestra cómo en el caso de ambos autores, pero de modos diferentes, el afán por la problemática hombre/universo tuvo su origen en la cosmología y su efecto poético en la alegoría. Pero sería injusto reducir su magnífico ensayo a la simple reiteración de su tesis. Lo que quiero recalcar no es el contenido de su estudio, sino el modo de trabajar de Roberto.

Muchas veces hoy en día el lector de crítica literaria tiene una experiencia incompleta: se queda con el argumento del crítico pero se pierde la obra literaria. Esto no pasa con la práctica crítica de Roberto. Sabe convertir un soliloquio o una escena de novela en la clave de su propio desciframiento. Convierte esas estrofas o esa escena novelística en imágenes únicas que brillan cuando Roberto las traslada a su propio texto y las pone de relieve. Las abre y las descifra; revela al lector el conjunto de ideas estéticas y filosóficas allí condensadas. Lo hace, además, con una extraordinaria sensibilidad por lo visual, y sabe dejar clavada en la memoria del lector la visualización de la imagen. (Así se nota su aprendizaje crítico en, y su pasión estética sobre, el barroco). Con maestría y aparente facilidad, Roberto capta pero no traiciona, libera pero sin reducir, la inefabilidad de la obra literaria que existe en el espacio-tiempo que une el texto al lector. El don crítico de Roberto —y es realmente un don, un arte— es animar al lector a volver una vez más a la obra literaria. Más de treinta años después, sigue animándonos a hacerlo. «Más de treinta años después» no es el momento para la nostalgia, sino para la alegría.

Un buen jugador

*Where a boy
In the listening
Summertime of the dead whispered the truth of his joy
To the trees and the stones and the fish in the tide.*

DYLAN THOMAS

Poem in october

LO QUE PRIVILEGIA LA OBRA DEL ENSAYISTA CUBANO Roberto González Echevarría es el juego. Ahí hallo el axis. La ruta y el mito, su prole: la voz de un muchacho que murmura la verdad de su gozo —como sugiere Dylan Thomas—. Trataré de argumentar esta opinión. Dos palabras exigen deslinde: juego y muchacho. ¿Por qué las tomo como guías? ¿Qué encierran y expanden a los efectos de la caracterización? ¿Cómo se avienen a una persona cuyas máscaras, por su ilustrado lustre, aparentan estar a mil millas de las dos flechas?

Claro que juego es libido, gozo. Pero implica algo más, conduce a la analogía del juego con la creación artística, que Kant precisa siguiendo a Aristóteles. Su atracción está en sí mismo, en el placer que genera, en el refuerzo de las energías vitales. Poner las fibras a plenitud —como dice Schiller— es un estímulo único. Su contextualización rebasa la estética romántica, es intemporal e independiente —aunque siempre se desee ganar— de sus resultados inmediatos; aunque no debe oponerse al trabajo, pues tiene su lado coactivo, reglas a cumplir, como los «juegos lingüísticos» de que habla Wittgenstein.

Mi impresión —¿por qué no confiar en las impresiones?— es que las estrategias por las que Roberto González Echevarría opta en sus escritos privilegian lo lúdico. Ello supone un placer en el ejercicio de su profesión como crítico literario, dentro de un género donde hay consenso en considerarlo parte de la literatura y no derivado, creación y no consumo, o mejor —bajo la ambigüedad posmoderna— reformulación de un objeto verbal. ¿Acaso no habla

José Prats Sariol

Lyotard acerca de que todo mensaje no es más que *language games*? En suma y multiplicación: cada texto que musicalmente compone sobre otro texto es un juego. Y uso el presente histórico para precisar una labor que se extiende por más de treinta años.

Le gusta lo que hace, tan sencillo. Deconstruye —lee *sous rature*— y sesga de nuevo, tan difícil... Y aquí llegan las rigurosas reglas del juego, cuyo cumplimiento estricto asume y ejemplifica desde que se doctora en Yale University en 1970 con una tesis sobre *La vida es sueño*. Tales requisitos, evidentemente, son los que permiten un juego de epistemología literaria o de béisbol, de ajedrez o de exégesis alusiva. El campus universitario en el que crece y vive le enseña e impone, lo convierte enseguida en un receptor-transmisor de tradiciones. Pero a la vez, desde luego, le abre los vicios inherentes a la profesión.

Entra entonces más diáfana su primera cualidad. El juego —¿ipseidad?— lo salva de los vicios académicos, lo distingue dentro de la masa de profesores, mucha veces más atentos al *ridiculum vitae* que al logro de conocimientos y a la implícita satisfacción que trae consigo. Desde este ángulo bastaría con citar su *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria* para argumentar cómo sabe elucidar sin que los fárragos —¿podrían llamarse situacionales?— le lastren la indagación, porque busca desentrañar y entrañar las novelas del enorme escritor, aprender hasta los «últimos viajes del peregrino», llegar «al Palacio de las Maravillas, donde, en un simposio perpetuo sobre sus obras, pasaremos juntos el intervalo de la eternidad».

Cuando leo *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (al fin, el pasado año salió en español, por la cubano-madrileña editorial Verbum), participo en un maratón cuya meta no está, por cierto, frente al anuncio de que los participantes se han ganado una beca u obtenido un grado científico, han cumplido el plan del año académico o recibido una toga violeta... Sin excluir los estímulos paralelos, o a veces para ellos —la *distinction*, como enseña Pierre Bordieu—, se disfruta de la carrera porque se corre en ella, porque hace sentir fuerte y estimula a nuevas caminatas por los textos que allí estudia, a partir de *Ariel* de José Enrique Rodó, mucho antes (el *copyright* es de 1985, University of Texas Press) de que se pusiera de moda la revalorización del escritor uruguayo, a partir de más sensatas lecturas, sin los *calibanismos* aldeanos y las demagogias marxistoides que acofleonadamente buscan la identidad, deprecian al ensayista bajo el mote de extranjerizante y bajo el disparate —igual ocurre con José Martí— de meterlo en una suerte de invernadero donde el tiempo no pasa, donde lo que quizás fue válido para su época se quiere extrapolar a la nuestra. Y aquí sí me parece que debo usar el pretérito indefinido y no el presente histórico...

La cualidad de Roberto González Echevarría como precursor —*Ariel* es sólo un ejemplo— también debe enlazarse al juego. Una curiosa interdependencia entre agudeza e ingenio —claro que hay una programación genética— arma sus indagaciones con exactos antídotos contra las plagas que Octavio Paz, cáusticamente, clava en la vitrina ornitológica, cuando en *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, advierte: «El reciente auge de la industria universitaria de

la crítica ha convertido las modestas colinas de basura que dejaba la literatura en verdaderos Himalayas de desechos». Pero más cáustico aún se muestra Jorge Luis Borges, cuando en la *Noche* dedicada a *La poesía* afirma: «Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla. Yo creo sentir la poesía y creo no haberla enseñado; no he enseñado el amor de tal texto, de tal otro: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de la felicidad».

Considero que la mejor y mayor virtud de este escritor y profesor se halla en ser fiel a esa búsqueda de un placer intelectual, bajo la premisa de que se trata de no aislar zonas racionales de sensoriales, de transmitir un *querer*. Por lo general, sus escritos logran contagiar un entusiasmo que provoca, además, un juego dentro del juego —como *The Player King* en *Hamlet*— que añade otra energía motivacional. Una suerte de pasión expresiva tensa la relación dialógica, pues uno experimenta no la descripción de un fenómeno —*Doña Bárbara* o *Terra Nostra*, *Los reyes* o *El derecho de asilo*—, sino un irrefrenable deseo de hacernos cómplices de los puntos de vista a los que arriba; no de sus premisas, no de su instrumental de análisis, no de la investigación bibliográfica, que quedan saludablemente subordinados a los textos que estudia. Así disfruto de una actitud lúdica cuya escasez actual —al menos en el ámbito hispano, sobre todo entre los hispanistas que trabajan en Estados Unidos— supongo que le haya ocasionado no pocas envidias frías con mordiscos de jabalí —parodiando a José Lezama Lima...

A lo que se añade otro producto poco abundante en el planeta y muy racionado oficialmente en la Cuba actual: la duda. También parte del juego. Y tan bien aprendida de Cervantes, genio que conoce a plenitud y de cuyas analogías manieristas con la pasada *modernidad* ha escrito páginas a la altura de los grandes cervantistas, como demuestra en el CD-ROM *Miguel de Cervantes* y sobre todo en su brillante distinción entre *visión* y *mirada* en *Don Quijote. Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*, de 1993 (publicado en español por la cubano-hispana editorial Colibrí en 1999 con el título *La Prole de Celestina*). Es el volumen que mejor muestra esa estirpe sinuosa, cartesiana, que se alimenta también de Husserl y del *New Criticism*, de maestros como Miguel Durán y del estructuralismo francés (el delicioso Roland Barthes), del deconstruccionismo y del poderoso Harold Bloom... El rehuir certezas totalitarias se traduce en un lenguaje pluralista, abierto a la polémica, sabedor de que su supervivencia depende de no cerrar ninguna puerta exegética. Y ello se agradece, como me ha ocurrido con sus estudios sobre nuestros coterráneos Severo Sarduy (exagera sus méritos), Miguel Barnet (no lo considera trivial) y José Lezama Lima (apenas lo ha rozado), donde su *habla* me ha dado la oportunidad de diferir fraternalmente, abrir otro juego.

El gran juego, sin embargo, tiene su mejor prueba en *The Pride of Havana. A History of Cuban Baseball* (1999), que la Editorial Colibrí está a punto de publicar en español con el título *La gloria de Cuba*, o mejor —como *Tres tristes tigres* o *Yemayá* y *Ochún*, como *Pájaros en la playa* o *Antes que anochezca*— su

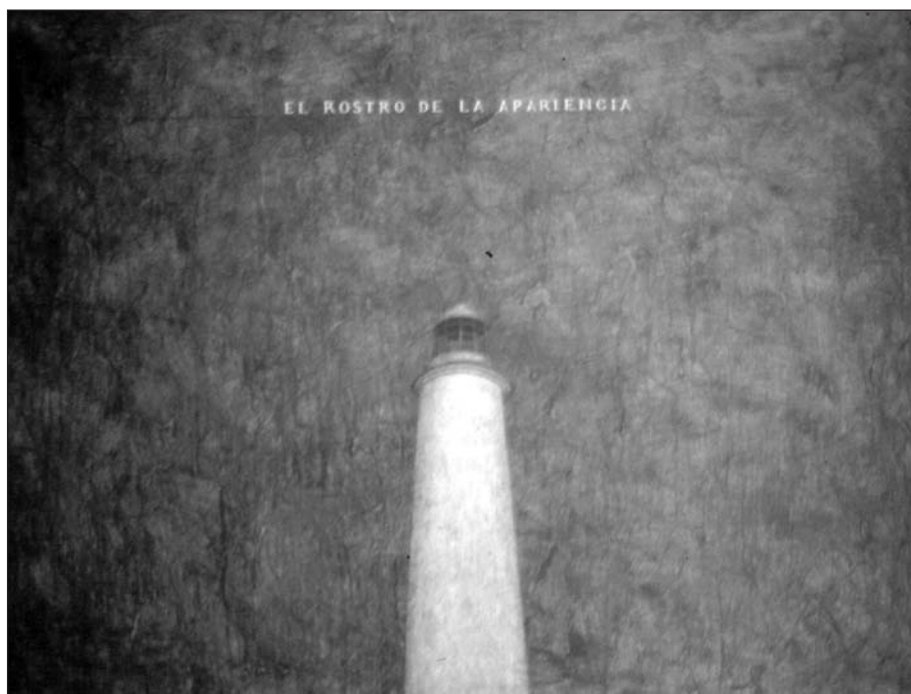
publicación en Cuba, la presentación en Sagua la Grande, el pueblo de Wifredo Lam y Jorge Mañach, donde naciera en 1943, en el centro norte de un archipiélago suyo, del que se enorgullece y al que enorgullece. Deporte nacional, *La gloria de Cuba* parece canónico, según me cuentan voces autorizadas como Miguel Ángel Sánchez. Aquí en Cuba sé que los escasos ejemplares pasan de mano en mano de cronistas, historiadores deportivos y fanáticos. El mío, no sólo he tenido que forrarlo sino exigir varias veces su devolución a ciertos «olvidadizos»... Pero aunque el tema refuerza su amor al juego —además de asustar a los colegas unidimensionales—, lo que privilegia este libro, muy por encima de otros similares, es precisamente la exacta fundamentación antropológica, Marcusse y los sentidos de *Eros* contra *Tanatos*, los conjuros de lo inexorable, el azahar de cada instante de vida... Esas intertextualidades filosóficas, enriquecidas por su cultura literaria y la amenidad de su escritura, suelen «brillar por su ausencia» en las historias de los deportes. Al revés, como queda sugerido, le lanzan unos cuantos *strikes* al *catcher* literario, al formidable ensayista.

¿Y el muchacho, el otro sustantivo clave? Hermano gemelo del juego, tiene en la aventura y en el riesgo que implica su mejor signo. La paradoja del *puer-senex* sería el símbolo. Niño grande, Roberto González Echevarría —aviador aficionado— maneja su *jet* con audacia de trapequista en el circo de las palabras e irrefrenable curiosidad científica en las selvas de la teoría, la crítica y la historia de la literatura. *Myth and Archive. A theory of Latin American narrative* (desde el 2000 hay edición en español gracias al Fondo de Cultura Económica) puede dar fe del muchacho travieso, del juvenil Humboldt que no necesita a un Goethe porque ante todo juega consigo mismo, por el placer que le proporciona escalar históricamente las cimas y simas del género narrativo en América Latina. En la fuerte tradición de un Emir Rodríguez Monegal o de un Ángel Rama —para sólo citar a dos grandes que polemizaron—, apoyado en las analogías con el discurso hegemónico que Octavio Paz narra en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, sustentado en Elías Canetti y su *Masa y poder*, este libro aventura y se aventura. Deja un *Archivo* que se abre a nuevos archivos... Deja la hipótesis —para este rápido retrato— de que su única constante son preguntas, de que siempre antes de aceptar o citar o dormir la siesta —como hace la mayoría— vuelve al muchacho que tuvo que marchar al exilio en la adolescencia, hacerse de otro idioma como casi materno, enfrentarse a lo extraño y hacerlo íntimo, a lo desconocido y apropiárselo.

Exilio y bilingüismo serían suficientes como juegos de entrenamiento —destino contra voluntad— que gana, donde vence. Nietzsche, sin embargo, quizás se halle a un lado —no fuera— de un talante juvenil que le es tan consustancial como la expectativa o la intriga. Intrigado siempre, deseoso de saber más, sus ensayos —los juegos profesionales— logran que uno disfrute la aventura porque son eso mismo: sondeos inéditos y perseverantes, ánimo orondo, andanzas donde el camino es tan importante como las estaciones. Porque las ansiedades de *Mito y archivo* —aun en desacuerdo con sus juicios sobre la edad de oro y la de hierro— son las mismas que siempre mueven el cilindro de la historia personal y pública, artística e intelectual, aunque el juego —según las

reglas o Dios— tenga final, como estas cinco cuartillas desde la amistad y desde el orgullo que experimento ante los éxitos —¿deportivos, no?— de un coterráneo de vista amplia y mirada penetrante, que sigue adarga al brazo, convirtiendo las bacinicas en yelmos.

Añado una tarde de febrero de 1999, no recuerdo si tras visitar al legendario Harold Bloom o al desaparecido historiador Manuel Moreno Friginals... Cuando regresamos a la casa en Northford, mientras asaba bajo la nieve unos pantagruélicos trozos de carne jugosa, la conversación junto a su esposa Isabel —también cubana— estuvo por *The Illusion of Immortality* de Corliss Lamont, para burlarnos —temblando— del tiempo. Por eso a Roberto González Echevarría —muchacho que sigue jugando, y muy bien— le regalo dos versos del mejor soneto de Borges a Spinoza, porque sé que los presencia: «No lo turba la fama, ese reflejo / de sueños en el sueño de otro espejo».



El rostro de la apariencia,
A/L, 138 x 172 cm., 1996.

La grandeza de la literatura

Harold Bloom

EL GRAN CRÍTICO E HISTORIADOR CUBANOAMERICANO DE LA LITERATURA Roberto González Echevarría llegó de Cuba a este país a los dieciséis años, y realizó sus estudios de posgrado en las universidades de Indiana y Yale. Ha sido profesor en Cornell y en Yale, donde actualmente ocupa la Cátedra Sterling de literaturas hispánica y comparada.

Su amplia producción editorial incluye un estudio definitivo de Carpentier, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, y *La voz de los maestros*. Sin embargo, su obra maestra hasta la fecha es, a mi juicio, *La prole de Celestina*, que aproxima las tendencias barrocas de las literaturas española y latinoamericana¹. Espero que será superada por el libro que está escribiendo sobre Cervantes.

Estimo que es el crítico vivo más importante de la literatura hispánica, tanto del viejo como del nuevo mundo.

Es una personalidad exuberante, vital y cariñosa, y lo considero entre mis amigos más próximos. Aunque discutamos frecuentemente sobre nuestras posiciones sobre la crítica literaria, somos uno al considerar la grandeza de la literatura imaginativa como un gran bien en sí misma, y despreciamos juntos cualquier acercamiento politizado a la poesía, la ficción narrativa y el teatro.

¹ Nota del editor. Los libros de González Echevarría mencionados por Bloom fueron publicados originalmente en inglés por la Cornell University Press, la Cambridge University Press y la Duke University Press, respectivamente. En español, Gredos acaba de publicar (2004) *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. El Fondo de Cultura Económica de México publicó *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000); Colibrí, de Madrid, *La prole de Celestina* (1999), y Verbum, de Madrid, *La voz de los maestros* (2001). El libro sobre Cervantes, *Love and the Law in Cervantes*, lo va a publicar la Yale University Press en el año 2005.

La primera bola

Miguel Barnet

YAHORA EL ESCRITOR QUE «TANTAS BRONCAS» LE HA COSTADO A ROBERTO González Echevarría.

Lamento, no sin un poco de picardía, haberle costado tantas broncas a una persona que vive en el nada apacible mundo de los páramos académicos. Mi amigo Roberto González Echevarría debe ser un buen púgil para haber podido enfrentar tantas batallas a puño limpio con aquellos que por mi filiación de omnívora cubanía, han denostado de mí. Gracias, Roberto, por haberme defendido en tan crispante contienda. Me imagino que habrás tenido que hacer de tripas corazón para tolerar vejámenes e insultos gratuitos a mi persona por el sólo hecho de haberme decidido desde siempre a no abandonar mi país; la razón de mi ser y la fuente de mi producción literaria.

Vuelvo a darte las gracias ahora que es la hora de la verdad y de tu merecido homenaje. Pero quiero que sepas que pese a los más erráticos y dolorosos avatares, mi destino, el que hace cuarenta y cinco años asumí, no lo cambiaría por ningún otro, a ningún precio.

Quizás no he vivido totalmente colmado de felicidad porque algunas de mis ilusiones materiales no se han cumplido, pero sin embargo he visto realizados sueños que a veces consideré irrealizables.

No los voy a enumerar, tú los conoces y los has palpado, los has compartido conmigo. Enumerarlos sería un acto de vulgar arrogancia.

Gracias, además, por los elogios que haces a mi obra literaria; son tatuajes que quedan para siempre grabados en mi corazón. Sobre todo porque vienen de una de las mentes más lúcidas de mi generación y del más sobresaliente hispanista del mundo académico norteamericano, del cual la literatura cubana siempre se tendrá que sentir deudora.

La contradicción creadora que como tú bien dices está en el centro de mi modesta empresa artístico-ideológica, es el motor que ha nutrido mi vida y lo que le da peso y profundidad a mi obra, como también subrayas.

Con tus dotes de demiurgo, que eso también es condición de un buen escritor y mucho más de un buen crítico, como escribió nuestro José María Heredia, adivinaste lo que como arte poética escribí hace más de treinta años:

CONTRADICCIÓN

Mi única obsesión es el pasado
cuando emerge como un fantasma
de alas contrahechas

Y mi vida se alimenta
de esos desperdicios de la memoria
Yaunque el viento pase
y desdibuje el mundo
ahí está él como una piedra milenaria
sin desbastar
Sin embargo amo estos días
en que el fuego de un Prometeo intemporal
irradia en mis huesos
y me rehace

Nada obliga a nadie a poner la vista en el futuro. El futuro está contenido en el pasado y en el presente, lo dijo ya y con más tino, T.S. Elliot.

El presente es una tumultuosa borrasca. ¿Qué hacer con él? Dejarlo pasar como al viento, que se lo lleve todo. Creo que en eso nos parecemos un poco tú y yo. No sé cuál de los dos lo esquivo con más suerte. Eso lo dirá el tiempo. Lo que sí no me puede arrancar este tiempo, mi tiempo, es mi vocación de utopía. Ahí no cedo. Ahí me alzo como un coloso, atado a mis propias fuerzas. Y por qué no a mi tiempo, que es mi mayor fuerza. He leído tus libros con tremendo gusto, con deleitosa fruición. Me producen inquietudes únicas, insaciables. Me admira tu lucidez para descifrar el entramado de un artista, desde Cervantes hasta Carpentier y Sarduy. Me admira, además, tu prosa limpia y transparente. Tu escritura sentenciosa, el calado y la densidad de tu pensamiento. Y tu provocadora originalidad.

Me fascinó tu libro sobre el baseball en Cuba por lo que tiene de espectáculo de bataclán y de historia patria.

Vi a todos esos peloteros de colores popsicle ensayar en los terrenos ardientes de la Isla unas coreografías eróticas y pueriles que me revelaron mucho de lo que hoy proclamamos como identidad nacional.

A la vez no entendiste nada del baseball. El baseball, querido, es un desafío político a la injerencia yanqui en nuestro país, una receta de la más pura transculturación. En dos palabras, le devolvimos la pelota cargada de condimentos criollos y de arengas patrióticas. ¿O es que acaso el ajiaco de Fernando Ortiz iba a prescindir del deporte nacional?

De todos modos, sé que tu orgullo de cubano palpitó en esas páginas como un clamor.

Como no soy crítico literario, aquí me callo.

Espero haber cumplido modestamente y con la honestidad intelectual que me caracteriza con tu homenaje. La vida nos ha querido poner, como en la pelota, en equipos opuestos, pero aun así puedes vivir convencido de que nunca seré tu adversario. Yo siempre estoy esperando que tú lances la primera bola.



Las noticias del frente,
A/L, 152 x 122 cm., 1997.

Poesía

Manuel García Verdecia

Andrés Reynaldo

Final de la infancia de William Blake

para Heberto Padilla

Mujer de la lámpara encendida ve
hasta el acantilado donde tu niño duerme
no lo despiertes no, no lo despiertes,
sólo ilumínale el rostro para que lo
deje en paz el desconsuelo;
ha sido cruel, muy cruel el verano,
una jauría estuvo ladrando toda la noche,
el miedo lo empujó lejos y dejó atrás
sus azucenas y cascabeles,
se escondió en él en esa casa rota donde
habitan el desamparo y la locura,
ah, pobrecito, cómo pudo estar quieto
entre tantos fantasmas, ya no lo velaba
un inspector de herejías, pero lo acosaba
un confiscador de creencias;
tres días velaron frente a su yacija,
pero él no era destinado a abandonar
la gravedad de su espacio y ascender
a los cielos, él era nuestro de carne y hueso,
no una leyenda creada para beneficiar el odio,
escribir es estar desde siempre solo
así que no nos asombra ese cuerpo
abandonado y roto en el silencio,
ya sabemos que en su jardín no pastan héroes
sino mínimos desaforados hambrientos insectos,
los poetas suelen ser caracoles prescindibles,
conchas útiles por su brillo ganado
cuando ya nada late dentro, cuando sólo es
un murmullo del viento que recuerda
mares que allí fueron cálida carne y respiración,
de nada ya valen los informes secretos
que vuelan al viento como hueca paja de trigo,
ya son silencio el escarnio y la asechanza,
y ahora a qué oficio se dedican estos
palafreneros del terror, esos fogoneros del engaño,
y qué haremos nosotros que sabíamos de su dolor,

cantaremos alabanzas, elevaremos preces,
 callar es una manera de decir,
 un fragoroso fuego que despierta el cielo,
 ¿qué has hecho viejo niño Blake para que
 se ensañaran en tus carnes los canes del odio?
 ya se han acallado tus pinceles,
 las palabras se han quedado frías como
 las piedras abandonadas de una fogata,
 de todos modos un ruido crece y hiere el sentimiento,
 no podemos velarte en respetuoso silencio
 siempre has estado en medio del estruendo,
 ah, ese abalorio mercable del renombre,
 nadie atiende a las señas del sentido,
 esa criaturas que os dejaste en tus papeles,
 ¿quién se ocupará ahora de esas criaturas,
 dulces, levísimas, serenas, escrituras?
 no te mató tu sangre enardecida,
 te mató la distancia de ti mismo;
 ve mujer de la lámpara encendida,
 no lo llames no lo despiertes déjalo quieto,
 trae tu lámpara para que le ilumine el sueño,
 que lo deje descansar el desconsuelo.

En Mississauga un frío jueves de noviembre cantan Los Zafiros

«...herido de sombras...»

LOS ZAFIROS

«Suave Patria: te amo no cual mito,
sino por tu verdad de pan bendito...»

R. LÓPEZ VELARDE

Un cuarto que semeja el cajón de un muñeco,
papel florido en las pareces como vestidos antiguos,
en un calor postizo que irradia la rejilla del calentador
escucho a Los Zafiros una vez y otra,
voces que brillan por el alcohol y el fuego,
mulatas voces anochecidas
a muchas millas de donde esto debía suceder,
siento que viejos clamores despiertan,
cicatrices que en el recuerdo se abren,
¡oh, Dios, mi país, una isla que surca en mi sangre!
cómo se mezclan en este mar avasallante,
en las sufridas armonías de estas voces,
la oscuridad, el vaso de ron,
los amores quebrados, el barrio purulento,
la esquina sin esperanza
y todo clama dentro de mí,
¡oh, Ofelia! chica hamletiana y cabaretera
que hace el amor en cuartos baratos,
su horizonte una pared despintada y maloliente,
pero cuenta las horas hasta el nuevo encuentro
de este dolido amante que ha *venido a decirte*
que te sigue queriendo, mujer,
porque suceden sueños y ciclones,
guerras, sequías y amaneceres
y empecinadamente siempre seguimos queriendo,
amantes, amorosos, amadores que somos,
él lo dice —lo dicen, lo decimos—
a ésta, a aquélla, a esotra,
no miente,

pasa que el corazón se le expande
 como cuerda de guitarra,
 de esa guitarra que tañe el misterio
 de este ya largo romance, este candor,
 este amor sufriente
 que es la sangre de mi país,
 su noche oscura, su día claro,
 corren los días, pasan los años,
 estemos aquí o estemos acullá,
 marcha uno con el país a cuesta,
 una cruz que no te deja,
herido de sombras,
 de sombras que no yacen cuando el sol se echa,
 de sombras que se avivan más prestas mientras más sombra,
 sin quererlo tropiezas con tu país
 porque eso es: todas las marcas en la piel,
 todas las voces en el recuerdo,
 todas las penas en el pecho,
 el nudo en la garganta cuando Los Zafiros cantan,
 ese ardor de un pie en la memoria,
 unos ojos, el sueño de un seno suave,
 ese dolor de tanta juventud dormida,
 callada en su imposible ansia,
 juventud despeñada en un agua enturbiada
 cuando era *una noche de luna,*
 país que pudo ser y no fue
 y que, duele, pero nunca será
 y, como no fue, es y arde en cada golpe de sangre,
 país esa voz que blande un gemido
 que se saja en el pecho, te saca el corazón
 a este aire artificialmente tropical
 y no sabes qué hacer, dónde ponerlo
 que no se agote, que no se ensucie,
 yo que jamás me sentí patriota,
 y que me asfixio con tantas consignas,
 con esas frases grandiosas
 y ahora estas voces me sacuden,
 me sacan el llanto
 y sube a mis labios,
 como una cándida sonrisa,
 el agridulce gusto de mi país,

oblea que se deslíe mientras Los Zafiros cantan,
 no hacen falta ni Esquilo ni Sófocles,
 la catarsis está en cada canto de un amor desesperado,
 algún deseo castrado, un sueño degollado,
 ¡ay, país! ¿por qué me haces esto?
 ¿por qué me calas estas voces en el pecho?
 ese que clama que *baila la rumba comoquiera*,
comoquiera que es nuestra manera de ser,
 comoquiera estoy herido de sombras,
 de tu sombra creciente,
 mi país, mulata con chancletas caminadoras,
 arrollando por mi pecho, por mi aliento,
 yo temblando al traqueteo de tus pasos,
 cantas en esa oración de mis entrañas
 que clama tu ausente presencia,
 tu presente ausencia,
 lo que tengo que no tengo,
 lo que no ha sido y no será,
 mi país, el mío, un no-fue que no será,
 el suceder de un no-sucedido,
 patria que nuestro amor ha creado
 y también nuestro desamor,
 ¡ay mi país, ay de mí, ay de nosotros!
 hasta ahora no había sentido tus clavos,
 no había sopesado tus maderos,
 a ti voy atado con tus cantos,
 con tus latidos,
 contigo navego
herido de sombras
 en este mar de mi sangre.

Beatlesdreams blues

Pasado, sí, pasado ya es el sueño,
 es mucho polvo más de veinte años,
 desandamos por una pesadilla,
 el sueño es un recuerdo, amigo, un recuerdo;
 íbamos con el pelo largo,
 como un largo deseo el largo pelo,
 nos regalábamos la lluvia y las madrugadas,
 el sol con un acorde en séptima
 venía a decir que el tiempo no espera,
 nada te espera, no, nadie te espera;
 dormíamos poco para no ensayar la muerte,
 no hay más tiempo amigo que este día,
 una guitarra y una muchacha
 tan real como sus ojos y sus piernas,
 es mucho polvo más de veinte años, sí;
 en la noche, reunidos como estrellas
 en el cielo de Lucy con diamantes,
 a oír y oír las malas buenas placas
 con el nuevo evangelio en las voces
 eléctricas de John, Paul, George y Ringo,
 ¡oh, sí, qué cerca andaba el mundo entonces!
 en una chica y una canción cabía el mundo,
Michele, ma belle...
 cada muchacha era ella,
I need you, I need you, I need you,
 nunca será Eleanor Rigby,
 que recogía el arroz de una boda ajena,
 nos jurábamos el arroz más fiel,
look at all the lonely people,
 mira también a los enceguecidos
 que no creen en canciones ni flores ni sexo,
 sino en algo muy Serio y muy Grande,
 con la cara nunca vista de Dios.
 Sí, teníamos una causa, amigo,
Sargeant Pepper's Lonely Hearts Club Band
 y ansiábamos un cielo de confitura,
 que se pudiera agarrar y comer,

Help! escuchen queridos Viejos, *Help!*
déjennos hacerlo, como podamos, *Help!*
un cielo sencillo, en colores pop-art
y un *peace-and-love* brillando en lo más alto...
Pero eso ya es pasado, amigo,
es mucho polvo más de veinte años,
ya todo es menos,
la muerte hace borrones en la memoria,
la soledad aúlla en cada esquina,
los sueños andan todo descosidos
y Ellos son una sombra que gime en el aire.

Andrés Reynaldo

Conjuro

Deséalo y olvídalo.

Para que vuelvas a escuchar la canción truncada por el silbato del tren.

Deséalo y olvídalo.

Para que el rostro, la voz, la recién lavada sombra de esa extranjera
[te aguarden del otro lado de la Puerta.

Deséalo y olvídalo.

Descubrirás una carta entre oblicuos papeles.

Deséalo y olvídalo.

Un aroma de estremecidas magnolias te indicará el curso de la Bestia.

Deséalo y olvídalo.

Para que tu hijo pueda poner la última piedra de la casa.

Deséalo y olvídalo.

Tal era la fórmula de los antiguos maestros para trazar las figuras
[en el Plano.

Deséalo y olvídalo.

(1997)

Canción para Felipe

El guardián de las pequeñas cosas
ha dado tres pasos en mi pecho.

Un. Dos. Tres.
Paso ligero.
Oh maravilla,
maravillosa.
Va y va derecho.

Sus dedos de almíbar en mis costillas
y el brazo asido a su amigo aire.

Un. Dos. Tres.

Paso de sueño.
Rumbo y no rumbo.
Oh maravilla
en su donaire.

Un. Dos. Tres.

Camina ebrio: avance y tumbo.
Vuelve mi carne a ser la tierra.

Un. Dos. Tres.

Suelas de sangre
Huella que sana.
Rumbo y no rumbo.
Soy valle y sierra.

Un. Dos. Tres.

Un duende mira por la ventana.
Bajo mi pecho cruzan tres ríos.

Un. Dos. Tres.

Detrás, delante.
Camino tibio.
Huella que sana.
Rumbo y desvío.

Un. Dos. Tres.

Sus quince libras sin equilibrio:
el peso exacto de una estrella.

Un. Dos. Tres.

Ay caminante.
Huella de raso.
Camino tibio.
Honda la huella.

Un. Dos. Tres.

Con paso trémulo sus tres pasos.
Mi corazón le quema los pies.

Un. Dos. Tres.

Firme y no firme.
Va y va divino.
Huella de raso.
De tres en tres.

Un. Dos...

Sobre mi pecho soy su camino.
¿Adónde va y de dónde vino?

Cerca de Santillana

(13.000-20.000 a. C.)

Otros ven más lejos. Algunos pueden anticipar, agazapados en la alta yerba, la desconfiada ruta del jabalí, o apuntar la flecha al preciso espacio que ocupará el corazón del íbice. Pero sus ojos ven la línea que une y divide. Unos ojos cansados, de incómoda fijeza. Ese don lo aparta de la horda. Para colmo, una voz le impone insólitas conjeturas. (Ha llegado a decirle que por sus venas corre el polvo de esas distantes luces que aún no se llaman estrellas). Le asusta pensar que únicamente él reciba esa pertinaz visita. A nadie confiesa el presentimiento de que está llamado a andar un secreto sendero. Todavía no hay palabras para nombrar las cosas que se callan. En un tiempo sin coartadas, a duras penas se ha hecho necesario por su dominio del buril; así extrae, de una lasca de sílex, la punta de una lanza. Y la punta de otra lanza. Bastaría un invierno demasiado frío o una larga temporada de lluvias para agotar la hostil paciencia de los suyos. Aun cuando su cuerpo no resiste el reposo, a ratos se oculta en el bosque, sin fuego ni armas. El mundo es su catedral. Sabe que un gesto puede atraer la tormenta, que los grandes árboles hablan en la noche, que la cabra gozada por el hombre no es tan cabra. Sabe, sobre todo, que la vida es forma. Por eso no le importa rezagarse en las partidas de caza. Esta noche, además, va a romper su arco delante de los hechiceros. Quiere ser lo que nadie ha sido. Quiere morir, quizás. Las mujeres que desuellan las bestias le han dado una oculta porción de cebo a cambio de esas preñadas estatuillas que ya son Venus. Que ya son Brancusi. Su antorcha debe arder hasta el alba. De machacadas flores, de barro calizo, de menstruación y tizne y residuales mieles ha elaborado una cándida palestra. A ciegas ya conoce esa enorme caverna donde suelen guardarse, en días de bonanza, las pieles y osamentas, los mazos de yerbas curativas. Mañana tal vez han de venir los cazadores, con paso de peligro, a lanzar sus redes sobre los inmóviles ciervos, a escuchar con el oído pegado al paño de la roca la sinfónica desbocadura de los caballos salvajes, a tocar el flanco del oso delineado con efecto de bulto sobre la prominente pared. Enfermos de éxtasis, vendrán también los hombres de allende el valle, con las cestas repletas de fragmentos de alabastro y hachas de cobre y fibras vegetales y ámbar. A poner sus manos sobre las fieras que se hicieron libro. A establecer el vínculo entre la imagen y la

acción. Entre el alma y el objeto. A percibir un orden en los brutales elementos. Otros ven más lejos. Pero sus ojos ven a María Sau-tuola, una tarde del implacable verano de 1879, púber como gace-la, alzando distraídamente la mirada hacia el techo y halando sigilosa la manga de la camisa de su padre, con temor a provocar una estampida. Herida de belleza y pudor. Dueña, por un último instante, de veinte mil años de silencio. Y entonces para María, tan sólo para María, el taciturno maestro desvía el trazo e inclina gen-tilmente la formidable cabeza del bisonte.

IV

Mi padre el rey deambula por el páramo
 (su ropa cuelga de la gastada luz)
 y aunque sabe que ya está tendida la celada
 va grabando en los torcidos arbustos
 las señas que lo guíen de regreso.
 Todo lo ha visto y todo lo ha olvidado dos veces.
 Ayer hablaba a la entrada de los populares almacenes:
 «Oh, hijos naturales del siglo,
 embrutecidos por la Imagen...
stat crux, dum volvitur orbis...»
 Los ojos ávidos de otros ojos
 y la sonrisa que pliega el mapa del camino
 en un rostro que nunca volverá a los espejos.
 «Yo soy el camino»,
 y extiende sus manos laceradas
 ante la multitud educada en los noticieros de la tarde.
 Suyos son el cuadrado, la vertical y el triángulo,
 el agua feral del sacrificio y el timón de la dorada nave.
 Y a nadie logra redimir de su banalidad.
 Así lo he visto,
 perplejo en sus poderes,
 junto a las vías del metro,
 con una lata de expirada jamonada
 sobre una hoguera de viejos índices de la Bolsa.
 «Resurge y vence»,
 sermonea sin convicción.
 Los discípulos ateridos en cucullas
 y la mirada extraviada en la estepa de concreto.
 Un nervioso guiño al levantar el cáliz
 antes que la policía irrumpa con máscaras de cirujano y guantes de látex
 (en Getsemaní no había sida)
 y lo arrastren a los albergues del Bienestar Social.
 La teodicea sucumbe a la estadística.
 Una ducha,
 unas gafas oscuras
 y un cepillo de dientes
 con un mensaje de McDonald's,

mientras el buitre acecha un cuerpo clavado y desclavado
 al dictado de los sondeos de opinión.
 En vano quiso ser uno entre los hombres.
 Si la Revolución Francesa fracasó en Auschwitz
 y Nietzsche solloza ante los fetos acoplados a La Máquina,
 ¿qué ha de morir de su inmortal muerte
 cuando el Hijo de Dios implora ante un funcionario municipal
 por un pasaporte para entrar en su reino?
 «Ha venido ya y está por venir», comenta Juan.
 De la contemplación a la metamorfosis
 domina la tentación y sucumbe a las contradicciones del logos.
 Cayó en las Termópilas sobre el escudo de Esparta, a pesar de ser
 [un ciudadano de Tebas.
 A sabiendas de que perdía su alma,
 tomó la tea del inquisidor bajo Carlos V
 para salvar una idea de Europa que pudo salvar al mundo.
 Es el maletero de un hotel de Calcuta que ha vuelto a ser
 [Siddharta Gautama
 y desea que ninguno propague su doctrina.
 Exiliado de la divinidad,
 no merecía otra restauración cósmica
 que el derecho a vivir al margen.
 Expiación infinita
 en rebeldía infinita,
 su humanidad no puede ser neutral.
 Cerrados los cielos
 ha de cumplir su metáfora,
 (aun a regañadientes)
 y revelarnos al Hombre Interior:
 indivisible en su radical dignidad.
 Uno en la Palabra.
 Uno en el Amor.
 Uno en el Ágora.
 Para esa revolución ya se afilan los cuchillos.
 Temblad, Celadores del Préstamo, Hacedores de Opinión,
 [Traficantes de Energía,
 cuando la espiral se expanda hacia el origen
 y el rebaño retorne de la circunferencia al centro.
 Ah, ya no escucharéis hablar de las tasas de interés ni las primas
 [del seguro.
 Ah, ya vuestros hijos no serán castrados en sus juegos.

Y hasta esos manicurados inconformes que cobran por escupir
[su goma de mascar ante las cámaras.
(Prometeo encadenado a su adolescencia)
cantarán junto al manantial el himno austero de las tribus
[primordiales,
cultos otra vez en la ingestión del soplo,
la ascensión del semen
y la unión interna del sol y la luna.
Suya será la Espada y la Balanza.
Pero esta noche lo aguardan los horrores del desierto.
Síntesis.
Clave.
Puerta.
Mañana
(o en tres mil años)
¿quién reclamará el cadáver
de este enigmático extranjero?

(Del libro inédito *El problema de Ulises*).

¡No es Cuba, es Hollywood!

Rosa Ileana Boudet

UNA DE LAS PRIMERAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS que el público norteamericano conoció de sus vecinos en la Isla de Cuba fue *Refugiados cubanos en espera de sus razones*, filmada por la compañía Edison el 20 de mayo de 1898. Una más dentro del extenso archivo filmico de la guerra hispano-cubano-norteamericana, sólo que desconcierta por su carácter documental, ya que en la mayoría de las cintas de Edison entre 1897 y 1898 la «fabricación» fue clave. No filmaban in situ, porque los rudimentarios y pesados equipos impedían que el camarógrafo se acercara al campo de batalla, así que en su lugar, inventaban una puesta en escena. La simulación signó el cine que llegaba con los Rough Riders. Para proporcionar imágenes de la batalla naval de Santiago de Cuba, por ejemplo, se utilizaron maquetas de los barcos navegando en una bañera. Y se ha documentado que en *Raising Old Glory Over Morro Castle* —presumiblemente una versión retitulada de la primera película de guerra americana *The Tearing Down the Spanish Flag*—, el Castillo del Morro es un telón pintado. La primera guerra imperialista suministró el espectáculo. Y el invento de los Lumière se afianzó como el medio del nuevo siglo.

También Edward Amet en *Freedom of Cuba* presenta a la Isla como un indefenso recién nacido. Hay una dama —un híbrido de La Libertad— que urge al Tío Sam a emplear su amenazante bayoneta en el asunto «cubano». En otro *tableau* fotográfico, *United in Defense of Little Cuba*, del capitán Fritz Guerin, la pequeña Cuba es una niña rubia sostenida por dos patriarcas que representan a las figuras militares de la Confederación y los ejércitos de la Unión. Muchas imágenes que después recorrerán el cine de Hollywood serán deudoras de este Castillo del Morro de cartón pintado de la cinta de Edison y ese destino de fruta codiciada, objeto del deseo y elemento de discordia, que tan precozmente muestran Amet y Guerin.

Desi Arnaz comprendió rápidamente el artificio hollywoodense. En *Father Takes a Wife* —con Adolphe Menjou y

Gloria Swanson—, los estudios lo contrataron para cantar *Perfidia* acompañándose con su guitarra, pero el productor decidió que Desi cantase un aria de ópera. Así el son y la simple guitarra fueron sustituidos por un tenor italiano. Desi recibió miles de cartas incriminándolo: que qué rayos había hecho con *Perfidia*.

PATRIOTAS AL ESTILO HOLLYWOODENSE

El crítico René Jordán recordó cómo de pequeño lo llevaron a un cine en Savannah, Georgia, a ver *The Ghost Breakers*, que sucede en Cuba: «Cuando Bob Hope y Paulette Goddard llegaban a La Habana, ya en el barco un hombre siniestro les estaba clavando un manojo de brujería en la puerta del camarote. De ahí pasaban a un caserón lleno de murciélagos y telarañas (esto se llamó en español *El castillo maldito*) donde los perseguían fantasmas y esqueletos rumberos. A la mitad de la proyección, una mujer en el público dijo en voz muy alta: «So that's Cuba!». Y mi tía, indignada, se puso de pie y le respondió: «No, ma'am, that's Hollywood! ». Su excelente crónica me sugirió el título (y el propósito) de este texto y gracias al Archivo Fílmico de UCLA he podido ver no sólo *The Ghost Breakers*, sino muchas otras películas con tema o locaciones cubanas.

Una de las cintas que desató una temprana controversia fue *A message to García* (1917) —dirigida por Richard Rigley con la productora Edison— cuando pretenden hacerla pasar por un filme cubano para competir con el filme de Enrique Díaz Quesada, *El rescate del brigadier Sanguily*. La polémica sobre «falsear la historia de Cuba» transcurre en la prensa. Aunque he encontrado escasas referencias al original, a juzgar por el *remake*, es comprensible que haya despertado una airada controversia. La imagen inicial de los féretros de las víctimas del Maine cubiertos con banderas norteamericanas no deja lugar a dudas de que la cinta de George Marshall (Fox, 1936) tiene el propósito de exaltar la imagen de Andrew Rowan (John Boles), el «héroe» norteamericano, encargado de entregar un mensaje del presidente McKinley al general del Ejército Libertador Calixto García Íñiguez. El capítulo es uno de los más conocidos de la guerra hispano-cubano-norteamericana, que luego popularizó el relato de Elbert Hubbard. Rowan se infiltra en Cuba, donde tropieza con el sargento Dory (Wallace Beery), un exmarine maleante que lucra con su habilidad para engañar a los dos bandos y con la criolla Raphaelita (Barbara Stanwyck), latinizada con abultadas cejas y pestañas postizas, aunque viste el clásico atuendo de las misioneras en los safaris africanos. Hija del patriota Mederos, exclama en perfecto español cuando lo fusilan «¡Padre mío!», e intenta forzar un acento, mientras conduce a Rowan a través de ríos colmados de cocodrilos y una selva de escenografía. En un pueblecito, una «cubana», en un gesto que repugna todavía hoy, se entrega al «salvador» Dory mientras Barbara cae herida en una emboscada, pero muy patriótica, solicita que la abandonen y continúen viaje porque «el mensaje es lo importante». El ejército cubano rescata a Rowan —apresado y torturado por los españoles— quien

puede finalmente entregarle su «mensaje» a García en un final de reconciliación entre el veterano general, la patriota y el norteamericano. No hay en la cinta un atisbo de verdad cinematográfica —ni histórica— a pesar de los muchos mapas militares que despliega, ni aun en su intención de reflejar la vida en la manigua, la comunicación entre las tropas, la tea incendiaria o el avance de los soldados al toque de «Corneta ¡a la marcha de la bandera!» y menos cuando esta hollywoodense patriota contempla las torturas de su héroe y lo conmina a rendirse. Hubo, sin embargo, trabajo para los actores latinos que encarnan a españoles y cubanos, entre ellos, Martín Galarraga (Rodríguez), Juan Torena (Luis Maderos) y Enrique Acosta como el General García.

Una *rara avis* en la naciente representación de la Isla es la cinta muda *The Bright Shawl* (1923), restaurada por el teatro de Stanford y los Archivos de Films y Televisión de UCLA y exhibida en 1995 en 35 mm a partir de dos copias de 16 mm y con los tintes originales. Aunque la película de John S. Robertson abre con un retrato de McKinley como «artífice» de la libertad de Cuba, desde sus primeras secuencias, el plano del Morro visto desde el bote en el que viajan el norteamericano Abbot y su amigo cubano Andrés, no es de *atrezzo*, sino real, como las palmas y la campiña en su radiante luminosidad. Abbot —interpretado por Richard Barthelmess— desembarca en la Isla para a conocer a los patriotas como su amigo (André Beranger) y ayudarlos en su lucha por la libertad, aunque primero intima con la bailarina andaluza La Clavel (Dorothy Gish), aclamada en el escenario del Tacón. Ella le lanza una rosa a su palco y Abbott aprovecha la oportunidad para enamorarla y así obtener secretos militares —la bailarina es amante de un alto oficial español—, que hace llegar a los patriotas a través de una red que empieza por la propia familia Escobar.

Filmada en locaciones en La Habana, la cinta es pródiga en imágenes de las calles de La Habana Vieja, patios coloniales, escenas en La Catedral, el hotel Inglaterra, el Morro, así como paisajes campestres de bohíos y palmas reales. Los patriotas no son caricaturas y la familia revolucionaria tiene algún desarrollo. Edward G. Robinson, entonces con treinta años, debuta con la caracterización del padre Escobar. Su hija Narcisa (Mary Astor) también se enamora del norteamericano, que al final cae en una trampa urdida por los españoles que sospechan de su complicidad con La Clavel. La exótica bailarina muere a manos del capitán español y Abott corre a prevenir a los insurrectos. Al final, en un gesto de benevolencia ante el valor del norteamericano, el oficial español, en lugar de ajusticiarlo, lo deporta junto a Narcisa a Estados Unidos, como era de esperar, en un *happy end*. Entonces, junto a sus pertenencias, Abott descubre la mantilla de colores brillantes que usaba La Clavel y que otorga título a la cinta. La deliciosa combinación de sus hermosas locaciones, el vestuario y la actuación son memorables en *The bright shawl*, ha escrito Donna Ross, así como la aprehensión de los «interiores» cubanos, sobre todo al retratar mamparas, persianas, celosías, arcos y esas bellísimas rejas a través de cuya orfebrería se revelan los rostros y las situaciones.

CARNAVAL, GUATEQUES Y FALSA IDENTIDAD

En 1931, *Cuban Love Song*—dirigida por W.S. Van Dyke— intentó reunir música popular y melodrama, así como retratar los ambientes de los guateques campesinos, el carnaval y la idílica vida rural de la Isla. Narra la historia de cómo el marine Terry (Lawrence Tibbett) después de visitar los barrios orientales de San Francisco en 1917, desembarca en La Habana como parte de las tropas interventoras de Estados Unidos junto a dos de sus compañeros, Romance (Ernest Torrance) y O. O. Jones (Jimmy Durante). Aquí su destino cambia al tropezar accidentalmente con el carrito de una vendedora de maní, Nenita López (Lupe Vélez). La simpática Lupe lo atrae por su vitalidad cuando pregona *El manisero*, de Moisés Simons, que se constituye en tema musical. El cantante operático incorpora la melodía y ambos la cantan a dúo o por separado en muchos momentos. El arrogante Terry, acusado por Lupe, logra salir airoso de la estación de policía cuando la manisera, después de coquetear, decide no ser tan severa. Terry se las ingenia para perseguir a Nenita a su bohío en el campo y la acompaña mientras tuesta maní o cuida a sus animales. Durante su estancia cubana, el marine vive un auténtico «romance del palmar» entre selváticos monos, callejuelas estrechas donde deambulan vendedores y carromatos y opacas fachadas de una iglesia (fotografiado por Harold Rosson). El idilio se interrumpe porque Terry tiene una novia que lo espera en Estados Unidos (Cristal) y parte a Francia al estallar la guerra, aunque antes el romance culmina con la suave entrega de Nenita en medio de la campiña. Terminada la contienda, Terry regresa a Cristal, quien lo acoge lesionado de guerra y cuando juntos celebran su décimo aniversario de bodas en un cabaret y Terry oye , nostálgico, el tema de Simons —interpretado por la orquesta de los Hermanos Palau y Ernesto Lecuona— y sale a caminar, otro giro accidental y traído por los pelos del guión, lo conduce a La Habana en busca de Nenita con sus antiguos compinches. En la misma estación de policía, se entera de que la manisera ha muerto y de que tiene un hijo de ese amor. Terry y el niño regresan juntos a Estados Unidos.

La cinta, «uno de los mejores musicales del año», según Clive Hirshhorn en *The Hollywood musical*, no logra resolver un guión inconsistente. Ni siquiera un emblema musical como *El manisero* —que había popularizado la banda de Don Azpiazu con letra en inglés de Marion Sunshine y Wolf Gilbert como *The peanut Vendor*— logra una identidad cubana. Los decorados son un híbrido habanero-yucateca como la protagonista Lupe Vélez —nacida en San Luis de Potosí—. La joven Lupe —que había acompañado a Douglas Fairbanks en *Gaucho*—, una Carmen de las pampas argentinas con modales bruscos y escaso refinamiento, es jovial y alegre e imprime suma vitalidad a la trama. Todavía no es la violenta latina que escupía fuego, la dinamita de México, sino una dulce «novia latina de Norteamérica». Y si las calles y los cafés recuerdan a La Habana, la mayoría de las veces el ambiente donde coexisten mujeres embozadas y ponchos con las indumentarias ligeras de los trópicos o estilizaciones como la que viste Nenita —remedo del traje teatral de la época— son de una hispanidad genérica. Hollywood estaba más interesado en un pastiche de

identidades que en el color local. Y apostaba por las Nenitas que, como Carmen Miranda, eran un popurrí. Furiosa porque el marine le estropea su «carrito», Lupe insulta en español con improperios y palabras incoherentes. Muchos años después, en los 40, la actriz será famosa por el empleo de despropósitos (*malapropism*) y frases en español en sus películas. Pero en *Cuban Love Song* es una comediente nata, cuando en la estación de policía, con su fuerte acento, dice que «vive en el camino de los bueyes de Camagüey» mientras llora y sufre por su «carrito», y llama a Terry «*this pig gringo*». Y la estación de policía es una Torre de Babel de acentos de España y América Latina, ya que los estudios contrataban a actores de México, Argentina, Chile, Puerto Rico, Filipinas y todas las regiones de España, que en muchas ocasiones ni se entendían entre ellos.

La música permanece como el elemento de mayor autenticidad. En el guateque improvisado en las afueras, los guaracheros visten los trajes de «salón» pero tocan *Buchi pluma na má* y en el carnaval se escucha *Carnaval de Oriente*, la conga de Rafael Cueto, melodías que habían recorrido el mundo en el repertorio del Trío Matamoros. Pero la debilidad de la película estriba en la selección de Tibbett, quien, como señaló *Variety*, sería una sensación en la sala de conciertos, pero un desastre en la cinta. Aunque su desempeño vocal es notable, su ejecución escénica es torpe y almidonada. Pero se impone la espléndida y universal canción de Moisés Simons, el primer *hit* latino en los Estados Unidos, a pesar de su versión engolada y operática. Ernesto Lecuona —quien después realizará más felices incursiones en el cine— colabora en la cinta, y *Cuban Love Song* se incorpora al cancionero con la música de Herbert Stothart y letra de Dorothy Fields. La historia del americano que encuentra en la Isla paradisíaca un amor sincero pero imposible, permanecerá en la memoria de los que, como Terry, saben que Cuba «*its magic the name alone*». La película fue el canto del cisne de Tibbett quien, después del fracaso, regresó a su carrera en el Metropolitan.

Las coristas que viajan a La Habana para encontrar un «millonario» en *Havana Widows* (1933) no son trigueñas de piel bronceada como Nenita, sino dos rubias rutilantes, Joan Blondell y Glenda Farrell que, con dinero prestado y otras triquiñuelas, se fingen viudas para asaltar al adinerado Duffy. La comedia fácil, ingenua y fluida, es representativa de la producción de Hollywood en los años de la Depresión y es simple entretenimiento. Pero las rubias que vienen dispuestas y desafiantes a lograr sus objetivos con libertad y desenfado (la película es anterior al Código del 34 que restringió esa representación) eligieron La Habana como podrían haber elegido Pekín o Honolulu, pues las vistas de la ciudad —a partir del Morro petrificado de los créditos— son de una Habana de cartón: un paseo en volanta, un vendedor del *Diario de La Marina* y unos cocoteros. No podría faltar la escena clásica del *night club* con la «pareja de baile». Ahora, cuando las rubias intentan chantajear a Guy Kibee —y éste escapa por los tejados mientras una turba expectante observa el desarrollo de los acontecimientos— se logra la escena más «cubana» de la cinta que remeda ciertos finales de algarabía, bronca y fiesta del teatro bufo. Como

en *Cuban Love Song*, los actores improvisan en castellano frases sin sentido y un personaje dice en castizo español: «estos extranjeros son indeseables, que se les deporte».

APARECE EL «CUBAN PETE»

En 1934, en el apogeo de las versiones hispanas en Hollywood que han dado tanto de qué hablar y sobre las que Reynaldo González, entre otros, se ha extendido para documentar el *Drácula cubano*, por ejemplo, existe una película muy interesante, la versión en español de *Pursued, Nada más que una mujer*—dirigida por Harry Lachman—, en la que Berta Singerman interpreta a una mujer de mala vida que huye de su pasado reclusándose en un cabaret de una isla de Filipinas. Allí, aparte de enamorarse, deleita a la concurrencia, no al enseñar las piernas o los senos, sino al recitar con sumo atrevimiento, entre tantos grandes poemas (Vacarezza, Mistral, Sor Juana), «La rumba», de José Zacarías Tallet. En una tarima pequeña, la Singerman, vestida con el estilizado traje de la rumbera de salón y fotografiada por Rudy Maté, hace una de las creaciones más hermosas del sonoro poema del cubano, uno de esos «raros» momentos en los que el Hollywood de los 30 engarza una película trivial con el teatro de arte.

Desi Arnaz ya había aparecido en *Too Many Girls* con su tumbadora y su impronta y «*the fiery young latin was bracketed in flames while he sang the movie's big production numbers*» y había protagonizado *Cuban Pete* e impuesto a Pepe el cubano, cuando realiza *Holiday in Havana* (Columbia, 1949), una producción de muy bajo presupuesto que, sin embargo, por sus escasas pretensiones, encierra una autenticidad acaso ingenua. Carlos Estrada (Desi Arnaz), un compositor que trabaja en un hotel del interior de la Isla, intenta abrirse paso en el mundo del espectáculo. Se le ocurre intentar que la cantante y bailarina Lolita, que se hospeda en el hotel, se interese por su música. Pero la madre de Lolita lo escucha—a través de las persianas— y quema las partituras del cándido Desi. A partir de ahí se crean muchísimos enredos, Desi canta y baila en el *night club*, Lolita lo oye y juntos y por separado se embarcan en un primitivo *road movie* para llegar a la meca: competir por los premios en el carnaval de La Habana. El trayecto de los músicos en la guagua destartalada, entre los que hay uno que se considera «maestro», el romance entre Carlos y Lolita (Mary Hatcher) y las escenas en la casa de los padres de Carlos—donde Desi canta y baila *Straw Hat Song* (Fred Karger y Allan Roberts) a lo Chevalier-Benny Moré, aunque Desi haya confesado que no copiaba a Chevalier sino que lo usaba en sus números porque era algo típico—, son muy agradables. Mientras, la madre persigue a Lolita por la misma ruta, acompañada por la agente de su hija, con iguales enredos y la complicidad de un sargento de la policía.

Desi, con sus zapatos de dos tonos y su sonrisa de conquistador, es una presencia que no trata de enmascarar su cubanidad sino de triunfar con ella, como en sus memorias. En una carta a su hijo, compara el trayecto de la vida—un hombre pletórico de momentos triunfantes— con el camino de Santiago de Cuba al Cobre. En la película, los enredos culminan, como era de esperar,

en el carnaval, donde imágenes documentales (obtenidas de los noticieros de la época) se mezclan con la ficción, y Desi y Mary —a pesar de que baila como una «turista»— arrollan por las calles del Prado mientras desfilan las carrozas, muñeques y congas en un final de apoteosis y ritmo. Una olvidada película —en la que junto a temas del propio Arnaz, como *Holiday in Habana*, se escuchan *Rhumba rumbero* (Albert Gamse y Miguelito Valdés) y *Made for Each Other* (Erwin Drake, Jimmy Shirl y René Touzet)— ya muestra a Desiderio Alberto Arnaz y de Acha —el actor cubano más popular en Hollywood hasta nuestros días— en su plenitud, con sus desplantes improvisados en español, su fortísimo acento, su cantinfleo y el *gestus* que otorga a su *latin lover* una cualidad, no amenazante, sino romántica. Desi y Mary se reconocen durante el carnaval —él viste de rumbero con sus mangas de vuelos y los dos están casi cubiertos de serpentinas y confetis— porque la estaba buscando todo el tiempo y ella estaba «*right here under my maracas*». Encontrar a la novia, justamente debajo de sus maracas, es la alusión erótica más fuerte del filme que, según Gustavo Pérez Firmat, en su bellísimo ensayo, intenta promocionar el romance intercultural.

HOLLYWOOD DESCUBRE LOS TEMAS LATINOS

El imaginario del cine de los 40 está lleno de romances, vacaciones, *affairs* y escapadas a lugares exóticos que conforman el repertorio de los musicales «maraca». La Habana fue un destino obligado. Es una lástima que no exista posibilidad de ver, al menos por ahora, aunque se encuentran en el Archivo de UCLA, *Girl from Havana* (1940) ni *Moonlight in Havana* (Universal, 1942) —un film B de Anthony Mann en el que Allan Jones es un jugador de pelota que canta, y sobresale el arte del baile de salón de Grace y Nico—, ni *Havana Rose* (1951), dirigida por William Beaudin —con Estilita y ¡Fortunio Bonanova!—, ni aun *Affair in Havana* (1957) —que, producida por Dudley Pictures de Cuba, era parte de una serie de películas proyectadas para hacer en inglés con un financiamiento del BANFAIC (Banco de Fomento Agrícola e Industrial), para ser filmadas en La Habana y Varadero—. Junto a John Cassavetes y Raymond Burr trabajan, entre otros, los cubanos Lilia Lazo, José Antonio Rivero y aparece Celia Cruz. Según María Eugenia Douglas, las películas filmadas y financiadas por BANFAIC eran de ínfima calidad. Sobrevive un *trailer* de *Cha-cha-cha-boom* (Columbia, 1957) en el que actúa Dámaso Pérez Prado junto al trío de Mong Kay y Helen Grayco.

Como se conoce, Hollywood redescubre los temas latinos a partir de 1939 —el estreno de *Juárez* (1939), donde el héroe mexicano se homologa con Lincoln— y emplea prolijamente estrellas nacidas en este ámbito como Desi Arnaz, Carmen Miranda, Dolores del Río, Ricardo Montalbán y César Romero. El interés era parte de una acción gubernamental, ya que ante la amenaza de la guerra, Estados Unidos procuraba una alianza hemisférica: la política del buen vecino de Franklyn Delano Roosevelt. Otros atribuyen el fenómeno a la necesidad de buscar nuevos mercados ante la pérdida de los europeos o, sencillamente, al creciente gusto de los norteamericanos por la música y los

bailes del sur. Muchos temieron lo peor, que Hollywood reemplazara a sus bandidos y sus criadas por nuevos estereotipos, el latino que sueña con la música de su tierra al compás del último ritmo de samba.

Un típico ejemplo de esta actitud es *Pan-Americana* (RKO, 1945), desde su mismo título. Un fotógrafo viaja en busca de «bellezas» latinas acompañado por una reportera de *Western World Magazine*. En México escuchan grandes melodías del momento y luego, como era natural, llegan a La Habana. En el clásico *night club* —que se parece siempre a los sets del televisivo cabaret Regalías— Miguelito Valdés interpreta *Babalú* (Bob Russell y Margarita Lecuona). Viste la camisa anudada en la cintura como un pañuelo y se adueña de la situación con su voz y su vitalidad, seguido por una danza que transcurre en una selva tropical y en medio de los truenos: Sensemayá la culebra emerge entre los tambores. También se interpreta *Rhumba Matumba*, de Bobby Collazo. Estas imágenes, de forma deliberada, nos remiten no sólo a una Cuba exótica, sino primitiva.

Eran los momentos en que la 20th Century Fox actuaba como una «agencia de viaje» para Latinoamérica. *Week-end in Havana* (1941) es una de esas películas turísticas, convencionales y coloridas. Una empleada de la tienda Macy (Alice Faye) viaja a la Isla en busca de placer y «romance» —eufemismo para el sexo y la seducción— con el dinero de sus ahorros, cuando su crucero encalla. El vicepresidente de la firma del *Cuban Queen* (John Payne) intenta disuadirla para que acepte una compensación, pero Faye persevera en disfrutar sus vacaciones. De la Isla veremos la profusa y estereotipada propaganda comercial de la época, vistas aéreas del Malecón, el Morro, la entrada de la bahía, el Prado, el hipódromo, así como los *clippers* amarizando en el puerto de La Habana.

También hay dos o tres secuencias del campo y sus cañaverales que la Faye ve de refilón, pues su verdadero interés está en probar los encantos de la Isla paradisíaca y romántica. En su lugar, lo más cubano que tiene cerca es un *bell-boy* que es casi un retrasado, y lo más tropical que encuentra es la florida Rosita Rivas —encarnada por Carmen Miranda—, quien sufre por la adicción al juego de su manager, un empobrecido *latin lover* (César Romero) que me hizo pensar de inmediato que no fue casual el inmediato triunfo de Desi frente a sus depauperados contrincantes. Si había algo cubano que explotar en la cinta hubiese sido la música, pero Carmen Miranda baila y canta a ritmo de sambas y lo más tórrido es el número musical *The Nango*. En La Habana la película se exhibió con el título de *A La Habana me voy*, y en enero del 42 se celebró un concurso para seleccionar ¡a las tres aspirantes más parecidas a Alice Faye! El concurso fue patrocinado por la Fox, la perfumería Burjois y la Comisión de Turismo, y los primeros lugares recibieron una capa de zorro plateado, un aparato de radio y estuches de perfume.

EL MACHADATO SEGÚN JOHN HUSTON

Un filme tal vez injustamente olvidado es *We Were Strangers*, de John Huston (Columbia, 1948). Transcurre en 1933 y lo precede una introducción contra los políticos corruptos y el terror blanco que vivía la Isla: «la porra» de Machado.

Un enigmático Tonny Fenner (John Garfield) recluta a un grupo de revolucionarios para emprender una acción contra el tirano. China Valdés (Jennifer Jones) quien ha perdido a su hermano, un estudiante baleado en la Escalinata de la Universidad, se les une y desde entonces es vista con sospechas por el jefe de la policía secreta (Pedro Armendáriz). La célula se compone además por cuatro hombres, entre ellos, un obrero portuario con sensibilidad artística y sabiduría popular (Gilbert Roland) y un irreconocible Ramón Novarro. La película se centra en la vida del «grupo» en condiciones de extrema vigilancia y represión. Juntos discuten la finalidad de la operación, la necesidad de usar la violencia y el riesgo de víctimas inocentes. Afloran las diferencias entre ellos y la preocupación por la identidad del jefe, quien no es un agente norteamericano en busca de talentos sino un emigrado cubano en Estados Unidos que regresa para organizar la lucha. Pero la necesidad los cohesiona por lo que intentan cavar un túnel desde la casa de China al cercano Cementerio de Colón. La operación contaba con ajusticiar a Contreras, un alto oficial del régimen, para obligar a otro grupo de altos militares a asistir al entierro. Pero los planes se transforman. Ramón cae víctima de su conciencia al asesinar a un amigo de su familia, pero cuando la operación está a punto de fracasar, China se les une. Mientras, Armendáriz sospecha de Garfield y persigue a China para encontrarlo. Al final, el entierro de Contreras se desplaza a Camagüey y el operativo fracasa. Los hombres se despiden como extraños, aunque sobrevive el romance entre Garfield y la Jones. Al final, la policía de Machado los sorprende y Garfield muere en los brazos de China en una gran escena de combate, mientras doblan las campanas y el pueblo festeja la caída del tirano. Conuerdo con Reynaldo González en que el filme no sólo no es una «agresión» a la historia de Cuba, sino que es notable por su respeto. Las escenas de la Escalinata, las persecuciones de la policía en La Habana Vieja, el Cementerio de Colón y el Prado están muy logradas, así como el clima represivo y la atmósfera de peligro. Jones no es una caricatura como la Stanwyck de *A message to García*, sino que intenta incorporar a una criolla y la dirección de arte cuida muchos detalles del ambiente del interior: la casa con su Sagrado Corazón y su mecedora de mimbre. Garfield en su enigma está a unos pasos del estilo Brando y quizás es su actuación lo más contemporáneo de la cinta. El guión es bueno y la trama sostiene el interés, aunque Peter Viertel ha confesado que durante el rodaje en La Habana, Huston no estaba demasiado interesado en la filmación sino en salir a pescar con su amigo Hemingway a bordo del yate El Pilar. Huston intentó que su filme fuera una alegoría del Comité de Actividades Anti-norteamericanas, pero nadie entendió el subtexto y el filme fue acusado por unos de «propaganda capitalista» y por otros, de «plato fuerte de teoría roja». Columbia lo retiró de la circulación casi después del estreno por ser un fracaso de taquilla.

Ya estamos de lleno en los 50. Heddy Lamar trata de obtener un pasaporte para escapar de La Habana (*A Lady Whithout Passport*) y Sky Masterson (Marlon Brando) intenta seducir a Sara Brown (Jean Simmons), una voluntaria de los ejércitos de salvación, con la promesa de ir a Cuba en *Guys and Dolls*

(1955). Es La Habana de los peores bares y tugurios, ni siquiera la del romance y la rumba de Alice Faye. Marlon y Jean caminan por las calles repletas de borrachos y entran a una cantina —que remeda una cinta del oeste— para bailar entre malhechores y pordioseros. Se produce la seducción del mambo, y Brando habla de una *make believe island* como Dorothy Gish de una isla «desdichada» al tiempo que bailaba con su mantilla. Para la insultante *Santiago*, de Alan Ladd —en la que José Martí es un disfrazado entre un grupo de maleantes—, en 1956, los estudios de la Warner construyeron una selva que bien podía ser un paraíso tropical, un bosque o un pantano y que, tengo entendido, aún se utiliza. Las imágenes de este «paraíso» perduran, amables y placenteras en *Our Man in Havana*, cuando el reclutador inglés recorre las calles de La Habana Vieja, con su delirante traje negro, y es acosado por músicos ambulantes que cantan *Dónde vas, Domitila*. La Habana del Teatro Shangai y el Country Club pero también de un Sloppy Joe's casi vacío, con su mostrador de madera refulgente y el Salón Rojo del Capri, adonde también entra por la misma época Errol Flynn en un flamante Cadillac blanco escoltado por dos bellezas en la recién descubierta *Cuban Story*. La Habana de la película de Huston y la de Carol Reed, policial, acribillada de carros patrulleros, vigilada por un policía a cada paso, pero también con la impronta de sus billeteros, vianderos ambulantes, transeúntes, músicos y empleados, coristas y mamboletas. La Habana de gritos, murmullos, canciones y pregones de la banda sonora de *Our man in Havana*. Mientras Enrique Almirante, Arredondo, Edwin Fernández, entre otros conocidos actores, sirven un café, entran a un baño, o dicen un bocadillo. La Habana: un decorado para la seducción. Los reales cubanos también fueron un decorado en *El viejo y el mar*: los pescadores de Cojímar y los clientes de La Terraza. Y el niño Felipe Pazos que nunca volvió a asomarse a una cámara.

Y la corriente del Golfo.

Las estrellas sobre el Amazonas

Fernando Villaverde

RECUERDA UN LUGAR MÁS PEQUEÑO, CON MENOS ÁRBOLES. LA VISTA RECORRÍA sin detenerse lo alto de la plaza, fachadas y balcones, iba en redondo hasta llegar al lado opuesto, podía perderse por cualquiera de las calles o avenidas que partían hacia los cuatro puntos cardinales y sus cuatro puntos intermedios, ocho caminos de distinta anchura. Como si fuera otro lugar, ahora la espesura de los numerosos árboles domina el espacio abierto por la plaza en la ciudad, árboles con frondosas copas, ramas tupidas que se alejan de los troncos en brazos de hasta varios metros, cuya rigidez no les permite entrelazarse pero donde el follaje se entremezcla en una valla de vegetación que, en vez de despejarse a medida que las ramas se extienden, se espesa al confundirse y enredarse las hojas de dos árboles. Crean en torno una trama espesa de verdor opaco a la altura de los pisos altos, interrumpida sólo por la brecha que abre la gran avenida al intersectar la plaza sobre su eje norte-sur y verter allí la mayor parte de los miles de automóviles que, por lo menos a esta hora de la tarde, la del regreso a casa, la convierten en uno de los cruces más agitados de la ciudad.

También en su calma la conoció distinta. Debe resignarse: pasó años cruzando esta plaza, de mañana, de tarde, de noche. Lo desviaba de la línea recta, obligándolo a seguir su contorno, pero no le importaba; a la larga resultaba el camino más corto desde la que fue su casa, próxima a las afueras, y el centro de la ciudad, la ruta del trabajo, las diversiones, los paseos, las citas, las noches. De tanto recorrerla, a menudo la atravesó ensimismado, cabizbajo, sabiéndosela de memoria, sin notar que la cruzaba, descubriendo con sorpresa algo después, al salir de su sopor, que la había dejado atrás, pasando por ella sin mirarla, sin notarla. Pero ni estas distracciones ni la escasa llamatividad de sus fachadas, la ausencia de un visitado monumento o un notable edificio, le impidieron alzar la vista a veces, alzar los ojos sin proponérselo y dar un vistazo al paisaje, retratarlo, observar en tejados, balcones, vidrieras, en viviendas y comercios, rasgos o menudos incidentes olvidados pronto, insignificantes. Con el repetitivo trasfondo de su constante escenario, debieron

haber dejado el conjunto de la plaza grabado sin posibilidad de olvido entre sus recuerdos de una ciudad que por años consideró tan suya como si hubiese nacido en ella, por donde andaba hacia cualquier parte sin necesidad de mirar, tan bien la conocía, tomando atajos, yendo de acá para allá sin vacilaciones en una marcha automática, instintiva, en caminatas de aspecto errabundo que combinaban reflexiones con impresiones fugitivas, en un viaje absorto, vuelto hacia sí mismo, pero seguro, hasta descubrir su meta, al despertar, sin falta.

No es así, no lo fue. Lo descubre ahora, y si era suya entonces esta ciudad, dejó de serlo. Se le han desprendido pedazos a los conjuntos, a cada una de las sucesivas imágenes; se borraron esquinas, callejuelas, portones, escaleras, y en el interior de estas ausencias ha surgido otra geografía, nuevos espacios, distancias y pendientes distintas a las de su recuerdo, con las que vivió este largo intervalo, a las que se acostumbró. Quiere explicarse esta extrañeza, esta incomodidad de sentirse en un sitio ajeno al descrito con tanta frecuencia y, eso creyó, certidumbre, por su memoria, y especula, deja vagar las ideas, se abandona a ellas como a sus pasos: guardó la imagen de esta plaza en invierno, cuando los árboles están deshojados y la mirada se entretiene en descubrir, más allá de las ramas peladas, el quehacer de la gente en los comercios, el entra y sale, el bullicio, sus huellas, su ausente presencia en los balcones, en un objeto adivinado tras las cerradas ventanas, un jarrón más allá de los tules, una lámpara entrevista en el resquicio de las cortinas. Balcones de repetido diseño o de trazado torpe, cualquier cosa, un reborde; una fachada más descascarada que las otras, los adornos y los anuncios en la vidriera de un restaurante, la hendidura abierta entre dos casas por un estrecho pasillo que se pierde oscuro hacia el interior de la manzana; demasiado angosto, fue abierto hace más de un siglo para dar paso a carretones ya en desuso.

Eso quiere suponer. Pero estas posibilidades no son evocadas con precisión, se reviven con esfuerzo; sus emociones se enturbian al irlo comprendiendo: en realidad recuerda y recordó siempre un lugar, un ambiente, un todo, evocaciones que apenas rozan esta presencia con la que se va topando ahora a medida que recorre las aceras de la plaza. Tampoco sucede que por allí hayan dejado su rastro los años, no tantos; su razón aceptaría el cambio con menos asombro. Al contrario, la plaza si acaso se ha vuelto más joven; la ha favorecido la prosperidad. La ciudad, en vez de marginarla, la ha abrazado, haciéndola más suya, la ha acercado a su centro, indistinta. Entonces su sensación del lugar era más íntima. Confusión mayor, al acompañarla otras decepciones; sabe que el tiempo reduce los lugares, los hace más a escala propia; cuando se les deja atrás, el recuerdo vuelve personales los vastos sitios de las multitudes, los empequeñece; desordenados espacios con algo de hostiles resultan más accesibles, se acomodan en una imaginaria armonía.

Como quien quisiera alejar una preocupación, disipar una inquietud, entra al café. El camarero lo saluda con aprendido canto y le indica con gesto de rutina que se siente donde guste. Ademán inútil: quedan pocos sitios libres en la terraza; en la mayoría de las mesas hay grupos o parejas, en una o dos

gente sola, nadie que parezca a punto de irse. Sin necesidad de escoger, encuentra la única opción, una mesa raquítica metida a la fuerza entre otras dos; una esquina de la terraza desde donde contemplar a la gente que pasa, el paisaje de la plaza.

Le cuesta trabajo llegar. El asiento ocupa un espacio minúsculo junto a la ventana exterior del café, ante una mesa puesta allí casi como adorno. Decidido de todas maneras a sentarse en ella, pide excusas, forcejea, obliga a otro cliente a aplastarse contra el borde de su mesa para permitirle el paso, y aunque está flaco, hace maromas hasta poder sentarse como quiere, así sea de medio lado, para poder volverse a voluntad hacia el café o hacia la calle. Hace su pedido al camarero y lo ve alejarse, recorre el ambiente alegre del café al atardecer, la desenvoltura general; amigos se reúnen y se despiden, estiran el día antes de volver a sus casas, dan y escuchan noticias.

Difusa, prende en él una intuición, un desajuste: algo falta. Siente sin precisar la ausencia de cierta familiaridad, cierta confianza que conoció en estos cafés; como si a éste lo cubriese ahora una atmósfera más estirada, más deseosa de una elegancia imposible, como si en vez de ser sólo una cafetería de esquina, alegre y limpia, el local aspirase a salón de té, a sitio donde cualquier mirada, cualquier gesto, implicase una ceremonia. No logra precisar cómo, pero siente que se ha perdido una despreocupación antes innata, así fuesen los clientes jóvenes o viejos, o sus ademanes puntillosos y su conducta discreta. Como si se hubiese esfumado la posibilidad de una carcajada, un saludo en voz alta de un extremo al otro del salón, una broma del camarero a un cliente o al cantinero, que acodado sobre el mostrador, a pocos pasos de la terraza, conversa calladamente con un bebedor. El tono general tiene un ápice más de reserva, el ambiente es algo más cargado del que atribuyen sus recuerdos a cafés como éste, donde tantas tardes pasó. Molesto, no sabe situar sus resquemores, no les ve razón: los clientes van y vienen, entran y salen sin mucha atención, arrastran una silla, obligan a moverse a otro que les cierra el paso por una senda apretujada. El camarero encarga en voz alta más de un pedido, se dirige a un indeciso para repetirle los pormenores del menú. Difícil atribuir ese freno, esa mayor reserva, pero la nota en torno suyo y, sin llegar a perturbarlo, le pesa sobre las espaldas. Lo fastidia, altera las impresiones grabadas en su interior por cientos de lugares iguales esparcidos por esta ciudad, repetidos a lo largo de calles y cruces, casi idénticos unos a otros. Recuerdos cuyo principal encanto era el descuido, sentirse en un lugar tan de uno como la propia habitación, en el cual moverse y actuar sin cálculo ni previsión. Ese era el deleite de esta memoria. Que ahora, frente a una realidad cuyos bordes le resultan levemente deformes, no se deshace ni se desvanece sino se descoyunta; con una sacudida lo recorre, como el sobresalto de los olvidos momentáneos. En su desconcierto, un nuevo pensamiento lo altera todavía más: sólo él es causa del cambio; la manera en que mira, el tiempo que ha descendido sobre su mirada. La verdadera diferencia está en el control alcanzado por sus gestos, una discreción inexistente cuando venía a estos locales. Es él quien no se siente a sus anchas a pesar de sus movimientos, que

pretende sin cálculo; se ve como un extraño y bruscamente se vuelve hacia la calle, casi de espaldas al local, sin preocuparse de cortesías.

A mitad de una canción que se deja oír sin mucho estruendo desde una casetera colocada por el cantinero sobre el bar, entre botellas, olvida el café, se distrae mirando a la gente que pasa. Un tráfico incesante, entrecruzado, de personas de todo tipo, aunque muchas más van rumbo a las afueras. Dos cadenas continuas que resbalan una junto a otra, en perenne movimiento, cintas múltiples de colores y tamaños cambiantes que se deslizan con destinos contrarios y sólo se detienen momentáneamente al encontrarse por un instante una frente a otra dos personas que siguen rumbos contrarios y que se topan y reanudan su marcha sin mirarse, más atentas a sus pasos.

Selecciona algunos rostros entre los muchos que ve pasar, rodeados, del otro lado del vidrio, de un silencio que quita vida a esa muchedumbre ambulante. Momentos antes todos eran iguales; empieza a diferenciarlos, a distinguir en cada uno, durante los escasos segundos de marcha en que los tiene de frente o de perfil, resaltando en medio de la aglomeración un rasgo, un ademán, algo que dé a sus miradas, a sus arrugas, al perfil de los labios o a la calvicie, intensidad suficiente como para continuar recordándolos al menos un breve rato tras verlos perderse entre la multitud. Como ahora, cuando de la perpetua fila se desprende una mujer que se aleja de los otros, se acerca al muro de edificios, le pasa por delante, muy cerca de él, separada de su asiento sólo por el vidrio de la terraza. De no ser por éste habría podido tocarla. Pero no lo miró, o prefirió no verlo. Camina con una leve cojera y a tres pasos escasos de él, apoyada sobre el edificio, alza una pierna, se saca un zapato y se ajusta un esparadrapo que le protege el talón del roce del calzado. Es un gesto rápido y sabido; lo ha repetido varias veces esa tarde. Mujer, barrio, esparadrapo, se combinan, reviven sin dificultad a aquella que, en sus últimos meses por estas calles, conoció y visitó.

Demasiado tarde se encontraron, pensaría él después, cuando ya estaban lejos uno de otro. Su obligatoria partida puso fin a una corta relación en la que extrañamente alternaron tardes y noches de quietud con otras de desordenada pasión. Como la conducta de ella, que en medio de la mayor placidez, de una calma capaz de mantenerla horas callada, se lastimaba en la cocina al romper un vaso por la brusquedad de un ademán o desordenaba con escándalo la casa en busca de un papel perdido. Fue una relación vivida a saltos, en la que ella, contradiciendo su altanera conducta cotidiana, se aferraba en ocasiones a él como si la agobiase el más profundo desamparo. De su último encuentro, de aquella última noche juntos que ningún sueño interrumpió, recuerda, junto con la voluptuosidad, el olor a esparadrapo. Protegía una cortada que ella se había hecho sin querer en un dedo índice y ese olor se le metía por las narices cada vez que ella le sujetaba la cabeza con las manos o le envolvía el cuello con los brazos. Por muchos años, el eco de esos últimos momentos residió en aquel gomoso olor, y ahora, de vuelta al barrio, el roce en el talón de un zapato de mujer lo devuelve a ese episodio, y aquella otra, una imagen velada, regresa ante sus ojos, aunque no logre distinguirla bien,

en un borroso primer plano, al cabo de años de mezclarla, fugitiva, con tantos otros incidentes.

Sin habérselo propuesto, desde hace rato busca su rostro, acecha su imposible paso, y descubre hasta qué punto, desde el primer instante de pensar en ella, anhela descubrirla como quien encontrara un refugio; desde ese roce de un zapato contra un talón que la trajo de vuelta ansía cruzarse con esas facciones, sobre las cuales tantas tardes vio atenuarse la luz, de cuya boca escuchó alguna ambición. Ignora cómo habrá sobrevivido ese rostro, si podría reconocerlo, de surgir sin aviso entre la monótona sucesión de semblantes que se suceden ante el café. Concentrado en la que conoció, podría pasarle por delante, y en ese instantáneo cruce no bastarle los segundos para identificarla, para retirarle de golpe el disfraz de un maquillaje o un peinado, hasta una estatura, distintos a los de su ilusión.

Como si fuese a buscarla aunque sabiendo que no es así, que juega, está en la calle de nuevo, vuelve a tomar el rumbo que traía, recorriendo con calma el contorno de la plaza. Va más cerca de los edificios que los demás, casi pegado a sus muros. Camina a su paso; se detiene cuando quiere ante un comercio o les da la espalda, vuelto hacia la plaza, a observar cómo, por encima de las copas de los árboles, se doran los techos con la caída del sol, se ennegrece el follaje hasta perder sus contornos las hojas, volviéndose la vegetación una tupida cortina a cada instante más oscura, reconocida como vegetal sólo por su rumor, el batir de las ramas que se escucha sobre el ruido de los autos cuando se cuele por la plaza un brisote y sacude las copas como si fuesen melenas de animales listos para recogerse a pasar la noche.

Cruza una de las calles más amplias que parten del rectángulo y al pasar muy cerca del balcón de un piso bajo, oye lejos, opacas, las notas de un piano. Vienen de ese apartamento herméticamente cerrado, para no molestar o para no dejarse molestar. A pesar de lo remoto de la música, sus ecos la delatan: no es una bocina, no es una grabación que, por perfecta que sea, jamás logra esas reverberaciones que parecen resbalar por los aires, escurrirse por las paredes hasta los últimos rincones de los cuartos y perderse, como si tuviesen solidez, por las rendijas del ladrillo. O es una clase, o alguien, solo, aprende, practica. Quien sea, no prepara un concierto; algunos arranques distinguen al alumno aventajado pero la cautela de ciertos pasajes delata un nivel inferior a la sala de conciertos. Las notas ruedan a ratos con gracia, con gusto, pero les falta pericia. Le es difícil, desde la calle, seguir la melodía, no logra encontrarla. El bullicio de los que pasan, ese rumor flotante de muchas voces ininteligibles y, sobre todo, el variable estruendo de los autos al acelerar por las esquinas, prevalece sobre la débil música que viene de la casa, se cuele cada dos compases entre los resquicios que dejan las notas, interrumpe su sucesión, impide seguir, entender por dónde va la melodía, descubrir el tono dominante sobre el cual se apoya. Su vergüenza también lo distrae: quieto junto al balcón, asume ante los demás la postura de quien espera en ese convenido sitio a alguien que no acaba de aparecer, y a ratos vigila teatralmente las esquinas, intentando dar mayor realidad a ese personaje inventado, procurando disimular su atención a

unos transeúntes que, veloces, no se interesan en lo más mínimo en él; sus poses fingidas sólo logran hacerle perder el hilo de esa rara melodía escuchada más allá, tras la clausurada hendidura de las cerradas persianas. El ejecutante se interrumpe a ratos, cada pocos compases vuelve sobre sus pasos; se ha impuesto una labor ardua, aunque es posible distinguir por lo menos el encaje cromático de la pieza, un canto que asciende indeciso entre bemoles y sostenidos para caer melancólico, como si se desplomara, en acordes de disonancia inconclusa. Permiten imaginar, en el interior de la habitación, un ambiente similar de apagado y entristecido fin de siglo: flecos y cretonas, ocre y caobas.

Abandonado a ella, evoca en él esta música una lectura de hace mucho; una de las ideas de aquel libro, dos o tres, que prendieron lo bastante en él como para resurgir de manera intermitente cuando una situación como ésta logra recuperarlas.

De noche, después de cenar en un campamento al aire libre en plena selva del Amazonas, el autor —no es un libro de ficción— escucha a cierta distancia, mientras pasea bajo las estrellas, una radio, o una grabación, de uno de sus compañeros de expedición: alguien interpreta a Chopin. En ese momento, el narrador sufre una mutación, una especie de epifanía, y la explica. De joven, haciéndose adulto, rechazó invariablemente a Chopin. Su música le resultaba demasiado melosa, de un romanticismo acaramelado. Ahora, bajo las estrellas del cielo amazónico, la escucha de otro modo, y se fascina: entiende, dice, cómo más allá de cualquier posible amaneramiento, de su patente melancolía, hay en Chopin un técnico musical prodigioso, y así el hombre se deleita en plena selva escuchando la insuperable estructura musical de esa pieza, tan engañosamente simple como tantas del autor polaco.

El libro es *Tristes trópicos* y su autor el estructuralista Lévi-Strauss. Aparte de que esta escena sea presentada como una especie de argucia para entrar en materia, ello no le resta peso, tiene genuino valor dramático en el libro, es una anticipada metáfora de los contrastes que su autor expondrá. Pero esto no viene ahora al caso. Ante la situación de esta persona, en su regreso a esta plaza y el desenfoque que causan en su memoria unos pocos años, vuelven a plantearse los *Tristes trópicos*, aunque con un nuevo matiz. Es posible ver con ojo crítico las reflexiones amazónicas de Lévi-Strauss. Sin quitarle ni ponerle a Chopin, aceptando sin reparos la grandeza de sus composiciones para piano, es posible achacar a un cierto cansancio, frecuente en los pensadores y necesario para entender las variaciones finales en las ideas de muchos, la emocionada revisión del filósofo francés.

Joven, descartó a Chopin, no le interesó. Por encima de las virtudes técnicas de su obra, rechazaba en ese compositor un mundo emocional, a sus ojos pasado de moda, propio de aristocracias polvorientas. La juventud lo movía a buscar, en música como en cualquier otra esfera del pensamiento, lo novedoso, lo atrevido, mundos sin explorar que consideraba propios de su tiempo; sin importarle lo arduo que pudiera resultarle, en un siglo tan dado a experimentos y veloces cambios, descifrar las novedades de las ideas nacidas en tropel

a su alrededor, ideas que desmoronaban sin misericordia, una tras otra, pasadas concepciones; ocupaba sin descanso su mente en desentrañar y amar las nuevas maneras de recibir al universo. En ese espacio no cabía Chopin. Es teniendo esto en cuenta que se puede achacar a la fatiga el súbito encuentro afectivo, en su madurez, de Lévi-Strauss con Chopin, ese placer finalmente bienvenido de arrellenarse como en un butacón en melodías perdidas, bajo la noche de los trópicos. La vida del pensador ha descrito uno de sus sucesivos círculos y, de vuelta a Chopin, opta por reposar, sin reparos, sobre el encanto de su música.

El ensayo se suspende, la melodía cesa sin él dilucidarla: de ella le quedan sólo la languidez de frecuentes resbalones cromáticos, la indecisión de inconclusas melodías. Por su mente, dejada en suspenso, cruza una idea que de golpe deshace los ocres, las cretonas, los flecos. Esta música, evocadora para él esta tarde de musgosos decorados donde se obliga a la luz a entrar con excesivo sigilo, significó, a quienes la escucharon por primera vez y durante varias décadas, lo contrario: aristas de cristal, fachadas de atormentado diseño, cuadros en los que la representación estaba cada vez más ausente, esas facetas de la modernidad que acompañaron al nacimiento del siglo xx, sus comienzos. Por entonces nació también esta música, considerada en aquel momento atrevida e hiriente. Incluso él, nacido bastante después, sintió de joven, al escuchar acordes semejantes, algún ardor romántico, es cierto, pero misterioso, hasta tenebroso; en esos tonos menores y sus arpegios se vislumbraba la muerte, un más allá terrenal, sacrílego, deseos y amores de un panteísmo chocante a muchos. Pocas décadas posteriores han bastado para superponer una imagen, si no vetusta, por lo menos de desganada decadencia, a aquellas visiones tan audaces y vitales. Estas son ahora muestra aceptada de buen gusto incluso entre los tímidos, ejemplo de deleite discreto; expresión de placeres altivos, de un rebuscamiento que se quiere elegante. Se entrelaza por su mente, con fugaz terror, la posibilidad de que hubiese podido ocurrirle una alteración igual con aquella mujer del esparadrapo si, como tanto deseó, ésta hubiese pasado ante sus ojos, si se hubiesen encontrado, reunido, conversado un rato: verla con indiferencia, como algo antiguo, sin sentirle vitalidad. Deja escapar esta reflexión, no tolera retenerla, la olvida en segundos.

Se aleja de la ventana, hacia el centro de la plaza, y se detiene cerca, junto a la verja de apenas medio metro de alto que rodea y protege uno de los árboles sembrados por las aceras. Lo mantiene allí una esperanza: quizás, terminado el ejercicio, se abra la ventana y pueda dar cuerpo a ese intérprete cuyo afán de destreza con tanta atención siguió: un joven estudiante o una persona madura y sin futuro musical pero que, yendo contra la corriente, prefiere la torpe música de sus manos y su piano a la perfección grabada por otros. No le hace falta agotarse para saber inútil su espera. No es hora de abrir ventanas: en este rato ha terminado por hacerse de noche.

Le queda poco para terminar su viaje en torno a la plaza y encontrarse, tras horas de paseo, en el sitio por donde lo empezó, con esa perplejidad ahora sustituida en su cabeza por la nueva escritura de una distinta descripción. Al cabo

de un corto trecho, de unos cuantos pasos más, cuando llegue a ese estrecho callejón que sale por gusto de la plaza y abre entre las casas una inútil brecha de menos de cincuenta metros de hondo donde si acaso se acumulan desperdicios, estará de nuevo en el lugar de donde partió. En cosa de minutos el tráfico se ha reducido mucho; los horarios de trabajo dictan esos bruscos cambios: la mayoría de la gente está de vuelta en sus casas y casi todos los que se ven ahora por la calle se mueven con el irregular curioso de quienes andan de compras o se entretienen ante alguna tienda. Los autos, aunque tienen más espacio y podrían ir más veloces, pasan con más calma, y los autobuses se arrastran con lentitud, hartos de recorrer la misma ruta todo el día. El bullicio ha dejado de ser compacto; se distinguen las palabras de quien se despidе al salir de un negocio o el timbrazo de una caja contadora en el interior de un comercio.

Cuando pensaba que nada le quedaba por ver, descubre, en el corto trecho que lo separa de la esquina, un amplio espacio oscuro de acera. Lo domina la ancha vidriera de un local de aspecto abandonado. La gente cruza deprisa el tramo en sombras, agolpándose en sus extremos, en los centros animados de la dulcería o una tienda de ropa a punto de cerrar, despertando en torno a ese sitio sombrío cierto recelo, el atisbo de un recelo sin razón. El comercio es lo que pareció desde un principio: un local abandonado. Probablemente, desalojado hace poco; ningún letrero anuncia que se alquile. El único objeto visible en la región sin luz del interior del negocio, medianamente invisible en la oscuridad, es un enorme espejo colocado sobre un entarimado bajo de madera, vuelto de frente a la calle. Como el residuo de una mudada reciente, un objeto olvidado por inútil o a la espera de ser recogido pronto, mañana mismo.

El hombre observa el local desde cierta distancia, sin aproximarse del todo, detenido antes de dar los últimos pasos de su recorrido. En ese instante algo lo toca. No se ha enterado de su presencia; ha sido sólo un escozor, un temblor, el presentimiento de una idea. Pero está en él y pronto, a solas o en plena actividad, le brotará de ese fondo de la conciencia donde ha ido a situarse y a moldear, también sin él saberlo, algunos de sus sentimientos. Este viaje, esta vuelta atrás, ha sido un tropezón; esta plaza de hoy, superpuesta a la otra guardada en su memoria, impregnada a su mente, a sus ojos, a su piel, tras años de recordarla sin afán, de llegarle súbita a la imaginación sin buscarla y sin trascendencia, se ha desdibujado, como emborronada por un trapo húmedo. En adelante, a este sitio le espera sólo el olvido: este nuevo lugar no ha tenido tiempo de afincarse en su conciencia, de echar raíces, pero ha desplazado al de siempre, al que había hecho suyo. Confundido por los nuevos ruidos, los nuevos olores, hasta los nuevos colores y luces y paisajes, tan sorprendentes como si la plaza fuese otra, aunque sin desprenderse del todo de su antigua imagen ni negarla, no recuerda ya bien lo recordado hasta ayer, lo que hasta hace unos días o unas horas identificaba cuando, rumbo a este lugar, quiso pensar en él, rememorarlo, revivir eso que lo atrajo a él y lo hizo volver, buscando reanudar una antigua amistad, aunque no sea él viejo ni le

queden pocos años por vivir; pero sus zigzagueos, desde que dejó el país donde vivió sus primeros veinte años, han sido muchos; se le hace difícil seguir acumulando lugares, rostros y palabras.

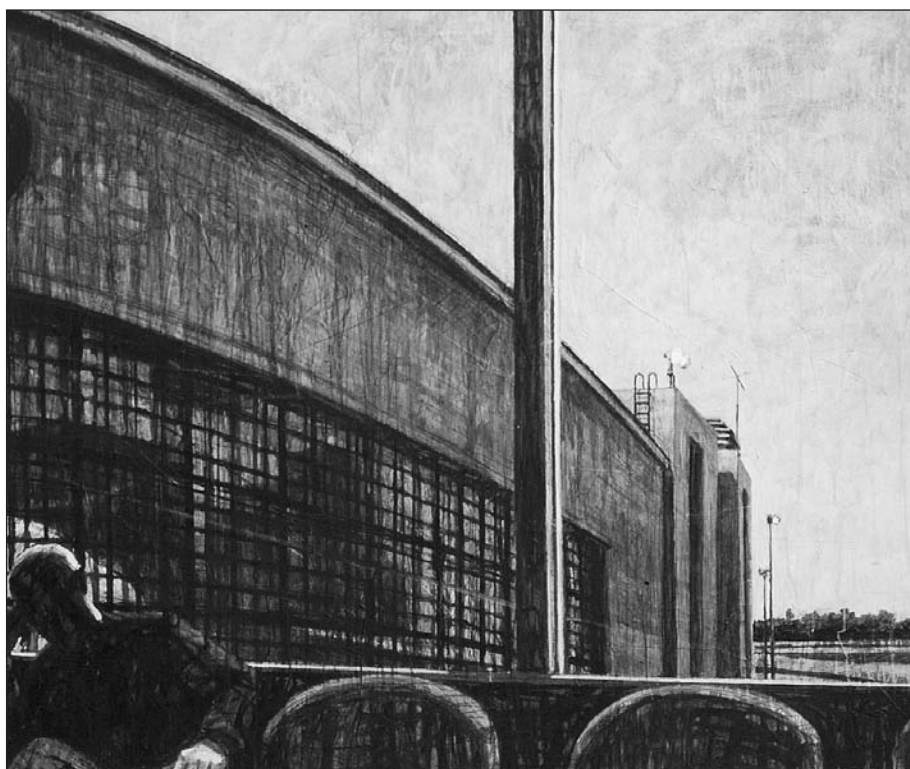
Cuando despierte a este pensamiento alojado sigilosamente en su conciencia, se ahondará en él una incipiente convicción: una vez abandonado el lugar de origen, ése donde uno crece y se forma, no hay marcha atrás posible. Por lo menos él no la tiene, ni a la mirada atrás siquiera. Su vida será para siempre esa ruta horizontal que, como tantas veces deseó cuando se sentía ahogado en su adolescencia por la persistencia de estar en un mismo sitio, se desplegó ante él hacia adelante, hasta el infinito, al momento de partir, invitándolo al avance sin retroceso. Sus nostalgias deberán volverse hacia el futuro: a lugares y personas por conocer, posibles momentos por vivir. No es hora todavía de agotarse.

Va por inercia, sin pensarlo mucho, hacia el espejo colocado en el interior del local; a situarse frente a él, del lado de acá de la vidriera. A verse. Como si quisiera comprobar si este largo paseo en torno a la plaza y el tiempo le ha dejado huellas. Se aproxima y plantado ante él, a un par de metros si acaso, le espera una última sorpresa: no se descubre, no aparece su imagen. Sólo ve en el espejo el reflejo en penumbra de la plaza: árboles, los difusos movimientos de otros autos. Se acerca al vidrio, entorna los ojos para ver mejor: sí, es un espejo, como le pareció de lejos, y está vuelto, efectivamente, hacia la plaza, desde el interior en sombras, alumbrando incluso con sus reflejos esos dos metros que lo separan de la vidriera desde donde él quiere mirarse, reconocerse, sin lograrlo.

El espejo no cuelga; está colocado sobre el entarimado que se eleva apenas diez centímetros del piso, como para protegerlo de un golpe, y acomodado hacia atrás sobre una de las columnas del local, no tan inclinado como para no alcanzar a recoger las cosas a nivel de la acera, ya desierta; sólo queda él en la calle, vuelto con intensidad hacia dentro del vacío negocio. Puede cerciorarse: los troncos de los árboles se reflejan casi hasta su base, hasta la verja protectora; escasos vehículos cruzan, de vez en cuando, de lado a lado de la plaza. Sólo él falta en esa imagen, y su desazón, al no encontrarse y no descubrir defecto en el rectángulo de espejo capaz de justificar esa ausencia, le causa una inquietud creciente, hasta que, lo bastante ecuánime aún como para no dejarse arrastrar por un delirio o aspavientos capaces de atraer a curiosos, no caer en una furia incoherente y ponerse a dar puñetazos contra el vidrio, como en realidad desea con todas sus fuerzas, rechaza la visión, la borra pasándose bruscamente el brazo ante la mirada con un tajante gesto de cólera, y se aleja, resuelto a no dejarse perturbar por esta situación incomprensible, a desalojarla de su memoria, a olvidarla, como olvidará la plaza, su nueva visión de ella y también sus anteriores recuerdos, a desechar este lugar de su conciencia y de su vida.

Decidido en su marcha hacia la esquina, no se vuelve, no ve cómo, al cabo de unos pasos, el espejo, desde ese disimulado receso en la oscuridad en el que se esconde a medias dentro del vacío local, lo recoge ahora con absoluta

nitidez, de pies a cabeza, como él quería, aunque de espaldas, yéndose con andar presuroso hacia esa esquina por la que llegó hace horas. Desde la distancia de la acera, no notó que el abandonado espejo se ha desprendido en parte de su marco y su posición no corresponde, engañoso, a la de éste. Caído hacia atrás, se inclina hacia un costado y recoge las imágenes al sesgo, burlando a quienes, como él, puedan fiarse de la frontalidad del marco. Torcido, lo descubre por entero ahora, en diagonal con el comercio clausurado, al borde de la acera, donde él sigue de espaldas. Es la única figura iluminada en el espacio del espejo, en el cual se refleja además ese techo parejamente oscuro de árboles y cielo confundidos, una cúpula negra sobre la plaza, en la que si acaso, entre el follaje, por un rincón sin nubes, podrá verse alguna estrella. No se sabe si él espera un autobús, el cambio de luz para cruzar la calle, si ha decidido qué rumbo tomar. Continúa de pie en el borde de la acera, visible de espaldas en el espejo.



Afición al poniente,
A/L, 127 x 109 cm., 2000.

Ciudad de arena

Ángel Santiesteban

Para tío Samuel, cazador de historias

¿DÓNDE ESTARÁN ESAS MUCHACHITAS? POR MUCHO QUE LES EXPLICO NO ME hacen caso. Ojalá que no se les ocurra aparecer después que se haga de día. Emelina se había quedado dormida, pero al despertar y darse cuenta de que amanece se pone nerviosa y corre hasta la ventana. En cualquier momento comenzarán a despertarse los vecinos y descubrirán su negocio. Si el viejo Manolo, siempre apostado en su balcón, lo descubre, se lo dirá al jefe de sector y en unas horas vendrán con una orden de registro. El marido enciende la luz y ella se apresura a apagarla.

—Por la claridad pueden verme asomada tras las persianas. Mejor sigue durmiendo, yo vigilo, mi amor.

Regresa sigilosamente y mira hacia las cuatro esquinas. ¡Dios mío, ayúdame!, y se mantiene atenta a la vela de la virgencita para que no se apague. Nada, que si se portan mal y no son disciplinadas las boto y le digo a mi hijo que vaya al campo a buscar otras, que muchachas sobran para trabajar en las calles de La Habana. Se lo dije, estas últimas que trajiste no me gustan, son un poco socarronas, andan con la mirada puesta donde nadie las ha llamado. Las he sorprendido varias veces pidiéndole favores a mi marido, y no me gusta esa confianza porque a la larga él es hombre y tiene que hacer su papel; y ahí sí que se tienen que ir al carajo, no me importa que se joda el negocio, a mí y lo mío hay que respetarlo, no será la primera ni la última que mando a dormir a la terminal de trenes o a una funeraria; y después que no anden suplicando y echando lagrimitas, que yo no soy de corazón blando. Mi propiedad nadie me la quita ni la manosea... Mi hijo prefiere el negocio con hombres; pero mi marido se niega, qué es eso de tener la casa llena de maricones, con uno basta. Y el hijo no le contesta, sólo se va de la casa por varios días hasta que el hambre lo arrastra de regreso.

Por una esquina asoman dos siluetas. ¡Ahí están!, y aliviada se pasa la mano por encima del pecho firme todavía, y sus ojos se transparentan en la oscuridad. Va hasta la puerta y la abre con delicadeza, rezando para que no suenen el cerrojo ni las bisagras. Apúrense y entren, carajo. ¿Dónde están las otras tres guajiras de mierda? Y ellas encogen los hombros, pensaron que ya habían llegado; se fueron con tipos que no conocían. Emelina las manda a

bajar la voz, ¿qué quieren, que me lleven presa? Me hacen el favor de pagarme y entran al cuarto sin hacer bulla. Saca diez dólares cada una y Emelina los recibe de mala gana, ¿sólo esto?

—Es que la cosa está mala, señora, usted sabe, andan los policías de un lado para el otro. Ya tenemos un acta de advertencia y para la próxima nos mandan a prisión.

—Menos mal que algunos se han hecho amiguitos de nosotras y a veces se hacen los de la vista gorda a cambio de una caricia o un dinerito para mandarle a la familia; en definitiva, somos de la misma tierra.

Emelina dice que no le importa, eso es problema de ustedes, a mí hay que entrarme con dinero contante y sonante; si no, tienen que volverse por donde vinieron o se me buscan otro sitio donde quedarse, mi casa no es de beneficencia, porque no voy a correr el riesgo por nada, si me sorprenden con unas ilegales y menores de dieciocho años dentro de la casa no haré el cuento, y me sancionarían a prisión hasta que me pudra. Y mientras habla les mete la mano por los senos y registra en busca de algún billete escondido que al final no logra encontrar. Les abre la cartera y a una le saca un bocadito de jamón y queso con un refresco, y a la otra una cerveza y una pizza, aquí no se ingieren bebidas ni otra comida que no sea la mía. De contra que andan por ahí dándose la buena vida mientras yo sacrifico mi sueño esperándolas, después me paso el día en la cocina a ver qué invento para alimentarlas, y le pagan a una de esta manera, ni siquiera un regalo, eso me pasa por ser buena. Emelina sólo se calla cuando tocan a la puerta. Entonces las manda a esconderse en el cuarto, se guarda el dinero en los senos cubiertos de chupones, luego se persigna y abre la puerta. Son las tres muchachas que faltan y las hala por el brazo. ¿Qué pretenden, matarme de un infarto? ¿No les dije que aquí hay que llegar en plena oscuridad, antes que amanezca? Y estira la mano para que le pongan el dinero, una entrega veinticinco dólares, la segunda veinte y la otra treinta. Con un movimiento de cabeza hace saber que no está mal y con un gesto también las envía hacia el cuarto. Les sigue los pasos mientras cuenta el dinero.

Cuando entran a la habitación las otras están detrás de la puerta. En seguida escuchan cómo Emelina pone el candado por fuera para asegurarse de que no deambulen por la casa ni sean vistas por las ventanas. Se besan entre ellas y cada una deja caer la cartera sobre las camas personales que llenan el cuarto. La ventana, clausurada por fuera con una tabla enteriza que no deja la más mínima hendidura por donde pueda entrar ni un rayo de luz, las obliga a vivir en una penumbra perpetua, o conformarse con la poca luz del bombillo que cuelga del techo. Sólo queda un rincón del cuarto que usan como baño; allí hay dos cubos, uno vacío y otro con agua. Hacen cola para asearse excepto una muchacha que se mantiene sentada sobre la cama y con las manos tapándose la cara:

—Pensé que esta vez era definitiva, casi pude verlo: pero apenas alcancé a ver el brillo difuso del horizonte —y se aparta las manos mojadas de lágrimas y busca una libreta y escribe temblorosa—: *casi pude verlo, pero apenas alcancé a*

ver el brillo difuso del hori... —pero el llanto le impide terminar y repite que casi pudo tocarlo—: esta vez parecía que sí; pero el miedo a que la bruja no me deje entrar en esta pocilga y tenga que volver a mi provincia, a la miseria, a no poder ayudar a mi familia, me empuja a que llegue antes de que ocurra.

—Eso te hace daño, Rita. Sabes que por mucho que llores y sufras no podrás cambiar esta realidad; mejor descansa y piensa que no tienes otra opción, te adaptarás de una vez y por todas.

—Es que soy la que más tiempo lleva aquí, sabes que hago hasta lo imposible por acostumbrarme; pero han pasado tantos meses, y siento que no puedo lograrlo. No soporto continuar viviendo si no veo el amanecer, la luz del día; miren mi piel, está enferma, puedo ver mis venas que a veces son azules o verdes, quizás pronto mi cuerpo quede totalmente incoloro; me resisto a vivir así. Tampoco aguanto la luz de ese bombillo que me pone amarilla, me queman las luces de las farolas de la ciudad, de los carros, las linternas de los policías. Estoy harta de todas esas luces artificiales.

Las otras muchachas deciden no seguir escuchándola, no quieren estar tristes, ya han visto a otras ponerse así y lo único que hacen es empeorar su situación, porque inmediatamente Emelina les saca pasaje de regreso a su provincia; por eso dejan de atender a Rita. Se apartan, se alejan lo más posible y el aire barre el vaho sofocante de la habitación y les vuela los sombreros, desordena sus peinados, unas aseguran sus sombrillas, otras se sujetan sus vestidos con un gesto de recato. Desde sus ojos el cuarto se transforma, es un paisaje con montañas y árboles y el sonido de las aves y las aguas del río, y corren risueñas con los brazos abiertos como si quisieran alcanzar el sol.

—¿Cómo está usted, señorita Dianelys? —le dice Beatriz mientras espera su turno para lavarse con el agua del cubo—. ¿No le parece hermosa la mañana y ese verdor de los árboles cuando apenas comienza la primavera?

—Muy bien, vecina, en días como estos me gusta ir al campo con mi paleta y dejar que mi mano arrastre el pincel sin lógica, después sentarme a observar los trazos e inventar las figuras... ¿Cómo le fue la noche?

—Diría que excelente. Hoy vienen a podarme el jardín, y espero que cuando hayan terminado me acepte una invitación para tomar el té en la terraza.

—Con mucho gusto, querida amiga —le responde Beatriz mientras se quita el blúmer y se agacha en el cubo vacío donde caerá el agua enjabonada.

—Cuando termine usted de deleitarse tomando el sol —le dice Dolores a Beatriz— por favor, pase por mi casa, le enseñaré el último vestido que me he comprado para mi boda.

—No se preocupe, Dolores, ahorita estaré allí —dice mientras se enjabona.

Las otras muchachas se quitan la ropa y la colocan en las perchas que luego colgarán en una soga que va de pared a pared. El momento más difícil es cuando se quitan los zapatos; tienen que hacer un esfuerzo para que el material se desprege de la piel, y salga de las hendiduras donde se ha encajado. Cuando lo logran, dejan escapar un quejido porque el dolor se agudiza, sus pies están morados y comienzan a inflamarse.

Beatriz termina de asearse y va hasta la punta de una cama:

—Dolores, ya estoy aquí para ver su hermoso vestido. Estoy segura de que nadie podría competir con su gusto.

—Adelante —le dice la propietaria de la cama y abre una puerta imaginaria y la invita a pasar con gestos elegantes—: Esta es su casa, mejor nos sentamos en el salón, allí hay muy buena brisa, tome asiento en el sofá, ¡esos almohadones son tan cómodos! —Y se sientan en una esquina de la cama.

El resto de las amigas observan toda la escena como si estuvieran en un teatro. La anfitriona saca un vestido largo, lo acaricia, sus manos recorren el aire y la otra se sorprende y también lo toca:

—¡Qué hermoso, amiga mía!

—Lo tengo elegido para tornabodas. En la habitación del hotel espero quitármelo lentamente hasta hacerlo llegar a la desesperación para que no apetezca a otras mujeres.

—De mis amigas eres la más afortunada.

—Sí, realmente no puedo quejarme.

—¿Por qué no visitamos a Mileidys?

—Oh, sí, magnífica idea.

Y mientras caminan hacia la otra cama, escuchan los quejidos de Emelina, que hace el amor con el marido, ¡que la golpee!, ¡eso, así, dame más, duro, coño, ahora, así, así me gusta!, ¡me duele...!, pero hágmelo de nuevo.

—Querida amiga, somos tus vecinas —y Mileidys hace gestos de sorprendida y se asoma a una supuesta ventana—. ¡No me lo esperaba! —Y con otro gesto abre la puerta imaginada y se abrazan, y las invita a pasar—. Mejor nos sentamos en la terraza para aspirar el perfume de los lirios que Panchito el jardinero me sembró. —Y se acomodan sobre la otra cama.

—Podría quedarme a vivir frente a estos lirios por el resto de mi vida. —Y Dolores respira profundamente.

—Sí, he tenido suerte con las manos de este jardinero. Realmente no puedo quejarme de nada en esta vida. Sobre todo porque tengo un hombre que me quiere y vendrá a casarse y llevarme al calor de su familia y tendremos hijos que luego irán a la universidad.

Rita se mantiene alejada, a veces mira hacia la ventana como si presintiera un acontecimiento inesperado. Se acerca, observa los bordes, recuesta el rostro a las persianas para sentir al menos el calor del sol que traspasa la madera. Dice que irán perdiendo la visión, tanta oscuridad nos dejará ciegas. Pero las otras continúan como si no la escucharan.

Emelina quita el candado y el ruido sorpresivo las hace mirar asustadas hacia la puerta. Sin hablarles, les deja un recipiente con espaguetis, algunos platos, vasos y cubiertos plásticos y una jarra de agua. Con la claridad que entra del exterior pueden verle varios morados en los brazos y hasta un hematoma en un ojo. De su cuerpo fornido, que alguna vez fue hermoso, se desprende un agrio vaho de sudor. Luego regresa y vuelve a cerrar la puerta y a poner el candado que suena en sus oídos como un martillazo.

—Tenemos que arriesgarnos y no regresar a esta pocilga; quedarnos todo

un día fuera, y caminar, ir a la playa, correr, conocer la ciudad. Será un día completamente de paseo y terminaremos cansadas y felices. ¿Verdad, Mileidys?

—Rita, estoy segura de que no sabes lo que dices. ¿Te imaginas que a nuestro regreso ya estén ocupadas estas camas, que de pronto no sepamos hacia dónde ir? No, yo al menos no quiero jugar con esa posibilidad.

—Nunca serán libres, nunca; ¿no se dan cuenta de que somos esclavas?

—Pero modernas —le contesta Dolores—. Al menos ganamos dinero y podemos mandarle a nuestra familia. ¡A que no has pensado que hay gente peor que nosotras!

—No sé si lo he pensado. Ni siquiera sé si me interesa pensarlo. ¿No recuerdan cuántas han regresado y se sorprenden al encontrar su maleta en la puerta? Ella sólo les deja la ropa con que vinieron y les roba el dinero. Después las obliga a salir de la casa y el bestia del hijo las acompaña a la estación de trenes. ¿No se han fijado que nos mira con asco? Si por él fuera sólo dejara hombres sobre la tierra; además, la madre apenas le da participación en las ganancias. Todo el dinero es para las borracheras del marido. —Hace una pausa y las mira lentamente—: Lo cierto es que no podemos seguir así, no podemos permitir que nos explote.

—¡Coño, Rita, resulta que ahora te has convertido en una revolucionaria defensora de los derechos de las prostitutas! ¿O acaso eres una líder feminista?

—¡Qué difícil será convencerlas de lo que es el sentimiento de libertad! A ustedes les va a tomar por sorpresa lo peor. Por eso yo estoy preparada, no soportaré llegar a mi provincia en las mismas condiciones en que vine; allá sólo regreso de triunfadora; no aceptaré la humillación y las burlas de los vecinos —y acaricia la botella que mantiene escondida para evitar esa posibilidad—: No, les aseguro que allá no regreso si no es casada y con dinero.

Las otras prefieren no hacerle caso, no continuar escuchando tantas tontearías. Y prefieren también ignorar el almuerzo.

—La belleza y el aroma de estos lirios me adormecen, querida amiga Mileidys.

—No es para menos, mi amiga Beatriz.

—Entonces nos veremos en la boda.

Y asienten con la cabeza, y se besan y regresan a sus camas.

Cuando escuchan el primer ruido en la ventana, todas dirigen la vista hacia la esquina de la tabla que se mueve. Rita se acerca alegre y con la sonrisa de niña ingenua que no le veían desde hacía semanas.

—Ahora veré la claridad —dice.

Y la tabla se mueve y se alza por una esquina por donde de repente entra un haz de luz. Rita grita pidiendo que apaguen el bombillo. Con sus manos juega con la luz y se mueve para que le recorra el cuerpo. Mira hacia el exterior y trata de atrapar el haz con las manos, y distingue la sombra de sus manos en el suelo y las mueve y ríe, hasta que escuchan la voz del marido de Emelina preguntando si es suficiente. Se asustan porque saben que si ella lo descubre, pagarán la osadía de desobedecer sus órdenes. Luego, dando unos

golpes suaves en la madera, él pregunta si ya está conforme, si está lista para cumplir con el trato y pagar. Pero Rita no le responde, ahora mira suplicante a las otras, quiere que la ayuden. Si me engañas, le diré a mi mujer que te mande para tu provincia. Rita continúa en silencio, le tiemblan las manos. No volverás a ver la luz mientras permanezcas en esta casa, te lo juro, dice él y vuelve a callar. Rita dice que no, eso no, y golpea también suavemente la tabla con los nudillos, y él se acerca al hueco que se vuelve a oscurecer mientras ella también lo hace pegando la boca hasta recibir su carne dura que vibra pegada a su lengua. Ahora se mueve desesperado, muérdeme, lastímame, y escuchan su jadeo y ven el semen que escapa por los labios de Rita. Después, vuelve a clausurar la ventana y regresa a la oscuridad y al silencio. Alguien enciende el bombillo. Y aunque Rita se limpia la boca y no cesa de escupir, no puede negar la satisfacción que le recorre el rostro.

—¿La vieron? ¡Esa luz sí era verdadera!

—Creo que no valía la pena hacerlo por tan poco —dice Dianelys—: A menos que ese hombre te guste.

—Deja que lleves la misma cantidad de meses que he estado aquí, entonces me dirás qué vale la pena y qué no. Las cosas que nunca te interesaron cobran una importancia especial. —Se pasa la mano por la cara para limpiar las lágrimas—. El resto de nuestras vidas no serían suficientes para pagar un minuto de luz solar. Es lo único que es puro y sin mancha.

—¿Qué pasó con la defensora de los derechos de la mujer? ¿O ahora eres ecológica?

—Si la vieja descubre que andas tocándole al pepillo, vamos a pagar justas por pecadoras.

—No me pongan en lo oscuro, a morir como un traidor, yo soy buena, y como buena, moriré de cara al sol.

Las muchachas hacen un gesto de disgusto. No pueden soportarla más y vuelven a alejarse. Quedan calladas unos minutos, los ojos cerrados, mientras la oscuridad del cuarto se hace más tenue. Abren los ojos. La cama donde se sientan es ahora un cómodo sofá; el techo de la habitación se deshace y el intenso azul del cielo las cubre como un velo.

—¿A qué hora es la boda? —pregunta Mileidys.

—A las cinco —responde Beatriz—. A esa hora nos casaremos todas; será la más bella boda colectiva que se haya hecho jamás.

Y comienzan los preparativos. ¿Las cervezas ya están frías? ¿Llegó el cake? El auto avanza y cuando se detiene frente a la iglesia y abren las puertas, los flashes las sorprenden. Están una detrás de la otra, esperando el brazo que definitivamente las arrancará de toda esa miseria. La primera en recibir a su novio es Dolores, que lo abraza con ternura y lo besa en la mejilla; echan a caminar y hacen entrada en el pórtico de la iglesia, su vestido blanco y de larga cola se arrastra por la alfombra que han tendido hasta el altar mayor, no dejan de mirar las imágenes de los santos que desde sus nichos asisten a fecha tan memorable. El órgano comienza a tocar la marcha nupcial y varios niños dejan caer pétalos a su paso. No pueden evitar que las lágrimas les humedezcan

los velos, temen que la pintura de los ojos se les corra; pero sería imposible reprimir la emoción. Los novios de frac, resplandecen en sus trajes oscuros. Dianelys mira a sus padres que están en la primera fila, la madre se pasa la punta del pañuelo por el borde de los ojos y el padre suspira profundamente. Los invitados se mantienen sonrientes y conmovidos. Beatriz, al descubrir entre los invitados la presencia del novio que dejó en el pueblo, prometiéndole que cuando mejorara económicamente regresaría a buscarlo, se encoge de hombros: es la vida, piensa, de todas formas no podemos ofrecernos seguridad ni una vida decente; él no puede soportar más y abandona la iglesia. Comienza el *Ave María*, y un coro de ángeles vestidos de blanco deja caer la voz como un maná del propio cielo. Rita entrega a su paso fotos de ella con su prometido autografiadas con sus poemas. Mira la imagen de Santa Teresita de Jesús, patrona de los escritores y le envía un beso. Mientras avanza, Mileidys entrega botones de rosa que saca de un gran ramo que lleva pegado a su pecho. El Obispo personalmente ha venido a dirigir el ritual, y desde una orilla también observa el Cardenal. Todos se arrodillan y se persignan ante la gran cruz que cuelga del techo. Después que el Obispo lee los compromisos que se contraen con Dios y la sociedad al dar ese paso, les dice a los novios que entreguen los anillos y les anuncia que son marido y mujer por la gracia bendita que el Señor les concede. Los familiares se ponen de pie y las abrazan y felicitan. El coro canta *Aleluya*, y se miran, y sienten que no podrán soportar más emociones.

Ahora están en el aeropuerto y se despiden, prometen escribirse, juran que anualmente se reunirán en las vacaciones: un año en cada país. Y los vuelos comienzan a despegar. Rita bota en un cesto la botella que un viejo enamorado le había dado antes de abandonar el pueblo, y que guardaba para el peor de sus días: toma, le había dicho, por si un día te hace falta, bétetela cuando descubras que tu vida camina por el borde de un abismo, y sientas que la esperanza te abandona.

Y Dolores ya está adaptada a que el esposo la llame *madame*, y bese su mano; y ella lo ayuda a tomarse la presión con un aparato portátil que él siempre lleva en el bolsillo; luego le pide a la aeromoza que le traiga un poco de agua para tomarse las pastillas que controlan la hipertensión; verás que no es nada, papito, no te me vayas a morir ahora que soy la mujer más feliz del universo. Y él sonríe con ternura y suavemente le hace recostar en su pecho la cabeza que luego acaricia y besa.

Y cuando Mileidys entra a la casa, la ve completamente adornada de lirios, y se queda sin habla, los ojos fijos en cada flor, comienza a recorrerlas una por una con la seguridad de que se agotará antes de poder mirirlas todas.

Y Rita entra a la casa y donde primero la lleva el esposo es a su biblioteca personal, llena de libros de tapas duras, los clásicos, y necesita sentarse para poder admirar toda aquella riqueza. Finalmente allá, en la esquina, está la computadora, el lugar donde escribirá los próximos poemas.

Adelante, mi Beatriz, éste será tu hogar, nuestro hogar, rectifica ella; claro, por supuesto, le responde él, nuestro hogar, aquí tendremos nuestros chavales, y a ella le parece injusto que le hayan regalado tanta dicha, pero después

piensa en todo el trabajo que ha pasado desde su niñez, ya iba siendo hora de que le tocara un poco de suerte.

Le ha tapado los ojos a Dianelys y sólo le quita el pañuelo cuando está completamente dentro de la casa, *home sweet home, okay*, sí, es decir, *yes*, dice ella, y lo abraza y lo aprieta y jura amarle hasta el último día de su vida.

Y el esposo vuelve a decirle, *madame* Dolores, y sale del baño con un piyama, pero ella asegura que se acostumbrará, aunque para dormir prefiere a los hombres desnudos, sentir toda la noche sus calores apoyados a sus nalgas; en cambio, ella se ha puesto un deshabillé transparente y se le sienta sobre las piernas, finge estar entretenida y que el movimiento provocador que mantienen sus nalgas es inconsciente; él la abraza por la cintura y le besa los senos: *C'est votre maison*.

Mia ragazza, I libri sono tuoi, y Rita acaricia los libros, luego se pone las manos en el pecho, y se descubre los senos duros, que exigen la boca que chupará sus pezones.

Mileidys está acostada en un sofá blando donde le parece que se pierde, que es tragada por todos aquellos cojines. Él se le acerca y ella le muerde la tela del pantalón hasta sentir que algo responde con dureza desde el otro lado y también lo muerde, le pasa la lengua lentamente sobre la tela humedecida para que su lujuria alcance la exasperación.

Carissima Rita, amore mio, y la abraza antes de explicarle que al día siguiente irán a la provincia donde conocerá a su familia. Él se adelantará para atender los preparativos del recibimiento, no quiere que falte nada. Rita se asusta, le pide de favor que no la deje sola, prefiere llegar con él aunque después falte algo o todo, pero desea estar a su lado para tener la seguridad de que nada le sucederá. *Amore mio, non ti preoccupare, tutto sarà bene*, la dejará en manos de su secretaria, ella y el chofer la llevarán a la clínica donde verá al oftalmólogo para que le pongan los lentes. No tiene que ser tan rápido, puedo esperar. Es que no sabe cuándo estarán de vuelta a Roma, mejor ahora para no tener apuros en regresar. Y mueve los hombros resignada y lo besa.

Beatriz recibe las caricias de su esposo como si fuera el mejor de los hombres, tiene varios orgasmos y al amanecer está desfallecida. Joder, que ya amaneció, dice él y se levanta para el trabajo. Por favor, mujer, prepárame el desayuno.

Dianelys corre las cortinas de la ventana para mirar el amanecer. Su esposo ya se fue. Le ha dejado al lado de la lámpara en la mesita de noche un papel con el número telefónico del trabajo. Es un hombre de detalles, se dice y acaricia su foto dentro de un pequeño cuadro que también adorna la mesita: tiene deseos de gritar que es una mujer feliz.

Dolores está ardiente, las puntas de sus senos parecen botones que se hinchan, pesan y se despegarán de su piel; y se agacha y palpa por encima del piyama, siente flacidez, pero insiste y lo besa, juega, succiona, toca los recónditos lugares donde ella supone que ninguna otra mujer, salvo una puta, sabe llegar; pero tampoco obtiene respuesta, lo mira, qué te pasa, nada, le responde y rehúye la mirada, pensé que te habías dado cuenta de mi enfermedad y de

todas las pastillas que tomo. Dolores no quiere escuchar esas palabras. Él le promete estabilizarse y tener una vida normal, para serte honesto, hace años que no puedo lograrlo. Dolores no puede evitar que unas lágrimas le recorran las mejillas y le aparta la mano cuando él intenta secarla. No te asustes, aquí en Europa es distinto, somos más abiertos, mira, tengo un joven fiel que trabaja para mí y me presta cualquier servicio, lo he mandado a buscar.

Rita estaba segura de que esa mañana le había proporcionado el primer despertar feliz de su vida; después de una noche impresionante de sexo, su esposo salió en busca de su vuelo; abre las ventanas y no le importa el aire frío que penetra y recorre la habitación, sólo le importa la luz que choca contra su cuerpo y la hace sentir viva. Tocan a la puerta y es la secretaria, todo está listo, *signora* Rita, y le gusta la palabra por lo musical. Ya voy, responde. Y también aguarda el chofer con un hermoso Alfa Romeo. En la clínica la están esperando, y el lujo y las pocas personas le sugieren lo costoso de un tratamiento allí. En la consulta le mandan a cerrar los ojos y que cuente regresivamente del cien hasta el uno.

Al despertar, Mileidys está sola en la cama. A su lado han escrito una nota: *que esta vida seja melhor que a que eu deixei ha tempo. Um beijo*. Se viste y sale de la habitación porque no entiende cuál es el juego. Afuera hay otras muchachas, descubre que de varias nacionalidades, todas en ropas interiores y fuman. Le sonríen mientras intenta rebasarlas para alcanzar la puerta. Una señora acompañada de un negro le pide que regrese, ahora le pertenece. Le responde que no es de nadie salvo de sí misma. La señora echa a reír y mira al negro y le acaricia el pecho, ¿acaso me puedes explicar cómo piensas sobrevivir allá afuera al frío y el hambre?, sabes que no pasarás de la primera noche, por la mañana te encontrarán helada y sin ropa a la orilla del río. La toma por el brazo y la conduce hasta la habitación: prepárate, ahorita llegan los clientes.

Rita no sabe cuál fue el último número que dijo, y tiene la sensación de haber estado muchos años dormida. Al despertar está la mano de la secretaria acariciándola, le pregunta si prefiere quedarse en casa hasta que la pupila se recupere o quiere hacer el viaje como ya había acordado con su esposo, en el avión la aeromoza se encargaría de colmarla de atenciones, viajaría en primera clase, por lo que iría muy cómoda. Y Rita desea ver pronto a su marido, no soportaría tener que esperar un día para abrazarlo. Me duelen los ojos. La doctora explica que esa molestia durará apenas unas horas, a su llegada ya se sentirá mejor. Lléveme al aeropuerto, por favor, pide Rita. Aún siente mareos por la anestesia. Cuando va a abordar el avión, la secretaria le busca un sillón de ruedas y la abraza, no sin antes asegurarle que no habrá contratiempos, no te asustes, cuando llegues te estará esperando tu esposo con los brazos abiertos.

Beatriz continúa soñolienta sobre la cama y lo hala para besarlo nuevamente, desea jugar, pero él la empuja, le grita que si no entiende que debe trabajar, es la única forma de poder mantenernos, ya gasté todos mis ahorros en tus cachondadas, ahora haz tu papel. Ella queda perpleja, sin habla, no sabe qué contestar, al principio pensó que era un juego hasta que él la empuja y del impulso cae de la cama, y llora y le rompe una lámpara de noche contra

el suelo, luego él la golpea, y ella le grita que se irá de vuelta, y el hombre se queda sorprendido, y la sorpresa se transforma en cólera, busca en una gaveta y saca un revólver, juro que primero te dejo muerta de un balazo, juro que primero me pagarás hasta el último céntimo; piensas que soy un gilipollas, que me utilizarás para emigrar y después dejarme con el primer tipejo que aparezca. Sin dejar de llorar le prepara el desayuno. Después él se va y cierra la puerta con llave y aunque ella trata de abrirla, forzándola, al igual que las ventanas, le es imposible.

En el transcurso del viaje las aeromozas son gentiles con Rita, a cada momento le preguntan si desea algo, aunque el viaje le parece más largo de lo esperado, es placentero, salvo la molestia que persiste en los ojos; lo único que no coincide con el diagnóstico de la doctora es el dolor que se acrecienta. A la llegada la bajan en otro sillón de ruedas y mientras es empujada por los pasillos se prepara para escuchar, de un momento a otro, la voz de su esposo.

Dianelys siente que alguien abre la puerta con brusquedad, el hombre no la saluda y se dirige al baño, pregunta por su hermano. Aterrada y con la sábana hasta los hombros dice que se fue para el trabajo. Sorpresivamente le hala la sábana y la deja al desnudo, *beautiful*; y ella amenaza con llamar a su hermano al trabajo y darle las quejas. *Ok*, dice él y le extiende el teléfono, ella se resiste un poco y él marca el número y se lo entrega sin abandonar la sonrisa cínica. Le responden y da el nombre del esposo. *Yes, sí, baby, sí, soy yo, ven pronto. What?* Es que hay un hombre aquí que me está molestando y dice ser tu hermano. *Ok, yes, my brother, he's the owner. ¿Do you understand? The owner. The house, the money, everything.* Y le cuelga y no puede apartar al hombre que se acuesta sobre ella.

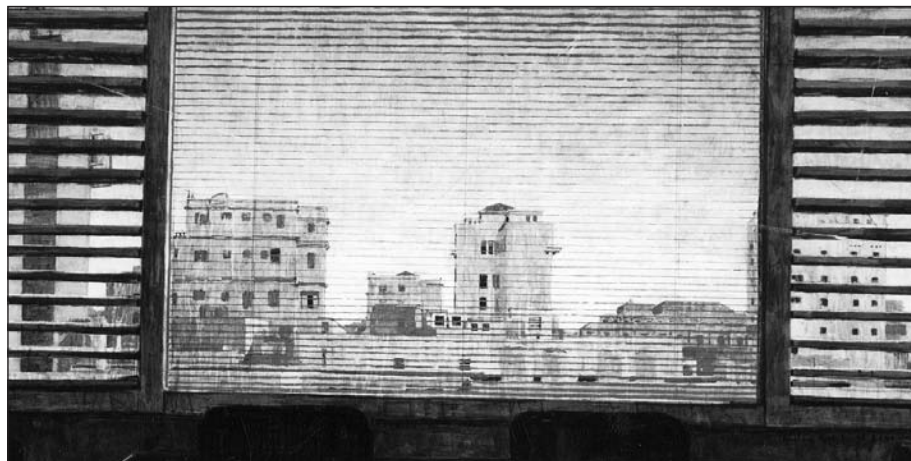
Algo comienza a parecerle extraño a Rita, son las voces, el idioma, el alto-parlante, aseguraría que está rodeada de cubanos y pregunta qué lugar es aquel que escucha a tantos paisanos: Es Cuba, le dicen. No sabe si reír, burlarse de los otros que se equivocan, o si es una sorpresa del esposo, un grito se le escapa, llama a sus padres, a sus amigas, a Emelina y al marido; en la enfermería le inyectan un calmante. Luego en la consulta del oftalmólogo le aseguran que no tiene córneas, que abandone cualquier posibilidad futura de recobrar la vista y que las autoridades internacionales, en este caso la Interpol, se encargará del asunto y perseguirá a los delincuentes.

Las muchachas prefieren regresar a la escena del aeropuerto, regresarán las veces que sean necesarias hasta que salga bien y no tengan nada qué reprocharle a la partida. ¡Por qué tiene que ser así! Tenemos que repetirlo, dice Dolores. ¿Cuándo fue que comenzaron a salir las cosas mal?, pregunta Dianelys y camina desesperada por encima de las camas. Mileidys tiene el cuerpo completamente sudado y se pasa la mano por el rostro para quitarse las gotas. Debimos detenernos antes, evitar que las historias terminaran así, asegura Beatriz. Rita saca una botella y tiene lágrimas en los ojos. Para los otros pasajeros que esperan en el salón, aquel brindis significa el comienzo de un viaje; sólo ellas saben que es el regreso del último viaje. Para las personas que observan es una despedida; ellas brindan por el reencuentro. Se desean suerte en el nuevo

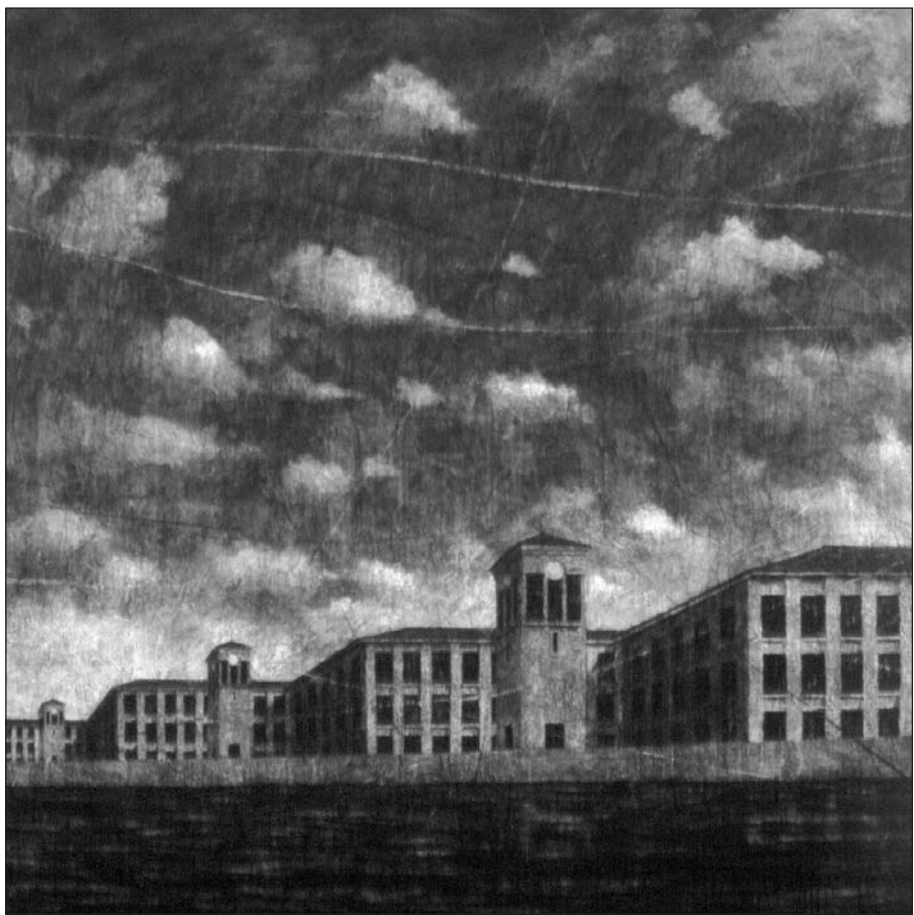
recorrido. La próxima partida debe ser definitiva, no soportan más desilusiones. Una vez más y ya. El gran viaje que les espera no es hacia lugar alguno, aunque sea el más importante. Y chocan las copas y el vino se derrama, y beben en sus vasos plásticos hasta el fondo, mientras miran las paredes sucias del cuarto, las camas y los cubos. Y Rita se acuesta boca arriba y mira la esquina de la ventana donde viera por última vez el haz de luz: no me pongan en lo oscuro, dice, siempre de cara al sol. Y cierra los ojos y duerme.

Al anochecer aún permanecen dormidas sobre sus camas. Emelina abre el candado y luego la puerta, asoma su cara y sus ojos brillan en la oscuridad. Da varias palmadas y les retira las sábanas y sus pies chocan con la botella vacía que Rita guardaba para el peor de sus días. Es hora de que vayan a trabajar. Grita que son unas vagas y que si no quieren ir a buscar dinero tendrán que regresar a sus casas, no están aquí de vacaciones. Entonces bostezan, estiran los brazos y lentamente se levantan en medio de una luz tenue que las cubre mientras se alisan las ropas con las manos, y caminan como si levitaran dentro de un sueño. Son una hilera de sombras con la misma disciplina de cuando eran estudiantes de primaria y las promesas parecían ciertas y realizables. Se van y ahora la luz es apenas un soplo que cae sobre sus cuerpos fríos e inmóviles que yacen sobre las camas, mientras sus vagas siluetas salen a cazar los sueños.

Seguramente hoy será la noche que les cambiará la vida.



Última cena,
A/L, 107 x 203 cm., 2000.



Contando las horas,
A/L, 193 x 193 cm., 1997.

Límites del origenismo*

Daniel Díaz Infante

«**L**A ÍNSULA DISTINTA EN EL COSMOS, O LO QUE ES LO mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos», célebre aforismo lezamiano que forma parte del editorial de presentación de la revista *Espuela de Plata*, expresa, como se ha señalado a menudo, un tema maestro de la obra del grupo Orígenes. El *desideratum* contenido en esa sentencia informa la poética de lo que se ha llamado «origenismo clásico», esto es, el núcleo que integran Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith, Lezama Lima y aun Gastón Baquero, quien, como se sabe, publicó únicamente en el primer número de *Orígenes*. A la luz, no ya sólo de ese gran texto que, según Enrico Mario Santí, sería esta célebre revista, sino de toda la producción reflexiva y poética de esa parte fundamental del grupo que de ella tomó nombre —un conjunto en el que destacan textos como *Enemigo rumor* (1941), de Lezama; «Tendencias actuales de nuestra literatura» (1944), de Baquero; *En la Calzada de Jesús del Monte* (1948), de Diego; *Lo cubano en la poesía* (1958), de Vitier, y *La familia de Orígenes* (1997), de García Marruz—, la isla distinta e indistinta sería la isla poética, única, pero libre de todo localismo estrecho, abierta a lo universal. «Cosmos» mantendría, más allá de su evidente sentido de «universo», la resonancia de su significado originario: «orden», y el orden donde la isla es a un tiempo distinta e indistinta es desde luego el de Roma.

En un breve texto escrito a raíz de la liberación de París, Borges señalaba: «Para los europeos y los americanos, hay un orden —un solo orden posible: el que antes

* Este texto es una versión de la introducción al libro homónimo, que próximamente será publicado por la editorial Colibrí, Madrid.

llevó el nombre de Roma y que ahora es la cultura del Occidente»¹. El orden donde Orígenes busca integrar la Isla no es, sin embargo, exactamente este al que se refiere Borges: más que toda la cultura de Occidente en tanto herencia de la *ecumene* romana y cristiana (universalidad que el fascismo, basado en la exacerbación del prejuicio de la superioridad de un pueblo, un país o una raza, vendría a arrasar), lo que los origenistas afirman es la catolicidad, entendida no en un sentido ortodoxo y estrecho sino en uno en el que caben tanto Dante como Martí, tanto Claudel como Darío, tanto Juan Ramón Jiménez como Rimbaud. En su poema más conocido, Eliseo Diego llama «mi seudónimo» a Dante, poeta de ese orbe cuya erosión, iniciada con el Renacimiento e impulsada por la Reforma, parece completarse en el siglo xx. Vitier y García Marruz tienen la certidumbre de que la modernidad europea, basada en la crítica y epitomada en la vanguardia, es esencialmente destructiva del Verbo que fundamenta toda auténtica poesía. Ejemplo significativo de que el orden de Roma que afirman los respectivos autores de *Lo cubano en la poesía* y «Transfiguración de Jesús en el Monte» es más estrecho que el que propugna Borges, es el hecho de que precisamente el autor de *Ficciones* les parece, a Vitier y a García Marruz, como una ilustración de lo que ellos intentan conjurar: la modernidad «otra», la «literatura poética», el escepticismo, el juego demoníaco de las letras.

Por otro lado, nada más antitético al sentido de la citada paradoja origenista que el que traduce la sugerente imagen de «la isla que se repite», con que Antonio Benítez Rojo ha resumido ciertas características de la cultura caribeña. Rasgos asociados a su naturaleza caótica, no ya en el sentido común de la palabra sino en el más específico definido por la contemporánea «teoría del caos», «donde —nos informa Benítez Rojo— toda repetición es una práctica que entraña necesariamente una diferencia y un paso hacia la nada»². También distinta e indistinta, aunque, se diría, no ya en el Cosmos, sino en el Caos, la isla que se repite no es, desde luego, ninguna de las islas del archipiélago antillano, sino una isla «imposible de fijar» puesto que «el Caribe no es un archipiélago común, sino un meta-archipiélago (...) y como tal tiene la virtud de carecer de límites y de centro.» A lo largo del libro de Benítez Rojo, esta celebración posestructuralista de la caribeñidad implica un énfasis en lo común caribeño por encima de las especificidades nacionales que, como ha señalado Rafael Rojas, contradice toda una tradición cubana de «nacionalismo para el cual las Antillas y el Caribe son una especie de zona del Otro, que debe ser negada»³. Poco interesado en lo que Rojas llama «la diferencia cubana», en *La isla que se repite* Benítez Rojo estudia clásicos cubanos como *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, la poesía de Nicolás Guillén, y el *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, de Fernando Ortiz, destacando en ellos los rasgos característicos del complejo cultural

¹ «Anotación al 23 de agosto de 1944», en: *Sur*, Buenos Aires, octubre de 1944, p. 16.

² Benítez Rojo, Antonio; «Introducción: La isla que se repite», en: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, Hanover, 1989, p. iv.

³ Rojas, Rafael; *Un banquete canónico*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 36.

caribeño, que son, para Benítez Rojo, el ritmo y el *performance*, herencias siempre renovadas de la plantación originaria.

Claramente deudora de los tres grandes escritores cubanos a que se aplica, esta perspectiva no es sólo por completo ajena sino también opuesta a la visión origenista de «lo cubano». La sentencia que apunta la relación ideal de la Isla con el Cosmos se encuentra en la presentación de la primera revista editada por el grupo que alcanzará en unos años su pujanza y coherencia mayores en *Orígenes*. En esa misma página titulada «Razón que sea», Lezama afirma: «Con lo del Sol del Trópico nos quedamos a la Luna de Valencia.» Y enseguida: «Convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente»⁴. Si tenemos en cuenta que esto fue escrito en 1939 y que cinco años antes Nicolás Guillén había publicado su gran libro *West Indies Ltd*, que abría con el poema «Palabras en el trópico» e incluía el luego célebre «Sensemayá», subtítulo «canto para matar a una culebra», parecen bastante obvias las veladas alusiones críticas de Lezama a dos poemas de un libro donde Guillén ganaba en su poesía una dimensión antillana sin abandonar totalmente la línea de la poesía negrista. «En el trópico hay lo vegetal mágico, pero no olvidemos que el rayo de luz es constante», señala Lezama, reafirmando un programa que impugna todo localismo o folclorismo en nombre de la universalidad del arte.

Resulta significativo que la primera de la serie de revistas animadas por Lezama, en que publican sus primeros textos algunos de los escritores de la que primero se conoció como «generación de *Espuela de Plata*», y definitivamente como «generación de *Orígenes*», se llamara *Verbum*. A la amplia sombra del enunciado inaugural del evangelio según San Juan se resguarda el núcleo de lo que Vitier ha llamado «la aventura de Orígenes». Esta aventura, más que literaria e intelectual, quiere ser un itinerario poético y espiritual. En el origen, en el *Diario* de Colón, Lezama encuentra la huella del espíritu, una especie de bautizo; en el ramo de fuego que, según anota el Almirante, vieron los hombres de las carabelas surcar el mar, la temprana figuración de una poesía que ha de existir en la trascendencia de lo telúrico. Por su parte, Vitier ha evocado aquella respuesta indígena, recogida en el propio *Diario*, que afirmaba que nuestra tierra era isla y al mismo tiempo infinita: «Preguntó Colón a los indios de aquel lugar si era tierra firme o isla, y le respondieron que era tierra infinita de que nadie había visto el cabo, aunque era isla»⁵. La «isla infinita»: he aquí otra paradoja origenista que apunta a la presunta unicidad de una isla que no puede, de ningún modo, repetirse, pues ¿cómo podría repetirse, volver a empezar, lo que no tiene fin?

⁴ Lezama Lima, José; *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 198.

⁵ *Historia de los Reyes Católicos*, por Andrés Bernaldes, o por otro nombre Andrés Bernal, cura de la villa de Los Palacios. *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de La Habana*, 1837. Tomo III, p. 128. Citado en *Flor oculta de poesía cubana*, escogida y presentada por Cintio Vitier y Fina García Marruz, Arte y literatura, La Habana, 1978, p. 63.

Lo cubano en la poesía, el insoslayable ensayo de Vitier, describe una progresión en la cual «lo cubano» y la poesía confluyen y se solapan en callada y persistente promiscuidad. No extraña, entonces, que Vitier ponga allí fuertes reparos a cierta zona de la poesía de Nicolás Guillén (de la que es representativo el poema «Palabras en el trópico»), y también a «La isla en peso», el gran poema de Virgilio Piñera, en que se ha notado el influjo del surrealista *Cahier de retour au pays natal*, del martiniqués Aimé Césaire. Tanto en la poesía negrista como en el célebre poema de Piñera, señala el autor de *Lo cubano en la poesía* una ruptura con la tradición de progresiva espiritualización de la isla y un subsecuente alejamiento de «nuestra sensibilidad». Pues Vitier deslinda cuidadosamente «lo cubano» en la poesía del telurismo, el paganismo y la negritud, elementos que no cuesta trabajo asociar a lo común caribeño. ¿No es más que un azar que la revista marxista que polemizó en su primer editorial con los futuros origenistas, y cuyo consejo de redacción integraba Guillén, se llamara precisamente *Gaceta del Caribe*?

Los reparos de Vitier a la poesía negrista y a «La isla en peso» manifiestan el arraigado tópico criollo del «peligro antillano», que afirma la civilización hispano-católica frente a una amenaza localizada en el Caribe: ejemplo de la rebelión de Saint Domingue, *sugar island*, inmigración jamaicana y haitiana. Las diferencias entre Orígenes y, por un lado, la poesía negrista, y, por el otro, «La isla en peso», duramente anatematizada por Vitier, el crítico más importante del grupo, pero asimismo rechazada abiertamente por Baquero y veladamente por Guy Pérez Cisneros, remiten en cierto modo al contrapunteo entre «la isla que se repite», la Cuba caribeña, la de Guillén y Benítez Rojo, y «la isla infinita», la Cuba que Pérez Cisneros llamó «atlántica», decididamente más cercana a «la Cuba secreta» de María Zambrano. Pues tanto Guillén, el mayor poeta de la llamada poesía afroantillana, como Piñera en «La isla en peso», conectan a Cuba con el Caribe, y precisamente esta conexión resume todo lo que Vitier considera «regresivo» en esos textos.

No se trata, sin embargo, solamente de diferentes visiones (o versiones) de «lo cubano»: es preciso subrayar que los señalamientos de Vitier son más que simples reparos nacionalistas. En la lección final de *Lo cubano en la poesía*, luego de señalar que sus «dos principales enemigos han sido la psicología y la sociología», Vitier afirma: «Postulado así el conocimiento rigurosamente poético de lo cubano a que aspiro, no quisiera, por otra parte, que se interpretara mi trabajo en función de prédica nacionalista. Nada más alejado de mi intención y de mis convicciones. Para mí la poesía no tendrá nunca otra justificación que ella misma, ni otras leyes que las que provengan de su absoluta o relativa libertad. Ni debe propugnarse ningún tipo de poesía, ni menos enjuiciarla desde criterios extrapoéticos. Por eso nuestra labor, sin prescindir de los necesarios discernimientos, no ha sido centralmente crítica, pues no pretendo que sea la mayor o menor cubanidad de una obra la medida última de su valor».⁶ Si la poesía no

⁶ Vitier, Cintio; *Obras 3. Lo cubano en la poesía*, prólogo de Abel Prieto, Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 397.

tiene otra justificación que ella misma, si criterios ajenos a ella no han guiado a Vitier, ¿cómo justificar su crítica a la supuesta falsedad del poema de Piñera, a las «regresiones» en cierta zona de la poesía de Guillén? Esta aparente contradicción sólo se explica si advertimos que en la base del pensamiento de Vitier, y en general de Orígenes, está la idea de que lo cubano participa de la poesía, se fundamenta en ella, tanto por origen como por tradición. Por eso «La isla en peso», que no es auténtica poesía, se aparta de lo cubano. Por eso los poemas de polémica social y sobre todo racial —los que «nos» antillanizarían o africanizarían— de Guillén no sólo se alejan de la «sensibilidad de la isla» sino que además están limitados poéticamente.

No resulta exagerado afirmar que una de las metas principales de Orígenes es precisamente superar lo que Vitier percibe como limitación poética en textos como «Palabras en el trópico» y «La isla en peso». En sus palabras de apertura al Coloquio Internacional «Cincuentenario de *Orígenes*», realizado en La Habana en mayo de 1994, el autor de *Lo cubano en la poesía* mencionó entre los propósitos del grupo «unir lo nacional con lo universal», «vincular profundamente lo estético con lo ético», «no saber qué es “lo cubano” y expresarlo», «creer en las minorías y en el pueblo, en la soledad y en la coralidad»⁷. La paradoja, figura central en la imaginación origenista, expresa aquí de modo elocuente esta voluntad de trascender dualismos limitantes. Frente a los fragmentos, el absoluto de la poesía: los poetas de Orígenes lo son, apunta Vitier en un importante ensayo de la década de los 50, «dentro de una autonomía que excluye los dilemas»⁸, no sólo el que existe entre la evasiva fruición verbal de la poesía pura y el compromiso social de la poesía militante, sino también entre lo culto y lo popular, entre el arte y la vida. Tanto en los textos de Lezama como en los de Vitier, los críticos y teóricos más importantes del grupo, y también en los de García Marruz, Orígenes se define frente a lo mecánico, el causalismo, la retórica, la limitación.

La afirmación de la trascendencia de estos límites es visible en la crítica a «La isla en peso», que Vitier considera «retórica» y «literatura poética», pero sobre todo en el distanciamiento origenista del vanguardismo cubano, caracterizado por la polémica generacional, la dicotomía de la poesía pura y la poesía social, y una percepción básicamente mundonovista de lo cubano. Orígenes significa, según Vitier, la sustitución, respecto a los valores típicos de la generación anterior, que tuvo en Brull, Florit y Ballagas tres poetas cardinales, de «el juego por la aventura, la decantación por la resistencia, la norma por la avidez»⁹.

⁷ Vitier, Cintio; «Coloquio internacional “Cincuentenario de *Orígenes*”. Palabras de apertura», en: *Obras 4. Crítica 2*, Letras Cubanas, La Habana, 2001, p. 503. A estas paradojas añade luego otra: los que vienen después están antes, los herederos son precursores. «Fuimos —señala Vitier— los presocráticos de nuestra poesía, los antecesores más inmediatos de Martí, no todavía sus descendientes».

⁸ Vitier, Cintio; «Recuento de la poesía lírica en Cuba. De Heredia a nuestros días», en: *Obras 3. Crítica 1*, Letras Cubanas, La Habana, 2000, p. 26.

⁹ «Introducción», en: *Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952*, Dirección Nacional de Cultura, La Habana, 1952, p. 4.

Aventura y avidez, opuestas a juego y norma, expresan justamente ese paso (o mejor, salto, puesto que no se trata de una diferencia de grado sino de esencia) de la limitación hacia el absoluto de la poesía, entendido no en el sentido estricto de la poesía pura, la cual es para Vitier y Lezama una culminación de la tendencia crítica, analítica y disociadora de la modernidad occidental, sino más bien como una incorporación esencialmente católica que haría posible lo que Vitier llama una «conformación poética del mundo»¹⁰.

Una relectura de los ensayos de Vitier, Lezama y García Marruz revela que en ellos el rechazo de la limitación está estrechamente relacionado con la afirmación de la forma. En los escritos de Lezama abunda, por ejemplo, la definición de Orígenes como ciudad-estado, metáfora a la cual subyacen dos nociones fundamentales: la de un espacio bautizado, sustraído a una barbarie exterior y amenazante, y la del triunfo del orden sobre el caos, de la voluntad sobre lo amorfo. Algo en esta combinación de la impugnación romántica del límite con la afirmación de la forma y la finalidad, recuerda al «modernismo reaccionario», como llama Jeffrey Herf a la cultura conservadora alemana que concilió el elogio de la técnica con el rechazo de la ilustración y el liberalismo causantes de lo que Weber llamó el «desencantamiento del mundo». Como documenta extensamente Herf, la oposición caos/informidad *versus* forma/orden alimenta la afirmación, por parte de muchos intelectuales alemanes en los tiempos de la República de Weimar y el Tercer Reich, de los valores asociados a la cultura y la técnica sobre los asociados a la civilización y la economía¹¹. Informado en buena medida por un anticapitalismo romántico que bebe en diversas fuentes de la cultura de entreguerras, el ideal que preside el estado poético origenista, que contrapone la integración y la forma al caos de la modernidad en general y en particular a la desintegración progresiva de la vida cubana durante la República, parece más cercano al polo de la comunidad que al de la sociedad, según la conocida distinción de Ferdinand Tönnies.

Estos aspectos del origenismo, no siempre suficientemente puestos de relieve por sus críticos y estudiosos, resaltan a la luz de las diferencias con las dos poéticas fundamentales que Vitier critica en *Lo cubano en la poesía*: el negrismo y la cultura vanguardista cubana, ejemplificados en la poesía de Guillén; en Piñera, y, especialmente, en «La isla en peso». Estos dos frentes de combate del origenismo no pueden, sin embargo, en modo alguno reducirse a un único antagonismo: si bien a los ojos de Vitier tanto cierta zona de la poesía de Guillén como el poema de Piñera tienen el efecto de «antillanizar» a Cuba, es claro que ambos lo hacen de modo diverso, con distintos objetivos y distintos resultados. Si bien tanto Guillén y las tendencias poéticas que plenifica

¹⁰ Vitier, Cintio; «Recuento de la poesía lírica en Cuba. De Heredia a nuestros días», en: *Obras 3. Crítica 1*, p. 32. Énfasis de C. Vitier.

¹¹ Herf, Jeffrey; *El modernismo reaccionario. (Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich)*; Fondo de Cultura Económica, México, 1990. (La edición original en inglés es de 1984).

—la poesía afrocubana y la poesía social—, como «La isla en peso» y toda una importante dimensión de la obra de Piñera, constituyen *otros* para Orígenes, son en no menor medida *otros* entre sí.

Los reparos a Guillén y en general a la poesía negrista y social —presentes en textos de Vitier, de Lezama, de Baquero, de Pérez Cisneros— son parte importante del distanciamiento origenista del proyecto cultural de la generación del Grupo Minorista y de la *Revista de Avance*, consistente básicamente en la búsqueda de una expresión nacional a partir de lo que entonces se denominaba con entusiasmo vanguardista «arte nuevo». Muy distinto es el conflicto entre Orígenes y Piñera. Uno de los diez poetas cubanos incluidos en 1948 por Vitier en su primera antología, Piñera, que había formado parte del grupo formado en torno a *Espuela de Plata* y luego en *Orígenes*, a partir de 1956 se convertiría en líder de la estridente reacción antiorigenista de *Ciclón*, pero su «antiorigenismo» era anterior a la propia *Orígenes*, pues se había manifestado ya en los dos números de la revista *Poeta*, y sobre todo en «La isla en peso», poema antológico que, impugnando la memoria y la promesa de una isla que otros origenistas querían ver como un lugar bautizado en medio de la atrocidad telúrica del archipiélago caribeño, la sitúa en un presente de monótona eternidad, signado por el juego macabro de la libertad y la necesidad. Los peligros que para la ciudad origenista representa Piñera —y en especial «La isla en peso»— son por tanto muy diferentes de los que comporta el movimiento negrista que en «los años de Orígenes» ya formaba parte del pasado. Piñera, que incorpora del ambiente cultural de los años 40 el existencialismo y las repercusiones antillanas del surrealismo, es un *otro* próximo y a la vez distante, un enemigo íntimo que comparte con los demás miembros de la «generación de *Espuela de Plata*» un distanciamiento básico de las tendencias poéticas que confluyen en la obra de Guillén.

Estos dos puntos de diferencias remiten, pues, no sólo a la cuestión de la persistencia del «peligro negro» o antillano en Orígenes, sino al tema mayor de la poética origenista, inseparable de su visión de «lo cubano». Los límites de la poética mínima que, más allá de sus evidentes diferencias, comparten Vitier, García Marruz, Diego, Baquero e incluso Lezama Lima, se vuelven manifiestos en su crítica de los peligros que ellos avizoran en textos como «Palabras en el trópico» y «La isla en peso». Pero también los desafíos al origenismo que, después del cese de la revista, significaron *Ciclón* y *Lunes de Revolución*, y en no menor medida las obras de escritores adscritos a esas «ciudades intelectuales» como Guillermo Cabrera Infante, Heberto Padilla y Severo Sarduy, echan luz sobre el canon origenista de lo cubano y de la poesía. En *De donde son los cantantes* parece particularmente importante, tal como ha subrayado Roberto González Echevarría, la implícita crítica de un origenismo que tiene en Vitier a su principal arquitecto y en Lezama, centro excéntrico, a su figura más discutida y fascinante.

Poner de relieve estas diferencias y leerlas lo más productivamente posible es una de las intenciones que preside y organiza este libro. En un importante ensayo de 1994, Vitier expresa su deseo de que «*Orígenes* no se convierta en

una cuenta más del juego de abalorios de académicos y scholars»¹². No es esto —lo que, por cierto, ya ha ocurrido— lo que me propongo al explorar estos puntos de diferencia, ruptura o tensión, sino contribuir al estudio de los orígenes de Orígenes, de su poética y su canon de «lo cubano», situándolo en el contexto de la cultura republicana, lo cual remite necesariamente a la cuestión del siglo XIX, ese «siglo dorado» cuyas luces y sombras llegan hasta hoy. Me interesan también los avatares de Orígenes después de *Orígenes*, la situación y funciones del origenismo en la cultura cubana durante las tres últimas décadas: censurado en los 70 bajo las fáciles etiquetas de «evasión», torremarfilismo y apoliticismo; recuperado en los 80 por jóvenes escritores que buscaban una alternativa al marxismo dogmático predominante y modelos para una literatura más rica que la que en la década anterior apenas produjo obras de calidad; Orígenes fue rehabilitado en los 90. Si formó parte de la que Iván de la Nuez llamó la «cultura disonante» de la década de los 80¹³, en la siguiente el origenismo se vuelve consonante. La conmemoración en 1994 del medio siglo de la aparición de la revista significó la plena rehabilitación oficial de Orígenes y el reconocimiento de su decisiva influencia sobre las generaciones posteriores, pero también fue ocasión para que un sector de vanguardia de la generación de los 80 manifestara su distanciamiento crítico del «origenismo clásico», inseparable de su ostensible toma de partido a favor de los origenistas disidentes: Lorenzo García Vega, autor de *Los años de Orígenes*, y sobre todo Virgilio Piñera. Desde fines de los 80 la reivindicación de Piñera, que lógicamente trae aparejado a menudo el cuestionamiento de la posición crítica asumida por Vitier desde los años 40 sobre su obra en general y en especial sobre «La isla en peso», se inserta en un debate más amplio sobre el origenismo de escritores como Lezama, Eliseo Diego, Fina García Marruz y, especialmente, Cintio Vitier.

Es en este contexto, marcado por la revisión de la tradición nacional y nacionalista, que intento poner de relieve el costado particularmente limitante del origenismo de Vitier y García Marruz, quienes, oponiendo el absoluto a la limitación, terminan, en una curiosa «dialéctica», afirmando otro límite, erigiéndose en guardianes de una ciudad poética cuya muralla es el absoluto de la poesía —o de lo cubano *sub specie poiesis* y en última instancia *sub specie libertatis*— más allá de la cual se extienden las tierras bárbaras de la vanguardia, la literatura y la crítica, tierras baldías de una modernidad que supuestamente no «nos» pertenece. El desdén por lo crítico, central en escritos que, remitiéndose a Martí, afirman el nexo entre Orígenes y la Revolución Cubana como *Ese sol del mundo moral* y *La familia de Orígenes*, se produce a partir de una toma de partido por «lo poético» en tanto fundamento de una modernidad nuestra que tendría en Martí su definición mejor y en Dante su ilustre precursor. Frente a semejante ideario, cuya veta antiilustrada es evidente, creo oportuno hacer

¹² «La aventura de Orígenes», en: *La gaceta de Cuba*, La Habana, mayo-junio, 1994. Cito por *Obras* 4. *Crítica* 2, p. 487.

¹³ de la Nuez, Iván; «El cóndor pasa», en: *La gaceta de Cuba*, La Habana, junio de 1988, p. 11.

defensa de la crítica en tanto fundamento de una modernidad *mínima*, ni «nuestra» ni «otra», a la que no es saludable renunciar. A la idea de la crítica como negación de «toda libertad profunda», oponer la afirmación de la crítica como «ácido que disuelve todas las imágenes»¹⁴; al rechazo de la crítica como lastre que impide el «gran salto adelante» de la poesía, la crítica de toda hipóstasis del absoluto poético en el mundo relativo, «caído» por excelencia de lo político; al rechazo del «mito de la crítica», en fin, la crítica del mito, de la vasta mitología que limita en nombre del absoluto de la Tradición, la Nación, la Poesía, la Creación o la Libertad.

¹⁴ Paz, Octavio; *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad*; Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 317.



Equinoccio,
A/L, 107 x 203 cm., 2001.



Esperando un eclipse,
A/L, 165 x 127 cm., 2001.

Una pelea cubana contra la libertad de expresión

LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN ES UN DERECHO NATURAL: una necesidad de la inteligencia humana. Sin embargo, ha sido y sigue siendo víctima de los avatares de la historia y de las imperfecciones morales del hombre.

La amplitud del espacio que ocupa la libertad de expresión en una sociedad se mide por las consecuencias que arrostran quienes ejercen el derecho a expresar sus convicciones. Éste es el primer derecho que entra en liza en la dialéctica social y, por lo mismo, el primero contra el que atentan los poderes que necesitan anular o recortar libertades para existir y medrar. Una reciente declaración de la ONU hace bien en recordarnos que la libertad de expresión «siempre es frágil y nunca se la puede considerar definitivamente afianzada»¹

La única limitación admisible en democracia al derecho del libre uso de la palabra es la que se deriva de la defensa irrestricta de este derecho. O sea, la que se deriva de la intolerancia a la intolerancia.

En Cuba, desde 1902, año en que se funda la República, hasta el triunfo de la Revolución de Fidel Castro, en 1959, la libertad de expresión, en lo tocante a la prensa periódica, conoció sólo agresiones esporádicas, si bien muy graves en algunos casos. Gerardo Machado Morales y Fulgencio Batista Zaldívar fueron los gobernantes del período republicano que, en sus respectivos regímenes dictatoriales, la respetaron menos: ambos reprimieron y corrompieron periodistas, cerraron órganos de prensa e impusieron eventualmente la censura decretando «estados de excepción».

¹ Annam, Kofi; Matsuura, Koichiro y Robinson, Mary; «Una frágil libertad», en: *La Nación*, Costa Rica, 29 de abril de 2001.

Aunque la libertad de prensa en la República no muestra un historial exento de achaques, una ojeada a los fondos de las hemerotecas cubanas demostraría que gozó de bastante buena salud, una salud que nos resulta envidiable a los cubanos de hoy². Y si se pasea la mirada sobre la literatura y el arte isleños de aquel período, será fácil reconocer que la libertad de expresión en estas esferas fue absoluta.

Repasando las páginas de nuestra historia, nos admira que, a los veinte años de fundada la República, ya hubiera en Cuba, un país que entonces contaba con una población de apenas dos millones de almas y que empezaba trabajosamente su andadura democrática después de cuatro siglos de coloniaje, varias revistas de gran circulación, entre ellas las históricas *Bohemia*, *Social* y *Carteles*, y alrededor de una docena de periódicos, nacionales y locales. Entre los primeros había dos muy significativos: *El Herald de Cuba*, liberal, y *La Discusión*, conservador.

Entre las promesas contenidas en el programa político con que Fidel Castro tomó el poder figuraba la de restaurar la Constitución de 1940. El 11 de julio de 1957, Fidel Castro, a nombre del Movimiento 26 de Julio, que él encabezaba, firmó la «Proclama de la Sierra Maestra»³, documento en que se declara «bajo formal promesa, que el gobierno provisional [el de la revolución cuando ésta triunfase] celebrará elecciones generales para todos los cargos del Estado, las provincias y los municipios en el término de un año bajo las normas de la Constitución del 40...» y daba «Garantía absoluta a la libertad de información, a la prensa radial y escrita y a todos los derechos individuales y políticos garantizados por la [misma] Constitución...».

Restaurar la Constitución de 1940 —dejada sin efecto por Batista en su último mandato, surgido del golpe de Estado del 10 de marzo de 1952— equivalía a devolver al país las libertades democráticas. Por ejemplo, en el artículo 33 del Título Cuarto (De los Derechos Fundamentales), esta ley de leyes establece que «Toda persona podrá, sin sujeción a censura previa, emitir libremente su pensamiento de palabra, por escrito o por cualquier otro medio gráfico u oral de expresión, utilizando para ello cualesquiera o todos los procedimientos de difusión disponibles» y que «Sólo podrá ser recogida la edición de libros, folletos, diarios, películas, periódicos o publicaciones de cualquier índole cuando atenten contra la honra de las personas, el orden social o la paz pública, previa resolución fundada de autoridad judicial competente y sin perjuicio de las responsabilidades que se deduzcan del hecho delictuoso cometido».

² En *La historia me absolverá*, su discurso de defensa ante el tribunal que lo juzgó en 1953 por el asalto al Cuartel Moncada, Fidel Castro evoca un hecho que muestra la libertad de prensa que existía en la República. Dice Castro: «Se sabía que en 1933, al finalizar el combate del Hotel Nacional [entre oficiales del Ejército y partidarios de la *revolución de los sargentos*, dirigida por Batista, nuevo hombre fuerte del país tras la caída de Machado], algunos oficiales fueron asesinados después de rendirse, lo cual motivó una enérgica protesta de la revista *Bohemia*».

³ Para consultar este documento, véase: Cuadra, Ángel; *Las motivaciones de Pedro Luis Boitel*; Ediciones Memorias, Miami, 2001.

Tan pronto como ascendió al poder, Castro se esforzó en mostrarse como un abanderado de la libertad de expresión en su magnitud más liberal. En un discurso de 1959 dijo: «...soy de los que creen sinceramente en las libertades, soy de los que creen que cada cual debe tener el derecho de opinar lo que piensa. Y si no piensa como yo, le discuto sus razones, argumento contra sus ideas, pero no le quito el derecho de opinar de acuerdo con su conciencia. [...] Tal es nuestro ideal de una sociedad donde todos tengan derecho a la libertad, sean mayoría o sean minoría...». En otro discurso, pronunciado el 2 de abril de aquel año, hizo esta confesión: «Yo quisiera que los hombres fueran más libres todavía. La gran verdad es que el hombre aun si sabe escribir y sabe hablar, no tiene dónde hablar ni dónde escribir. Luego, la gran verdad es que esos derechos, por los cuales ha sufrido tanto la humanidad, son más restringidos de lo que parece y lo que deben los hombres verdaderamente democráticos es tratar de ampliar esos derechos a todo el mundo». Haciendo referencia a los dos órganos de prensa que entonces representaban, respectivamente, los extremos del arco político, tres meses más tarde el líder de la Revolución declaró: «Nosotros hemos proclamado el derecho que tiene todo el mundo a escribir lo que piensa, desde el *Diario de la Marina* hasta el periódico *Hoy*. Eso es la democracia»⁴.

En 1960, a unos meses de tales declaraciones, Castro clausuró por la fuerza todos los periódicos del país, menos el comunista *Hoy*, que mantuvo una autonomía mediatizada hasta desaparecer un lustro después. Uno de los últimos en ser incautado fue el conservador *Diario de la Marina*, que venía publicándose desde hacía ciento veintiocho años y que sólo había sufrido un corto período de silencio —compartido con *El País* e impuesto por Machado en 1930— antes de enmudecer para siempre a manos de Castro. Suerte idéntica a la de los diarios corrieron las radioemisoras, los canales de televisión y el resto de las publicaciones periódicas, como las revistas *Bohemia* y *Vanidades*. Los medios que no desaparecieron quedaron bajo el control del Estado y, con los mismos nombres o rebautizados con otros, constituyeron la red inicial de divulgación del discurso único —el de Fidel Castro— establecido por el nuevo régimen.

El fin de la autonomía de la prensa periódica fue el debut de un proceso de necrosis de la libertad de expresión que se extendió inmediatamente a todas las manifestaciones del pensamiento, incluyendo las artísticas. Ni en los momentos más sombríos de la colonia la libertad de expresión padeció en Cuba una tan rigurosa aplicación de la mordaza.

No obstante estar blindada por un ideario redentorista que atrajo la incondicional y fervorosa adhesión de las mayorías —incluso de buena parte de los intelectuales—, la voluntad del nuevo régimen de poner fin a la libertad de expresión halló resistencia y dio origen a traumáticas batallas. Las más resonantes, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, se libraron en el campo de la literatura y el arte. Castro, dueño del poder total, máximo

⁴ Los discursos a los que pertenecen estas citas fueron publicados en la prensa cubana de la época y están recogidos en libros editados por el régimen.

depositario entonces de la fe de las masas, logró su propósito, pero tuvo que pagar un precio por ello. Del Caso Padilla, la más conocida de aquellas batallas, salió con el primer boquete en el blindaje.

Fidel Castro no restableció la Constitución de 1940. El lugar de ésta lo han ocupado sucesivamente una titulada «Ley fundamental de la República», promulgada por el Consejo de Ministros en 1959⁵, y las Constituciones de 1976 y 1992, todas dictadas por Castro y huérfanas del aval de una asamblea constituyente. Estas cartas magnas a la carta restringen, y en algunos casos sencillamente derogan, las garantías jurídicas, las libertades sociales y los derechos cívicos consagrados por la Constitución de 1940 y están concebidas para legitimar la hegemonía del Partido Comunista sobre el Estado y la de éste sobre los ciudadanos, o lo que es igual: para sustituir el estado de derecho por la tiranía totalitaria⁶.

Las Constituciones de 1976 y 1992 dicen, la primera en el artículo 52 y la segunda en el 53, que «Se reconoce a los ciudadanos libertad de palabra y prensa *conforme a los fines de la sociedad socialista*. Las condiciones materiales para su ejercicio están dadas por el hecho de que la prensa, la radio, la televisión, el cine y otros medios de difusión masiva *son de propiedad estatal o social y no pueden ser objeto, en ningún caso, de propiedad privada, lo que asegura su uso al servicio exclusivo del pueblo trabajador y del interés de la sociedad*». El inciso «ch» del artículo 53 de la Constitución de 1992 precisa que «es libre la creación artística *siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución*»⁷ (las cursivas son mías).

⁵ Cuando Castro hizo que su Consejo de Ministros aprobara esta «Ley fundamental de la República» parece no haber tenido en cuenta que, en *La historia me absolverá*, reprocha a Batista haber facultado al Consejo de Ministros, en los Estatutos provisionales que promulgó tras el golpe de Estado del 10 de marzo de 1952, para modificar la Constitución. Veamos los argumentos de Castro, aplicables a él, en su censura a Batista: «Hay en los Estatutos un artículo que ha pasado bastante inadvertido pero es el que da la clave de esta situación y del cual vamos a sacar conclusiones decisivas. Me refiero a la cláusula de reforma contenida en el artículo 257 y que dice textualmente: “Esta Ley Constitucional podrá ser reformada por el Consejo de Ministros con un quórum de las dos terceras partes de sus miembros”. Aquí la burla llegó al colmo. No es sólo que hayan ejercido la soberanía para imponer al pueblo una Constitución sin contar con su consentimiento y elegir un Gobierno que concentra en sus manos todos los poderes, sino que por el artículo 257 hacen suyo definitivamente el atributo más esencial de la soberanía, que es la facultad de reformar la Ley suprema y fundamental de la nación, cosa que han hecho ya varias veces desde el 10 de marzo, aunque afirman con el mayor cinismo del mundo en el artículo 2 que la soberanía reside en el pueblo y de él dimanar todos los poderes. Si para realizar estas reformas basta la conformidad del Consejo de Ministros con un quórum de sus dos terceras partes y el presidente es quien nombra al Consejo de Ministros, queda entonces en manos de un solo hombre el derecho de hacer y deshacer la República».

⁶ «El peor aspecto de la vigencia de las tres últimas constituciones en la historia de nuestra patria radica [...] en que el pueblo de Cuba haya dejado de practicar la democracia por casi medio siglo y que el concepto de estado de derecho sea conocido por los juristas, si acaso» (de la Cuesta, Leonel Antonio; «Análisis sobre el constitucionalismo en Cuba en el siglo xx», en: *Centenario de la República de Cuba (1902-2002)*, Editorial Hispano Cubana, Madrid, 2003, pp. 163-180).

⁷ «Además, tanto la Constitución como la legislación secundaria cubanas se caracterizan por contar con conceptos imprecisos, como “orden público”, “defensa de la revolución”, “defensa del socialismo”, “construcción del socialismo”, “seguridad del Estado”, “intereses populares” y otros, que resultan muy elásticos y que ofrecen los suficientes márgenes de vaguedad para que el Estado imponga límites a dichos derechos». (Bernal, Beatriz; *Cuba y sus leyes. Estudios histórico-jurídicos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2002, p. 156).

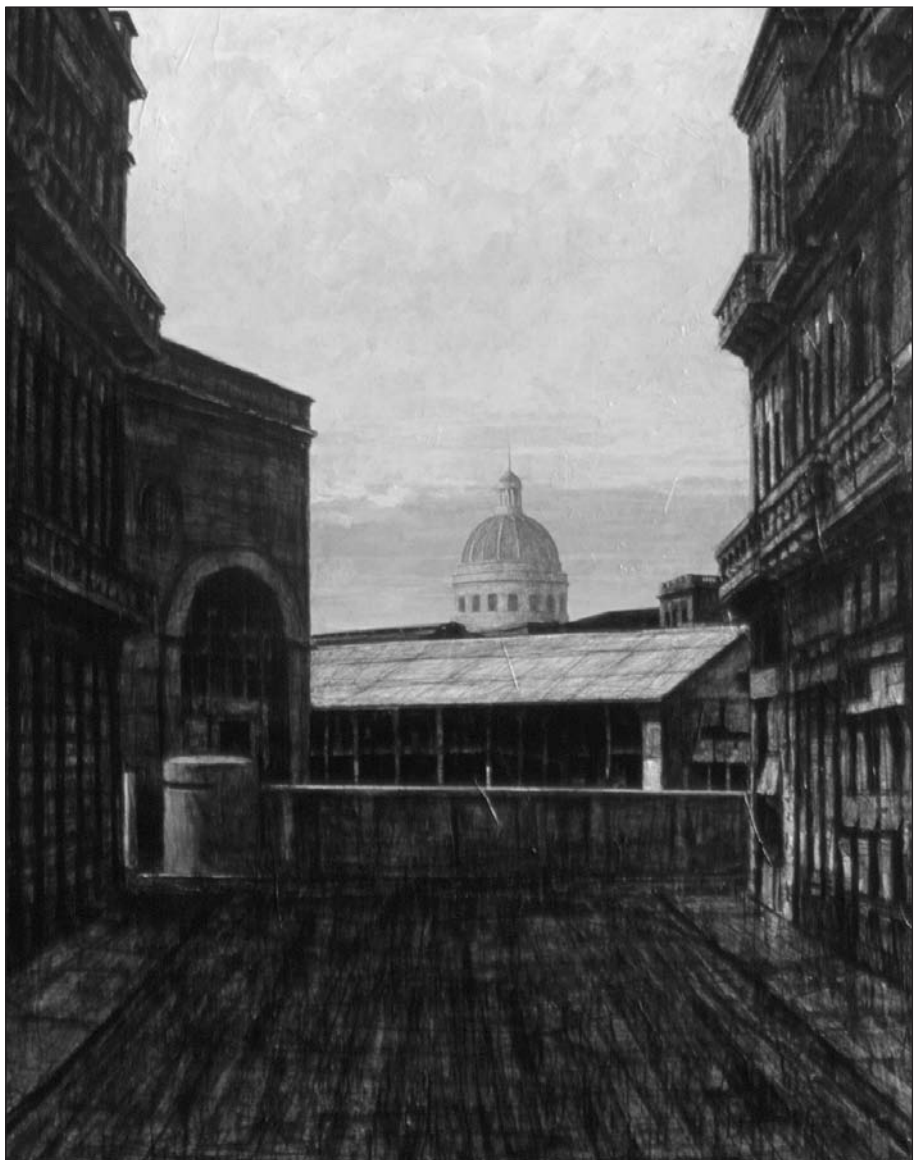
Debe tomarse en cuenta, para comprender en toda su extensión el alcance restrictivo antidemocrático de estas premisas, que las Constituciones de Castro designan al Partido Comunista —el único autorizado en el país y, casualmente, el suyo— como «la fuerza dirigente de la sociedad y del Estado», y que una reforma introducida, en junio de 2002, en la Constitución de 1992, proclama que en Cuba «el socialismo es irrevocable».

Para más, el gobierno de Castro promulgó en febrero de 1999 la Ley 88 «De protección de la independencia nacional y la economía de Cuba», conocida por el mejor nombre de Ley Mordaza, gracias a la cual los críticos del régimen, si éste considera que favorecen con sus opiniones la política de Estados Unidos contra Cuba, pueden recibir condenas de hasta veinte años de cárcel y confiscación de bienes (sanción prohibida en las Constituciones de 1901 y 1940). Los tribunales de Castro la estrenaron en la primavera de 2003 para encarcelar a 75 ciudadanos que hacían política de oposición al régimen, entre ellos 26 periodistas.

Si el Caso Padilla fue el de mayor resonancia entre los primeros engendrados por la censura castrista —los otros son el del documental fílmico *P.M.* y el magazine *Lunes de Revolución*, el de la editorial *El Puente* y el de la revista *Pensamiento Crítico*—, veintitrés años más tarde el más escandaloso fue el de la poetisa María Elena Cruz Varela y la *Carta de los Diez*, al que siguió el Caso CEA, poco conocido dentro y fuera de Cuba a pesar de habersele dedicado todo un libro⁸. Pero si tales conflictos resquebrajaron la imagen que de sí difundía el régimen, el que definitivamente hizo añicos esa imagen fraudulenta —provocando el desencanto y la reprobación pública de gran parte de la izquierda europea e iberoamericana— es el de los 75 disidentes encarcelados al comenzar la segunda guerra de Irak.

Las agresiones del castrismo a la libertad de expresión han tenido consecuencias graves para los intelectuales directamente afectados: marginación social, silenciamiento forzoso, desempleo, cárcel, exilio y hasta abandono de la actividad creadora. Todas muy negativas no sólo para éstos, sino, por extensión, para el desenvolvimiento de la cultura y las relaciones humanas en Cuba, como no podía ser de otra manera.

⁸ Giuliano, Mauricio; *El caso CEA. Intelectuales e inquisidores en Cuba. ¿Perestroika en la isla?*, Ediciones Universal, Miami, 1998.



Los fantasmas y el centinela,
A/L, 137 x 107 cm., 2001.

Facsímil inédito

Fidel Castro responde por escrito a Andrew St. George (1958)

El periodista y fotógrafo norteamericano Andrew St. George fue uno de los primeros corresponsales que viajó a la Sierra Maestra en 1958 para entrevistar personalmente a Fidel Castro. La entrevista se realizó por escrito y nunca se publicó. Andrew St. George vendió su archivo a la Universidad de Yale en 1969, y allí se conserva el original de este facsímil que reproducimos por su indudable interés histórico. Agradecemos a César Rodríguez, curador de la Colección Latinoamericana de la Biblioteca de esta Universidad, la cesión de este documento.

[Andrew St. George (A.S.G.)]

1) *How do you (ilegible...) feel sitting
here (ilegible...)
in the Sierra Maestra
after having been declared
dead so often by the governm-
ent?*^{2*}

[Fidel Castro (F.C.)]

(ilegible...) Una ~~revolución~~
guerra no se puede ganar con mentiras.
Como Batista no ha podido derrotar-
nos con sus soldados se consuela
diciendo todos los días q.(ue) yo
he muerto. Hace como el aves-
truz, q.(ue) mete la cabeza en la
tierra (ilegible...) para no ver el pe-
ligro.
Yo me siento muy bien
y seguro del triunfo final. Pero si
cayera en cualquier combate
no se detendrá por ello la
lucha del pueblo de Cuba por
conquistar su libertad.

* ¿Cómo te (ilegible...) sientes sentado aquí (ilegible...) en la Sierra Maestra tras ser declarado muerto tantas veces por el gobierno?



1) How do you ~~feel~~ feel sitting
here ~~and~~ have such heavy
in the Sierra Maestra
after having being declared
dead so often by the govern-
ment?

~~Esta~~ ~~esta~~ Una revolución
guerra no se puede ganar con mentiras.
Como Batista y los políticos corruptos
no con esa conducta y se cansa
diciendo todos los días q. yo
he muerto. Hace, como, el Parag-
tray, q. me la cabeza en la
libra ~~sea~~ para no ver el pe-
ligro.

Yo me siento muy bien
y seguro del triunfo final. Pero
si cayera en cualquier momento
no se ~~firmaría~~ ~~firmaría~~ por esto la
lucha del pueblo de Cuba por
conquistar su libertad.

[A.S.G.]

2) *You say you are fighting against corruption, yet it has been said corruption in southern countries is inevitable. What do you plan to do against that?**

[F.C.]

La Revolución se hace para curar ~~esos~~ males q.(ue) parecen inevitables. En otros países de S.A. se ha superado. Costa Rica y Uruguay, por ejemplo, son países en que la corrupción administrativa ha sido superada. Es cuestión de honradez en los hombres q.(ue) gobiernan el país. Si un gobierno es honrado y aplica las leyes penales a cualquier funcionario, ~~sin~~ q.(ue) robe, sin consideración a la amistad personal o su filiación política, la corrupción deja de existir. Ningún gobernante en Cuba ha hecho esto.

* Usted dice que está luchando contra la corrupción, sin embargo se dice que la corrupción es un fenómeno inevitable en los países del sur. ¿Qué piensa hacer contra ésta?

2) You say you are fighting against corruption, yet it has been said corruption in southern countries is inevitable. What do you plan to do against that?

La Revolución se hace para curar ~~una mala q. pare-~~ ~~cen~~ inevitables. En otros países de S. A. ~~u. Sur~~ Costa Rica y Uruguay, por ejemplo, son países en que la corrupción administrativa ha sido grande. Es cuestión de honradez en los hombres q. gobiernan el país. Si un gobierno ha honrado y aplica las leyes penales a cualquier forma de corrupción, sin q. ojeo, sin consideración a la simpatía personal o su filiación política, la corrupción deja de existir. Ningún gobernante en Cuba ha hecho esto.

[F.C.]

Cientos de funcionarios han saqueado los fondos públicos, con absoluta impunidad. Ahora, bajo Batista, si usted expresa un juicio contra la dictadura, puede ser enviado a la cárcel o asesinado. Pero si él es funcionario y roba mucho dándole una parte a Batista, (ilegible...) ~~seguridad~~ seguramente lo nombran ministro o senador. Veá Vd. en cambio, la honradez de los hombres de nuestro Movimiento. Ni aún en los momentos de mayor penuria o escasez, ninguno es capaz de robar una gallina a un campesino. Y nadie adquiere absolutamente nada, sin pagarlo antes en su justo precio. Estos hombres no serán capaces de robar al pueblo el día de mañana. El buen ejemplo es la mejor medida contra la corrupción.

Cientos de funcionarios han
saqueado los fondos públicos, en di-
solución anticipada. Ahora, bajo Botella,
si usted expresa un juicio contra
la dictadura, puede ser enviado a
la cárcel o exiliado. Pero si fl. p.
funcionario y soy mucho ^{de más} de eso,
una parte a Botella, ~~la~~ ^{segunda} la
otro parte ministro o senador.
Vea Ud. en cambio, la
bandera de los lumbra de nuestro
Mafioso. Ni aun en los mo-
mentos de mayor penuria o escasez,
ninguna de esas cosas de robar
una gallina o un cerpino. Y esto
adquiere, absolutamente, tanta, sin por-
gato entre en su justo precio. Estos
hombres, no saben capaces de
robar el pueblo a día de mañana.
El buen ejemplo es la gran medi-
da contra la corrupción.

[A.S.G.]

3) *Havana has long been known
a very gay city: Do you
plan to change that any way?
vice**

[F.C.]

Todas las dictaduras fomentan la corrupción y el vicio, como arena política para debilitar las fuerzas morales del pueblo. Además de ser un negocio lucrativo para la misma. Los funcionarios de la dictadura explotan el juego, el tráfico de drogas y la prostitución. Por eso a veces los extranjeros que nos visitan reciben la impresión de q.(ue) La Habana es una ciudad corrompida. Pero no es justa la apreciación. Lo único corrompido en Cuba es la tiranía. Pero nuestro pueblo es sano, y altamente moral. Lo q.(ue) necesita son hombres q.(ue) lo lleven por el camino de la virtud.

* Hace tiempo que La Habana se caracteriza por ser una ciudad muy alegre. ¿Piensa cambiar eso de alguna manera? vicio

3) Havana has long been known
a very gay city. Do you
plan to change that any way?
VICE

Todas las dictaduras fomentan
la corrupción y el vicio, como arma
política para debilitar las
fuerzas morales del pueblo. Además
de ser un reposio ^{lucrativo} para
la misma.

Los funcionarios de la dic-
tadura explotan al pueblo, al tráfico
de drogas y la prostitución. Por
eso a veces los extranjeros que
nos visitan reciben la impresión
de que la Habana es una ciudad
corrupta. Pero no es justa la pre-
sunción. La única corrupción es
Cuba por la tiranía. Pero nuestro
pueblo es sano y altamente moral.
Es que la tiranía por el camino
de la virtud.

[A.S.G.]

*4) It has been said that even
if it wins, the 26 of
July Movement will turn into
a dictatorial party, because it
has an army of its own?**

[F.C.]

Yo no sé quien puede haber pensado semejante cosa. Cree Ud. q.(ue) estos hombres, enamorados de la libertad, q.(ue) soportan tantos sacrificios en esta Sierra, pueden ser capaces de convertirse en dictadores? Los hombres de almas libres q.(ue) no pueden soportar la tiranía son incapaces de convertirse en dictadores. Tan infame es vivir oprimido, como oprimir a los demás. Desgraciadamente frente a las armas de la dictadura, hay q.(ue) acudir también a las armas. Pero cuando la dictadura haya

* Se ha dicho que aun cuando consiga la victoria, el Movimiento 26 de julio se convertirá en un partido dictatorial al contar con su propio ejército.

4) It has been said that even if it wins, the 26 of July Movement will turn into a dictatorial party, because it has an army of its own?

Yo no sé quien puede haber pensado semejante cosa. Creo que estos hombres, en nombre de la libertad, y sacrifican todos los sacrificios en esta tierra, pueden ser capaces de convertirse en dictadores?

Los hombres de alma libre que no pueden soportar la tiranía son incapaces de convertirse en dictadores. Van a intentar oprimir a los demás, como oprimieron a los demás.

Desgraciadamente, hepte a las armas de la dictadura, hay que acudir también a las armas. Pero cuando la dictadura haya...

[F.C.]

sido derrocada, nosotros pondremos las armas a un lado y volveremos a ser civiles.

~~En América Latina hay numerosos ejemplos.~~ En Costa Rica, José Figueres tuvo que organizar un movim.(iento) armado para derrocar la dictadura y hoy ese país es ejemplo de democracia.

Nosotros no somos militares profesionales, sino soldados de la libertad.

sido derrocada, nosotros pon-
dremos las armas a un lado y
resolveremos a su cédula.

~~En América Latina hay un~~
~~movimiento~~ En Costa Rica,
Goi Figueira tuvo que organi-
zar un novim. armado para
derrocar la dictadura y hoy
el país es ejemplo de demo-
cracia.

Nosotros no somos mi-
litares profesionales, sino sol-
dados de la libertad.

[A.S.G.]

5) *How do you propose to unseat the Batista government? Did your movement have any connections with the recent attempt on Batista life?**

[F.C.]

La lucha de la S.(ierra) Maestra es para la tiranía como un cáncer, q.(ue) se extiende y terminará devorándola, pedazo a pedazo iremos destruyendo al régimen. No importa cuanto pueda durar la contienda. La inmensa mayoría del pueblo nos ayuda y ningún dictador puede más q.(ue) la voluntad de un pueblo. Nosotros no hemos fomentado nunca atentados personales contra el dictador, porque la dictadura no es un hombre, sino un sistema de gobierno; matando al hombre no se destruye al sistema. Cualquier otro ~~esbirro~~ de

* ¿Cómo se propone derrocar al gobierno de Batista? ¿Tiene su movimiento alguna conexión con el reciente atentado contra Batista?

5) How do you propose to
unseat the Batista government?
Did your movement have any
connections with the recent
attempts ~~to~~ on Batista life?

La lucha de la d. nuestra
es para la tiranía como un cancer,
y se, ~~extiende~~ y ~~terminará~~ ~~desarrolla~~
toda, pedregal y pedregal ~~semanas~~
destrozan el regimen. No, in-
fante, cuenta ~~ya~~ ~~durar~~ la con-
tendencia. La tiranía ~~mayoría~~ del
pueblo no ayuda y ~~ningun~~ ~~dic-~~
tador puede ~~nas~~ q. la voluntad
de un pueblo.

~~Respecto~~ no ~~debe~~ ~~fomentar~~
nueva ~~glorias~~ ~~personales~~ ~~contra~~
el dictador, porque la dicta-
dura no se ~~en~~ ~~flambr~~ ~~sing~~
un sistema de gobierno; ~~metodo~~
el hombre no se destruye al ~~siglo~~
ma. Cualquier otro ~~sistema~~ de

[F.C.]

su camarilla lo podría sustituir.
Pero a pesar de q.(ue) el ataque a
Palacio nada tiene q.(ue) ver con nues-
tros planes, me solidarizo de
todo corazón con los valientes
q.(ue) intentaron de ese modo (ilegible...) cas-
tigar al dictador por sus
fechorías.

su canaille lo podría sustituir.
Pero para pensar de que si ataque a
Palacio, nada tiene que ver con nues-
tras planes, me polikizo de
todo acazo en los valientes
que intentaron de ese modo ~~en-~~
~~ter~~ ^{sign} el dictador por sus
pechorias.

[A.S.G.]

6) *Do you consider it posible
that your movement will bring
about a civil war in Cuba
this year?**

[F.C.]

Cuba está en guerra civil
~~asi~~ desde el mismo día q.[ue] Batista
asaltó el poder por la fuerza.
~~Y ojalá este sea el último año~~
~~de lucha, con el fin de la tira-~~
~~nía~~ Y terminará cuando
termine la tiranía.

* ¿Considera posible que su movimiento provoque una guerra civil en Cuba este año?

6) Do you consider it possible that your movement will bring about a civil war in Cuba this year?

Cuba está en guerra civil desde el mismo día q. Batista agalló el poder por su fuerza. Y ahora, este sea el último año de lucha, con el fin de la tiranía y terminará cuando termine la tiranía.

[A.S.G.]

7) *¿How long do you think the army will continue to hold the plains of Cuba?**

[F.C.]

El Ejército está cansado ~~de tantos esfuerzos y sacrificios que le están obligando a realizar, para sostener la dictadura~~ de Batista, y no está lejano el día en que vire sus armas contra la dictadura, como acaba de ocurrir en Colombia.

Los soldados viven bajo la vigilancia y el terror de una policía militar. Nosotros, al luchar por la libertad de todo el pueblo, estamos luchando también por la libertad de los soldados.

Esperamos q.(ue) en la etapa final ~~los hombres más la parte más sana del Ejército~~

* ¿Cuánto tiempo piensa que el Ejército puede mantener el control sobre los llanos de Cuba?

7) How long do you think the army will continue to hold the ~~plains~~ ~~plae~~ plains of Cuba?

El Ejército está cansado de tanta ~~exigencia~~ y sacrificios que le están obligando a ~~realizar~~, para sostener la dictadura de Batista, y no está lejos el día en que viene sus armas contra la dictadura, como acaba de ocurrir en Colombia.

Los soldados viven bajo la vigilancia y el terror de una policía militar. Nosotros, el pueblo, estamos luchando también por la libertad de los soldados.

Esperamos, f. en la etapa final, ~~los hombres nos~~ ~~parte mas sana del~~ Ejército

14

[F.C.]

se una al movimiento revolucionario 26 de Julio de esta lucha, la parte más sana del Ejército se pase a nuestro lado. Entonces no será necesario derramar más sangre, ni combatir en las ciudades.

~~de una el marimacho perdonen~~
~~nos 26 de julio de esta luga~~
cha, la parte mas sana del
Ejército, se pase a nuestro
lado. - Entonces no será ne-
cesario derramar mas sangre, ni
combatir en las ciudades.

[A.S.G.]

8) *Do you feel that American policy in the Caribbean has been wrong?**

[F.C.]

Cuba no es todo el Caribe, pero estimo q.(ue) ~~del~~ desde el mismo día en q.(ue) Batista tomó el poder por la fuerza, E.U. no debió enviar una sola arma mas a Cuba, porque esas armas no han servido ni servirán para la defensa continental, y sí han servido para asesinar a muchos compatriotas nuestros. —Desde ese ángulo, considero equivocada la politica (política) de E.U. Y tenemos sinceras esperanzas de que la rectifique. ~~Si Batista no ha sido capaz de destruir un pequeño defenderse de un frente a un pequeño grupo di~~

* ¿Cree usted que la política norteamericana hacia el Caribe ha sido equivocada?

8) Do you feel that American policy in the Caribbean has been wrong?

Cuba no se topa el Caribe,
pero sé que ~~de~~ ^{del} mismo día en
el que Batista tomó el poder por
la fuerza, E.U. no debió ar-
mar una sola arma más
a Cuba, porque esas armas
no han servido ni servi-
rán para la defensa conti-
nental, y se han servido
para asesinar a muchos
compatriotas nuestros. — Desde
ese ángulo, considero equivo-
cado la política de E.U.
y deseo sinceramente
veros de que la rectifique.
Batista no se pudo
sustentar en el poder
dependiendo de una potencia
a tan pequeños grupos de

[A.S.G.]

9) *Your movement's name
stems from an armed attack
on a government fort on
26 of July, 1953. Does it not?**

[F.C.]

~~Ese día después del com-
bate, 70 compañeros nuestros
fueron torturados y asesinados
cuando ya habían depuesto
las armas.~~

~~En memoria de esos com-
pañeros~~ Esa fué una fecha de
singular heroísmo y sacrificio.
120 jóvenes lucharon contra
1500 soldados. Después del
combate, 70 compañeros fueron
torturados y asesinados por los
hombres de Batista, cuando ya
se habían rendido.
En memoria de estos
compañeros le hemos dado el
nombre de esa fecha a nues-
tro movimiento.

* El nombre de su movimiento proviene de un ataque armado a un cuartel del gobierno el 26 de julio de 1953, ¿no?

9) Your movement's name ~~extends~~
stems from an armed attack
on a government fort on
26 of July 1953. Does it not?

~~En día, después del com-
bate, 70 compañeros muertos
fueron torturados y asesinados
cuando ya habían depuesto
las armas.~~

~~En memoria de esta cam-
pañera. En fin una fecha de
singular heroísmo y sacrificio.
120 jóvenes lucharon contra
1500 soldados. Después del
combate 70 compañeros fueron
torturados y asesinados por los
hombres de Batista. Cuando ya
habían rendido.~~

~~En memoria de estas
compañeras le dimos como el
nombre de una fecha a nues-
tro movimiento.~~

[A.S.G.]

10) *Batista has accused
your movement of being
~~has been accused as being~~ antiamerican.
Is there any truth to that?**

[F.C.]

~~Nuestro movimiento no
alberga ningún sentimiento antiame-
ricano.~~ Eso es falso absolutamente falso.
Nuestro movim.(iento) desea tener las
mejores relaciones con E.U. y to-
dos los países del Continente.
Si hay algún sentimiento de hos-
tilidad en el pueblo de Cuba contra
E.U. es porque el gobierno nor-
teamericano ha enviado nume-
rosas armas a Batista para la
defensa continental y éste ha usado
esas armas para asesinar cientos
de jóvenes estudiantes, profesionales
y hombres de todas las condiciones
sociales.

~~Esas armas fueron envia-
das a Cuba en virtud de una causa~~

* Batista ha acusado a su movimiento de ser antiamericano. ¿Hay algo de cierto en esto?

Batista has accused
of being

- 10) Your movement has been
accused as being antiamerican
Is there any truth to
that?

Nuestro movimiento no
alberga ningún sentimiento antiamer-
icano. Eso es falso absolutamente falso.
Nuestro movimiento desea tener las
mejores relaciones con E. U. y to-
dos los países del Continente.

Si hay algún sentimiento de hos-
tilidad en el pueblo de Cuba contra
E. U. es porque el gobierno norteamericano
ha suministrado numerosas armas a Batista para la
defensa continental y éste ha usado
esas armas para asesinar cientos
de jóvenes, estudiantes, profesionales
y miembros de todas las organizaciones
sociales.

Estas armas fueron enviadas
desde Cuba en virtud de un acuerdo.

[F.C.]

Los E.U. no deben olvidar
 q.(ue) la libertad de los pueblos es
 la mejor arma para la defensa
 continental. No es posible llamar
 al ~~los~~ pueblo a luchar por la
 libertad del Hemisf.(erio), si él no conoce ~~la~~
 libertad en su propia patria.
 Batista quiere hacer ver
 q.(ue) los E.U. lo respaldan; él es
 el único culpable de cualquier
 sentimiento de hostilidad contra
 E.U. No nuestro movim.(iento), que quiere
 poner fin a la dictadura militar
 y establecer el gobierno del
 pueblo, por el pueblo y para
 el pueblo q.(ue) dijera Lincoln.
~~Batista dice q.(ue) nuestro mov.(imiento)~~
~~es filocomunista~~

Los C. U. no deben olvidar
q. la libertad de los pueblos es
la mejor arma para la defensa
continental. No es posible llamar
al pueblo a luchar por la
libertad ^{del Hemisf.} si el no conoce la
libertad en su propia patria.
Batista quiere hacer ver
q. los C. U. lo respaldan; es
un vez culpable de cualquier
sentimiento de hostilidad contra
C. U. No nuestro enemigo, que quiere
poner fin a la dictadura militar
y establecer un gobierno del
pueblo por el pueblo y para
el pueblo q. dijera Lincoln.
~~Protector~~ ~~pero~~ q. nuestro enemigo
~~no falsamente~~

[A.S.G.]

11) *Your movement has also been accused by Batista of being procommunist. What is the truth of that?**

[F.C.]

Eso es tan absurdo como haberle dicho al pueblo de Cuba q.(ue) yo he muerto unas 20 veces.

~~Todos los dictadores~~

~~acusan~~ Los reporteros norteamericanos q.(ue) han venido a Cuba han comprobado q.(ue) hombres y mujeres de todas las clases sociales respaldan nuestro movim.(iento) Si nosotros fuéramos filocomunistas, cómo podríamos tener el respaldo de la clase media cubana?

Desde cuándo luchar por ~~la~~ el derecho del pueblo a elegir sus gobernantes, el derecho a pensar y escribir libremente, el derecho a la vida y a la integridad de la persona humana

* Su movimiento ha sido acusado por Batista también de ser procomunista. ¿Qué hay de cierto en ello?

by Peter Sta

11) Your movement has also been
accused of being procommunist.
What is the truth of
that?

Eso es tan absurdo como
haberle dicho al pueblo de Cuba q. yo
me muerdo las manos 20 veces.

Todas las dictaduras
acusaron los reporteros norteamer-
icanos q. eran venidos a Cuba, han
sacado todo q. hombres y mujeres de
todas las clases sociales, respel-
dan mi casa, mi vida, mi libertad
por ser procomunista, como pro
comunista tengo el respaldo de
la clase obrera cubana?

Desde cuando luchar
por q. sea el derecho del pueblo
a elegir sus representantes, el derecho
a pensar y decir lo que se quiere,
el derecho a la vida y a la
integridad de la persona humana

[F.C.]

y los derechos individuales establecidos en la Carta de las N. U., es ser comunista?

El único miedo q.(ue) los hombres de negocio tienen hoy en Cuba —como dijo el representante norteamericano Porter acerca de Sto. Domingo— es q.(ue) Batista les pida la mitad de las utilidades para él.

Nuestro M.(ovimiento) es democrático y nacionalista como señaló H.M¹ el reportero del NYT², muy lejos de toda concepción comunista.

¹ Herbert Matthews.

² New York Times.

Porter

y los derechos individuales esta
Decidos en la Carta de los N.U.,
a ser comunista?

El unico miedo q. los hom
bres de negocio tienen, hay en
Cuba como dijo el representante
de Monrovia. Porter agree de
Pto. Domingo. ya q. Batista les
pide la mitad de sus utilida
des para el.

Nuestro. Mea democratas y
nacionalista, muy lejos de toda con
cepcion comunista.

Como senaló H. M.
al oportuno MNXT

[A.S.G.]

12) *How did three American boys who joined your army turn out? (Here also voice of church!)**

[F.C.]

Son muy nobles y buenos muchachos. Pero como 2 de ellos tenían solamente 15 y 17 años, y por tanto no habían (ilegible...) arribado a la edad de responsabilidad legal para decidir sobre sus actos de acuerdo con las leyes de su país, les rogué q.(ue) retornaran, porque nosotros somos respetuosos de las leyes de ~~otros~~ los demás países. Ellos comprendieron mis razones y regresaron sanos y salvos. —El tercero q.(ue) ya tiene 21 años, permaneció con nosotros. Todo el mundo lo quiere mucho. Es un muchacho maravilloso. Nosotros siempre estaremos agradecidos de su gesto.

* ¿Cómo resultaron los tres muchachos norteamericanos que se unieron a su ejército? (¿Aquí también la voz de la iglesia!)

12) How did these American
boys who joined your group
turn out? (There also were a
few girls.)

Los muy nobles y buenos
muchachos. Pero como 2 de ellos
tenían solamente 15 y 17 años
y por tanto, no habían sido
fijados la edad de responsabi-
lidad legal para decidir sus
actos de acuerdo con las
leyes de su país, los rapé-
y retuvimos, porque respetar
las leyes y costumbres de los países
de estos los demás países.

Ellos comprendieron mis
razones y respetaron esas y sub-
nos. - El tercero que ya tiene
21 años, pero como que es
otro. Fue el niño lo
quiere mucho. Es un muchacho
muy simpático. Respetar esas
por estimar y agradecer a su gente.

[A.S.G.]

13) *Do you see a peaceful solution to the political unrest in Cuba through the agreement ~~work out between~~ Batista and some of political parties of the opposition are trying to work out?*^{* 1}

[F.C.]

Como puede ser solución si a nosotros q.(ue) estamos con las armas en la mano no nos ofrecen otra cosa que la cárcel, el exilio o la muerte.

* ¿Ve alguna solución pacífica a los disturbios políticos en Cuba a través del acuerdo que Batista y algunos partidos políticos de la oposición intentan negociar?

¹ El lector avisado advertirá por su caligrafía que esta pregunta la redactó el propio Fidel Castro.

(13)

Do you see a peaceful
solution to the political
unrest in Cuba ^{through} the
agreement ~~work out~~ between
Batista and some of political
franks of the opposition. ~~Is~~
are trying to work out?

Como puede ser solucian
si a nosotros q. sabemos
con los armas en la mano
no nos oprimen, otros es q.
la capital, y el resto de
nuestro



North,
A/L, 170 x 170 cm., 2001.

DOSSIER

Miradas sobre Miami

Variaciones de Miami

Wilfredo Cancio Isla

SE HACE CADA VEZ MÁS NECESARIO PENSAR EN MIAMI PRESCINDIENDO DE LAS etiquetas fáciles y los estereotipos acumulados desde la propia fundación de la ciudad, hace ciento ocho años. Las imágenes paradisiacas, la luz permanente del trópico y otras seducciones que imantan por igual a turistas, fotógrafos, modelos y hombres de negocios, así como las franjas perversas de corrupción y violencia que mitificaron Brian De Palma en *Scarface* y la serie televisiva *Miami Vice*, van resultando insuficientes para explicar la vertiginosa transformación experimentada en las dinámicas políticas, las proyecciones empresariales y urbanísticas y las expectativas culturales de una metrópoli que es hoy considerada laboratorio por excelencia de la sociedad norteamericana del futuro.

«La he visto crecer y mejorar hasta convertirse en lo que es hoy: probablemente la ciudad con más futuro de América, la capital real, por no oficial, de la comunidad de habla hispana, el lugar donde se cruzan España y América, las dos Américas entre sí», escribió el cineasta español Fernando Trueba, un fiel amante de Miami desde su primera visita a la ciudad en 1981.

Ese Miami moderno y cosmopolita, con un amplio perfil multicultural, diversidad étnica y protagonismo creciente del idioma español y la comunidad latina, es resultado de las migraciones continuas de las últimas seis décadas. Las estadísticas del Censo 2000 confirman el crisol de nacionalidades que identifica al Gran Miami —Miami-Dade— y comienza ya a arraigarse en el vecino condado de Broward¹. Aunque los números han variado drásticamente para varios grupos nacionales, como colombianos, venezolanos y mexicanos, los cubanos siguen siendo mayoría (más de 650.000) entre los 2,3 millones de residentes de Miami-Dade. Tras la imparable migración ilegal desde la Isla en el último trienio, por vía marítima o a través de la frontera mexicana, los estimados más realistas sitúan en un millón la cifra de cubanos radicados en el sur de la Florida.

Por tanto, esa porción geográfica y cultural que es el Miami cubano constituye una orilla imprescindible de lo que Gastón Baquero llamaba «la múltiple

¹ Los condados de Miami-Dade y Broward, junto a la zona de los Cayos (condado de Monroe) son comúnmente mencionados bajo la denominación sur de la Florida. Todos los datos estadísticos sobre población han sido tomados del Censo de Estados Unidos, que se realiza cada diez años.

geografía insular», inevitablemente ligada a nuestros destinos nacionales: la ciudad con más cubanos después de La Habana, y un espacio donde confluyen e interactúan el pasado de una ejecutoria democrática —accidentada pero efectiva— y el lacerante legado de una filiación autoritaria, mientras se prefigura el futuro de una Cuba soñada. A la espera de esa hora de transformaciones y reconciliación nacional, la geografía miamense emerge como muestrario de lo que podemos hacer (y deshacer) los cubanos bajo estructuras y leyes que favorecen la libre circulación mercantil y la inventiva empresarial, y permiten la convivencia democrática de ciudadanos con distintos credos, posturas y (valga la palabra) militancias.

A diferencia del *dossier* «Literatura Cubana en Miami» (*Encuentro* n° 18, otoño de 2000), éste pretende acercarse a la realidad miamense abordando su entorno sociocultural y el estado actual de expresiones artísticas en las que los creadores cubanos han dejado una huella indiscutible. Se trata de ocho miradas personalísimas sobre presencias y acontecimientos cubanos que han marcado significativamente el semblante de la ciudad en la última década.

Problematizar a Miami deviene, en última instancia, un acto de vindicación. Mirarla con un sentido crítico de pertenencia o simplemente explicarla a partir de sus contradicciones y desafíos contemporáneos, pudiera parecer un empeño a contracorriente, sobre todo por la «mala fama» que gravita sobre la ciudad. Justamente en los 90, cuando la avalancha de remesas, llamadas y viajes familiares la convirtieron en referencia obligada, en una suerte de vicio para los compatriotas de la Isla, se redoblaron las diatribas de la propaganda gubernamental cubana contra «la mafia terrorista de Miami», nutridas por una vieja cruzada de descrédito y simplificación que desde 1959 han esgrimido académicos, periodistas, viajeros y líderes de la «izquierda festiva», ingenua o gozosamente, contra los exiliados. Un empeño denigrativo que comporta una singular paradoja, pues las descalificaciones engloban a una comunidad capaz de aportar anualmente el grueso de los más de 800 millones de dólares que apuntalan la sobrevida en la Isla.

Si se hiciera un recuento desprejuiciado de los furores políticos, violencia e intolerancia que indiscutiblemente han señalado a ciertos sectores protagónicos del exilio, habría que observar también el comportamiento simétrico que emana desde la otra orilla. Los dardos que provienen desde Cuba son explicables. Es aquí donde la historia no oficial se ha afianzado definitivamente, donde puede hallarse la memoria viva de nuestro descalabro contemporáneo. Y también porque esta es la ciudad que, a pesar de los pesares, figura como fascinación y meta, referente de productividad y riqueza para la economía insular, espina dolorosa que el discurso oficialista quisiera extirpar del imaginario nacional.

Hoy, cuando la mayoría de la población cubana de Miami pertenece a oleadas migratorias posteriores a 1990, con referencias y reclamos culturales que diversifican el espectro tradicional, sería una grosera simplificación seguir azuzando el fantasma de la intolerancia en una ciudad donde se

lanza, casi al unísono con La Habana, *Cita con ángeles*, el último (y prescindible) disco de Silvio Rodríguez, los pabellones de la feria del libro exhiben por igual títulos de disidentes y generales de las FAR, y junto a la radio rabiosamente anticastrista puede sintonizarse a diario un noticiero elaborado por Prensa Latina.

No son pocos los retos que enfrenta Miami como ciudad multicultural y enclave de la comunidad exiliada. Problemas institucionales y políticos, zafarranchos de corrupción y desfalcos financieros, sumados a una posición geográfica que la convierte en puerta vulnerable al narcotráfico, el contrabando humano y la inmigración ilegal. El crecimiento urbanístico y demográfico multiplica el efecto nocivo de un ineficaz sistema de transporte público, que condiciona la dependencia del automóvil, los atascamientos viales e impide una comunicación real entre sus áreas habitables. La situación alarma, porque en Miami-Dade se asientan diariamente 167 inmigrantes procedentes de otras ciudades estadounidenses o países vecinos: el más alto índice entre las áreas urbanas de la nación.

De ese Miami posible, desprovisto de visiones cómodas, complejo y hasta desgarrador pero vibrante, decidimos hablar aquí. De un Miami posible para los cubanos y la cubanidad.

Miami es miamenses y es más y es una feria

Alejandro Armengol

ALGUNAS CIUDADES TIENEN UNA CUALIDAD TEMPORAL QUE DIFICULTA SU definición. Para el viajero es imposible distinguir lo nuevo de lo viejo. ¿Dónde terminan las ruinas y comienza la línea que separa el futuro del pasado? Así es Miami. La inquietud aumenta porque el sol perenne traza una firme distinción entre la noche y el día, pero la luz no impide perderse entre avenidas que llevan de un moderno centro comercial, a una gigantesca sala de espectáculos de todo tipo, y luego a edificios deteriorados en cuyos portales duermen decenas de indigentes cada noche y, sin darse uno cuenta, la magia termina y la realidad se impone. Pocos metros separan la opulencia de la miseria. Apenas dos pasos y se pasa de la seguridad al peligro. Unas pocas horas y las calles bulliciosas quedan abandonadas. La ambigüedad traza la ruta que lleva del trabajo y el centro comercial y el restaurante a las zonas residenciales. Se viaja de un refugio a otro. Bajo el amparo del automóvil —las ventanillas cerradas, al amparo del aire acondicionado y con el recurso del teléfono celular, siempre a mano para pedir ayuda si resulta necesaria— se recorren kilómetros y kilómetros, confiados en la pericia, el hábito y la mecánica. No hay la posibilidad de volver al pasado y confiar en el futuro y a diario se repite la ilusión del pasado y el espejismo del futuro. Se vive en medio de una feria, que a diario eleva nuevas atracciones con la esperanza de sustituir las construidas ayer y lograr la llegada de otros visitantes. Más miamenses que son cubanos y más. Menos cubanos que no son más que miamenses. Un éxodo que se nutre de diferentes partidas y aspira a regresos contradictorios y no le interesa una marcha atrás, aunque sigue alimentando la esperanza de devolver la visita.

Cuando en 1959 comenzó la diáspora cubana, a consecuencia de la llegada al poder de Fidel Castro, los primeros refugiados no tenían el menor interés de integrarse a una ciudad que hasta ese momento era un simple destino turístico. La temporalidad del sitio no les preocupó. Llegaron con bastantes problemas a cuesta como para echarse uno nuevo encima. Creían que su permanencia en Estados Unidos sería por corto tiempo y al principio no se preocuparon por aprender el idioma, las leyes del país al que habían arribado y cómo hacer fortuna. Pronto los acontecimientos les hicieron cambiar de punto de vista. Nada evitó, sin embargo, el surgimiento de una

leyenda. Miami pasó a convertirse de lugar de veraneo ocasional en una ciudad moderna, al tiempo que se transformaba en la «capital del exilio cubano». Esta ambivalencia ha definido su vida. No deja de ser aparente. Al pasar los años, el exilio fue perdiendo su verdadero carácter beligerante, para convertirse en una comunidad múltiple y compleja donde vocingleros y terroristas no se resignan al silencio. Pueden gritar, pero carecen del poder para convertir en acción las palabras exaltadas. En el fondo, poco les preocupa. Se conforman con alzar la voz e imaginar que los escuchan. Quienes realmente cuentan en el escenario político lo hacen a través de su poder para influir, no de un poder para actuar. Al igual que los negros y los judíos, los cubanos son una minoría influyente en la política exterior de este país, pero mediante los mecanismos de la política nacional: cabildeo, poder electoral y presencia congresional. El paso de exilio a minoría y etnia no ha sido fácil. Aún hoy hay una resistencia verbal a aceptarlo —las voces se escuchan puntuales en la radio cubana—, pero no hay quien se libre de la adaptación inevitable.

Recorrer La Pequeña Habana permitía hasta hace unos años asistir a los comienzos del enclave cubano, donde algunos nombres pretendieron perpetuar una ciudad perdida. Ahora ese mundo extinguido pervive en la memoria. A la ilusión de la Cuba de ayer se ha unido el recuerdo del Miami de entonces. El triunfo de los cubanos —su expansión a toda la ciudad— es también una pérdida de identidad. Sobre los cimientos anglos —establecidos por Henry Flagler, Carl Fisher y Julia Tuttle— los cubanos le otorgaron la inicial característica latina a la ciudad. Una faz que luego fue perdiendo, al transformarse en un centro de atracción para latinoamericanos y ciudadanos de todo el mundo. Una feria donde la nostalgia siempre resulta un artículo rentable, y donde ahora es posible consumir todas las nostalgias posibles: la de la Cuba que fue y la de la que sobrevive; el Big Five, la reunión anual de los antiguos empleados de El Encanto y el encuentro ocasional entre exbecados; el mapa con la antigua división de seis provincias y los vídeos de las películas y los dibujos animados hechos por el ICAIC; el pan con bistec, la pizza cubana y la lata de carne rusa.

Nostalgia apresada en guayaberas y monogramas, pero casi sin huellas en la arquitectura. La Ermita de la Caridad, la Torre de la Libertad —reconstruida y en venta por la familia Mas Santos— y la Antorcha de la Libertad; algunos monumentos modestos en varios parques. La historia del exilio se resume en nombres de calles y tumbas y está almacenada en los estantes de la Universidad de Miami. Más allá del cubano que aparece por todas partes —en cargos públicos, desfiles y actos patrióticos y culturales—, el resto es un ruido de platos servidos por camareros centroamericanos. En Miami, la comida es nuestra definición más apacible. La universalmente aceptada, hasta por quienes nos odian. Una cocina de poca inventiva y marcada por la abundancia. Hecha con ingredientes norteamericanos, caribeños y latinoamericanos. Nuestra mejor metáfora: cerdos y pollos provistos por granjeros sureños, viandas de Centroamérica, frijoles distribuidos por una firma

puertorriqueña, chorizo español que la mayoría de los casos no viene de España, arroz de cualquier parte, etiquetas en dos idiomas.

La disyuntiva asimilación *versus* identidad es el tema de una de las mejores películas de ficción del cine cubano del exilio —una filmografía, por otra parte, poco numerosa—. Se trata de *El super* (1979), donde el cubano enajenado —al borde de la locura y el suicidio— se juega su última carta a Miami, la ciudad en que aspira a conservar su identidad. ¿Es esta jugada un salto al vacío en el Miami de hoy? La respuesta no es concluyente. Si bien es cierto que en sus elementos más visibles y superficiales —restaurantes, «botánicas», emisoras de radio— la ciudad conserva una fuerte identidad cubana, en cuanto a la composición demográfica la pierde a diario. Los hijos y nietos de inmigrantes están integrados a la cultura norteamericana, los llegados después del Mariel tienen una mayor disposición a integrarse al país de adopción y la inmigración continúa limitada. En este sentido, la política del gobierno del presidente George W. Bush ha sido una fiel continuación del legado de Bill Clinton: la pérdida parcial del privilegio migratorio que por muchos años benefició a todo aquel que abandonaba la Isla y se lanzaba al mar. Una ley de «pies secos, pies mojados» que perjudica a los infelices y sólo beneficia a los privilegiados que cuentan con mayores recursos para escapar al cerco de los guardacostas estadounidenses.

No fue sólo que desde su llegada muchos cubanos no pensaron en integrarse a la nacionalidad norteamericana. Es que tampoco la idea de integración fue formulada pensando en ellos. Cuando a principios del siglo pasado el escritor inglés y líder sionista Israel Zangwill escribió la única de sus obras de teatro cuyo tema es recordado, *The Melting Pot*, sus intenciones no cruzaban el estrecho de la Florida. Para Zangwill, los Estados Unidos eran el crisol donde los inmigrantes de todas las naciones venían a fundirse. Pero si hubiera imaginado que varias décadas después casi un millón de cubanos se iban a establecer en este país, habría cargado con su caldero para otra parte: las naciones y razas que se mencionan en *The Melting Pot* proceden de Europa: asiáticos, negros, caribeños y latinoamericanos quedan fuera de la definición, como los mexicanos en el recuento de los 21 asesinatos de Billy The Kid.

Por un tiempo las circunstancias fueron una mezcla de realidad y espejismo. Más que una unión existió una relación simbiótica entre Washington y el exilio, donde cada parte obtuvo beneficios en la era de la guerra fría. Por décadas los gobiernos norteamericanos le hicieron creer a los exiliados que eran únicos. En parte lo fueron y también en parte lo son. Pero desde hace años, se han multiplicado las campañas para demostrarles que han dejado de serlo. La política nacional es el único cordón umbilical en pie. Los cubanos no pueden elegir libremente un presidente en la Isla. Pueden en cambio aspirar a inclinar el resultado de la votación que decide quién ocupará el cargo más poderoso del planeta. Una importancia grande, cuando la contienda electoral es muy reñida, como todo aparenta ocurrirá este año. Pero no necesariamente decisiva. No hay que olvidar que el presidente

Bush perdió la votación en el Condado de Miami-Dade en las elecciones del 2000. Mito y realidad, el voto cubano es otro elemento más del carácter ambiguo del poder del exilio.

Nunca Miami ha resultado un fenómeno fácil de asimilar por el resto del país. Primero fueron las luchas intestinas de los grupos de exiliados, los ajustes de cuentas y los atentados dinamiteros. Luego la convulsión creada por las diferentes avalanchas de refugiados. A los intentos de considerarla una ciudad tropical, una especie de avanzada de la civilización donde existen oportunidades de hacer negocios y disfrutar de unas vacaciones placenteras, se han opuesto siempre aspectos más sombríos: corrupción política, años de elevadas tasas de criminalidad y una intransigencia en cuestiones que van de lo banal a lo esencial, pero que siempre resulta incomprensible para los otros.

La realidad es que al tiempo que el exiliado demuestra una enorme capacidad para desenvolverse y triunfar en el trabajo cotidiano, su vida, su memoria y su futuro giran sobre un círculo de esperanzas nunca realizadas: vive guiado por la ilusión de un futuro improbable y de un pasado espurio. Así nació el estereotipo bajo el cual se le percibe: un ser que se niega a ser catalogado como inmigrante y reclama siempre el título de exiliado, pero acosado por las contradicciones y las disyuntivas entre ambos modelos de conducta, aunque ello a veces parece no preocuparle. Por eso actúa como si tuviera múltiples personalidades. La publicidad y la propaganda se mezclan indisolubles mientras su vida transcurre en la única ciudad donde su desarraigo se hace más llevadero: no pertenece a Estados Unidos ni a la Cuba donde gobierna Castro. Para él, la patria es sólo una realidad emocional, producto de la fantasía y la nostalgia. Por ello el cubano dentro y fuera de la Isla siempre se ha jugado su última carta a Miami, donde cree poder conservar su identidad.

Esos rasgos del cubano exiliado en Miami conforman la visión —en ocasiones simplificada en favor del ridículo— adoptada por otras nacionalidades y grupos étnicos a la hora de clasificarnos y juzgarnos. Lo injusto de esta representación estereotipada corresponde a la visión del otro. Pero el exiliado también ha aportado lo suyo al error. Se considera único y subestima su circunstancia al valorarse a sí mismo. Hay una representación atrasada con respecto al exiliado promedio que hoy vive en Miami. Atrasada pero vigente. Un encasillamiento que la prensa internacional se niega a abandonar, pero que contribuye a mantener con vida el poder que todavía ejerce el sector tradicional del exilio en los órganos legislativos norteamericanos. El poder económico y político de los refugiados llegados en los años 60 hace que las referencias en las informaciones se concentren en este grupo.

La renuencia al *melting pot* llenó de orgullo a un par de generaciones de exiliados, que soslayaron la transformación de la sociedad norteamericana, donde la integración ha cedido ante el multiculturalismo. Exigir que se respete su singularidad y no aceptar las diferencias ajenas. Con una capacidad empresarial notable, el refugiado de la década de los años 60 ha destacado

este mérito por encima del reconocimiento de que contó con un apoyo excepcional de los organismos gubernamentales —préstamos para iniciar negocios, reconocimiento de títulos universitarios y becas de estudio, entre otros—. Fueron favorecidos en este país como nunca antes —y nunca después— se ayudó a otros refugiados ni a minoría alguna.

Esta excepcionalidad, junto a la miopía ante las circunstancias, en parte condiciona varias explicaciones erróneas sobre el comportamiento de los exiliados. Una de ellas es su preferencia partidista. En la actualidad, la mayoría de los cubanoamericanos que son votantes registrados pertenece al Partido Republicano y no al Demócrata, que tradicionalmente ha sido el preferido por las minorías negra y latina. Se justifica el hecho argumentando que las preferencias políticas de los exiliados están basadas en criterios de política internacional y no con relación a temas locales. Dos mandatarios demócratas cargan con la responsabilidad del alejamiento de la comunidad exiliada de las filas demócratas. Primero, al sentirse ésta traicionada por la actuación del expresidente John F. Kennedy en la invasión de Bahía de Cochinos, y luego durante la Crisis de Octubre. Posteriormente, por la política del expresidente Jimmy Carter, que autorizó el «diálogo», los viajes de la comunidad y abrió la Oficina de Intereses de Washington en La Habana.

También dos valoraciones opuestas catalogan esta actitud. Una positiva: el anteponer la causa de la libertad de Cuba a cualquier otra consideración. La negativa y contraria: el dejarse seducir por políticos demagogos. En una, los cubanos son clasificados de fanáticos; en la otra, de tontos. La realidad es mucho más compleja. Numerosos políticos cubanos continuaron siendo demócratas, incluso tras la llegada de Ronald Reagan al poder. Lincoln Díaz Balart —la voz más altisonante del republicanismo cubano— fue demócrata hasta 1985. En 1984 había actuado de copresidente de la organización «Demócratas a favor de Reagan», un hecho que lo enemistó con otros miembros del que entonces era su partido y en donde nunca llegó a triunfar en las elecciones primarias. El cambio mayoritario de demócratas a republicanos en muchos electores cubanos obedeció a diversas circunstancias: la creación de la Fundación Nacional Cubano Americana, la actuación del actual gobernador de la Florida Jeb Bush en favor de ciertos miembros de la comunidad convictos de actos terroristas, la habilidad del Partido Republicano para aprovechar la frustración del exilio ante el fracaso de la lucha armada y la conversión del embargo norteamericano hacia la Isla en la última tabla de salvación para los opositores a Castro. Los exiliados no son republicanos ni demócratas por vocación, sino que al igual que ocurre con el resto de la población de este país, se dejan guiar por sus líderes. La conveniencia política —quizá sería más adecuado decir una política de conveniencias— ha jugado un papel de igual importancia que la percepción del republicanismo como la filosofía política más adecuada a sus ideales de lucha frente al castrismo. Así se explica una tendencia de las dos últimas décadas: una mayor tolerancia hacia los mandatarios republicanos en lo que concierne a la política norteamericana respecto a la Isla.

Es bueno aclarar que no se trata de una tendencia absoluta. Clinton logró el voto cubano —por encima de Bush padre— cuando se anticipó en su apoyo a la Ley Torricelli. Pero, en especial, en la radio cubana el argumento republicano siempre ha sido el favorecido. La conclusión es que la inmadurez política, la manipulación y la demagogia —recursos empleados por ambos partidos— han sido los factores determinantes a la hora de atraer a los votantes, más allá de la causa de la libertad de la Isla. La política del exilio en contra de Castro mira hacia la Isla, pero de cara a Washington y Miami. Es lo que no han podido cambiar las nuevas oleadas migratorias, porque carecen de poder en la ciudad.

Otro mito —de orden diferente— es la autonomía empresarial del exilio. Algunos cubanos llegados a este país al principio de la diáspora, lograron destacarse en el mundo de los negocios pese a la barrera del idioma, al crear y desarrollar una serie de servicios a su propia comunidad de origen, que les brindaba una clientela segura y selecta. Así nació la leyenda que considera a Miami como el único lugar de los Estados Unidos donde un empresario puede convertirse en millonario conociendo sólo dos palabras en inglés: *Yes* y *No*. A diferencia de otros grupos de inmigrantes, que se afanan en aprender el idioma del país de adopción para salir adelante —o se ven limitados a realizar sólo trabajos manuales mal remunerados—, los cubanos en Miami han logrado crear una infraestructura económica en la que la gestión empresarial y los negocios se desarrollan sólo en español. Pero el negocio étnico se ha reducido notablemente a partir del momento en que las grandes empresas norteamericanas se percataron del potencial de consumidores que hablan español. Los alimentos que comen los cubanos, las funerarias que los entierran y las emisoras de radio que escuchan —por citar ejemplos notables— pertenecen a empresas que realizan su gestión de forma similar a las del resto del país, donde se requiere ejecutivos bilingües. Saber inglés es necesario para triunfar en los negocios, tanto en Miami como en el resto del país. El desconocimiento del inglés se ha convertido en una trampa que limita al nuevo inmigrante: no lo necesita para sobrevivir, pero le impide abandonar el gueto. Hasta hace una década, el dominio del inglés era una vía para librarse de la influencia del exilio tradicional. Esta situación ha cambiado con el arribo de numerosos inmigrantes procedentes de Latinoamérica. El español tiene en estos momentos una permanencia asegurada, por encima de la comunidad cubana. Este cambio ha ampliado las posibilidades de desarrollo de una literatura en español en Miami que no se limite a los temas tradicionales del exilio.

Hay también la afirmación generalizada de que los exiliados tienen sus criterios propios sobre la libertad de expresión y los derechos ciudadanos, y en algunos casos no se rigen por las normas democráticas que caracterizan a la nación norteamericana. La conclusión es que un cantante que actúa en la Cuba de Castro tiene cerrada la puerta en Miami. La intransigencia política caracteriza a buena parte del exilio cubano. Sólo que esta intransigencia es temporal y selectiva. Artistas como Julio Iglesias la sufrieron en determinado

momento, y hoy nadie lo recuerda. Se rechaza la actuación de un cantante de la Isla, pero se venden sus discos en las tiendas. Hay momentos en que disminuye la llamada «tolerancia» o aumenta la «intolerancia». En la actualidad, Miami vive uno de esos momentos —en parte por la última ola represiva del régimen de La Habana y en parte también por la retórica del gobierno de Bush— en que la intolerancia está en alza. Todo depende de quién presente a quién y en qué momento. No se trata de un valor absoluto entre los miembros de la comunidad. Pero los llegados a partir de 1980 —considerados por regla general mucho más tolerantes en lo que respeta al arte y la cultura— han logrado triunfos parciales en cambiar esta norma. El exilio tradicional mantiene su dominio sobre los medios masivos. Miami no es el mismo de los años 60 y 70, pero tampoco es completamente diferente.

Además del propio Castro, nadie conoce mejor la caracterización abusiva de estos factores epidérmicos enunciados con anterioridad que los políticos norteamericanos, quienes confían en que la beligerancia cubana es pura boconería vocinglera y se limitan a poner en práctica unas pocas medidas temporales. Lo hizo Clinton y lo viene repitiendo Bush. Miami aún es presa de la ambigüedad. No ha alcanzado una definición. Es posible que esa ambigüedad sea su única definición, que se mantenga como punto de encuentro y vidriera cambiante. Feria de ilusiones y sueños. Nada más propicio para una comunidad exiliada. La transformación inevitable que han producido los inmigrantes llegados a partir de los años 80 ya se refleja en las esferas de la producción, los servicios y la cultura, pero todavía no alcanza a dominar el campo ideológico y mucho menos electoral. Por otra parte, no hay que confiar en que la ciudad alcanzará su destino con el fin del exilio. Más bien está ocurriendo todo lo contrario: continúa siendo la «capital del exilio cubano», pero ya es más que eso. Siempre lo ha sido, sólo que ahora resulta más evidente. La retórica política cuenta cada vez menos a la hora de definirla. Los últimos artículos aparecidos en *The New York Times* hablan del crecimiento urbano, los hoteles y restaurantes, y sólo mencionan a los cubanos si el periodista se detiene a comer en el Versailles. El voto cubanoamericano podrá preocupar a los estrategas de las campañas políticas, pero para el resto del país la ciudad ha vuelto a ser un lugar agradable donde huir del invierno y perseguir una conquista, lo único que esta conquista se limita en muchos casos a bajar un pantalón o quitar un vestido y no a un ideal libertario. Una vuelta al futuro en forma de pasado, una ciudad sin centro que resulta ideal para encontrarse y perderse.

De la provisionalidad a la permanencia

José Antonio Évora

UN ARTÍCULO SOBRE EL TEATRO DE MIAMI EN UNA REVISTA DEDICADA A LA cultura cubana abriga la sospecha de que el teatro de Miami es cubano. Pues bien, aquí va la noticia: Era.

Para ser exactos, no ha dejado de serlo completamente. En términos proporcionales, más de las tres cuartas partes de todo lo que se mueve en la escena local tiene que ver de un modo u otro con cubanos, pero la tendencia de ese protagonismo es descendente ante el empuje de las nuevas legiones de exiliados e inmigrantes de otros países latinoamericanos con tradición escénica.

Estamos limitándonos, desde luego, al teatro dramático en español, y valga precisar que tendremos en cuenta tanto el factor artístico como el financiero. Resulta insuficiente hablar de actores y directores, de obras y de grupos, si no consideramos también, y quizás sobre todo, a los productores generales, que son quienes ponen el dinero o reúnen los fondos necesarios para financiar un espectáculo, y a los productores ejecutivos, esos que buscan subvención pública y privada, o simplemente trabajan en una institución y ganan un salario, para coordinar la realización de un proyecto escénico.

Cuando el director y dramaturgo Víctor Varela y la actriz Bárbara María Barrientos se establecieron en Miami en 2001, la ciudad se diferenciaba enormemente de lo que era a la llegada de Guillermo Álvarez Guedes cuatro décadas antes. Entonces llamaban a Miami «el cementerio de los elefantes», porque a sus costas venían a morir los norteamericanos hastiados de la nieve del norte. La población flotante crecía en invierno, pero escaseaba en verano. En cambio, al despuntar el siglo XXI, Miami es —valga la redundancia— la nueva Nueva York, el criadero de una cultura emergente que fundirá como nunca a Latinoamérica con Estados Unidos, como en su momento hizo Manhattan con Europa y han estado haciendo California y Texas con México. Para Álvarez Guedes, Miami era una sala de espera desde donde habría que regresar pronto a la Cuba de siempre y en la que, a la larga, fue necesario reinventar la Cuba de nunca jamás donde hallaron refugio Varela y Barrientos.

Los largos años que van desde 1960 hasta finales de los 90 vieron crecer el monopolio cubano del teatro a la par de la prosperidad de la comunidad exiliada, con una época de particular esplendor que muchos coinciden en

ubicar en la segunda mitad de los 70. El empresario Ernesto Capote, que fundó el Teatro Martí en lo que había sido un ring de boxeo, llegó a tener cinco salas en sitios diversos de la ciudad. A esa etapa corresponde el montaje de teatro en español que más tiempo ha permanecido en cartelera en todo Estados Unidos: la comedia *Mi hijo no es lo que parece*, escrita y dirigida por Mario Martín, que tuvo más de mil funciones en la sala número 1 de La Comedia, en la planta baja del edificio del Teatro Martí, entre el 23 de diciembre de 1977 y el domingo 26 de julio de 1982. Que una misma obra fuese capaz de atraer tanto público durante casi cinco años consecutivos en una comunidad minoritaria dice muchas cosas; entre ellas, que el teatro no ha sido siempre, como suele suponerse fuera de Miami, un paria en esta ciudad.

La incipiente cesión del protagonismo teatral cubano es un fenómeno de los últimos cinco años, incubado por las oleadas de venezolanos, colombianos y argentinos que llegaron a la Florida, y de actores de esos y otros países, como México, atraídos por la naciente industria de las telenovelas. Los grandes productores regionales de culebrones, a su vez, están abriendo sucursales en Miami porque saben que en cada prueba de *casting* se aseguran una larga cola de buenos actores-inmigrantes apremiados por la necesidad de conseguir empleo. Y es así como sube la espiral.

Hoy por hoy cuesta trabajo definir qué cosa es teatro cubano en Miami, a menos que limitemos la denominación al descendiente del bufo practicado aún por unos cuantos héroes de la resistencia cultural en el exilio: el patronato Las Máscaras, de Alfonso Cremata y Salvador Ugarte; el Teatro Trail, donde Armando Roblán sigue haciendo las imitaciones de Fidel Castro con un equipo de actores en el que no faltan jóvenes recién llegados de la Isla, y la sala Bellas Artes, que cada fin de semana presenta a Néstor Cabell y su compañía.

Esa dificultad para definirlo habla ya bastante de cuánto se han mezclado las cosas; de cómo los cubanos no tienen necesariamente que formar parte de un proyecto auspiciado por compatriotas suyos, o de algún montaje preparado al calor de la nostalgia por La Habana, para inyectarle al ámbito artístico de la ciudad su talento y su experiencia, lo que en buena ley prueba la desguetización de la cultura local.

Ocurre en todos los órdenes. Lily Rentería y Manny Alonso Poch fundan en Coral Gables Teatro Abanico, donde montan la comedia del estadounidense Neil Simon *El último de los amantes* con la puertorriqueña Marisol Calero y el mexicano Memo Saucedo en los papeles protagónicos. Los actores Carlos Cruz y Raúl Durán estrenan en el Centro Cultural Español de Miami la obra *La cena*, del italiano Giuseppe Manfridi, bajo la dirección del español Marc Caellas. Cruz, Isabel Moreno y Gerardo Riverón integran el elenco de *Kvetch*, del británico Steven Berkoff, producida por el venezolano Miguel Ferro para Venevisión Internacional. Ese mismo productor llama a Riverón, Marilyn Romero y Gellerman Baralt para que actúen en *La lechuga*, escrita y dirigida por el también venezolano César Sierra. Como parte del programa Cultura del Lobo, que auspicia el Miami-Dade College, Ever Chávez, quien no hace mucho trabajaba en La Habana como productor de

Teatro El Público, de Carlos Díaz, gestiona la presentación en la Calle Ocho de los actores Hugo e Inés, peruano él y de Bosnia-Herzegovina ella, y del grupo israelí Inbal Pinto. El grupo Tramoya, que dirige el venezolano Humberto Rosenfeld, monta *Parapetados*, del autor cubano José Abreu Felipe, con el actor colombiano Heli Saúl Ferrigny y el cubano Jorge Diez. Pedro Remírez (el Pire), que tantos diseños de luces hizo en el Hubert de Blanck y en el Teatro Nacional de La Habana, se encarga de la iluminación en un montaje dirigido por la mexicana Verónica Rivas en Teatro Ocho, de esa calle, en el que trabajan la también mexicana Lis Coleandro, la argentina Sabrina Olmedo y los venezolanos Hugo García y Elena Heredia. Eso, sin que Mario Ernesto Sánchez deje de organizar en Teatro Avante por decimonoveno año consecutivo su Festival Internacional de Teatro Hispano, donde pueden verse desde el grupo brasileño Pia Fraus hasta el Mladinsko, de Eslovenia.

Mención aparte merece el músico y teatrista Ernesto García, quien sin un átomo de subvención pública ni privada fundó en 2001 el sitio de internet *www.teatroenmiami.com*, una joya de comunicación no sólo para los miamenses interesados en el tema y para los cubanos dispersos por el mundo, sino también para los exploradores de internet de todas partes del planeta que, gracias a este *website*, se han enterado de la existencia de una pujante cultura escénica en el sur de la Florida. Otro sitio creado por él con fines semejantes, *www.artemiami.com*, fue incluido por los editores del buscador Yahoo! entre las diez mejores ventanas en español de la red.

Estas señas no indican necesariamente que la comunidad de teatristas cubanos lleve aquí una existencia jubilosa y bien pagada, con generosas fuentes de trabajo y de patrocinio. Muchos actores y directores se ganan la vida en empleos que nada tienen que ver con su oficio, y luego, en los ratos libres, ensayan y preparan montajes que les dejan poco dinero.

«Pero la situación con el teatro es muy parecida en todo el mundo», me dijo Víctor Varela cuando le hablé del asunto. Y lo es, ciertamente, para quienes como él debieron abandonar su país e irse con su teatro a otra parte.

Miami era en los 60 una ciudad de exiliados que paliaron la añoranza del regreso con nuevos hijos nacidos en la espera. («Aquí uno se desarraiga por abajo», dice un amigo). El sentimiento de provisionalidad contradice la idea de la familia, y como se impuso la familia, bajo el manto de la nostalgia y del patriotismo ultramarino echó raíces un culto a la prosperidad que cicatrizó en parte la herida del destierro y fue estableciendo las bases de lo que es hoy un imán para todos los exilios latinoamericanos. Hay quienes culpan a aquellos primeros exiliados de la falta de auspicio sistemático que tiene el teatro en español. Según tales críticos, «el exilio histórico», como lo han denominado algunos de sus presuntos representantes, quiere que todo el que llegue ahora pase el mismo trabajo que pasaron ellos para ganarse la vida, desde recoger tomates en Homestead, una zona agrícola del sur de Miami, hasta lavar platos en cualquier cafetería.

Cierto o falso, en todo caso el reproche habla de una cultura del trabajo a la que se asimilaron sin mucho esfuerzo las primeras generaciones de exiliados, y

que jamás inculcó «la nueva sociedad» a quienes nacieron y se educaron en Cuba bajo el signo de la Revolución. De acuerdo con esa cultura, lo primero que debería frustrar a un teatrista que no tenga fondos para emprender un proyecto es su propia incapacidad para agenciárselos. Dar por sentado que la autoría de una obra teatral debe ser crédito suficiente para su representación es poner el afán propio por encima del libre albedrío ajeno. Suponer que la condición de actor dramático o de director con una cierta formación académica y escénica entraña el compromiso de los demás a costearle sus proyectos, es una forma dictatorial de pensamiento, por muy talentoso y liberal que se crea quien así opine. Si a todo eso se une el hecho de que los teatristas cubanos en el exilio son, en rigor, personas refugiadas al amparo de una nación ajena, cuyos compromisos humanitarios no incluyen necesariamente el patrocinio de la vocación artística, la responsabilidad vuelve al individuo, que en parte por deformaciones sociales (aquello de que el paternalismo genera infantilismo) y otro tanto por la natural tendencia al menor esfuerzo, se había despedido de ella.

En la práctica, es esa cultura del trabajo la que ha asegurado la permanencia de las personalidades y de los grupos cubanos más estables en la escena teatral de Miami durante las últimas cuatro décadas. Con un repertorio que al principio descansaba en autores hispanoamericanos y luego en comedias escritas por ellos mismos (y a las que, no obstante su obvio parentesco con el vernáculo cubano, ellos se niegan a calificar de bufas), Alfonso Cremata y Salvador Ugarte han mantenido vivo el patronato Las Máscaras durante treinta y cinco años, resistencia sólo comparable a la de un grupo fundado también en 1968 en Miami por otros dos cubanos, Gilberto Zaldívar y René Buch, y establecido desde 1972 en Nueva York: Teatro Repertorio Español. El *crossover* de Nilo Cruz, primer dramaturgo descendiente de hispanoamericanos que ganó —este mismo año— un Premio Pulitzer, fue el fruto de un talento que hubiese pasado inadvertido sin la laboriosidad que le abrió camino en la escena estadounidense. Hispanic Theater Guild, que desde su nacimiento en 1989 anduvo por teatros prestados hasta instalarse definitivamente en una pequeña sala de la Calle Ocho, le ha dado trabajo más de una vez a figuras como Marta Picanes, una actriz virtualmente desconocida fuera de Miami que podría robarse el *show* en cualquier escenario del mundo.

Si bien es cierto que en el campo de la cultura artística ya empieza a nacer como urbe con personalidad propia, hay un síntoma que permite reconocer todavía en Miami a la ciudad de inmigrantes venidos a trabajar largas jornadas y necesitados por eso mismo, en lo que a teatro se refiere, de entretenimiento puro y simple. Para atraer a ese público, los productores se esfuerzan por presentar sus espectáculos como una «simpática comedia», aunque se trate de un drama sobre una familia en la que ninguno de los hermanos quiere llevarse consigo al padre comatoso. Directores como Lily Vega, Rolando Moreno, Víctor Varela, Mario Ernesto Sánchez, Alberto Sarraín, Ernesto García y Larry Villanueva no han mordido ese anzuelo;

algunos de ellos, incluso, han ido en sentido opuesto, con anuncios que dejan bien clara la provocación que asaltará al espectador en la sala.

Pero de todas, la cara menos conocida del teatro cubano en Miami es la de la dramaturgia. Fuera de los únicos autores que escriben al pie del escenario —Varela, Vega, Cremata y Ugarte, Roblán y Cabell—, casi todos los demás hacen dramaturgia de gaveta. Falta en la ciudad un concurso de autores teatrales auspiciado por una institución que tenga como premio la puesta en escena y estimule a los dramaturgos locales, pero las circunstancias indican que no tardará en aparecer.

El teatro en español sigue estando en desventaja en Miami, pero no porque sea víctima de discriminación oficial. Por el contrario, los gobiernos federal, estatal y local tienen leyes que favorecen a las minorías en un condado donde, paradójicamente, los hispanoparlantes son mayoría; sólo que, en el caso de los teatristas, apenas unos pocos han estudiado cómo aprovecharlas. Esto ha traído como consecuencia, por ejemplo, que el flamante nuevo Centro de Artes Escénicas, que debe inaugurarse a finales de 2005, haya sido concebido para albergar cinco instituciones artísticas entre las cuales no hay ninguna que represente el teatro en español.

Muchos de quienes desde lejos desprecian el teatro cubano del exilio, se asombrarían de las resonancias piñerianas que tienen obras como *Las Carbonell de la Calle Obispo*, de Raúl de Cárdenas, un escritor cubano residente en Los Ángeles, pero muy conectado con Miami. Así como en Cuba Héctor Quintero representa el puente entre la grandeza de Piñera y el desenfado del vernáculo, en el exilio hay varios, desde De Cárdenas hasta Dolores Prida, Manuel Martín Jr., Pedro Monge y Luis Santeiro, quien se hizo célebre con la serie de televisión *Qué pasa, USA?* Es temprano aún para aspirar a una producción dramática en la que se respire el aroma de Miami como se respiran en las películas de Woody Allen las esencias de Nueva York, pero a estas alturas resulta demasiado evidente que el sentimiento de provisionalidad va dando paso a la idea de la permanencia.

Miami y el arte del exilio

Ricardo Pau-Llosa

LOS CUBANOS, CUYA HISTORIA CONTIENE AMPLIAS OPORTUNIDADES PARA haber perfeccionado el arte de la supervivencia cultural en el exilio, no parecemos haber logrado aún la maestría necesaria para semejantes tareas. Eso es lo que se desprende de un análisis de los últimos cuarenta y cinco años de historia de las artes plásticas cubanas fuera del territorio nacional. Los logros han sido muchos, pero todos en el ámbito del desarrollo individual de obras de artistas cuyo talento y originalidad parecen irreprimibles, aun en un medio cultural (como el de occidente) que aún conserva ilusiones torcidas acerca del socialismo como condición ideal de una cultura.

Los fracasos en el quehacer artístico cubano en el exilio pertenecen al ámbito colectivo. Cuarenta y cinco años después, no hay una sola institución cultural en manos de cubanos exiliados que colecciona, estudie, o albergue obras de arte de la nación cubana ni de su extensión, el exilio. No hay nación sin un sentimiento ético fundamental: Nosotros primero, Yo después. En la plástica, y en particular en Miami, la «capital del exilio», este sentimiento no logra materializarse.

La situación se hace aún más frustrante cuando se toma en cuenta que un número importante de artistas han elegido vivir en el exilio en libertad, rechazando el paternalismo policiaco del estado totalitario, y que entre ellos se encuentran representantes de casi toda la historia cubana de las artes plásticas de la modernidad. A partir de la segunda generación de artistas modernistas en Cuba, aquellos que nacen en la segunda década del siglo XX y florecen desde los años 40 en adelante, todas las generaciones de artistas cubanos cuentan con sus mejores talentos fuera del país. Entre los más antiguos maestros de la segunda generación, se destacan Cundo Bermúdez, Mario Carreño y Carmen Herrera. A pesar del gran interés de coleccionistas por sus obras, evidenciado por los altos precios que alcanzan en subastas y galerías, no existe en Miami un museo cubano del exilio en el cual se puedan apreciar. La única institución de su índole que existió, el Museo Cubano de Arte y Cultura, entró en crisis en 1988, a pocos años de comenzar a funcionar en un recinto de la Pequeña Habana (fue institución sin paredes antes de eso), a raíz de una sonada subasta que incluía obras traídas de Cuba, realizadas por artistas que colaboraban con el régimen comunista (Mariano Rodríguez, Manuel Mendive y otros). Con su junta de directores en caos y el exilio en su contra, la institución fue apagándose hasta

desbandarse en 1999; su patética colección fue entregada al Museo Lowe de la Universidad de Miami.

La crisis y eventual muerte del Museo Cubano en Miami refleja, en microcosmos, la crisis de la nación cubana dentro y fuera de Cuba. Aun en sus mejores tiempos, era una institución presa del Yo-ismo de sus directores e incapaz de atraer a sus puertas al gran público, tanto exiliado como norteamericano, interesado en el arte de la nación cubana. Con el tiempo quizás lo hubiese logrado. Pero a Cuba siempre se le acaba el tiempo y sus ciudadanos se entregan a la ira narcisista o a la nostalgia de lo que fue y pudo ser, sin capacidad, aparentemente, de aprender de sus errores y volver a la carga hasta, al fin, alcanzar la deseada meta. Hoy por hoy, el supuestamente poderoso exilio cubano de Miami depende de la merced de curadores y directores norteamericanos para lograr un vistazo de su arte en un museo. La única importante colección museística de arte cubano fuera de Cuba se encuentra en Fort Lauderdale, en el Museo de Arte, a una hora de Miami por carretera, y eso gracias a la labor de su curador cubano-norteamericano, Jorge Santis. No obstante su valor, es una colección principalmente de arte contemporáneo. No hay un solo lugar público en el sur de la Florida donde se pueda admirar obras de Amelia Peláez, Víctor Manuel, Mario Carreño y tantos otros maestros cubanos, de forma constante. Sería difícil encontrar otra «nación» exiliada que muestre mayor indiferencia y desprecio por su legado artístico, especialmente uno tan rico y que interesa, aparentemente, a extranjeros más que a coterráneos.

No obstante, el revelador y llamativo fracaso en el ámbito de la institucionalización del arte cubano fuera de Cuba, hay unos cuantos artistas en el exilio que sí han logrado, a fuerza de su tenacidad y confianza en sí mismos, alcanzar una proyección admirable. Miami sí ha servido como el foro natural donde exhibir y proyectar sus obras, principalmente en galerías comerciales, dentro del contexto del arte internacional y, en particular, del arte latinoamericano. Al principio de los 70, se abrieron espacios en corporaciones, notablemente en el Edificio Bacardí, en Biscayne Boulevard, y en el Bloque DeArmas, en Virginia Gardens. Tuvieron un gran impacto, especialmente en un momento en que existían pocas galerías que se dedicaran al arte cubano y latinoamericano. Con gran valor y ahínco, artistas cubanos de la tercera generación marcaron una importante, aunque a menudo ignorada, pauta durante estas dos primeras décadas del exilio. Fueron, entre otros, Rafael Soriano, José Mijares, Rolando López Dirube, Agustín Fernández y Enrique Gay García, quienes establecieron las bases de la continuidad del arte nacional en el exilio. Fueron ellos los que vieron sus carreras interrumpidas por la implantación del totalitarismo en Cuba a partir de 1959 y, luego, por la lucha por la supervivencia en el exilio, y quienes sentaron los cimientos de la tradición del arte nacional fuera de la Isla. Vale recordar que se trata de una tradición que siempre estuvo ubicada dentro de la modernidad internacional y que fue capaz de digerir y cubanizar, con imaginación, sus diversos estilos y propuestas desde su despegue a mediados de los años 20.

Futuras generaciones de artistas que se formaron en Estados Unidos tendrían en las obras de estos artistas el vínculo con las corrientes del pensamiento visual que definieron la modernidad cubana en las décadas anteriores a la muerte de la República en 1959. Ya en la década de los 80 surgirían nuevas galerías, especialmente en Coral Gables (ciudad adyacente a Miami), en las cuales las obras de artistas de la tercera generación se exhibirían al lado de obras de maestros latinoamericanos y de los pinos nuevos de la plástica del exilio: Juan González, María Brito, Humberto Calzada, Miguel Padura, Paul Sierra, entre otros. Pero si bien en esa década gozaron los artistas exiliados de nuevas perspectivas alentadas por el boom del arte latino en Estados Unidos y el surgimiento del multiculturalismo, también vale afirmar que, en Miami en particular, el período comenzó con el éxodo del Mariel.

Es cierto que el Mariel trajo a Estados Unidos, y al exilio, muchos artistas de gran talento y vitalidad —entre otros: Carlos Alfonzo, Juan Boza, Víctor Gómez, Eduardo Michaelsen y Gilberto Ruíz—. Pero con el Mariel también se palpó, especialmente entre los que se criaron dentro del proceso totalitario cubano, la falta de conocimientos sobre los artistas que se había marchado anteriormente al exilio. Algunos de los recién llegados llenaron las lagunas en su conocimiento del arte nacional. La ruptura en la continuidad, que es alma de una nación y tarea definitoria de un exilio, comenzaba a vislumbrarse.

De cara a esta continuidad, se organizó en 1987 la muestra *Outside Cuba/Fuera de Cuba*, en la Universidad de Rutgers, un panorama de la plástica del exilio que viajó a varias ciudades, incluyendo Miami, hasta 1989. Esta exposición buscó esclarecer las corrientes que hermanaban el arte del exilio con el de las generaciones que lo antecedieron. Sin proponérselo (fui co-curador de esta muestra con Inverna Lockpez y Ricardo Viera, con la coordinación del proyecto de Ileana Fuentes), marcamos el final de un proceso de supervivencia cultural cubana en el arte del exilio. En 1989 —año de la masacre en Tiananmen, la caída del Muro de Berlín y el juicio de Ochoa en Cuba— se vaticinaba el final de la dictadura cubana. En realidad, lo que murió fue el exilio como proyecto de continuidad cultural cubana en el extranjero, y murió a manos de un exilio que aún rehúsa verse en términos que no sean económicos y políticos (en el sentido más faccional y mezquino de la palabra).

Ya a finales de los 80 y comienzos de los 90, coincidiendo con el rigor mortis del Museo Cubano, la próxima ola de artistas exiliados —Julio Antonio, José Bedia, Gustavo Acosta, Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, Tomás Esson, Arturo Cuenca, Rubén Torres-Llorca, Leandro Soto, Florencio Gelabert, Pedro Vizcaíno, entre otros— acentuaría aún más la divergencia en pensamientos visuales y referentes culturales, producto de la ruptura impuesta por la dictadura y aprovechada por ella. No se trata de ver la divergencia en sí como algo negativo, sino de entender esta instancia de ella como efecto de la prolongación de las condiciones de dictadura y exilio que fueron desmantelando el proceso de continuidad cultural. No obstante la rara excepción, los artistas de esta última etapa de exilio no se sienten vinculados en

estilo, preocupación estética, ni mucho menos en vivencias con los artistas ni con los exiliados en general que vinieron en los 60 y los 70; si acaso, expresan afinidad con uno que otro artista o intelectual del Mariel.

Esta ruptura hace más necesaria la presencia de un museo en el cual el público, tanto cubano como no cubano, pueda reconstituir esta quebrada continuidad, guiados por curadores y especialistas, y alentados por la curiosidad, si no ya el imposible amor, por una tradición cultural que los exalta y define. A la ausencia de tal institución y el interés de crearla, se une la ausencia de una crítica de arte seria y que aparezca regularmente en al menos un diario miamense. Una crítica en la cual obras y exposiciones sean evaluadas —celebradas unas veces, condenadas otras—. No existe. Los reportajes sobre arte que aparecen en *El Nuevo Herald*, por ejemplo, son invariablemente halagadores. Más superficiales aún son los del *Diario las Américas*. En el mundo de las artes visuales en Miami, toda crítica es vista como ataque personal, y la expresión de la opinión culta es vista como arrogancia en vez de verse como pie para entablar debates que enriquezcan a la colectividad. El resultado es un ambiente en que se vende mucho arte, pero se entiende poco de él. Tampoco se aprecia como una expresión profunda, original y emblemática de una nación dividida, exiliada y oprimida en su tierra, pero que alguna vez fue sede de una cultura alta y popular de gran frescura y originalidad.

Las pocas esperanzas vienen, por supuesto, de afuera de Miami, producto de la presión que siempre hubo, mucho antes que se hablara de «globalización», de internacionalizar toda carrera artística. Desde los 70, las Becas Cintas, otorgadas a creadores por la Fundación Oscar B. Cintas, ha dado apoyo a artistas y ha ayudado a proyectarlos dentro y fuera de Miami. Subastas, galerías y, más recientemente, ferias de arte, han impulsado mercados y carreras, y han hecho que el arte se vea en Miami como objeto de inversión y lucro —el único lenguaje que se entiende en Miami—. Se ve el fenómeno del regreso de artistas brillantes a este lugar, luego de largas y fructíferas estadias en otras ciudades (París, en el caso de Ramón Alejandro y Humberto Castro; San Juan, en el de Cundo Bermúdez; Connecticut, en el de George Sánchez). Los que siempre vivieron, o hasta la fecha viven, fuera de Miami (Paul Sierra, en Chicago; Emilio Sánchez y Agustín Fernández, en Nueva York; Mario Carreño, en Chile; Julio Larraz, en Nueva York y Europa; Segundo Planes, en México), siempre buscaron exhibir aquí con cierta frecuencia. No buscan la consagración, ni grandes ventas ni proyecciones. Buscan sentirse presentes en Miami por ser el único lugar fuera de Cuba, y por ende en libertad, donde Cuba se hace sentir —o debería hacerse sentir—. Esto a pesar de haber hecho muy poco esta ciudad subtropical con ese privilegio, este regalo ciego y caprichoso que la historia ha insistido en hacerle.

La pantalla de azogue

Cine cubano en Miami

Alejandro Ríos

EL CICLO DE CINE CUBANO QUE, BAJO LOS AUSPICIOS DEL MIAMI DADE College, se celebra desde 1993, ha suscitado dos tipos de elogio. El de un público local que se acrecienta con cada función e indaga sobre su próxima celebración, y el del silencio por parte de las autoridades de la Isla.

Varios han sido los eventos del Ciclo que han contado con la asistencia cordial de participantes de Cuba. Enrique Pineda Barnet tuvo la gentileza de inaugurar la serie y en años subsiguientes, entre otros, desfilaron por su escenario Senel Paz, Gloria Rolando, Humberto Padrón y Jorge Molina.

Hace apenas unos meses, en un mismo panel de discusión, a propósito del Festival de Cine Cubano Alternativo celebrado en plena Pequeña Habana, coincidieron Juan Antonio García Borrero, crítico de cine residente en la Isla, exponiendo sus argumentos en franca y relajada discrepancia con directores de cine como Sergio Giral, Orlando Rojas, Emilio Oscar Alcalde y Ernesto Fundora, entre otros. Luego la sala se abrió a las preguntas del público asistente y la velada terminó por ser un ejercicio práctico de tolerancia y cordura.

La funcionalidad del Ciclo ha sido pausada y respetuosa en todos los sentidos. Por un lado, los cubanos han encontrado un nicho propicio para someter sus obras al público de Miami que, por otra parte, se ha ido contaminando de diversas nacionalidades también interesadas en estas nuevas visiones puestas al día de una revolución moribunda en su exhibicionismo. También los directores de otros países han filmado para la posteridad testimonios que, hoy por hoy, son una contribución insoslayable a la historia iconográfica de la nación y han tenido mediante el CCC la oportunidad de ventilar públicamente sus reflexiones.

En no pocas oportunidades, las pasiones se han inflamado, sobre todo con respecto a las interpretaciones foráneas del fenómeno cubano. De tal modo, Silvia Morini, protagonista del documental *Our House in Havana*, del estadounidense Stephen Olsson, regresó a Cuba luego de años de exilio y después de su presentación en el Ciclo debió afrontar la ira de un coterráneo que la hizo cómplice del régimen por ser sobrina de Carlos Rafael Rodríguez, hacer el controversial viaje de retorno y abogar por el fin del embargo. A lo que Morini argumentó, iracunda, que ella le había hablado personalmente a su tío sobre el fracaso de la Revolución. Fue una noche llena de tensiones en la sala, pero al final quedó la satisfacción de haber discutido entre cubanos sin que las diferencias socavaran la comunicación.

Todavía hoy recuerdo con cuánta ternura y entereza el belga Dirk Vandersypen, ya fallecido, director del memorable documental *Cuba 111*, parado frente a un público no totalmente convencido de sus buenas intenciones al retratar la vida de un solar habanero, se esforzaba en explicar que su obra era una manera de rendir tributo al cubano de a pie, sin posibilidades de hacer constar sus reclamos más allá del exiguo círculo doméstico. El artista sentía un orgullo muy especial por haber contribuido a la conexión entre cubanos de ambas orillas mediante un gesto cultural. Al no recibir el beneplácito de las autoridades cubanas para presentar públicamente su documental, logró realizar, al menos, una proyección a sus protagonistas en el solar de la calle Cuba número 111.

Si alguna contribución importante ha hecho el programa a la divulgación serena del séptimo arte de tema cubano, es el redescubrimiento del más importante documentalista de su historia, junto a Santiago Álvarez, el también pintor y poeta Nicolás Guillén Landrián, quien dejara de existir en 2003. Poco tiempo antes de que en Cuba, sobre todo los jóvenes, comenzaran a desempolvar algunos de sus documentales prohibidos celosamente durante años, el Ciclo estrenó la única obra que hiciera en el exilio, *Inside Downtown*, y, en dos funciones posteriores, algunos de sus clásicos como *En un barrio viejo*, *Ociel del Toa*, *Taller de Línea y 18*, *Retornar a Baracoa* y *Coffea Arábica*. Esas noches, dos con su presencia y la otra ya con su sentida ausencia, valió la pena verlo sonreír y conversar con la prensa y el público asistente, como si fuera un niño maldito, consciente de las jugadas que lo colocaron en un lugar del arte difícil de superar.

Quiero pensar que gracias a la existencia del Ciclo, otras puertas se han venido abriendo en el ámbito cultural de Miami para el cine con temática cubana. Siguiendo la pauta trazada, otros festivales e instituciones han venido programando dichas películas.

El Festival Internacional de Cine de Miami, ahora administrado por el Miami-Dade College, desde hace algún tiempo tomó la iniciativa de incluir en su programación tanto obras realizadas en Cuba como otras que tocan el tema. A las primeras pertenecen *Nada*, de Juan Carlos Cremata, premio de la popularidad en 2003; *La vida es silbar* y *Suite Habana*, ambas de Fernando Pérez, y *Video de familia*, de Humberto Padrón, que se volvía a proyectar luego de haber tenido un concurrido estreno en el propio Ciclo de Cine Cubano, como parte de las actividades del Festival de Cine Cubano Sumergido, curado desde la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños por el cineasta maldito Jorge Molina.

Entre los documentales sobre el tema presentados en el festival de cine más importante de la ciudad, se encuentran el estreno de *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders, antes de su presentación en Cuba, hecho que causó cierto escozor por esos días en el ICAIC; *Fin de Siglo*, de Marilyn Watelet y Simón Zaleski; *Calle 54*, de Fernando Trueba; *El planeta de los niños*, de Valeria Sarmiento; *Balseros*, de Carlos Bosh y José María Domènech; *Habana, mi amor*, de Uli Gaulke, y *Spirits of Havana*, de Bay Weyman y Luis O. García, por sólo mencionar algunos de los más exitosos.

El año pasado, poco después de que se estrenara en Cuba, el filme *Suite Habana*, de Fernando Pérez, ya había encontrado lugar en las estanterías de las tiendas de alquiler de vídeos de Miami. En países de América Latina, sobre todo en México, por poner un ejemplo conocido, no es extraño que las copias pirateadas de películas norteamericanas de estreno se vendan en la esquina del propio cine que las está exhibiendo.

En Miami ocurre una operación similar pero enfocada en el cine cubano de todos los tiempos, tanto aquel que fuera defenestrado por la Revolución de 1959 como el que se ha producido hasta el día de hoy. Así, aparecen unas junto a otras: *Casta de robles*, *El hombre de Maisinicú* y *Siete muertes a plazo fijo* al lado de *Guardafronteras* o *El Brigadista*. Pasar la vista por títulos tan dispares, en todos los sentidos, es un divertido ejercicio de prestidigitación ideológica. Todo lo que se trató de separar con tanta saña, convive armoniosamente en un modesto negocio de la emblemática Calle 8 de La Pequeña Habana.

El estreno formal de *Suite Habana* ocurrió durante el recién terminado Festival Internacional de Cine de Miami. Fernando Pérez, invitado al evento, no pudo acudir y disfrutar de cómo el círculo vital de su comentado filme se cerraba ante la vista de la otra Cuba, que colmó el legendario Teatro Gusman del centro de la ciudad. La visa no le fue otorgada, pero en la función tuvo su representante accidental, el personaje de la película que parte de Cuba, tras un amor, a los Estados Unidos. Allí se personó, esperando encontrar a Fernando Pérez, y pudo ver cómo buena parte del público asistente lloraba al final de la exhibición, devastados por la precariedad en que viven sus coterráneos, detenidos en un tiempo insólito de espera y resignación.

Muchos otros han constituido momentos memorables de la experiencia que ha proporcionado el CCC a todos los que hemos estado involucrados en su realización. No pocos cineastas cubanos de generaciones y estéticas diversas han hecho llegar copias de sus filmes a la institución, de la manera más discreta posible, para que la obra sea confrontada con su otro público natural. Hoy ya puedo decir, sin temor a perjudicarlo, pues falleció, que siempre agradeceré a Adolfo Llauradó el gesto solidario de enviar su documental *Divas*, proyectado ante cientos de cubanos deseosos de conocer el destino de quienes fueran mitos del cine y la televisión de la Isla.

En los últimos años, sin embargo, el acercamiento ha sido con las nuevas generaciones de directores y sus realizaciones emergentes y desprejuiciadas sobre la realidad que les ha tocado vivir en décadas más recientes. Dos festivales de cine en este sentido han sido convocados en los pasados tres años, el que llamamos Cine Sumergido, apropiándonos del término empleado por el crítico e investigador Juan Antonio García Borrero, y el de Cine Alternativo. El primero se debió a la voluntad y esfuerzo del director Jorge Molina, quien a la sazón trabajaba en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Su cuidadosa curaduría permitió al público de Miami asomarse a una Cuba insospechada, incluso a lugares recónditos del país, gracias al loable trabajo de un equipo de realizadores agrupados bajo el nombre de Televisión Serrana. El documental dedicado a la chivichana,

como medio de transporte en una población montañosa de la Isla, hizo historia entre los espectadores de la ciudad del sur de la Florida.

Por su parte, el propio Molina presentó su obra, sumamente provocadora y desafiante, enaltecedora del cine de género, que resultó ser una verdadera sorpresa en medio de la letanía política al uso que signa muchas zonas de la cultura cubana.

El más reciente de los festivales, el de Cine Alternativo Cubano, con el cual se celebraba el décimo aniversario del CCC, ya se produjo mediante convocatoria a todos los confines del mundo, y las respuestas llegaron de El Salvador, España, Alemania, México, Cuba y muchos otros países donde el tema sigue generando una gran fascinación. Curado por Ever Chávez y quien suscribe, una amplia gama de géneros audiovisuales fueron considerados para el programa final.

La burocracia oficial del Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), sin embargo, se desentendió de la convocatoria e incluso no colaboró en lo más mínimo para que los invitados de la Isla pudieran tramitar sus visados. El único que logró llegar, Juan Antonio García Borrero, contó con la asistencia de otras instancias culturales para tener a tiempo su permiso de salida y visado norteamericano.

Los esfuerzos y las vías imaginadas para que las copias llegaran a tiempo a Miami bien pudieran integrar toda una secuencia dentro de un filme de espionaje de la llamada guerra fría. Al final, con raras excepciones, todos los que enviaron sus obras fueron incluidos y exhibidos en la sede del Festival de Cine Cubano Alternativo que fue el mítico Teatro Tower en La Pequeña Habana.

Es loable cómo las nuevas generaciones, no obstante las conocidas presiones, hicieron caso omiso de las mismas y se aventuraron con tenacidad a estar presentes en Miami, desafiando obstáculos políticos y migratorios mediante el lenguaje universal del arte.

El Festival de Cine Cubano Alternativo fue un sueño hecho realidad. En dos pantallas bajo un mismo techo, aconteció el mosaico más diverso posible sobre el país. Desde un dibujo animado de Matojo, con su candor didáctico de ética socialista, hasta el tráfico y consumo de estupefacientes en argumentos sucios de La Habana actual. Desde exilios y desarraigos en Hialeah y experimentaciones visuales en Los Angeles, a un inquietante juego de dominó en la Calle 8.

El evento rindió tributo a realizadores que de una manera u otra han dejado su huella en el devenir cinematográfico cubano, como Orlando Rojas, Ernesto Fundora, Jorge Dalton, Emilio Oscar Alcalde, José Padrón, Jorge Luis Sánchez, Nicolás Guillén Landrián, Manuel Marcel y Juan Carlos Cremata.

Por otra parte, contribuyó a expandir el contacto entre realizadores del exilio, nacidos en los Estados Unidos o llegados en diversas oleadas, con los de la Isla. Era prácticamente la primera vez que directores como Bill Teck, Joe Cardona, Rafael Lima, Rafael Falcón, Ruth Behar, María Bures, Bobby Farlice-Rubio, Lisandro Pérez, Rey Parla, Mario de Varona, Liz Cerejido, Tony Labat, Dinorah de Jesús Rodríguez, entre otros, confrontaban sus poéticas con colegas de la Isla.

Estos nuevos directores están siguiendo, de algún modo, el perseverante ejemplo trazado por pioneros excelsos como Jorge Ulloa, León Ichaso, Orlando Jiménez Leal, Eduardo Palmer, Camilo Vilas, llegados al exilio luego de una breve luna de miel con la épica de la Revolución. Fueron testigos excepcionales de la desilusión.

Los documentalistas de ahora, sobre todo, no cesan de hurgar en los intersticios de la sociedad pasada, presente y hasta futura, buscando la verdad de sus ancestros y la otra tan manipulada por intereses creados en ambas orillas. Los que cultivan la ficción, por su parte, ya refieren conflictos miamenses y se ocupan de lo extraordinario en una circunstancia tan paradójica como es la de un país desconocido físicamente que les devora el alma.

Con la obra ya producida en el exilio, Cuba vuelve a ocupar otro lugar de excepcionalidad en la historia del arte universal. Los soviéticos, húngaros, polacos y checos, por sólo mencionar a los más distinguidos, nunca se empeñaron en crear una cinematografía nacional allende sus fronteras. Los más grandes de sus cineastas fueron asimilados por la gran industria norteamericana. Los caribeños no ceden y se ufanan en tener un «cine cubano del exilio».

Meses antes del Festival me vi sentado en la humilde sala del apartamento que Nicolás Guillén ocupó hasta su muerte junto a su musa y esposa Grettel Alfonso Fuentes. Un grupo de amigos nos habíamos comprometido a ayudar a un director joven de la Isla empeñado en realizar en Cuba un documental sobre el hombre de *Ociel del Toa*. La idea era hacerle una entrevista a Guillén como pieza central del material. Resultó ser su última y más extensa conversación en cámara, donde saldó deudas pendientes y habló con jovial entusiasmo de sus avatares como director de cine. Lloró de emoción cuando se mencionó el nombre de Santiago Álvarez, quien lo ayudó en momentos muy difíciles de su vida, y no pudo contener la ira al escuchar el nombre de Julio García Espinosa, quien se empeñó, según Guillén, en hacer todo lo contrario.

El exiguo grupo de realización, en aquella sala donde deambulaba un gato circunvalando lentamente las pinturas de Guillén amontonadas por cada rincón, trabajó por amor y respeto al arte, tomando horas y recursos de sus vidas, sin cobrar un centavo. Una productora americana, embrujada por la cultura cubana, y dos cubanoamericanos, el camarógrafo y el sonidista, conocieron aquel día a ese negro aristocrático que refería una historia, entre tenebrosa y festiva, de cautiverios y realizaciones personales extraordinarias.

Aquel convite de delirios e ideas prefigura la mezclanza que el futuro ya le tiene deparado a las manifestaciones del arte cubano. Los técnicos hablando inglés entre ellos, yo ejecutando un cuestionario llegado de La Habana vía correo electrónico, la americana preocupada por la excelencia de la realización en general, consciente de protagonizar un fragmento de nuestra historia, mientras Grettel aprovechaba una pausa de la grabación para secar el sudor de la frente de ese hombre tan presumido y decente que amó hasta la enajenación y la muerte. Todos en sintonía, colaborando, volando alto por encima de tendencias y resentimientos. Sin dictadura ni exilio por unas horas. Conscientes de que así será el futuro, pero mientras llega, que la inspiración nos atrape trabajando.

¿Quién publica libros de poesía?

Reinaldo García Ramos

DURANTE LAS ÚLTIMAS CUATRO DÉCADAS, MIAMI HA IDO GENERANDO EN LA imaginación de mucha gente una notable cantidad de prejuicios. A veces esos prejuicios son inofensivos, en exceso alabatorios: ciudad de eterno sol, playas impolutas, juventud sana y divertida, restaurantes exóticos, lugar idóneo para jubilados, etc. Pero la gran mayoría de esas ideas preconcebidas son furiosamente despectivas: ciudad de obsesiones políticas y miopía social; calles plagadas de tensión interracial; delincuencia creciente, derivada a menudo del narcotráfico; sitio de turismo sin conciencia, donde prospera un hedonismo embrutecedor; ciudad de personas incultas. Sobre todo esto último: la vida cultural de la ciudad es el aspecto que en esos grotescos esquemas figura con menos esplendor.

La realidad es, por supuesto, muy distinta: como toda urbe en plena expansión económica y física (y en pleno proceso de enriquecimiento social y cultural), Miami se enfrenta hoy a desajustes, insuficiencias y conflictos; pero no coincide para nada con esos grotescos esquemas. Aunque la ciudad está lejos de ser un paraíso apacible, sus problemas no son ni más apremiantes ni más insolubles que los que puedan tener, por ejemplo, El Paso, San Diego o Nueva Orleans, para sólo mencionar tres centros urbanos del sur de los Estados Unidos en que hay concentraciones importantes de población minoritaria. ¡Qué sorpresa se llevan a menudo muchos detractores de Miami, cuando pasan por aquí y descubren de pronto que en este lugar no sólo hay, digamos, librerías y galerías de arte que prosperan, sino además museos (algunos de ellos excepcionales, como el Wolfsonian); que todos los años celebramos una feria internacional del libro, así como varios festivales de cine, de música, de ballet, y que múltiples instituciones prestigiosas como la Concert Association of Florida, la Florida Grand Opera y la New World Symphony tienen aquí su sede y atraen desde hace años a numerosos talentos y personalidades mundiales de la música, la danza y la ópera! ¡Y qué otra gran sorpresa se van a llevar esos señores si leen este artículo y se enteran por último de que, entre 1993 y 2003, en Miami se han fundado cinco editoriales para publicar literatura de escritores de esta comunidad y del ámbito hispano en general, y que esas editoriales se han interesado sobre todo en libros de poesía!

Los cubanos que están a cargo de esas cinco aventuras son: el poeta y narrador Carlos A. Díaz Barrios (Ediciones La Torre de Papel, fundadas en 1993); el pintor Ramón Alejandro (Colecciones Baralanube y Mañunga, 1996 y 1997); el poeta y crítico Germán Guerra (Colección Strumento, 1998); el investigador y crítico Carlos Espinosa Domínguez (Colección Los Libros de las Cuatro Estaciones, 2002), y el poeta Ignacio T. Granados Herrera (Ediciones Itinerantes Paradiso, EDITPAR, 2003).

Lo más impresionante de este fenómeno que ha crecido sin intenciones es su enfoque hacia la producción de libros de poesía fundamentalmente. La decisión de llevar a la práctica un proyecto editorial con reducidos recursos, y el despliegue de energías necesarias para mantener ese proyecto a flote, son actos que en cualquier parte requieren por sí solos una gran osadía; pero fijar la atención primordialmente en la poesía, a sabiendas de que los libros de ese género tienen escasa salida comercial, equivale casi a un suicidio en términos financieros. Pero estos cinco editores han persistido, imbuidos de una genuina pasión que todos debemos agradecer.

Desde los primeros años del éxodo cubano, tanto en Miami como en Nueva York y otras ciudades, muchos poetas han estado publicando, como sabemos, prestigiosas revistas que han servido de canales de difusión para sus obras (la revista *Exilio*, por ejemplo, publicada en Nueva York entre 1965 y 1973). Y editando nuestras obras casi siempre con fondos del propio bolsillo (recordemos a Eugenio Florit), en editoriales de otras ciudades y países. En cuanto a Miami en particular, durante los largos años del exilio han surgido intentos esporádicos de crear vías para fomentar las obras de los escritores cubanos, pero esos proyectos y esfuerzos también han tenido, desafortunadamente, una existencia breve y accidentada. La empresa editorial más exitosa y veterana de esta ciudad, Ediciones Universal, dirigida por Juan Manuel Salvat, tiene en su haber una lista muy extensa de obras en español de autores de talento, tanto cubanos como de otros países, pero no presta la debida atención a la poesía; se concentra en otro tipo de libros, sobre todo en prosa narrativa, ensayo, historia, memorias; es decir, en obras de interés más general que resultan prometedoras desde el punto de vista comercial.

Las revistas literarias como *Exilio* y los autores tenaces como Florit son antecedentes insoslayables para comprender el desarrollo de lo que ha sido hasta hoy la poesía cubana del exilio. Pero la fundación de La Torre de Papel en 1993 inaugura en Miami un fenómeno totalmente nuevo. Comienza a prosperar en esta ciudad la idea de que aquí se pueden crear y mantener pequeñas editoriales, para publicar exclusivamente obras literarias, en particular libros de poesía, y propiciar así un entorno favorable a la creación y la expresión a largo plazo.

Díaz Barrios recuerda hoy con cierto alivio el carácter arriesgado que tuvo la empresa en sus inicios: «Fue tal vez como un desafío, porque siempre habían dicho que la poesía no se vendía, que era una locura; algunas personas vinieron a darme el pésame. Pero el tiempo me dio la razón; no era una locura; el otro día conté los libros y La Torre de Papel tiene ya 56

libros publicados»¹. De esas 56 obras, el 70 por ciento son títulos de poesía. Al cabo de estos diez años, entre los numerosos autores de poesía publicados por La Torre de Papel en sus diversas colecciones, cabe destacar a Luisa Pérez de Zambrana, Lorenzo García Vega, Magali Alabau, Benigno Dou, Lourdes Gil, Rogelio Fabio Hurtado, Iraida Iturralde, Alejandro Lorenzo, Juana Rosa Pita, Enrico Mario Santí, José Triana, Teresa María Rojas y Fernando Villaverde; además de varias obras del propio editor.

«La historia de La Torre de Papel comenzó con el poeta cubano Amando Fernández (1949-1994), que era muy exigente con las ediciones de sus libros y había quedado insatisfecho con las experiencias que había tenido en las imprentas de Miami», cuenta Díaz Barrios. «Me pidió que lo ayudara a publicar su más reciente manuscrito. Él fue quien tuvo la idea de darle a la nueva colección el título de La Torre de Papel, porque un poeta siempre está apoyado en una torre de papel, como un vigía». El primer libro sería su poemario *Museo natural*. «El resultado le gustó tanto que siguió publicando conmigo. Y sacó cuatro libros en La Torre de Papel: *Museo natural*, *Lingua franca*, *El minotauro* y *Ciudad, isla invisible*. No llegó a ver este último poemario, que salió después de su muerte».

Los libros de La Torre de Papel establecieron un perfil editorial que expresaba muy bien sus propósitos: libros pequeños, en papel de hilo de colores muy suaves, con grabados o dibujos a línea en sus cubiertas y tiradas modestas. Libros discretos, pero elegantes y atractivos. Díaz Barrios asegura: «El editor de poesía debe llamar la atención del lector, pero no con los medios en que usualmente se hace en otros géneros. El concepto clásico de lo que debe ser un libro de poesía siempre va a perdurar».

Las dos colecciones de Ramón Alejandro surgen ya, desde su propia concepción, con el obvio prestigio que les confieren los dibujos sensuales y evocadores del pintor. La calidad de la impresión y el acabado de los libros de Baralanube y Mañunga estaba garantizada por la pericia de su editor: el francés Pierre Laurendeau, amigo de Alejandro. Laurendeau buscaba seguir realizando proyectos similares a los que ambos habían llevado a cabo años atrás en Francia y pidió ayuda a Ramón Alejandro, quien reaccionó al principio con escepticismo. Pero Laurendeau logró convencerlo, sobre todo porque Ramón Alejandro vio en la propuesta una ocasión para volver a dibujar.

Así surgió la Colección Baralanube, cuyo primer volumen fue el poemario *Trenos* (1996), del cubano Álvarez Bravo. «Quería —cuenta Ramón Alejandro— engarzar con otras obras la aparición de *Las comidas profundas*, de Antonio José Ponte; crear una colección y no sólo sacar un libro aislado». Así, Baralanube ha publicado hasta ahora siete títulos, ilustrados con dibujos de Alejandro. Cinco de ellos son de poesía, e incluyen obras de

¹ Las citas entrecomilladas proceden de entrevistas realizadas por Reinaldo García Ramos a los editores.

Esteban Luis Cárdenas, Néstor Díaz de Villegas y Félix Lizárraga. Un año después, el pintor creó otra colección más pequeña, Mañunga, también ilustrada por él, que hasta el presente ha sacado dos títulos, entre ellos el poemario *Anarquía en Disneylandia*, de Díaz de Villegas.

Germán Guerra introduce en ese auge de ediciones muy cuidadas otro elemento nuevo: el libro artesanal, objeto único cosido a mano, elaborado en casa con esmero y excelentes ingredientes, como en el pequeño taller de una familia renacentista. Los libros de Strumento son eso: verdaderas joyitas tipográficas y artísticas que el editor va entregando a sus lectores como los frutos radiantes de un huerto secreto. Según Guerra, «editar libros, más que una idea, es un ritmo de mi respiración, una necesidad que siempre ha hecho pareja con la necesidad de la escritura, desde mi primer verso. Tengo momentos, ahora, en que no logro distinguir al escritor que edita libros de poesía del editor que escribe versos». Cada título lleva un formato distinto, e ilustraciones de un artista diferente.

Guerra tomó lecciones de Bibliotecología y trabajó en talleres de encuadernación y restauración de libros en la Biblioteca Nacional «José Martí» y en el Archivo Nacional de La Habana. El primer libro de la Colección Strumento fue un poemario del propio Germán: *Dos poemas*. «En aquel 98 no tenía un plan editorial y nunca imaginé que la colección cobraría el cuerpo y los títulos que hoy nos muestra», afirma: cinco volúmenes, «a razón de uno por año», de Pedro Jesús Campos, Félix Lizárraga, José Kozar y Juan Jennis.

La Colección Los Libros de las Cuatro Estaciones se inauguró en 2002. Carlos Espinosa Domínguez, su director, aclara que esa colección «está encaminada a recuperar una serie de autores y obras que, por no resultar comerciales, no se encuentran al alcance de los lectores y que, en cambio, tienen méritos más que suficientes para que se sigan leyendo». Subraya también que, desde luego, su colección abarcará todos los géneros. Pero es significativo que se haya inaugurado precisamente con un libro de poesía: *Juego de damas*, de Belkis Cuza Malé, «un poemario que había sido publicado en Cuba» —aclara Espinosa— «y que fue de inmediato destruido». Hasta ahora no se ha publicado otro poemario en esta colección, que ya ha sacado cuatro títulos. El nombre de la colección, según nos dice su director, está relacionado con su intención de publicar cuatro libros por año: «Venía bien, porque sabíamos que el presupuesto limitado no nos iba a permitir sacar más de cuatro títulos al año. Y a veces, ni siquiera cuatro».

El propósito de Ignacio T. Granados en EDITPAR se acerca mucho al intento de Germán Guerra, pero está determinado por otros factores, en particular por su escasez de recursos. Los libros de EDITPAR son tal vez los más elementales en su aspecto (folletos presillados, muy poco extensos), pero destaca en ellos la notable calidad de los textos impresos y aspectos gráficos elogiables. Ignacio se ha valido de estratagemas casi heroicas para sacarle el máximo partido a los medios físicos que tiene a su alcance: diversos recursos de la ilustración digital y un buen instinto para la diagramación, de modo que consigue dar a sus libros un aspecto refrescante y atractivo.

Los orígenes de su proyecto editorial se remontan a los años que pasó en un seminario de Puerto Rico, como postulante para hacerse fraile dominico de la Orden de los Predicadores. Uno de los religiosos le cedió la idea de crear Ediciones Paradiso. Granados se radica en Miami en 1997 y funda en 2003 las Ediciones Itinerantes Paradiso, que él prefiere llamar EDITPAR en abreviatura, añadiendo así «el concepto dominico de la itinerancia». Y explica: «Los libros que publico no cesan de ir de un lado para otro, y los divulgo comúnmente en galerías de artes plásticas y en festivales callejeros; asumo mi esfuerzo editorial como una *performance*». El primer libro de EDITPAR, que ha publicado hasta ahora trece títulos, cinco de los cuales son de poesía, fue, inevitablemente, un libro de poemas suyos, *From Overtown*, «en que trato de expresarme en poesía bilingüe, como negro cubano que llega a Overtown, y en ese entorno descubre su propia herencia cultural».

La financiación de estas cinco editoriales y la distribución de sus libros son dos aspectos que preocupan en distinta medida a sus directores, pero que en todos los casos determinan las perspectivas inmediatas y a largo plazo de cada una de ellas. En cuanto a la financiación de La Torre de Papel, Díaz Barrios nos dice: «A veces el autor paga una parte de los costos y yo pago el resto, nos dividimos los costos a la mitad; a veces he publicado el libro sin costo alguno para el autor. También ha ocurrido que un grupo de amigos se han reunido y han recolectado fondos para pagarle la publicación a un autor que admiraban pero que no tenía dinero». Por su parte, Ramón Alejandro aclara que en su caso —salvo cuando publicó cierto libro en prosa muy extenso— los autores nunca han pagado nada, pues los títulos de sus dos colecciones «se imprimían y encuadernaban en Angers, en Francia, y esa parte del trabajo estaba a cargo de Laurendeau y de sus propios contactos allá. Laurendeau no me cobraba nada por su propio trabajo; lo hacía por amor al arte. Yo financiaba el resto de los gastos con el dinero que iba obteniendo al vender mis obras de pintor». Tanto en el caso de Strumento como en el de Las Cuatro Estaciones, los editores corren también con todos los gastos. Lo mismo ocurre en EDITPAR, con la salvedad de que Granados no imprime toda la edición de sus libros de una sola vez, sino que los va imprimiendo a medida que le surgen compradores, como él mismo aclara: «Las ediciones se preparan para 100 ejemplares, en principio, con posibilidades de reimpresión, pero yo los imprimo en tandas de 10 ejemplares. De manera que controlo las existencias para evitar que el esfuerzo me produzca pérdidas».

Guerra y Granados producen sus libros de manera semiartesanal; la encuadernación se realiza en la vivienda de los propios editores. Guerra describe ese ritual de manera espléndida: «Aparte de decidir qué publicar y de zancajear a los cuatro vientos del pueblo un ilustrador diferente para cada título, también edito los textos, diseño las páginas y el formato de los libros, y al final, terminados de imprimir, nos sentamos todos —mi esposa, mi hija y yo— a la mesa, hilo, tijeras y agujas en manos, a encuadernar hasta que nos gana el sueño de la madrugada. Una suerte de ceremonia unipersonal con el silencio de dos mujeres en el fondo». A diferencia de los

otros cuatro editores, Granados no utiliza imprentas, sino que imprime sus libros con equipos digitales e impresoras caseras. Por su parte, los libros de Las Cuatro Estaciones llevan este proceso de calidad gráfica a otro nivel, pues utilizan los servicios de un profesional del diseño, Umberto Peña, y salen por Término Editorial, una empresa que está bien establecida (con sede en Cincinnati, Ohio), bajo la dirección del escritor cubano Roberto Madrigal. Como los demás títulos de Término, los libros de Las Cuatro Estaciones se imprimen en un taller ubicado en Denver, Colorado; en Miami se editan, se revisan y se corrigen.

En cuanto a las tiradas, fluctúan entre límites más o menos modestos, desde luego, porque así los problemas de distribución disminuyen en cierto modo. La Torre de Papel imprime 300 ejemplares de cada título; Baralanube, 500; Strumento, entre 50 y 250; Las Cuatro Estaciones, 300, y el caso de EDITPAR quedó detallado más arriba. En todos los casos, cada autor recibe una cantidad determinada de ejemplares que distribuye por su cuenta, y el editor se encarga de distribuir el resto de la edición. En este sentido, La Torre de Papel tiene una relativa ventaja, al menos en términos prácticos, pues Díaz Barrios es también el propietario de una librería (Agartha Secret City, en Coral Gables) y ha abierto www.latorredepapel.net para distribuir sus libros.

Casi todos los editores destacaron la ausencia de una crítica sistemática que proporcione a los libros una caja de resonancia; la carencia en el ámbito de Miami o del exilio en general de talentos literarios que ejerzan la crítica con asiduidad, no sólo como actividad enjuiciadora, sino también como experimento creativo, realizado con fervor y lucidez. «En nuestra literatura no existe reacción crítica, ni crítica sistemática que estudie y diseccione las obras que vienen apareciendo», nos dice Guerra con pesar.

Sin embargo, el consenso general es optimista. Espinosa nos dice que su labor y la de otros editores «ha incrementado el interés del público por conocer y leer autores cubanos en general y del exilio en particular. Esta labor toma muchos años, hay que realizarla sin esperanzas de éxito inmediato. Es como una semillita que uno va dejando, que uno siembra y luego cuida; a lo mejor uno nunca llega a ver el árbol crecido; en el mejor de los casos, con suerte, sólo se llegan a ver las hojitas, los retoños, y eso es ya suficiente».

Salvo en el caso de Ramón Alejandro, que por el momento ha suspendido sus colecciones debido a dificultades económicas, los otros cuatro editores tienen libros en perspectiva. La colección Las Cuatro Estaciones aspira a publicar un poemario del difunto Jorge Oliva, *Guantánamo Bay, el tiempo roto*, en cuanto se resuelvan ciertas cuestiones de derechos de autor. Díaz Barrios anuncia un tomo de cuentos de Julián del Casal, *Historias amargas*. Granados quiere publicar el poemario *Memoria por el campo socialista*, de Oscar Kessel, un poeta negro cubano, residente en la Isla. Strumento anuncia para muy pronto un libro del destacado poeta cubano Emilio de Armas, *Sobre la brevedad de la ceniza*. Estos editores no se han dejado amilanar por los obstáculos ni las reacciones precarias que los libros publicados hasta ahora puedan haber recibido. Granados lo dice con toda

claridad: «Incluso cuando indirectamente han llegado a mí críticas negativas, expresadas con cierta altanería, me he sentido confirmado en el propósito de estas ediciones; ha sido como un estímulo para perseverar. Es como para que el próximo libro sea un certificado de gratitud por ese menosprecio». Por su parte, Ramón Alejandro también se siente optimista: «Se puede afirmar que sí hay lectores de poesía en Miami, pero hay que estimularlos. La poesía nunca ha sido un género mayoritario. La reacción que estos libros han despertado no habría sido mucho mejor en otras ciudades de América Latina o incluso de España».

Es imprescindible destacar la continuidad, la persistencia: una coincidencia de fe compartida entre estos cinco editores, y de propósito firme que cada uno de ellos ha expresado. «Hay una maldición arquetípica según la cual la poesía es la cenicienta de la literatura —nos dice Díaz Barrios—; pero si lo es, se trata entonces de una cenicienta muy recordable: un poema, o incluso unos versos, se recuerdan a través de la historia; la poesía posibilita el acto más prolongado de la memoria. Eso salva a la poesía: estoy seguro de que el último ser humano que quede en la Tierra se va a acordar al menos de un verso. Ese es el misterio: algo que no se vende tanto, pero que es recordable a veces por toda la humanidad».

Y Granados dictamina: «Uno no puede enfrentar estas cosas en términos capitalistas netos, como oferta y demanda; pero si el proyecto editorial se enfrenta, dentro del capitalismo, como la posibilidad de pelear por un público lector, o de incluso formar un público lector, entonces se abren otras puertas, y cualquier editor estaría encantado de Miami, porque ésta es una ciudad inexplorada».

Festín para la memoria

El exilio gastronómico

Ivette Leyva Martínez

*Para Antonio José Ponte,
por Las comidas profundas*

DE TODAS LAS DEFINICIONES QUE HAN ACOMPAÑADO EL SURGIMIENTO DEL Miami moderno y cosmopolita, pocas resultan tan irrefutables como la de santuario de la tradición culinaria cubana. La preservación, difusión y creciente arraigo de sus platos típicos en Estados Unidos figuran a la luz del tiempo como la conquista cultural mejor cumplida por la comunidad exiliada en estas tierras.

La escasez y las restricciones materiales que han caracterizado la vida de los cubanos bajo el gobierno de Fidel Castro, también han cobrado su precio a la cocina cubana dentro de la Isla. Hoy, a falta de ingredientes, las recetas tradicionales sólo existen en los libros de las abuelitas, y algunas especias son apenas nombres sonoros y exóticos para los cubanos más jóvenes.

Ciertamente, varias comidas tradicionales siguen haciéndose en la Isla en virtud de la inventiva y la pasión culinaria del cubano. Comer suculentamente y, sobre todo, proclamarlo, es parte de nuestra desbordada idiosincrasia. Por eso, cocinar y comer sin las ataduras del racionamiento se han convertido en una de las mayores ilusiones para los que viven en la Isla, en desafío de la cotidianidad.

Aunque el ajiaco, plato nacional, sigue cociéndose con frecuencia en Cuba debido a la variedad y flexibilidad en el uso de ingredientes para su elaboración, otras recetas habituales han desaparecido forzosamente. La restauración del esplendor gastronómico en la vida popular y familiar todavía parece una quimera. Los paladares en dólares y los restaurantes para turistas que actualmente funcionan en La Habana y otras ciudades del país no son más que remedos patéticos de una cultura culinaria que se manifestaba plenamente tanto en el fogón casero como en la fonda de barrio y el salón *gourmet*.

Hoy puede decirse que si alguien quiere conocer la auténtica cocina cubana, debe viajar a Miami y no a La Habana.

Los menús de los restaurantes cubanos de Miami —que sobrepasan el centenar— anuncian diariamente, entre otros, la ropa vieja, el picadillo, el

bistec de palomilla, la carne con papas, la sopa de plátanos, el tamal en cazuela, el flan de coco y el pudín diplomático.

Los primeros cubanos exiliados se aferraron a los platos típicos de su tierra natal como a un madero en medio del mar. En la tierra del *hamburger* y el *hot dog* sembraron los plátanos maduros fritos y el lechón asado, el sándwich cubano y la medianoche, un monumental bocadito de jamón, queso y lascas de pierna de cerdo. Con los primeros panaderos exiliados llegaron el pan cubano y el pastelito de guayaba, dos íconos de nuestro acervo culinario.

El apego a ese bastión de identidad es tan profundo que desde los años 60 y 70, de agria y extendida intolerancia por todo lo que oliera a la Cuba de Castro, el libro *Cocina Criolla* (1954), de Nitza Villapol, ha sido el más vendido y editado en el exilio a pesar de que la autora nunca autorizó su publicación en Estados Unidos. Son tan incontables sus ediciones, que muchas ya ni consignan el número ni el año original de la compilación de recetas tradicionales cubanas.

Villapol, una maestra de cocina nacida en Nueva York, creadora del *gourmet* cubano de los años 50, se convirtió en una metáfora perfecta de la simulación tras la imposición de la libreta de racionamiento y la espiral de ausencias alimenticias de la canasta familiar, a la vez que ayudaba a resolver con su creatividad los crecientes vacíos en las mesas cubanas. En la medida en que desaparecían ingredientes básicos de sus recetas, comenzó a inventar, proponiendo tortilla de yogurt, huevos fritos en agua y picadillo de gofio, entre otros engendros, reflejo de una vocación sustitutiva que nos ha acostumbrado a aparentar en vez de asumir la carencia. El producto adulterado, travestido, en lugar del original. El queso de coditos y el bistec de cáscaras de toronja como acomodos del paladar.

Las propuestas de esas insólitas recetas se sucedieron durante décadas de penurias en el popular programa *Cocina al Minuto*, que llegó hasta los umbrales del llamado Período Especial, convirtiéndose en uno de los de más larga duración en el continente. Cuando Villapol murió en la Isla, ya sus compatriotas en Miami habían consagrado a *Cocina Criolla* como un libro de cabecera, y habían transmitido las recetas a sus descendientes.

La demanda de ingredientes para que los primeros exiliados en Miami combatieran la nostalgia desde las cocinas de sus casas, forzó a las cadenas de supermercados estadounidenses a incluir en sus anaqueles productos tradicionales de la Isla, adquiridos en otros países o elaborados en pequeñas factorías locales. Hoy ya no están confinados a la sección de Comidas Étnicas, sino dispersos por todos los establecimientos comerciales de la ciudad. Pida lo que quiera, que lo hallará en cualquier mercado miamense. El casabe viene de República Dominicana; el plátano verde, de Ecuador; la malanga y la yuca, de Costa Rica, y el boniato que se cultiva en Florida, estado donde está enclavada Miami.

Tientan a los clientes merenguitos y chiviricos envasados en factorías locales, cremas de guayaba «La Manzanillera» y de naranja, mango y leche

con sello de «La Cubanita»; coco quemado y boniatillo, la tortica de Morón e incluso la menospreciada raspadura.

Con el paso de los años, importantes firmas de alimentos han incorporado a sus líneas —incluso de alimentos congelados y precocinados— comidas tradicionales cubanas. Se vende arroz con pollo, fricasé de pollo y picadillo con arroz, listos para comer después de unos minutos en el microondas, y se ofrecen tostones y plátanos maduros congelados, a la espera de ser sacrificados en aceite hirviendo. Para quien no quiere encender la hornilla, están las mariquitas y los chicharrones envasados al vacío, los frijoles negros —y los colorados, bayos, lentejas y garbanzos— enlatados.

Además de diferentes marcas de jugos de las frutas tropicales, hay pulpa de guanábana, de mamey, de mango, y frutabomba para batidos, y para el ajiaco, un paquete con las principales viandas congeladas, peladas y picadas en trozos. En botellas se venden el mojo criollo y la naranja agria. En los enlatados, el agua de coco (con o sin pulpa, o baja en carbohidratos) y lo que parecería imposible: el guarapo. También en latas pueden comprarse los cascós de guayaba, la piña en trozos y el coco rayado, además de las mermeladas de mango, guayaba y frutabomba.

Como parte de la recreación de la Cuba que dejaron atrás, los exiliados comenzaron a producir las bebidas gaseosas más populares antes de 1959. La embotelladora de la familia Cawy renació en Miami produciendo la malta del mismo nombre, junto al Materva y el Jupíña. El casi centenario Ironbeer, llamado alguna vez «la bebida nacional», y la Piñita Soda, son elaborados desde hace años por otra compañía también radicada en esta ciudad.

En desafío a las grandes cadenas estadounidenses de comida rápida como McDonald's, Burger King o Wendy's, emergieron restaurantes de comida criolla como Latin American, el *fast food* miamense por excelencia. Para enfrentar las crocantes y delgadas pizzas de Papa John's, surgió la cadena Montes de Oca —cuyo dueño dice ser el creador de la crema de queso cubana— y luego su rival Rey's pizza, ambos con pizzas gruesas y desbordantes en grasa, a la cubana.

A Miami emigraron también las fondas cubanas, pequeños establecimientos donde puede comerse muy barato, y la comida de cantina, un servicio a domicilio con precios módicos para los enemigos de encender la cocina.

De igual forma ha prosperado en el exilio el híbrido de cocina china con cubana. Descendientes de chinos que habían emigrado a Cuba se han afincado en Miami y en medio de un «Chico, esto está llenísimo hoy», puede usted disfrutar un delicioso arroz frito especial, acompañado por tostones acabados de freír. Uno de los puntos más apetecibles de esta comida chino-cubana de los últimos años está enclavado en plena «sagüesera»: un timbiriche tan bullanguero como delicioso, que satisface cada fin de semana centenares de órdenes de comida para llevar, con apenas dos cocineros, un auxiliar y una dependiente zalamera atendiendo el mostrador y el teléfono.

ENCLAVES DE RESISTENCIA CULTURAL

No satisfechos con convertir las comidas de su tierra en uno de los principales atractivos de Miami, los cubanos han ido un poco más allá en su reafirmación de identidad a través de los alimentos.

En la era de la pulcritud y el envase elegante, se mantienen enclaves de resistencia cultural cubana que combinan un mercado de productos agrícolas con el expendio de alimentos y bebidas en un ambiente campestre y caluroso, desafiando las estrictas reglas de higiene y organización que rigen la mayoría de los establecimientos estadounidenses.

Parecería que lugares como El Palacio de los Jugos llevan las de perder en una competencia con los grandes mercados; pero, ¿dónde puede usted manosear sin reparos una corteza áspera, unos contornos curvilíneos, sin que nadie le mire atravesado? ¿Dónde podrá hallar una docena de huevos de dos yemas (garantizados, aseguran) o un panal de miel, buñuelos en almíbar, tamales en hoja y manteca de puerco en tan poco espacio físico?

Las frutas, viandas y vegetales desparramados a la entrada de esos lugares, a plena luz, muchos cultivados en casas de Miami, evocan también la simplicidad que caracteriza aún el proceso agrícola cubano. No en vano muchos de estos puntos de comercio se han establecido a imagen y semejanza de los mercados de la Isla —de aquellos atestados puestos de barrio— o, en una suerte de nostalgia prospectiva, de lo que podrían ser hoy si el Estado hubiese desarrollado una agricultura autosuficiente. Vamos de la tierra a la mesa, parecen pregonar las frutas de El Palacio de los Jugos, un recinto caótico y abarrotado de clientes que nos engatusa con el espejismo del terruño y preferimos comprar ahí —a veces más caro— que en los asépticos salones de los supermercados.

La gente, de cuello y corbata incluso, hace fila para comprar los batidos de mamey y los jugos de melón, y come al aire libre sus «completas» en banquetes improvisados y platos desechables. Podría decirse que se refugian del aire acondicionado y de la «buena mesa» en esta opción más primitiva, menos impecable, más cubana.

Estos lugares reafirman el carácter intrínsecamente popular de la comida cubana. No existe una cocina *gourmet* cubana, y los intentos por crearla —en restaurantes caros y elegantes, como Yuca—, no han proliferado. La decoración y el ambiente de los restaurantes donde se cocina mejor carecen de sofisticación. El cubano va a devorar un bistec que desborda el plato, pero en general prefiere que se lo sirva una camarera de cejas meticulosamente pintadas que lo llame «mi amor» a que lo haga un impecable «capitán» de correctísimos modales.

El arraigo por los productos de la tierra persiste de tal forma que muchos viajeros regresan de la Isla con semillas de árboles frutales para sembrar en los patios de sus casas miamenses. A falta de la tradicional púa para asar el puerco, los orientales cubanos se han tenido que conformar con la «caja china» usada en occidente, y que hoy se pregonan y vende en cualquier rincón de Miami.

Otra fiesta popular del sabor cubano se produce cada año, desde 1982, en la gran feria auspiciada por la organización Municipios de Cuba en el Exilio. El festín transcurre por tres días en el espacio que habitualmente ocupa un mercado popular o «Pulgiero», en el noroeste de la ciudad, muy frecuentado para adquirir la «pacotilla» que llena los enormes maletines o «gusanos» con destino a los familiares en la Isla. Allí, representantes de cada municipio —según la división político-administrativa previa a 1976— venden productos típicos: en el kiosco del municipio Caibarién se puede comprar la tradicional salsa de perro, y en el de Baracoa el cucurucho de coco. Es un intento por mantener vivas las costumbres culinarias locales, que sin embargo se han visto golpeadas con el paso de los años tanto en la Isla como en el exilio. Sólo sobreviven en algunas casas de exiliados el escabeche de Canímar, el bistec relleno a la villaclareña o el salpicón camagüeyano y la pulpeta. Dulces antiguos como el frangollo o el manjar blanco, el bien-me-sabe o el cusubé han caído en el olvido tanto en Miami como en la Isla.

VARIACIONES E ÍCONOS

La cocina cubana no ha estado exenta de variaciones en su exilio. En una ciudad cada vez más cosmopolita, donde hay restaurantes y alimentos de decenas de países, los ingredientes de algunos platos tradicionales cubanos han sido modificados y los orígenes de otros se han perdido. ¿Los tostones rellenos de picadillo o camarones se hacían en Cuba, o se inventaron en Miami? ¿Será el Cinco leches la forma superlativa cubana de los dulces de Tres y Cuatro leches centroamericanos?

El ícono de nuestra cultura culinaria en Miami se bebe, y en pequeñas cantidades: el café cubano, fuerte, negro y dulzón. Es una bebida que ha contagiado por igual a los centroamericanos, anglos y afroamericanos que conviven en esta ciudad. Desde luego, el polvo de este café no se obtiene con granos de la Isla, debido a las regulaciones del embargo, pero sin éste, la ínfima producción cafetalera nacional tampoco podría cubrir hoy una demanda tan exigente en esta orilla.

Aunque las principales marcas de café «cubano» son las mismas que abastecían los mercados de la Isla antes de 1959, como Pílon, Bustelo, Souto y La Llave, el polvo que se vende en Miami se hace con granos de otros países. Así, con materia prima extranjera, los cubanos han convertido en símbolo de cubanía una forma única y adictiva de preparar la estimulante bebida.

El mejor café de Miami se toma en el restaurante Versailles de la Calle 8, estandarte por antonomasia de la cubanía, de comidas profundas y aperitivos únicos. Nadie sabe a ciencia cierta cuál es el polvo que usan las dependientas, algunas de ellas veteranas en el Versailles, para preparar un brebaje tan exquisito: se dice que es una mezcla de granos preparada exclusivamente para el lugar. Se sirven en vasos desechables o tazas blancas, a gusto del consumidor. O, si lo prefiere, puede tomarse un cortadito, o sea, un chorrito de leche de vaca o evaporada hirviendo, que se vierte sobre un poco de café cubano para formar una bebida deliciosa con un hilillo de espuma.

Tanta adicción crea el café del Versailles que en torno a su mostrador exterior nunca hay menos de una decena de personas, la mayoría cubanas —y generalmente hablando de política— pero también angloamericanos y de otros países. Hay quien se desvía de su ruta para degustar ese toque de exquisitez en el Versailles, tabaco en mano, a la mínima sombra de unas palmas hirsutas.

A diferencia de lo que sucede en Cuba, en Miami política y comida se dan la mano. Castristas y anticastristas respetan la tregua que impone la mesa bien servida. No es raro que una persona invite a otra, de ideología antagónica, a almorzar en uno de los restaurantes más «cubanazos», adjetivo creado en el exilio para referirse admirativamente a la cubanía exultante.

Calladamente, los cubanos de Miami intuyen que un buen plato de comida puede ser más convincente que cualquier discurso político. «Ah, deja que llegue y choque con un buen bistec», dicen de aquel pariente que vendrá a visitarlos tras padecer décadas de penuria alimentaria. Y las proporciones, en hogares y restaurantes populares, dan fe de ese intento inconsciente de ostentar y ser generoso a la vez. Así, un bistec de palomilla parece una sábana y un sándwich cubano especial no puede ser digerido con facilidad por una sola persona. Los tostones, calenticos y crujientes, llegan a ser del tamaño de la palma de la mano en el restaurante Habana Vieja, un sitio bullicioso que reproduce el mapa del casco histórico de la capital cubana, con los nombres de las intersecciones de calles en cada esquina del local.

Esas pantagruélicas raciones de comida hacen que hasta los cubanos más oficialistas venzan sus escrúpulos, para devorarlas, medio a escondidas, tarde en la noche, a su fugaz paso por la ciudad que luego denostan y demonizan. Así, la comida cubana, territorio de permeabilidad, junta a enemigos políticos en un mismo espacio, por una misma causa justa y placentera: comer bien.

Como muchos exiliados, la comida cubana llegó a Miami para quedarse. Y en su nueva Meca, se ha resistido a modificaciones esenciales en las combinaciones de ingredientes y materias primas. Por eso no faltan puristas que se quejan de que en el exilio se confunde el congrí con los moros y cristianos, y la vaca frita con la ropa vieja.

En su resistencia, la cocina cubana ha preferido refugiarse en la opulencia de su componente hispano, de ahí que muchos restaurantes de Miami se anuncien como «cubano-españoles». No obstante, en los últimos años ha comenzado a enriquecerse con variaciones introducidas por descendientes de cubanos o experimentados chefs de cocina que proponen pollo a la parrilla con salsa BBQ de guayaba, pollo mango, vaca frita de pollo y salmón y camarones con glaseado de guarapo. Las adiciones pueden estar inspiradas en las contingencias del recién llegado, como la exuberante palomilla a la balseira: un bistec relleno con trozos de carne y puré de yuca, cocinado a la plancha. Tal vez esos pasos de renovación sean el mayor reto para una cocina aferrada a las recetas tradicionales como obsesión de cubanía.

La conservación de la memoria cultural

Carlos Espinosa Domínguez

DENTRO DEL PANORAMA CULTURAL DE LA COMUNIDAD CUBANA DE MIAMI, ocupan un sitio significativo, aunque no tan visible, las instituciones que se han dedicado al estudio y la conservación de todo lo que aquí se ha producido en estas últimas cuatro décadas. Se trata, en la mayoría de los casos, de una labor silenciosa, pero sin la cual mucho de lo que hasta ahora se ha hecho se hubiese perdido o no sabríamos que se hizo.

Por razones que pudiéramos llamar naturales, la Universidad de Miami fue la institución pionera en lo que se refiere a preservar y promover los estudios sobre temas cubanos. Eso tiene que ver, en primer lugar, con la proyección y el alcance latinoamericanos que tuvo desde que abrió sus puertas, en 1926. Su lema mismo así lo anunciaba: «La cultura norteamericana para los latinoamericanos y la cultura latinoamericana para los norteamericanos». Algo que al año siguiente tuvo su primera materialización, al crearse el Foro Panamericano, al cual se sumó después el Instituto Hispánico (1938). Este último auspiciaba la visita anual de seis académicos hispanoamericanos, cada uno de los cuales debía dictar seis conferencias.

La cercanía de Cuba propició que la Universidad de Miami estableciese desde muy temprano vínculos con la de La Habana, lo cual se incentivó a partir de 1930. El cierre ese año de la institución habanera, a consecuencia de la situación a la que la dictadura de Gerardo Machado llevó al país, hizo que algunos de sus profesores vinieran a enseñar en Miami. Entre otros, lo hicieron el lingüista Luis A. Baralt, el especialista en ciencias políticas Juan Clemente Zamora, Raúl Maestri, experto en economía, y Alberto Delgado, profesor de procedimientos legales. Asimismo, en los años 40 y 50 viajaron invitados a dar conferencias el compositor Joaquín Nin, el geógrafo Salvador Massip y el escritor Jorge Mañach. A eso hay que añadir que en 1956 la Facultad de Derecho estableció oficialmente un programa de intercambio con la Universidad de La Habana.

Esos vínculos experimentaron un cambio sustancial a partir de 1959, cuando el éxodo provocado por el triunfo y establecimiento de la Revolución hizo que el número de profesores e investigadores que pasaron a trabajar en la Universidad de Miami se incrementara de manera notoria. Eso hizo además que en los planes de estudio se incorporaran nuevos enfoques.

A comienzos de la década de los 60, Ana Rosa Núñez y Rosa Abella, comenzaron a trabajar en la Biblioteca Otto G. Richter e iniciaron la recopilación de todo el material de interés bibliotecológico e histórico producido por los cubanos en el exilio. En 1967 comienza a funcionar en el Koubek Center Memorial el Centro Cultural Cubano, que entre sus primeras actividades incluyó la ayuda a las personas recién llegadas de la Isla a adaptarse a la nueva vida en Estados Unidos. Por otro lado, aumentó también el número de cubanos que pasaron a cursar estudios en la Universidad, que para 1970 ascendían ya a 1.500. Eso tuvo que ver en buena medida con los programas especiales para nuestros compatriotas que empezaron a ofrecerse en carreras como Medicina, Derecho y Pedagogía.

De toda esa tradición de más de medio siglo se benefició el Instituto Superior de Estudios Cubanos/ Research Institute for Cuban Studies, que aunque desde 1972 funcionaba dentro de la Escuela de Estudios Internacionales, se estableció como entidad independiente en 1987. Nació con el propósito de promover las investigaciones sobre las culturas cubana y cubano-americana, y como un modo de contribuir a preservarlas. Para lograrlo, el Instituto ha desarrollado desde sus inicios un amplio y completo programa de actividades: seminarios, lecturas, exposiciones, cursos interdisciplinarios, conciertos, proyecciones de películas. En el año 2000 fue inaugurada la Casa Bacardí, un moderno centro interactivo que posee, entre otras instalaciones, un centro de información, un salón de conferencias, una sala de exposiciones y un pabellón de música con 2.000 piezas de música cubana.

Dos trabajos que ha emprendido el Instituto son el Proyecto de Historia Oral, destinado a grabar las voces y recuerdos de figuras destacadas de nuestra cultura, y el Sistema de Información Cubana, que consiste en un banco de datos sobre temas cubanos. Está asimismo el Proyecto Transición Cubana, una base de datos que reúne materiales destinados a estudiar y hacer recomendaciones para la futura reconstrucción del país. Por otro lado, está el Fondo de Becas Félix Varela, que suministra ayuda económica a estudiantes interesados en especializarse en temas cubanos en la Facultad de Estudios Internacionales de la Universidad de Miami. Esto se realiza con fondos procedentes de préstamos garantizados, o garantizados por el gobierno federal. Desde 1999 la institución adoptó el nombre de Instituto de Estudios Cubanos y Cubano-Americanos/ Institute of Cuban and Cuban American Studies. Al frente desde 1972, su director es Jaime Suchlicki.

Por otro lado, a lo largo de todas esas décadas, la Biblioteca Otto G. Richter había ido reuniendo una importante y valiosa colección de libros de América Latina, dentro de los cuales estaban los de Cuba. Al empezar a trabajar las primeras bibliotecarias de origen cubano, ese fondo se incrementó notablemente con la incorporación de publicaciones periódicas, mapas, manuscritos y otros materiales. Con buena parte de esos fondos se creó, en 1998, la Colección Herencia Cubana/ Cuban Heritage Collection, cuya dirección asumió Esperanza B. de Varona. Entre sus tareas fundamentales está el apoyar los programas e investigaciones promovidos por el Instituto

de Estudios Cubanos y Cubano-Americanos. Pero a los materiales también tienen acceso los académicos, investigadores y estudiantes de cualquier institución y país. Además de la gran riqueza de sus fondos (en conjunto, es la colección cubana más importante que existe en Estados Unidos), la CHC brinda la ventaja de la accesibilidad con que se pueden consultar éstos. De hecho, varios investigadores residentes en la Isla han aprovechado su paso por Miami para revisar allí publicaciones a las que allá les sería prácticamente imposible el acceso.

La CHC posee unos 45.000 volúmenes, dentro de los cuales figuran tanto libros contemporáneos como primeras ediciones de obras antiguas y raras. Entre estas últimas, por ejemplo, hay ejemplares de *La Isla de Cuba Pintoresca* (1838), de Mialhe; *Aves de la Isla de Cuba* (1850), de Juan Lambaye; *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba: colección de artículos* (1881), de Víctor Patricio de Landaluce, y los doce tomos de la *Historia física, política y natural de la Isla de Cuba* (1839-1856), de Ramón de la Sagra. En lo que se refiere a publicaciones periódicas, existen colecciones, en su formato original o bien en microfilm, de *Bohemia*, *Archivos del Folklore Cubano*, *Social*, *Carteles*, *El Mundo*, *Revista de Avance*, *Orto*, *Diario de la Marina*, así como otras más recientes: *Granma*, *Trabajadores*, *El Caimán Barbudo* y *Juventud Rebelde*. Asimismo, está la colección de folletos y «periodiquitos» publicados en el exilio (unos 800), la más completa de su tipo, y que constituye lo que el poeta Gastón Baquero llamó nuestro «periodismo heroico». De enorme importancia es también el fondo de manuscritos, que abarca desde el siglo XVII hasta nuestros días. Para dar sólo una idea, la CHC guarda documentos, cartas y originales pertenecientes a los archivos de José Lezama Lima, Lydia Cabrera, Tomás Estrada Palma, Polita Grau de Agüero, Enrique Labrador Ruiz y el Lyceum y Lawn Tennis Club, todos los cuales han sido ya digitalizados y pueden ser consultados en internet (<http://www.library.miami.edu/chcdigital>).

Aunque inició su andadura casi medio siglo después que la Universidad de Miami, la Universidad Internacional de la Florida ha logrado convertirse en poco tiempo en una referencia fundamental para la comunidad cubana. Es la institución académica con la mayor matrícula de estudiantes subgraduados de origen cubano. Figura también como la primera en Estados Unidos por la cifra de especialistas cubanos que integran su equipo de profesores (35 en total). Todos esos datos ponen en evidencia el interés de esa institución académica por atender los 700.000 cubanos que residen en el área metropolitana de Miami.

Coherente con esa atención a la comunidad cubana, en 1991 se creó el Instituto de Estudios Cubanos/ Cuban Research Institute, que forma parte del Latin American and Caribbean Center y cuyo actual director es Damián Fernández. Su trayectoria es, pues, corta, pero pese a ello ha desarrollado ya una destacada labor. Su tarea primordial consiste en estimular y promover entre estudiantes y profesores el interés por los temas cubanos. Uno de los principales medios para lograr ese objetivo es el Programa Académico de Estudios Cubanos y Cubano-Americanos, el más completo a nivel subgraduado que se

imparte en Estados Unidos. En sus cursos participan una treintena de profesores de diferentes escuelas y departamentos FIU, lo cual permite a los matriculados recibir conocimientos sobre materias tan diversas como economía, historia, relaciones internacionales, literatura, política, sociología y arte. Una característica distintiva del trabajo del Instituto es que, desde su inicio, estableció un programa de intercambio y colaboración con centros docentes de Cuba. Estudiantes y académicos de la Universidad han viajado así a la Isla, y de igual modo especialistas de allí han venido invitados a dictar conferencias y cursos en Miami. El Instituto además concede cada año ayudas económicas a estudiantes graduados de FIU que presenten proyectos de investigación que requieran viajar a Cuba. Seminarios, lecturas, presentaciones de libros, auspicio de eventos de especial interés para la comunidad cubana, son también otras de las actividades que desarrolla el IEC. Asimismo, cada dieciocho meses organiza una conferencia de carácter académico, en la que toman parte especialistas de diversas universidades y países, y de la cual se han celebrado hasta la fecha cinco ediciones.

Está, por último, el Instituto de Estudios Cubanos, que a diferencia de los anteriores no desarrolla su labor dentro de una universidad, sino que funciona como una entidad independiente. Fue creado en 1969 y desde entonces María Cristina Herrera es su directora ejecutiva. Entre sus objetivos básicos está el propiciar el diálogo de intelectuales cubanos de diferentes puntos de vista, en torno al análisis y la búsqueda de posibles soluciones a los problemas esenciales del país y de su diáspora. Es decir, promover el análisis y la reflexión de esa realidad desde una óptica dialogante y pluralista. Aunque en su labor han predominado las Ciencias Sociales, el IEC se ha ido abriendo a otras disciplinas como las Humanidades. Ha sido frecuente su presencia en eventos internacionales como los congresos del Latin American Studies Association (LASA), dentro de los cuales el Instituto ha coordinado varias mesas y sesiones.

DIRECCIONES PARA CONSULTAR LAS PÁGINAS WEB:

- COLECCIÓN HERENCIA CUBANA: www.library.miami.edu/umcuban/cuban.html
- INSTITUTO DE ESTUDIOS CUBANOS/ CUBAN RESEARCH INSTITUTE: <http://lacc.fiu.edu/cri>
- INSTITUTO DE ESTUDIOS CUBANOS: www.iecubanos.org
- INSTITUTO DE ESTUDIOS CUBANOS Y CUBANO-AMERICANOS: www.miami.edu/iccas

La ciudad virtual

Rafael Fornés

*No son bellas las playas del destierro,
sino cuando se les dice adiós.*

JOSÉ MARTÍ

¿EXISTE UNA ARQUITECTURA DE MIAMI? ¿UN ESTILO ARQUITECTÓNICO miamense? ¿Posee la ciudad espacios urbanos comparables con Central Park de Nueva York o el Grant Park de Chicago o el Mall de Washington, D.C.?

Muchos edificios de Miami le dan la espalda al mar. Revisando fotos antiguas del *Downtown*, sorprende la extensa conexión de la ciudad con el mar, hoy desaparecida, privatizada. ¿A quién se le ocurrió ubicar un edificio de aparcamientos bloqueando las mejores vistas de Biscayne Bay? Con la construcción del Bayside Mall y la Arena de American Airlines se reducen más las vistas a la espléndida bahía. La mítica Freedom Tower ha perdido su condición veneciana y habanera de portada mirando al mar. ¿Habremos aprendido la lección de la democracia en Miami, nuestra Magic City —The City of the Future—, la Segunda Ciudad de los cubanos?

ARMAS DE DESTRUCCIÓN MASIVA

Tres son los arte-factos creados por la Modernidad, armas de destrucción masiva de la ciudad y su arquitectura: el Automóvil, el Aire Acondicionado y el Elevador.

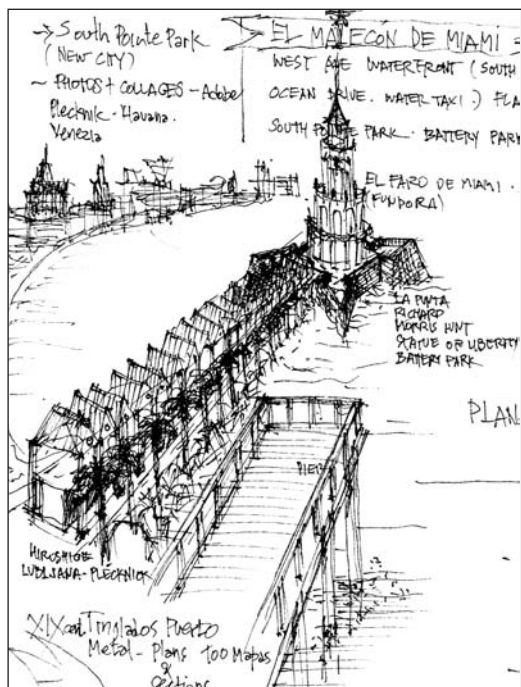
Con una arquitectura y urbanismo dependiente de los tres, Miami se convierte en ciudad artificial, virtual. El 14 de agosto de 2003 ocurrió el apagón que afectó a varios estados del noreste de Estados Unidos y Canadá: la simple interrupción del fluido eléctrico por unas horas mostró la vulnerabilidad del Imperio. La «burbuja ambiental» de Reyner Banham es aquí una realidad cotidiana.

En estos días de terrorismo sin precedentes, la dependencia energética es el talón de Aquiles de Estados Unidos. Durante el apagón comprendimos esa debilidad en un instante. Si se va la electricidad, como en los apagones de Cuba, la vida se paraliza. Es tan insólito lo habitual del apagón en la Isla como la absoluta dependencia energética que experimentamos de este lado del Estrecho. Los extremos se tocan.

¿Cuántas personas mueren por accidentes automovilísticos cada año? La obesidad es la causa principal de muertes en Estados Unidos, otras enfermedades relacionadas con el modo de vida sedentario se aceleran con el abuso del automóvil. Soñamos con un excelente transporte público y para-

das de guaguas como simples bohíos de guano, en vez de esas cajas de cristal y metal que se recalientan al sol y nada protegen de las frecuentes e intensas lluvias tropicales.

Las demoliciones de la Pennsylvania Station de Nueva York o del Mercado de Tacón en La Habana son ataques terroristas conscientes, premeditados y aprobados por las autoridades que deberían proteger celosamente estos monumentos. La marmórea biblioteca del Downtown de Miami o el colosal Auditorium de la Avenida 16 y Douglas Road fueron destruidos sin misericordia. Trinity y White Temple Methodist Church fueron demolidos para construir el parqueo frente al Miami-Dade Wolfson Campus. Esto nos confiere la magia de un agujero negro, no olvidemos que los vértices del misterioso Triángulo de las Bermudas son las Islas Bermudas, San Juan de Puerto Rico y Miami



Proyecto del Malecón de Miami.

MIAMI Y LA HABANA: CIUDADES DEL YIN AL YANG

Miami no es una ciudad: es una región. Es el segundo asentamiento cubano, después de La Habana. A cuarenta y cinco minutos en avión de la Fidelísima Isla de Cuba. Venetto lacustre unido mediante puentes y más puentes que conectan y saltan de una isla a otra hasta llegar Cayo Hueso (Biscayne National Park). El *Southernmost Point* está sólo a 90 millas de la isla mayor de las Antillas. Comparemos Miami con la deteriorada y densa capital de Cuba. La Habana es la única ciudad del hemisferio donde ha ocurrido un fenómeno urbano sin precedentes: la ciudad ha crecido hacia dentro. Por el contrario, la expansión urbana, copia del modelo norteamericano, ha invadido Europa y el resto del mundo. Miami posee altos niveles de infraestructura tecnológica con significativa ausencia de una trama densa, una adecuada variedad de servicios y una deficiente vida urbana, con la excepción de Miami Beach, específicamente South Beach, La Playa o abreviadamente SoBe.

La invasión cubana después de 1959 desplaza el eje este-oeste del *Castrum romano* desde la calle Flagler —*Decumanos Máximo*— hacia la Calle Ocho. Los cubanos se apropian del antiquísimo Tamiami Trail, arteria

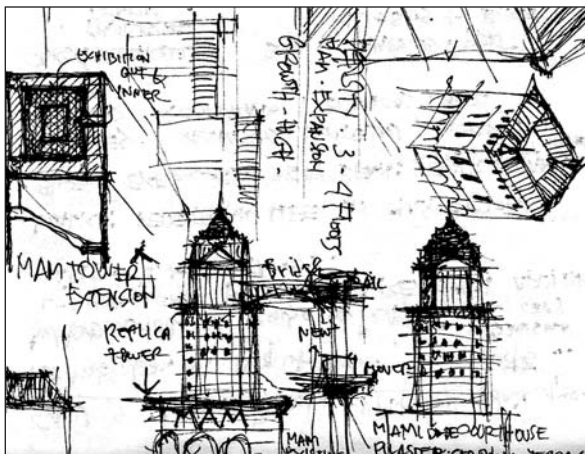
mucho más importante. Un *trail* es un trillo, una carretera de indios, *network* precolombino que conectaba las tribus Tequestas y Calusas del sur de la Florida con los Ais y Janegas a la altura del lago Okeechobee y Apalachees y Timucuas al norte —Tamiami Trail atraviesa los Everglades y continúa hasta el Golfo de México a la altura de Naples, y desde allí hasta Tampa.

El nuevo hotel del Parque Central habanero incorpora las arcadas remanentes de la manzana de la discordia; su interior es muy parecido a cualquier lujoso hotel de Coral Gables. El efecto de las fachadas del edificio de estacionamiento diseñado por Arquitectónica es repetido en el mencionado hotel habanero. El interior resulta algo Seudo-Philip Starck con elementos estilísticos del restaurante Versailles. Todo muy parisino. Es el horrendo globalizante *Neo-International Style* que corrompe la excelencia de la arquitectura tradicional.

La permanencia de Fidel Castro en el poder por casi medio siglo ha sido facilitada por la altísima calidad urbana y arquitectónica que heredó de la urbe capitalista. Con una fábrica urbana como la del actual Miami, la ciudad se habría esfumado en diez años de Castrato.

Coral Gables es un suburbio dependiente del automóvil, donde muchas calles no tienen aceras. Es una ciudad-jardín, visión bucólica del *American Dream*. Varias reflexiones nos conducen a formular la teoría de las ciudades Yin-Yang; complementarias. Lo que le falta a una lo tiene la otra y viceversa.

Los cubanos han trocado la esencia urbana de estas ciudades. El Modernismo norteamericano es incapaz de producir urbes y mucho menos de respetarlas. Greater Miami realmente no es una gran ciudad, es una acumulación de pueblos o municipios periféricos agrupados de forma arbitraria, sin orden ni concierto, sin carácter de metrópoli. Los Ángeles a pequeña escala. Muchos residentes locales le llaman «la aldea» o «el pueblo». Los disímiles Hialeah, Coral Gables, Westchester, Coconut Grove o Kendall no poseen absolutamente nada en común, a no ser la incontenible expansión de viviendas unifamiliares. La segregación racial y étnica es significativa; se observa en los tradicionales «barrios de los negros» (hoods) —Overtown, Allapattah, Liberty City, Coconut Grove, Buenavista— que agrupan población de la raza negra sean afroamericanos, bahamenses o haitianos. A éstos se suman nombres de nuevos barrios como Little Havana, Little Haití o Little Nicaragua. Tres cuartas partes de la población de Norteamérica vive en áreas metropolitanas, y de éstas, dos tercios



Proyecto de ampliación del MAM, basado en una réplica del Miami Dade County Courthouse, 1926-28, Neo-Classical Revival. La repetición del monumento insiste en la posibilidad inexplorada de crecer el edificio en altura. Se conecta con puentes a la red de transporte Metrorail y Metromover. Las columnas existentes se coronan con un capitel toscano de terracota.

viven en suburbios. El gran cáncer del suburbio segregador destruye este gran país, reforzado por el uso indiscriminado, alienante y contaminador del automóvil. En el libro *Suburban Nation, the Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream* (North Point Press, 2000), de los arquitectos Andrés Duany, Elizabeth Plater-Zyberk y Jeff Speck, se analizan estos peligros.

La *Ley de permanencia* genera el *genius-loci* de las ciudades. Miami es una ciudad impermanente; la imagen de la ciudad se transforma a diario, no tiene identidad urbana, referencias o hitos. Los nuevos bloques de edificios del Plan Ocho en Coral Way, Brickell y Little Havana emulan a los prefabricados comunistas de La Habana. Acaso tal similitud se debe a que han sido contruidos por las mismas manos internacionalistas que ya vienen llegando en balsas o por el bombo de la lotería de visas. Los prolíficos arquitectos habaneros de los 50 no han igualado sus estándares cubanos en esta orilla.

El modernísimo Miami Metrorail, con un generoso plan de extensión de sus líneas, aliviará la contradicción y segregación provocada por el tránsito excesivo. Los niños y viejos se traumatizan por la ausencia de vida peatonal; sufren el individualismo del

automóvil y un deficiente transporte público. En Miami, cuando miramos el cielo se observan al menos siete u ocho objetos volantes: jets, aviones privados, hidroaviones, avionetas, helicópteros, deltas con motor. Vemos en el mar cientos de yates, veleros, tablas de surf, barcos, esquís acuáticos, marinas y la terminal de cruceros más grande del mundo. Desde un avión se aprecian las lagunas de oxidación y el reflejo de los Everglades en la bóveda celeste, que evocan la imagen de El Dorado o Tenochtitlán, con sus chinampas en perfecta cuadrícula. Las tiñosas planean sobre el pináculo del Miami-Dade Courthouse. Convivimos con una variada fauna de pelícanos, gaviotas, palomas, sinsontes, cotorras y guacamayos. Miami posee una rigurosa protección de animales —delfines, manatíes y caguamas— y una esmerada atención a las plantas y las áreas verdes donde se destacan los exhuberantes jardines de Vizcaya, el Fairchild Tropical Garden y los Everglades National Park.

Si vives en South Beach, Miami resulta una ciudad mágica, despierta, viva. Manhattan es a Nueva York lo que SoBe es a Miami; no en balde es llamada en ocasiones *the Sixth Borough*, el sexto distrito (Brooklyn, The



Casa Hidalgo Gato en Cayo Hueso.
Tomas de HABS (Historical American Building Survey)

CONEXIONES HISTÓRICAS

Un poco de historia ayudará a entender mejor esta ciudad, porque existe una tendencia a afirmar que Miami es una ciudad sin historia. Miami literalmente significa agua-dulce-que-corre. No es casual que el esotérico Miami Circle —un sagrado círculo de agujeros de 38 pies de diámetro, descubierto casualmente en 1999— esté en la mismísima desembocadura del Miami River. Se registra presencia de indios diez mil años antes de la llegada de los europeos. Cazaban grandes bisontes, camellos y mastodontes y otros animales extintos en medio de pantanos infestados de mosquitos y habitados por la tribus Calusas y Tequestas. Por eso los españoles no prestaron tanta atención a la Florida. Estas tribus construían enormes plataformas elevadas con propósitos religiosos y ceremoniales, y son aún visibles. También acumulaban grandes depósitos de huesos y conchas, como los taínos. No es casual que los chickees de la tribu Miccosukee sean tipológicamente idénticos a los bohíos y caneyes de taínos y siboneyes. Eran excelentes navegantes y hacían viajes frecuentes a territorios tan distantes como Cuba.

La historia de Miami no puede escribirse sin mencionar a La Habana. Miami es una ciudad con varios nacimientos vinculados a la Isla. Juan Ponce de León desembarca cerca de Melbourne Beach en abril de 1513 y llama a la región Florida. Después vienen Pánfilo de Narváez, Hernando de Soto y Pedro Menéndez de Avilés. Los españoles mantenían con los indios relaciones pacíficas de comercio y hospedaje. La tribu Ais brindaba ayuda a Menéndez de Avilés, por entonces Capitán General de la Flota de Indias, Gobernador de La Habana y Adelantado de la Florida. Menéndez de Avilés funda en 1565 San Agustín, la ciudad más antigua de Estados Unidos, donde se implementa el modelo de casa santanderina con sus balcones voladizos y patios.

San Cristóbal de La Habana era el inexpugnable puerto fortificado donde se reunían las flotas de Veracruz y Cartagena de Indias, antes de regresar a España cargadas de tesoros. San Agustín de la Florida, el Castillo de San Marcos y Fort Matanzas son parte del sistema regional de fortificaciones de La Habana y deben ser declaradas Patrimonio de la Humanidad. El ingeniero militar habanero Ignacio Daza, en colaboración con el conocido Juan de Sísacara, diseñan, en 1672, el Castillo de San Marcos, la fortaleza de mampostería más antigua de Estados Unidos. Su misión era proteger a la Flota en su viaje de regreso de La Habana a España. Fort Mosé posee una herencia africana. En mapas ingleses le nombran Fort Negro por su guarnición de negros y mulatos. Historias de piratas y corsarios como Gilberto Girón, Jacques de Sores, John Hawkins y Francis Drake conectan también las orillas.

Los ingleses toman La Habana en 1762 y diez meses más tarde, mediante el Tratado de Versalles, Inglaterra trueca La Habana por todo el territorio de la Florida. De los indios Tequestas y Calusas más de 3.000 poblaban la zona, y muchos emigraron a Cuba. Existen testimonios de éxodos periódicos de Calusas y Tequestas en 1800. En la Villa de Guanabacoa existía una Reservación de Indios nativos de la Isla y hay constancia de la presencia de indios Seminole allí. En 1835 se declara la primera de tres guerras

cruelles que empujan a los Seminole a refugiarse en los pantanos. Es la única tribu que no fue vencida por el ejército norteamericano.

A principios del siglo XIX existía una importante colonia cubana en Cayo Hueso. Durante las guerras de independencia, otra importante colonia de exiliados cubanos se fomenta en Tampa. Ybor City es la primera ciudad genuinamente cubana —porque las de Cuba fueron fundadas por españoles—, edificada por Martínez Ybor en 1885. Ybor compró 40 acres de tierra en 9.000 dólares, construyó una comunidad para los obreros y atrajo con viviendas asequibles y empleo permanente a más de 4.000 trabajadores de la industria del tabaco. Por esta época existían también grupos de exiliados en Nueva Orleans y Nueva York.

Más tarde, Julia Tuttle ofrece 180 acres a Henry M. Flagler para la extensión del ferrocarril de la costa este. La Tuttle le envía a Flagler retoños de naranja en medio de un frío invierno y el gesto hace que el magnate se decida. En 1896, vísperas de la guerra entre España y Estados Unidos en Cuba, Flagler establece un acuerdo comercial con el gobierno norteamericano para la transportación de tropas y armamentos por ferrocarril hasta Cayo Hueso.

No debemos olvidar las conexiones históricas y políticas entre Cuba y Estados Unidos. La insignia nacional es un símbolo anexionista diseñado en Nueva York por el dibujante Teurbe Tolón. El magnate tabacalero Hidalgo Gato llega en 1868 a Nueva York y en 1874 se establece en Cayo Hueso. Su residencia de *wood frame* con patio interior es un híbrido antológico en los anales de las tipologías del Cayo y de la arquitectura caribeña.

Al quedar huérfano en su niñez, el padre Félix Varela es enviado a San Agustín con su abuelo, jefe militar del Castillo de San Marcos. El Santo Varela muere en 1853 en San Agustín de la Florida. En el cementerio Tolomato existe una pequeña capilla, construida y dedicada por los cubanos, donde reposaron sus restos antes de ser trasladados a La Habana.

La independencia de Cuba el 20 de mayo de 1902 fue supervisada por el gobierno interventor, y el primer presidente de Cuba, don Tomás Estrada Palma, general del ejército mambí, vivió en Estados Unidos por más de veinte años. Comunidades de refugiados cubanos se asentaron en ciudades como Ocala. El barrio llamado Havanatown en 1880 se rebautiza Martí City después de la visita del Apóstol. José Martí vivió más años en Estados Unidos que en Cuba y muchos generales de la guerra de independencia murieron también de este lado.

Más tarde vino el experimento de 1959 y la fallida acción libertadora de Bahía de Cochinos en 1961. Camarioca, los vuelos de la libertad y la operación Pedro Pan catapultan a cientos de miles de cubanos. El monumento del refugiado cubano en Miami es la *Freedom Tower*, edificio diseñado por Schultze and Weaver en 1925; los mismos arquitectos habían construido el Sevilla-Biltmore en el Paseo del Prado en 1921. Carrère and Hasting, diseñadores contratados por Flagler para diseñar múltiples edificios en San Agustín, también construyen en El Vedado la residencia de los marqueses de Avilés en 1915. ■

Bronx, Queens, Manhattan, Staten Island... and Miami Beach). ¿Por qué el urbanismo norteamericano no repite fórmulas exitosas como South Beach, con una trama densa de edificios de cuatro a cinco pisos, con fachadas continuas a la calle y amplias aceras para caminar, con portales, *loggias*, balcones, toldos, sombrillas, palmas y cocoteros, más acordes con el clima tropical, y que invitan al esparcimiento, la comunicación y el encuentro? Al norte del condado, en Aventura y Golden Island, el paisaje urbano se densifica con alturas de hasta cuarenta pisos con una actitud egoísta hacia el peatón.

Si paseamos por Downtown Miami, encontramos parecidos asombrosos con San Rafael, Obispo o Monte; sin embargo, los cubanos viven en Coral Gables, Kendall o Hialeah, y quedan muy pocos en la famosa *Little Havana*, que en realidad debiera rebautizarse *Little Tegucigalpa*. Tampoco los carnavales de la Calle Ocho tienen nada en común con los de La Habana. Los Viernes Culturales distan mucho de ofrecer propuestas más allá de lo vernacular, vulgar y folclórico. En lenguaje cinematográfico, el documental del poeta Néstor Díaz de Villegas *Conozca a Flagler Primero* (1997), antecede a la desconcertante tristeza y silencio de *Suite Habana*, de Fernando Pérez.

Las urbanizaciones de Miami son ciudades-dormitorios con una dependiente red de servicios, basados en esquemas repetitivos de viviendas unifamiliares separadas: *American Dream* convertido en *American Nightmare*. Estas urbanizaciones son parásitas de la ciudad tradicional que se desangra con los movimientos pendulares de miles de automóviles, en direcciones opuestas, contaminando el paraíso tropical.

EL NUEVO PERFORMING ARTS CENTER

«*Se pa sélman yonpil blók syman ak motye, Se yon chedev tou.*» No crean la propaganda de sus vallas escrita en los tres idiomas oficiales de la ciudad: inglés, castellano y creóle. «¿Es un edificio? ¿Es una obra de arte? ¿Más que un edificio, una obra de arte?». El nuevo Centro de Artes Escénicas del Gran Miami, construido a un engañoso costo de 344 millones de dólares, se levanta en el *downtown* como un tango arrabalero muy mal tocao por el arquitecto argentino César Pelli. Formalmente recuerda un Godzilla con baratas escamas de cristal y pobrísimos enchapes. El dinosaurio queda partido por el eje en dos mitades, por una avenida tan importante como Biscayne Boulevard. La fálica-famélica Torre de Sears quedará fosilizada. ¿Como testimonio de qué? ¿Un edificio como la Ópera dividido en dos por una avenida? ¿Imagináis la Ópera de París atravesada por los Campos Elíseos?

El peor de los proyectos para este majestuoso centro de artes fue el seleccionado.

Rem Koolhaas fue el único concursante que se atrevió a adelantar una contrapropuesta radical, arriesgándolo todo. Proponía la unión de los dos edificios en compacto bloque, al lado oeste de Biscayne Boulevard y en el terreno vacío, un parque escultórico. Proyectaba un edificio más denso, monumental y eficiente, que compartía áreas comunes de ambos programas

en lo que denominaba Mixed Chamber, espacio continuo acristalado y transparente donde ocurrirían todas las circulaciones. Magnífico espectáculo de escaleras, rampas y galerías conectando los diferentes niveles, espacio donde sucede el coqueteo, la miradera y el exhibicionismo pre y posfunción.

El arquitecto catalán Ricardo Bofill arriesgó todo y, hablando en español, empezó por llamar «edificio horrible» al de Miami Herald Publishing Company —los patrocinadores y donantes de los terrenos— y opinó que debía ser demolido porque bloqueaba las vistas al mar.

La firma miamense Arquitectónica International, con la fórmula original de Duany & Plater-Zyberk (ambos fueron socios en un principio), proponía un edificio interesante, marítimo y transparente. Andrés Duany es un arquitecto cubanoamericano, reconocido internacionalmente como el patriarca del Nuevo Urbanismo. Junto a su esposa y asociada Elizabeth Plater-Zyberk, decana de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Miami, son los creadores de una peculiar invención que pretende transformar física y conceptualmente el panorama urbano en Norteamérica: *the New Urbanism*.

En La Florida se inició con *Seaside* hace veinte años —curiosamente escogida para la filmación de la película *The Truman Show*—, luego continuó con Windsor y Rosemary Beach, donde cientos de edificios se agrupan en un intento de crear ciudad siguiendo códigos urbanos. En el artículo «The Three Traditions of Miami» (*Miami Architecture of the Tropics*, 1992), Plater-Zyberk y Duany señalan como la primera tradición aquellas construcciones de madera (cuyo ejemplo clásico es la modesta y ecológica *Cracker House* de los pioneros colonizadores). Después llega el «sofisticado y abusado Historicismo Mediterráneo de los 20», cuya genuina expresión la encontramos en Coral Gables, en el Hotel Biltmore, Venetian Pool, Freedom Tower y la Villa Vizcaya, con sus espectaculares jardines. Por último, destacan el Modernismo frívolo de Miami Beach en los 30 y su continuidad a través de Morris Lapidus en los 50, hasta las más recientes obras de Arquitectónica International. Olvidan mencionar la no menos importante tradición *kitsch neovernacular* o Mickey Mouse, ese estilo sin estilo que inunda la periferia de Miami y se extiende como una plaga hasta el Golfo de México.

La texana directora del Museo de Arte de Miami (MAM), Susan Delahanty, propone la construcción de otro nuevo museo. Escoge nada menos que el Bicentennial Park para acabar con el único pedacito de mar que nos queda libre. Bloqueará, junto a la Arena de American Airlines, las únicas vistas que tenemos de la bahía.

¿Por qué los nuevos edificios no crecen? ¿Por qué se abandonan tan pronto? El Metropolitan Museum, el Guggenheim y el MoMa de Nueva York; la National Gallery y El Capitolio de Washington son ejemplos de edificios que han crecido en el tiempo. En Miami repetimos edificios y programas hasta la aberración. Al final heredamos dos gigantescas Arenas a pocas cuadras una de otra.



South,
A/L, 170 x 170 cm., 2001.

El artista consentido

Antonio Muñoz Molina

EL INTELLECTUAL, EL ARTISTA, ES EL HIJO MIMADO DE LA SOCIEDAD DEMOCRÁTICA, EL niño bonito del Estado de bienestar de modelo europeo. Disfruta soberanamente de la libertad de expresión, y hasta se gana la vida con ella, a diferencia de la mayor parte de los ciudadanos, que no suelen ejercer ese derecho de todos, y que en cualquier caso no extraen de él beneficios de orden práctico. Sus opiniones gozan de una amplia resonancia pública, y los frutos de su trabajo, con un poco de suerte, le deparan un cierto grado de reconocimiento, o al menos la oportunidad de adquirir una situación profesional de cierto privilegio, sobre todo en comparación con la mayor parte de los asalariados. A cambio de estas ventajas, al intelectual o artista no se le pide gran cosa en las sociedades europeas. Puede opinar sobre los aspectos más diversos de la vida pública o sobre los comportamientos privados y rara vez se le exigirá que justifique sus afirmaciones. Puede sostener las más extremadas posiciones políticas, o llevar un estilo de vida tan llamativo como le parezca, y nadie le pedirá cuentas por las primeras ni le censurará por el segundo. Es más: cuanto más radical se manifieste en sus declaraciones, y más alejado de la norma común en su comportamiento, mayores posibilidades tiene el artista de favorecer el prestigio romántico de su figura, y hasta en ocasiones la rentabilidad comercial y la fortuna crítica de sus obras.

Me refiero, desde luego, al intelectual o artista de modelo europeo continental, o más exactamente francés, que es el vigente en España, y que es una mezcla, o el punto intermedio, entre dos modelos del todo ajenos entre sí: el del sistema soviético y el del mercado libre. En el sistema soviético, el intelectual gozaba de una protección perfecta por parte del Estado, a condición, como se sabe, de una servidumbre absoluta a la ortodoxia ideológica oficial, y de una activa vocación delatora. Escribo en pasado, pero ese modelo soviético permanece vigente en Cuba, y por lo que cabe suponer, en Corea del Norte. Al escritor, las editoriales del Estado le publicarán sus libros; al pintor, las instituciones culturales pertinentes le organizarán exposiciones de sus cuadros; el músico verá estrenadas sus obras, y todos disfrutarán de una vida ajena a los sobresaltos del mercado y a la posible indiferencia del público: cómodos puestos administrativos, sin mucha esperanza de prosperar, pero sin el miedo a la incertidumbre laboral o económica; vivienda barata o gratuita, vacaciones, incluso viajes controlados al extranjero.

El modelo soviético ofrecía protección sin libertad, acompañada de una cierta aura sacerdotal: el norteamericano, libertad sin protección, y sin aura. Salvo casos muy excepcionales, y muy poco representativos —Noam Chomsky, Susan Sontag—, el intelectual a

la manera europea no existe en Estados Unidos. Un escritor escribe libros, un pintor pinta cuadros, un cineasta hace películas, un actor interpreta personajes en el cine o en el teatro, pero a ninguno de ellos se le atribuyen especiales cualidades ajenas al campo de su especialidad profesional. Woody Allen lo ha dicho muchas veces, para desconcierto de sus admiradores europeos: «Yo hago películas, no soy un intelectual». El artista de escuela norteamericana raramente se manifiesta en público, y si lo hace no es en virtud de las cualidades o las prerrogativas especiales que le concedería su oficio, sino de su condición de ciudadano. Los escritores no suelen publicar artículos de opinión en los periódicos, ni firman columnas regulares, ni manifiestos políticos. El mercado determina una separación casi absoluta entre el reconocimiento artístico y la difusión comercial: muy pocas veces un libro puramente literario aparece o llega a consolidarse en la lista de los más vendidos de *The New York Times*. El artista trabaja en una incertidumbre con muy pocos asideros, porque las ayudas oficiales a la creación son escasas o nulas, y el mecenazgo privado suele volcarse sobre valores seguros. El refugio más común, sobre todo para el literato, son las universidades, en las que, con mucha constancia y grandes dosis de conformidad a las ortodoxias o a las modas ideológicas del momento, se puede conseguir algo rarísimo en el duro mercado laboral norteamericano, el valioso *tenure*, la plaza en propiedad, el trabajo seguro para toda la vida: las ventajas de la protección y las de la libertad, al precio de la irrelevancia pública —no hay conexión de ningún tipo entre los departamentos universitarios de humanidades y el mundo real— y del acomodamiento al que aludí antes, que no es con los valores dominantes de la sociedad en general, sino de esa otra sociedad rara y circunscrita que sólo existe en las universidades, y que se rige por los principios más estrictos de corrección política, no sin grave perjuicio para la libertad de pensamiento y de expresión.

Asombrosamente, el intelectual europeo reúne todos los privilegios del sistema de protección y, a la vez, todos los del liberal, la seguridad soviética sin censura y la libertad norteamericana sin irrelevancia civil y sin la cruda angustia del mercado. A casi nadie le regalan nada, desde luego, y más difícil todavía que publicar, dirigir una película, estrenar una obra de teatro o una partitura o exponer en una galería de arte, es ganarse dignamente la vida con cualquiera de esos oficios, o encontrar un público considerable, entendido y atento, sobre todo en un país como España, donde la penuria del sistema educativo debilita todavía más el escaso arraigo y solidez de las instituciones culturales. Y, sin embargo, hay lectores para muchos libros y espectadores de cine y de teatro, y público para los conciertos más diversos, y con mucha frecuencia la escasez o la falta de público viene compensada por las ayudas oficiales, que complementan o incluso suplen por completo las limitaciones de la iniciativa comercial. En España, y en mayor medida en casi toda la Europa del bienestar, las instituciones públicas apoyan, subvencionan o financian por completo innumerables productos culturales, desde ciclos carísimos de ópera a películas, compañías teatrales, orquestas sinfónicas, hasta modestas colecciones de la literatura más minoritaria, otorgan ayudas para creadores jóvenes, sostienen las experimentaciones artísticas más radicales, y con mucha frecuencia se convierten en exclusivos compradores de sus resultados.

En Europa, a diferencia de en Estados Unidos, hay un consenso según el cual la cultura es un bien público del mismo rango que la educación o la sanidad, y no puede abandonarse a las leyes estrictas del mercado. Cajas de ahorros, ayuntamientos, gobiernos

autonómicos, compiten entre sí para volcar dinero en proyectos culturales, se convierten en editores, en promotores de espectáculos, en organizadores de ciclos de conferencias, en mecenas de las artes plásticas, en productores de cine y de televisión, en empresarios periodísticos. En muchos casos, la protección alienta el clientelismo político, pero, como el poder que la ofrece no es un bloque, a la manera soviética, sino un entramado plural, se pueden escamotear unas lealtades a cambio de otras, o incluso disfrutar simultáneamente del mercado cautivo de la Administración y del éxito comercial, del oficialismo y de la rebeldía.

Esto último es muy importante para el intelectual o el artista a la europea, a la española. Al fin y al cabo, su figura tiene un origen glorioso, que viene del Romanticismo —Byron, el poeta que lucha por la libertad de los griegos; Baudelaire y Rimbaud, enemigos a muerte del convencionalismo de la burguesía— y alcanza su primera plenitud en la valiente disidencia contra lo establecido de Émile Zola. El intelectual europeo disfruta de libertades que nadie pone en duda y de privilegios que no están al alcance de la mayoría de sus conciudadanos, pero al mismo tiempo aspira a conservar el aura del rebelde o el profeta y la dignidad del perseguido. A Baudelaire y a Flaubert sus obras les costaron procesos por escándalo, Picasso pasaba hambre y frío en su estudio del Bateau Lavoir, a Stravinsky quisieron lincharlo en el estreno de *La consagración de la primavera*, Ossip Mandelstam perdió la vida por escribir un poema contra Stalin, Ionesco y Beckett estrenaron sus primeras obras en sótanos insalubres de París: el artista europeo vindica para sí el heroísmo de todos estos ejemplos, y aunque no padezca ninguna de las incomodidades que otros sufrieron por hacer lo que querían, tampoco considera que deba agradecer las ventajas que disfruta, ni que deba renunciar a ninguna para celebrarse a sí mismo como un disidente, incluso para denunciar una opresión imaginaria que le es imprescindible para alimentar su confortable narcisismo, y que además, precisamente por ser imaginaria, no le causará ningún quebranto. Al poeta Raúl Rivero o al periodista marroquí Alí Lmrabet, por ejemplo, reclamar la libertad para sus países les ha costado ir a la cárcel: en España, mientras tanto, es posible usar cómodamente la libertad para asegurar que no existe, o que está en peligro, y esa declaración le valdrá a quien la hace una satisfacción personal inmediata y hasta un aura de prestigio, sin que eso le impida ejercer su trabajo y hasta recibir la subvención para su obra del Estado contra el que se declara en rebeldía.

Éste es un rasgo paradójico del intelectual europeo, que se repite con frecuencia en el profesor universitario norteamericano: su trabajo, su vida misma, se sostienen gracias a un sistema de libertades, de garantías jurídicas y derechos que son exclusivos de la democracia avanzada, y que no existen ni han existido en ningún otro sistema político o social; y sin embargo, con abrumadora frecuencia, el intelectual se declara adversario o enemigo de ese mismo sistema, y no sólo critica sus errores, sus debilidades o sus corrupciones, reales o ficticias, con un ahínco extremado, sino que celebra como modelos alternativos y más justos regímenes políticos, culturales y económicos en los cuales la inmensa mayoría de la población sobrevive en condiciones lamentables, y en los que él mismo sufriría una amenaza continua de precariedad o persecución. Con parecida inconsecuencia, el intelectual se beneficia en grado extremo del progreso tecnológico, pero suele declararse partidario y nostálgico de un estado roussoniano de naturaleza que él viste distraídamente de ecologismo, o de amor por culturas primitivas;

y aunque no suele estar dotado para la fuerza física, y vive de cosas tan inocuas como las palabras o las imágenes, se deja fácilmente seducir por la violencia política.

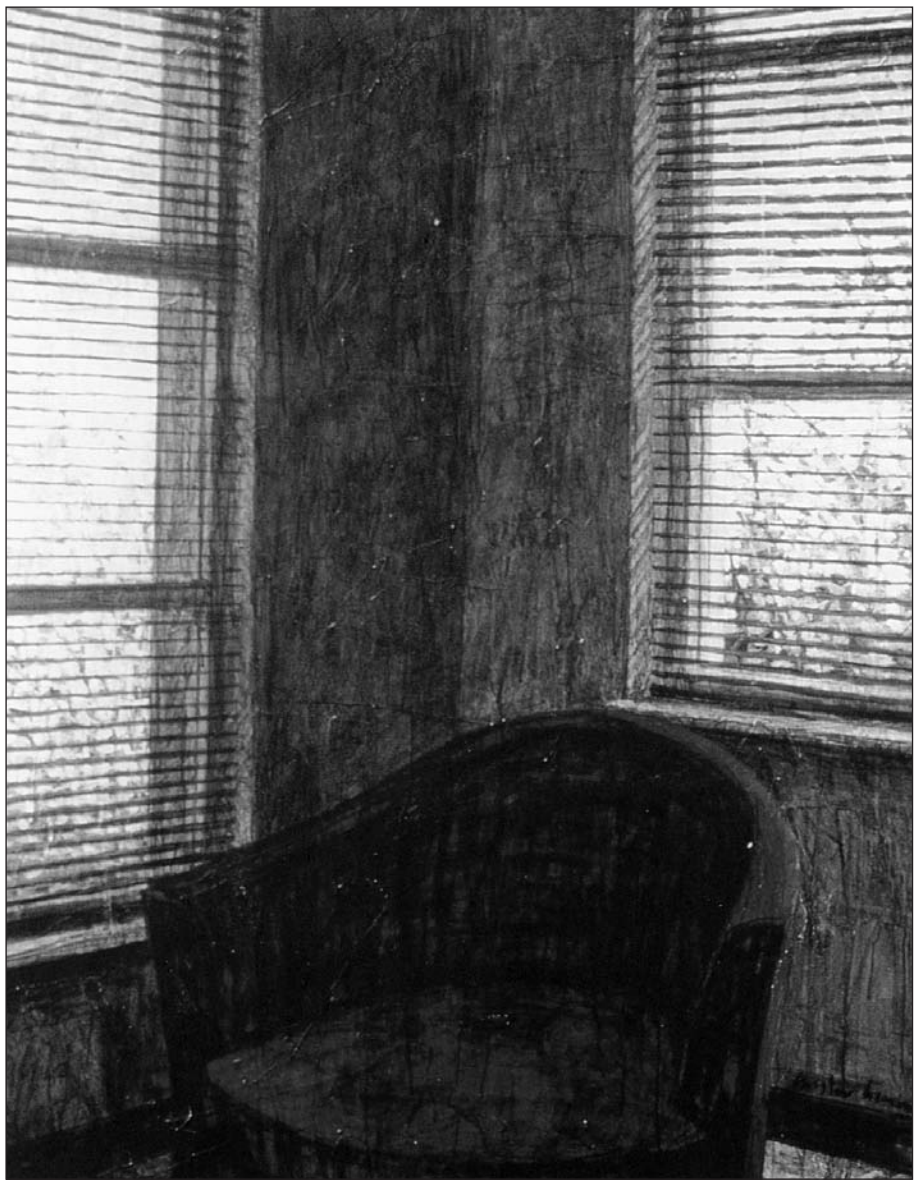
Es cierto que la democracia siempre es imperfecta, que la injusticia social y la corrupción convierten muchas veces en entelequias los derechos civiles y la igualdad jurídica de los ciudadanos; también es cierto que el poderoso tiende a buscar la perpetuación de su dominio, y a utilizar la posición que ha obtenido en virtud del voto popular para beneficiarse a sí mismo o manejar influencias. El gran hallazgo de las socialdemocracias europeas y de quienes pusieron en marcha el *New Deal* en Estados Unidos fue la búsqueda de un equilibrio entre el respeto a la vitalidad económica del mercado y de la libre iniciativa, y los controles sociales y políticos necesarios para evitar desastres como los que trajo consigo la crisis de 1929. La democracia es un proceso terrenal y azaroso, y no promete paraísos como los de las religiones y los de las ideologías totalitarias, que tantas veces acaban en la esclerosis burocrática, en las hogueras y en los campos de concentración. La ciudadanía estuvo restringida al principio a los varones propietarios y blancos, y poco a poco, revuelta tras revuelta, desde la revolución de 1848 hasta las luchas por los derechos civiles en los años sesenta del siglo pasado, se fue extendiendo hasta culminar en la magnífica sublevación a favor de la igualdad de las mujeres y los homosexuales. Quedan muchas zonas de discriminación todavía, y ninguna libertad conquistada lo es incondicionalmente y para siempre. Pero la realidad es, si se mira con los ojos abiertos, que no hay sociedades más abiertas, más igualitarias y más tolerantes que las occidentales.

Y sin embargo, ¿cuántos intelectuales, cuántos artistas occidentales del siglo xx y de lo que va del xxi han afirmado en voz clara y alta algún tipo de lealtad hacia la democracia? ¿Cuántos de los que justamente deploran las crueldades del capitalismo o denuncian los abusos de la autoridad en los Estados democráticos han alzado su protesta contra las tiranías del antiguo bloque comunista, o contra la brutalidad y la corrupción de muchos regímenes africanos o asiáticos a los que se concedió desde los años sesenta la gloria incondicional del anticolonialismo, y que tienen una responsabilidad tan grave en la ruina de sus propios países? La democracia política y el Estado de bienestar se basan en cautelas y garantías legales, en el recelo hacia las posiciones absolutas, en la limitación y el equilibrio de poderes, en la exclusión de la fuerza: pero los intelectuales, históricamente, han celebrado con mucha frecuencia regímenes dictatoriales y a héroes sanguinarios, han rendido homenaje a tiranos que les parecían exóticos al mismo tiempo que denostaban o ridiculizaban a los dirigentes democráticos de sus propios países, incluso han mostrado una perfecta indiferencia y una falta de solidaridad asombrosa ante los sufrimientos de colegas suyos perseguidos en esos países a los que ellos mismos viajaban —algunos viajan todavía— como invitados de honor. A Néstor Almendros, cuando se exilió de Cuba en los años sesenta, perseguido por su disidencia política y estética y su condición homosexual, muchos de sus amigos antifranquistas y homosexuales de Barcelona le retiraron el saludo, llamándolo *gusano*. Lo cuenta Terenci Moix en un capítulo de sus memorias admirables. Y no me olvido de la rechifla general con que recibimos las personas progresistas en los años setenta la visita a España de Alexandr Solzenitsyn, que ya mostraba síntomas de delirio religioso o místico, pero que había levantado a solas, durante muchos años, uno de los mayores y más rigurosos testimonios contra los crímenes del totalitarismo. Lo que en toda

Europa estaba siendo el comienzo de un debate imprescindible sobre la responsabilidad política del intelectual, aquí se resolvió con unos cuantos chistes, con las habituales excomuniones o muecas de desdén. Hasta alguien tan lúcido como Juan Benet no se resistió a hacer la broma de que el peor delito del régimen soviético era haber dejado en libertad a Solzenitsyn.

Así nos va. Da la impresión de que casi no tenemos ideas, sólo desgastadas consignas, para hacer frente a estos tiempos sombríos en los que el orden internacional está siendo mangoneado por una superpotencia arrogante, belicista e inepta, mientras Europa no parece dispuesta a ponerse a la altura de sus responsabilidades globales, y en los que un terrorismo de una escala y una crueldad que no habían existido nunca se ha convertido en la vanguardia sanguinaria de los más feroces fanatismos ideológicos, alzados en pie de guerra no contra la injusticia del mundo, sino contra las libertades y las normas en las que se basa la vida diaria de cada uno de nosotros, contra todo lo que se ha ido conquistando en estos últimos dos siglos en espacios no muy amplios de Europa, de Asia y de América: la igualdad entre hombres y mujeres, el derecho a decidir la propia vida sin mediaciones religiosas, a elegir las propias costumbres, a disfrutar las garantías de la ley. Todas las cosas que tanto benefician al intelectual del modelo europeo, y que él tan pocas veces se ha comprometido en defender, gustándole tanto la palabra compromiso.

(Tomado de *El País*, 17 de abril de 2004)



Autorretrato,
A/L, 137 x 106 cm., 2000.

Gustavo Acosta tiene Fundamento

Emilio Ichikawa

«...la imagen de las tierras de Arizona, New York,
La Habana, Nuevo Méjico, Lisboa y Miami: tierras con
ilustre fundamento...»

(PSEUDO ANÓNIMO LUSITANO)

Las ciudades de la Isla flotan desde hace mucho tiempo. Flotan de espera. Flotan de humo. Flotan de la hoja que alucina las siestas y llena de sueños el camino. Flotan de tabaco: vencedor en el afamado contrapunteo con la caña, las flores y las alondras. Rival del sol. Montadas en fichas de dominó, nuestras ciudades van de un lado a otro, huyen de esos destinos cuyos *Fundamentos* (el cuadro de Gustavo Acosta que me conquistó definitivamente en Praxis Gallery de Coral Gables) no son más que naufragios de carabelas, yates y remolcadores.

Sólo el artista las detiene. Los trabajos de Gustavo Acosta calman la fuga. El destino elusivo encaja su raíz sobre unas telas profundas, con piedras grecolatinas, reminiscencias de libros raros que le saben a Borges y unas penumbras de Chirico que amenazan con revelar lo que viene: «*impending doom*».

La oscuridad fundamental de un tornado habanero y unas farolas gráciles que anuncian la sonrisa en Miami marcan la urbanidad simbólica de Acosta. Herencia y advenimiento se funden en un trabajo amable y sorprendente. Como su propia vida. La vida del artista, digámoslo de una vez, puede ser ajena a la calidad, pero no al destino de la obra. Sobre todo si, víctimas exiliadas de la sociología del arte, estamos casi condenados a repetir en estética lo que padecemos en política: pintores del paraíso-pintores del éxodo. En esta identidad henchida Gustavo Acosta es un puente, un viaje que sutura sensibilidades de un lado y de otro. Él, como su obra, tiene una credibilidad suficiente como para permitirle vivir sin objeciones. Conozco a nadie que le sea adverso.

Pero el viaje es también en Acosta un elemento técnico. Anduvo la Isla buscando los signos auténticos de una identidad negociada. Y encontró huellas creíbles de la cubanidad: unas resultaron nuevas por hallazgo, por descubrimiento; a otras, la novedad les vino por rectificación. Desanduvo así, con plena conciencia, los caminos trillados de una «subcultura guajira» inducida al arte desde los centro dadores de sentido político. Sobre todo en la década del 70, la «*middle age*» de la Revolución Cubana.

Como el mismo artista ha confesado, su trabajo es deudor de la literatura. *El verso también pinta*: es un lema nerudiano que deben tener presente los hijos de los Andes y de la Sierra Maestra. Borges, por ejemplo, es una huella bien visible en Acosta: en los títulos de sus exposiciones, en las visiones y cegueras de sus lienzos, en la configuración de una actitud,

de un estilo de confrontación vital que caracteriza al artista verdadero y que el escritor nos legó como norma: *el rechazo al lugar común*. Desprecio amable y natural a lo trillado. La creación como delicado gesto de amor, no como heroísmo.

Gustavo Acosta afirma en su arte el lado no-épico de la historia o, si se quiere, una épica de la paz: una «heroicidad» de lo cotidiano. Le gusta la manigua irredenta, pero le sensibiliza la acera del Louvre; tiene noticias de las hazañas de los héroes descomunales, pero opta por el canto de una niña o el manjar que pronostica una receta familiar. Una taza de porcelana, una danza ligera, un pastel de chocolate y un beso, le aderezaron el incordial machete al General Maceo. Lo sabe el pintor. Y lo recrea.

Por si fuera poco, Acosta anduvo y desanduvo el Caribe, un algo más de mundo y, por supuesto, anduvo y desanduvo Miami. Una ciudad que libera de gentes (como a todos sus espacios) y define, consecuentemente, a partir de signos más discretos de su geocultura: una farola, la popa de un crucero, un rayo verdirrojo.

Ciudades sin mapas son las nuestras. *Loci* apenas sostenidos por la memoria y la obstinación del arte. Gustavo Acosta estabiliza el peregrinaje con un ancla bicéfala: la columna y el árbol, dos de sus emblemas fundamentales. La fuente de la vida y la forma eternizante. *Natura naturans* y *natura naturata*, como diría el sabio que surtía brillos entre Flandes y Graná.

Acosta rescata una Habana y una Miami fundadas en la posibilidad. Las retuerce, les prohíbe la roca, pero al fin las apresa entre una férrea arquitectura floral. Marisol Martell lo ha descubierto: es un revisionista, un gran «regresador». Acatamos las ciudades vividas y rompemos el muro de la patria para encontrar un arca superior: el fundamento originario. El cosmos.

El trabajo de Acosta sabe a historia, a familia, a gremio y memoria. Lleva imagen y carga literatura. En sus telas está su dilecto Borges, y están además sus personajes: Funes, claro, por aquello de la memoria; Menard, es obvio, porque Acosta sabe jugar a lo posmoderno y anotar sobre anotadas notas notarizadas; pero también Bill Harrigan, quien nació ingenuo y sembró cuerpos sin interés alguno. Jardines de árboles y columnatas. Cementerios. Juegos, nombramientos, ritos bautismales que resuenan en los graves trazos de Acosta. Ecos de un Corinto habanizado y una Santiago espartana que se suman a un Miami exigente y demasiado expuesto en las negociaciones del prestigio global. Pero siempre ahí: con Fundamento.

GUSTAVO ACOSTA (La Habana, Cuba, 1958), ha sido premiado en la Primera Bial de La Habana (1984), en el Salón de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (1988), en la III Bial de Cuenca, Ecuador (1991); en el Salón Nacional de Arte, Valdepeñas, España (1992), y obtuvo la Medalla de Oro en Pintura en la Primera Bial del Caribe, República Dominicana (1992). Entre sus últimas exposiciones personales se cuentan: «Historias Recurrentes» (Coral Gables, EE. UU., 2004), «El Forastero». (San José, Costa Rica, 2003), «Viajando de Incógnito» (Santo Domingo, 2003), «Libro de Horas» (Miami, EE. UU., 2002), «Teorema de las Islas» (San Juan, Puerto Rico, 2002), «Recent Works» (Charlotte, EE. UU., 2001), y «Descifrando el Eco» (Nueva York, EE. UU., 2001). Entre las exposiciones colectivas en que ha participado se cuentan la XX Bial de Sao Pablo (Brasil), «Érase una vez en México» (Miami, EE. UU., 2004), «Transfiguration» (Seravezza, Italia, 2003), «XIII Muestra de Pintura y Escultura Latinoamericana» (El Salvador, 2003), y «Spacial Identity» (Miami, EE. UU., 2003).



Alucinación (2000)

Acrílico sobre tela. 249 x 175 cm.



Anunciación (1999)

Acrílico sobre tela. 154 x 134 cm.



Ejercicio de memoria (2000)

Acrílico sobre tela. 154 x 134 cm.



La duda (2001)

Acrílico sobre tela. 213 x 163 cm.



Seducción I (2001)

Acrílico sobre tela. 150 x 120 cm.



Sueños que no se cansan (1996)

Acrílico sobre tela. 150 x 198 cm.



Frontera (2002)

Acrílico sobre tela. 115 x 146 cm.



Larga distancia (1999)
Acrílico sobre tela. 140 x 120 cm.

Proustituciones

«El que lee a Proust, se proustituye».

ANDRÉS HENESTROSA

LA PUBLICACIÓN DE *POR EL CAMINO DE SADE/SADE'S WAY*, DE Néstor Díaz de Villegas, no puede menos que llamarse un acontecimiento en las letras cubanas. La secuencia de cuarenta sonetos (y sus correspondientes traducciones) es en realidad el segundo libro de también cuarenta poemas de este autor, que hace cinco años había publicado sus *Confesiones del estrangulador de Flagler Street*. Se trata, en ambos casos, de secuencias de sonetos con una temática blasfema y maldita —uso estos adjetivos adrede—. Si hace cinco años escuchamos las picarescas confesiones de un estrangulador en pleno Miami:

Estrambótica, erótica y vulgar,
a lo púdico y público antecedes:
abundancia en congojas traen tus redes
desde el fondo de un turbio muladar

ahora, en cambio, vemos la burlesca puesta en escena del discurso deshilvanado de un Divino *Donatien Alphonse Francois, Marquis de Sade*. Rigor prosódico y procadidad temática, lógica e impudicia, lucidez y lascivia, solemnidad y jodedera, razón y perversión, se dan la mano en estos brillantes ejercicios lúbricos para crear una rara tensión, tan poco frecuente en nuestras letras, y que el propio libro comenta cuando nos alerta, con típica ironía: «Así por el camino de Sodoma / el mismo caminante llega a Roma». Una palabra resume la poética de Díaz de Villegas: transgresión.

Ya el título del último libro lo dice todo, o casi. *Por el camino de Sade* es un *pastiche* del nombre del Marqués con el título de la primera novela de la *Recherche* de Proust, *Du côté de chez Swann* (*Por el camino de Swann*), esa primera memoria del niño Marcel donde plasmó las torturas, tanto reales como imaginarias, de la vida en familia. Pero el apellido

alude a otro nivel, más bien implícito. «De Sade» era, o al menos eso suponemos, el apellido de «Laura», la «*donna angelicata*» que Petrarca cantó en su célebre *Canzoniere*, o *rime sparse*, y que, como sabemos, inaugura en occidente la tradición del ciclo sonetil. Digo suponemos, sin embargo, porque nunca se ha sabido exactamente cuál fue el apellido de la tal Laura, y su identidad (como la de *la Gioconda* de Da Vinci) permanece sumida en el misterio. Lo que sí sabemos, en cambio, es que el propio Marqués, consciente de esa legendaria atribución del apellido, se lo apropió y quiso de todos modos ser, o imaginarse, descendiente de esa «*donna angelicata*». Sin duda lo hizo con un perverso propósito: el de demostrar hasta qué punto su satanismo dieciochesco significaba la humillación de un medieval estado beatífico en su familia; o tal vez que su prosa perversa marcaba la degeneración definitiva de esa sublime poesía que su antepasado había inspirado.

Pensarán ustedes que se trata seguramente de una fantasía filológica mía. Pero lejos de serlo, esa filiación aparece plasmada en el soneto 7 de *Por el camino de Sade*, y que comienza diciendo así:

En la raíz del árbol Reyes magos
y en las ramas doradas los sonetos
de Petrarca y de Laura—vericuetos
de la sangre, heráldicos amagos
lo harán sentir impulsos obsoletos
hacia una edad de eunucos y de esclavos:
tan ridículos son decimoctavos
sobrinos como góticos biznietos.

O bien en otro soneto, el 10, que repite la tortura de Rosa Keller, la legendaria víctima de Sade, donde también dice: «Como Laura a Petrarca —más pedante, / más renuente a servirle de modelo— / lo confunde y lo olvida en un instante». El «camino de Sade» por el que transita Díaz de Villegas es por tanto doble; su bifurcación corresponde al contenido y forma de su libro: a un tiempo, homenaje al Divino Marqués y puesta en práctica de la tradición lírica que representa el nombre de su ilustre, aunque tal vez imaginario, antepasado.

Dije anteriormente que el libro era una puesta en escena, y esa observación me lleva a abundar en el sentido de toda secuencia lírica, como ésta lo es. El lector común y corriente suele pensar que los libros de poemas son sencillas y arbitrarias recopilaciones de textos que un buen día el poeta decide recoger y publicar sin atender a la organización del libro. Y así, solemos pensar que, a diferencia de una narración (cuentos y novelas), un libro de ensayos o una obra teatral, los libros de poemas no poseen una estructura interna dictada por la causalidad. Sabemos bien, sin embargo, que a partir de Petrarca y sus *rime sparse* toda secuencia lírica, y en particular todo ciclo de soneto, es una gran arquitectura literaria que posee causalidad interna; es decir, vincula un poema con los que le siguen, o anteceden. No digo, desde luego, que todos los

libros de poemas posean esta estructura interna —los libros malos o mediores, desde luego, no la tienen—, y es de esa manera, por cierto, identificando tal carencia, entre otras cosas, que podemos determinar si un libro de poemas es bueno o malo. A mayor estructura interna, mejor el libro.

Toda secuencia lírica postula, igualmente, un concepto de ficción parecido, aunque no idéntico, al de un cuento o una novela. Los libros de poemas, sobre todo si se trata de una secuencia del mismo género —en este caso, por ejemplo, un ciclo de sonetos— poseen lo que podríamos llamar una *ficción ritual* en la que el poeta-autor y el lector participan libremente. Dicha *ficción ritual*, que rige toda secuencia lírica, puede desarrollar cualquier tema —desde la seducción y pérdida de la amada (como en efecto ocurre en Petrarca), los episodios reales o imaginarios de una biografía (como, por ejemplo, los *Versos sencillos* de Martí), hasta la denuncia de un tirano (el *Canto general* de Neruda)—; pero lo cierto es que a lo largo de cada libro los poemas van desarrollando, paulatina y acumulativamente, los datos de un argumento. La misma *ficción ritual* tiene otra peculiaridad: los poemas dramatizan esa ficción a partir de discursos que están a medio camino entre el monólogo interno y el diálogo con los demás. De ahí que, como he dicho, una buena secuencia lírica imite una puesta en escena, un teatro en el que un autor habla; o como en el caso del libro de Néstor, un autor que se pone y quita varias máscaras e identidades. El lector participa de esa puesta en escena no sólo como espectador, sino como otra cosa más importante: es cómplice del autor en su ritual de presentación, en lo que hoy solemos llamar su *performance*. Porque en una secuencia lírica, el lector no sólo lee sino repite (en el doble sentido de reiterar y ensayar) las palabras del autor, y las hace suyas, las encarna. Cuando leemos, por ejemplo: «Puedo escribir los versos más tristes esta noche», repetimos el pensamiento de Neruda como si en efecto estuviéramos tristes esta noche, y a veces porque para estar verdaderamente tristes esta noche (sobre todo si nuestra/o amante nos ha dejado) necesitamos leer esos versos. Los versos de Neruda, para decirlo en inglés, *get us in the mood*. O como diría la actriz Yvonne López Arenal: nos ponen *en situación*. De manera análoga, cuando leemos en el soneto 38 de *Por el camino de Sade* una de dos *artes poéticas* (la otra es el número 16), «Puedo escribir los más tristes versitos / esta noche, sentado a la coqueta. / Puedo sacar mi voz de la gaveta / y dejar argumentos malescritos», queda claro que se trata de una parodia de Neruda, y que al repetirla nos ponemos en otro *mood*, el de la jodedera de Néstor y del tipo de poesía burlesca que él escribe: «¿De qué vale coger yambos bajitos / y morir con la toga del poeta / si no baja la blusa y una teta / abotona sus pétalos marchitos?».

¿Cuál es, en efecto, el *mood* de *Por el camino de Sade*? Ya el título lo dice todo, o lo insinúa: una liturgia erótica. Aunque el erotismo es sólo parte de su historia. En realidad el *mood* es, o lo recrea, la propia figura del Marqués de Sade, o al menos el sadismo en cuanto estructura de imágenes y clichés culturales. En ese sentido, el «sadismo» —y por esto me refiero, claro está, al sadismo en el libro— es otras tres cosas: [1] la crueldad y la violencia en el erotismo, pero también el teatro dentro del cual se realizan esas prácticas eróticas, para no hablar del pensamiento filosófico que lo justifica; [2] la azarosa biografía del

Marqués, la que incluyó persecución y prisión, en parte durante la Revolución Francesa que lo condenó y a la cual él mismo denunció, y [3] la experiencia teatral de Sade, que, como sabemos, dirigió un teatro de locos en el Hospital de Charenton, donde él mismo fue recluido. Los elementos de este dispositivo temático aparecen pulverizados, como aquel que dice, a lo largo de los poemas de *Por el camino de Sade*. Es decir, en los textos a veces habla el propio Marqués, pero a veces también se habla *acerca* de él; se alude a episodios de su biografía (el castillo de Silling, Rosa Keller, tal vez su más legendaria víctima, o el inspector Marais, su perseguidor más obstinado); pero se alude igualmente a objetos culturales, mayormente del Iluminismo, que lo recuerdan, o anticipan (las telas de Watteau y David, el astrónomo Bailly, el *Contrato Social* de Rousseau).

Desde luego que lejos está de la intención del libro de Néstor recrear una fiel historia del Marqués y su época. Se trata más bien de una recreación paródica, burlesca, jodedora —lo cual desde luego no excluye la ocasional meditación seria, y sobre todo política—, todo lo cual emparenta la poética de Díaz de Villegas, por cierto, a lo que mi llorado amigo Severo Sarduy llamó, con tanto acierto, el «estilo neobarroco» y que, en la práctica textual de *Por el camino de Sade*, aparece en su astuta carnavalización. De hecho, si algún nombre tiene la puesta en escena de este libro es, en efecto, carnaval. Dijo Sarduy al respecto, inspirado a su vez en las ideas del ruso Mikail Bakhtin:

La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos son otros textos; de allí el carácter polifónico, estereofónico, diríamos... de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no.

Para captar cómo lo que podríamos llamar el carnaval barroco opera en *Por el camino de Sade*, habría que educar el oído, como quien dice, a sus parodias, tan múltiples como dispersas. Sólo cito las más obvias, además de la de Neruda, que ya vimos: «un sabio que no tiene quien le escriba» (García Márquez), «el mulo busca ahora un precipicio» (Lezama Lima), «es el Marqués, la chusma dirigente» (la Avellaneda), «el cuento que un idiota cuenta / lleno de furia y de sonido» (Shakespeare), «las entrañas de un monstruo y de un gigante» (Martí), «volverán las sagradas golondrinas» (Bécquer). Sin embargo, ninguno de estos textos pulverizados tendría su efecto paródico si no fuera, además, por el tono coloquial del vernáculo cubano que actúa como una suerte de pegamento y que otorga unidad formal al libro. No es Sade, por tanto, el que habla allí, sino un cubiche, tal vez exiliado, disfrazado de Marqués, el que comenta, con desenvuelta jodedera, la vida y milagros de De Sade; vida y milagros que, por cierto, abriga inquietantes paralelos con los nuestros. En este sentido, Díaz de Villegas trabaja con versos de arte mayor dentro de una muy establecida tradición vernácula de arte menor que se remonta a los versos de Zequeira y Arango en el siglo XVIII, atraviesa el XIX con Plácido y el

Cucalambé, y que en el xx practican poetas tan excelentes y disímiles entre sí como Eugenio Florit, Severo Sarduy y Orlando González Esteva.

Dejo para lo último la nota que, para mí, es peculiar de este libro: su carácter de crónica. David Landau, el excelente traductor y editor de *Por el camino de Sade*, habla en su «Introducción» no sólo de los orígenes disidentes de Díaz de Villegas, quien a la edad de dieciocho años es condenado a cinco años de prisión en Cuba por el satánico delito de haber escrito un poema, sino lo que Landau ve en sus poemas: «la circunnavegación artística del mundo». Cuando en los versos de *Por el camino de Sade* aparecen algunos como «Jean Marais, Jean Valjean y Janet Reno, / borrados personajes de la historia», o como

El compañero que ahora exhorta
al *Patria o Muerte*, busca el desacato
y conmuta la culpa del chivato
porque el ayer soñado no le importa

el autor nos ofrece entre líneas, tal vez hasta a flor de su piel, una crónica de su época; época, por cierto, cuyos paralelos con la del Marqués —la del ocaso del Iluminismo, del terror de la Revolución Francesa y del comienzo del Romanticismo— son en verdad inquietantes. Díaz de Villegas habla, por tanto, desde «otra Revolución» que, como dice en el último soneto, toda vez que nos ha cantado las cuarenta, «quemó los tomos de Lamartine, las tristes poesías / de Bécquer, los correosos lomos / de Hugo y Flammarion que tú querías / fueran míos». Su transgresión, en última instancia, no es sino ésa: identificar al Marqués de Sade como el dispositivo irónico, el resultado dialéctico —como dirían mis colegas políticamente correctos— del Sueño de la Razón que produjo un monstruo, que no es tanto el sadismo como la Revolución. Al identificarlo, no sólo se identifica el autor con Sade, sino que realiza otra cosa: hace a su lector igualmente cómplice de la misma identificación y la misma condena. Dice por eso en el mismo soneto 16 que, como he dicho, es una de sus dos artes poéticas: «Ni mandarte a un concurso de poemas, / ni leerte en la taza del servicio, / sino identificarte con mi vicio / a través de simétricos fonemas...». Su lectura nos prostituye, o mejor dicho: *proustituye*.

Escrito en la otra cara oscura de la poesía de nuestro país, aquella que siempre se ha opuesto a la edificante fantasía de «lo cubano en la poesía» —la del Heredia íntimo, las pesadillas de Zenea y de Casal, la del Martí alucinado de los *Versos libres*, o la de Botí, Virgilio Piñera, García Vega y Lezama—, *Por el camino de Sade* nos ofrece no una ruta sino, literalmente, un «libro sin páginas»: meras palabras que se nos hacen indelebles para luego, como las cenizas del Divino Marqués, desaparecer de la memoria de los hombres.

Es un cleptómano de cajitas visuales

Lorenzo García Vega

LA BARANDITA FRENTE AL AZUL, SOSTENIENDO UN ATRIL. EL ATRIL SOSTENIENDO aire lila, procedente de un mar bien recortadito. Esto, con unos plátanos al lado de un cielo que es sólo un ladrido (el ladrido ha encarnado en lo figurativo) rosado.

Un globo mayúsculo, un globo minúsculo, debajo.

Y por un caminito inequívocamente cubista, se detiene la figurita minúscula del hombrecito —sin bigotes, o como con boca rasurada por una sombra— sosteniendo, con las diminutas líneas de sus manos, a las dos microscópicas figuras que deberán ser sus hijos.

Y, en el fondo, y contrastándolas con lo demás figuras, hay dos grandes sombrillas de playa, de color amarillo. Grandes sombrillas que, en ciertos momentos, o parecen estar como en vilo, o como que parecen sugerir, sosteniéndola, una casa vieja y amarilla, perfectamente dibujada.

Pero ¿habrá también, en rosado, un perfil femenino?

Pienso en colinitas de color crema, pero, pensándolo bien, habrá que ver por dónde se podrían regar esas colinas.

Y este cuadrito, aunque colorinesco, debería sugerir lo solitario del mármol, y por eso se titularía: EL MÁRMOL.

Observación.— Pero, indagando más, ¿a qué mármol me puedo estar refiriendo?, ¿de cuáles zonas interiores puede salir ese mármol que, al como despegarse —pero ¿cómo se despega el mármol?—, descubriría un colorinesco pedacito? ¿Cómo se entiende esto?

Ya que esos cuerpos, sepia y de un oscuro azul, planos se extienden sobre el suelo sepia y negro. Y esto contando, además, conque una pared, como extraída de una cueva, está toda cubierta por boquiabiertos fantasmas.

Pero, en la parte izquierda, inferior, de la pared, ¿qué es lo que hace —¿qué papel juega?— un violín cubista?

Ojos abiertos a la par que la boca abierta. Y esto en el sillón del dentista. Y esto teniendo, al lado, lo muy semejante a una luna negra. A una luna negra que se pareciera a un violín.

La varita que parte del sostenedor enarbola el pedazo de un rectángulo lila. Mientras, algo así como una pequeña recholata —procedente, por cierto, de las baratijas del cómic—, parece fingir una pared cremita donde está una mitad: cabeza negra.

Del torso, con pull over, irrumpen: filamento negro, y pedazo de rama, y unas semillas. Esto está al lado de un cuadrado, y dentro del cuadrado está un cuadradito. Y en el cuadradito está la muñeca, con la cara pintada de negro, aunque disuelta.

Del amarillo fondo, que es un ya disuelto sueño infantil, brinca la boca, savia de pescado, con algo..., así..., muy semejante a una gota vertical y petrificada. Pues no cabe duda de que todo esto procede, tanto de unas crudas láminas de un agua roja, como también de los crudos filamentos de un claro, y como envejecido, azul.

Afásicos residuos albinos

En el nonsense que recibí por correo se habla de la doctora Peca y de la doctora Linfu, expertas en corrientes arteriales. ¡Para siempre, los viejos de esta Playa Albina, tendremos que seguir con esas doctoras!

Estuve al borde de comerme, en la antesala de un alguien muy semejante al Alcalde de Sweetwater, un nonsense consistente en todos los perros calientes contenidos en una pequeña caja.

En esa antesala, una viejas hablaban de lo mismo que hablan todas las viejas en las antesalas.

¡Llegó el Alcalde!, y toda la vida me la he pasado esperando inútilmente, en la antesala de los personajes, el permiso para poder dar un curso sobre el Renacimiento.

Creo que la salsa que cubre a los perros calientes, derramándose por mis manos, bajo las Leyes de la Imagen responde a la incapacidad que sin duda padezco para poder llevar a cabo buenas acciones.

Con lo que pudiera responder a un reto: sólo mirar hileras de perros calientes.

Una casita en un bosque, destinada a que en ella se exhiba un pequeño cuadro de Picasso.

Se podrán aceptar donaciones de otros pintores, y esto para así convertir el lugar en un pequeño museo forestal dedicado a María Zambrano.

La casita, ahora nonsense, no es otra que aquella que, desde el tren veía de niño, cuando me iba acercando a La Habana.

Con lo que en el nonsense, dedicado a María Zambrano, a través de un programa radial, un espíritu me dirige la palabra. Marta se queda anonadada.

Estoy contando el mismo cuento

Me meto como en un túnel, pero parece que tengo que salir. ¡Es que no aguanto más! De donde, una multitud de terroristas, arrasan con todo lo que se encuentran por delante, arrasan con la mitad de una ciudad. Ellos, los terroristas; es que ellos han arrojado unas bombas portátiles que tenían el tamaño de unos radiecitos. Ese paseo repetido, infinito, repetido, que entre canales, que por el mismo lugar, todos los días, año tras año lo he estado haciendo. No me he cansado de hacerlo: repito: una historia repetida. Antes, hace muchos años: comencé con una colchoneta vieja que me encontraba, tirada, todos los días, en un solar yermo.

Después, hubo otras cosas.

Pues es que estoy buscando una ciudad asiática. Una ciudad por donde pudo andar Gurdjieff.

Además de la colchoneta en el solar yermo. Otras cosas; repetidas. Otras cosas: siempre: un cuadro que yo soñaba, un cuadro con cuatro filas y cuatro casas idénticas en cada fila, que un loco de manicomio había pintado, y que yo soñaba, día tras día, durante el paseo; y una mancha amarilla, infaltable, con un río inventado, al final, al extremo de una calle donde había unos pinos; y el canto, sostenido, de unos pájaros negros, y el carrito de helados con su musiquita, pasando por un minuto exacto.

(Y me siento avergonzado, muy avergonzado, ya que la monja, la maldita monja, no ocultó su desagrado cuando yo me puse a leerle lo último que había escrito).

Yo miraba todo eso. Yo en mi paseo. Yo soñaba todo eso que a la vez inventaba. Yo no podía dejar de pasear, todos los días a través de todo eso.

Mientras que lo iba viendo todo. En el paseo, en aquel paseo, iba viéndolo todo, mientras quizá yo era un ciego. Pasaba, también, por al lado de muchos canales. Nunca hubo nadie. Nunca me encontré con nadie. Durante mis paseos. En que quizá yo era un ciego. Así que yo no tuve que comprobar nada, yo no tuve que ver a nadie. Yo, repito, nunca vi a nadie.

Así que... Pero ¿debo decir eso? ¿Debo decir que más tarde, cuando habían pasado muchos años, muchos años haciendo mis paseos, también, a veces, me parecía que iba delante Rank, un vecino que había acabado de morir?

Nunca he sabido cómo juzgar todo lo que pasó, o no pasó durante todos esos paseos que di. Pues, ¿en realidad no pasó nada?, ¿pues en realidad pasó algo? Yo no creo que pasara nada, pero a la vez yo no creo que dejara de pasar algo. Es un lío, con el sol, con ese siempre sol, todos los días, y yo sin saber si ha pasado o no ha pasado nada. Una curiosa constatación.

Entonces pedacitos de mi carne, pedacitos de mi carne sojuzgada y pacífica, iban cayendo en el plato. Iban cayendo en el plato, por lo que entonces yo sentí, desde un aire primigenio, todos aquellos discursos que pronunciaron los presocráticos en su debido momento.

Pues lo curioso ha sido todo ese extraño sabor que todos esos paseos —¿o fue un único paseo?— me han dejado. Un lugar donde estuve paseando, ya lo

digo, por años y por años. Pero, vamos a ver, ¿cómo fue ese lugar? Unas casas que soñé, pintadas por un loco; un amarillo; el canto de unos pájaros; pero ¿cómo podré saber cómo fue? Entonces, cuando me digo esto que me estoy diciendo, no sé..., levanto mi cabeza para ver todos aquellos canales que vi estando ciego y., Rank delante, Rank el difunto que vino después, y ¿qué es lo que puedo decir? ¿Qué puedo decir? Aunque lo que habría que subrayar sería la fábrica aséptica. La fábrica, también espectral, donde todo llegó a funcionar mal. En esa fábrica caía una lluvia nocturna, por lo que esto provocó que el jefe se pusiera a hablar de New York. ¡Cuán lejano y negativo fue todo aquello!

Así que tendría que haber una competición de poemas en prosa donde los concursantes estarían obligados a terminar de esta manera:

GUILLÉN

GUILLÉN

GUILLÉN

Porque como aguas secas. Aguas secas en aquel lugar donde hubo una colchoneta. Pero ahora no puedo reemprender aquellos paseos. Ahora sigo paseando, por supuesto, todos los días sigo paseando, pero ya no puedo reemprender aquellos paseos. ¿Qué quiero decir con esto que estoy diciendo?

Y es que, al final, uno quisiera terminar trabajando en un ambiente pastoral. En algo que fuera muy sencillo, y en donde uno pudiera estar vestido con una rústica tela blanca.

Repito, y repito, que ya no está la colchoneta vieja. En el solar yermo donde estaba la colchoneta vieja, ya han colocado una iglesia episcopal.

Pero lo que pasó es que había una manifestación por el Parque Central. Eso fue cuando Batista era el gobernante. Yo, como no podía hacer, por lo tanto quería regresar. Pero, porque Marta quería comprarse un dulce, me tuve que demorar. La gente estaba sentada en las gradas.

Sólo, eso sí, que sigo paseando, pero ya no sigo en los mismos paseos. Es muy raro.

Iamilia siarisia entonces, en un cartelito. Pero lo que en realidad quería decir este cartelito es que *Iamilia* había sido raptada.

Iamilia, ya otras dos veces había sido raptada, pero ella siempre, al final, se había ido. Pero ahora la raptaban desde una cocina, donde estaba el cartelito, y una jarrita de barro, y otro objeto insignificante. Pero lo notable es que esto está vinculado con películas vistas hace muchos años atrás, en Jagüey Grande. Días alucinantemente desleídos aquellos, donde lo único que resaltaba era una insignificante, verde, jarra de barro.

Ese paseo repetido, infinito, repetido, que entre canales, que por el mismo lugar, todos los días, año tras año he estado haciendo. No me he cansado de hacerlo: repito: una historia repetida. Antes, hace muchos años: comencé con una colchoneta vieja que me encontraba, tirada, todos los días, en un solar yermo.

Después, hubo otras cosas, además de la colchoneta en el solar yermo. Otras cosas; repetidas. Otras cosas: siempre: un cuadro que yo soñaba, un cuadro con cuatro filas y cuatro casas idénticas en cada fila, que un loco de manicomio

había pintado, y que yo soñaba, día tras día, durante el paseo; y una mancha amarilla, infaltable, con un río inventado, al final, al extremo de una calle donde había unos pinos; y el canto, sostenido, de unos pájaros negros, y el carrito de helados con su musiquita, pasando por un minuto exacto.

Yo miraba todo eso. Yo en mi paseo. Yo soñaba todo eso que a la vez inventaba. Yo no podía dejar de pasear, todos los días a través de todo eso.

Mientras que lo iba viendo todo. En el paseo, en aquel paseo, iba viéndolo todo, mientras quizá yo era un ciego. Pasaba, también, por al lado de muchos canales. Nunca hubo nadie. Nunca me encontré con nadie. Durante mis paseos. en que quizá yo era un ciego. Así que yo no tuve que comprobar nada, yo no tuve que ver a nadie. Yo, repito, nunca vi a nadie.

Así que... Pero ¿debo decir eso? ¿Debo decir que más tarde, cuando habían pasado muchos años haciendo mis paseos, también, a veces, me parecía que iba delante Rank, un vecino que había acabado de morir?

Nunca he sabido cómo juzgar todo lo que pasó, o no pasó durante todos esos paseos que di. Pues, ¿en realidad no pasó nada?, ¿pues en realidad pasó algo? Yo no creo que pasara nada, pero a la vez yo no creo que dejara de pasar algo. Es un lío, con el sol, con ese siempre sol, todos los días, y yo sin saber si ha pasado o no ha pasado nada. Una curiosa cosa. Una cosa curiosa.

Y no sé entonces, como empezar, o continuar, o lo que fuera, para llegar a saber, si es que se puede llegar a saber, lo que fueron los antiguos paseos.

Yo, repito, no sé si estuve ciego.

Había, después, un difunto Rank.

Y seguiré, y seguiré, dándole vueltas a esa historia de la cual no acabo de estar seguro si es que, alguna vez, llegó a consistir en algo.

Cristóbal Díaz Ayala: Una pasión por la música

Joaquín Ordoqui García

CRISTÓBAL DÍAZ AYALA es una de esas personalidades que no gozan (o sufren) la fama que suelen dar los medios de comunicación, pero cuyo nombre es imprescindible dentro de su especialidad, en este caso la música cubana, de la cual es uno de sus más conspicuos historiadores. Ha publicado los siguientes títulos: *Música Cubana: Del Areyto a la Nueva Trova* (primera edición, editorial Cubanacán, San Juan, Puerto Rico, 1981). En la cuarta edición (Fundación Musicalia, San Juan, 2003), se amplía el libro y se retitula *Música Cubana: Del Areyto al Rap Cubano; Si te quieres por el pico divertir — Historia del pregón musical latinoamericano* (editorial Cubanacán, San Juan, 1988). *Discografía de la Música Cubana Vol. 1, 1898 a 1925* (Fundación Musicalia, San Juan, 1994). *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo* (Fundación Musicalia, 1998). Es también el compilador de dos colecciones de 4 CD's cada una, tituladas *100 canciones cubanas del milenio* y *La marcha de los jíbaros. 1898-1997: Cien años de música puertorriqueña por el mundo*. Pero la obra más exhaustiva y fundamental de este autor es la continuación de la discografía de la música cubana, que permanece inédita, pero que está en la web, a disposición de quien desee consultarla. Se trata de un minucioso trabajo que recoge todos los intérpretes y autores cubanos, así como los intérpretes extranjeros que han incluido nuestra música en su repertorio, desde que se grabó por primera vez una voz nacional en 1898 hasta 1960.

¿Cómo surge tu pasión por la música cubana?

Antes de hablar de mi pasión por la música cubana, tengo que hablar de mi pasión por la música en general. Mi padre era maestro de obras, es decir, capataz, y su gran afición era la música. Era tenor aficionado y tomaba clases con un maestro de canto. Fue precisamente a través de ese maestro que él y mi madre se conocieron. Como comprenderás, desde que nací viví en un ambiente donde se estimaba mucho la música.

En 1933, cuando yo tenía tres años, nos mudamos al hotel Vistalegre, en los altos del café del mismo nombre. En realidad, se trataba de un solar glorificado, con baños comunes, pero con una de las mejores vistas que pudieran tenerse en La Habana de aquellos tiempos. El café era un importante punto de encuentro donde se reunía una buena parte de la clase media y alta que vivía en el Vedado, en sus diarios viajes hacia o desde el trabajo. Si no había viento norte, todos los días se sacaban las mesas del café a la amplia acera que había enfrente y donde se reunían los parroquianos a disfrutar de la brisa, los tragos, la picadera y, *last but not least*, de la música que proporcionaban trovadores de la talla de Sindo Garay y su hijo Guarionex, el Trío Matamoros, el Cuarteto Luna, Graciano Gómez y su Cuarteto, Barbarito Diez y otros intérpretes de esa categoría.

En el balcón de nuestra habitación, un matrimonio con un niño de tres años se paraba a ver y oír el espectáculo que se producía a sus pies. Como si esto fuera poco, en la glorieta del Parque Maceo, situada frente al mencionado balcón, había retretas todos los sábados, en las que se turnaban la Banda Municipal (dirigida por Gonzalo Roig), la de la Policía (a cargo de Romaguera) y la del Estado Mayor del Ejército (conducida por Luis Casas Romero).

Como regalo final, en 1938 el alcalde Beruff autorizó la salida de las comparsas después de muchos años de prohibición y éstas desfilaban frente al hotel en su trayectoria de Malecón a Prado.

Tenía que haber sido sordo para que aquello no me marcara para toda la vida. Además, como te habrás dado cuenta, el repertorio era muy variado. En 1938, la situación económica de la familia había mejorado y nos mudamos a La Víbora, a una verdadera casa, con tres habitaciones. Aunque perdí el espectáculo del hotel Vistalegre, encontré una nueva relación con la música: la radio. De hecho, cuando regresaba al colegio después de almuerzo, podía seguir la música o los programas de casa en casa, ya que todo el mundo tenía puesta la radio. Regresaba, pues, acompañado por la voz de Pedro Vargas o Toña la Negra (visitantes frecuentes de los programas de Crusellas) o con Los Tres Villalobos. Además, en mi propia casa se consumía mucha música radiofónica.

Alrededor de 1944 o 1945, mis gustos musicales se van ampliando. Descubro la música norteamericana, que me impacta profundamente, hasta el punto de comenzar a coleccionar discos y terminar como *disk jockey* en un programa propio que se emitía desde Radio Quiza-Seigle, una emisora situada en O'Reilly que ni siquiera se captaba bien en La Víbora.

Por aquel tiempo, mi entonces novia y hoy esposa monitoreaba las audiciones. Gracias a ella y a un tío materno empecé a descubrir también la llamada música clásica. Es decir, quedé convertido para siempre en un irremediable promiscuo musical.

En 1948 me matriculé en la Universidad de La Habana y recuerdo que siempre estudiaba con fondo musical, provisto principalmente por Radio Cadena Suaritos. Eran programas muy buenos de música mexicana y española, tardes con Antonio María Romeu al piano, después venían María

Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo... A veces me pasaba a la Mil Diez para escuchar las danzoneras, el Dúo de Alfredo León o el Conjunto Matamoros... Y los domingos, estaban los conciertos de la Filarmónica. En fin, una dieta muy balanceada.

Sin embargo, son muchas las personas a quienes gusta la música pero que no se dedican a investigarla. ¿Qué hizo de ti un historiador musical?

Fue un proceso largo, azaroso, y no un objetivo premeditado. Aunque nunca fui bailarín ni me interesé por hacer música, sí me gustaba aprender más sobre el tema. Como no había publicaciones serias sobre la música caribeña (al menos a mi alcance), me interesé más por la norteamericana, sobre todo porque podía contar con dos revistas que me resultaban fascinantes: *Down Beat* y *Metronome*. Completó mi educación sobre el tema un libro que todavía conservo: *The real jazz*, de Hugh Panassié, editado en 1943. Lo adquirí en la *Bohemia Bookstore*, situada en la calle Neptuno número 60, frente al Parque Central. Ahí adquirí también otro peligroso virus: escribir discografías. Por cierto, que mi interés por la música de Estados Unidos me llevó a aprender inglés, idioma que de otra forma no me hubiera atraído. También durante los años del bachillerato inicié mi primera colección de discos, que llegó a contar con unos dos mil títulos en placas de 78 r.p.m. Alrededor de 1956, establecí un nuevo tipo de relación con la música: entre mi esposa y yo arrendamos un espacio en una tienda de enseres eléctricos llamada Minemar y situada en la calle Calzada, en el Vedado. Allí comenzamos a vender discos. Pero eso duró poco. En 1959 llegó el comandante y mandó a parar... muchas cosas. Cerramos la tienda y en julio de 1960 me marché de Cuba. Tras un breve interludio en Miami como bodeguero, me instalé en Puerto Rico en diciembre del mismo año. Y en este país, que acogió tan bien a los exilados cubanos, comenzó, poco a poco, mi dedicación al estudio de la música cubana.

No fue nada inmediato ni premeditado, ya que, entre otras cosas, había que ganarse la vida, lo cual hice como constructor, primero, y simultaneando esta actividad con la abogacía, luego de revalidar mi título en Derecho. Sin embargo, en cuanto pude, retomé mi afición de coleccionar discos, pero ya dedicado fundamentalmente a la música cubana y en LP, claro está.

A mediados de la década de los 70 pensaba más en Cuba en términos culturales que políticos, ya que fui uno de los pocos emigrantes que, por razones que no vienen al caso, nunca pensó en un rápido retorno. En ese momento había una gran desinformación acerca de uno de los géneros más importantes de nuestro patrimonio cultural: la música. Yo sentía vergüenza cuando los puertorriqueños me preguntaban cosas acerca de la música cubana que yo no podía responder. En Puerto Rico había programas dedicados al tema y conducidos por personas como Gilbert Mamery, Mariano Artau y otros, que sabían más que yo. Durante esos años se publica la *Enciclopedia de Cuba*, coordinada y editada por Vicente Báez. Precisamente, la parte más floja era la dedicada a la música. La había escrito

Natalio Galán, que en aquel tiempo estaba muy deprimido. Además, no contó con recursos económicos ni tiempo para hacer algo mejor. Báez me comentó que pensaba sacar una segunda edición y yo me ofrecí para escribir la parte dedicada a la música y me puse a investigar. Poco tiempo después, Báez me comunicó que la venta de la enciclopedia no marchaba bien, de modo que no habría una segunda edición. Pero yo estaba ya embarcado en el proyecto de escribir un libro sobre música cubana.

Hasta ese momento, prácticamente lo único existente era el libro de Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, y los de María Teresa Linares y Argeliers León. *La música en Cuba* fue un libro que marcó pautas en la literatura de este tipo en Latinoamérica, pero fue escrito en los 40 y, además, con los criterios elitistas con los que se manejaba Carpentier. El de María Teresa Linares era dirigido a la enseñanza y, por tanto, es más elemental. El de León es un sesudo trabajo ensayístico, no para el consumo de las mayorías interesadas en el tema. Estos dos últimos, además, redactados desde una visión marxista. Pero el público latino lo que buscaba era información sobre la música cubana, no teorías sobre ella. Querían nombres, datos, cosas de ese tipo, así que me dediqué a buscarlos.

Mi punto de partida fueron los libros citados y otros pocos que pude ir consiguiendo. Durante muchos meses, iba por las tardes a la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico a revisar las colecciones de la revista *Bohemia* y otras que se editaron en Cuba. También entrevisté a músicos cubanos radicados en Puerto Rico. Durante las vacaciones, viajaba con idénticos objetivos. Primero fui a Miami, para revisar lo que había en la Universidad de esa ciudad y entrevistar a los músicos que allí vivían. Después, hice lo mismo en Nueva York, en la biblioteca de la Calle 42 y trabajando con los músicos que pude encontrar en esa ciudad. Por último, fui a la Biblioteca del Congreso, en Washington. Para aprovechar el tiempo, sobre todo en Washington, fotocopíaba libros, completa o parcialmente, pues tomar notas hubiera sido imposible. Así fui armando mi libro *Del Areyto a la Nueva Trova. Historia de la Música Cubana*, editado en 1981.

Creo que fue un gran atrevimiento. No sé música ni tengo formación de historiador. Mis únicas herramientas eran conocimientos, no demasiado profundos, sobre ciencias sociales, práctica como abogado, cierto olfato para encontrar las pruebas y diferenciar lo verdadero de lo falso, y una precisión al escribir que había obtenido tanto de mi paso por la escuela de periodismo, como de la práctica de redactar demandas y alegatos legales. Y, sobre todas las cosas, un deseo extraordinario de conocer y divulgar nuestra música, y un desesperado amor por ella y sus intérpretes.

¿Qué significado tiene la publicación de *Del Areyto a la Nueva Trova*?

Era un momento difícil para la música cubana. Hace poco comentaba con Leonardo Padura que el libro parecía un gigantesco obituario. Los únicos síntomas positivos que comenzaban a descollar durante las décadas de los 60 y 70 eran los triunfos de Irakere y la Nueva Trova. Sin embargo,

los primeros tenían una impronta jazzística que producía inquietud acerca del futuro de nuestra música. Y la Nueva Trova contenía una carga política demasiado fuerte. Por otra parte, en esa época —comienzo a escribir el libro a finales de los 70— la información que provenía de Cuba era fragmentada y descontextualizada, por lo que era casi imposible comprender lo que estaba ocurriendo en toda su magnitud. Por ejemplo, mi apreciación de Juan Formell y Los Van Van fue errónea, pues apenas sabía nada de ellos, cuando en realidad se trataba del mascarón de proa de la metafórica nave de la resurrección de la música cubana, muy bien analizada, por cierto, en el libro *Los rostros de la salsa*, de Leonardo Padura.

Además de esto, en México ya no se hablaba de música cubana, sino de «música tropical», mientras que la salsa usaba amplias zonas del espectro musical cubano, apropiándose las, y, en muchos casos, hasta las composiciones de autores cubanos, sin acreditar sus nombres.

Así pues, mi libro fue también lo que en derecho se llama un *interdicto de recobrar la posesión*, la posesión de lo que era cubano y se estaba convirtiendo en propiedad de otros.

Traté de ser objetivo y que mis opiniones o tendencias políticas no intervinieran en mis criterios musicales. No era fácil en aquella época, ni al norte ni al sur del muro del Malecón. Se especulaba —y aún se especula— políticamente con la música. No excluía a nadie, de dentro o fuera de Cuba, por sus ideas. Terminaba, además, con una nota optimista en la que decía que los músicos cubanos seguirían produciendo música para y de Cuba pese a las dificultades.

En lo que sí me equivoqué fue en afirmar que los que residían en la Isla no podrían leer el libro. De alguna forma fue llegando y conociéndose. De pronto, los músicos al sur del Malecón supieron que alguien se preocupaba por ellos.

En los 80 las cosas comenzaron a cambiar.

¿Por qué en los 80? ¿Cómo se percibe ese cambio?

Entre otras cosas, los cubanos al norte del Malecón dejaron de ser gusanos para convertirse en «la comunidad cubana en el exterior» y sus viajes a Cuba demostraron que el nexo familiar es más fuerte que las diferencias políticas y las barreras impuestas. Además, músicos cubanos residentes en Estados Unidos, como Paquito D’Rivera, Arturo Sandoval y Gloria Estefan, empiezan a despertar un interés mundial por nuestra música.

También se produce la llegada de los exiliados que salen por el Mariel, quienes traen los aires frescos de la nueva música que se estaba haciendo en Cuba.

Es decir, en muchos sentidos se produce un reencuentro entre los dos lados del muro, en este caso, del Malecón.

El gobierno cubano descubre también que la música es un producto exportable y rentable. Modifica los draconianos términos económicos que obligaban a los músicos a entregar al estado prácticamente todas las

ganancias obtenidas cuando viajaban al exterior, lo cual era un incentivo añadido para no regresar a Cuba. Y se encuentran con la grata sorpresa de que, además, esa exportación musical es un agente catalítico para el turismo a Cuba.

Gracias, en gran parte, a la música, se produce el redescubrimiento universal de Cuba: ya no es la tierra más hermosa que descubriera Cristóbal Colón, sino la más sabrosa, según el testimonio de miles de visitantes.

¿A partir de la publicación de Del Areyto... puedes dedicarte a tiempo completo a la investigación de nuestra historia musical?

No. Eso vino después. Yo continué trabajando como abogado y constructor, pero buscando la manera de sacar tiempo para coleccionar discos y libros y continuar investigando. También procuré viajar para relacionarme con coleccionistas y escritores de otros países. Tres de esos contactos son cruciales.

Primero, me comuniqué con Richard K. Spottswood, pues me dijeron que preparaba una discografía sobre la RCA Victor. Me contestó de forma vaga, diciéndome que estaba trabajando en un proyecto mayor. No supe de él en varios años, hasta que un día llegó de Washington un paquete voluminoso con 500 páginas. Spottswood estaba preparando su obra magna, *Música étnica en los Estados Unidos*, que comprendía todo lo grabado por «grupos étnicos» de todo el mundo en los Estados Unidos. Esas 500 páginas incluían todo lo que se había grabado en español, desde 1893 hasta 1942. Dick me invitaba a colaborar con él en la revisión de la música latina, lo que acepté inmediatamente.

Encontrar tantas grabaciones de música cubana hechas en los Estados Unidos fue para mí un deslumbramiento.

Seguí trabajando con Spottswood, lo visité en Washington y nos hicimos amigos y colaboradores en varios proyectos de notas para discos. Desde que comencé a trabajar con él me hice el propósito de escribir algún día una discografía de la música cubana.

¿Cuántas grabaciones de música cubana incluía la primera revisión de Dick Spottswood que revisaste?

No puedo precisarte números, porque la obra agrupa a todos los latinoamericanos, que son 1.342 intérpretes que ocupan 802 páginas, cada una con un promedio de 30 canciones. O sea, unas 24.000, de las cuales hay una buena proporción de cubanas.

Prosigo. En 1986 viajé a Colombia, donde conocí a gente formidable, sobre todo a Hernán Restrepo Duque, a quien bauticé como *el gurú de la música latinoamericana*. Podía disertar con la misma facilidad sobre tango, corridos mexicanos o sones cubanos. En cuanto nos conocimos me preguntó qué sabía yo acerca de la Gloria Matancera y Pepe Merino, de los que por supuesto no sabía nada. Se trata de una agrupación musical creada en Matanzas, en 1927, probablemente bajo el influjo de la Sonora

Matancera y que todavía existía en 1995. Pepe Merino fue su cantante más importante, que imitaba bastante bien, además, el estilo de Daniel Santos. Pero nada de esto yo lo sabía entonces.

En Cali constaté que había más de 12 programas radiales semanales, algunos diarios, dedicados exclusivamente a transmitir música de la Sonora Matancera. Allí comprendí también que si no conocía un poco sobre la música de otros países latinoamericanos, no podía comprender bien la música cubana, ya que estamos hablando de un *totum* compuesto por partes diferentes, pero muy comunicadas entre sí. Un sistema de vasos comunicantes.

En 1987 fui a México, al Festival del Bolero celebrado ese año, y conocí a formidables colegas, escritores e investigadores mexicanos, e hice contacto por primera vez con cubanos que vivían al sur del Malecón. Sorpresivamente, descubrí que no despedían llamas por la boca ni tenían ojos fosforescentes. Y que, independientemente de nuestras posiciones políticas, teníamos un enorme espacio de intereses comunes alrededor de la música.

Por sugerencia de Spottswood, me hice miembro de la importante Asociación de Coleccionistas de Música Grabada (ARSC), de Estados Unidos. También viajé a Colombia varias veces, a Argentina, a Venezuela y a otros países de nuestro entorno. Empecé a aparecer como conferencista en las reuniones anuales de la ARSC y en otros países. En fin, que me integré de lleno a la comunidad de profesionales dedicados a la investigación musical en América.

Ya con una visión panamericanista, quise escribir un libro desde esa posición y pensé inmediatamente en el bolero, ya que es el género musical que practican todos los pueblos latinoamericanos. Pero se estaban escribiendo por lo menos tres sobre ese tema, así que me decidí por otro género que es también patrimonio común: el pregón.

De esa forma, en 1988 publiqué *Si te quieres por el pico divertir: historia del pregón latinoamericano*.

Desde 1979, yo producía y animaba en Puerto Rico un programa radial llamado Cubanacán, en la emisora del Departamento de Educación y después en la emisora de la Universidad. En Borinquen me integré a otra red de colegas que, gracias a la iniciativa de Pedro Malavet, formaríamos la Asociación de Coleccionistas de Música de Puerto Rico, fórum que tuvo una gran importancia y que sirvió de inspiración a dos o tres organizaciones parecidas que aparecieron en diferentes ciudades de Colombia.

También fui el editor de *La última noche que pasé contigo*, de Bobby Collazo, publicado en 1987, y que es una memoria del acontecer de la música cubana en los años que van desde 1920 hasta 1950.

La década de los 80 representó un importante hito en la producción de libros dedicados a la música popular, sobre todo en Cuba, México, Venezuela y Colombia. La cosa empezaba a animarse. Me parece que la semilla de *Del Areyto a la Nueva Trova* empezaba a germinar.

Mis contactos con escritores e investigadores de Cuba fue también muy importante. Había coadyuvado a que visitaran y dieran conferencias en

Puerto Rico, María Teresa Linares, Rodolfo de la Fuente y Olavo Alén, director del Centro de Investigaciones de la Música Cubana. A este último le publiqué en 1991 el libro *De lo afrocubano a la salsa: géneros musicales de Cuba*. Durante todo este tiempo continué trabajando en mi proyecto acerca de la historia de la discografía de la música cubana y dedicado a mis negocios.

¿Fue muy laborioso encontrar los datos para este trabajo?

Por supuesto. Pero me ayudó mucho conseguir un contacto muy bueno, Álvaro Farfán, ejecutivo de la industria discográfica que vino a trabajar a las oficinas de la BMG en Puerto Rico. Se trata de la empresa alemana que actualmente es dueña del sello disquero RCA Victor, el más importante en cantidad y calidad de toda la historia de la música cubana. Yo había investigado en los archivos de la BMG en Nueva York, pero tomar notas era un trabajo lentísimo. Hice el siguiente trato: yo viajaría por mi cuenta a Nueva York cada vez que pudiera y obtendría todas las facilidades por parte de la BMG para fotocopiar todo lo que quisiera, siempre y cuando le diera a él copias del material obtenido.

En varios viajes, logré copiar más de 50 mil documentos de la Victor, la mayoría de ellos *green cards*, es decir, las tarjetas de registro de cada cara de las placas de 78 r.p.m. producidas desde principios del siglo xx hasta el defase de este tipo de disco, que ocurre a comienzos de los 50. Las *green cards* también incluyen los discos de 45 r.p.m., que se produjeron después. Con esto conseguí aproximadamente el 80 por ciento de todo lo grabado por la Victor en música latinoamericana, es decir, una colección de documentos que nadie más posee.

Otra fuente de documentación importante fueron los archivos de la Columbia Records, hoy en manos de la Sony Corporation de Nueva York. Con estos elementos pude publicar, en 1994, el primer volumen de *Discografía de la música cubana*, que abarca desde 1898 hasta 1925, y comprende aproximadamente 4.000 grabaciones. Estas fechas fueron escogidas porque en 1898 se realizan las primeras grabaciones comerciales de música cubana, por la cantante cubana Chalía Herrera; y 1925 es el último año en que se realizaron grabaciones por el método acústico, que dio paso al eléctrico. O sea, se trata de un período razonablemente delimitado.

A diferencia de las discografías tradicionales (que contienen una relación cronológica con los datos básicos de las grabaciones de determinado artista, género o período), ésta incluye, además, una serie de ensayos sobre ciertas áreas de la música cubana, biografías de muchos de los intérpretes y fotos. Esto lo convierte en una pequeña enciclopedia de ese período.

*¿A partir de qué año hay registro de grabaciones cubanas en los Estados Unidos?
¿Cuál es la primera grabación que se conserva y de qué año data?*

La primera grabación realizada por un cubano de la que se tiene noticia es de Rosalía Chalía Herrera, soprano cubana exiliada en Nueva York, que en muchas ocasiones cantó en veladas patrióticas. Fue una de las tres primeras

sopranos (las otras dos eran norteamericanas) que grabaron cilindros desde 1898, para el sello Bettini. En ese año grabó 15 arias de zarzuelas y óperas, lo que la convierte en la primera artista latinoamericana cuya voz queda registrada en grabaciones. En 1899 o 1900, grabó *Habanera tú*, de Eduardo Sánchez de Fuentes, en cilindro. La vuelve a grabar, también en 1900, en disco Zonophone. Ambas serían las primeras grabaciones comerciales de música cubana de las que se tiene noticia, aunque no sé si se conservan algunas muestras de estos registros. La nueva grabación de esta canción, en 1901, sí se conserva, y la reproduje en un CD que acompaña a *Cuando salí de La Habana*, libro del que hablaremos después. Cuando presenté el libro en Puerto Rico y Miami, incluí varios fragmentos musicales, entre ellos esta grabación. Tiene tanta fuerza que el público la aplaudió en ambas ocasiones. Y es la primera vez que me aplauden un número incluido en mis conferencias.

¿Sabes si se realizaron grabaciones de música cubana antes de 1898? Si así fuera, ¿se conserva algo?

Acerca de grabaciones comerciales, no tengo conocimiento de ninguna anterior a la de *Chalía* Herrera. Ahora bien, el rudimentario equipo acústico con que se hacían las primeras grabaciones hacía posible que se hicieran tomas privadas, caseras. Se habla de grabaciones hechas por Antonio Romeu en La Habana, pero no tengo noticia de que se conserven.

¿Piensas continuar este trabajo de recopilación discográfica hasta la actualidad?

Antes me preguntabas acerca de mi dedicación a la investigación a tiempo completo. Pues bien, a comienzos de los 90, ya mi colección no cabía en el apartamento donde vivía y el tiempo literalmente no me alcanzaba. En 1993 compré una casa de dos pisos y en 1994 trasladé discos y documentos a la nueva sede. En 1996, vendí mi negocio y pude dedicarme de lleno a mi pasión: coleccionar, investigar y escribir.

La idea era dedicar todo mi esfuerzo a terminar la bibliografía hasta 1960, fecha límite, porque para todo tiene que haber un límite, y con este trabajo le paso la posta a otros investigadores que ya se encargarán de historiar lo que vino después. Sin embargo, he tenido que simultanear esta labor con otras, como mantener catalogada mi colección, la correspondencia con colegas de diferentes partes del mundo, la redacción de notas para discos o el asesoramiento de escritores que, como tú, se interesan por estos temas.

Además, en 1997 y 1998 tuve que dedicar gran parte de mi tiempo a dos proyectos que no podían esperar, pues estaban relacionados con el centenario del cese de la dominación española en Cuba y Puerto Rico. Me refiero a *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo* y *La marcha de los jíbaros. 1898-1997: Cien años de música puertorriqueña por el mundo*. En la redacción de este libro participaron Jorge Martínez Solá, Jorge Javariz, Miguel López Ortiz, Elmer González, Roberto Mac Swiney, Olavo Alén y Ana Victoria Casanova, pero yo fui su coordinador y productor. Y 1999

fue dedicado, en gran parte, a la coordinación y redacción de *Cien canciones cubanas del milenio*, así como a la coordinación de su equivalente boricua, *Cien canciones puertorriqueñas del milenio*, en ambos casos con 4 CD's en los que intentamos seleccionar lo más representativo, en autores e intérpretes, de la música grabada para ser escuchada, es decir, la no abiertamente bailable.

También estuve muy ocupado como curador de una exposición, *Cien años de música puertorriqueña*, que produjo el Banco Popular de Puerto Rico en el 2000. Este año también ingresé en internet, lo cual, como todos sabemos, absorbe tiempo.

¿A qué crees que se debe que siendo nuestra música popular acaso nuestro más rico patrimonio, haya sido mucho menos investigada, y más tardíamente, que la música folclórica de origen afro o la llamada música culta?

Creo que ese fenómeno es universal. El compositor y el intérprete de la música popular deviene en personaje o protagonista histórico muy tarde, ya entrado el siglo xx, y gracias al desarrollo de los nuevos medios de comunicación, como la radio y el cine.

Los ingleses inventan el concepto del *folklore* en el siglo xix, separando parte de lo popular bajo ese nombre, pero ninguneando lo popular contemporáneo. Además, en Cuba tuvimos la suerte de tener a un rescatador de nuestra cultura afrocubana desde fecha muy temprana, Fernando Ortiz.

Como en otros países, el recuento de lo popular comienza como simple nota periodística. Además, es bastante común que sea un extranjero (es decir, una persona no involucrada en el fenómeno) el primero en «descubrir» los valores excepcionales de determinada manifestación cultural cuya originalidad es imperceptible para el nativo, precisamente por su cercanía a ella. Acuérdate que el primero que escribe seriamente sobre el jazz es un francés, Hugues Panassié, en la década de los 30.

En Cuba, ya desde el siglo xix tuvimos a Seraffín Ramírez y Laureano Fuentes, que en sus obras dedicadas a lo clásico hacen, sin embargo, algunas alusiones a lo popular. Emilio Grenet lanza su ensayo sobre música popular cubana en 1939; Carpentier, *La música en Cuba*, en 1946. Después, siguen apareciendo esporádicamente algunos trabajos y sólo después de 1980 se produce una eclosión de obras acerca del tema, hecho que, significativamente, se produce de forma simultánea en otros países latinoamericanos.

¿Cuáles son los países latinoamericanos que más se destacan en la investigación musicológica y en la historia de la música caribeña?

En el Caribe, Cuba, República Dominicana, México, Venezuela y Colombia. Pero si nos extendemos al resto de América, hay que incluir a Argentina.

El tema de la relación entre la salsa y la música cubana se ha convertido en un debate interminable, sobre todo porque existen diversas y contradictorias definiciones acerca de lo que es la salsa. De hecho, en Cuba, después de varios años en los que se dijo que la salsa era una maniobra imperialista para apropiarse de la música cubana,

en estos momentos casi se considera al son como un subgénero de la salsa. Por otro lado, algunos puertorriqueños y dominicanos reclaman a este controvertido género como de su propiedad. ¿Pudieras darnos tu punto de vista acerca de todo esto?

Te voy a contestar empezando por un paralelo histórico. En la segunda década del pasado siglo, comienza a emerger un nuevo género musical en los Estados Unidos, producido por los afronorteamericanos, que conquista inmediatamente el país. Se le llama jazz y, aunque es adoptado por toda la nación, se trata de un fenómeno cultural identificado con el negro norteamericano. El jazz sigue evolucionando y triunfando. Ya en los años 30 hay un grupo de destacados músicos blancos con magníficas orquestas dedicadas al género. En esa época, además, el racismo estaba institucionalizado en Estados Unidos, hasta el punto que había una verdadera barrera racial: no se aceptaba que músicos blancos y negros tocaran juntos. Por otra parte, la palabra jazz significaba coito (*to jazz*) en el lenguaje popular de los afroamericanos. Es decir, que de acuerdo con los prejuicios de la época había que «adecentar» esta música, lo que equivalía a blanquearla para darle mejor reputación. Así, se empezó a utilizar cada vez más el vocablo *swing* en lugar de jazz. Benny Goodman devino en «el rey del *swing*» y proliferaron las orquestas de blancos que hacían ese tipo de música. Pero sería exagerado decir que la conversión de jazz a *swing* fue un simple cambio cosmético. Realmente, las orquestas de *swing* sonaban diferente, quizás porque tocaban más rápido que las de jazz y por otros pequeños detalles. Por cierto, que también surgieron grandes orquestas de *swing* conformadas por músicos negros, como la de Duke Ellington o Count Basie, lo cual confirma la complejidad del fenómeno.

Si sustituyes «jazz» por «música cubana» y «barrera racial» por «embargo», verás que la historia se repite: a partir de 1960 se empieza a producir un vacío en Nueva York, ciudad que actuaba como estación retransmisora de nuestra música para todo el mundo. De pronto, se pierde esa conexión.

Los primeros años de esa década todavía son cubiertos por el chachachá y la pachanga, últimas exportaciones musicales que hace Cuba a Estados Unidos, pero su efecto se va desvaneciendo y es necesario inventar algo nuevo. Después de algunos intentos con géneros con fuerte influencia afronorteamericana (como el bugalú), los músicos puertorriqueños, que dominan el panorama musical neoyorquino, retoman la música cubana, pero agregándole nuevos elementos. Hubiera resultado extraño llamarle «nueva música cubana», cuando era producida, mayormente, por músicos no cubanos. Así, se le llamó salsa a lo que básicamente era son, guaguancó y otros géneros cubanos, que era interpretado con el formato de las orquestas cubanas. A ese patrón inicial se le van agregando otras formas musicales latinoamericanas, principalmente boricuas. O sea, cambio cosmético de nombre y adición de nuevos elementos.

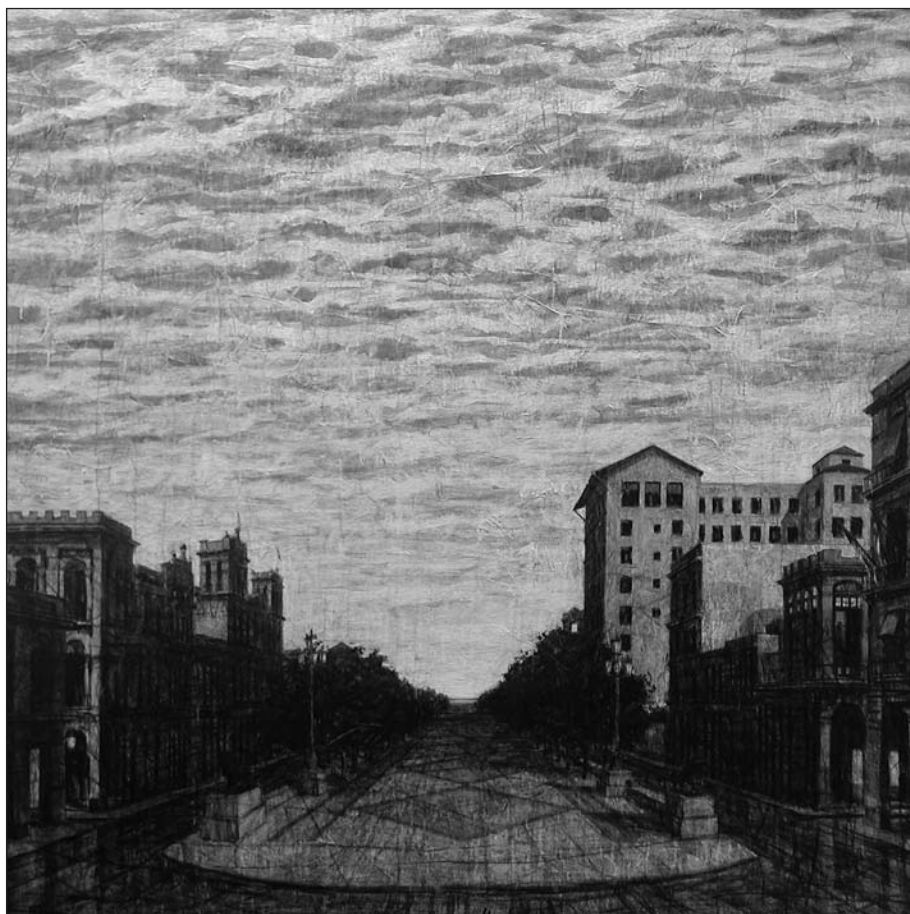
Pero gracias a esa salsa o nuevo son, como querramos llamarlo, se le puso un dique al avance avasallador del rock, que amenazaba con estandarizar la música popular del mundo entero.

En cuanto al cambio de posición del gobierno cubano ante el fenómeno, creo que fue inteligente.

Yo veo a la salsa como una nueva forma del son, un subgénero, y no al revés. Y esto no es nada raro, porque el son es camaleónico y su historia es una constante evolución, aunque sin perder esa base que lo caracteriza.

¿Cómo te gustaría definirte?

Diría que soy un enamorado de la música, preferentemente la cubana, que gusta de aprender más sobre ella, y compartir lo que encuentra con los que quieran disfrutar esos hallazgos.



Sombra y las Fieras,
A/C, 167 x 167 cm., 2003.

Música clásica y música barroca¹

*Aurora de rosa en amanecer,
nota melosa que gimió el violín,
novelesco insomnio do vivió el amor,
así eres tú, mujer,
principio y fin de la ilusión,
así eres tú en mi corazón,
así vas tú de inspiración.
Madero de nave que naufragó,
piedra rodando sobre sí misma,
alma doliente vagando a solas
de playas olas, así soy yo,
la línea recta que convergió,
porque la tuya al final vivió...*

Convergencia

Letra: Bienvenido Julián Gutiérrez

Música: Marcelino Guerra

ESTAMOS USANDO ESTAS PALABRAS NO EN SU CONCEPCIÓN estrictamente musical. Lo clásico, musicalmente hablando, se aplica de dos formas: o para abarcar toda la música también conocida como de arte, seria, culta o de concierto, en contraposición con la música popular, y la folklórica o tradicional. Pero aun dentro de la música clásica, hay una época específica titulada «clásica», a lo largo del siglo XVIII, con la entronización de la forma sinfónica como la más característica de aquel período, en manos de creadores como Wolfgang Amadeus Mozart y Joseph Haydn². No la estamos usando en ninguna de estas dos acepciones, sino en la que se aplica con carácter más general a todo lo que en arte se inspira en las civilizaciones griegas y

¹ Capítulo XIII del libro en proceso *Los contrapuntos de la música cubana*.

² Stevenson, Víctor; *The music makers*; Time-Life Special Edition, Nueva York, 1979, p. 77.

romanas, específicamente, a cualquier creación del espíritu humano en que la razón y el equilibrio predominan sobre la pasión o la exaltación³.

Y lo mismo sucede con la palabra barroco, que identifica un estilo en las artes arquitectónica, musical y pictórica, entre otras, generalizado en Europa y América en los siglos XVI y XVII y caracterizado en líneas generales por formas complicadas, complejas, retorcidas y con adornos superfluos⁴. En este sentido la usamos, en contraposición a lo clásico.

La cultura griega nos da dos palabras aplicadas a su arquitectura y escultura, que recogen también la diferencia que queremos establecer: apolíneo y dionisiaco. Lo primero, referido al dios Apolo, es la belleza serena, clásica; mientras que lo segundo se refiere a Dioniso, el dios griego del vino, de los excesos⁵. Así lo clásico equivaldría a lo apolíneo, y lo barroco a lo dionisiaco. Quizás los ejemplos den mejor una idea de cómo usamos estos dos vocablos, clásico y barroco.

Partamos del son. Cuando éste se crea en las montañas orientales en el siglo XIX, su instrumentación no puede ser más sencilla: la guitarra adoptada y convertida en tres, algún percutiente metálico o de cuero como acompañante: una forma melódica monotémica y sencillez también en las cuartetas que se cantan. Es un paradigma de economía de medios. Es, pues, un momento clásico del son. Pero cuando el son baja de la ruralía y se convierte en urbano, y se le van agregando la guitarra y otros instrumentos percusivos hasta convertirse en sexteto, cuando ya el ritmo tiene algunos patrones variados que producen la polirritmia que va a caracterizar al son, toda esta complejidad crea un producto barroco, complejo. Y este formato se enriquece más, casi inmediatamente, cuando se le agrega la trompeta, y el sexteto se convierte en septeto. A fines de la década de los 20, en que el son está triunfando, el péndulo vuelve a moverse hacia el otro extremo. El Trío Matamoros, con dos guitarras, unas maracas y tres voces, logra estilizar la complejidad del son en ese sencillo grupo. Es, otra vez, un momento clásico. Claro que sincrónicamente, ambos coinciden; tanto los septetos como los tríos, entre ellos el de Matamoros, tienen su propio espacio en el gusto del público de aquella época, década de los 30.

Las orquestas llamadas charangas, especialistas en el danzón, van perdiendo público frente al son. En la década de los 30 se reinventan y amplían su repertorio: le dan cabida al son, la rumba y el bolero, además del danzón. Para el son es un nuevo formato barroco en comparación con el simple trío. El péndulo ha vuelto a moverse.

Siguen pasando los años, y el formato orquestal jazz band ha ido creciendo, hasta convertirse en la orquesta con secciones de saxos y metales. Y adoptan el son, el son montuno, más rápido, aunque muchas veces le llamen guaracha. Es

³ Moliner, María; *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1982, p. 643.

⁴ *Ibíd.*, p. 353.

⁵ *Ibíd.*, pp. 216 y 1004.

la época de la Casino de la Playa con *Cascarita* de cantante y Pérez Prado al piano, en la década de los 40. Lo mismo hacen otras jazz bands, como los Hnos. Palau, Julio Cueva y Riverside. Es otro paso hacia lo barroco.

Los 40 son también la época del surgimiento de los conjuntos, con el de Arsenio Rodríguez a la cabeza. Es básicamente una ampliación del septeto, agregándole el piano y generalmente una segunda trompeta. Y, por supuesto, en el caso de Arsenio su plato principal es el son. En relación con el sexteto, es una movida hacia lo barroco; pero en relación con la jazz band, de más integrantes, es un momento clásico, así de complicado es el asunto. La orquesta gigante de Benny Moré, con énfasis en el son montuno, aunque con un amplio repertorio, es otro momento francamente barroco, como lo es también el crecimiento de las charangas comenzando con Los Van Van, con la adición de trombones y teclados y otras innovaciones, y su nuevo género, el songo, un derivado del son, al igual que lo será después la timba. Así están las cosas en la década de los 90, cuando el fenómeno Buenavista Social Club, que ya hemos analizado, regresa a un formato más sencillo. Y es lo mismo que habían estado haciendo otros grupos más o menos estables dentro y fuera de Cuba, a veces explotando el son solamente, y en otras en combinaciones de jazz afrocubano. Otra vuelta a lo clásico.

Y siempre es así, es el constante deseo de modificar el producto ofrecido, de innovar, que hemos visto en otro binomio, lo que muchas veces produce estos cambios.

En otros casos, la razón puede ser económica, como cuando la orquesta típica danzonera, que tenía por lo menos diez integrantes, se va convirtiendo en la charanga, con solamente siete instrumentos y eliminando además tres instrumentos de metal, posiblemente los más caros de toda la orquesta, salvo el piano.

Y un proceso parecido se observa en otras áreas de la actividad musical. Cuando Esteban Salas compone sus villancicos y pastorelas en el siglo XVIII, escribe generalmente para cuatro o cinco instrumentos, y cuatro voces⁶: esta es una etapa clásica, es lo que correspondía a una catedral como la de Santiago de Cuba para aquella época. Pero cuando el pianista visitante Louis Moreau Gottschalk celebra en el Teatro Tacón de la Habana dos conciertos monstruosos en 1860 y 1861, uno con 650 maestros, un coro de 87 personas, 15 solistas, 50 tambores; y otro, en 1861, con cuarenta pianos, trayendo los tambores de la tumba francesa de Santiago de Cuba, estamos sin dudas ante extravagancias bien barrocas⁷.

A veces, los formatos que se exploran en una línea de trabajo determinada son minimalistas. Por ejemplo, antes del tránsito de la orquesta danzonera a la charanga, algunos pianistas, de los cuales Antonio María Romeu es el más

⁶ Ver obra citada de Pablo Hernández Balaguer, *Los villancicos*, etc.: el personal que aparece en las partituras.

⁷ Díaz Ayala, Cristóbal; *Música Cubana*, etc., p. 52.

conocido, interpretaban danzones a piano solo. Este período bastante breve, clásico por excelencia del danzón, se prolonga con la aparición de la pianola: fueron muy populares los rollos de pianola con danzones, perforados por Romeu y otros pianistas de la época.

Otro momento interesante en este eterno vaivén entre lo clásico y lo barroco, o si preferimos entre lo apolíneo y lo dionisiaco, también en este caso en la trayectoria del danzón, lo protagonizan dos componentes del Trío Matamoros, Matamoros y Cueto, que en 1928 tienen la ocurrencia de grabar un danzón, a dos guitarras, que es una joya de nuestra música, que no tiene precedentes ni continuadores, que sepamos⁸.

Otro devaneo clásico del son y el danzón se produce cuando la familia Borbolla y otros músicos de oriente comienzan a perforar rollos para los órganos gigantes de la región holguinera y sus circundantes, que además ellos mismos fabricaban desde principios del siglo xx. Danzones, sones, polcas y guarachas eran el repertorio para este artefacto, al que acompañaban las pailas, un güiro y una tumbadora. Aunque el sonido del órgano es polifónico, lo cierto es que es un solo instrumento, que con los otros tres, es menos que lo que tenía el sexteto. Era, pues, un momento clásico con relación a éste, pero barroco y bien atractivo a la ruralía en que desarrollaban sus actividades, que sólo conocían generalmente el tres y la guitarra.

El punto cubano comienza con la bandurria, que después es sustituida por el laúd, con más cuerdas que aquélla: oscilación barroca que aumenta cuando va surgiendo el conjunto campesino, al que se le agregan percutientes, la guitarra, maracas, etc., y después, cuando se llega al conjunto con metales. Y, por supuesto, en cada una de estas etapas la nueva convierte a la inmediata anterior al signo contrario: el laúd es barroco en relación con la bandurria, pero clásico en relación con el conjunto.

Aunque generalmente se comienza en un punto clásico, no sucede así en el caso de los coros: estos nacen grandes, generalmente más de doce personas, pero desde los 30, cuando comienzan a surgir los cuartetos vocales cubanos, vemos un momento clásico que dura hasta los tiempos de hoy, con grupos como Gema Cuatro, Vocal Sampling y Exaudi, de los que hemos hablado.

Las *big bands* en los Estados Unidos tenían frecuentemente pequeñas organizaciones o grupos formados con el mismo personal de la banda, generalmente dedicados a interpretaciones más auténticas de jazz, en medio del repertorio de las respectivas orquestas, más inclinado a la música popular. Estos pequeños grupos tocaban alternadamente con la banda respectiva en conciertos y otras presentaciones, y además hacían grabaciones. Así, por ejemplo, la banda de Benny Goodman tuvo, en diferentes épocas, el Trío de Benny Goodman (Goodman, clarinete; Gene Krupa, drums, y Teddy Wilson, piano); el Cuarteto de Goodman (los anteriores y el vibrafonista Lionel Hampton) o el

⁸ Ver Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía 1925-1960*, bajo «Trío Matamoros». Afortunadamente está regrabado en el Arlequín HQCD 23.

Sexteto Goodman (personal vario). La orquesta de Artie Shaw tenía Los Gramercy Five, y la de Woody Herman, un octeto, los Woodchoppers. Estos pequeños grupos creaban un contraste con la orquesta grande, servían además para usar los solistas importantes de las respectivas orquestas o probar sonidos nuevos (el vibráfono de Hampton, en la de Goodman, o un clavicordio, tocado por Johnny Guarneri, en el grupo de Artie Shaw). Y estos eran momentos de música clásica, representando la *big band* la orquesta barroca.

Sólo conocemos dos casos parecidos en la música cubana. Uno surgido de casualidad, o por las exigencias del público. La Orquesta Aragón estaba de gira por Japón en 1970. Los empresarios nipones le pidieron que en los descansos de la orquesta, algunos músicos debían seguir tocando, en un formato más pequeño. Era, al parecer, una costumbre nipona. Los aragones accedieron y Richard Egües, el flautista, Pepe Palma, el pianista, y el bajo, el güiro y bongó, se quedaban tocando en los intermedios. Tan interesante fue el sonido obtenido, que en un álbum que hicieron allí para la RCA Victor de Japón, incluyeron algunos números interpretados de esa manera. Se trata de boleros y sonos⁹. Es, por supuesto, una forma clásica y, como en todos estos casos en que se acude a un formato pequeño, se logra hacer una síntesis de un género determinado, como la hizo el Trío Matamoros con el son, y el propio trío, y los pianistas danzoneros como Romeu, con el danzón.

El otro caso sí es más parecido a los pequeños combos nacidos en las grandes orquestas de la época del swing. Es lo que hace el pianista Chucho Valdés, director de la orquesta Irakere, quien periódicamente hace grabaciones fuera del contexto de su orquesta, con pequeños grupos que en pocas ocasiones incluyen músicos de la propia orquesta. La razón es funcional. Irakere ha tenido cada vez más que cultivar el repertorio de músicaailable, no jazzística. Como bien señala Leonardo Acosta, ha sido siempre una orquesta con dos repertorios: uno más bien de consumo doméstico, para bailadores, y otro de piezas con contenido de jazz afrocubano, que es la cara de la orquesta que gusta más en el extranjero. Y Valdés es un genio musical que gusta, como todos los grandes músicos cubanos, de estar experimentando e innovando con nuevos músicos y nuevas ideas, como hace D’Rivera. Por supuesto, esos grupos son también momentos clásicos, apolíneos.

También el género bolero se ha movido fluidamente dentro de este binomio. El bolero empieza siendo acompañado de guitarra, a una o dos voces; pronto se le agrega otra guitarra, y tenemos los primeros tríos que son, en relación con el trovador solitario, un momento barroco. Cuando el bolero, fusionado con el son, se convierte en bolero son y se haceailable, tiene lugar el momento barroco dentro del sexteto, con el trío quedando de antecedente clásico. Pero pronto los papeles se vuelven a invertir: Antonio Machín experimenta con la fórmula del cuarteto, con tres, guitarra, trompeta y cantante: el

⁹ El LP TM-1005 contiene seis de esas interpretaciones. Colección Fundación Musicalia, donada a la Florida International University.

bolero vuelve a un momento clásico. Esta fórmula, que después seguirá el cuarteto Caney y otros grupos puertorriqueños, no prospera en Cuba. El bolero ha tomado otro camino: Ernesto Lecuona y otros compositores empiezan a componer boleros para piano y voz; cuando en 1930 Nilo Menéndez y Ernesto Lecuona graban con la voz de Adolfo Utrera el bolero de Nilo y Adolfo, *Aquellos ojos verdes*, estamos en un momento netamente clásico del bolero¹⁰.

En la década de los 30, tanto las charangas como las jazz bands, incluyen el bolero en su repertorio, y volvemos a un momento barroco que se extiende a los 40 y 50. No obstante, trovadores como Berto González, tríos como el de Servando Díaz, o pianistas compositores como Mario Fernández Porta, Orlando de la Rosa, Julio Gutiérrez y otros muchos, acompañan a cantantes en la interpretación de boleros. Coinciden sincrónicamente momentos clásicos y barrocos. Los conjuntos, nacidos en la década de los 40, también acogen el bolero. A fines de esta década, cuando surge el feeling, éste, a pura guitarra, es clásico. Pero pronto pasa al conjunto Casino, con arreglos del Niño Rivera, y a tiempo de bolero, para plasmar su momento barroco. Curso exactamente igual siguen los autores de feeling desde el piano, como Frank Domínguez. Éste, por ejemplo, hace un excelente álbum cantando sus canciones acompañado de vibráfono, drums y bajo, con buenas influencias jazzísticas¹¹. Mirado desde el feeling solamente acompañado con piano, es un momento barroco, mirado a la luz del desenvolvimiento posterior del feeling, adoptado ya de pleno por todos los formatos orquestales, es un momento clásico.

Es bueno recalcar que en este binomio no existe una jerarquía de calidad musical entre ambos polos: tan excelente puede ser un momento clásico como uno barroco, en el sentido que los usamos en este capítulo. Cada uno tiene sus méritos. El momento clásico nos da lo mejor de un género, o de un ejecutante determinado. Es música de esencias, no hay lugar para mixtificaciones. El cantante que se oculta tras efectos orquestales para ocultar defectos de su voz, no puede hacerlo cuando lo acompaña un piano, o una guitarra. Aun el cantante de magníficas condiciones vocales, a veces encuentra en el acompañamiento de una simple guitarra el mejor compañero para su voz¹².

El momento barroco se presta más para destacar las posibilidades instrumentales, nuevos tejidos musicales, nuevas combinaciones. Inclusive este patrón de análisis puede aplicarse a los intérpretes: los hay barrocos y clásicos,

¹⁰ Ver Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía 1925-1960*, bajo «Utrera, Adolfo».

¹¹ Op. cit., bajo «Domínguez, Frank».

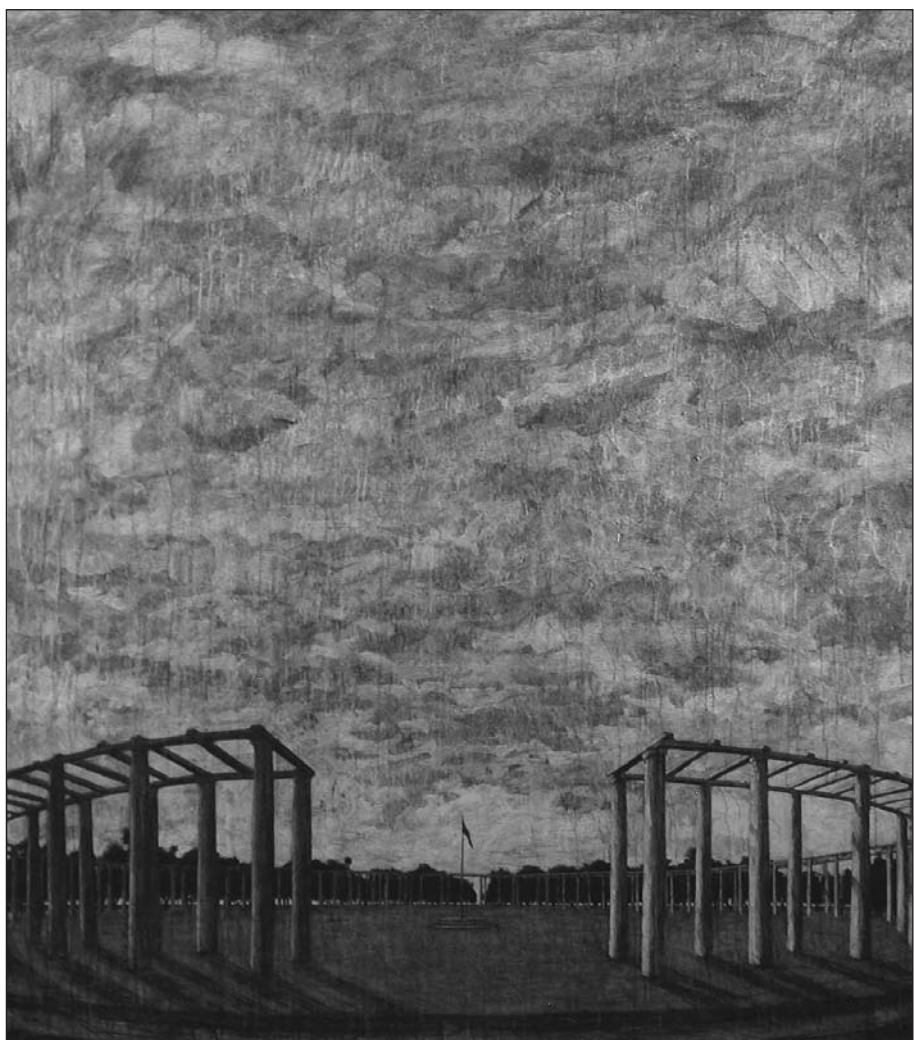
¹² Recordamos dos casos interesantes de este tipo. René Cabel, tenor de poderosa voz que grabó siempre con acompañamiento orquestal, lo hizo en una ocasión con el acompañamiento del Trío Taicuba (LP Gema 1141). Al tener más flexibilidad en los tiempos, pudiendo cantar casi *a piacere*, pudo usar a plenitud su hermosa voz. Esto fue grabado a fines de la década de los 50. En la década de los 70, otra voz grande, la de Roberto Ledesma, se hizo acompañar por la guitarra de Pablo Cano (LP Gema 3095), con resultados parecidos. Quizás no sea casualidad que el productor de ambos discos fuera Guillermo Álvarez Guedes (Ver Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía 1925-1960*, bajo «Cabel, René» y «Ledesma, Roberto»).

de acuerdo con la forma en que usen sus recursos vocales. Xiomara Alfaro, que aportó a lo popular su preparación musical en el canto, es obviamente una cantante barroca, como lo es Olga Guillot por la forma en que sabe usar los matices de su voz para crear los efectos deseados con una canción determinada. Y voces como la de René Cabel y Fernando Albuerne, pudiéramos considerarlas clásicas, en la forma más sencilla de proyectar lo cantado¹³.

Hasta un solo instrumento se puede usar en forma clásica o barroca. Cuando Everardo Ordaz inicia el estilo de piano cocktail cubano, o sea, una forma sencilla de interpretar la música popular, especialmente boleros a piano solo, crea un momento clásico. Si se compara este sencillo estilo, como lo era también el de Romeu con los danzones, con los complicados arabescos de pianistas que van de Anselmo Sacasas en sus solos con la Casino de la Playa, a Bebo Valdés y su hijo Chucho, Lily Martínez, en fin, a toda la pléyade de nuevos y excelentes pianistas cubanos, se hace patente la diferencia entre los dos momentos, y las virtudes de todos.

En definitiva, se trata de hacer la música de la mejor forma posible, de la forma más atrayente para el público, en un momento determinado. Ambos momentos llenan necesidades anímicas diferentes y lo hacen eficientemente.

¹³ Díaz Ayala, Cristóbal; *Discografía 1925-1960*. Buscar todos los mencionados bajo sus respectivos apellidos.



Vértigo,
A/C, 193 x 170 cm., 2004.

A propósito de Mala Vista Anti Social Club

Algunos desacuerdos

Julio Fowler

HACÍA TIEMPO QUERÍA INTRODUCIR UN DEBATE SOBRE las reflexiones de mi amigo Dennys Matos en esta revista y en el diario digital *Encuentro en la red* acerca del movimiento de cantautores (entre los que me encuentro) que vive, crea, publica y desarrolla su carrera y su obra fuera de la Isla. En los últimos diez o doce años, la realidad económica, política y social de Cuba se ha convertido en el blanco de los análisis culturales y literarios absorbiendo el grueso del debate, y tal vez por este motivo haya quedado marginado de la discusión uno de los pilares fundamentales de su cultura: la música popular, y en particular el movimiento de canción de autor que desde dentro de la Isla y disperso por el mundo le da vida y lo anima.

Que la obra de este movimiento de creadores no permanezca ajena ni pase inadvertida o se diluya en el caos de la diáspora y el marasmo de la época que vivimos, que sea testimoniada y pulsada más allá de la crónica o la noticia, es mérito de Dennys Matos, quien hace años y desde Madrid —hoy centro operativo y vital de buena parte de estos cantautores— viene siguiendo su movimiento, su producción y sus expectativas mediante entrevistas y textos que lo convierten en un testigo directo, excepcional y en un cronista privilegiado. Sin su trabajo periodístico y teórico y su tentativa de describir, comparar, medir la trayectoria de este movimiento de cantautores, este debate no tendría sentido. Su último texto para *Encuentro* (nº 30/31. Otoño/Invierno, 2003-2004) —quizás el más completo y actualizado que ha escrito sobre este tema— ha motivado mi interés y también mi desacuerdo con alguna de las tesis que lo vertebran. Me explico: Al igual que Dennys, creo

que existen diferencias, pero respecto a las que él señala, ni considero que sean esenciales, ni creo que la naturaleza de nuestros discursos musicales y textuales son tan diferentes como para trazar una línea divisoria entre ambos. Por otro lado, no sé hasta qué punto esas diferencias son realmente las que distinguen a... «la última hornada de trovadores de principio y mediados de los 80», y la generación de cantautores cuya obra cristaliza y se edita fuera de la Isla que... «emerge dentro del panorama musical cubano a principios de los 90» (p. 67), es más, creo que, siendo grupos heterogéneos, las semejanzas y los encuentros entre ambos son más esenciales que las diferencias señaladas. Como consecuencia de esta distinción-comparación, se añade un problema de definición, a saber: hasta qué punto el término cantautores «...no es quizá el más apropiado y puede que resulte ambiguo...» (p. 67); es decir, hasta qué punto estas «diferencias» cuestionan el significado de un término, en mi opinión tan explícito y claro como el de cantautor.

Sintomáticamente, Dennys pone en duda este término; sin embargo, nunca deja de utilizarlo para nombrarnos y, siguiendo esa incertidumbre, afirma su idea sobre las diferencias colocándonos un adjetivo que no comparto (el de populares) y que tampoco aporta una distinción sustancial entre ambos grupos, como intentaré demostrar más adelante. Dennys no advierte, quizá, que su vaguedad de cara a la definición del término está contribuyendo justamente a que resulte ambiguo, pues —y esto es lo primero que intentaré explicar— desde los años 60, lo que se entiende como cantautor se identifica con un estereotipo de carácter político y no de acuerdo con el género y la práctica del oficio en sí mismo. Por eso creo que comenzar por analizar la naturaleza de esta ambigüedad puede ir despejando el camino a los demás temas en polémica. Va siendo hora de reparar y comprender su significado más nítido y profundo con el fin —sobre todo— de evitar injusticias y olvidos que tergiversen, al menos en teoría, una tradición que en la Isla tiene un arraigo y una riqueza verdaderamente prodigiosos.

I. CANTAUTORES: ¿UNA AMBIGÜEDAD?

Creo que la definición de cantautor con la que más nos hemos familiarizado y que parece sedimentarse en nuestra conciencia es una definición estereotipada, un cliché que se fue configurando a partir de los 60 con lo que se conoce como *Movimiento de Canción Protesta*. Como ya se sabe, éste surge y se desarrolla en un contexto de competencia política e ideológica entre «sistemas» (lo que ha convenido llamarse «guerra fría»), como consecuencia de un conjunto de hechos histórico-políticos concurrentes; entre ellos, la explosión de las izquierdas en Europa y EE. UU. junto con el impacto que tuvo la Revolución cubana en el continente latinoamericano, que provocaron la emergencia de nuevos paradigmas político-sociales y por tanto la emergencia de nuevos paradigmas literarios y estéticos. Este contexto demandaba un compromiso político e ideológico del intelectual y del artista que es importante subrayar, ya que va a marcar y a delinear la actitud y el carácter contestatario y épico de sus

mensajes; por lo que tanto la naturaleza del compromiso como de su poética se miden y definen de cara a lo político.

Estos cantautores cuya obra era congruente con sus circunstancias históricas, tuvo trascendencia en casi todos los continentes, con figuras como Bob Dylan, Joan Baez, Joan Manuel Serrat, Víctor Jara, Violeta Parra, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, Caetano Veloso, Milton Nascimento, entre otros cuyos discursos denunciaban sus respectivos conflictos nacionales marcados, en la mayoría de los casos, por regímenes dictatoriales. En Cuba, el reciente derrocamiento de una dictadura y la emergencia de una Revolución triunfante generaron un movimiento y una manera muy singular de hacer canción protesta: de cara al imperio sería de las más contestatarias, no así frente a una Revolución que parecía satisfacer las demandas y anhelos de justicia social y soberanía nacional de los cubanos. Estas circunstancias concretas marcaron las coordenadas ético-morales e ideo-estéticas de este movimiento que se convirtió en uno de los más sólidos e influyentes de habla hispana.

Los rasgos que delinean la figura de este cantautor y su obra ya no se identifican exclusivamente con la categoría (aquel que canta lo que compone como venía ocurriendo con la tradición en Cuba), sino más bien se le define grosso modo:

- 1] por su actitud comprometida e identificada con las causas políticas y sociales de los grupos subalternos y oprimidos, identificado además con un ideario de izquierda, antimperialista y en muchos casos de contenido marxista, y
- 2] por una estética marcada por el contenido político de los mensajes y el ingrediente poético-reflexivo de sus textos.

Estos son básicamente los rasgos de un modelo que pronto se generalizaría, identificando el género con lo ideo-estético, o sea, se es cantautor porque existe un compromiso político e ideológico (fundamentalmente de izquierda) y una poética que lo refleja y lo comunica. Ahora bien, cuando aquellas son las pautas visibles a partir de las cuales se define el género; cuando ser cantautor significa hacer canción protesta o contestataria; cuando la militancia estética es preeminente a la militancia del oficio y surgen cantautores como nosotros que no nos ajustamos a esos rígidos parámetros; es de entender que esto suponga un problema a la hora de clasificarnos: o es tan ambiguo el término que es probable que ya no seamos cantautores (y encajemos más como músicos que también lo somos) o definitivamente hay que bautizarnos con un adjetivo sospechoso: populares.

Si este término resulta tan ambiguo que provoca la incertidumbre de Dennys y el rechazo de alguno de nosotros, es porque, como ya he dicho, la idea del cantautor se asocia con este estereotipo, y no con el género que, ante todo, está significando lo que es común a todos, a la categoría, al oficio (aquel que canta lo que compone), una vocación, una profesión, una habilidad, un quehacer intelectual sensible y creativo independiente del signo ideológico, del lenguaje o del estilo utilizado en la creación. Lo que en realidad se rechaza es ese modelo que durante años monopolizó la idea del cantautor. No existiría

ambigüedad, rechazo o confusión alguna si la definición comenzase por lo genérico, o sea, por definir aquello que es común a la categoría y a toda nuestra estirpe y en lo que, por supuesto, no existe diferencia alguna entre ninguno de los grupos analizados por Dennys. Con tan sólo una mirada atenta, sin partituras, sin esquemas apriorísticos a la historia del movimiento trovadoresco o de cantautores cubanos, se resolvería la polémica en torno a esta ambigüedad, sería una discusión absurda y por lo tanto nula. Quedaría en evidencia que la ambigüedad es una ficción; la creencia en un modelo maniqueísta y estereotipado de cantautor, la apropiación de su sentido más orgánico y genuino y la harta y continua confusión del oficio con los mensajes políticos y sociales. ¿Quién va a negar a Sindo Garay, a Matamoros, a César Portillo o a Pedro Luis Ferrer (por tan sólo citar algunos nombres sobresalientes de un modo cronológico) su pertenencia a un mismo linaje, a una misma categoría de cantautores que se han expresado en diferentes claves y de acuerdo con sus vivencias, con sus paradigmas poético-musicales y sus influencias para cantar y comunicarse con su gente y su época? ¿Dejamos de ser cantautores por el hecho de que unos se orienten en clave política y otros no? ¿Hay necesidad de cuestionar el género para explicar «diferencias» de estilos y mensajes?

Yo creo —y esto es lo que intento sostener— que se es cantautor independientemente del compromiso político, del signo ideológico o estético elegido. Se es cantautor porque se canta lo que se compone, por vocación, por el goce mismo de expresar un sentimiento, una emoción, una idea, a través de esa forma musical que es la canción, luego por convicción, por oficio, por la necesidad de comunicar un mensaje, ya sea reflexivo o festivo, en un diálogo franco y abierto con su tiempo, con la vida, con la tradición y sus posibles rupturas, y del cual nace la naturaleza del compromiso elegido. Desde este punto de vista, se puede comprender que tan cantautora es Martha Valdés como Silvio Rodríguez, tan cantautora es María Teresa Vera como Santiago Feliú, Noel Nicola como Pancho Céspedes. Ninguna poética, ningún estilo, ninguna militancia estética puede arrebatar esta condición, esta categoría; en todo caso puede matizarla, diversificarla. Sin ir más lejos, con la obra de Pablo Milanés, en mi opinión, se desmonta el estereotipo, el cliché del cantautor protesta, siendo él uno de sus militantes más sobresalientes. En primer lugar, su obra y su lírica es de las más diversas, ricas y plurales del continente; pasa y repasa todos los estilos de canción, desde los más melódicos y criollos hasta los más bailables y afrocubanos, moviéndose orgánicamente y quizás como pocos entre la tradición y la vanguardia (no olvidemos que viene del filin y que formó parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC). A Pablo lo hemos visto componer y cantar de todo: jazz, filin, bolero, son, guaracha, guagancó y cuanta forma diversa de canción existe, le hemos visto cantarle apasionadamente a la Revolución y también cuestionarla desde el desencanto; sin embargo, nadie discute ni pone en duda su condición de cantautor, nadie cuestiona la naturaleza de su linaje, de su canción y compromiso. Ahora bien, ¿es más comprometida y poética *Yo pisaré las calles nuevamente* que *Tú, mi delirio*? ¿Es más comprometida y poética *Rabo de nube* que *La gloria eres tú*? Son

compromisos éticos y estéticos distintos, desde luego, pero en el fondo y en su esencia, compromisos igual de legítimos al fin y al cabo; incluso la distancia entre esos compromisos es la misma que probablemente exista entre canciones de este mismo autor, entre *Yolanda* y *Creo en ti*, *Revolución*, por ejemplo.

Siempre me llamó la atención que Pablo interpretara *Yolanda* en aquellas tribunas cuando otros cantautores interpretaban verdaderos panfletos antimperialistas. Es bien significativo que un mensaje de amor como el contenido en esa canción se escuche en un ambiente densamente político y adquiera una connotación casi épica, contestataria. (A lo mejor hasta *Contigo en la distancia* o *Novia mía* son rentables en esas circunstancias). Sin embargo, fuera de ese contexto su lectura es radicalmente distinta. Afortunadamente, para suerte de la buena música y la poesía, por más que se escuche *Yolanda* en las tribunas, su contenido desbordará siempre lo político.

II. LA DIÁSPORA

Este juego entre texto y contexto, entre canción y situación, se manifiesta también en los grupos que Dennys analiza sobre todo porque lo que sí marca las diferencias entre ambos grupos, lo que sí constituye una diferencia objetiva y esencial, es la diáspora. Las diferencias temáticas y las supuestas diferencias estéticas mencionadas por Dennys en todo caso estarán marcadas por este acontecimiento, un acontecimiento que será vivencia exclusiva de aquellos que han partido y que tiene como telón de fondo el naufragio de la política revolucionaria, el desencanto, la incertidumbre, la asfixia de las expectativas, la frustración, la rabia contenida y sobre todo la necesidad de encontrar una salida, pero también un escenario difícil y sombrío en el horizonte: la emigración.

En el capítulo IV de su texto «Los problemas de la diáspora», Dennys confunde público con mercado y esto lo lleva a contradecirse. Primero lamenta que, con la diáspora, este grupo «pierde» su «mercado» natural y luego la idea de mercado la derrumba cuando dice «...esta generación no está sujeta a las imposiciones de la mercadotecnia de la industria discográfica... las ventas prácticamente no influyen y muchos menos determinan el carácter y continuidad del proceso creativo» (p. 71). Por supuesto que ni están sujetos a esos procesos ni influyen en la creación, porque en Cuba esos procesos no ocurren. La industria discográfica (si se le puede llamar así) es incipiente y carece de verdadera autonomía; ni siquiera existe un mercado natural entendido como mercado nacional, de ahí su anomalía; es decir, produce discos que no pueden ser adquiridos por aquellos para los que están producidos, se ofertan en una moneda de la que carece quien potencialmente los demanda. Es difícil hablar de mercado en un país cuya política es contraria al mismo, donde esa palabra es, como poco, la representación del demonio. En Cuba la producción de discos no garantiza ventas; más bien representa posibilidades de acceso a espacios promocionales y «preformativos», tanto dentro como fuera de la Isla, y un mejor acceso al público, por lo que se puede afirmar que la diáspora no nos hace perder un mercado, en todo caso frustra la posibilidad

de conquistar un interlocutor orgánico, una audiencia, un público con el que comunicarse y para el que habían sido concebidas y producidas las canciones; aunque el reciente éxito de Habana Abierta en la Isla nos sitúa frente a una paradoja que nos hace cuestionar hasta qué punto con la diáspora se pierde aquel público y no todo lo contrario.

Seamos conscientes o no, la diáspora es un complejo proceso de transición en el que añadimos un nuevo y extraño estatus social a nuestra existencia: el de inmigrantes.

La diáspora nos va a alejar de aquellas circunstancias en las que surgimos; las penas, las descargas y las situaciones que modelaron vivencias y un discurso poético-musical común y diverso, y nos va a acercar a circunstancias inéditas y a someter al imperio de sus reglas «para asimilar nuevas formas o modelos de encarar la cultura donde la *mass media*, el *marketing*, la moda... sopesan y definen la aparición de una nueva axiología de la obra», como dice E. Fundora en su nota a mi disco *Dale Mambo* (Urban Color Music, 2003). Casi ningún cantautor fuera de la Isla va a estar ajeno o le va a dar la espalda definitiva al mercado. Algunos lo mirarán de reojo, otros le harán guiños y otros asumirán directamente su oscuro y extraño movimiento con tal que la producción sea finalmente rentable; pero de cualquier manera, estaremos sujetos a sus dictados. Lamentablemente, la idea del disco como producto cultural es una utopía; incluso aquí en España ni siquiera se le aplica un impuesto de acuerdo a esa cualidad.

Dennys reprocha a productoras y discográficas —en España, sobre todo— su desconocimiento de nuestra historia y evolución, y desde luego tiene toda la razón; pero por desgracia, las discográficas y las productoras no son centros de musicología y se rigen por conceptos ajenos a nuestras pretensiones artísticas. En todo caso es un reproche más bien para la crítica musical que para las discográficas que, mal o bien, han apostado por nosotros como ninguno de los precarios sellos radicados en la Isla, de los cuales unos nos ignoraron por completo —como a los cantautores y músicos de Buena Vista Social Club— y otros se hartaron de grabar salsa y timba hasta la náusea.

La diáspora será una moneda de dos caras: la de la oportunidad por un lado y la del obstáculo por otro. Todo depende del país al que se emigre y de la suerte personal del cantautor.

III. EL CLUB DE LA DIÁSPORA

Dennys cree comparar generaciones cuando en realidad está comparando a un grupo que continúa su creación en la Isla con otro que la está creando y desarrollando afuera.

A diferencia de los cantautores que aún permanecen en Cuba, el club de la diáspora se ve obligado a generar nuevas estrategias, a asimilar nuevos horizontes musicales y líricos, a buscar nuevas fórmulas para intentar comunicarse con un nuevo público e intentar conseguir contratos discográficos y editoriales favorables en un contexto competitivo, dominado por el mercado, la cultura

pop y el «*mainstream*» y donde «lo cubano» pasa por el filtro del estereotipo de más éxito internacional: *Buena Vista Social Club*. Por lo que, si existe alguna línea divisoria entre estos dos grupos de cantautores no es generacional, como intenta ver Dennys casi de un modo teleológico, sino esencialmente circunstancial, vivencial. Es más bien de cambio de estrategias, de adaptación a un nuevo contexto, lo que determina que se jerarquicen algunos elementos ya implícitos en el discurso musical y que aparezcan nuevos contenidos temáticos y líricos.

El grupo de la diáspora se ha ido diseminando por diversos países (México, EE. UU., Venezuela, España) con ideas, nociones, sentimientos, conceptos estéticos y musicales que han ido cambiando en un proceso de adaptación; configurando un camino en el que la Isla (más para unos que para otros) continúa siendo un referente cultural presente, pero un referente situacional y vital distante.

Si allí lo cubano como identidad estaba implícito en el lenguaje musical y se acentuaban las influencias foráneas asimiladas (jazz, rock argentino, la música brasilera y la tradición anglo-norteamericana) y en los mensajes se compararía una denuncia casi unánime a la situación decadente de la Isla, pero desde una perspectiva más cívica y humana que política, ya una vez fuera ocurre que, por un lado, se asimilan nuevas influencias, nuevos paradigmas musicales (hip hop, por ejemplo) y se acentúa lo cubano, cuestión esta que tiende a criollizar el discurso musical como elemento distintivo que además facilita la posibilidad de encontrar un nicho específico en el mercado. De ahí la intención de clasificar cada estilo: rokason, son con groove, pop con raíces, etc.

Desde el punto de vista lírico, los textos se hacen eco de la fragmentación que supone la diáspora y quizás este tema —por el que Dennys pasa de puntillas— marque las diferencias más evidentes entre ambos colectivos.

La diáspora o la emigración no les deja indiferentes; al contrario, al ser uno de los grandes problemas de la contemporaneidad, será quizás el tema más inquietante y recurrente en la canción de este grupo de cantautores y, aunque visto de un modo diverso, para todos será una experiencia capital y en algunos casos traumática, ya que en su centro gravita y se cuestiona el problema de la identidad.

Adrián Morales, por ejemplo, hace de la diáspora su arte poética, y en su primer CD titulado *Nómada*, nos damos de cara con el desarraigo, con lo que supone no pertenecer ni ser parte de sitio alguno, con el rechazo del país de origen: «Hay que encontrarle al corazón un hogar, algún lugar» (de la canción *Encontrarle al corazón*), o «sigo buscando mi oasis» (de la canción del mismo título); donde la idea de la identidad radica en el no-lugar o, mejor dicho, en el desplazamiento, es decir, en andar... «con la casa a cuestas», como dice la canción *Nómada*. Este cuestionamiento de la idea tradicional y dominante de identidad basada en lo geográfico, en lo patrio, en lo nacional, también está presente en David Torrens. En su canción *Ni de aquí ni de allá* dice: «Voy sin raíz que se aferra a un lugar / no tengo dueño y soy dueño de nadie / tampoco tengo un amor donde anclar / yo no tengo a quien pagar /

yo soy capitán en mi barco errante...». También Pavel Urquiza converge en esta reflexión pero quizás da un paso hacia la utopía al afirmar una idea de identidad en la que el individuo forma parte de una identidad común y global: la humana. El tema *No te vayas* rapeado por Delmary dice: «...Yo no creo que ninguna tierra sea tan pura ni tan santa / mira ese pelo, mira esos ojos, mira esos labios, mira esa piel / el pasaporte ya no tiene raza / amarillo, blanco, negro, rojo somos todos, todas las razas / la humanidad, esa es la única verdad / todo lo demás es vanidad, pura vanidad...».

Estas reflexiones están motivadas por la perspectiva que brinda la diáspora y la vivencia de un estatus concreto y, hasta donde sé, este tema está ausente o sumergido en la obra de Carlos Varela, Santiago Feliú, Polito Ibáñez, Frank Delgado o Gerardo Alfonso, sencillamente porque el entorno y el horizonte de sus vivencias se circunscriben a la Isla.

IV. ¿CANTAUTORES POPULARES?

Ni el grupo de cantautores de los 80 hace una canción tan contestataria y elaborada que no contenga elementos festivos, ni los del club de la diáspora somos tan «populares» que dejemos de ser contestatarios y reflexivos. Ni aquellos son tan cultos y sofisticados que sus conciertos parezcan una eucaristía, ni nosotros tan bailables y ligeros que nuestros conciertos parezcan la Tropical. Dennys se equivoca al oponer e identificar lo popular con loailable y lo culto con lo auditivo para caracterizar ambos grupos, se inventa una polaridad para argumentar su idea de un cantautor «popular» y una estética sustentada en lo festivo, cuando las cosas no son en blanco y negro, cuando la realidad es más rica, simbiótica, y en ambos grupos se encuentran canciones de un altísimo nivel poético y contestatario, de una exquisita factura musical e intelectual, así como piezas y temas bailables hasta el desfallecimiento. Basta escuchar el último disco de Gema y Pavel, *Art Bembé*, o el de Carlos Varela, 7 (en el que hay un tema con Los Van Van), o el de Amaury Gutiérrez, *Alma Nueva*, o simplemente recordar los temas rumberos de Gerardo Alfonso, las guarachas de Frank Delgado o los temas de exquisita factura guitarrística de Andy Villalón o Pavel Urquiza, para darnos cuenta de que esa división es ficticia y clasista, y no funciona para diferenciarnos. Por otro lado, no olvidemos que en Cuba tan incómodas al poder eran las canciones de Carlos Varela como las de Adrián Morales, tan incómodas eran las de Polito Ibáñez como las que hacía yo mismo (puedo escribir un libro de episodios y anécdotas basadas en la censura).

Pero es que el adjetivo «populares» se me antoja redundante, ya que estamos hablando de un movimiento que se caracteriza y define desde sus orígenes por su raigambre popular. Ambos grupos tenemos un antepasado común: la canción de autor o trovadoresca cubana y también un grupo común de referencias e influencias musicales y poéticas que no nos han sido indiferentes y que van desde el pop-rock argentino hasta el jazz. La mayoría de los integrantes de esta secular tradición, bohemia y trashumante, fundada en Santiago de Cuba por Pepe Sánchez, es humilde por su origen y autodidacta por su

formación, como casi todos nosotros. No existen academias que formen cantautores, de ahí la originalidad y autenticidad de un movimiento que se ha ido enriqueciendo en la medida que ha ido incorporando formas musicales diversas como el canto operístico y la canción de concierto en sus orígenes, o el expresionismo wagneriano en las influencias de Sindo Garay, o el son con Matamoros, o el jazz y el impresionismo con el filin, o la guitarra clásica en la obra de quien es uno de su más grandes guaracheros, Pedro Luis Ferrer; en fin, un movimiento abierto siempre a influencias que ha hecho que la canción cubana goce de merecida popularidad en el mundo.

Por último, si hacemos un balance, creo que los puntos de contacto entre ambos, sus semejanzas (a excepción de la diáspora como vivencia distintiva) son más abundantes que las diferencias. Creo que el denominador común de ambos grupos, y tal vez el esencial, es la ruptura radical del compromiso con eso que llaman Revolución (palabra que en la retórica del régimen ha sufrido la metamorfosis de su significado progresista a otro fundamentalista y dogmático). No existe un compromiso ideológico y moral con un régimen cuyo procedimiento habitual con ambos grupos ha sido el control y la censura. Se critique abierta o encubiertamente al régimen, directa o indirectamente, in situ o en la distancia, desde el humor o la ironía, ya no se escucharán canciones apologeticas ni épicas como *La era está pariendo un corazón* (Silvio Rodríguez) o con síntomas confesionales como *Creo en ti, Revolución* (Pablo Milanés). Aunque se viva dentro o fuera de Isla, son contados y escasos los cantautores de los grupos aquí analizados, que mantienen un nexo ideológico cien por cien con la Revolución y un nexo cien por cien con la estética que vendió la Nueva Trova. En la mayoría hay una disensión total con la doctrina ideológica y la política del gobierno cubano (en algunos solapada y en otros explícita); de igual modo los discursos musicales y poéticos se actualizan a la luz del éxito internacional de la vieja guardia trovadoresca, de raperos como Orishas o de cantautores como Pancho Céspedes, David Torrens y Amaury Gutiérrez.

Esta es una ecuación de semejanza entre todos nosotros. A estas alturas se puede contar con los dedos de una mano aquellos que piensan que... «dentro del estatus establecido, la realidad puede mejorarse» (p. 68). Para la gran mayoría de nosotros, la Revolución hace tiempo ha muerto y lo que queda de ella es lo que Rafael Rojas, citando a Bacsko, en su ensayo «Entre la Revolución y la Reforma»¹ llama usura, y cito: «...es decir, un *aprovechamiento cínico de su reserva simbólica*...». De la Nueva Trova como institución política tampoco queda nada, se esfumó con el estertor último de la Revolución; sin embargo, como movimiento de canción, ya lo ven, aún sigue viva.

¹ *El arte de la espera*; Editorial Colibrí, Madrid, 2002, p. 207. *Encuentro* (nº 4/5. Primavera/Verano, 1998, pp. 122-136).



Antonelli's Nightmare,
A/C, 150 x 150 cm., 2004.

La lengua nómada

Orígenes y la diáspora de los 90

*Y más de una vez afirmé que Orígenes
no era una generación, sino un estado poético
que podía abarcar varias generaciones.*

JOSÉ LEZAMA LIMA,
Interrogando a Lezama Lima.

*Y luego tus manos hermosísimas ya rescatadas para siempre.
Empanizadas y olorosas al tibio jerez de las cocinas:
¡Comamos y salvemos de la muerte, comamos y cantemos!*

GASTÓN BAQUERO,
«Manos».

EN UNA ÉPOCA EN LA QUE EXPERTOS EN EL CAMPO DE LOS estudios culturales como Stuart Hall, James Clifford y Homi Bhabha, reflexionan sobre paradigmas de la identidad como «el exilio» y «la diáspora», los escritores cubanos del éxodo de los 90 también se han sumado al debate¹. Este hecho es importante no sólo porque inserta al éxodo cubano más reciente dentro de una conversación más amplia que incluye otras comunidades nómadas, sino también porque, como Adriana Méndez Rodenas ha señalado, la reflexión sobre la diáspora en el caso cubano subraya la heterogeneidad de juicios sobre el tema². ¿Cómo recrean la

¹ Stuart Hall y James Clifford conciben la idea de «diáspora» como espacio que abarca un diálogo entre la continuidad y la ruptura. Ver: Clifford, James; «Diasporas», en: *Routes-Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard UP, Cambridge, MA, 1997, pp. 96-116; y también: Hall, Stuart; «Cultural Identity and Diaspora», en: *Identity, Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford, London, Lawrence, 1990, pp. 222-237. Shreiber, Maera Y. nos ofrece un resumen excelente de estas opiniones y cómo se relacionan con el caso judío en «The End of Exile: Jewish Identity and Its Diasporic Poetics», *PMLA* 113 (1998), pp. 273-286.

² Méndez Rodenas, Adriana; «Diáspora o Identidad: ¿Adónde va la cultura cubana?»; en: *Revista Hispano-Cubana* n° 8, Madrid, 2000, pp. 43-56.

condición diaspórica aquellos escritores que llegan a la madurez en la Cuba de los 80 y quienes más tarde abandonan la Isla durante la crisis del llamado Período Especial?

En sus ensayos, Rafael Rojas e Iván de la Nuez han señalado el carácter «posnacional» de la producción artística de su generación³. En *La balsa perpetua*, de la Nuez observa que aquellos que salieron de Cuba como resultado de la crisis del Período Especial (1990-1995) han desarrollado una concepción única de su exilio debido al hecho de que la dispersión geográfica del grupo, y no la historia, se ha convertido en el reto mayor que ellos han tenido que confrontar: «Desde su transterritorialidad, observa de la Nuez, los cubanos tienen ahora la posibilidad de vivir frente a la geografía». Como metáfora de esta condición dispersa, Iván de la Nuez cita el cuadro de Antonio Eligio [Tonel], *Mundo Soñado*: «el artista nos entrega un gran mapamundi construido con islas de Cuba. Cuba, en este mapa, está en todas partes sin jerarquía y, por esa misma razón, no está en ninguna». Según de la Nuez, los creadores de su generación se distancian del concepto orgánico de la nación que había existido en Cuba desde el siglo XIX, con la meta de redefinir la experiencia del éxodo como una condición cubana que es también global⁴. Rafael Rojas, por su parte, también señala que los escritores de los 90, dispersos en países como México, Colombia, Venezuela, España y Francia, representan una migración de esencia distinta a las anteriores. En vez de un diálogo con Cuba, estos recientes emigrados buscan comunicarse unos con otros en el espacio del exilio y conciben su literatura como un canon que reclama reconocimiento fuera de la Isla. Según Rojas, novelas como *Caracol Beach* (1998) de Eliseo Alberto evocan «el no lugar de una ciudadanía posnacional», condición «desprovista de las figuraciones románticas del espíritu de la nación» y que Rojas define como «la antiutopía de la nacionalidad»⁵.

De hecho, novelas recientes como *Historias de Olmo*, de Rolando Sánchez Mejías (2001); *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998) y *Livadia* (1999), de José Manuel Prieto, confirman las observaciones de Rojas e Iván de la Nuez con respecto a la esencia posnacional de la producción artística de esta generación⁶. Novelas de carácter migratorio en su exterioridad —los incansables viajes de J., quien se fragmenta tantas veces como ciudades visita en *Livadia*; la trágica liviandad de Olmo, quien tiene la habilidad de esfumarse y de reaparecer

³ Ver: de la Nuez, Iván; *La balsa perpetua*, Casiopea, Barcelona, 1998, p. 29; «El destierro de Calibán: Diáspora de la cultura cubana en Europa», en: *Encuentro* n° 4/5 (1997), p. 143. Ver Rojas, Rafael; «Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía posnacional», en: *Encuentro* n° 12-13 (1999), pp. 136-146.

⁴ Iván de la Nuez, «El destierro», p. 143.

⁵ Rafael Rojas, «Diáspora», pp. 141-146.

⁶ Véanse las siguientes reseñas de Rafael Rojas sobre las novelas de Prieto: «Humanismo frívolo», en: *Encuentro* n° 11, invierno, 1998-1999, pp.185-187; «Las dos mitades del viajero», en: *Encuentro* N° 15, invierno, 1999-2000, pp. 231-234. De interés también es la visión panorámica de la obra literaria de su generación que Rojas traza en «El campo roturado. Políticas intelectuales de la narrativa cubana de fin de siglo», *Revista Hispano Cubana* n° 13, 2003.

luego—, estas obras recrean personajes que evitan a toda costa explorar las causas históricas de su desplazamiento. *Livadia* e *Historias de Olmo* son novelas que contrastan en su extensión —la primera es un largo relato cargado de lenguas, referencias y comparaciones científicas, mientras que la segunda contiene microcuentos, algunos de menos de seis renglones—⁷. Sin embargo, ambas coinciden en su interés en explorar los síntomas y no las causas de la experiencia nómada cubana. Olmo, el protagonista de Sánchez Mejías, es un personaje minimalista y cuasimetafísico que bien podía haber salido de las páginas de un Kafka o de un Sartre. El protagonista de *Livadia*, llamado simplemente J., escamotea el español así como también el nombre de su país. Su nombre, reducido a una inicial, expresa también el interés existencial ya señalado en la obra de Sánchez Mejías. Prieto, y también Sánchez Mejías, reflexionan sobre la condición humana sin detenerse a meditar sobre la condición cubana.

A la literatura que se aleja y quiere narrar otras realidades, como *Livadia* e *Historias de Olmo*, se le opone desde la Isla un corpus de orientación nacionalista que es también producto de escritores de la misma generación. Antonio José Ponte nos dice en *El libro perdido de los origenistas* (2002) que los novelistas que nacieron durante la primera década de la Revolución denotan un profundo interés en releer a los autores origenistas como Lezama, Baquero y Piñera, no para aceptar la versión oficial de estos autores, sino para examinarlos, criticarlos y también asimilarlos en su literatura: «En el ensayo lezamiano dedicado a Casal (...), encontramos un llamado de José Lezama Lima a ocuparse creativamente del siglo XIX cubano. Se refiere al siglo con un pronombre posesivo: nuestro. Y brinda algunas posibilidades de apropiación: descoyuntarlo, ironizar a costa de él, perpetrar variaciones o prestarle orden»⁸. Nos indica Ponte que si la labor origenista consistía en crear un canon basado en la literatura cubana del XIX, los escritores de los 80 quieren releer de manera similar a los origenistas y de cierta manera ajustar cuentas con ese legado⁹.

¿Cómo se reconcilia el carácter posnacional de la narrativa de la diáspora de los 90 con la poética nacionalista de aquellos escritores de la misma generación que, como Ponte, escriben desde la Isla? La obra de Zoé Valdés, escritora emigrada en 1995, comprueba que no existen claras líneas divisorias entre las poéticas de los escritores de afuera y los de adentro. Mi lectura de *Querido primer novio* (1999) no sólo busca destacar las preocupaciones de la generación diaspórica de los 90, sino que también considera cómo la novela de Valdés está marcada por el redescubrimiento del origenismo que acontece en Cuba desde los 80. Como señala Arcadio Díaz Quiñones, el reto de Orígenes (1944-1956) era «hacer funcionar lo nacional en un marco internacional del pasado y del presente» para así profundizar en las letras la construcción de la

⁷ Ver: Prieto, José Manuel; *Livadia*; Mondadori, Barcelona, 1999; Sánchez Mejías, Orlando; *Historias de Olmo*; Siruela, Madrid, 2001.

⁸ Ponte, Antonio José; *El libro perdido de los origenistas*; Aldus, México, 2002, p. 69.

⁹ *Ibidem*, p. 102.

conciencia nacional. Bajo la tutela de Lezama Lima, este grupo de brillantes escritores y pensadores buscaba «contar la historia de lo cubano a través de un vasto panorama de lecturas que incluía figuras como Proust, Whitman, Eliot, Joyce»¹⁰. En *Querido primer novio*, Zoé Valdés no sólo hace explícita su admiración por las figuras clave del grupo Orígenes, sino que escribe bajo su influjo queriendo recuperar en su novela lo que la autora considera las bases de la tradición literaria cubana: la obra de Lezama Lima, la poesía de Gastón Baquero, así como los cuentos folclóricos de Lydia Cabrera.

El presente estudio propone un examen de *Querido primer novio* que revela un proceder creativo origenista en el que la figura tropológica de la mano constituye para Valdés una «memoria reminiscente» de la obra de José Lezama Lima. Mi lectura traza los antecedentes de esta imagen para observar de cerca los mecanismos de la «memoria reminiscente» lezamiana como alegoría de las conexiones entre diáspora, creatividad y definición artística. Más allá del discurso teórico sobre la diáspora, me gustaría sugerir que el examen de la poética de un escritor puede también iluminar el discurso cultural sobre el tema de las comunidades nómadas.

LA MANO ALUCINADA

Desde *La nada cotidiana*, escrita en Cuba en 1989 y publicada en 1995 en Barcelona, hasta sus obras más recientes, *Cólera de ángeles* (1996), *Te di la vida entera* (1997), *Café Nostalgia* (1997) y *Querido primer novio* (1999), Zoé Valdés ha utilizado la imagen en su función lezamiana de recuperación y recobro, recurso literario que sirve a la novelista para mitigar la angustia que le causa el desplazamiento. En *Cólera de ángeles*, se interpolan dentro de la novela representaciones pictóricas de la cólera pertenecientes a la historia del arte occidental, desde Rembrandt hasta Max Ernst. En *Café Nostalgia*, los tapices rilkeanos de «La dama con unicornio» sirven para dar sentido a la persistente iconografía de islas que figura en esa novela¹¹. En *Querido primer novio*, el modelo origenista de Lezama y Baquero es crucial para comprender la estética de la novela.

En efecto, los vínculos entre *Querido primer novio* y la obra de Lezama sólo se comprenden si examinamos con prioridad la relación que Lezama Lima establece en su ensayo «Confluencias» con *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), de Rainer María Rilke. A propósito de esta lectura triangular, habría que considerar los ensayos de Lezama Lima sobre la influencia literaria o lo que el poeta llama «una potencia de razonamiento reminiscente»¹².

¹⁰ Díaz Quiñones, Arcadio; *Cintio Vitier: La memoria integradora*; Editorial Sin Nombre, Puerto Rico, 1987, p. 37.

¹¹ Véase mi estudio «A Reminiscent Memory; Lezama, Zoé Valdés and Rilke's Island», presentado en Yale University, octubre, 2002. De próxima publicación en *Modern Language Notes: Hispanic Issue* (Johns Hopkins University Press).

¹² Lezama Lima, José; «Julián del Casal», en: *Confluencias: Selección de ensayos*. Ed. Abel E. Prieto. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1988, pp. 181-205.

Como señala Enrico Mario Santí, Lezama proponía «una lectura de la tradición en el texto por medio de la función mediadora de la memoria». Santí, y después Gustavo Pellón, han estudiado el proceso que Lezama bautiza como «la imaginación retrospectiva» o «la asimilación creativa», proceder crítico que analizaba cómo un autor reconocía o recordaba su propio estilo en la prosa de otro escritor¹³. En ensayos como «Julián del Casal» (1941), Lezama Lima presenta una práctica literaria que tenía como base la idea de la resonancia, proceso que Lezama describía como «el misterio del eco»¹⁴.

Motivado por su «vocación de fundador y por su apetencia de coralidad», como lo describe Cintio Vitier¹⁵, Lezama Lima reúne en su ensayo «Confluencias» (1968) las premisas de su teoría poética y las ilustra con ejemplos sacados de sus obras. Ensayo de imágenes convergentes, «Confluencias» describe cómo la noche se transforma en una mano y más tarde la mano en otras imágenes que aparecen en su obra, tal como la del mulo de su famosa «Rapsodia». En las primeras líneas de «Confluencias» encontramos un niño soñador quien durante la noche descubre una mano desconocida que quiere estrechar la suya:

(...) la noche penetraba en el cuarto donde yo dormía y sentía cómo se extendía por mi sueño (...) La inmensa piel de la noche me dejaba innumerables sentidos para innumerables comprobaciones. (...) La noche se ha reducido a un punto, que va creciendo de nuevo hasta volver a ser la noche. La reducción —que compruebo— es una mano (...) La noche era para mí el territorio donde se podía reconocer la mano. (...) Y una voz débil (...) me decía: estira tu mano y verás cómo allí está la noche y su mano desconocida. Desconocida porque nunca veía un cuerpo detrás de ella (...) El convencimiento de que estaba allí, hacía decrecer mi angustia hasta que mi mano volvía otra vez a su soledad¹⁶.

En «Confluencias», la imagen de la mano es el punto de partida de la estética lezamiana, aunque, al mismo tiempo, el poeta reconoce que el encuentro con la mano no le había ocurrido sólo a él. Nos dice Lezama: «Después supe que en *Los cuadernos* de Rilke estaba también la mano, y después supe que estaba en casi todos los niños, en casi todos los manuales de psicología infantil». Tanto en Rilke como en Lezama, la escena de la mano dramatizaba una poética exterior en la que los objetos poseían una especie de poder irradiante,

¹³ Santí estudia el tema de «la memoria reminiscente» en relación con la memoria de la historia en la obra de Lezama y Vitier. Ver: «Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente», en: *Revista Iberoamericana* n° 41, 1975, pp. 535-546. Pellón amplía el concepto y analiza la actitud de Lezama Lima sobre el sujeto de las influencias literarias en *José Lezama Lima's Joyful Vision*. University of Texa, Austin, 1989, pp. 45-65.

¹⁴ Lezama Lima, José; «Julián del Casal», ed. cit., p.185.

¹⁵ Vitier, Cintio; *Lo cubano en la poesía*; Instituto del libro: Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1970, p. 440.

¹⁶ Lezama Lima, José; «Confluencias», pp. 415-416.

calidad que permitía la comunicación entre el objeto y el poeta y que, en el caso de la mano, se relacionaba con la iniciación del niño/escritor al mundo de las imágenes y de la literatura.

En «Confluencias», Lezama evoca la obra de Pascal y nos explica que, perdido el contacto con la naturaleza, el poeta tiene la necesidad de crear imágenes nuevas mediante la cultura, concepto que el poeta bautiza como «la sobrenaturaleza». La mano que se origina de la noche se convierte en puente necesario para el recobro de aquella naturaleza malograda: «frente al pesimismo de la naturaleza perdida», nos dice Lezama, «existe la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida». Misteriosa y sin cuerpo, la mano es metáfora, principio de dualidad y necesidad latente en el poeta de encontrar el complemento perdido, lo que Lezama describe como: «lo conocido/ desconocido/conocido». El niño/poeta intuye la presencia del otro, tiene conciencia de estar solo pero también de no querer estarlo.

Regresemos a la escena original de Rilke. Es de noche y Malte, el niño rilkeano, se encuentra en la penumbra del estudio de sus padres. Se le cae un lápiz de colorear al suelo y es allí, en la alfombra de peluche del estudio, donde Malte se encuentra con la mano desconocida:

(...) me orienté entre los pies de la mesa; y primero reconocí mi propia mano extendida, los dedos separados, que se movía sola, casi como un animal acuático, y palpaba el fondo (...) Pero ¿cómo hubiese podido esperar que, saliendo de la pared, de pronto otra mano viniera a mi encuentro, una mano más grande, extraordinariamente delgada y tal como yo no la había jamás visto todavía? Palpaba, venía del otro lado del mismo modo, y las dos manos abiertas, se movían al encuentro la una de la otra, ciegamente (...) Sentí que una de esas manos me pertenecía y que se hundía en una aventura irreparable (...) Si existían palabras para un acontecimiento semejante, yo era demasiado pequeño para encontrarla¹⁷.

La escena de Rilke tiene que ver no sólo con el encuentro inicial del poeta con las palabras, sino también con la falta de ellas. Desde su inocencia, el niño rilkeano intuye la vida secreta de los objetos que también eran imágenes, experiencia extraordinaria pero también innombrable. Nos dice Malte: «así sería la vida: llena de cosas extrañas, destinadas a uno solo y que no se pueden decir». La mano desconocida poseía el poder de ser, y el niño/poeta reconocía por primera vez la dificultad de describir lo que le había pasado. También la mano del niño parecía desconectada de su cuerpo como si las palabras del poeta, una vez escritas, fueran capaces de adquirir una vida propia. La imagen y la memoria de esta mano alucinada obligan a Malte, desde su presente de adulto, a confrontar el reto de la escritura.

¹⁷ Rainer María Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. Francisco Ayala, Losada, Buenos Aires, pp. 78-79.

Para Rilke, la vida secreta de los objetos y el poder que éstos ejercían sobre el poeta representaban una nueva manera de percibir la realidad. Así lo indica Malte en las primeras páginas de *Los cuadernos*: «Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre». El poder mágico de la noche, esencia del universo poético de Lezama, aparece en varios episodios de *Los cuadernos*, siempre conectado a la experiencia infantil. Por ejemplo, la noche afecta también a personajes como Abelone, joven tía a quien Malte escribe sus fragmentadas memorias. En una escena que retorna a la niñez de Abelone, Malte cuenta cómo la niña también se había sentido hechizada por el mundo natural: «Abelone (...) percibía la ventana y (...) podía permanecer así durante horas de pie ante la noche pensando: ‘esto me afecta’. Era allí semejante a una prisionera, decía, y las estrellas eran la libertad».

La historia de Malte expresa el deseo de querer y no poder escribir y también la necesidad de verse escribiendo. Libro escrito durante el exilio voluntario de Rilke en París, período de renovación estética para el autor; en *Los cuadernos*, el protagonista regresa a su infancia para encontrar las raíces de su identidad que es también la identidad de un escritor: «He rezado para volver a encontrar mi infancia, y ha vuelto, y siento que aún es tan dura como antes, y que no me ha servido de nada envejecer». Escribir sus memorias y regresar a la infancia lo ayudan a crear esa continuidad tan necesaria para el poeta.

En la escena de Rilke, y también en la de Lezama, la mano sufre una transformación al aparecer desmembrada, proceso que la convierte en objeto. La mano que parece escapársele a Malte, ya que el niño la percibe autónoma y separada de él como «un animal acuático», es recreada por Lezama, quien hace de ella una abstracción, instrumento pedagógico de su poética. «Imagen reconstruida», primero por Rilke y después por Lezama, la mano cobra un nuevo significado dentro de la poética del cubano. A través del concepto estético del aura o poder irradiante de las cosas, Rilke elaboraba toda una poética de raíces baudelerianas que para el austríaco se concentraba en la identidad fragmentaria del objeto¹⁸. Sin embargo, en el caso de Lezama la imagen deja de ser fragmento autónomo, como lo fue para Rilke, para convertirse en puente, imagen de continuidad que rescataría para el poeta la naturaleza perdida. Si la mano rilkeana le recuerda a Malte la autonomía del lenguaje y de las palabras para Lezama, maestro antes que nada, la mano se convierte en potencial de palabras, símbolo de la necesidad del otro y complemento esencial para la creación poética.

LAS MANOS DE DÁNAE

«A Lezama me lo encontré yo misma», nos dice Zoé Valdés en las primeras páginas de esta novela. A través de voces que son también imágenes, como las

¹⁸ Ryan, Judith; «More Seductive Than Phryne: Baudelaire, Gérôme, Rilke and The Problem of Autonomous Art», en: PMLA 108 (1993), p. 1138.

de una maleta y una ceiba, la novela cuenta la historia de Dánae, mujer ya madura y profundamente herida por la vida, quien deja atrás a las hijas y al marido para recuperar su vida interior. Protagonista cuyo nombre hace homenaje al poema de Lezama «Muerte de Narciso», la historia de Dánae coincide en muchos aspectos con la biografía literaria de Zoé Valdés.

En *Querido primer novio*, el viaje de Dánae es mimético pero también mítico, periplo que quiere recuperar el pasado feliz de la adolescencia, época inicial que tiene lugar en la Cuba de los 80 durante las obligatorias jornadas de las escuelas al campo. Es durante este viaje hacia el interior del país, pero también hacia el interior de la protagonista, donde Dánae, por primera vez, conoce al amor que aquí es también la poesía y la literatura. En esta novela, la imagen/objeto que observa y se comunica con la protagonista Dánae abarca no sólo la escena compartida de la mano, sino también a los objetos narrantes que se multiplican y forman parte de la estructura narrativa del libro. Las imágenes de la maleta y la ceiba escuchan y dan testimonio a los eventos de la novela y ayudan a la autora en su deseo de identificarse abiertamente con las cuerdas literarias que forman las bases de la literatura cubana. La voz de la ceiba recrea el mundo folclórico de Lydia Cabrera y nos introduce al personaje mítico de Tierra Fortuna Munda, mientras que la narración de «la maleta arborescente» nos conecta al mundo del grupo Orígenes, al mismo tiempo que traza las primeras experiencias literarias de la Dánae adolescente. La idea origenista de la imagen como puente o posibilidad de recobro de la unidad perdida es el centro de la poética en *Querido primer novio*.

A través de objetos animistas como «la maleta arborescente», Zoé Valdés intenta una definición de su propia obra. La maleta narrante cobra múltiples sentidos que van desde su función obvia en la trama de transportar y guardar los objetos de Dánae, a su función simbólica que cuenta cómo la narradora conoce por primera vez el mundo sensorial de la poesía. Como objeto, la maleta se presenta con sus características concretas: fue hecha por un carpintero ciudadano con madera de pino y al abrirse emanaba un olor que le recordaba a Dánae «a papeles escritos con tinta persa». No nos sorprende, entonces, que el episodio de la mano desconocida en *Querido primer novio* llegue al lector mediante la voz protectora y amistosa de «la maleta arborescente». El encuentro de Dánae con esta imagen ocurre una noche en el dormitorio de la escuela al campo:

La ventana que daba a la cabecera de Dánae estaba abierta, ella extendió los brazos encima de su cabeza y las manos hicieron contacto con la frescura nocturna. Sonrió porque se creyó en un cuento gótico y esperó a que sus manos se abrieran en espera de que sobre ellas cayera rocío de estrellas. Presintió la proximidad de una palma real despeinada, presintió la cercanía de un misterio dulce. Y en ese juego de atrapar lo inaccesible quedó embelesada y luego, al rato, profundamente dormida, acunada por un punto guajiro... Yo, la maleta arborescente, quien hasta este punto escucho y cuento, conecté en aquel momento con los laberintos de su mente. Logré expresar mi asombro melancólico a través

del sueño y de la revelación de Dánae... Y ella soñó contigo, todavía no sabía quién eras, pero soñó con tu silueta sin cara¹⁹.

Al igual que los niños de Rilke y de Lezama, la joven Dánae, intuye más que comprende. El episodio de la mano, presagio del primer encuentro de Dánae con su primera novia, Tierra Fortuna Munda, ocurre dentro de un sueño que subraya el elemento sensorial primero: «las manos hicieron contacto con la frescura nocturna». En su sueño, Dánae juega a «atrapar lo inaccesible», aquello que ella presente y no detalla. Lo «conocido/desconocido/conocido» lezamiano es aquí más ambiguo, las manos y la noche se confunden y la escena abarca otras imágenes como la de «una palma real despeinada». El encuentro de la joven con las manos mágicas (que más tarde sabremos que eran las de Tierra Fortuna Munda) traería a su vida «verbo, poesía y diferencia». La versión de Zoé mezcla la noche y las estrellas de Rilke con la necesidad de lo «desconocido/conocido» lezamiano. Discípula de Lezama, Valdés elabora una mano dulce que la identifica con el grupo Orígenes, aunque también ella la reescriba desde el prisma rilkeano. Sin embargo, en vez de aparecer desmembrada, la mano tiene dueño, sabemos que pertenece a su novia, Tierra Fortuna Munda. La escena de la mano en esta novela no intenta definir una poética, más bien sirve a la autora como manera de dramatizar las fuentes de su obra literaria. En *Querido primer novio*, Zoé Valdés recrea no sólo la escena lezamiana del encuentro del niño con una mano, sino que su lectura es también reminiscente de aquella escena de Rilke en la que las estrellas parecían hechizar también a la niña Abelone.

Rilke, Lezama y Zoé regresan a episodios de la infancia para explicar los momentos clave que tienen que ver con una experiencia atada a la visión artística de cada uno. En el encuentro infantil podemos apreciar todos los elementos de la experiencia poética origenista tal como los describe Vitier en *Lo cubano en la poesía*: inocencia, asombro, intuición y, finalmente, revelación²⁰. En todos los casos, y a raíz de la experiencia que los ilumina, los protagonistas dejan de ser menos inocentes, menos niños.

El diálogo intertextual mediante la imagen de la mano entre Rilke, Lezama y Zoé Valdés abarca también resonancias que evocan el contexto sociopolítico en el que cada obra fue creada. Para José Lezama Lima, el desplazamiento era producto del insilio, ostracismo al que lo había sometido por muchos años la cultura oficial del régimen castrista. Como respuesta, Lezama se refugia en la literatura y construye un sistema estético que lo aparta del mundo de la política. El ensayo «Confluencias» (1968) representa para Lezama su «arte poética», manera de definirse y declararse separado de cualquier realidad que no fuera la imaginada.

¹⁹ Valdés, Zoé; *Querido primer novio*; Editorial Planeta, Barcelona, 1999, p. 128.

²⁰ Vitier, Cintio; *Lo cubano en la poesía*; ed. cit., p. 565.

En el caso de Rilke y de Zoé, el desplazamiento era geográfico y lingüístico, ya que durante la escritura de sus novelas ambos se encuentran por primera vez en otra cultura y en otro país. Rilke y Zoé Valdés comparten la experiencia inmigrante en París que, aunque voluntaria para Rilke, resultó terrible para los dos. Puesto que la escritura de *Los cuadernos* coincidió con el final de *La Belle Époque*, *Los Cuadernos* expresan de muchas maneras el miedo de Rilke ante la incipiente extinción de la tradición tal como él la había vivido. En París, Rilke se propone encontrar un nuevo estilo que lo ayude a confrontar estos cambios históricos²¹. Y si para Malte su vocación de escritor está en peligro, la de Zoé Valdés se escinde a causa de su exilio. En *Querido primer novio* la novelista expresa la necesidad del escritor inmigrante de afirmar su identidad, deseo de volver a las raíces y en cierto modo de reinventarlas mediante un regreso a Lezama Lima como centro de su cultura y de su tradición literaria. La imagen de la mano desconocida, objeto autónomo que atemoriza y desconcierta al niño rilkeano, se convierte en metáfora de recuperación de la dualidad perdida para Lezama, y en imagen de recobro de la tradición autóctona para Zoé.

Una cualidad especial de los poetas de Orígenes era su capacidad para conjurar tropos o figuras que expresaran nuevas e innovadoras maneras de ser. En *Querido primer novio* la mano se transforma en una figura de poder lingüístico que le sirve a la autora como manera de evocar a su disperso público lector. Como «imagen reconstruida», la mano ejerce su poder irresistible sobre los poetas, los reta a explicar su obra y a definirse. A su vez, esta figura retórica reclama un espacio que incluya también a la obra literaria entre los variados discursos que piensan hoy la experiencia diaspórica.

²¹ Ryan, Judith; *Rilke; Modernism and Poetic Tradition*; Cambridge UP, Cambridge, 1999.

Heberto Padilla

Notas sobre un discurso antibarroco

CON LA PUBLICACIÓN DE *EL JUSTO TIEMPO HUMANO*, EN 1962, Heberto Padilla logra situarse entre los primeros poetas cubanos de cualquier época. En ese momento tiene treinta años, y aunque había publicado un cuaderno de poemas en su adolescencia, lo sentía tan lejos de sí, le era ya tan ajeno, que ese poemario que edita en el 62, con el sello de la Unión de Escritores, puede tenerse, sin duda, por su primer libro; un libro que no desmiente la valoración con que los editores lo recomiendan: «una de las aportaciones más importantes que se hayan hecho a la lírica cubana»¹.

Por supuesto, los poemas de ese libro no son la súbita contribución de un advenedizo, sino más bien el fruto de casi diez años de trabajo y de decantación de un joven poeta que, descontento con el clima político y cultural de Cuba en los años 50 y movido por una enorme avidez intelectual, ha emigrado a Estados Unidos y está al tanto de las corrientes literarias y estéticas que predominan en el ámbito de una lengua cuya influencia no hace más que crecer. Mientras, en el mundo de habla hispana, Pablo Neruda (que para entonces deriva ya hacia su propia caricatura) y los poetas de la llamada Generación del 27 (muertos y vivos, en España y en el exilio) canonizan —con alguna salvedad memorable— una alambicada tradición; en inglés el panteón lo encabeza el magisterio de T.S. Eliot, que ha de sentar las pautas de la poesía contemporánea en este idioma. Es un poeta que rejuvenece el inglés, sin apartarse de su herencia más sana, alguien que puede mezclar, con gracia singular —como ha señalado en un ensayo lúcido M.C. Bradbrook—, «lo amable y lo sórdido,

¹ Padilla, Heberto; *El justo tiempo humano*; UNEAC, La Habana, 1962 (solapa).

lo apasionado y lo trivial»², haciendo que estos elementos entablen un diálogo, no para rebajar la belleza lírica, sino para exaltarla. Alguien que aborda lo elemental (es decir lo primordial) con una visión inocente, aunque repleta de cultura.

Pero Eliot, aunque el reconocido maestro de más de una generación de escritores, no es el único que influye en Padilla. También lo hará Ezra Pound, Wallace Stevens, W. H. Auden, William Carlos Williams, Robert Lowell, Ted Hughes, Dylan Thomas, que dominan casi todo el panorama de la literatura que se hace en inglés (con excepción de los poetas del movimiento *beat*, que tuvieron su mayor profeta en Allen Ginsberg y que Heberto consideraba una escuela descaminada y lamentable).

Para él, que se acerca con el distanciamiento que le da su propia lengua, el contacto con las obras de estos poetas significará una suerte de terapia aséptica, un vehículo interpuesto que le permitirá enfrentarse a su idioma con el ánimo de devolverle una frescura que él estima perdida, de luchar por librarlo del peso muerto de un legado asfixiante.

Aunque Heberto nunca quiso escribir un ensayo que recogiera los fundamentos de su poética, «esa especie de dogma en miniatura con que cada poeta abre los ojos diariamente al mundo» como la define, citándose a sí mismo, en el prólogo a la edición conmemorativa de *Fuera del juego*³, podemos rastrear su credo literario en algunos de sus escritos, especialmente en *La mala memoria* (1989).

Es así que dice, refiriéndose a Lowell y Hughes, «ambos me sirvieron para sostener mi idea de que la poesía no debe estar fatalmente sometida a la abstracción y al encabalgamiento sistemático de metáforas que tiranizan la poética en lengua española. El gongorismo es un discurso totalitario, impuesto por la llamada Generación del 27 que quiso dar, tardíamente, una respuesta hispánica al movimiento surrealista francés»⁴. Y en el prólogo a mi primer libro de poemas dice:

«La poesía contemporánea de nuestra lengua ha sido la del reinado de la metáfora. Estaba hecha de alusiones oblicuas en que la más distante analogía era considerada una excelencia. Mi adolescencia fue tiranizada por esos esperpentos, por esos meros incidentes del poema (Eliot decía que la madurez del poeta comienza cuando se despoja de los estilos adquiridos por las admiraciones literarias de la adolescencia)»⁵.

El Heberto Padilla que vuelve a Cuba en 1959, a los pocos meses del triunfo de la Revolución, no sólo se ha despojado de esas admiraciones adolescentes,

² Bradbrook, M.C., «T.S. Eliot» en: *British Writers and Their Work*, No. 5, Dobrée, Bonamy y Robinson, J.W. Eds. Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1967, p. 10.

³ Padilla, H.; *Fuera del juego*; Ediciones Universal, Miami, 1998, p. 7.

⁴ —; *La mala memoria*; Plaza & Janés, Madrid, 1989, p. 33.

⁵ Echerri, Vicente; *Luz en la piedra*; Oriens, Madrid, 1986, pp. 11-12.

sino que se ha convertido en una suerte de cruzado de una nueva estética que obedece al descubrimiento de toda una serie de autores que están en sintonía con su propia sensibilidad.

En Cuba, aunque el panorama literario refleja un poco la agitación que se ha producido en el terreno político, sobre todo por el regreso de algunos escritores que habían estado en el exilio, la influencia de José Lezama Lima —el mayor expositor de la poesía neobarroca en castellano, y en torno a quien se agrupan algunos poetas de talento— no ha hecho más que aumentar. Los poetas que alguna vez representaron la vanguardia —Mariano Brull, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén— han desaparecido de la escena, con excepción del último: Brull y Ballagas, porque han muerto; Florit, porque decide no volver. Otros más jóvenes, atraídos por las novedades de la escuela de San Francisco y por los experimentos de Nicanor Parra, empiezan a definirse como la *neovanguardia*, que producirá en los próximos años los mayores adesivos de la poesía cubana, y que aún se atrincheró en la Unión de Escritores y en la Casa de las Américas.

Heberto no cabe en ninguna de estas capillas; pero a los neovanguardistas ni siquiera los toma en cuenta: no son más que poetastros, hacedores de ripios, aunque entre ellos pueda encontrarse algún talento extraviado que, por excepción o azar, produzca algo de mérito, como es el caso de Roberto Fernández Retamar. Pero es José Lezama Lima y el grupo de *Orígenes* los que le provocan mayor irritación. Y es contra Lezama que emprende su cruzada desde las páginas del suplemento cultural *Lunes*, del periódico *Revolución*, que dirige Guillermo Cabrera Infante y donde se han reunido los escritores que representan el ala liberal del nuevo régimen.

Así podemos imaginar a Heberto como una especie de caballero andante que se acerca a lanzarle un guante de desafío a Lezama o, si nos dejamos llevar por sus propias palabras, un terrorista que «quería dinamitar el bastión barroco de la casa de Trocadero donde jadeaba Lezama Lima»⁶. Lo de jadeo no sólo es una alusión, de cierto modo cruel, al asma que padecía Lezama, sino que podría entenderse también como el resuello de un animal mitológico —el Minotauro, por ejemplo— al que un probable Teseo esperaba encontrar en el centro de su laberinto. Padilla creía —opinión que comparto— que en la obra de Lezama estaban «los peores vicios de la literatura en lengua española»⁷ y sus posiciones estéticas las consideraba «de un provincianismo desmesurado»⁸; aunque reconocía que el barroquismo de Lezama «no es de ese ‘que linda con su propia caricatura’, de que habló Jorge Luis Borges [sino que rebasaba] estas clasificaciones con una impresionante desmesura»⁹.

⁶ Padilla, H.; *La mala memoria*; ed. cit., p. 63.

⁷ *Ibidem*, p. 183.

⁸ *Ídem*.

⁹ *Ídem*.

calamidades de su idioma, se le aparece como un fantasma ubicuo, como una inescapable maldición. Al final dice:

Yo no soy de la raza de los que te denigran
Yo no tengo parientes en Córdoba o Madrid
Mis poemas ni siquiera están juntos
A veces los restriego para que centelleen
pero siguen trabados en tu lengua
siempre cubiertos por tu polvareda¹².

Aunque sofocado por esta abrumadora complicidad de su idioma con el discurso barroco, Padilla nunca renunció a su cruzada, si bien se cuidaba de expresarla con menor vehemencia y de admitir algunos valores en esa tradición que detestaba. Su poesía, a partir de *El justo tiempo humano*, fue siempre fiel al empeño de edificar ambientes, diáfanos construcciones, valiéndose de los elementos más simples de la lengua.

Rechazó hasta el final, como argucia retórica, la necesidad de encontrar un lenguaje poético, es decir, una jerga propia de la poesía, como habían propuesto, desde antaño, muchos escritores y preceptistas; pero, al mismo tiempo, sus versos no podrían confundirse nunca con una simple prosa fragmentada; tienen una sintaxis musical, una ordenación, que no traiciona al oído (algo que yo sinceramente creo que todo poeta debe tener) y, aunque sólo por excepción se vale de la rima, nunca su verso libre abandona los metros en que mejor se expresa la poesía castellana: el endecasílabo, el heptasílabo, el pentasílabo, el alejandrino.

Esto último niega que sus modelos los encontrara tan sólo al margen de su tradición. Borges fue un poeta seminal para él y también —de esa denostada Generación del 27— lo fue Luis Cernuda (aunque ambos, hay que admitirlo, habían sido, a su vez, muy influidos por los ingleses). Padilla amó también a los grandes poetas españoles anteriores a Góngora —el Arcipreste de Hita, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León— y, de vez en cuando, le ilusionaba la idea de que el español se librara de sus aberraciones.

Desde *El justo tiempo humano*, puede encontrarse en la poesía de Heberto Padilla una voz que, aun cuando denote influencias, no podremos confundir con ninguna otra, y así también ciertos temas que se harán recurrentes. En un poema que titula «Londres» (que es de suponer que escribió en la época que vivió en esa ciudad como corresponsal de Prensa Latina) dice, interpelándose:

Sé el simple,
el colonial; busca
a tus héroes.

¹² *Ibidem*, pp. 101-102.

En Hans Place, en Queens Gate
para ti reaparecen
lanzas, flotas, escudos¹³.

Estos versos son un reconocimiento de signos emblemáticos de la cultura de su admiración. Aunque se sabía, como Borges, encadenado a la lengua castellana, veía en el inglés y en la literatura que se hacía en ese idioma, una especie de antídoto —o de vacuna— para los vicios del español, particularmente la pompa y la desmesura que tantos han continuado identificando con el carácter más auténtico de nuestra literatura. De alguna manera, él era también Galán, el borracho anglófilo que cita en sus memorias y que en «aquella asfixiante cervecería cubana en que la orina competía con el chorro amarillento de una cerveza horrible» solía gritar «¡viva Inglaterra!»¹⁴.

William Blake niño se cuenta entre los héroes que buscó entonces y con el que dialoga en un hermosísimo poema en 10 cantos, cargado de alusiones premonitorias, en el que se centra *El justo tiempo humano*:

Y aquí, William, te han puesto.
Aquí la vida te edifica;
hay algo aquí, nocturno,
que quieres descifrar
para mis ojos: símbolos,
dones tuyos
(...)
En mi cabeza turbada
tu poesía alumbra mejor que una lámpara
sobre mis círculos de miedo.
No me distraigo.
Tengo los ojos fijos en la negra ventana.
Pasan camiones con soldados,
gentes de las líneas de fuego.
En mi casa resuenan las consignas violentas¹⁵.

El poeta cubano ha encontrado en el poeta inglés de dos siglos atrás un interlocutor y un mentor, alguien con cuya precocidad se identifica, de cuya mirada quiere apropiarse. Blake estará también a la cabeza de los poetas románticos ingleses que Heberto habrá de traducir brillantemente años después, al final de la década de su ostracismo («Tigre, tigre, en la espesura / de la noche ardes, fulguras / que ojo o mano eterna haría / tu terrible simetría»¹⁶).

¹³ Padilla, H.; «Londres», en: *El justo tiempo humano*, p. 59.

¹⁴ —; *La mala memoria*, ed. cit., p. 163.

¹⁵ Padilla, Heberto; *El justo tiempo humano*; ed. cit., p. 109.

¹⁶ W. Blake; «El tigre», en: *Poesía romántica inglesa*. Traducción de H. Padilla; Edit. Arte y Literatura, La Habana, 1979, p. 39.

Dylan Thomas es el otro poeta inglés al que Heberto le rinde tributo en *El justo tiempo humano*. Thomas ha muerto en Nueva York en 1953 y Heberto se confiesa un peregrino al sitio donde le enterraron a los treinta y nueve años («En la tumba de Dylan Thomas»¹⁷); pero es en el poema que precede a éste («Retrato del poeta como un duende joven»¹⁸) donde este tributo se hace más vehemente cuanto menos explícito. El homenaje empieza por el título, alude al libro de Thomas *Portrait of the Artist as a Young Dog* (que es, a su vez, una alusión irónica a la conocida obra de Joyce *Portrait of the Artist as a Young Man*). En este poema, Padilla deliberadamente se confunde con el poeta muerto. Su interlocutor es Thomas y es él mismo, que quiere apropiarse, para salud de su lengua y de su país, del legado del escritor inglés mediante un acto de comunión o de suplantación. En el último canto, al pedirle a la humanidad un reconocimiento para el poeta (Thomas/Padilla) —cuya misión define— lo está reclamando, de alguna manera, para sí mismo:

en cualquier sitio,
testificando a la hora del sacrificio;
ardiendo,
apaleado por alguien
y amado de los ensueños colectivos;
en todas partes
como un duende joven,
el poeta defiende los signos de tu heredad.
Donde tú caes y sangras
él llega y te levanta.
Concédele una tabla de salvación
para que flote al menos,
para que puedan resistir sus brazos
temblorosos o torpes¹⁹.

Pese a haber sido un hombre andariego, que viajó mucho y que conoció desde joven las grandes ciudades del mundo, Heberto Padilla no abandona nunca su niñez campesina que aparece, una y otra vez, en sus poemas, bajo la apariencia de grandes cuadros bucólicos. A diferencia de los retorcimientos y las alusiones oblicuas con que un poeta barroco nos hubiera comunicado esa visión, él se torna un admirable paisajista que quiere compartírnos sus obsesiones más profundas con la más luminosa transparencia. En «Álbum para ser destruido por los indiferentes», largo poema de *El hombre junto al mar*, nos quiere hacer cómplices de esta visión (incluyo tan sólo un fragmento):

¹⁷ Padilla, H.; *El justo tiempo humano*, ed. cit., p. 53.

¹⁸ *Ibidem*, p. 45.

¹⁹ *Ibidem*, p. 51.

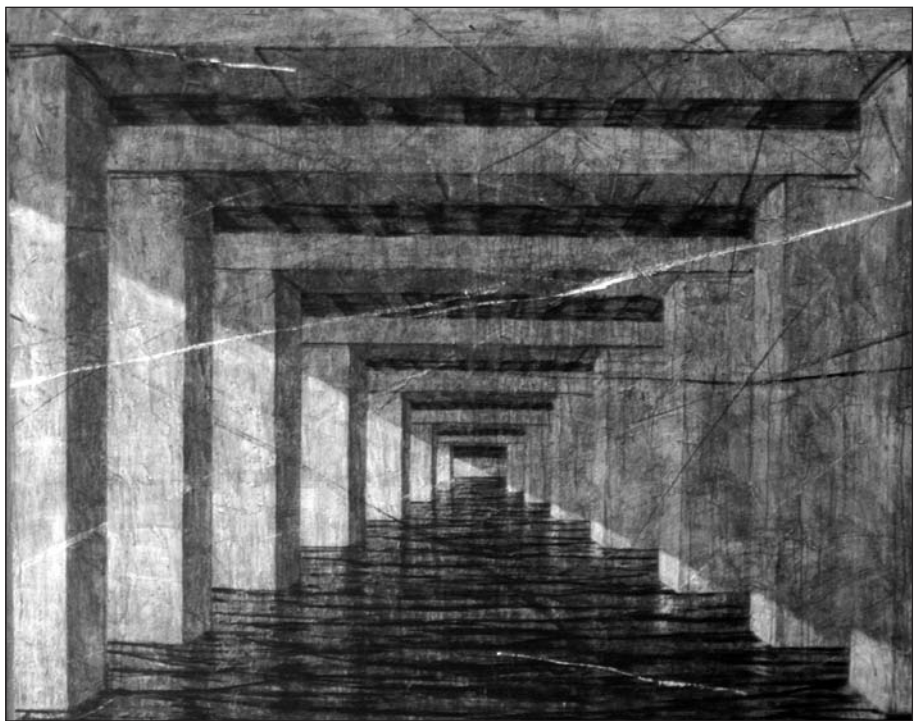
La memoria debe ser como un lienzo cuarteado.
 Todas aquellas caras son brochazos.
 Mis ojos
 se hunden en una luz grasienta, de óleo,
 Mi abuela es la Gioconda
 que sonríe acostada, al borde de la muerte,
 y la fogata la hizo
 El Ícaro de Brueghel al caer
 mientras nos preparábamos para La Cena de los Campesinos.
 ¿Los recuerdos son cuadros?
 ¿O uno quiere que sean como cuadros?
 Y si lo fuesen
 ¿no serían más bien
 lienzos abandonados entre la telaraña?
 Pero mi madre es real
 —sólo ella—
 metida en esa luz difícil, trabada
 en líneas imborrables,
 tendiendo los manteles
 para una cena a la que nadie irá.
 Porque muchos de ellos están muertos
 y otros a punto de morir.
 (Esa es la verdadera historia)
 Sin embargo,
 que vivan todos ellos
 por el amor que me infundieron,
 porque no me enseñaron la maldad.
 Vivan
 bajo los encinares de sus aldeas,
 diciendo adiós a mis tatarabuelos.
 Vivan
 esperanzados y medrosos
 en los puertos de Europa, a la hora de partir;
 caminando bajo los pinos de mi provincia,
 harapientos, alzando sus hogares,
 encandilados por la luz de Cuba.
 Que vivan
 haciendo las hogueras de mi niñez
 en medio de los campos roturados.
 Que vivan
 como la vida que los ha devorado
 y me devorará...²⁰

²⁰ Padilla, H.; *El hombre junto al mar*, ed. cit., pp. 55-56.

Estos cuadros son, en realidad, las construcciones conque el poeta se propuso legarnos su manera de ver el mundo, un mundo siempre tamizado por la imaginación de un niño melancólico movido por un imperativo de comunicación y de belleza: las dos coordenadas que él creía, con razón, que eran inseparables de la poesía. Aunque su negación del endémico barroquismo del español podría anotársele entre sus fracasos, también puede decirse que nunca hizo concesiones respecto a su poesía, que estoy seguro ha de gozar de una indisputable posteridad. Los tres últimos versos de un poema de *Fuera del juego*, en el que —refiriéndose a sí mismo en tercera persona como hizo tantas veces— anuncia, no sin cierta sorna, que no será un poeta del porvenir, podrían muy bien servirle de definición y de epitafio:

No hubo nada extralógico en su lengua
 envejeció de claridad
 fue más directo que un objeto²¹.

²¹ Padilla, H.; «No fue un poeta del porvenir», en: *Fuera del juego*, Edit. San Juan, Puerto Rico, 1971, p. 85



Un experimento con el tiempo,
A/L, 122 x 152 cm., 1997.

Siete notas sobre un país de agua

SIGFREDO ARIEL

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Premio de Poesía Centenario de Rafael Alberti 2002.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RAMÓN FERNÁNDEZ-LARREA

Manuel Díaz Martínez

Un caracol en su camino

Antología realizada por el autor (1965-2002)

Editorial Hispano Cubana

Col. Mitos de la literatura cubana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Una familia y una nación en el tiempo

RAFAEL ROJAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DUANEL DÍAZ

VV. AA. (Antología)

Memorias de la clase muerta,

Compilación y epílogo de Carlos A. Aguilera

«Prólogo sin credenciales»,

de Lorenzo García Vega

Editorial Aldus, México D.F., 2002

173 pp.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Radiografía de una mitad de nuestro cuerpo

PABLO DÍAZ ESPÍ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Historia de una pasión cortesana

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Morir en Miami

ALEJANDRO ARMENGOL

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

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

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

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

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



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

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

SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO

EDICIONES UNIVERSAL

(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

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

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

e-mail: ediciones@kampung.net

<http://www.ediciones.com>

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

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

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

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

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

Guayaba dulce

ELENA TAMARGO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La República, según Montaner

MICHEL SUÁREZ

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

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

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

y su impronta negativa en la realidad nacional.

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

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

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

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

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

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

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

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

Circularidades y retos de la Patria sonora

LOURDES GIL

Iraida Iturralde

La isla rota

Editorial Verbum, Madrid, 2002

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

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

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

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

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

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

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



ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

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

312 págs. 15,59 € ISBN: 84-7962-172-9

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

Novedades

En la boca del lobo

Lilliam Moro

160 págs. 12,00 €

ISBN: 84-7962-287-3

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

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

William Luis

226 págs. 15,00 €

ISBN: 84-7962-198-2

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

Cuba. Políticas económicas para la transición

Joaquín P. Pujol (editor)

296 págs. 15,00 €

ISBN: 84-7962-282-2

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

EDITORIAL  *Verbum*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Casandra frente al horizonte

VICENTE ECHERRI

Isel Rivero

Relato del horizonte

Ediciones Endymion, Madrid, 2003

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teatro del absurdo

CARMEN MÁRQUEZ MONTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cartas a *encuentro*

✉ Encontrar en Cuba la revista *Encuentro* es difícil, pero no imposible, pues el grupo de amigos que la recibe por distintas vías se encarga de hacérsela llegar a los interesados para que circule en grupos más o menos estables. En ocasiones esos círculos corresponden a centros de trabajo en los que es leída con enorme interés. Creo que ello se debe a dos causas: la información que brinda no nos llega por ninguna otra vía y, a su vez, nos ayuda a conocer a escritores e intelectuales cubanos de diferentes generaciones, que si no fuera por la probabilidad de verlos reunidos en esta publicación, no sabríamos de su existencia. Esta es la causa de lo acertado del título, un espacio de encuentro. Quienes no viven en la Isla puede que no comprendan la dimensión que realmente tiene este hecho, pues esos lugares no existen en nuestro espacio físico, y la desesperanza que a veces nos invade se amortigua cuando se puede conocer la gran cantidad de pensadores, escritores e intelectuales que, en su conjunto, sienten y estudian sobre la vida en la Isla, nuestros problemas y el fluir continuo e imparable de la cultura cubana.

REYNALDO MOREJÓN (La Habana)

✉ Es inmejorable el último número (30/31). El dossier sobre Martí y el debate sobre la economía cubana son reflexiones únicas en la pobre vida cultural cubana de hoy. La verdad es que *Encuentro* es la única revista donde vale publicar.

JORGE CAMACHO (La Habana)

✉ La revista *Encuentro* es hoy por hoy la publicación periódica más importante que se hace sobre Cuba. Y lo es por el alcance de sus argumentos y análisis, y por estar dirigida a una amplia gama de públicos, dentro y fuera del país. Su principal orientación se encamina hacia la historia reciente de la Isla y allí insiste en aquellos aspectos censurados o tergiversados por la ideología y el poder actuales. Es por ello que consigue establecer un balance temático que incluye las opiniones de diferentes generaciones y sus respectivas miradas sobre la economía, la política, la creación artística y literaria, el decursar del país a través del siglo xx. También es la expresión crítica del cubano que vive dentro o fuera. Virtudes estas encaminadas a establecer un clima de conjunción y tolerancia entre los que están en el exilio o en la Isla. En tal sentido la eficacia de esta publicación es permanente en el panorama del pensamiento cubano actual.

MAYRA DEL PINO (La Habana)

☒ Hace algún tiempo vimos una entrevista en un programa de televisión con un miembro de la dirección de Encuentro. Ocurrió algo inesperado-esperado, se hablaba de —*Diálogo*— entre cubanos diseminados por el mundo y los de la Isla, sin distinción de tendencias políticas o situación geográfica. Escuchar por primera vez en muchos años ideas afines a las nuestras, propiciar —*un encuentro*—, aceptando que nadie tiene la verdad absoluta en exclusiva, son conceptos que dan esperanza.

Recientemente han llegado a nuestras manos números de 2002 y 2003 de *Encuentro*, artículos de gran calidad, labor de Jesús Díaz y su herencia, ampliada en la red *cubaen-cuentro.com*, pudiendo el visitante descargar números publicados de la revista, además de artículos propios de la web.

MAYRA PARAPAR SÁNCHEZ

ROBERTO CARRIL BUSTAMENTAE (Madrid)

☒ Me ha encantado este número, ya voy casi por la mitad. Me leí todo el homenaje a Ricardo Porro, ya que es alguien que conocí bastante. Sabía que estaba en París, pero no tenía idea de lo que ha hecho, a todos los que ha ayudado y los edificios que ha diseñado. Me ha dado mucho gusto.

También leí la despedida a Joaquinito y la historia del PSP que escribió y encontré muy interesante, y espero leer pronto los demás artículos sobre el futuro de Cuba. Muy buen número, los felicito.

LUIS PARAJÓN (Connecticut)

☒ Con especial interés leí los artículos Homenaje a Ricardo Porro, excepcional arquitecto cubano, su visión sobre el arte actual y propuestas como ciudadano del mundo concebidas gracias a su amplia cultura y sensibilidad como creador. Un gran ejemplo que logra conciliar las diversidades culturales en este mundo tan globalizado y cruel, donde la sincera creatividad prevalecerá, para hacer de nuestro mundo algo mejor. Aprecio particularmente la entrevista a Porro a cargo de Juan Luis Morales. Como librera, debo felicitar a la revista *Encuentro* por mantener calidad, información y perseverancia en sus ediciones.

MARÍA MARIOTTI (Zürich)

Obras de Tania León en Estados Unidos y en La Habana

Entre marzo y mayo se presentaron en Nueva York, Kalamazoo y Los Ángeles varias obras de la compositora y directora de orquesta cubana Tania León. *Axon*, para violín y ordenador interactivo, en el Teatro de Danza de la Open House (NY), con la violinista Mari Kimura. El conjunto Musicae Speculum interpretó *Arenas d'un Tiempo*, en la sala Merkin, y *De Memorias*, por Imani Winds, integró la serie *Double Exposure* de la Sociedad de Música de Cámara del Lincoln Center. Dos actuaciones más se ofrecieron en el Lincoln Center for the Performing Arts. Su nueva obra para piano, *La Tina*, celebró su estreno mundial el 21 de marzo en la sala Merkin. *Variación* fue estrenada por el pianista Gilbert Kalish en el Festival Internacional de Gilmore en el Centro de Música Dalton, Kalamazoo, Michigan. Tania León, premiada por la American Academy of Arts and Letters y la Koussevitzky Foundation, y que en 1998 recibió el premio New York Governor's Lifetime Achievement Award, está entre los 25 músicos incluidos en la muestra *Our Journeys/Our Stories: Portraits of Latino Achievement*, en el Centro Smithsonian para las Iniciativas Latinas. En 2003 la pianista Úrsula Oppens estrenó en La Habana *Mística*, primera presentación en vivo en la Isla de una pieza de Tania León desde su partida en 1967. ●

Gustavo Pérez Firmat a la Academia

El escritor Gustavo Pérez Firmat, profesor de Literatura Hispánica en la Universidad de Columbia, Nueva York, ha sido elegido miembro de la Academia Norteamericana de Artes y Ciencias (*The American Academy of Arts and Sciences*). Fundada en 1780, la Academia es una sociedad internacional integrada por los más destacados científicos, estudiosos, artistas y estadistas del mundo. La elección a la Academia se considera uno de los más altos reconocimientos en los Estados Unidos. Entre sus miembros se han contado

figuras como Winston Churchill, Albert Einstein, Milán Kundera, Steven Spielberg y Susan Sontag. Pérez Firmat, incluido en 1997 por la revista *Newsweek* entre «los 100 americanos a seguir en el nuevo siglo», se une a otros dos cubanos, Roberto González Echevarría y Alejandro Portes, que lo precedieron en la Academia. ●

Plástica cubana en España

Organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes, de Cuba, y con la ayuda de coleccionistas privados, el Centro Cultural Capitol de Caja Duero, en Cáceres, acogió hasta el 28 de abril la exposición *Mariano Rodríguez (1912-1990), de lo americano a lo universal*, una retrospectiva de su obra.

La Fundación Municipal Salamanca Ciudad de Cultura patrocinó en el Domus Artium 2002 (DA2) de esa ciudad, *Extremecimientos*, primera exposición antológica de José Bedia en Europa.

También el pintor cubano Miguel Ordoqui, residente en Miami, expuso una colección de sus obras más significativas en la galería Víctor Hugo Etxea, en Pasai Donibane, España. «Una pintura de Ordoqui» —según el crítico Manuel B. Sainz— «es una invitación para participar en un mundo lleno de simbolismos mitológicos y sensualmente mundanos, muy latentes en la vida de América Latina».

Por su parte, la Junta de Andalucía organizó *Una china en el zapato*, exposición de arte contemporáneo cubano que incluyó obras de Antonio Gómez Margolles, Jairo Alfonso Castellanos, Walter Ernesto Velásquez y Dalvis Tuya, artistas «independientes y poco conocidos» traídos desde la Isla, según afirma José Lebrero, director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. ●

Cubanos en los Premios Billboard

La lista de los ganadores de los Premios Billboard de la Música Latina 2004 incluye a Celia Cruz en tres categorías: Top Álbum Latino, Artista del Año, Álbum de los Grandes Éxitos Latinos del Año, por «Hits Mix» y

Álbum Tropical del Año, Femenino, por «Regalo Del Alma». «Trumpet Evolution», de Arturo Sandoval, obtuvo el Álbum Jazz Latino del Año. Ibrahim Ferrer, con «Buenos Hermanos», ganó el Premio Álbum Tropical Latino del Año, Masculino. Mientras el Premio al Tema Latin Pop Airplay del Año, Femenino, correspondió a «Hoy», de Gloria Estefan. •

Novelas premiadas en España

Delirio nórdico, del narrador, periodista y traductor cubano Antonio Álvarez Gil, recibió el pasado 12 de mayo el Premio de Novela Ateneo «Ciudad de Valladolid», el segundo más antiguo de España, dotado con 30.000 euros. La novela se basa en hechos reales ocurridos durante el éxodo de 1994. Álvarez Gil, quien publicó recientemente *Naufragios* (2002), dedica la obra a sus amigos que no recibieron asilo político en Suecia, país donde reside.

El escritor cubano Pedro Merino recibió el Premio de Novela Breve Juan March Cencillo, dotado con 6.000 euros y la publicación por Biblioteca Bitzoc. Su novela *Quinta de la Caridad* es un relato de intriga que se desenvuelve en La Habana. El galardón se falló en octubre de 2003, pero no se había dado a conocer hasta ahora porque los organizadores tuvieron «serias dificultades para localizar al autor por los problemas de comunicación con Cuba».

Otro escritor y guionista cubano, Raúl R. Mondelo Bequé (1956), con *Bestia y el puente*, obtuvo el Premio Albacete de Novela Rodrigo Rubio, convocado por esa Diputación Provincial. Bequé ha publicado en antologías, recopilaciones y revistas literarias de Cuba, México, Estados Unidos y España. •

Estreno de Marianela Boán

La Universidad Internacional de la Florida fue la sede, el 12 y 13 de marzo, del estreno mundial de *La insoportable levedad del ser*, con guión de Marianela Boán, inspirado en la novela de Milán Kundera, y en *Lifting*. Su estilo es conocido como «danza contaminada» —baile, teatro, vídeo y música se unen para formar una unidad expresiva—. Marianela Boán integró durante quince años la

compañía Danza Contemporánea de Cuba como bailarina y coreógrafa, y en 1988 fundó DanzAbierta. •

Actividades de la Embajada de España en Cuba

La Embajada de España en Cuba y la Agencia Española de Cooperación (AECI) anunciaron la reapertura de su biblioteca al público de la Isla. Los usuarios podrán tener acceso a información multimedia sobre España a través de sus colecciones: libros, prensa y materiales audiovisuales.

Con ocasión del Centenario de Salvador Dalí, ambas instituciones convocaron cuatro concursos: relatos breves, fotografía, poesía experimental y guiones para cortometrajes, cuyos fallos se hicieron públicos el pasado 30 de abril.

En Relato Breve, los escritores Pedro Juan Gutiérrez, Ángel Santiesteban y Antonio José Ponte, y Alberto Virella, Consejero Cultural y de Cooperación de la Embajada, otorgaron el primer premio a *Nuestro hombre en la gloria*, de Michel Encinosa Fú, y áccesis a los finalistas *Canción de cuna para un elefante*, de Yanet Fernández Labrada, y *Sweet Habana*, de Orlando Luis Pardo Lazo, así como menciones honoríficas a Agnieszka Hernández Díaz y Gabriel Pérez.

En Fotografía, los fotógrafos cubanos Abigail González y Carlos Garaicoa, Carmen Moreno, Cónsul de España en La Habana, y Alberto Virella concedieron el primer premio a *Reciclable No. 1, 2, 3 y 4*, de Pedro Juan Abreu Fernández, quedando finalistas Yosvany Deyá y Vladimir Romero Sánchez, y con menciones honoríficas Nadal Antelmo Vizcaíno, Aliana Rodríguez Aguiar, Alejandro Artalejo Taquechel, Adrián Fernández Milanés y Laysis Quesada Vera.

El jurado de Poesía Experimental, los poetas Juan Carlos Flores y Ricardo Alberto Pérez y Alberto Virella, otorgó el primer premio a *Piel de sacrificio, Nana para Elefante y Cannán*, de Edwin Reyes. Resultaron finalistas *Efímero alucinógeno*, de Lázaro E. Herrera Bermúdez, y *Generación espontánea*, de Javier Marimón Miyares, y con menciones honoríficas Jeny Palenzuela Izquierdo, Luis Eligio Pérez Meriño, Filiberto Manuel González

Rebollar, Noel Castillo González, Michael H. Miranda y Pablo Alberto de Cuba.

Por último, el jurado de Guiones para Cortometrajes, compuesto por el actor Luis Alberto García, el guionista y director Jorge Molina, el guionista Julio Carrillo y por Alberto Virella, concedió el primer premio a *El intruso*, de Arturo Infante Vieiro, quedando finalistas *El regreso de la mujer de Onán*, de Aliery Martínez Abela y Magdiel Aspíllaga Ramírez, y *Cuca y el Pollo*, de Carlos Díaz Lechuga. Las menciones honoríficas fueron Yailín González Hernández y Liana Domínguez Rivero. Todos los premios estuvieron dotados con 1.000 USD, y con 500 USD los finalistas. ●

Pablo Milanés cautiva en San José

El cantautor, acompañado por la Orquesta Filarmónica de Costa Rica, ofreció dos emotivos conciertos en el Teatro Nacional de San José, repasando los grandes éxitos de sus cuarenta años de carrera. En una entrevista publicada por el diario local *La Nación*, Milanés admitió que lleva un año y medio sin componer una canción, pero que no le preocupa porque, según él, «todavía tengo voluntad, tengo talento, tengo oficio». A sus sesenta y un años sigue siendo «revolucionario» y «pensando igual que antes», aunque admitió que es menos radical y que antes que cantarle a un político, prefiere cantarle a la sociedad y a las personas en general. ●

Paquito D'Rivera lanza en España *¡Oh La Habana!*

El saxofonista y escritor cubano Paquito D'Rivera presentó el 10 de mayo en Barcelona y el 11 de mayo en Madrid su novela, *¡Oh, La Habana!*, un libro «a caballo entre realidad y ficción», según lo describió el cineasta español Fernando Trueba. Después de contar sus memorias en *Mi vida sexual*, D'Rivera afirma que su nueva novela recoge historias «que pasaron o pudieron haber pasado» en La Habana republicana, en las que se mezclan personajes reales e inventados, la música y los sucesos y costumbres de la época. ●

Gorki Águila nominado al Premio para la Libertad de Expresión

El músico cubano Gorki Luis Águila Carrasco, líder de la banda de rock Porno para Ricardo, estuvo entre los tres nominados para los Premios Index on Censorship para la Libertad de Expresión 2004, en la categoría de música. En abril de 2003, Gorki Águila fue condenado a cuatro años de prisión acusado de posesión de droga y por el carácter subversivo de su música. En diciembre del mismo año se lanzó en México *Porno para Ricardo* (Discos Antídoto), el primer CD que la banda comercializa fuera de la Isla. ●

Pintores cubanos en Estados Unidos

Durante el mes de marzo el Centro de Arte Contemporáneo Paul Sharpe (PSCA) de Nueva York acogió la exposición *New Work-Focus-New York*, con obras de Arturo Cuenca, uno de los más importantes artistas cubanos de la generación de los 80, quien reside en esa ciudad. Los cuadros, que combinan fotografía, pintura e imágenes manipuladas sobre tela, se centran en la arquitectura de Nueva York. Su última exhibición, *Una década de transición: 1983-1993*, tuvo lugar en el mismo centro en junio de 2002.

También en Nueva York, en el Cuban Art Space, se exhibieron unas 200 pinturas, dibujos, grabados y esculturas de 40 artistas plásticos cubanos residentes en diferentes provincias de la Isla; artistas que simultanean su vocación con sus oficios habituales: desde abogados y guitarristas, hasta policías y albañiles. De noventa y dos años, Roberto Jay Matamoros es uno de los «primitivistas» incluidos en la muestra.

Otra exposición colectiva fue *The Colors of Today*, en la Galería Cernuda Arte de Miami, que hasta el 17 de abril incluyó obras de Sosabravo, Flora Fong, Mendive, Fabelo, Tomás Sánchez, Sandro de la Rosa, Li Domínguez Fong, Miguel Florido, Rigo-berto Peláez, Juan Roberto Diago y Demi.

De Dallas, Texas, es la Pan American Art Gallery que presentó del 12 de marzo al 24 de abril dos exposiciones personales de los cubanos Humberto Castro y Agustín Bejarano: pinturas, trabajos en papel, esculturas y

litografías son algunas de las técnicas presentes en la exhibición. Humberto Castro reside actualmente en Miami y Agustín Bejarano en La Habana. •

Bebo Valdés: nuevo álbum y más premios

Bebo de Cuba es el doble CD que acaba de editar el pianista cubano, acompañado por dos formaciones diferentes: la primera, compuesta por dos docenas de instrumentistas neoyorquinos que integran la Bebo de Cuba All Star Latin Jazz Big Band, y la segunda, El Solar de Bebo, noneto donde se encuentran, entre otros, el trombonista Juan Pablo Torres, el pianista Arturo O'Farrill y el baterista Steve Berrios. El primer álbum contiene la *Suite cubana*; el segundo, piezas de pequeño formato. Entrevistado por el diario argentino *La Nación*, Bebo Valdés se declaró «enemigo de las derechas y de las izquierdas que son extremistas», y aclaró que por eso no ha viajado a la Isla en cuarenta y cuatro años.

El disco *Lágrimas negras*, que grabó en colaboración con el cantautor Diego *El Cigala*, acaba de obtener tres galardones en la VIII edición de los Premios de la Música de España: mejor álbum, mejor álbum de jazz y mejor productor artístico (a Fernando Trueba y Javier Limón). El músico cubano Leo Brower, quien considera a Bebo Valdés «un genio», opinó en entrevista publicada en *Bohemia* que el álbum es «un disco precioso». •

Ricardo Vega y Zoé Valdés presentan *Cuban Artists in Exile*

En el Anthology Film Archives de Nueva York se presentó el 15 de abril, con la participación de la escritora Zoé Valdés, *Cuban Artists in Exile*, serie de cortometrajes del realizador Ricardo Vega (La Habana, 1965). Con una duración de diez minutos cada uno, los cortos siguen el proceso de creación de un cuadro, desde los primeros bocetos hasta su culminación. Vega ha documentado obras de Moisés Finalé, Roberto García York, Guido Llinás, Jorge Camacho, Jesús Selgas, Jesús Rivera y Agustín Fernández. Según Jean-François Fogel, «lo que ha inventado Ricardo

Vega no se parece a ninguna otra expresión sobre el arte. Ha creado un género nuevo. Al contrario de los críticos y ensayistas que se protegen con las palabras, él se atreve a entrar en el territorio de los pintores con las mismas armas que ellos: luces, colores y formas». Ricardo Vega perteneció al grupo disidente ARDE (Arte y Derecho), en 1998 presentó el documental *Cuba La bella*, y en 1999 terminó el cortometraje *Regresión*. •

Dos libros de Madeline Cámara

El crítico Alejandro Ríos y la periodista Olga Connor presentaron en la Librería Universal, *La letra rebelde* y *La memoria hechizada*, títulos de la ensayista cubana Madeline Cámara, profesora de literatura hispanoamericana en South Florida State University, Tampa. Ríos afirmó que la autora ha continuado «haciendo lo que siempre hizo en las verdes y las maduras: reflexionar y batallar por la cultura de su país de una manera directa, sin ambages...». •

Poetas cubanos en Zaragoza y Logroño

Durante las Jornadas de Poesía en Español de Logroño, el escritor cubano Orlando González Esteva presentó su libro *Elogio del garabato*, una recopilación de prosas breves y versos escritos a principios de los 90, y la primera antología que se publica en España de su obra. Aseguró que ve «con enorme tristeza el presente» de la Isla y con enorme inquietud el futuro, y que cada vez que viaja a España se siente «repatriado», porque sus amigos de este país saben más de Cuba que él, que nunca ha regresado a la Isla desde que la abandonó en 1965.

La poetisa cubana Isel Rivero, quien recientemente publicó el libro *Relato del horizonte*, realizó una lectura de estos textos en la librería Lectorum de Nueva York. La autora, en el acto auspiciado por el Centro Cultural Cubano, fue presentada por Vicente Echerri. En el Centro Pignatelli de Zaragoza, la Fundación Seminario de Investigación para la Paz realizó una lectura de la misma obra, en la que participaron el director del Seminario, Jesús María Alemany, y el poeta aragonés Emilio Gastón. •

La Universidad de la Florida propone cursos en Cuba

Como parte de una plan académico de estudios, denominado *Humanidades en Cuba*, alrededor de 20 estudiantes de la Universidad Internacional de La Florida (FIU) se han propuesto viajar a la Isla. Según Uva de Aragón, subdirectora del Cuban Research Institute (CRI) de Florida International University, «el propósito es ofrecer a los estudiantes las mejores oportunidades para que estén expuestos a todos los aspectos de la nación cubana». •

Rebambaramba

Rebambaramba, espectáculo interdisciplinario que celebra su segunda edición, patrocinado por el Centro de Artes Literarias de la Florida, del Miami Dade College, reunió el pasado abril a un grupo de artistas y escritores cubanos en la librería Books & Books de Coral Gables, para celebrar el Mes Nacional de la Poesía. Participaron la bailarina Rosario Suárez, los poetas Carlos Díaz, Orlando González Esteva y Lissette Méndez, el compositor Roberto Lozano, la escultora Laura Luna, el fotógrafo Gabriel Lizárraga, el cantautor Roberto Poveda, el pintor César Santos y la actriz Grettel Trujillo. Cada uno de ellos se presentó ante el público con una obra inspirada en una palabra seleccionada previamente y al azar un mes antes. •

Seminarios en el Bildner Center, Nueva York

La otra transición cubana: esperando por cambios en el espíritu político del Miami cubano, es el título del seminario que impartió el 24 de marzo el profesor Lisandro Pérez, exdirector del Cuban Research Institute de FIU y editor de la revista *Cuban Studies*, en el Bildner Center de Nueva York, dentro del ciclo *Nuevos escenarios para las relaciones Estados Unidos-Cuba*, que incluye cinco seminarios y una conferencia sobre el tema, y está organizado por los profesores norteamericanos Margaret E. Crahan y Mauricio Font.

En el mismo centro, el 23 de abril, el investigador Samuel Farber, profesor del Brooklyn College y The Graduate Center, a

partir de información recientemente desclasificada por los archivos estadounidenses y soviéticos, habló sobre *Los orígenes de la revolución cubana: una nueva perspectiva*, intentando dilucidar en qué medida Castro reaccionó «a la política estadounidense hacia Cuba», o fue un actor relativamente autónomo que obedeció «a sus propias ideas políticas». El profesor Farber ha escrito *Revolution and reaction in Cuba, 1933-1960* (*Revolución y reacción en Cuba, 1933-1960*). •

Teatro cubano en el Royal Court, Londres

Con la puesta en escena de *El Concierto*, obra de Ulises Rodríguez Febles, se inició en el teatro Royal Court de Londres una temporada de dramaturgia internacional, dedicada este año a la Isla bajo el título *Cuba real: nuevas piezas de Cuba*. *El Concierto*, ganadora este año del premio Virgilio Piñera, narra la historia de un admirador de los Beatles, que roba la estatua de John Lennon ubicada en un parque de La Habana, para rendirle homenaje en su casa. En esta temporada también se presentan las obras *Verónica Segura*, de Cheddy Mendizábel Álvarez; *Naufra-gio de la fe*, de Lilian Susel de los Reyes; *Sitios*, de Omar Lorenzo; y *Trío*, del poeta y dramaturgo Norge Espinosa. •

Toda una vida

En la VIII edición de los Premios de la Música de España, la Academia de la Música otorgó al cubano César Portillo de la Luz el Premio Latino a Toda una Vida. El autor de los clásicos *Contigo en la distancia*, *Delirio* y *Noche cubana*, es la tercera figura del continente americano que recibe este galardón. •

Wifredo Lam en América y Europa

Varias obras del pintor cubano Wifredo Lam —junto a las del argentino Antonio Berni y la mexicana Frida Kahlo— protagonizaron la segunda sesión de un simposio que se celebró el 24 de abril en el Teatro Heckscher de El Museo del Barrio y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). En España, el Museo de Zaragoza, con patrocinio del Ayuntamiento y la cooperación del

Institut Français de Madrid, el Musée du Dessin et de l'Estampe Originales de Gravelines, y el Institut Français de Zaragoza, acoge, desde el 21 de abril hasta el 29 de agosto, las 400 obras más importantes realizadas por Wifredo Lam entre los años 1962 y 1982, fecha de su muerte en París. •

Festival de Cine de La Habana en Nueva York

Del 24 al 29 de abril tuvo lugar en el Quad Cinema de Manhattan, el American Museum of Moving Image (Astoria) y el Hostos Center for the Arts and Culture, (Bronx), la quinta edición del Festival de Cine de La Habana en Nueva York organizado por Carole Rosenberg, presidenta del grupo American Friends de la Fundación Ludwig de Cuba. Por Cuba asistieron Fernando Pérez y Miguel Coyula. Del primero se presentaron *Suite Habana*, *La vida es silbar*, *Madagascar* y *Hello Hemingway*. También estrenó su documental *La isla del tesoro azul*, sobre una expedición marina al sur de Isla de Pinos. Miguel Coyula, de veintisiete años, debutó con su primer largometraje, *Cucarachas rojas* (*Red Cockroaches*), en inglés con subtítulos en español. La historia ocurre en una metrópoli con alta contaminación ambiental, lluvia ácida, vehículos voladores y cucarachas rojas, donde dos hermanos se conocen en un tren subterráneo y se enamoran. •

Albita Rodríguez en Mi Son Cubano

La cantautora fue la estrella invitada al festival Mi Son Cubano, patrocinado por Habana Promotions, que por segundo año consecutivo se realizó en mayo en Long Beach, California. Albita cerró el festival, junto a agrupaciones como La Charanga Cubana, La Palabra y Opa Opa. Su último disco, *Albita llegó*, incluye dos temas compuestos en colaboración con Fredrick Bam Scott, a quien se atribuye el tono de hip-hop y rap que prima en casi todo el álbum. Destaca *Que me quiten lo baila'o*, de Albita, «con mucho de sucu sucu, de vallenato, pero con toda esa percusión pesada del hip-hop y del rap», apuntó la compositora. •

Conferencias en la galería Cernuda Arte de Miami

Del 1 al 29 de abril tuvo lugar en esta galería la serie de conferencias *Cinco temas recurrentes en la pintura cubana*, a cargo del profesor Juan Martínez, de la Universidad Internacional de Florida (FIU), autor del libro *Cuban Art and National Identity*, que versaron sobre el criollismo, el afrocubanismo, la relación entre pintura y literatura en los 40, erotismo, sensualidad y sexualidad, así como historia, política y sociedad en la pintura cubana. •

Cine cubano en Cartagena y Lleida

Suite Habana, *Más vampiros en La Habana* y *Roble de olor* representaron a la Isla en la cuadragésima edición del festival de cine más antiguo de América, en Cartagena, Colombia, del 27 de febrero al 5 de marzo, donde Raúl Pérez Ureta fue premiado por la fotografía de *Suite Habana*. *Roble de olor* (2003), ópera prima de Rigoberto López, con música de Sergio Vitier, basada en un relato de Leonardo Padura y protagonizada por Jorge Perugorri y la actriz haitiana Lía Chapman, recrea un romance entre un rico hacendado de origen alemán y una inmigrante negra descendiente de esclavos. *Más vampiros en La Habana* (2002), de Juan Padrón, continúa con la lucha para controlar el Vampisol, y un brebaje más poderoso: el Vampiyaba.

En la Mostra de Cine Latinoamericano de Lleida obtuvo el Premio del Público la cinta argentino-cubana *En fin, el mar*, del realizador Jorge Dyszel. Estrenada en octubre pasado en el Festival de Cine de Viña del Mar, la cinta de Dyszel es la primera sobre los balseros filmada en la Isla, y cuenta la historia de un operador financiero de Wall Street —hijo de una cubana— y una nadadora que trata de llegar en una balsa a las playas de Florida. •

Dos reinas

La fallecida cantante Celia Cruz recibió el Premio Lo Nuestro, en la categoría de mejor artista tropical femenina, durante la decimosexta edición de ese evento. El

Smithsonian Institution también prepara un homenaje a la cantante cubana, con la inauguración en octubre de la mayor exposición programada en Estados Unidos sobre un artista de origen latino. La muestra estará abierta al público durante un año y contará con material documental, fotográfico y pertenencias de la Reina. El próximo 16 de julio se pondrá a la venta, en español e inglés, un libro bibliográfico sobre ella basado en entrevistas realizadas por la periodista Ana Cristina Reymundo.

La cantante cubana Olga Guillot —la Reina del Bolero— recibió un reconocimiento en la entrega de los premios Casandra, el 22 de marzo en República Dominicana. Fueron galardonados también los actores mexicanos Roberto Gómez Bolaños y Florinda Meza, todos declarados visitantes distinguidos por la alcaldía y recibidos por el presidente Hipólito Mejía. ●

Actos del ICCAS

El Instituto de Estudios Cubanos y Cubanoamericanos (ICCAS) de la Universidad de Miami, la organización checa People in Need y el Directorio Democrático Cubano, presentaron el 1 de marzo el documental *La primavera de Cuba*, en la Casa Bacardí de la Universidad de Miami. Filmado clandestinamente dentro de la Isla, en sus veintiocho minutos aparecen entrevistas con numerosos activistas cívicos cubanos —entre ellos el poeta y periodista Raúl Rivero— que fueron arrestados poco después, durante la ola represiva de 2003. Grabados dos meses después de los hechos, aparecen también los emotivos testimonios de sus familiares.

El 12 de marzo el ICCAS presentó dos libros escritos por el historiador y ensayista Juan F. Benemelis en colaboración con Frank Hernández-Trujillo, director ejecutivo del Grupo de Apoyo a la Democracia: *Los culpables* (una respuesta al libro *Los Disidentes*, publicado por el régimen cubano), y *Juicios a opositores pacíficos en Cuba: terrorismo de estado*, que documenta la (in)validez de las condenas contra los opositores dictadas la pasada primavera.

Por otra parte, la presentación por Jaime Suchlicki, profesor de Historia y Estudios

Internacionales, del libro *On Cuba*, de Antonio Jorge, publicado por el Instituto, tuvo lugar en la Casa Bacardí, sede del ICCAS, el 16 de abril. ●

Poesía de Ernesto Fundora

El poemario *Amago*, de Ernesto Fundora, que obtuviera en España el Premio de la XVI Bial de Poesía del Instituto Leonés de Cultura 2002, editado por la colección Provincia en 2003, fue presentado por el escritor cubano Eliseo Alberto (Lichi) en el Salón literario Banamex, durante el Festival de la Palabra de la Ciudad de México, el 25 de abril. ●

Carlos Varela en Hollywood

La canción «Una Palabra», incluida en el CD *Nubes*, del cantautor cubano Carlos Varela, ha sido seleccionada por el director norteamericano Tony Scott para su última película, *Man of Fire*, protagonizada por Denzel Washington, Christopher Walken, Mickey Rourke y el cantante Marc Anthony. ●

Conferencia de Emilio Ichikawa en Miami

El Grupo de Estudios Este/Oeste del Miami Dade College, formado por un colectivo de artistas, escritores, académicos y empresarios preocupados, desde el marco de la cultura, por cuestiones de la actualidad de Miami y de otras geografías, presentó el 6 de abril, en el Teatro Tower de Miami, la conferencia *Lágrimas negras. José Martí y el presente*, impartida por el ensayista Emilio Ichikawa y moderada por Alfredo Triff. ●

Gladys Triana en Nueva York

El 16 de abril, el Centro Cultural Cubano de Nueva York organizó una charla ilustrada con la artista cubana Gladys Triana (Camagüey, 1937), presentada por la académica Diana Álvarez, en La Casa Hispánica de la Universidad de Columbia, en Nueva York. La obra de Gladys Triana aparece en *Memoria, Cuban Art of the Twenty Century* (2002), entre otros libros. ●

Mike Figgis de visita en Cuba

El realizador británico Mike Figgis, director de *Leaving Las Vegas*, impartió un taller de dirección cinematográfica de diez días invitado por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV). Entre sus filmes más recientes están *Hotel* (2001), y *Cold Creek Manor* (2003). ●

Homenaje y portadas

El pasado 3 de marzo, el Centro de Cultura Casa Lamm (Salón Dostoievsky) de México, D. F. acogió a Ariadna Ramonetti, Karla Roalandini y Alma Cardoso, que presentaron una *performance* en homenaje a la fallecida artista plástica cubana Ana Mendieta. El mismo centro presentó, del 21 al 26 de abril, *La plástica cubana en las portadas de Opus Habana*, exposición inaugurada por Eusebio Leal, historiador de La Habana y director de la revista. ●

Johnny Ventura no se presentará en La Habana

El dominicano Johnny Ventura, cuya música estuvo prohibida en la Isla durante los últimos quince años, no actuó el 6 de marzo en el Salón Rosado de La Tropical, en La Habana, como estaba previsto, con motivo de la celebración en Cuba del 160 aniversario de la independencia de República Dominicana. ●

In memoriam

Fallece en Miami el pintor José María Mijares

El pintor cubano José María Mijares, considerado uno de los artistas plásticos más importantes de su generación, falleció el pasado 30 de marzo en Miami. Nacido en 1921 en La Habana, una de sus obras fue incluida en el Primer Salón Antifascista de 1943, junto al cuadro *La Silla*, de Wifredo Lam; formó parte de la exposición *Pintores Modernos Cubanos*, que acogió el Museo de Arte Moderno

de Nueva York, y sus dibujos ilustraron la revista *Orígenes* (1944-1956). «Mijares pertenece a la llamada tercera generación de modernistas cubanos, que resume las búsquedas de un lenguaje autóctono cubano que sin desmarcarse de los asideros nacionales explora corrientes expresivas más universales», expresó el ensayista y profesor Ricardo Pau-Llosa, autor del libro *Outside Cuba* (1989). En los 50 integró el grupo Diez Pintores Concretos, y se convirtió en un pionero de la abstracción geométrica en Latinoamérica. Su última exposición en Cuba fue en 1965, en el Lyceum Lawn & Tennis Club. Desde 1968 reside en Miami, donde retornó a la pintura figurativa y el uso constante del color azul. «La Habana es mi obsesión», dijo el pintor. «Estoy en el exilio, pero sueño con la magia de la Cuba que viví y la reconstruyo con mi imaginación». En 1971 y 1979 ganó la Beca Cintas, y en 1978, sus cuadros fueron exhibidos en el Museo de Arte Latinoamericano de la Organización de Estados Americanos (OEA), en Washington. En diciembre de 2001 recibió el título de Doctor Honoris Causa en Artes por la Universidad Internacional de Florida (FIU). ●

Muere en Las Tunas el escritor Guillermo Vidal

El pasado 15 de mayo, a los 52 años, el escritor Guillermo Vidal Ortiz falleció en Victoria de Las Tunas, la ciudad donde nació y que se negó a abandonar, aunque en los 80 fue expulsado de su cátedra en el Instituto Superior Pedagógico de Las Tunas por razones «ideológicas». Su nombre constaba en la lista de los intelectuales que los medios no debían entrevistar en directo, por miedo a que dijera alguna «inconveniencia». A pesar de todo, como él mismo dijo, «un hombre es capaz de sentirse libre en condiciones muy duras».

Autor polémico e irreverente, más que un estilista fue un explorador minucioso de la condición humana en obras como *Se permuta esta casa*, *Los cuervos*, *El amo de las tumbas*, *Los iniciados*, *Confabulación de la araña*, *Las manzanas del paraíso*, *Ella es tan sucia como sus ojos*, *Matarile*, posiblemente su más polémica novela, *El quinto sol* y *La saga del perseguido* (Premio Alejo Carpentier, 2003). Además de éste,

obtuvo los premios 13 de Marzo (1985), David (1986), Luis Felipe Rodríguez de la UNEAC (1990), Hermanos Loynaz (1996), Casa de Teatro (República Dominicana, 1998) y Dulce María Loynaz (2002).

En su prosa afilada y por momentos ácida escribió hasta el último minuto, como él mismo afirmó, «con las tripas», jugándose el alma, porque «si se es deshonesto como escritor uno está perdido o comienza a perderse». ●

Fallece en Miami el escritor David Buzzi

El escritor cubano David Buzzi falleció en Hialeah (Miami) el 7 de mayo, a los setenta años de edad. Las honras fúnebres se efectuaron el domingo 9 de mayo con la presencia de familiares y amigos cercanos. Buzzi fue uno de los más prolíficos autores de la Isla durante los 60 y los 70. Entre sus numerosos libros se encuentra *La Religión de los Elefantes*, que obtuvo el Premio de Novela de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Fue asesor nacional de literatura del Ministerio de Cultura de Cuba y más tarde redactor de la revista *Revolución y Cultura*. A finales de los 80 comenzó a participar de manera activa en el movimiento disidente cubano, por lo que fue arrestado en varias ocasiones. Abandonó Cuba en agosto de 1994, durante el éxodo de los balseros, y tras ser rescatado en el Estrecho de la Florida, fue llevado a la base naval de Guantánamo. Cuatro meses después se instaló en Miami. ●

Libros recibidos

■ ABREU, JUAN; *Accidente*; Ed. Mondadori, Barcelona, 2004, 191 pp. ISBN: 84-9793-224-2. Una novela veloz, fragmentaria, de diversas historias que se ensamblan, tiene su epicentro en el Miami cotidiano, donde un escritor lucha por trascender en el momento en que un accidente subvierte las coordenadas de su vida. Nació en La Habana (1952), Juan Abreu es escritor y pintor. Fue uno de los directores de la revista *Mariel*. Ha publicado *Orlán Veinticinco* (2003). Reside en Barcelona.

■ BENEMELIS, JUAN F.; *Paradigmas y fronteras. Al caos con la lógica*; Ed. Plaza Mayor, San Juan, Puerto Rico, 2003, 312 pp. ISBN: 1-56328-227-5. Este libro ilumina las ideas más recientes de la ciencia sobre el universo: interconexiones instantáneas a velocidades superiores a la de la luz; probabilidades en lugar de causa-efecto; realidad fractal; energía como actor esencial del universo, en lugar de la materia; la lógica del caos en contraposición a la ilógica del orden. Un cúmulo de nociones que despertarán en nosotros la extraña sensación de encontrarnos en un universo posmoderno, o poseinsteiniano, si se quiere. Juan F. Benemelis (Manzanillo, 1942) ensayista y politólogo, ha publicado *Las guerras secretas de Fidel Castro* (2002). Reside en Miami.

■ CENZANO, CARLOS E.; *País de agua*; Ed. Betania, Madrid, 2004, 86 pp. ISBN: 84-8017-209-6. «Salpicado de fonemas y vocablos caribeños, es, a la vez, un diálogo y un discurso: lo poético y la poesía conforman sus contextos nucleares. La naturaleza armoniosa, una ética integral, las fuerzas creativas de la música y del sueño elucidan su temática», afirma sobre este volumen Florence L. Yudin. Carlos E. Cenzano (Santiago de Cuba, 1957), cantautor y poeta, es profesor y cursa un doctorado en Filosofía en la Universidad Internacional de la Florida. Reside en Miami.

■ CRUZ LEAL, PETRA-IRAIDES y GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL; *La estirpe de Telémaco. Estudios sobre la literatura y el viaje*; Ed. Betania, Madrid, 2004, 244 pp. ISBN: 84-8017-214-2. Exilios, (e)migraciones, descubrimientos, conquistas, viajes imaginarios: es inconcebible la historia contemporánea sin los innumerables trasiegos humanos que han cruzado en todas direcciones el planeta durante los últimos siglos. Y ése es el tema que quince investigadores tocan en este estudio: los viajes y su reflejo en la literatura: Bárbara Jacobs, Flaubert, Vargas Llosa y Miguel Barnet son algunos de los autores invocados en estos textos donde historia y ficción se entrelazan. Petra-Iraides Cruz Leal es ensayista y profesora en Canarias, donde nació en 1945. Ha publicado *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas* (1990). José Ismael Gutiérrez (Tenerife, 1964), ensayista y crítico, también

reside en Canarias. Ha publicado *Manuel Gutiérrez Nájera y sus cuentos* (1999).

■ ENCINOSA, ENRIQUE; *Azúcar y chocolate: historia del boxeo cubano*; Ediciones Universal, Miami, 2004, 190 pp. ISBN: 1-59388-014-6. Estudio exhaustivo y documentado sobre el boxeo en Cuba, que se remonta a José Martí, «primer cronista de boxeo cubano», y llega hasta el presente. El libro se complementa con un extenso registro fotográfico y un índice onomástico. Enrique Encinosa (La Habana, 1949) es periodista radial, guionista e historiador. Reside en Miami.

■ GONZÁLEZ GARRIDO, CARLOS MIGUEL; *En las regiones del dios Pan*; Ed. Betania, Madrid, 2004, 64 pp. ISBN: 84-8017-211-8. Este libro es «una vibración entre elegíaca, nostálgica y amorosa de un hombre que descubre en su trayecto la imperiosa necesidad de expresarse», nos dice en el prólogo Virgilio López Lemus. El poeta descubre su capacidad de transferir a la palabra el peso de una nostalgia que le corresponde y le duele, y la extrañeza de una lengua que no es la suya. Carlos Miguel González Garrido (La Habana, 1972), poeta y narrador, finaliza actualmente su doctorado en Halifax, Canadá.

■ IBARRA GUITART, JORGE; *Sociedad de amigos de la República. Historia de una mediación 1952-1958*; Ed. de Ciencias Sociales, La Habana, 2003, 180 pp. ISBN: 959-06-0410-2. Un análisis, desde una perspectiva más o menos ortodoxa dentro de los estudios historiográficos que tienen lugar en la Isla, del papel de la Sociedad de amigos de la República, durante el período batistiano (1952-1958) y sus esfuerzos por conseguir un regreso pacífico a los cauces constitucionales. Jorge Ibarra Guitart (Santiago de Cuba, 1959), historiador, investigador y profesor, ha publicado *La mediación del 33. Ocaso del machadato* (1999). Reside en La Habana.

■ ISLAS, MAYA; *Quemando luces*; Ed. Betania y Centro Cultural Cubano de Nueva York, Madrid, 2004, 54 pp. ISBN: 84-8017-208-8. Soledad, amores difuminados, olas, salitre, mar, cristales y susurros son algunos de los ingredientes de este libro donde las palabras van edificando significados que huyen de las definiciones, confiando en que penetrarán por la piel, por la imaginación y a través de los sueños de los lectores. Maya Islas

(Cabaiguán, 1947) ha publicado *Lifting the Tempest at Breakfast* (2001). Reside en New Jersey.

■ MORO, LILLIAM; *En la boca del lobo*; Ed. Verbum, Madrid, 2004, 156 pp. ISBN: 84-7962-287-3. Este libro, que recibió por unanimidad el premio de novela corta «Villanueva del Pardillo», se distingue por la excelencia de su escritura, la alternancia de voces narrativas continuamente proyectadas hacia el pasado desde un presente doloroso: la experiencia de un grupo de balseros. Lilliam Moro (La Habana, 1946), poeta y narradora, ha publicado *Poemas del 42* (1988). Reside en España.

■ NAVARRETE, WILLIAM (Selección y prólogo); *Ínsulas al paio. Poesía cubana contemporánea en París*; Ed. Aduana Vieja, Cádiz, 2004, 107 pp. ISBN: 84-933455-4-7. Esta colección de poetas cubanos residentes en París, que piensan en español insular en medio del francés cotidiano, es, más que antología, una suma, dado que, como confiesa Navarrete, nadie ha sido excluido. Además de las obras del compilador, integran la muestra textos de Gina Pellón, Eduardo Manet, Nivaria Tejera, Gilda Alfonso, Eyda Machín, Regina Ávila Behrens, Miguel Sales, Lira Campoamor, Carlos A. Casanova y Fernando Núñez. Diferentes generaciones y poéticas convergen en este volumen, que actúa como registro de un quehacer artístico sin los vasallajes de las estéticas gregarias. William Navarrete (Banes, 1968), crítico de arte, poeta, narrador y ensayista, ha publicado *Cuba: la musique en exil* (2003). Reside en París.

■ PUJOL, JOAQUÍN P. (editor); *Cuba: políticas económicas para la transición*; Ed. Verbum, Madrid, 2004, 292 pp. ISBN: 84-7962-282-2. Una colección de ensayos de catorce economistas de alto nivel, desde Felipe Pazos hasta Espinosa Chepe, pasando por Joseph M. Perry y Lev M. Freinkman, sobre las posibles políticas económicas a aplicar en Cuba de cara a una transición hacia una democracia de mercado abierto. Joaquín P. Pujol, macroeconomista cubano, dirigió el departamento de Revisión y Política y el de Hemisferio Occidental en el Fondo Monetario Internacional y es miembro de la junta directiva de la Asociación para el Estudio de la Economía Cubana (ASCE). Reside en Estados Unidos.

■ SUSANA, ERNESTO; *Aletazos*; Arte Activo Ediciones, Vitoria-Gasteiz, España, 2004 (sin paginación). ISBN: 84-933716-0-2. Poesía directa y descarnada, elude los giros tangenciales, escamoteos y alusiones, para dialogar desde los retos que impone lo cotidiano. Ernesto Susana (Pinar del Río, 1963) ha publicado poesía, teoría y crítica teatral. Reside en Viena.

Pasar revista

■ AMÉRICA LATINA HOY (vol. 35, diciembre, 2003, 236 pp. ISSN: 1130-2887). Revista de ciencias sociales de la Universidad de Salamanca. En este número, que se dedica esencialmente a analizar las sociedades centroamericanas tras los acuerdos que dieron fin a la violencia, aparecen dos textos esclarecedores sobre la Venezuela de la Revolución Bolivariana, en especial el de José Enrique Molina. Directores: Esther del Campo y Manuel Alcántara. Dirección: Instituto Interuniversitario de Iberoamérica y Portugal. Universidad de Salamanca. Calle San Pablo (Torre de Abrantes), 37001 Salamanca. España.

■ CACHARRO(S) (expediente 4, enero-febrero, 2004). Revista electrónica independiente de arte y literatura que se hace en La Habana y se distribuye por e-mail. En el presente número, Rogelio Saunders expone la filosofía de Diáspora(s) en «Zona cero», y suyo es también el texto «Paisaje chino». Aparecen poemas de Rito Ramón Aroche (*Una vida magenta*), de Damián Viñuela y de Griselda Echevarría del Valle (*Trópico de Cáncer*). «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» es la transcripción de la charla leída en Casa de las Américas (2000) por Ricardo Piglia. En narrativa aparecen «Microcuentos», de Adriana Normand, y textos de Raúl Flores Iriarte. Duanel Díaz reseña el libro de Juan Carlos Flores, *Distintos modos de cavar un túnel*, y Rolando Sánchez Mejías trata, en «Crónicas desde Cuba», el libro *Sin pan y sin palabras*, de Raúl Rivero. Aparecen también textos de Alejandro de la Fuente, Carlos Alberto Aguilera, y otros. Coordinador: Jorge Alberto Aguiar Díaz.

Dirección: Escobar 354, esquina a San Miguel. 10200 Ciudad Habana. Cuba. <http://www.cubaunderground.com/cacharro/cacharro.htm>. Puede obtenerse enviando un e-mail a: cacharro@cubaunderground.com.

■ CASA DE LAS AMÉRICAS (nº 232, julio-septiembre, 2003, 176 pp.). Órgano de la Casa de las Américas. Un discurso de Fidel Castro en conmemoración del 26 de julio abre este número. Roberto Fernández Retamar entrevista a Edmundo Desnoes de visita en La Habana, quien relaciona a Don Quijote y a Bolívar con Fidel Castro. A propósito de éste, Desnoes afirma: «Llegué a la conclusión de que su verdadero triunfo no había sido militar, sino lingüístico». Aparece también el primer capítulo de una novela escrita por Roque Dalton y el poema «Un saludo a Fidel», del salvadoreño Tirso Canales, que concluye así: «Aquí vive Fidel / con su pueblo trabaja / y elabora cultura / en muchos campos: / construye el socialismo / cada día... / ¡Agua fresca y rebelde! / ¡Para todos Fidel!». Director: Roberto Fernández Retamar. Dirección: 3ra y G, Vedado, La Habana 10400. Cuba.

■ CAUCE (nº 3, 2003, 48 pp.). Publicación de la Filial Provincial de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en Pinar del Río. Número dedicado principalmente a la poesía, cuenta con un dossier de jóvenes poetas de toda la Isla en homenaje al bicentenario de José María Heredia. Virgilio López Lemus aborda una caracterización y esquema de la poesía cubana de 1959 a 1999 y Walfrido Dorta estudia la poesía cubana publicada en los 80. Muy cuidado en lo gráfico, el número lleva ilustraciones de José Luis Fariña. Director: Ramón F. Cala. Dirección: Maceo nº 178, e/ Ave. Comandante Pinares y Rafael Ferro, Pinar del Río 20100. Cuba.

■ CRÍTICA (nº 103, marzo-abril, 2004, 191 pp. ISSN: 0186-7199). Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. Publicación bimestral de excelente factura. El número 103 reproduce un extenso fragmento de los diarios de Christopher Isherwood. Aparecen poemas de Miguel Barnet y de Antón Arrufat, y un capítulo de *La vida de fray Servando*, de Christopher Domínguez. Director: Armando Pinto. Dirección: Cedro 40. Fracc., Arboledas de Guadalupe, 72260 Puebla, México.

Revista de Occidente



N.º 277

Junio 2004

EUROPA Y EL PRINCIPIO DEMOCRÁTICO

Yves Mény, Santos M. Ruesga

LITERATURA Y HOLOCAUSTO

Diego Gambetta: «Los últimos momentos
de Primo Levi»

EL INCENDIO DE LA BIBLIOTECA DE BAGDAD

Clara Janés: «La rosa de Hal.Lach» (Un poema)
Fernando Báez: «El enigma de los libros destruidos
en Bagdad»

■ CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (nº 642, 643, 644, 645 y 646 de diciembre de 2003 a abril de 2004; 151, 158, 157, 157 y 158 pp., respectivamente. ISSN: 1131-6438). Revista de la Agencia Española de Cooperación Internacional. El nº 642 contiene un dossier sobre Arte latinoamericano actual y en él encontramos el breve ensayo «26 de julio: Del carnaval al sacrificio, del sacrificio a la liturgia», de José Aníbal Campos. El nº 643, tras un interesante dossier sobre Literatura y pensamiento, con textos de Noëlle Bat y otros, nos entrega una reseña sobre la novela *Lobas de mar*, de Zoè Valdés, a cargo de Marta Portal. En el nº 644 vale la pena señalar los poemas de Gustavo Guerrero y el dossier sobre literatura argentina. El nº 645 toca distintos aspectos de la democracia en Centroamérica y dedica su dossier a la arquitectura latinoamericana, además de una entrevista a Luis Landero. En el nº 646 se ofrece un dossier sobre literatura y religión en Hispanoamérica, un hermoso texto sobre María Zambrano y La Habana, «La Cuba secreta o la íntima historia de un encuentro inacabable», de Carlos Barbáchano, y una curiosa entrevista a Jaime Salinas, hijo del poeta. Director: Blas Matamoro. Dirección: Avenida Reyes Católicos, 4, 28040, Madrid. España.

■ CUBA NUESTRA (nº 20, marzo, 2004, 59 pp. ISSN: 1401-889). Revista de perfil político sobre la realidad cubana, editada en Suecia. En este número, dedicado a Oswaldo Payá, a quien Alexis Gainza realiza una larga entrevista, aparecen un artículo de Carlos M. Estefanía sobre la declaración del socialismo irrevocable en Cuba, «Una teoría sobre el devenir de un disidente en las condiciones de Cuba», a cargo de Eric Jennische, y un interesante texto histórico sobre la conspiración antibatistiana del Dr. Rafael García Barcena. Director: Carlos M. Estefanía. Dirección: carlos.estefania@comhem.se.

■ CUBISTA MAGAZINE (26 de abril, 2004). Excelente revista cultural, tan cuidada en su presentación como en los textos que ofrece. Este número incluye, en la sección «Utopista», «Recuerdos (cubanos) de una vida dañada», de Ernesto Hernández Bustó; «El doble legado de Pablo Neruda», de Enrico Mario Santí; «El arte de graznar», de Rolando Sánchez Mejías; «El crítico como estrate-

ga: Rama & Retamar vs. Monegal», de Idalia Morejón Arnaiz, y una entrevista con Leandro Soto y Arturo Cuenca. *La Cebra*, un texto dramático de Salvador Lemis, es la oferta de la sección «Exlibris», y las reseñas cinematográficas «Zen de reparar al Ché en motocicleta», de Néstor Díaz de Villegas, y la de Juan Carlos Castellón sobre *The Passion of the Christ*, de Mel Gibson, aparecen en «Cámara». Dirección: *Cubista Magazine*, Los Ángeles-Nueva York, www.cubistamag.com. editor@cubistamag.com.

■ DISIDENTE (año 19, nos 195 y 196 de febrero y marzo, 2004, 24 pp. cada uno). Boletín bimensual que reseña la actividad disidente dentro de Cuba y en el exilio. El número 195 reproduce el texto «Mi amigo Joaquín», de Roberto Ampuero, escrito a la muerte de Joaquín Ordoqui, nuestro compañero; siguen las declaraciones de Ramiro Valdés hijo (también en el nº 196), y se ofrece una lista actualizada de presos políticos. El número 196 reporta la protesta en Cuba de las mujeres familiares de los presos políticos, da cuenta del premio otorgado por la UNESCO a Raúl Rivero y de las reacciones internacionales ante la situación cubana. Director: Ángel Padilla Piña. Dirección: P.O. Box 360889, San Juan, Puerto Rico 00936-0889.

■ ESPACIOS (año 8, nº 1, 2004, 59 pp.). Publicación trimestral diocesana del Equipo Promotor para la Participación Social del Laico (EPAS) de la Archidiócesis de La Habana. Vale destacar en este número una reivindicación de Tomás Estrada Palma, artículos sobre las remesas y los «buzos» que hurgan en los contenedores de basura, dos caras de la tragedia nacional, y el tema de la emigración que empobrece al país, en otros dos trabajos. Director: Joaquín Bello. Dirección: Casa Laical. Teniente Rey entre Bernaza y Villegas, La Habana, Cuba.

■ ESQUIFE (nº 41, abril, 2004). Revista electrónica elaborada con el patrocinio de la Asociación Hermanos Saíz de jóvenes escritores y artistas de Cuba. En esta entrega, *Esquife* nos acerca a la reciente Muestra Nacional de Jóvenes Realizadores por intermedio de Frank Padrón, quien disecciona críticamente, sin paternalismos dulzones, las obras presentadas. Del poeta mexicano Omar Cadena es el fragmento de su noveleta

ERNESTO GARZÓN VALDÉS
JAMES BUCHANAN
GEOFFREY BRENNAN
RAIMO VÄYRYNEN
RUTH ZIMMERLING

Democracia y Globalización

Mano a mano

Charla entre **MARIO MUCHNIK** y **RICARDO CAYUELA**

Otros temas

GUILLERMO FERNÁNDEZ DE SOTO

GUSTAVO FERNÁNDEZ

CARLOS DORE CABRAL

EDMAR LISBOA BACHA

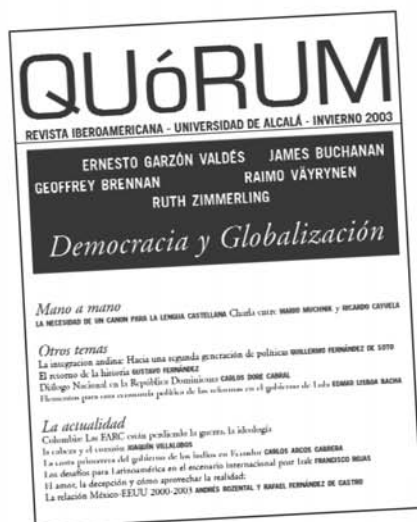
La actualidad

JOAQUÍN VILLALOBOS

CARLOS ARCOS CABRERA

FRANCISCO ROJAS

ANDRÉS ROZENTAL Y RAFAEL FERNÁNDEZ DE CASTRO



REVISTA IBEROAMERICANA - UNIVERSIDAD DE ALCALÁ



CICODE
CENTRO DE INICIATIVAS
DE COOPERACIÓN AL DESARROLLO

7

SECRETARÍA DE REDACCIÓN
CICODE
Colegio Trinitarios
C/ Trinidad, 1
28801 Alcalá de Henares. Madrid, ESPAÑA
Tel: (34) 918854468
Fax: (34) 918855181
Correo Electrónico: quorum@uah.es

QUÓRUM

testimonial *Siete Noches en La Habana*, y Eduardo Frías Etayo aparece con textos narrativos tan breves como afilados. Hay un juicio crítico de Andrés Mir sobre la más reciente novela de Ana Lidia Vega Serova, *Noche de Ronda*, facetas inéditas de Ezequiel Vieta (como autor teatral) y del caricaturista Juan David (como pintor), así como una entrevista a Yoss (José Miguel Sánchez). Directores: Hanna G. Chomenko y Andrés Mir. Dirección: www.esquife.cult.cu y www.esquife.com.

■ **EXTRAMUROS** (nº 11-12, diciembre, 2003, 72 pp.). Publicación del Centro del Libro y la Literatura de Ciudad de La Habana. Bajo el título «Sólo tú y yo sabemos lo que está pasando», este número presenta un dossier de literatura erótica donde Mirta Suquet estudia a Severo Sarduy, Zaida Capote, la narrativa de Sonia Rivera-Valdés, y Virginia Alberdi, el trabajo fotográfico de René Peña, una de cuyas imágenes aparece en cubierta. Ocupan la sección «La Habana en mí» los recuerdos del profesor de artes plásticas Antonio Alejo. Y Helio Orovio da a conocer una entrevista que hiciera a Rolando Laserie en Miami. Director: Olga Torres Carcañón. Dirección: Zanja nº 732, e/ Hospital y Aramburu, La Habana 10300. Cuba.

■ **LA GACETA DE CUBA** (nº 1 y nº 2, enero-febrero y marzo-abril, 2004). Publicación de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. El número 1 es un especial dedicado a las mujeres en la cultura cubana. Aparecen textos de Soleida Ríos, Reina María Rodríguez, Damaris Calderón y Alessandra Molina. Se estudia la obra plástica de Belkis Ayón y Cirenaica Moreira. Ena Lucía Portela es entrevistada y se tributa un homenaje a Lina de Feria. Cierra el número un recorrido de Luisa Campuzano por las revistas femeninas cubanas desde el siglo XIX, para preguntar por la inexistencia de ellas hoy en día. En el número 2 aparecen poemas de Sigfredo Ariel y una entrevista con el novelista Guillermo Vidal. El director teatral Carlos Celdrán recuerda a Roberto Blanco en una pieza excelente de «Memorabilia». Y Víctor Fowler se ocupa de literatura y nuevas tecnologías a propósito del sitio web *Cubaliteraria*. Director: Norberto Codina. Dirección: Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Calle 17 nº 354 e/ G y H, Vedado, La Habana 10400. Cuba.

■ **IBEROAMERICANA** (nº 13, marzo, 2004, 308 pp. ISSN: 1577-3388). Ensayos de letras, historia y sociedad, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín, el Instituto de Estudios Iberoamericanos de Hamburgo y la Editorial Iberoamericana/Vervuert. En esta ocasión la revista nos ofrece el dossier «Posdictadura/posmodernismo» en referencia a la transición y postransición española. El número también hace referencia a un tema candente: nacionalismo y multiculturalismo. Consejo editorial encabezado por: Walter L. Bernecker. Dirección: Instituto Ibero-Americano. Potsdamer Strasse 37, D-10785, Berlín, Alemania.

■ **IGLESIA EN MARCHA** (año XIV, nº 115, enero-febrero, 2004, 31 pp.). Boletín bimestral de la Archidiócesis de Santiago de Cuba. Este número toca temas de interés para la feligresía, como la sexualidad y la familia. Director: Monseñor Pedro Meurice. Dirección: Arzobispado de Santiago de Cuba. Apartado 26. Santiago de Cuba 90100. Cuba.

■ **PALABRA NUEVA** (nº 127 y nº 128, año XII, febrero y marzo, 2004, 62 pp. cada uno). Revista de la Archidiócesis de La Habana que incluye no sólo temas religiosos, sino también culturales y sociales, de interés para la feligresía habanera y los lectores en general. El número 127 dedica espacio a la muerte de Monseñor Salvador Riverón. Aparecen también su habitual sección histórica, una semblanza sobre Miguel Teurbe Tolón, y un reportaje sobre la Cumbre de Monterrey. El número 128 recuerda el primer aniversario de la ola represiva de 2003. Aparecen, entre otros, una entrevista al Cardenal Ratzinger y «Darse cuenta», un artículo sobre el valor de la conciencia propia. Director: Orlando Márquez. Dirección: Departamento de Medios de Comunicación Social de la Archidiócesis de La Habana. Calle Habana nº 152 esq. a Chacón, La Habana 10100. Cuba.

■ **REVOLUCIÓN Y CULTURA** (nº 3, julio-septiembre, 2003, 70 pp.). Revista cultural de carácter general. Inicia el número una mesa redonda de hacedores de revistas acerca del diseño gráfico en las publicaciones periódicas de la Isla. El arquitecto Mario Coyula escribe acerca de la reapertura del Museo

LETRA

INTERNACIONAL

79

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL LIBERTINAJE. Juan García Ponce, Antonio Gómez Rufo, Jerónimo Gonzalo, Juan Francisco Ferré, Lourdes Ortiz, Rosa Pereda, Jorge Herralde, Ian McEwan, Gianni Vattimo, Luis Seguí, I. Gómez de Liaño, Marco Tulio Aguilera, Victoria Camps, John Updike

80

MAX AUB. HUÉSPEDES DE LA VIDA. Joaquín Leguina, Gérard Malgat, Jordi Soler, Francisco Caudet, Manuel García, Fernando Huici, Julio Pérez Perucha, Eduardo Haro Tecglen, Eduardo Vázquez, Jesús Martín Barbero, George Steiner, Peter Marsh, Clara Janés, Juan José Solozábal, Norman Mailer

81

25 AÑOS DE CONSTITUCIÓN. LITERATURA Y VIDA. G. Peces-Barba, M. R. Barnatán, José Luis Fajardo, Fernando Savater, Emilio Lledó, G. Pérez-Villalta, José Manuel Broto, Dulce Chacón, Amin Maalouf, J. M. Coetzee, Shirin Ebadi, Ryszard Kapuscinski, Josep Fontana, Claudio Magris, J. Á. González Sainz

82

EUROPA, MÁS O MENOS. CENANDO CON CASTRO. Miguel Ángel Aguilar, José María Ridaó, F. Valenzuela, Drago Jančar, Emil Tode, Ulrich Beck, Arthur Miller, Fernando Báez, Ludolfo Paramio, Ana Politkovskaya, Alastair Reid, Rafael Chirbes, Santos Juliá, Javier Alfaya, R. Sánchez Lizarralde, Víctor Bravo, Felipe Hernández Caba

Suscripción 4 números:

	correo ordinario	correo aéreo
España:	24 €	
Europa:	33 €	40 €
América:		45 €
Resto del Mundo		50 €

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Suscripciones:

Monte Esquinza 30, 2.º dcha. - 28010 Madrid - Tel.: 913 104 696
Fax: 913 194 585 - www.fpabloiglesias.es - editorial@fpabloiglesias.es

Nacional de Bellas Artes en La Habana y Jaime Sarusky historia sucintamente la presencia hebrea en Cuba. En el pliego central y en cubierta aparecen obras de Rocío García. Director: Luisa Campuzano. Dirección: Calle 4 n° 205, e/ Línea y 11, Vedado, La Habana 10400. Cuba.

■ TABLAS (n° 1, enero-abril, 2003, 96 pp.). Es la revista cubana de artes escénicas. Puede encontrarse en este número el texto íntegro de la pieza teatral *El enano en la botella*, de Abilio Estévez, acompañado de un acercamiento crítico de Norge Espinosa. Imágenes, entrevista y críticas recuerdan el desempeño como director teatral de Roberto Blanco. Director: Omar Valiño. Dirección: San Ignacio n° 166, e/ Obispo y Obrapia, La Habana 10100. Cuba.

■ TEATRO EN MIAMI (n° 18, año 4, mayo 5-11, 2004). Excelente revista electrónica sobre el acontecer teatral en Miami, Cuba, España e Hispanoamérica. En este número, entre las noticias sobre el teatro en Miami, nos da cuenta de la presentación en la ciudad de Danza Contemporánea de Senegal, y anuncia que «Llegan los Cuenteros con su arte milenario». En referencia al teatro en Cuba, Daifra Blanco habla sobre «Los juegos de Flora Lauten», apareciendo también «Virtudes de la memoria», de Amado Del Pino, y «Viaje por la Isla del Teatro (tercera parte)», a cargo de Omar Valiño. Entre los textos de opinión, vale la pena hojear «Amnesia e Intolerancia», de Raúl de Cárdenas. Dirección: <http://www.teatroenmiami.net>.

■ TEMAS. CULTURA, IDEOLOGÍA, SOCIEDAD (n° 35, octubre/diciembre, 2003). Siguiendo la pauta abierta por el número dedicado al imperialismo, esta nueva entrega se interna en un campo general de reflexión no directamente relacionado con la cuestión cubana: los problemas religiosos de las sociedades contemporáneas. Destacan, en el dossier central, los estudios «El islam, la mujer y la visión occidental», de Franzia Azfal-Khan; «La derecha religiosa y el fundamentalismo cristiano», de Enrique López Oliva, y «La energía de los colores en el universo bantú», de David González y Walterio Lord. La mesa redonda «¿Cómo se forma un ciudadano?», por momentos muy ideologizada, introduce en el campo intelectual

de la Isla un tema fundamental de las ciencias sociales contemporáneas. El ensayo de Jorge Luis Acanda «Amor y poder o la relación imposible», aunque un tanto desactualizado es, probablemente, el primer texto serio sobre Michel Foucault publicado en Cuba, veinte años después de la muerte del gran filósofo e historiador francés. Director: Rafael Hernández. Dirección: Edificio ICAIC, quinto piso, 23 y 12, El Vedado, Ciudad de La Habana 10400. Cuba.

■ TRANSREGIONAL CENTER FOR DEMOCRATIC STUDIES BULLETIN (vol. 14/1, Issue 46, March, 2004, 8 pp.). Boletín editado por la New School University de Nueva York, sobre el acontecer en Europa central y oriental, África subsahariana y América Latina. En este número aparece una interesante entrevista realizada por Hana Cervinkova a Lino B. Fernández y su esposa Emilia, y da cuenta de la aparición de un libro sobre la oleada represiva de la primavera de 2003, editado por el profesor David Plotke, Jorge Romerto y Ernesto Verdeja. Director: Elzbieta Matynia. Dirección: The Graduate Faculty. New School University. 65 Fifth Avenue, Room 405 & 413, Nueva York 10003. EE. UU.

■ VITRAL (año X, n° 57 y n° 58, septiembre-octubre y noviembre-diciembre, 2003, 84 y 87 pp., respectivamente). Revista sociocultural del Centro Católico de Formación Cívica y Religiosa de Pinar del Río. El número 57 abre con un incisivo editorial sobre la libertad, y reseña figuras como Dora Alonso y Bárbara Acosta. «Levantar cabeza» es un excelente texto de Dagoberto Valdés, y aparece otro de Virgilio Toledo sobre la desconfianza, así como las palabras pronunciadas por José Prats Sariol al celebrarse el noveno aniversario de la publicación. En el número 58 hay un recuerdo para el padre Ángel Gaztelu, una reflexión de la Iglesia sobre la convivencia pacífica y un interesante artículo de Dagoberto Valdés sobre los derechos económicos y sociales de los cubanos. Director: Dagoberto Valdés Hernández. Dirección: Obispado de Pinar del Río. Calle Máximo Gómez n° 160 e/ Ave. Rafael Ferro y Comandante Pinares, 20100 Pinar del Río. Cuba.

■ LA VOZ CATÓLICA (vol. 52, n° 2 y n° 3, febrero y marzo, 2004, 36 pp. cada uno.

ISSN: 1044-1884). Periódico mensual de la Archidiócesis de Miami. Su contenido refleja la vida religiosa y social de esa ciudad. En el primer número se recuerda a las víctimas del atentado terrorista en Madrid, en especial al cubano Michel Valdés; se comenta *La pasión de Cristo* en versión de Mel Gibson y se tratan los abusos sexuales del clero. El número 3 da cuenta de que la revista *Vitral* y su director, Dagoberto Valdés, están propuestos para el Premio Internacional de Periodismo de la Unión Internacional de Periodistas Católicos. Felicidades. Presidente: Arzobispo John C. Favalora. Dirección: 9401 Biscayne Blvd., Miami, FL 33138. EE. UU.

Convocatorias

POESÍA

■ PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA «GENERACIÓN DEL 27». Dotado con 15.000 € como anticipo a los derechos de autor. Extensión mínima de 500 versos. Cinco copias bajo el sistema de plica. Publicará la Editorial Visor. Convoca el Centro Cultural de la Generación del 27. Apartado de Correos 2060. 29080 Málaga. Más información: Tel. (34) 952 604 333 y fax: (34) 952 214 221. Cierra el 30 de septiembre de 2004.

■ PREMIO «ATENEO» DE POESÍA. Dotado con 12.000 € como anticipo a los derechos de autor. Extensión superior a 600 versos o 50 páginas en prosa poética. Dos copias bajo el sistema de plica. Publicará la Editorial Algaida. Los originales se enviarán a la Secretaría del Ateneo de Sevilla (Orfila, 7. 41003 Sevilla. España), o a Algaida Editores (Avda. San Francisco Javier, 22. Edificio Hermes 4-6. 41018 Sevilla. España). Cierra el 2 de noviembre de 2004.

CUENTO

■ CERTAMEN «TERUEL» DE RELATOS. Dotado con 1.500 €. Extensión entre 5 y 10 folios. Tres copias identificadas con el sistema de plica. Convoca el Instituto de Estudios Turoleses. Apartado de Correos 77. 44080 Teruel. Aragón. España. Cierra el 1 de septiembre de 2004.

■ CERTAMEN DE CUENTOS «IGNACIO ALDECOA» EN CASTELLANO. Dotado con 4.800 €. Extensión entre 12 y 25 folios. Tres copias identificadas con el sistema de plica. Convoca la Diputación Foral de Álava. Departamento de Cultura. Plaza de La Provincia, 5-3º. Vitoria-Gazteiz 01001, Álava. España. Más información: Tel. (34) 945 181 818. Cierra el 8 de septiembre de 2004.

■ CERTAMEN DE RELATOS CORTOS «CIUDAD DE HUELVA». Dotado con 4.000 € y un accésit de 600. Extensión máxima de 15 folios. Máximo de dos obras por cada autor, en 5 copias cada una, identificadas con el sistema de plica. Convoca el Área de Cultura de la Diputación de Huelva. Calle San Salvador, 14. 3ª planta. 21003 Huelva. España. Más información: Tel. (34) 959 299 333 y en e-mail: lanaya@diphuelva.org. Cierra el 15 de septiembre de 2004.

■ CONCURSO DE NARRATIVA «PEDRO ATARRABIA». Dotado con 2.500 €. Máximo de dos relatos por autor, cada uno en 2 ejemplares identificados por el sistema de plica. Extensión máxima 20.000 caracteres. Convoca el Ayuntamiento de Villava. Mayor, 67. 31610 Villava. Navarra. España. Cierra el 17 de septiembre de 2004.

■ CERTAMEN DE NARRACIONES BREVES «VILLA DE COLINDRES». Dotado con 2.400 €. Tema: la naturaleza y el medio ambiente. Extensión entre 10 y 25 folios. Una sola obra por autor, en 5 copias identificadas con el sistema de plica. Convoca el Ayuntamiento de Colindres. Alameda del Ayuntamiento, 1. 39750 Colindres, Cantabria. España. Más información: e-mail: biblioteca@aytocolindres.com. Cierra el 26 de septiembre de 2004.

■ CERTAMEN DE NARRACIONES BREVES «ALBERTO LISTA». Dotado con 6.000 €. Extensión menor de 15 folios. Dos copias identificadas con el sistema de plica. Convoca la Fundación El Monte. Laraña, 4, 3ª planta. 41003 Sevilla. España. Los originales también se pueden remitir al correo electrónico fundelmonte@fundelmonte.es. Más información: www.fundelmonte.es. Cierra el 10 de octubre de 2004.

■ PREMIO KUTXA DE CUENTOS «CIUDAD DE SAN SEBASTIÁN». Dotado con 5.409 €. Extensión entre 6 y 20 folios. Cinco copias firmadas con el nombre del autor (no se admite

el sistema de plica). Convoca la Caja Guipuzcoana de San Sebastián Kutxa. Camino de Illara, 4. 20018 San Sebastián. Guipúzcoa. España. Más información: Tel. (34) 943 428 134 y fax (34) 943 431 952. Cierra el 15 de octubre de 2004.

■ CONCURSO DE CUENTOS «GABRIEL ARESTI» (MODALIDAD CASTELLANO). Dotado con 3.600 € y dos accésits de 1.500 cada uno. Extensión menor de 15 folios. Tres copias identificadas con el sistema de plica. Convoca el Ayuntamiento de Bilbao, Área de Cultura y Turismo. Plaza Ernesto Erkoreka, s/n. 48007 Bilbao. Bizkaia. España. Más información: Tel. (34) 944 204 429. Cierra el 31 de octubre de 2004.

■ CERTAMEN DE NARRACIONES BREVES «JULIO CORTÁZAR». Dotado con 1.800 €. Extensión entre 5 y 15 folios. Una sola obra por cada autor, en 5 copias identificadas con el sistema de plica. Convoca la Cátedra de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Letras, Universidad de Murcia. Santo Cristo, s/n. 30001 Murcia. España. Más información en www.um.es/cat_hisp/premio_cortazar.htm. Cierra el 31 de octubre de 2004.

NARRATIVA

■ PREMIO «CASA DE AMÉRICA» DE NARRATIVA. Dotado con 6.000 € como anticipo a los derechos de autor. Publicará la Editorial Lengua de Trapo. Novelas o libros de cuentos con extensión mínima de 140 folios. Un original impreso identificado por el sistema de plica y copia digital. Convoca la Casa de América. Paseo de Recoletos, 2. 28001. Madrid. España. Puede encontrarse más información en www.casamerica.es/pag/IVpremnarra.htm, e-mail: info@lenguadetrapo.com ateneo@casamerica.es. Cierra el 14 de noviembre de 2004.

NOVELA

■ PREMIO DE NOVELA «BIBLIOTECA BREVE». Dotado con 30.050 € como anticipo a los derechos de autor. Publicará la Editorial Seix Barral. Extensión mínima de 150 páginas. Dos originales impresos identificados con el nombre del autor o por el sistema de plica y copia digital. Convoca la Editorial Seix Barral, S. A., Avda. Diagonal, 662-664, 7.^a planta. 08034 Barcelona. España. Los origina-

les también se pueden remitir a cualquiera de las direcciones de Seix Barral en Latinoamérica. Cierra el 30 de octubre de 2004.

■ PREMIO PRIMAVERA DE NOVELA. Dotado con 200.000 € como anticipo y un accésit de 30.000 €. Publicará la Editorial Espasa Calpe. Extensión mínima de 150 páginas. Dos originales impresos identificados por el sistema de plica y copia digital. Convoca la Editorial Espasa Calpe. Complejo Ática, Edificio 4. Vía de las dos Castillas, 33. 28224 Pozuelo de Alarcón. Madrid. España. Cierra el 28 de noviembre de 2004.

■ PREMIO AZORÍN DE NOVELA. Dotado con 67.000 € como anticipo a los derechos de autor. Publicará la Editorial Planeta. Extensión mínima de 150 páginas. Dos originales impresos identificados por el sistema de plica y copia digital. Convoca la Excm. Diputación Provincial de Alicante (Calle Tucumán, 8, 03005 Alicante. España) y la Editorial Planeta (Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona. España). Cierra el 30 de noviembre de 2004.

LITERATURA PARA NIÑOS Y JÓVENES

■ PREMIOS DE NOVELA PARA NIÑOS Y JÓVENES «EL BARCO DE VAPOR» Y «GRAN ANGULAR». Dotado cada uno con 100.000 €. Novelas dirigidas a niños, con extensión mayor de 50 folios, para «El Barco de Vapor», y dirigidas a jóvenes, con extensión mayor de 100 folios, para «Gran Angular». Tres originales impresos e identificados por el sistema de plica y copia digital. Convoca Ediciones SM. Joaquín Turina, 39. 28044 Madrid. España. Más información: www.fundacionsantamaria.org y en el e-mail: fsm@mad.servicom.es. Cierra el 15 de octubre de 2004.

ENSAYO

■ PREMIO DE ENSAYO «MIGUEL ESPINOSA». Dotado con 6.000 €. Un solo ensayo de tema libre por autor. Extensión de 100 a 200 folios. Tres copias identificadas por el sistema de plica y copia digital. Convoca la Sociedad de Filosofía de la Región de Murcia. Facultad de Filosofía. Edificio Luis Vives, Campus de Espinardo, Murcia. Más información: www.um.es/sfrm/activid/premios_sfrm/premios_de_la_sfrm.htm. Cierra el 1 de octubre de 2004.

■ CONCURSO INTERNACIONAL DE HISTORIA «ASÍ FUE. LA HISTORIA RESCATADA». Dotado con 60.000 € como anticipo a los derechos de autor. Textos que puedan considerarse historia reciente: memoria, biografía, crónica, reportaje, etc. Extensión superior a 250 cuartillas. Publicará Plaza & Janés. Dos copias identificadas por el sistema de plica o firmadas por el autor. Convoca la Editorial Plaza & Janés. Travessera de Gracia, 47-49. 08021 Barcelona. Cierra el 1 de octubre de 2004.

■ CONCURSO «JOVELLANOS» INTERNACIONAL DE ENSAYO. Dotado con 18.000 €. Un ensayo por autor, sobre la problemática de la sociedad actual, tanto en su dimensión universal como nacional de España. Extensión menor de 300 cuartillas. Publicará Ediciones Nobel. Se presentarán en disquete acompañado con un resumen no superior a 2 folios. Convoca Ediciones Nobel. Ventura Rodríguez, 4-1º. 33004 Oviedo. Apartado de correos 1221, 33080 Oviedo. Los originales también se pueden remitir al correo electrónico nobel@ed-nobel.es. Cierra el 15 de noviembre de 2004.

MÚSICA

■ PREMIO «SGAE» DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA. Dotado con 6.000, 3.000, 1.500 y 750 €. Para socios de la SGAE. Una única obra de entre 8 y 20 minutos en formato CD audio, suficiente para su ejecución pública, sin presencia de intérpretes. Convoca la Sociedad General de Autores de España. Bárbara de Braganza, 7. 28004 Madrid. Cierra el 30 de septiembre de 2004.

■ CERTAMEN DE COMPOSICIÓN SINFÓNICA PARA GRAN ORQUESTA (Y CORO OPCIONAL) «SANTANDER 250 AÑOS». Dotado con 12.000 €. Cinco ejemplares de la obra, que no superará los 30 minutos, identificados por el sistema de plica. Estilo, estética y forma libres, y que posean condiciones para su ejecución ante un gran

público. Convoca el Ayuntamiento de Santander. Calle Los Escalantes, 3. 39002 Santander. Cantabria. Más información: www.ayto-santander.es/Publicaciones/Contenido/Extra-net/2004-03/2264.htm. Cierra el 29 de octubre de 2004.

VARIOS

■ PREMIOS «CALENDARIO» 2004. Dotado con 3.000 pesos cubanos para escritores menores de treinta y seis años. Publicará la Asociación Hermanos Saíz (AHS) y la Editora Abril. Libros de poesía, cuento, ensayo, ciencia ficción y literatura infantil de entre 35 y 40 cuartillas. Tres copias identificadas por el sistema de plica. Los originales se pueden enviar a las sedes provinciales de la AHS o a la Dirección Nacional. Pabellón Cuba. 23 e/ M y N, Vedado, Ciudad Habana. Cuba. Cierra el 30 de septiembre de 2004.

■ BECA DE CREACIÓN «FRONESIS». Para menores de treinta y seis años, dotado con 300 pesos cubanos mensuales durante un año y la atención tutelar por un miembro del jurado. Proyectos de novelas inéditas de tema libre, en 3 copias, identificados por el sistema de plica. Los originales se pueden enviar a las sedes provinciales de la AHS o Dirección Nacional. Pabellón Cuba. 23 e/ M y N, Vedado, Ciudad Habana. Cuba. Cierra el 19 de noviembre de 2004.

■ PREMIO LITERARIO «CASA DE LAS AMÉRICAS». 2005. Dotado con 3.000 dólares norteamericanos o su equivalente en MN. Publicará Casa de las Américas. Obras en los géneros de novela, teatro, ensayo de tema artístico-literario, y literatura para niños y jóvenes. Tres ejemplares firmados o por el sistema de plica. Convoca la Casa de las Américas. 3ª y G, Vedado. La Habana 10400. Cuba. Los originales también se pueden remitir a cualquiera de las embajadas de Cuba en el mundo. Cierra el 30 de noviembre de 2004.

esta Cuba te va a sorprender

**www.
cubaencuentro
.com**

un espacio para la información y la opinión

música

humor

deportes

arte

literatura

opinión

política



COLABORADORES

- Gustavo Acosta.** (La Habana, 1958). Artista plástico cuyas obras han sido premiadas en Cuba, República Dominicana, España y Ecuador. Ha expuesto también en Estados Unidos, Costa Rica, Brasil, Italia, Puerto Rico y El Salvador. Reside en Miami.
- Rolena Adorno.** (Muscatine, Iowa, 1949). Investigadora y profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Yale. Autora de *Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de lectura* (2001). Reside en Hamden, Connecticut.
- Ramón Alejandro.** (La Habana, 1943). Pintor y escritor. Reside en Miami después de una larga estancia en París.
- Odetta Alonso Yodú.** (Santiago de Cuba, 1964). Poeta y narradora. Ha publicado el poemario *Cuando la lluvia cesa* (Madrid, 2003). Reside en México.
- Isabel Álvarez Borland.** Escritora y profesora cubana. Autora de *Cuban American Literature. From Person to Persona* (1998). Reside en Worcester, Estados Unidos.
- Sigfredo Ariel.** (Santa Clara, 1962). Poeta y crítico, ha publicado, entre otros, *Los peces y la vida tropical* (2000). Reside en La Habana.
- Alejandro Armengol.** Periodista y escritor cubano. Entre sus libros está *Miamenses y más* (Miami, 2003). Reside en Miami.
- Miguel Barnet.** (La Habana, 1940). Narrador, etnólogo y poeta. Ha publicado, entre otros, *Oficio de Ángel* (1989). Reside en La Habana.
- Antonio Benítez Rojo.** (La Habana, 1931). Narrador, guionista, ensayista y profesor en Amherst College. Su última novela es *Mujer en traje de batalla* (2001). Reside en Amherst, Estados Unidos.
- Harold Bloom.** (Nueva York, 1930). Profesor de New York University, ensayista y crítico. Autor de *The Western Canon* (1994), entre otros. Reside en New Haven, Connecticut.
- Rosa Ileana Boudet.** (La Habana, 1947). Crítica teatral y narradora. Ha publicado *En tercera persona. Crónicas teatrales cubanas: 1969-2002* (2003). Reside en California.
- Andrew Bush.** (Westchester, Nueva York, 1953). Ensayista y profesor de literatura comparada en el Vassar College. Autor de *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from the Early Eighteenth to the Mid-Nineteenth Century* (2002). Reside en Poughkeepsie, Nueva York.
- Wilfredo Cancio Isla.** (Sancti Spiritus, 1960). Crítico y periodista. Es redactor de *El Nuevo Herald*. Reside en Miami.
- Cristóbal Díaz Ayala.** (La Habana, 1930). Musicólogo, autor de *Musica cubana; del Areyto al rap cubano* y de la única discografía cubana hasta 1960. Reside en San Juan, Puerto Rico.
- Pablo Díaz Espí.** (La Habana, 1972). Escritor y guionista. Director del diario digital *Encuentro en la red* y miembro del Consejo de Redacción de la revista *Encuentro*. Reside en Madrid.
- Duanel Díaz Infante.** (San Germán, 1978). Ensayista y profesor universitario. Autor de *Mañach o la república* (2003). Reside en La Habana.
- Manuel Díaz Martínez.** (Santa Clara, 1936). Poeta y periodista. Codirector de *Encuentro*. Su último libro es *Un caracol en su camino* (2003). Reside en Las Palmas de Gran Canaria.
- Vicente Echerri.** (Trinidad, 1948). Poeta, narrador y ensayista cubano. Autor de *Historias de la otra revolución* (1998). Reside en New Jersey.
- Carlos Espinosa.** (Guisa, 1950). Crítico e investigador literario. Ha publicado *Lo que opina el otro. Algunos apuntes sobre la crítica teatral* (2000). Es miembro del Consejo de Redacción de *Encuentro*. Reside en Miami.
- José Antonio Évora.** Escritor y crítico cubano de artes escénicas. Es periodista de *El Nuevo Herald*. Autor del libro *Tomás Gutiérrez Alea*. Reside en Miami.
- Ramón Fernández Larrea.** (Bayamo, 1958). Poeta y humorista. Colaborador habitual de *Encuentro en la red*. Su último libro es *Cantar del tigre ciego* (2001). Reside en Barcelona.
- Rafael Fornés.** Arquitecto cubano. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Miami, ciudad donde reside.
- Julio Fowler.** (Santa Clara, 1964). Cantautor, poeta, crítico y actor. Ha grabado el disco *Dale Mambo* (Urban Color Music, 2003). Reside en Madrid.
- Reinaldo García Ramos.** (Cienfuegos, 1944). Escritor y periodista, perteneció al grupo El Puente y a la generación de Mariel. Ha publicado, entre otros, *En la llanura* (2001). Reside en Miami.
- Lorenzo García Vega.** (Jagüey Grande, 1926). Escritor y poeta. Fue miembro del Consejo de Redacción de la revista *Escandalar*. Ha publicado, entre otros, *Los años de Orígenes* (1979) y *Vilis* (1996). Reside en Miami.

- Manuel García Verdecia.** (Marcané, 1953). Poeta y escritor. Ha publicado *Meditación de Odiseo a su regreso* (2000). Es editor en Holguín.
- Lourdes Gil.** Poeta y ensayista habanera. Es profesora en la City University of New York. *El cerco de las transfiguraciones* es uno de sus libros publicados. Reside en New Jersey.
- Roberto González Echevarría.** (Sagua La Grande, 1943). Crítico literario, ensayista y profesor de la Universidad de Yale. Ha publicado, entre otros, *Crítica práctica / práctica crítica* (2002). Reside en Northford, Connecticut.
- Emilio Ichikawa.** (Bauta, 1962). Ensayista. Fue profesor de Filosofía en la Universidad de La Habana. Su último libro es *Contra el sacrificio* (2002). Reside entre Nueva York y Miami.
- Ivette Leyva Martínez.** (Holguín, 1972). Periodista. Reside en Miami, donde trabaja para la Agencia Reuters. Es colaboradora de *Encuentro en la Red*.
- Carmen Márquez Montes.** Investigadora y profesora española. Ha publicado *Identidad y desarraigo en el teatro de Isaac Chocrón* (1996). Reside en Canarias.
- Maria Rosa Menocal.** (La Habana, 1953). Profesora de Literatura medieval española en la Universidad de Yale, donde es también directora del Whitney Humanities Center. Ha publicado *La joya del mundo* (2003). Reside en Nueva York.
- Michael H. Miranda.** (Holguín, 1974). Poeta, periodista y editor. *Viejas mentiras de otra clase* (2002) es uno de sus libros. Reside en Holguín.
- Antonio Muñoz Molina.** (Úbeda, España, 1956). Escritor y periodista. Miembro de la Real Academia de la Lengua desde 1995. Su última novela es *Sefarad* (2001). Reside en Madrid.
- Joaquín Ordoqui García.** (La Habana, 1953-Madrid, 2004). Periodista, musicólogo y ensayista. Miembro del Consejo de Redacción de *Encuentro*, fue colaborador habitual de *Encuentro en la red*.
- Ricardo Pau-Llosa.** (La Habana, 1954). Especialista cubano en artes plásticas, ensayista, poeta y editor para Norteamérica de la revista *Southward Art*. Su último poemario es *The Mastery Impulse* (2003). Reside en Miami.
- Gustavo Pérez Firmat.** (La Habana, 1949). Profesor de Literaturas hispánicas en la Universidad de Columbia. Su libro más reciente es *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature* (2003). Reside en Chapel Hill, Carolina del Norte.
- José Prats Sariol.** (La Habana, 1946). Ensayista y narrador. Autor de la novela *Maríel* (1997). Actualmente reside en México.
- Andrés Reynaldo.** (Calabazar de Sagua, 1953.) Poeta y periodista cubano. Ha publicado, entre otros, el poemario *La canción de las esferas* (1987). Dirige el suplemento *Viernes* de *El Nuevo Herald*. Reside en Miami.
- Alejandro Ríos.** (La Habana, 1952). Crítico de arte, promotor cultural y periodista. Organiza el Ciclo de Cine Cubano (CCC) en Miami-Dade Community College. Reside en Miami.
- Rafael Rojas.** (La Habana, 1965). Historiador y ensayista. Codirector de *Encuentro*. Su último libro es *La escritura de la independencia. El surgimiento de la opinión pública en México* (2003).
- Enrico Mario Santí.** (Santiago de Cuba, 1950). Escritor, editor y profesor de Estudios Hispánicos en la Universidad de Kentucky, Lexington, donde reside. Ha publicado, entre otros, *Bienes del siglo. Sobre cultura cubana* (2002).
- Ángel Santiesteban-Prats.** (La Habana, 1966). Escritor. Ha publicado el volumen de cuentos *Los hijos que nadie quiso* (2001). Reside en La Habana.
- Pedro Shimose.** (Ríberalta, Bolivia, 1940). Poeta, narrador, crítico y periodista. Ha publicado, entre otros, el poemario *Ríberalta* (1997). Es asesor de publicaciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana y dirige su colección de poesía. Reside en Madrid.
- Andrew St. George.** Periodista y fotógrafo norteamericano que trabajó para la revista *Life* durante los años 60.
- Michel Suárez.** (Santiago de Cuba, 1973). Periodista, profesor universitario y escritor. Coautor de *Son de la loma, los dioses de la música cantan en Santiago* (2001). Es redactor de *Encuentro en la Red*. Reside en Madrid.
- Elena Tamargo.** (La Habana, 1954). Poeta y crítica. Ha publicado, *Habana tú* (2000). Reside en Miami.
- Fernando Villaverde.** (La Habana, 1938). Periodista, dramaturgo y narrador. Autor de *Las tetas europeas* (1997). Reside en Barcelona.

D I S T R I B U I D O R E S

Murcia, Albacete

DISTRIBUCIONES ALBA, S.L.
Avda. San Ginés, 147, Nave D
30169 San Ginés
Tel.: 968 88 44 27

Asturias, Cantabria y León

DISTRIBUC. CIMADEVILLA
Polígono Rocas N° 3
Arquímides s/n, 33392 Gijón
Tel.: 98 530 70 43
e-mail: pedidoscima@las.es

Sevilla, Córdoba, Huelva, Cádiz, Ceuta, Campo de Gibraltar

CENTRO ANDALUZ DEL LIBRO, S.A.
Polígono La Chaparrilla,
parcela 34-36
41016 Sevilla
Tel.: 95 440 63 66
Fax: 95 440 25 80

Canarias

LEMUS DISTRIBUCIONES
Dr. Zamenhoff, 30
38204 La Laguna
Tenerife, Canarias
Tel.: 922 25 61 48
e-mail: distlemus@trevenque.es

Granada, Almería, Jaén, Málaga

CENTRO ANDALUZ DEL LIBRO, S.A.
Carrión-Los Negros, 19
29013 Málaga
Tel.: 95 225 10 04

E X P O R T A D O R E S

CELESA

Laurel 21
28005 Madrid
Tel.: 91 517 01 70
Fax: 91 517 34 81
e-mail: celesa@celesa.com

PUVILL LIBROS, S.A.

Estany, 13, Nave D-1
08038 Barcelona
Tels.: 93 298 89 60
Fax: 93 298 89 61
e-mail: info@puvill.com

L'ALEBRIJE

Gosol, 39
08017 Barcelona
Tel.: 93 280 06 77
Fax: 93 205 77 24
e-mail: novedades@alebrije.e.telefonica.net

EN ESTE NÚMERO

MANUEL GARCÍA VERDECÍA
ANDRÉS REYNALDO
POESÍA

FERNANDO VILLAYERDE
ANGEL SANTIESTEBAN
CUENTOS

ROSA ILEANA BOUDET
¡No es Cuba, es Hollywood!

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ
Una pelea cubana contra
la libertad de expresión

ENRICO MARIO SANTÍ
Proustituciones

LORENZO GARCÍA VEGA
Es un cleptómano de cajitas visuales

