

La clave de un gran universo literario

JESÚS DÍAZ

Antonio Benítez Rojo
La isla que se repite
 Editorial Casiopea
 Barcelona, 1998, 406 pp.

ANTONIO BENÍTEZ ROJO ES, A MI JUICIO, uno de los más grandes autores que escriben hoy por hoy en lengua española; sin embargo resulta desconocido por el gran público e ignorado por una buena parte de la crítica. El que Benítez Rojo sea conocido y reconocido en el marco de la lengua inglesa —gracias a excelentes traducciones y a editoriales y críticos de primer nivel—, no hace más que subrayar la flagrante injusticia de que es objeto en el que debería ser su propio universo lingüístico y poner de manifiesto la fragmentación e incluso la indigencia de éste.

Entre las causas que podrían contribuir a explicar la exclusión de la obra de Benítez Rojo de un canon al que sin duda alguna terminará perteneciendo señalaré tres. Primera, empezó a publicar en Cuba, durante los sesenta y los setenta, pero no fue un «intelectual orgánico» del régimen (al estilo de Roberto Fernández Retamar, por ejemplo), con lo que no se benefició de la maquinaria de construcción de prestigios de la izquierda oficial; segunda, siguió publicando en el exilio, pero no devino un exiliado emblemático (como sí lo fue, a justo título, un Reinaldo Arenas, digamos), con lo que tampoco se benefició de la maquinaria de la disidencia; y tercera, no fue nunca un escritor al tanto de la moda (como Zoe Valdés, pongamos por caso) lo que le ha impedido contar con el apoyo de la formidable maquinaria del mercado.

Puede trazarse con relativa facilidad un hilo conductor en la obra de Benítez Rojo,

tanto la escrita dentro como fuera de Cuba: el de sus propias obsesiones literarias. Es esa coherencia intelectual la que le ha permitido construir una obra de primerísimo nivel. En ella, *La isla que se repite*, su ya clásico conjunto de ensayos sobre la cultura caribeña, ocupa un lugar clave. Sin embargo, este libro estaba «fuera de mercado» en las librerías de lengua española hasta que hace poco la editorial Casiopea, de Barcelona, en un acto de justicia poética, nos ha hecho el regalo de reeditarlo.

Como todo clásico, el libro al que me refiero es susceptible de varias lecturas; a mí me interesa destacar, en el estrecho marco de esta nota, que *La isla que se repite* puede ser leído, también, como la clave de las obsesiones literarias y vitales de Antonio Benítez Rojo, como un acercamiento magistral al conjunto de su obra. «En tanto observador y parte del fenómeno caribeño —nos dice el Autor en el Epílogo (pág. 414)—, pienso que me habría sido imposible escribir este libro si mi propia vida no hubiera tocado la magia, el odio político y racial, y el intelectualismo posmoderno de la academia norteamericana».

Propongo un juego a los lectores de este libro admirable: que hagan una lectura cruzada de *El mar de las lentejas*, primera novela de Benítez Rojo (también reeditada por Casiopea) con las zonas de *La isla que se repite* donde el autor establece y desarrolla la cultura de «los pueblos del mar»; otra del libro de relatos *El escudo de hojas secas* a la luz del estudio teórico-literario de la «economía de plantación», columna vertebral (y otra de las lecturas posibles) de *La isla...* y una tercera del cuento «Recuerdos de una piel» a partir de los sobrecogedores descubrimientos literarios a los que asistimos en la Segunda Parte del libro que comentamos, en la que Benítez Rojo nos entrega una reveladora, complejísima y contemporánea interpretación de la figura y la obra de Fray Bartolomé de Las Casas.

Estoy seguro de que los resultados de tales juegos serán absolutamente esclarecedores, de que permitirán entender tanto la verdadera magnitud contemporánea y universal

de la obra de Benítez Rojo como el fascinante universo del Caribe; también lo estoy de que la novela que este autor prepara en la actualidad (y de la que hemos hablado en inolvidables veladas en Madrid y Nueva York), podrá leerse asimismo a la luz de *La isla que se repite* y más aún, adelante la hipótesis de que habrá de constituir con ella un todo formado por dos serpientes trenzadas alrededor de un palo, el Caribe, caduceo y a la vez corona de la realeza literaria de Antonio Benítez Rojo. ■

Treinta años de una voz singular

RAFAEL SOTO VERGÉS

Manuel Díaz Martínez
Señales de vida (1968-1998)
Col. Visor de Poesía
Madrid, 1998, 130 pp.

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ (SANTA CLARA, 1936) ocupa un lugar relevante en la Generación del 50 cubana, también llamada Primera Generación de la Revolución. Involucrada ésta en las ideas trascendentalistas de la revista *Orígenes*, cobrará vida propia con voces personales como las de Heriberto Padilla, Pablo Armando Fernández, Domingo Alfonso, Eduardo López Morales, Nívaría Tejera, David Chericlán, Roberto Fernández Retamar y Fayad Jamís, entre otros, a los que habría que agregar algunos, más difundidos en Europa, como son Severo Sarduy, Carilda Oliver y el propio Manuel Díaz Martínez.

El proceso de «exteriorización» o de objetividad narrativa, llevado a su cenit por la revista *El caimán barbudo*, cedería sitio a estéticas coloquiales y a las audacias expresivas. Ganaría plaza el intimismo, a veces expresionista, y el culto a la memoria lírica. Ése

es, pues, el contexto en el que desarrolla su teoría expresiva nuestro autor.

La riqueza, diversidad y calidad de la poesía cubana, ya advertida por Juan Ramón Jiménez en su conocida antología, ha arropado el quehacer y la fluencia de este poeta singular. Pero sus aportaciones personales, su matiz íntimo, su *etymon*, deben ser aflorados, siquiera sea concisamente, en este breve artículo. Para ello, haremos un escueto recorrido por a) su vida y obra, b) su ideología poética y c) su drama textual o lengua lírica.

a) *Vida y obra*. Nacido el 13 de septiembre de 1936, en la ciudad de Santa Clara, Manuel Díaz Martínez residió siempre en La Habana, excepción hecha de un año de estudios en París y dos años en Bulgaria, dedicados a tareas diplomáticas. En febrero de 1992, y por causas políticas, se exilió en Las Palmas de Gran Canaria. Ocupado en el periodismo, la docencia y la creación literaria, trabajó como investigador, durante años, en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. Fue jefe de redacción del suplemento cultural del periódico *Noticias de Hoy* y de *La Gaceta de Cuba*. En 1967 obtuvo el Premio Nacional de Poesía «Julián del Casal», de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. En 1994 ganó el Premio «Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria». En 1995 creó, en Las Palmas, la revista universitaria de literatura y arte *Espejo de Paciencia*. En 1998, la Academia Internacional Oriente-Occidente, de Rumanía, le concedió el Gran Premio Internacional de Poesía «Curtea de Arges» por la totalidad de su obra. Ha dirigido seminarios y dictado conferencias en centros universitarios de Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica. Desde hace varios años es miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua. Ha publicado los siguientes libros poéticos: *Vivir es eso* (1968), *Mientras traza su curva el pez de fuego* (1984), *El carro de los mortales* (1988), *Memorias para el invierno* (1995), en tanto que su último poemario, titulado *Paso a nivel*, permanece inédito. Su antología *Señales de vida (1968-1998)* contiene selecciones de todos estos libros.

b) *Ideología poética*. Como un acarreo, una herencia o, tal vez, una reminiscencia, de aquella objetividad narrativa que propugnó el «exteriorismo», su poesía revela una relación de ida y vuelta entre los polos del *concepto / objeto*. Ya en el año 1967, Enrique Lihn observó la tendencia objetivante de su cuidada lírica: «Otra característica que comparte con sus compañeros de ruta latinoamericanos se refleja en el aspecto objetivista de algunos de sus poemas. La primera persona, que no abulta en ninguno de ellos, se adelgaza entonces hasta identificarse por completo con el poema objeto» (recogido por Luis Alberto de Cuenca, en su «Prólogo» a esta Antología comentada). Mas, como propugnase la *co-sificación* sartreana, y hasta la teoría *distanciadora* del poeta y dramaturgo Bertolt Brecht, nuestro autor se ha alejado del verso, aun antes de escribirlo. Así lo advierte Eliseo Diego: «parece que viniera de muy lejos en sus poemas, y así es, en efecto: viene de dar vueltas las cosas por su costado nocturno, abriéndole escotillones al abismo, con lo que aun los sucedidos muy recientes cobran esa resonancia, ese gran vaho de caja honda, en que se escucha la buena poesía de todos los tiempos. Véanse los versos que quedan bajo este título en sordina: «Mi madre que no es persona importante» (recogido por Luis Alberto de Cuenca en su «Prólogo»).

Azoramiento, tristeza, sensibilidad: «Hallo que tu libro (*Vivir es eso*) es triste, y tú mismo lo eres» (Agustín Costa, vid. «Prólogo»). Para Virgilio López Lemus, la poesía de nuestro autor se corresponde con una reflexión humanística, una endógena y emotiva visión del ser en la existencia. José Lezama Lima denuncia el *hueso quevediano* en sus pulmones caribeños. La tradición y la melancolía literaria, el conceptismo existencial y esa buena madera neorromántica, entre sentimental e irónica, han construido su obra lírica. Esa nocturnidad de su ojo crítico, sustantivo, *medroso* y contenido, ha devenido en poesía meditativa, de alto contenido visionario y de remota y necesaria trascendencia.

c) *El drama textual o lengua lírica*. En la

cuestión del texto, habría que remitirse, tanto como a Quevedo, a Emilio Ballagas o a Juan Clemente Zenea, en lo que concierne a la emotividad elocutiva. El cultismo cubano y la anunciada tradición hispana abonan unos campos semánticos de muy ricas contigüidades expresivas. Términos como *umbrío*, o *sorpresas grises*, denotan la opacidad objetual de sus visiones. Cioran nos advierte de que hace mal tiempo, en esa *pertinaz melancolía*. Pero el recurso a la belleza, a la sombra y la luz; al orbe «inconfesable» de los sentimientos, generadores de la poquedad imprecativa y de la ironía estetizante, también están ahí, ineludibles: *si yo aprendiera a ser como es el agua. O: sobre la mesa oscuramente yacen. / ¿Son rebujos de polvo, chamuscados / fragmentos de cortezas, renegridas / semillas vanas, pétalos marchitos...?* Y el sarcasmo lloroso: *Nadie ha dispuesto aún tus funerales, / señal de que no eres una persona importante* (del poema «Mi madre, que no es persona importante», dedicado a José Lezama Lima, en *Vivir es eso*, 1968). Pero más ironías beneplácitas: *Mis relaciones con la angustia son cordiales / porque no creo que en el mundo todo está ganado*. Y ese inenarrable lamento: *Yo, como todo hombre normal, estoy enamorado de una mujer, / de una gran mujer nerviosa, bellísima, al borde de la histeria (...). Estoy enamorado de una mujer, bellísima y neurótica como la Historia*. La épica, personal y emotiva. Y la sintaxis y la métrica, al servicio siempre de aquella refrenada compulsión, del dolor de un pasado, que se canta en presente. En versos bien rimados y en versos libres.

El claroscuro sentimental, la opacidad del laberinto por el que transita, con plena convicción de lo efímero. Y la abstracción intelectual, en los procesos distanciantes, y la hipostización romántica entre la mujer muerta, la voluntad místico / heroica, y la enervante soledad, han conducido a esta hermosa poesía. La insaturación lingüística, su refrenado y bajo *claxon*, entre los griteríos de la inconsciente marcha fúnebre, hacen de su alegato lírico un perfumado muro contra la desventura y la tristeza eterna. Estamos ante una poesía bellísima y profunda. ■

Elixir de sabiduría

ENRICO MARIO SANTÍ

Rafael Rojas
Isla sin fin
 Ediciones Universal
 Miami, 1998, 230 pp.

LA PUBLICACIÓN DE *Isla sin fin* NO PUEDE menos que describirse como lo que en filosofía se llama un «evento», una meditación que marca una época, deslinda un campo y sin el cual no se puede ya pensar. En ocho ensayos que el autor viene escribiendo durante varios años y publicando de diversos modos, el libro de Rafael Rojas cumple distintos propósitos, todos impresionables. Nos hace un repaso de la historia de Cuba, no para describirla sino para interpretarla. Así, nos ofrece una filosofía de la historia y entabla lo que él mismo llama, en varios momentos del libro, el meta-relato identificatorio y teleológico de la Revolución cubana. Me temo, sin embargo, que al señalar esos parámetros en su prólogo, el autor no le hace justicia a su libro. *Isla sin fin* es mucho más que una meditación sobre la situación política actual que, como la isla que Rojas estudia, no parece tener fin. En realidad, tenemos ante nosotros una nueva filosofía de la historia de Cuba, no la única que existe ciertamente, pero sí la más audaz, la más informada por la atalaya del pensamiento contemporáneo, y por lo mejor de esa terra incógnita que hoy llamamos, con desacierto, las «ciencias sociales».

No conozco ningún libro como éste. Es la obra de un historiador, pero también está lleno de agudas observaciones políticas; tiene líneas brillantes sobre textos literarios, pero siempre dentro de una meditación sobre la historia del pensamiento; habla acerca de teoría literaria, pero nunca deja de avizorar el horizonte de la filosofía. Es un ensayo, género que reúne todas estas carac-

terísticas, y más, pero sin anhelo de cierre y abriendo las perspectivas que los eventos históricos van ofreciendo. Que Rojas llegara a producir este libro no fue, ni es, un accidente. Formado dentro de la élite cultural cubana de las últimas cuatro décadas, Rojas es un resultado anómalo, en el buen sentido de contestatario, del régimen actual. Fue preparado intelectualmente para formar parte de la élite que gobierna, y hoy estaría haciéndolo si las circunstancias fueran distintas y él no tuviese la profunda conciencia moral que también lo caracteriza. Su formación fuera de Cuba, primero en la Unión Soviética y luego en México, cambiaron al joven pensador para siempre. Y la lección de esos viajes fue, en realidad, muy sencilla: la realidad es compleja, la historia no se puede reducir a una sola línea o tendencia, y los seres humanos tienen sentido no porque sean o piensen igual sino porque son diferentes.

La diferencia cubana, el título del cuarto y último ensayo de la primera parte de *Isla sin fin*, bien podría ser el subtítulo, o el mismo título del libro. Título que podríamos a su vez modificar y llamar, para mayor abundancia, en su plural: las diferencias cubanas. No sólo porque Cuba, como España, como dice el anuncio publicitario, «es diferente», sino porque la historia de Cuba, como toda historia, es la historia de las diferencias —sociales, ideológicas, raciales, culturales, económicas, políticas, geográficas, etc.— que forman el tejido de una nación. Pensar esa diferencia, por encima de las predilecciones personales del filósofo, el partidismo del político o los intereses del *bussinesman* ha sido el gran reto —vale decir el gran fracaso— de la época moderna, empezando por la confección de sistemas totales en filosofía, y terminando con los totalitarismos en ideología y política.

Rojas señala el metarrelato identificatorio y teleológico de la revolución porque éste ha sido, en efecto, el más excluyente. A sabiendas, desde luego, que la palabra Revolución a la que él se refiere y le dedica tantas páginas, tiene como referente una tendencia de pensamiento o mejor dicho de creencia política a todo lo largo de la histo-

ria cubana a partir de su despertar dentro de la modernidad (fines del siglo XVIII), y no necesariamente a los desmanes de un barbudo delirante. La crítica que hace Rojas es, en este sentido, mucho más abarcadora y, por tanto, mucho más profunda, terrible y, sobre todo, peligrosa. No en balde cada vez que se publica uno de los ensayos de Rojas —pienso sobre todo en el caso de uno como «La otra teleología cubana»— los funcionarios del régimen le han salido al paso con respuestas rápidas. Pensar la diferencia cubana, a la manera que lo ha hecho Rojas, equivale a decir, en filosofía, que «la Patria es de todos».

Es cautivante, en este sentido, constatar la relectura de la historia cubana que Rojas realiza a partir de la dialéctica del Iluminismo, el concepto que acuñaron juntos Adorno y Horkheimer, y luego recogió Habermas, en virtud de la cual se yuxtapone una «razón instrumental» a otra «razón emancipatoria». Si la razón instrumental es la propuesta por el liberalismo industrial, que en Cuba encuentra su tradición a partir de Arango y Parreño y encuentra sus avatares contemporáneos en Fernando Ortiz, Ramiro Guerra y Manuel Moreno Fraginals, la otra razón emancipatoria es la esgrimida por la tradición, por el Padre Varela, que culmina en Martí, y luego se degenera en el pensamiento jacobino, o dícese revolucionario, del siglo XX. Si la lógica instrumental piensa la isla como progreso material, la otra la piensa como isla profética, al decir de Waldo Frank: esa cabeza de playa de una liberación ética y espiritual que cubriría al continente americano entero, que fue el sueño de José Martí y la pesadilla del Che Guevara. Una es, en efecto, utilitaria; la otra, emancipatoria, utópica y, sobre todo, teleológica: el telos, el fin, el destino, determina su razón de ser y su forma de devenir. Y por eso la una es atea, o al menos material; mientras que la otra es religiosa —aun cuando, como en el caso del actual régimen, su postura pública, hasta hace poco, al menos, haya sido indiferente hacia la religión. Esto podrá lucir paradójico, pero las complejidades de la Historia casi nunca se adhieren a una lógi-

ca racional. Por eso mi maestro Octavio Paz decía que el buen historiador no sólo es un buen científico sino también un visionario. Rojas es, en este sentido, un visionario ejemplar.

Cómo estas dos razones, o lógicas de la Modernidad, en una dialéctica autojustificatoria se conjugan en la historia de Cuba es precisamente el metarrelato que Rojas desentraña de una manera brillante y, yo diría, muchas veces sorprendente. Sin ese metarrelato, diría yo, no podemos ya pensar muchos aspectos de la historia cultural de nuestro país, y hasta de la historia a secas. La filosofía de la historia fraguada por un Cintio Vitier en *Ese sol del mundo moral*, por ejemplo, aparece ahora, al decir de Rojas, impuesta «sobre otra racionalidad de tipo instrumental, articulada por el liberalismo reformista, autonomista y anexionista». El resultado actual de nuestra historia será, en efecto, la pesadilla de la razón emancipatoria o utópica, pero lo importante no es ya ver esa pesadilla únicamente como el sueño martiano subvertido por Fidel Castro y sus secuaces sino como un discurso latente en la Historia de la isla que permitió el empalme retórico y autojustificatorio del actual régimen. Si el castrismo, para repetir el lugar común, no es causa sino resultado, la respuesta a ese enigma está, según Rojas, en la imposición de esa otra lógica, la utópica y trascendental, que la historia de Cuba no ha podido, o no ha querido, pensar, dialectizar y, finalmente, olvidar.

Nadie ha leído la historia intelectual y política de Cuba como Rojas, en el sentido de que nadie nunca lo ha hecho con semejante amplitud y fuerza abarcadora. Una idea tan al parecer peregrina como la «teleología insular» de Lezama Lima, por ejemplo, viene a ser, según este esquema, la versión poética, y totalizante, cuando no totalitaria, de la razón emancipatoria implícita en nuestra historia. Mi entusiasmo por la publicación de este libro es tal que bien podría convertirse, él mismo, en el germen de otro movimiento utópico, ése que postularía, a la lectura o digestión de su contenido, en una liberación del lector. Leer este libro sería, de esta manera, una de esas señales

que el propio Lezama, como el visionario que era, postulaba en salteados números de *Órigenes* como signos proféticos del devenir histórico. Pero nada estaría más lejos del propósito aleccionador de la meditación de Rafael Rojas. Al final del libro, al terminar su defensa de lo que él llama la tradición suave de convivencia y reflexión, Rafael invoca que «el encuentro con la huella de una fuga basta para hablar de nuestra historia». Es ese encuentro con la fugacidad de la historia, y no con su peso fuerte y supuestamente liberador, el evento que *Isla sin fin* nos invoca. Como en el poema de Gorostiza, que nos invita a pensar la muerte desde la liminalidad del ser enfermo, el texto de Rafael Rojas nos invita a considerar la forma del vaso para empezar a beber el elixir de la sabiduría. ■

Páginas de amor y nostalgia

MANUEL DÍAZ MARTÍNEZ

Santiago Castelo
Hojas cubanas
Academia Cubana de la Lengua
La Habana, 1998, 180 pp.

EN LOS POEMAS, DISCURSOS, ARTÍCULOS Y crónicas reunidos en este libro, el poeta y periodista español Santiago Castelo, subdirector del diario madrileño *ABC* y miembro correspondiente de la Academia Cubana de la Lengua, da fe de su amor a Cuba. Un amor que llega al fervor y que le conozco desde hace largo tiempo, desde aquella lejana tarde de 1989 en que le escuché, en «el silencio espectral y mágico» de la casa de Dulce María Loynaz, en El Vedado, su curso de ingreso a nuestra Academia.

Atrapados por una mirada emotiva y llevados a una escritura en la que juntan y

complementan sus oficios el lírico y el periodista, paisajes, acontecimientos, personajes humildes y figuras de las artes y las letras desfilan por esta suerte de devocionario insular, que viene a incorporarse, con su visión amable pero también por momentos crítica de la Cuba de hoy, a la bibliografía de viajeros que han pasado por la isla y han dejado testimonios que son parte de la memoria del país.

Es evidente en estos versos y prosas de Castelo (las últimas, casi todas, publicadas en las páginas de *ABC*) la voluntad de exaltar los vínculos culturales que, pese a todos los desencuentros y turbulencias que conocemos, unieron a criollos y peninsulares durante cuatro siglos y que se han mantenido, con las inevitables mutaciones que imponen los avatares históricos, aún después de la gran ruptura de 1898. En uno de sus más bellos artículos nos dice Castelo: «Todo habla de España en las calles de La Habana. Se respira en las casas, se gusta en las comidas, se presiente en el aire. La Habana es un pedazo de Andalucía, de Extremadura, colocado en el corazón del mar Caribe». Por la vía de la evocación emocionada de un encuentro de amigos, de una escena teatral, de un rincón habanero, de una charla, de un crepúsculo, de una noche, portador él de esa nostalgia por Cuba que aún hoy flota en el alma española —«a todos los españoles nos traen (las calles habaneras) rumores de viejas cartas con sabor antillano y virreinal»—, Castelo se funde espiritualmente con la isla dejándose fagocitar por ella.

Si en el conjunto de poemas que constituyen las primeras secciones del libro («Y amén por siempre, Cuba» y «Sonetos del Gran Teatro») hallamos una apasionada incursión lírica a lo cubano, inclusive en el uso de formas habituales de la versificación insular, como la décima y el son (en la estructura acuñada por Nicolás Guillén), en los textos que integran las secciones en prosa («Discursos», «Artículos y crónicas» y «Habaneras de los doce meses») hallamos que esa incursión se efectúa a través de una mirada directa sobre la realidad inmediata de la isla. Castelo es un excelente periodista. Tiene sagacidad, cultura y experiencia y

sabe apartar el grano de la paja. Su prosa, cuidada, precisa, lo que nos quiere dar nos lo da con vivacidad y elegancia, virtudes convertidas en tradición del periodismo hispano por los extraordinarios articulistas que de Larra a nuestros días han surgido en este país.

Castelo dedica algunas de las más afortunadas páginas de su libro a la bailarina Alicia Alonso, al compositor y pianista Ernesto Lecuona, a la soprano Esther Borja y a los poetas Dulce María Loynaz, Nicolás Guillén, Eliseo Diego y Gastón Baquero. Al aproximarse, con el respeto y el alto nivel de conocimiento con que lo hace, a la labor de cada uno de estos creadores de la cultura cubana contemporánea, nos deja ver cuán familiar y fascinante le resulta el mundo intelectual isleño, con el que desde hace tiempo viene relacionándose tanto desde España como en la misma Cuba.

Para mí, los textos de esta colección que ejemplifican las singulares dotes de prosista de Santiago Castelo y su capacidad para captar y transmitir, aun en sus matices más sutiles, el drama actual del cubano —textos, algunos de ellos, que podrían ocupar sitio en cualquier muestra antológica del periodismo español de nuestros días—, son los que el autor agrupa al final del libro bajo el rubro de «Habaneras de los doce meses». Ante los ramalazos de realismo crítico que dejan marcas de amargura en estas cariñosas viñetas, y dada la conocida política del régimen castrista de no tolerar críticas a sus realidades, no deja de ser cuanto menos curioso que la Academia Cubana de la Lengua haya prohijado las *Hojas cubanas* de Castelo (precedidas, además, por un prefacio de Alicia Alonso), en las que pueden leerse párrafos como éste: «Silba suavemente el viento tropical. La noche avanza. En la primera planta del hotel hay un bar que tiene nombre americano «Cocktail Blue». En Cuba hemos vuelto al círculo vicioso. Y eso enerva. Como entonces, todo funciona con dólares; hay un hotel de lujo que concita, como entonces, los deseos; y millares de cubanos que no pueden entrar en él, como entonces, si no es del bracero —y camino de la cama— del turista de turno». ■

De amor y de exilio

MARÍA MONTES

Eduardo Manet
D'amour et d'exile
Bernard Grasset
Paris, 1999, 276 pp

EL CASO DE EDUARDO MANET, NOVELISTA y dramaturgo (Santiago de Cuba, 1930) es poco común. Bien apreciado por el público francés, desde su pieza teatral *Las monjitas*, en 1969, y más recientemente por una larga serie de novelas en que aborda diversos temas de la realidad cubana, Manet aparece en la actualidad como un perfecto marginado del portentoso mundo editorial hispano-americano.

Tal vez porque las españolas no lo publican, tampoco lo hacen otras editoriales consagradas casi exclusivamente a los autores latinoamericanos. Es posible que el fenómeno responda a políticas de edición erróneas, inspiradas en el rechazo de los escritores ancillares, es decir, de aquellos que por razones particulares han decidido escribir en otra lengua que la suya propia. Como, cualesquiera que sean las razones, el obstáculo no se debe a ningún juicio de valor, quisiera tener hoy el optimismo de creer que la obra de Manet está siendo considerada para su próxima traducción y publicación al español.

Perdonen entonces los que han podido conocer *D'amour et d'exile* en el original francés esta síntesis del argumento que en otro caso no se justificaría.

Leonardo Esteban, alto empleado del Ministerio de Comercio Exterior cubano, de 54 años, ha decidido exiliarse en Francia aprovechando un viaje de funciones. Su único conflicto es de orden amoroso. Exiliarse deberá implicar la renuncia al único lazo que actualmente él reconoce: una relación de amor pleno y gratificante con Berta, su amante desde hace 11 años, empleada en el propio ministerio, mujer casada, madre,

hermana de un coronel de la Seguridad y ella misma, por razones familiares y de trabajo, integrante de sus filas.

En el afán por reunirse una vez más con Berta, Leonardo alega pretextos personales para retardar su regreso a la Isla, lo cual desata la alarma en el Ministerio del Interior. En medio de las dudas, pero sin saber en realidad a qué atenerse ante la singular demanda del antiguo combatiente y trabajador intachable, las autoridades cubanas deciden encomendar a Berta la misión de rescatarlo.

Trabajada como arcano de Tarot, *D'amour et d'exile*, nos presenta sus dos caras. Habla mucho de una parte mientras la otra, igualmente esencial, guarda con celo su sentido. Este hermetismo perturbador, que se mantiene hasta el final de la novela, se presenta como una propuesta firme: el hombre, buscador eterno de sí mismo, es pregunta ante su alma.

El personaje de Leonardo Esteban se afirma, se define en el terreno resbaladizo y sorprendente de las motivaciones internas. Entre su determinación de no volver a Cuba y el intento de ganar para su causa a Berta, Leonardo Esteban pisa un suelo minado por contradicciones. Es en esta tensión que surge la necesidad del personaje de repasar su vida, sin que parezca mediar en ello nada que comprometa la decisión tomada. No se trata, pues, del frecuentado tópico del conflicto ante la elección, sino de un viaje introspectivo que aporta al individuo, con la riqueza de sus claves, orientación y conocimiento de sí.

En la revelación paulatina de la biografía de Leonardo, Manet indaga en las raíces del pasado histórico de su país para dejar lanzada, como un reto, una pregunta capital. En un país poblado por emigrantes ¿tiene que ver con la definición de nuestros días tantos exilios encontrados en una Cuba en formación?

A través del lúcido análisis que sobre diferentes tipos de exiliados realiza el personaje de Altunaga, y que el ejemplo de Zumárraga completa, Manet se refiere de modo preciso a la historia de Cuba y a sus pobladores, dejando entrever con nitidez nexos de continuidad con el presente.

La relación inversa que caracterizaría la inmigración / emigración en nuestro pasado / futuro no interesa al autor por su obviedad, pero queda implícita en el miembro del par que marca los orígenes.

Existen los exiliados típicos de siempre y otros que, como Leonardo, inauguran lección aparte, al emerger de otras circunstancias en las cuales se imbrican el presente y la actualidad.

Veamos los tres casos de exiliados que presenta la novela.

1. Hay, de un lado, aquéllos que son enviados fuera del país con el propósito de hacerlos defender los intereses de la patria, tal cual acontece a Zumárraga, enviado a Cuba cuando la guerra cubano-española. Es el drama de tantos hombres colocados al servicio de un ideal, una bandera.

Como contrapartida de éstos y en el mismo rango, el autor distingue a los negros africanos, arrancados salvajemente de sus tierras para hacer de ellos unos emigrantes de por vida: «El exiliado, Leonardo... es un poco como los esclavos negros. Ellos también han sido transplantados por un imperativo brutal».¹

Otra variante es la integrada por aquéllos que se ven obligados a escapar de su país para evitar la cárcel, la persecución o la muerte. Son los exiliados políticos de todos los tiempos y que Antón Altunaga, en su escapada de las fuerzas represivas de Franco, tipifica.

En todos estos casos, aclara el padrino, es el concurso de fuerzas externas el que decide sin que medie para nada en ellos el deseo ni la voluntad del exiliado.

2. Y, luego, están los movidos por imperativos económicos, los que «han abandonado su país por propia decisión. Ellos han ido a México, a Canadá, a la Argentina, a las Américas, atraídos por el Nuevo Mundo, con la sola idea en la cabeza de volverse ricos».²

A estas dos filas de hombres impulsados al exilio por factores de orden político o so-

¹ E. Manet, *D'amour et d'exile*, p. 30, traducido por M. Montes.

² E. Manet, *op. cit.*, p. 25, idem.

cio-económico, se añade el caso de los que, como Leonardo, obedecen a un impulso nacido del interior y que sólo casuísticamente es posible analizar. Pierre Lepape, en un artículo reciente sobre esta novela, cree con Hugues de Saint Victor en la existencia de una rara casta de individuos proclives al exilio, que el personaje de Eduardo Manet ilustra.

Permítaseme citar un fragmento de su comentario:

«Y luego existe el caso más extraño de ‘verdaderos’ exiliados, aquéllos que Hugues de Saint Victor calificaba de ‘perfectos’: aquéllos que han elegido el exilio cuando nada les obligaba a hacerlo, sino una imperiosa necesidad. Es el caso de Leonardo Esteban, el héroe de la novela de Eduardo Manet. Es el caso de él mismo, que abandonó Cuba y su lengua materna hace treinta años por vivir en Francia y escribir en francés. Las más de las veces sobre Cuba».³

Sin embargo, cuesta reconocer en Leonardo la madera del «emigrante puro» o del «exiliado perfecto». Leonardo ha estado demasiado comprometido con la realidad política de Cuba para que su silencio terco y absoluto a este respecto pueda pasar por inocente. Aunque el crítico francés tiene razón al señalar que la determinación del protagonista no aparece provocada por contingencias externas, no es posible guiarse en esta novela por lo que exclusivamente se nos dice, ya que igual o mayor importancia mantiene en ella todo lo que se calla, lo que es desterrado a posta del lenguaje discursivo de los personajes principales.

Esta estilística del silencio obedece al propósito del autor por apartarse en esta obra de caminos trillados al abordar, una vez más, la problemática política cubana. Manet trabaja aquí por omisión. Con atrevimiento desenfadado él corta, elimina, extrae todo lo que puedan remitir directamente al contexto político de la Cuba actual para crear

con esa extraña e imposible extirpación un eco amplificado del tema y una perspectiva nueva para interrogarlo.

Considero, efectivamente, con Lepape, que la falta de confrontación ideológica entre los personajes de *D'amour et d'exile* es uno de sus aciertos más cumplidos. De nada valdría argumentar las crisis, las interrogantes, las expectativas personales o el puñal acuñante de lo problemático y doloroso de la realidad si, de pronto, el hombre no consigue ver todo claro en su interior, como le acontece a Leonardo en el presente.

Por eso, a sabiendas de que él le debe una explicación a Berta, quien no puede, desde luego, conformarse con la razón de una pretendida búsqueda de El Dorado en el País Vasco, Leonardo evade de mil modos la respuesta, creando con ello un clima de tensión que aumenta con el desarrollo de la trama y que sólo la fuga de Berta logra distender.

Colocados entonces ante la gran pregunta de su destino como pareja, lo que les aterra hasta el final es si podrán situarse por encima de ella y lograr seguir marchando juntos o si tendrán que pagar con la separación.

Desdeñando todo paralelismo con la biografía del autor, que no viene al caso, habría que considerar en Leonardo su diferencia esencial con los exiliados de vocación, otra manera de llamarlos, por el simple hecho de que él va a permanecer de un modo u otro preso dentro de la realidad que abandona, aunque no sea más que porque en ella queda Berta. El epílogo de *D'amour et d'exile*, con el ceremonioso ritual del retorno de Leonardo cada mes al lugar donde ambos tiraron la monedita para invocar el milagro de permanecer juntos, no puede ser interpretado de otra manera que como el sacrificio del amor ante la libertad, lo único que puede estar más alto.

Todo adquiere, entonces, sentido, si vemos en Leonardo al individuo que reivindica para sí un acto de libertad suprema en un momento de crisis moral e ideológica que, fuera del contexto cubano actual, no se explica.

Precisamente, cuando desaparece el aliciente político-social que lo sustenta y el hombre ve su vida convertida en la de un

³ Pierre Lepape, *La Havane mon amour, Le Monde*, 19 de febrero de 1999, traducido por M.Montes.

autómata, su única defensa es la afirmación en la libertad. Libertad que es salvadora y sólo en sí misma perfecta porque es responsable. Para decirlo con palabras de Kafka, Leonarado actúa como si Altunaga le dijera:

«Tienes tu patria y puedes renunciar a ella y quizás sea lo mejor que puede hacerse con la patria, especialmente porque a lo que hay en ella de irrenunciable no se renuncia realmente nunca».⁴

Más que con razones suficientes, los personajes de Manet expresan de manera inédita, con su palabra silenciada, el viejo desgarramiento ante un mundo de imperativos políticos caducos.

La astucia con que el autor escapa a los estereotipos más característicos de una buena parte de la novelística cubana actual es prueba de su talento como escritor. En *D'amour et d'exile*, Manet ha sabido dosificar ingredientes habituales, tales como sexo, deserción, crisis moral, viaje interior, desarraigo, amor, logrando finalmente esa «verosimilitud» que era toda la realidad que Aristóteles demandaba a la obra de arte. ■

La cara oculta de La Habana

JOAQUÍN ORDOQUI GARCÍA

Pedro Juan Gutiérrez
Trilogía sucia de La Habana
Ed. Anagrama, Col. Narrativas Hispánicas
Barcelona, 1998, 360 pp.

ES MUY PROBABLE QUE CUALQUIER ACERCAMIENTO a la obra de Pedro Juan Gutiérrez comience recordando a Bukowski, a

Hemingway (maestro de Bukowski) o a Henry Miller. Es casi seguro que una de las primeras reacciones del lector de *Trilogía sucia de La Habana* será el escándalo ante una narración descarnada de la sexualidad habanera, sobre todo en sus modalidades más aparentemente marginales. Una vez detectadas las inevitables progenitoras, después de superar el asombro provocado por el voluntario cinismo del autor, si el lector es serio, comprenderá que estamos ante una de las obras más honestas, necesarias y estéticamente coherentes de la narrativa cubana y acaso la única donde lo popular abandona su permanente condición de objeto para asumir el protagonismo del sujeto: no es relatado, sino que relata.

Llegado a este punto, se hacen necesarias dos aclaraciones. Primera: *lo popular* en Cuba es una abstracción, una estadística, cuyas esencias, comportamientos y gustos varían considerablemente según la región, la ciudad, el pueblo o el barrio donde habite el sujeto; segunda: la *región* (no precisamente más transparente) que Pedro Juan Gutiérrez trasciende en literatura es, principalmente, la habanera, donde las fronteras entre lo popular y lo marginal pueden llegar a ser muy imprecisas.

Una vez hechas las anteriores, se impone una tercera: nada más lejano a una literatura *sociologizante* que *Trilogía sucia de La Habana*. Desconozco los avatares biográficos del autor, pero es indudable que para llegar a un libro como éste, es necesaria una muy curiosa suma de experiencias —vitales y culturales— donde son evidentes dos elementos: una participación completa en el mundo que se narra y un dominio consciente del lenguaje y de las estructuras narrativas.

Como indica su título, el libro consta de tres partes («Anclado en tierra de nadie», «Nada que hacer» y «Sabor a mí»), aunque las dos primeras tienen tantas afinidades entre sí que no logro descubrir las razones para separarlas. En ambos casos, se trata de relatos breves, siempre narrados en primera persona, casi siempre carentes de una dramaturgia aristotélica, y que se apoyan y refuerzan entre sí, dotando al conjunto de

⁴ Frank Kafka, *Cartas a Milena*, citado de memoria.

una estructura casi novelística. «Sabor a mí» está compuesta por narraciones más largas, en algunos casos en tercera persona y mucho más cercanas a lo que comúnmente entendemos como cuentos.

Lo que más me atrae de este libro ya fundamental, es que se trata del primero que conozco que no se acerca a lo narrado desde los ideales románticos del deber ser, que tanto daño han hecho y hacen no sólo a nuestra literatura, sino, y ante todo, a nuestro ser nacional. Pedro Juan es siempre políticamente incorrecto. No intenta potenciar un arquetipo, no pretende demostrar nada. Las cosas son como son y él sólo quiere mostrarlas. Si hay conclusiones, lo cual parece dudoso, que las saque el lector. Los personajes, *alter ego* incluido, carecen de toda épica: sólo son sobrevivientes, en una época en que el principal problema de los cubanos es cómo llegar a mañana.

Sin embargo, no confundirse. Aunque *Trilogía sucia de La Habana* muestra un catálogo de tipos populares y aunque su devenir se desarrolla en la Cuba post muro de Berlín, ni se trata de una obra costumbrista, ni se queda en mero testimonio de una época terrible. Es, ante todo, una obra de arte comprometida con lo único importante, el autor, y que urge de forma salvaje e implacable en las zonas más terribles del alma de La Habana, esas zonas que con tanto ahínco generaciones de capitalinos nos hemos negado a ver. Esta capacidad de trascender la cotidianidad a literatura, de trasmutar el testimonio en obra de arte es la condición *sine qua non* de la literatura. Es, también, una de las más difíciles de encontrar.

He llegado a pensar que el personaje principal de *Trilogía* es el sexo. Es la única zona trascendente, en cuanto orgásmica. Los personajes se realizan fugazmente en la esperma, en un ciclo que se repite sin otra conclusión posible que la muerte. Sin embargo, se trata de un sexo siempre efímero, que no busca otro trascender ni pretende otra cosa que un alivio pasajero, un momentáneo y reparador descanso en una ruta gris e infinita que recuerda (no sé si remite) a Sísifo.

La sexualidad (como la música, el baile y la religión) es una zona muy curiosa de la

cubanía. Hasta donde he podido comprobar, Cuba y Brasil son los únicos países del entorno judeo-cristiano donde el sexo no suele venir acompañado de culpa y donde su ejercicio puro y duro sólo asusta a los medios de comunicación y a algún beato(a) insólito(a). Como la música, el baile y la religión, nuestra sexualidad es pagana y dado que (a pesar de esa curiosa atribución de *latino* a todo cuanto procede del Caribe) no creo que seamos, precisamente, los herederos directos del orbe cultural romano, nuestro paganismo hay que buscarlo en África: en el África que recibimos de España y que fue potenciada al máximo por el África que nos llegó en las naves negreras. Conuerdo con Eliseo Altunaga que el sólo hecho de mencionar el aporte de las culturas africanas a la cubanía es no entender lo más importante: lo africano no es un elemento exógeno que se incorpora a un corpus preexistente, sino uno de los elementos fundacionales de dicho corpus.

Esta consideración está interiorizada y expresada en *Trilogía sucia de La Habana* de una forma muy eficaz, sobre todo en «Anclado en tierra de nadie» y en «Nada que hacer». El narrador, hipotético *alter ego* del escritor, asume exteriormente su blanquitud —incluso desde un ejercicio basto de constante racismo—, pero su alma es mestiza y collares de orishas, tambores de litúrgica raigambre y una sexualidad desinhibida pueblan sus días y sus noches con los ecos del no tan lejano continente.

Una de las inevitables dudas que salta siempre que aparece una *opera prima* de indiscutible calidad literaria como *Trilogía* es la capacidad del autor para mentener el nivel. Esta duda es aún mayor, cuando nos encontramos ante una obra con una gran carga autobiográfica. Sin embargo, los cuentos que aparecen en «Sabor a mí», la tercera parte del libro, me hacen confiar en que Pedro Juan Gutiérrez no ha agotado su universo creativo con la literaturización de una parte de sus vivencias. Espero, pues, esperanzado y ansioso, la próxima entrega de este autor que tanta falta hacía a nuestra narrativa. ■

El color de una maldición total

IVÁN DE LA NUEZ

La maldición total, sin explicación ni fin, para que sea perfecta. Ese será mi cuadro.

Arenas Reinaldo Arenas
El color del verano
 Tusquets
 Barcelona, 1999, 466 pp.

LA LITERATURA DE REINALDO ARENAS ESTÁ atravesada de manera radical por su vida inconforme, censurada y prófuga. Otros escritores se esconden tras la muralla que sus palabras construyen. Éste no es el caso de Arenas, cuya literatura no puede ser más exhibicionista. Fugitivo total, protagonista de varias disidencias, manipulador, presidario, homosexual abierto y beligerante, poseedor de un humor cruel y despiadado, su literatura es, asimismo, cruel, manipuladora, despiadada, rebelde, homosexual, iconoclasta e inconfiscable.

Esta relación entre literatura y vida alcanza su punto más alto en *El color del verano*, cuya trama se desarrolla en un hipotético carnaval de La Habana en 1999, año que coincide con el que ahora vivimos y que —aún más importante— lo anuncia de un modo increíblemente certero: Arenas previó una Habana caótica, llena de personajes extranjeros, con una jerarquía envejecida pero aferrada al poder y, para rematar, visitada por el Papa. La novela tuvo que ser escrita varias veces, dentro de un ciclo maldito mediante el cual Arenas terminaba el manuscrito, después lo escondía, éste era secuestrado por la censura cubana y, entonces, él comenzaba a escribirlo de nuevo.

El propio Arenas aparece en la novela como escritor, narrador de la historia y protagonista de primer orden; y se refiere a sí

mismo como Reinaldo, Gabriel, o la Tétrica Mofeta. Son personajes intercambiables, que describen —junto a Tomasito La Goyesca o la Condesa de Macondo, Oliente Churre o la Jibaroinglesa, Mahoma o la Mayoya, Tiburón Sangriento o La Dama del Velo—, la vida delirante del presente que imaginó hace una década y que es, en parte, el futuro que le hubiera correspondido al novelista de haber sobrevivido en Cuba hasta nuestros días. En esa línea, no hay que ser demasiado avisado para entender que tras la Condesa de Macondo se esconde García Márquez, que bajo el nombre de Zebro Zardoya nos encontramos con Severo Sarduy, o que Armas Maquiavelo no es otro que Armas Marcelo. Algo más difícil es entender el juego de palabras mediante el cual podemos intuir que La Jibaroinglesa es Guillermo Cabrera Infante (nació en Gibara y se radicó en Londres). En todo caso, Arenas, hay que reconocerlo, es tan demoledor con el prójimo como consigo mismo. En *El color del verano* los personajes son esencialmente carnavalescos: todos son plebeyos o reyes por un día. Así, Fifo (que en la novela representa a Fidel Castro) interviene en los asuntos de Tomasito la Goyesca, Severo Sarduy tiene acceso al mundo de Mahoma, un travestido famoso por hacer plataformas rosadas en La Habana, y el mismo Tiburón Sangriento ha salido de la película de Spielberg para dirigir una tropa de escuálidos que vigilan las aguas cubanas, además de practicar un sexo literalmente voraz con los cubanos que quieren desgarrar la isla de su plataforma y robársela de su geografía, acaso de su historia.

Tratamos con un libro construido como el *Jardín de las Delicias*, la obra maestra de El Bosco. Arenas vivió el tiempo necesario para concluirlo, antes de suicidarse en su modesto apartamento de Nueva York en 1990, pero no alcanzó a verlo publicado. La primera edición es un mérito editorial que habrá que reconocer para siempre a Manuel Salvat, propietario de Ediciones Universal en Miami, una editorial irregular, habitualmente de pago, pero que ha salvado casi toda la obra del propio Arenas y de Lydia Cabrera. Así, *El color del verano* dibuja el calendario de una odisea editorial que reproduce, en los

ocho años que separan la publicación en Miami de su aparición en Tusquets, el itinerario de censuras que marcaron los 47 años de vida —intensa, fugitiva, terrible— del escritor cubano. Y ello a pesar de que *El color del verano* contiene todos los elementos que cualquier editor querría para sí —un autor maldito pero contrastado, una novela fundadora, irreverencia a raudales, humor hilariante, futurismo, experimentación formal.

Su cadena de obstáculos no es el único ni el más importante valor de este libro. Pese a escribir la novela delirando y, literalmente, muriéndose, pese al caos que en ella se aloja, pese a la estructura complicada y la profusión de personajes que la habitan, pese a que Arenas se lo juega todo por una broma, *El color del verano* tiene una armazón fríamente calculada, un ritmo sostenido, una cadencia precisa, una elaboración circular con la anatomía de un ciclón. La novela es ciclónica no sólo en lo que narra, ni en el sentido de noria sin salida de los personajes, sino en su estructura toda, en esa construcción que hace de *El color del verano* un libro armado como un remolino, escrito para desolar el mundo, como buscando la fuerza suficiente para conseguir lo que su trama nos propone: desgarrar a Cuba de su plataforma insular y cercenarla radicalmente de su historia, de su fatalidad geográfica, de las ficciones de su tradición nacional, del autoritarismo de su trayectoria política.

Si *El color del verano* es un ciclón, ¿cuál es, entonces, el vórtice de esta novela? El capítulo llamado «Pintando». Allí está el verdadero índice del libro. «Pintando», véase bien, no «escribiendo» o «narrando», sino pintando. Arenas intuye que debe salirse de la escritura. Porque no se trata de escribir una novela, sino de «pintar» un libro.

Reinaldo Arenas merodeó lo que convencionalmente llamamos «géneros literarios»: ensayo, poesía, teatro, cuento y novela aunque, digámoslo todo, fue un ensayista de muy pobres vituallas, un poeta discreto (aunque *El central* tiene la intuición de enfrentar una estructura épica en la que han navegado con éxito Nicolás Guillén, Virgilio Piñera, Aimé Césaire o Derek Walcott), y su teatro fue apenas un apunte de sus obsesiones, la

singular viñeta de su obra narrativa. Mas en *El color del verano* —que lo mezcla todo— consigue arrasarlo con todo, dado que encuentra un punto de la escritura que está más allá de todas sus carencias y de todas sus virtudes como escritor. Para eso era preciso salir «buscando a El Bosco», desde un mapa no visitado antes, no viciado por su propia textualidad, inédito en los confines de una escritura que ya había dado, supuestamente, todo de sí y llevado a su autor, con su segunda novela, *El mundo alucinante* (terminada en 1966), a morar —para su horror quizá, para su aburrimiento seguro— en el canon occidental compuesto por Harold Bloom.

Canonización inútil: Arenas —que ha recibido el impacto directo de autores como Virgilio Piñera o Rabelais, Sade o Cabrera Infante, Camus o Lezama Lima— no sintió jamás la «angustia de las influencias». Él escribía como si nadie hubiera escrito antes, como si cada libro comenzara frente a un paisaje ignoto y desértico que fuera necesario poblar con premura, acaso con desesperación.

Antonio Benítez Rojo, en *La isla que se repite*, ha avistado en el carnaval caribeño una manera de vivir el mundo al revés, en línea con Bajtin, y de canalizar una violencia ancestral. *El color del verano* —que es un gran carnaval en La Habana de 1999— puede leerse de este modo pues, en buena medida, es el reverso de una utopía: en lugar de ir hacia una isla desconocida para colocar en ella su emancipación individual y cultural, para fijar allí un espacio de ruptura con la historia, aquí se parte de la fatalidad geográfica que ya había adelantado el poema fundamental de Virgilio Piñera —*La isla en peso*— y se ofrece una alternativa radical a «la maldita circunstancia del agua por todas partes». De hecho, *El color del verano* es la parábola de este poema de Virgilio Piñera llevado hasta sus últimas consecuencias.

En lo que se refiere al lenguaje, Arenas introduce un habla marginal que no implora patente intelectual de ningún tipo, como sucede en *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante o, por ejemplo, en *Rayuela*, de Julio Cortázar. A diferencia de estos autores, que reivindican el idioma cubano o el argentino, Arenas se coloca dentro de un habla (y

una trama) marginal y homosexual que fractura, precisamente, cualquier idea única de un lenguaje nacional. Él no sólo recoge palabras, sino que las crea, las inventa, al punto de que podemos decir, sin exageración, que hay un lenguaje «Arenas». No es cubano lo que él busca, sino la posibilidad de destruir cualquier posibilidad de lo cubano como canon. *El color del verano* es, asimismo, políticamente incorrecto hasta la médula. Aquí los negros son objetos de deseo por eso: por negros. O se constata que el mestizaje puede ofrecer productos humanos de la peor calaña, con la suma de lo peor de cada raza. Mientras, a los personajes más crueles se les sospecha homosexualidad y la misoginia es reiterada y contundente. De manera que no es posible leer a Arenas como un cínico y equidistante escritor posmoderno que no es ni lo uno ni lo otro. Arenas, por lo general, es lo uno y lo otro. Anticomunista furibundo tanto como crítico con todo el orden burgués y sus estratifi-

caciones de las diferencias. Anticastaista feroz e igualmente crítico con los exiliados cubanos (llegó a afirmar que en Miami no hay una dictadura porque los cubanos no han podido separar la Florida de Estados Unidos), a veces tiene rachas de melancolía —como sucede en «Final de un cuento»— y otras es capaz de concebir una obra tan violenta con la «condición cubana» como si quisiera destruirla para siempre.

El color del verano es un libro extremadamente cruel con los personajes que desfilan por él (escasamente se salvan de la furia de su autor Virgilio Piñera y Lezama Lima). Pero también, a su manera, y dentro de su brutal venganza, *El color del verano* es un homenaje a la literatura (hay pocos libros donde aparezcan más escritores). El caso más paradójico es, a todas luces, el capítulo dedicado a Guillermo Cabrera Infante, uno de los más descarnados, aunque no hay otro libro de Reinaldo Arenas tan marcado por la literatura del último Premio Cervantes cu-



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>

bano. Y no se trata sólo de los abundantes juegos de palabras, tan característicos de Cabrera Infante, sino de la estructura misma del libro, cuyas intersecciones llamadas «La historia», nos recuerdan *Vista del amanecer en el trópico*, una pequeña joya literaria del escritor cubano exiliado en Londres. Pero si en este libro Cabrera Infante consigue escribir una historia de Cuba sin nombres, en *El color del verano* Arenas coloca casi tantos personajes como páginas. Los nombres en Cabrera Infante han sido aniquilados por el itinerario de una historia implacable. En Arenas estos sujetos llegan a desbordar la historia que los aniquila. En Cabrera Infante se da una lección inaugural —en términos cubanos— de cómo concebir una historia sin héroes, Arenas hace coincidir sujetos marginales o «menores» con grandes hombres y mujeres de la cultura y la política. Es lineal la historia en *Vista del amanecer en el trópico*, es circular en *El color del verano*. En Cabrera Infante lo absurdo es la historia misma, en Reinaldo Arenas se nos ofrece el absurdo de los personajes que la pueblan. Y es que el libro de Cabrera Infante se centra en la historia, mientras el de Arenas se inscribe en la geografía, en la búsqueda de cómo arrancar a la isla, definitivamente, de su plataforma.

Tiene razón Abilio Estévez cuando nos afirma que este libro es la última venganza de Reinaldo Arenas. En tal sentido, la única objeción que cabe hacer a esta edición es su glosario, en el que sólo aparecen los personajes muertos (aunque no es contra los muertos hacia quienes van dirigidas las furias mayores de Arenas) y en el cual se cometen varios errores: entre otros, hay títulos de libros cambiados, se llega a afirmar que Lydia Cabrera es una novelista, José Martí es importante apenas como un escritor infantil, o Levi Marrero aparece fundamentalmente como el autor de un libro escolar de geografía. Estos detalles no menguan el valor —en todos los sentidos de esta palabra— de la edición de Tusquets, que publicará toda la pentagonía de Reinaldo Arenas y, con ella, el proyecto literario más radical que se haya concebido jamás en la cultura cubana. ■

Reflexiones sobre la «raza»

CONSUELO NARANJO OROVIO

Rafael Fermoselle

Política y color en Cuba. La guerrita de 1912

2ª edición

Editorial Colibrí

Madrid, 1998, 214 pp.

(1ª edición Montevideo, 1974)

AL COMENTARIO DE ALGUNOS HISTORIADORES sobre el papel vertebrador del azúcar y la esclavitud en la economía y sociedad cubanas en los siglos XIX y XX, habría que añadir que, en este marco económico y social generado por el dulce, la «raza» cobró un lugar central y clave en la dinámica social y, tras el inicio de las guerras independentistas en 1868, en el juego político. Es en este juego político, y de forma concreta, en la lucha de la población de color por sus derechos y la integración en una nación en la que algunos sectores les limitaban y negaban la igualdad, en el que Rafael Fermoselle sitúa su estudio sobre la guerra de color de 1912.

La violencia racial desencadenada en 1912 no puede comprenderse, al menos con un mínimo de lógica histórica —si es que ésta existe—, sin retroceder en el tiempo a un pasado cercano en el que la esclavitud gravitaba sobre la sociedad con tanta fuerza que condicionó la evolución de Cuba y retrasó su independencia hasta los últimos años del siglo XIX. El inicio de las gestas independentistas es utilizado por Fermoselle como punto de partida para comprender cómo se desembocó en la llamada guerra de color apenas iniciada la República, ya que la Guerra de los Diez Años (1868-1878) y, fundamentalmente, la última guerra (1895-1898), abrieron un nuevo marco de relaciones sociales que provocó una movilidad e hizo posible el ascenso social de aquellos grupos subalternos integrados en su mayoría por individuos de color. En el nuevo escenario, con actores y reglas de juego dife-

rentes, la República no podía ignorar las nuevas relaciones interraciales que se habían producido durante la guerra, además de tener que legislar sobre aspectos nuevos como eran el sufragio universal y el derecho de ciudadanía de la población de color. La importancia de estos dos últimos aspectos venía también marcada por el porcentaje elevado de la población de color que, a pesar de haber ido disminuyendo a partir de la década de 1840, arribó al nuevo siglo constituyendo el 33% de la población total de Cuba; porcentaje que fue descendiendo lentamente en los años siguientes y, pese al cual, siguió siendo considerable (en 1907 constituían el 30'3% y en 1919 el 27'7%).

Su importancia numérica estaba en relación, como explica el autor, con la competencia que se establece entre los partidos políticos por atraerse el voto de este sector que representaba algo más del 30% del electorado, porcentaje que asciende hasta el 43% en otros análisis. Ante esta situación los partidos tuvieron al menos que mostrar cierta preocupación por el futuro de este amplio sector de la población cuya situación distaba mucho de alcanzar parámetros similares a los de la población blanca en alfabetización, educación, sanidad, vivienda, etc... Pero también es importante su cifra porque en este juego político, de ser canalizados sus votos por un partido propio, como fue la opción del Partido Independiente de Color, éste restaría a las otras candidaturas un tercio de los electores. La lucha por el «voto negro» comenzó en el mismo momento que se inició la vida política republicana con las elecciones de 1901. En la actualidad, algunos estudios (Alejandro de la Fuente y Michael Zeuske) coinciden con Rafael Fermoselle al destacar la importancia que estos primeros a os tuvieron para el desarrollo político del país, ya que en ellos se establecieron patrones electorales que fueron claves en el futuro. Las bases políticas de los diferentes partidos se establecieron en una fecha tan temprana como fueron los primeros años del siglo XX, y al mismo tiempo que se constituía el Estado nacional se formaban o consolidaban las redes clientelares que iban a manejar el panorama político.

Pero, además de este transfondo político, donde las clientelas se entremezclan con el problema racial, existían otros condicionantes que, además de frenar la incorporación de la población de color a la sociedad, mantuvieron vivos los viejos fantasmas de la negritud y el miedo al negro. El hecho de que el Gobierno Provisional de la joven República no contase con un solo miembro negro o mulato, o que aquellos hombres de color que habían luchado por la independencia de la Isla fueran apartados y destituidos de sus posiciones cuando se proclamó Cuba Libre, son hechos que, según algunos historiadores, evidencian un acuerdo entre los líderes separatistas blancos y las fuerzas del gobierno interventor a fin de contrarrestar el potencial revolucionario de esta población. Y en este sentido, es interesante destacar cómo el fantasma de la negritud fue desenterrado a lo largo de los a os como un medio de azuzar a la población blanca contra la población de color, que en definitiva era, como había sido a lo largo del siglo XIX, un mecanismo de control social y político. El miedo a la negritud y, ya en el siglo XX, el temor a una posible revancha negra, que deseosa de venganza con poder —argumentaban algunos— se hiciera con el gobierno, fue manejado desde diferentes órganos de opinión que no dudaron ante cualquier conflicto que estallase en presentar el suceso como consecuencia del antagonismo entre las «razas». La participación de la población de color en las guerras de independencia tuvo varias lecturas y, para el caso que aquí nos ocupa, se utilizó como arma por parte de la élite blanca; así, cualquier acontecimiento era un buen pretexto para atacar a la población de color y anunciar la temida guerra de razas que llevaría al país a la barbarie bajo un gobierno de negros.

En el proceso de articulación de la nacionalidad cubana estuvieron presentes todos los miedos, prejuicios e intereses que relegaban a la población de color a un segundo plano a partir de su supuesta y, aceptada por un amplio sector, inferioridad. Para demostrar dicha inferioridad e incluso la incapacidad del hombre no blanco de generar cultura y civilización se utilizaron todo tipo de

argumentos —históricos, biológicos, culturales, antropológicos, etc.—, pero fue la ciencia, en concreto la medicina, la biología y la antropología, la que proveyó más criterios para demostrar de manera «científica» que unas poblaciones eran inferiores. El origen científico de estos argumentos, aceptados en esos momentos por la gran mayoría de la comunidad científica, no sólo legitimaron la esclavitud y toda una serie de prácticas sociales y laborales en las que el individuo de color fue relegado a los puestos más bajos, sino que permearon en la cultura popular y en las mentalidades de tal manera que el racismo se convirtió, en muchas ocasiones, en una práctica social y cultural totalmente aceptada. Un racismo que impregnó a todos los individuos divididos y clasificados en función del color de la piel, que en el caso cubano se extendió a toda la sociedad al ser un lugar donde el mestizaje y la variabilidad humana son unas de las características no sólo culturales sino también más visibles del país, y que actuó en varias direcciones —aunque lógicamente con peso y consecuencias muy diferentes—, del negro al blanco, del blanco al negro, del mulato al negro, del ochavón al cuarterón, etc.

La imagen del negro se presenta como la negación de las cualidades del hombre blanco, carente de cultura e incapaz de generar civilización; al negro, que le había sido negado el derecho a formar parte del pueblo cubano e integrar la nación en el siglo XIX, se le siguió vetando, ya entrado el 1900, el acceso a determinados lugares públicos y a algunos puestos de trabajo. El interés aparente hacia sus reivindicaciones y problemas que los políticos mostraban en sus campañas electorales se disipaba una vez que terminaba la campaña, por lo que parte de este sector acordó luchar desde un partido integrado por individuos de color. La gestación, desarrollo, objetivos e ideología del Partido Independiente de Color (1908) es analizada por Fermoselle en *Política y color en Cuba. La guerrita de 1912*, que utiliza una rica documentación localizada en el National Archives de Estados Unidos (Washington, D.C.), que le ayuda a recrear y comprender algunos de los acontecimientos que

entre 1906 y 1912 se sucedieron y desembocaron en la guerra de color en 1912. La capacidad de convocatoria y, como comentamos, el porcentaje de votos que podía restar el PIC alarmó a los otros partidos, que no dudaron en apoyar el proyecto de ley presentado por Martín Morúa Delgado, Antonio González Pérez y Tomás Recio a fin de ilegalizar a los partidos y organizaciones que se basaran en la «raza», la clase etc., y con ello lograr que el PIC fuera declarado ilegal. La aprobación en el Senado de la Enmienda Morúa, en febrero de 1910, fue la demostración más palpable para los dirigentes de color de su marginación de la vida nacional.

A la violencia física desatada contra la población de color, recreada en este libro, le sucedieron los ataques de intelectuales y políticos quienes, además, utilizaron la ocasión para ratificar las viejas tesis sobre el salvajismo de estas poblaciones, la indolencia tropical del negro, y la superioridad intelectual, física y moral del hombre blanco. Al calor de la guerra de color nacieron obras como la de Gustavo Enrique Mustelier, *La extinción del negro. Apuntes político sociales*, de 1912, en la que se alaba que el problema racial era el aspecto más peligroso para el bienestar y el desarrollo de Cuba. Tanto éste como otros intelectuales —médicos, antropólogos, novelistas y hombres que desempeñaban cargos en el gobierno— retomaron argumentos pasados, pero presentes en los usos y costumbres de los pueblos, achacaron directamente a los negros la degeneración del pueblo cubano, «han corroído el alma nativa produciendo verdaderos estigmas en el cubano...». Asimismo, y apoyándose sólo en estadísticas, se siguió planteando el problema negro como un problema social, en una sociedad sumamente jerarquizada en la que las poblaciones con menores oportunidades e ingresos, en su mayoría de color, presentaban un elevado índice de delincuencia.

Estudios como el de Rafael Fermoselle permiten indagar en las incidencias de la guerra de 1912, no sólo cuantitativas, y preguntarnos a partir de ese momento cuál fue la posición de la población de color en la

sociedad y en la cultura nacional y, sobre todo, la valoración que de ésta hizo el resto de la sociedad. En un período en el que los intelectuales más destacados, como Emilio Roig de Leuchsenring, abogaban por la integridad, unidad y soberanía nacionales y creían que la unidad cultural y poblacional ayudaría a conseguir las, la población no blanca siguió siendo relegada y considerada, por muchos de ellos, un factor no sólo de retraso y degeneración, sino un elemento que impedía la consolidación nacional.

En una sociedad tan rica, diversa y heterogénea como fue y es la cubana el factor racial es uno de los elementos que más han pesado directa o indirectamente en su devenir. Pese a ello, su estudio, hasta hace algunos años, ha estado relegado a un plano muy secundario, del que está siendo rescatado por algunos investigadores, entre ellos Michael Zeuske, Aline Helg, Alejandro de la Fuente, Armando García, Consuelo Naranjo, Tomás Fernández Robaina, Raquel Mendieta, Rebecca Scott, Ada Ferrer, etc., que desde distintas ópticas se acercan al problema racial. Por ello felicitamos la iniciativa de la Editorial Colibrí de reeditar *Política y color en Cuba. La guerrita de 1912*, en unos momentos en los que, por fortuna, los «otros» tienen cabida en la Historia. ■

1940, cuando este libro apareció por primera vez en La Habana, la irrefutabilidad de esa afirmación no deja lugar a dudas. Enunciando un puro y me detengo ante el término «expresivo», que le da a la frase una fuerza de precisión lingüística y calidad literaria poco comunes. Y es que en esta obra magnífica, cargada de documentación y buen saber, Fernando Ortiz lució sus mejores galas como apasionado prosista y nacionalista.

Durante la presentación de esta hermosa edición el 1 de marzo en la Casa de América de Madrid, un volumen al cuidado de María Fernanda Ortiz Herrera, hija del autor, quien también lo prologó, el narrador canario Juancho Armas Marcelo declaró sentir una vehemente pasión por este texto: «Es lo mejor para comprender a Cuba». Elegante se refirió a ese exasperante prurito de tantos españoles que van a Cuba por una semana y ya creen conocerlo todo, cuando sólo han abierto una pequeña puerta.

Actualmente existen cuatro ediciones en español del *Contrapunteo*. La segunda, bastante revisada y ampliada por Ortiz, la realizó el poeta y folclorista Samuel Feijóo en la Universidad Central de Las Villas en 1963. La tercera versión, también de 1963, es prácticamente igual que la segunda; la publicó el Consejo Nacional de Cultura en La Habana. La cuarta fue publicada en Venezuela por la Biblioteca Ayacucho en 1978, basándose en la de Las Villas. La que ahora comentamos, también ilustrada, está basada en la que sacó Feijóo, pero incorporándole las añadiduras y rectificaciones realizadas por Ortiz, entre 1940 y 1963, a una copia de la edición de 1940, y cuyos facsímiles aparecen en el Apéndice. Compuesta en la fuente Garamond se puede leer gustosamente, a pesar del formato grande de la obra y por ende, la longitud de las líneas; quizá debieron considerar maquetarla a dos columnas, como los anteriores volúmenes.

En su Introducción a la edición príncipe, el profesor Bronislaw Malinowski, de la Universidad de Yale, afirmó: «El presente libro es una obra maestra de investigación histórica y sociológica, tan magistralmente condensada y documentada como libre de toda erudición pedante y estéril». Entusiasmado

Fumando dulce

TONY ÉVORA

Fernando Ortiz
Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar
EditoCubaEspaña
Madrid, 1999, 474 pp.

«**L**O MÁS EXPRESIVO DE NUESTRA HISTORIA Leconómica es en realidad ese contraste multiforme y persistente entre las dos producciones que han sido y son las más características de Cuba». Escrito poco antes de

por la obra y por el conocimiento personal del cubano desde su primera visita a La Habana en 1929, añade: «El autor después nos da una breve reseña de la química, de la física, de la técnica y del arte en la producción de aquellos dos productos comerciales. Como corresponde a un verdadero «funcionista», buen sabedor de que la estética y las impresiones sensoriales deben ser tenidas en cuenta junto con el *habitat* y la tecnología, el Dr. Ortiz pasa a estudiar las creencias, supersticiones y valores culturales que rodean así las sustancias como las acciones de fumar y de endulzar».

La obra se compone realmente de dos partes. Una se podría calificar de síntesis de la sociedad cubana pasada y presente (hasta 1940). Otra, que viene en apoyo de la primera, cubre temas específicos, elaborados con penetrante erudición.

Miro el anillo del enorme Romeo y Julieta que he mantenido fresco en la nevera y leo: «La vitola es del tabaco ‘su figura’. No es sólo, como asegura la Academia de la Lengua, ‘la medida con que por su tamaño se diferencian los cigarros puros’. No es tanto expresión de tamaño como de forma. En su origen ese vocablo, sacado de la jerga marinesca como muchos otros del lenguaje hispánico de América, significó el modelo por el cual en los arsenales se escantillaban las piezas para los ensambles en la arquitectura naval... Hoy día se aplica enormemente el vocablo vitola al anillo (adorno circular de papel que llevan los puros)... Es un error; la vitola es la figura del tabaco puro, el anillo es sólo como su corbata de linaje». Un dato curioso: el sello de garantía, que todavía hoy se pega a las cajas de cigarros cubanos, fue establecido en 1931.

Envuelto en la lectura y entre el humo del habano paso páginas deliciosas, disfruto con la sintaxis de Ortiz, barroco y acucioso como la propia elaboración del tabaco y el azúcar. «El tabaco nace, el azúcar se hace... El tabaco es oscuro, de negro a mulato; el azúcar es clara, de mulata a blanca... El azúcar no huele; el tabaco vale por su olor y ofrece al olfato una infinidad de perfumes, desde el aroma exquisito del cigarro puro habano, que produce embriaguez olfativa,

hasta las apestosas tagarninas de las tabacaleras foráneas, que prueban hasta dónde pueden envilecerse las aberraciones del gusto humano». Y pienso en las cosas que ha producido mi país, donde se creó toda una cultura de la sobremesa: azúcar, café, tabaco y música. Cada una de ellas fue a incidir en las otras desde diversos ángulos, pero es curioso observar cómo las tres primeras se han convertido en problemas relacionados con la salud a nivel internacional mientras que la última sigue siendo el mejor antídoto contra la pereza y la depresión, convirtiéndose en un vehículo de gozo, de solidaridad y comunicación humana de primer orden. Un complejo vitamínico rompe-barreras que ahora, casi alcanzando el siglo XXI, se vende en discos compactos que encapsulan música arrebatadoramente dinámica, hecha con el corazón.

¿Y qué tiene que decirnos Ortiz de la combinación música-tabaco-azúcar-café? Porque estos cuatro jinetes salieron machete en mano a conquistar el mundo, y a pesar de angustiosas altas y bajas lograron su objetivo durante largo tiempo. Pero el desastre de las últimas cuatro décadas ha demostrado que sólo la música cubana sigue manteniéndose como reina de la exportación. ¡Que les recuerden a los que han deshecho a Cuba que una cosa es la timba y otra es la economía!

De los verdaderos orígenes de nuestra música escribió mucho Fernando Ortiz. Diez años después de la aparición del *Contrapunteo*, se enfrascó en la publicación de tres libros clave para analizar el ajiaco criollo: *La africanía de la música folklórica de Cuba* y *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, que ya reseñé en *Encuentro* 10, así como la vasta obra *Los instrumentos de la música afrocubana*, que comenté en *Encuentro* 6/7. Todos estos libros han sido publicados por la Editorial Música Mundana Maqueda.

Positivista rabioso y hábil sintetizador de metodologías, Ortiz fue un verdadero predictor de ideas, muchas de las cuales alcanzó a ejecutar. Vida, obra, saber y hacer en un contrapunto infinito en una doble vida, la del político y el científico, con la que cargó hasta 1930.

Acumulo las cenizas del Romeo y Julieta para algún día pintar con ellas, y bebo un té sin azúcar. Y recuerdo que crecí oyendo la afirmación devastadora: «Sin azúcar no hay país», lo que obligaba a un monocultivo atroz. Según Ortiz: «La naturaleza en Cuba ha dado a la caña de azúcar un perfecto ciclo anual para su cultivo y beneficio, el cual constituye un verdadero privilegio cubano... En ninguna otra parte del mundo el sol, la lluvia, la tierra y las brisas trabajan más de consuno para hacer azúcar en esos pequeños ingenios naturales que son los canutos de las cañas».

Si el tabaco es natural de la isla, y tenía un sentido sacramental de comunión que vinculaba a los aborígenes entre sí, la caña de azúcar fue introducida por Colón en su segundo viaje al Caribe sin sospechar que transplantaba las semillas de la historia económica de Cuba. La mancha verde de los cañales, de los cañaduzales o de los cañame-lares, se fue expandiendo sobre los antiguos cacicazgos indígenas. Usando una falsa denominación —cañaverales— los primeros colonizadores confundieron la caña sacarífera con la ruín cañavera, que era carrizo, forraje para el ganado en España.

Concluiré citando una certera sinopsis del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*: «Cuidado mimoso en el tabaco y abandono confiante en el azúcar; faena continua en uno y labor intermitente en la otra; cultivo de intensidad y cultivo de extensión; trabajo de pocos y tareas de muchos; inmigración de blancos y trata de negros; libertad y esclavitud; artesanía y peonaje; manos y brazos; hombres y máquinas; finura y tosquedad. En el cultivo, el tabaco trae el veguerío y el azúcar crea el latifundio. En la industria, el tabaco es de la ciudad y el azúcar es del campo. En el comercio, para nuestro tabaco todo el mundo por mercado, y para nuestro azúcar un solo mercado en el mundo. Centripetismo y centrifugación. Cubanidad y extranjería. Soberanía y coloniaje. Altiva corona y humilde saco».

Y termino de fumar. Y seguiré leyendo a Ortiz. Y me prometo reflexionar sobre su dictamen: ciencia, conciencia y paciencia, porque seguramente carezco de más de una de esas cualidades. ■

Mitos, misterios y secretos de la santería

CINO COLINA

Tomás Pérez Medina

La santería cubana.

El camino de Osha. Ceremonias, ritos y secretos

Editorial Biblioteca Nueva

Madrid, 1998, 492 pp.

UN VIEJO PROVERBIO DICE QUE EL CUBANO se acuerda de Santa Bárbara cuando oye tronar. ¿Cierto? ¿Falso? Cada cual tiene su respuesta y la da como la más convincente. De lo que no hay dudas es que al menos en este cuarto final de siglo, mucho se ha hablado, difundido y escrito sobre Changó, deidad yoruba del trueno y del fuego. Y si se tiene en cuenta que un reciente estudio meteorológico lanzó la hipótesis de que una zona de Cuba es la parte del planeta donde hay mayor actividad eléctrica en la atmósfera, no es de extrañar.

La santería cubana. El camino de Osha. Ceremonias, ritos y secretos, de Tomás Pérez Medina, se incorpora a la bibliografía en aumento que acerca a los nuevos iniciados, a los practicantes y a todo aquel interesado en el tema religioso y en particular a este culto de origen yoruba.

A partir de la diáspora africana con el inicio de la trata esclavista, los orishas marcharon a los barracones con sus fieles y permanecieron más o menos ocultos. Con la libertad se fueron expandiendo y ya en este siglo han ido afincando sus raíces en distintos países del Caribe, Norteamérica y algunas zonas de Sudamérica, a partir del bastión brasileño, como es el caso del batuque, practicado por argentinos de clase media y raza blanca con notoria devoción.

En Cuba, cuando en el siglo pasado se comenzó a unificar la creencia y se estableció el embrión de una doctrina, la Regla de Osha comenzó a transformarse en la Sante-ría, término mucho más conocido y utilizado,

con características propias que no sólo se han acentuado sino que también se han difundido sin distinción a todas las capas sociales. El sincretismo surgido en los barracones de esclavos para enmascarar el culto a sus deidades bajo la devoción de sus amos, se propaló y hoy día no se sabe a ciencia cierta si los peregrinos a El Rincón, en las afueras de La Habana, rinden culto a San Lázaro, obispo de Betania, o al viejo Babalú Ayé aunque la popular imagen del anciano, las muletas y los perros hayan sido desplazada del templo por el clero católico, ni si las multitudes en la iglesia de La Merced, los días 24 de octubre, rinden tributo con sus velas a la virgen o a Obatalá, como señalan collares y pulseras. Otro tanto se pudiera decir de las visitas al santuario de El Cobre, en Santiago de Cuba, o a la capilla de la virgen de Regla, entre otras causas por la ausencia de un templo yoruba, cuya construcción ha sido anunciada muchas veces pero nunca ejecutada.

Pérez Medina inicia su ensayo a partir de la iniciación o ceremonia de asiento (*Sodo-Orisha*), con minuciosidad, detalles poco conocidos, rezos, cánticos, ofrendas. Si se conoce que la ceremonia es secreta e incluso que con suma frecuencia el iniciado no sabe en verdad qué ocurre en ella (durante una buena parte permanece cubierto por un paño blanco) hasta que más tarde participa como ayudante en una similar, se puede apreciar con mayor certeza el valor de esta descripción paso a paso aunque la lectura pueda resultar, por momentos, compleja y enrevesada al neófito. Uno de los principales aciertos del autor está en la explicación de qué se hace con el dinero para quitarle la maldición y de ese modo poderlo emplear, o sea, los denominados derechos de los santeros participantes, el significado de los vestidos del *iyawó* o iniciado, el por qué de los baños y corte del cabello, y muy en especial la forma en que se realiza la ofrenda de animales sacrificados al santo en cuestión, con algunos consejos que constituyen valioso testimonio de experimentados practicantes.

Particular interés despierta su información sobre el *jio-jio* o tributo al guardián del camino que conduce al cielo o la tierra, según el caso. Esta ceremonia se realiza sólo

dos veces en la vida del santero: al iniciarse en la religión, nueva vida en *isalaye*, la tierra; y al morir, es decir, su partida al *ode-orun*, el cielo, a donde sólo debe llegar su espíritu, *emí*. La mayoría de los textos sobre la Regla de Osha se refieren a la iniciación, por lo general de forma más o menos velada, omitiendo lo que Pérez Medina denomina el tratado del río, y suelen omitir el *itutu* (apaciguamiento) o ceremonia mortuoria que «tranquiliza y refresca al muerto». De acuerdo con el culto, éste es tan importante como la iniciación pues el santero requiere de su despedida ceremonial con vistas a que el muerto «no regrese a perturbar o a castigar a los que no hayan cumplido con él como es debido». El libro plantea con minuciosidad todo lo que hay que hacer, el orden establecido y quiénes son los responsables de esa ceremonia que se empieza el mismo día de la defunción y se prolonga durante nueve días, cuando tras la misa cantada en una iglesia se le da coco a su espíritu por todos los participantes. Asimismo, agrega el levantamiento del plato, rito con frecuencia omitido en los textos y en la práctica, y que desliga totalmente al difunto de la vida terrenal y sus necesidades materiales.

Aspecto no por muy tratado poco y mejor difundido, es la parte correspondiente a la adivinación que, de por sí, despierta el interés del neófito. Si bien la lectura resulta tan compleja como la ceremonia, no es menos cierto que resulta tan rica en matices como aquélla. Pérez Medina se adentra con buena marcha por el oráculo del *Biagué* o registro del coco, como paso previo a la descripción del método de los caracoles o *dilogún*, con profusión de refranes y dichos africanos, historias a interpretar en cada tirada y las combinaciones de éstas, que abarca alrededor de cien páginas. Incluso para el más incrédulo de los lectores, esta parte del libro presenta una riqueza admirable y constituye, sin dudas, uno de los mayores aportes del autor en la difusión del culto y en contra de las tan frecuentes engañosas en el campo adivinatorio.

Conforme para unos Oyá, la diosa yoruba de la centella, se escribe con Y mientras para otros es con LL, se identifica para algunos

con Santa Teresa de Ávila y para otros con la virgen de la Candelaria; en lo que no hay duda es que pronunciado su nombre, se sabe a qué orisha uno se refiere. Eso se debe a que como es conocido, la cultura yoruba se transmitió de generación en generación por vía oral. Los secretos de la Regla de Osha comenzaron a ser recogidos por medio de la escritura de forma titubeante por los propios iniciados en las llamadas «libretas de santeros», algunas de las cuales constituyen hoy día auténticos tesoros culturales, religión aparte. Iniciada en el estudio del folclore africano por el sabio don Fernando Ortiz, fue Lydia Cabrera la encargada de plasmar lo fundamental de esa información en su obra cumbre, *El Monte* (1954), cuyo valor desde todo punto de vista se mantiene incólume y como punto de partida para creyentes e investigadores.

De ahí que, salvando la posible y discutible ortografía de los vocablos, nombres de deidades, ceremonias, atributos y demás aspectos en que irrumpen vocablos yorubas, se encuentre en esta obra de Pérez Medina una enjundiosa parte dedicada a rezos y cánticos que enriquecen el caudal que de éstos conozcan practicantes y estudiosos. Quizá un día las viejas grabaciones realizadas por Lydia Cabrera para la Universidad de Yale de los rezos de sus informantes, muchos de ellos antiguos esclavos, pasen al dominio público; mientras llegue ese momento, el testimonio escrito de las *moyugbas* aprendidas por vía oral en ceremonias, constituye la principal y única fuente para los estudiosos e iniciados.

Otro aspecto notorio en este ensayo es la inclusión de un glosario dividido en secciones (el cuerpo humano, útiles de cocina, saludos, despedidas, la división del tiempo, colores, utensilios, comestibles) y orden alfabético en yoruba que auxilia al lector y contribuye a la recolección de términos que cada vez se confunden y tergiversan más con el paso del tiempo.

Tal vez la parte más polémica de este libro pudiera ser la denominada por algunos santeros «el recetario». Se trata de «obras» y «trabajos» con fines muy determinados como «atraer» personas, la suerte, colocaciones,

«para quitar daños» o para hacerlos, sahumerios, amuletos y consejos, por cuanto, como bien dice el autor, se requiere consultar a un experto para tales tareas. Válido como testimonio de una parte innegable de esta religión y para muchos el gran atractivo, empobrece el conjunto al limitarlo a determinados ingredientes, proporciones y encomiendas de dudoso éxito, más cercano a lo más pintoresco del folclore que a un estudio sensato.

No es un secreto que en el avance de la Regla de Ocha o santería cubana, tanto en Cuba como en Estados Unidos, México, Venezuela y España, han sido iniciados ciudadanos de otros países. Polémica aparte de la dosis que de progresión religiosa o de estafa tengan tales iniciaciones, no se puede obviar que el creyente se somete al rito y aspira a desarrollarlo de forma habitual a lo largo de su vida, incluso que se le celebren las ceremonias correspondientes a su deceso. En buena medida esta obra de Tomás Pérez Medina contribuye a que esos interesados tengan cierto dominio de lo que deben realizar y cómo llevarlo a cabo en la medida de sus posibilidades. La empresa no es fácil, pero este ensayo de Pérez Medina puede servir de auxilio. ■

Al borde de la ficción

RAFAEL ROJAS

Julieta Campos
Reunión de familia
Fondo de Cultura Económica
México, 1998, 574 pp.

ENTIENDO PORQUÉ JULIETA CAMPOS ABRE esta nueva antología de sus relatos con un breve ensayo sobre la modernidad. Salvo la pieza teatral *Jardín de Invierno*, todos los textos que forman *Reunión de familia* fueron escritos entre 1960 y 1980: dos décadas en las que muy pocos escritores de este continente (Paz, Borges, Lezama, Rulfo y alguien

más) lograron mantenerse a cierta distancia del frenesí vanguardista y de una supuesta imaginiería fantástica latinoamericana. La enigmática prosa de Julieta Campos es parte de ese torbellino que levantó la última modernidad literaria en América Latina, pero su peculiar *modo de estar ahí* logra una voz de rara elegancia dentro de aquella literatura.

No hay desmesuras experimentales en *Reunión de familia*; tal vez, porque se trata, precisamente, de una prosa que habita en la resistencia de la ficción moderna. Borear la ficción, «aquel ficcionar fronterizo», era también borear la modernidad. De ahí que sea cuestionable la habitual inscripción de estos relatos en el imaginario estético del *nouveau roman* francés (Sarraute, Robbe-Grillet, Butor, Simon...) o de la llamada narrativa del *boom* latinoamericano (García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes...), dos tipos de escritura que, en todo caso, reforzaron la identidad de la ficción y contribuyeron a institucionalizar y comercializar aún más la novela moderna.

Algunos textos de Julieta Campos discurren sobre las condiciones de posibilidad de la ficción: son relatos sobre la génesis de algún relato. En «Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina» se observa claramente el deseo de narrar ese momento anterior a la creación de una novela, esa proto-novela en la que el autor, los personajes, la trama y los escenarios son entes traslaticios y difusos que siempre mudan de esencia y lugar. Pero, además de esos dispositivos ambiguos del relato, Julieta Campos narra sus referencias, sus lecturas, sus autores favoritos, sus pasiones, sus ideas políticas, en fin, su memoria personal. Así, de tanto narrar el nacimiento de una novela, el texto se convierte en su enemigo: una pieza de ficción.

En relatos como «La Ciudad» y «El miedo de perder a Eurídice» esta meta ficción se vuelve más arqueológica que genealógica, es decir, se centra más en el encadenamiento de las referencias que en el juego con los orígenes de la trama. El primero es una suerte de palimpsesto en el que pasajes de algunos escritores cubanos (Villaverde, De la Iglesia, Carpentier, Cabrera Infante y Lezama) sobre La Habana se intercalan en un

retrato rigurosamente físico de La Ciudad: cualquier ciudad —a pesar de la inconfundible atmósfera tropical y portuaria que invade la escritura y de algunas menciones muy localizadas a Wifredo Lam o a la Alameda de Paula. El segundo es, tal vez, la más refinada composición del insularismo literario en América Latina. Ni siquiera en Pedreira o en Lezama se halla una arqueología tan erudita y, a la vez, tan justificada de la representación de las islas en la cultura occidental.

Se tiene, pues, la impresión de que la prosa de Julieta Campos vive en una suerte de frontera entre el ensayo y la ficción. Si aceptáramos la idea originaria de Montaigne sobre el ensayo, y no la de Bacon, *ensayar* sería justamente lo que hace la autora de «Celina o los gatos»: narrar las inscripciones de su experiencia en la memoria y el cuerpo. La cercanía de la ficción estaría dada, entonces, por el hecho de que esas inscripciones casi siempre nos remiten al trance poético en que se articula una fábula. En este sentido, textos muy ensayísticos como «De gatos y otros mundos» o las primeras páginas de «El miedo de perder a Eurídice», más que ejercicios de erudición felina e insular, son destellos o tropismos ficcionales de los relatos que vendrán.

Creo que era María Zambrano quien observaba que aquellos escritores que se inclinaban a la confesión, es decir, los más dotados para transcribir sus memorias, eran, curiosamente, los mejores paisajistas. Michel Foucault habría argumentado que eso se debe a que el principio occidental del «conocimiento y cuidado de uno mismo», la *épiméleia / cura sui*, produce en dichos escritores una nítida representación de los paisajes del alma. Baste recordar, acaso, los «océanos, montes, astros y ríos» de San Agustín, la hiperestesia del Dante en su viaje infernal, los bosques interminables de Rousseau o las meticulosas descripciones de las casas de Beacon Hill en *Persons and Places: Fragments of Autobiography* de Georges Santayana.

Julieta Campos alcanza, como pocos escritores latinoamericanos, una convergencia lírica entre las dos caras de la memoria: el cuerpo y sus alrededores. En esta prosa hay

fragmentos densamente físicos que la crítica apresurada ha visto como asunciones estilísticas de una «narración objetiva» a lo Sarraute o Butor y no como juegos con las formas reminiscentes de un Proust o un Faulkner. Pienso en algunos de sus personajes más abstractos y, a la vez, más tangibles: la ciudad, el agua, la humedad, el mar, una isla, un puerto, los gatos, las mujeres, los acantilados, la escritura. Pienso en aquel sopor, el mismo que encontramos en *Aire frío* de Virgilio Piñera, interrumpido a ratos por un café con leche o un balanceo de sillón, que desplaza a sujetos borrosos como Eloísa, Laura y Andrés, y se convierte en el verdadero protagonista de *Reunión de familia*. Sería difícil no ver también en ese sopor el tedio de aquellas almas caribeñas, que maldicen el calor y pasean lentamente por el malecón con una curiosidad erótica irrefrenable.

Sin embargo, en algún lugar, esta narrativa exterior de Julieta Campos funciona como un testimonio del reverso de la memoria, del *oblivium*. En «El Bautizo» y en «La Ciudad», en «Tiene cabellos rojizos...» y en «El miedo de perder a Eurídice», las ciudades, los puertos y las islas son territorios del olvido: imágenes evanescentes que sólo pueden ser recuperadas por medio de la escritura. Sus habitantes, nos dice, «pierden la noción del tiempo» y «no queda más remedio que construir una muralla de palabras..., porque las palabras tienen esa ventaja sobre el ladrillo y la piedra: ni la pica, ni la labor erosiva de los elementos, son aptas para demolerlas. Por eso hay que seguir buscando las palabras; palabras que le roben algo de su ser a la ciudad para depositarlo en un lugar seguro...»

La ciudad es, en fin, su reconstrucción literaria y el escritor no hace más que juntar y esparcir palabras para que esa tenue luminosidad no se apague en el tiempo. He aquí, pues, una alegoría tan antigua como moderna: el letrado como artista de la memoria, como testigo-mártir de la ciudad. Tal vez, por eso, al releer estas páginas de Julieta Campos me vinieron a la mente aquellas palabras que, a mediados del siglo XIX, le dedicara la Condesa de Merlín a La Habana colonial: «ya lo veis; a esta ciudad le falta la

poesía de los recuerdos; sus ecos sólo repiten la poesía de la esperanza. Sus edificios no tienen historia...» Desde entonces, desde aquella época en que los primeros románticos visitaban estos tristes trópicos, la literatura ha sido practicada, acaso inútilmente, como un ritual memorioso, como un acto de brujería contra la muerte y el olvido. ■

Las islas de Jesús

RAFAEL ALMANZA

Jesús Lozada Guevara
Archipiélago
 Editorial Letras Cubanas
 La Habana, 1994, 94 pp.

LA CONCIENCIA DE LO FRAGMENTARIO, ESE lema de la fe postmoderna, tiene en este libro de Jesús Lozada una realización paradójica. La insula es aquí, en efecto, la palabra con minúscula, la articulación, el balbuceo, el accidente negativo y a la vez la encarnación de la Palabra. Cada texto es la imposibilidad de lograr la palabra total —la vida total, la comunión total del ser—: el archipiélago de términos, de vivencias, de vislumbres son un intento imposible de reconstruir el sentido completo del universo. Pero, a diferencia de Mallarmé, no se trata del culto romántico del fracaso ni de la religión de lo verbal. Para el poeta la totalidad existe categóricamente y ni siquiera es trascendente al hombre: «cada uno de nosotros pisa a Dios». De ahí el continuo fervor glorificante de estos versos, su carácter profundamente afirmativo. Sólo que entre la presencia de Dios en el universo y el universo mismo existe una diferencia, una fricción trágicas, que sólo puede ser resuelta por una ascesis, por el sufrimiento que supone asumir esa fricción misma en toda su raíz. La desarticulación sintáctica de esta poesía está pues muy lejos de ser un collage frívolo

o una condición de impotencia formal. Es significativo que Lozada, uno de los grandes narradores orales de la escena iberoamericana, escriba esta verbalidad agónica, difícil. Iluminación por la penitencia, su poesía es fragmentaria no como una claudicación sino como una invocación: el archipiélago es una invitación al todo, a la comunión de todo y de todos, en nuestra gloria como Dios.

Esta dialéctica de lo uno y el todo dicta también la estructura y las visiones del libro. La primera parte, «Las Ínsulas Extrañas», expone la problemática de la experiencia individual: el descubrimiento de sí mismo, de la vida erótica, de la presencia en el mundo, todo ello marcado precisamente por la insuficiencia de la vida en el yo, por la necesidad y la angustia de trascenderlo. Para el poeta «la libertad de ser corpóreo / finito» es al mismo tiempo «la libertad de ser imposible»; le tortura el propio anhelo, ineludible sin embargo, de salir de sí: «¿no podríamos estrangular los remos / no penetrar no volver sobre nuestros aleteos?» Por eso lamenta «la soledad sodomita del soltero», en la que encuentra un falso «caminar hacia la presencia del todo», aunque «para entrar» —es decir, para salir hacia el otro— «hace falta / que el varón respire / en la sombra / el rostro de otro varón / sagrado». Y es que el poeta se reconoce a sí mismo en la sustancia de lo distinto: «Tal como en mí son las aguas / innumerables / es la tierra devuelta que se lava / para entrar con menos»: purificación de la tierra, símbolo en todo el libro de la realidad de la inconciencia, de los instintos básicos del hombre. Trascender la ínsula tiene pues en esta primera ascesis dos sentidos: ser «el que lleva la ofrenda», ofrecerse como objeto de amor, o aceptar la muerte como plenitud erótica: «arte marcial de la caída / del desmoronamiento de la hoja fascinada en el suelo». La sección termina con un extraordinario, despojado poema de cinco versos, resumen del carácter de esta ascesis, que conduce a una muerte en vida como totalidad trascendente de la vida de los instintos:

*Poco antes de la muerte destrozará mi corazón
la perfección y el lujo de los gestos*

*solamente quedarán las herramientas
Muévanme las herramientas
El colmo de Amor.*

El poeta ha verificado una verdadera aventura espiritual: ha logrado pasar del uno nocturno y limitado a la visión de la globalidad de la luz: «La tribu en el astro». El yo ha sido trascendido en función de la Ciudad del Amor en donde todos, y cada uno como uno, «es recuperado» finalmente. Pero esta Ciudad, esta «patria de la luz» en la que el poeta se siente habitando ya, no es más —ni menos— que una profecía, hacia la que vamos «arrastrado por el deseo de una tribu / que mirará sobre sí misma». Se trata pues de una anagnórisis colectiva, aun cuando se sepa que «todo el atlas es proyecto», pues su futuridad no depende de una construcción exclusivamente humana, sino que es «La creación que se obstina» de aquel Uno que «está vivo en cualquier sitio / porque todo tiene sentido de presencia». La tribu evoluciona hacia la Ciudad como la creación única de Dios y los hombres, a través del sufrimiento. Y la República es su estadio intermedio, donde «lo santo comienza / cuando la justicia es humilde», donde pueda exclamarse en éxtasis: «qué pequeño el sacrificio / qué mínima la luz». Sumergido en la visión de su pueblo como alianza de la humildad, el cuerpo del poeta queda redimido, «encantado por la transparencia de su ley».

Pero la amplitud de estas visiones y la fuerza de sus tensiones internas no agotan la riqueza ni la belleza del libro, especialmente en su superior segunda parte. La desolación y el deslumbramiento, el horror y la esperanza, la memoria y la ausencia, la oscuridad de la voz y la claridad del silencio dan a estos versos una sinceridad quemante, una sabiduría dolorosa, una desollada calidez de testimonio, que es, vale la pena apuntarlo, la de un hombre joven y vital. Esta poesía aparentemente rota, voluntariamente pobre, alcanza casi en cada poema momentos de raras y misteriosa perfección, grupos de inspiradas palabras que definen una verdad, una realidad espiritual: «La luz tocó mis bodas»: «el signo que hace visible / lugar de cita invisible»: «¡Cuánto más la luz

no tiene que alumbrar: / el silencio / la oscuridad / están llenos!». El tema de la luz —recurrente y central en el libro, como el del silencio— alcanza su mayorazgo en este arranque verdaderamente ciclópeo, digno de los *Versos Libres* de José Martí:

*Es la Ciudad que pasará en el Árbol
en el vino que alza
es la caballería ardiente de la luz
Todo se nombra en mí
se yergue o se evoca en mí
Pozo de luz
desfiladero de la luz
boca perdurable en la luz
Aún me quedan fuerzas
para la reforestación del universo.*

La raigalidad y el atrevimiento de la poesía de Jesús Lozada exigen un lector dispuesto a enfrentar la palabra como una confesión en carne viva y como una oración ilusionada. Para él, toda experiencia está sostenida por un significante que la supera y la expresión de conjunto de esa aventura constituye una sabiduría y una obediencia: estamos aquí en las antípodas de la frivolidad postmoderna. Y lo que hay de ilusión en estos versos proviene de una metafísica personal, de una especie de escatología privada, de un trascendentalismo heterodoxo cuyos fundamentos son cristianos —la agustiniana *Civitas Dei*, la luz como símbolo de la revolución del Espíritu, la piedra como iglesia popular, la memoria como evidencia del Paraíso perdido—, pero que no sólo está desprovisto de las referencias y los énfasis de la poesía cristiana de expresión castellana —falta, sobre todo, el diálogo con el Tú divino—, sino que resulta construido sobre la utilización de símbolos provenientes de la mitología azteca —el jaguar, el Sol de Soles, la serpiente que vuela, el pico de jade, la idea misma de la «tribu celeste»—, que pudiera apuntar hacia la construcción de una especie de Antiguo Testamento americano, con Quetzalcoatl como profeta de Cristo. ¿O se trata del mundo de los apóstoles, cuando el Amor acaba de abandonar la tierra y toda la historia es antigua y primitiva y la realidad comienza a andar?

«No es éste el país» —afirma el poeta, pero añade: «ni los astros el astro». Para él todo el universo está en una fase primitiva, previa, o más bien intermedia entre el Paraíso original y el final. Hay, pues, rendición. En todo el libro no se menciona explícitamente a Cristo, pero, como suele ocurrir en Cuba, en este poema la figura de la redención está representada por José Martí. En conmovedora visión el poeta encuentra a un Pobre, «más allá de la muerte», velando por la patria:

*lleva siempre el mismo traje
la misma bestia
el mismo zapato
y su oquedad
que era luz.*

«No es éste el país» —lamenta el poeta, y concluye rotundo: «Pero está aquí».

Así, la metafísica de estos versos, siguiendo el dogma cristiano de la Encarnación, decide asumir la historia. Pues el acto, la creación sobre la realidad, es también para él una vía del espíritu, el signo que hace visible la cita: «Permanezca el corazón iluminado / por una obra real». Luego de la terrible profecía de la liberación que constituye el penúltimo poema, el libro cierra con un resumen de todos sus grandes temas: la redención de la isla-persona en la isla-pueblo, que evoluciona a su vez hacia el astro que será, o que no será sino sólo Luz. Aunque es ella misma la que avanza a recibirnos, como anuncia himnicamente el poeta: «Cuerpo que caminas hacia el fondo / te saluda la Luz». Es ese mismo cuerpo, ese fragmento del archipiélago y de la tribu, cuyas «calladas imágenes» irresistibles le han juzgado —pues el libro, en sí, como toda creación humana, pero aquí explícitamente, espera un Juicio—, aparece salvado en el último texto, en la última línea, por una ley que es la transparencia misma. El poema ha logrado «recobrar el mundo», trascender el fragmento, convertirse en Árbol. La unión de la persona, el pueblo y el universo equivalen a Dios, significan el retorno del Paraíso. En un instante de dicha, el poeta lo ha conocido.

Magnífica ópera prima, verdaderamente,

ésta cuyo comentario debemos concluir aquí. En el grupo de poetas cubanos que retornan a las ambiciones de pensamiento que ha sido siempre insignia de nuestra mejor poesía, Jesús Lozada aporta una voz abisal, una revisión radical de todos los problemas del sentido y de la forma. Él es el intransigente, el dispuesto a la locura de rehacer las palabras como la Palabra. Pero si algo debiera celebrar en este libro es la excelencia de su fracaso, el momento en que el poeta se despoja de la noble tortura de su búsqueda y ungidamente escucha:

*Vivir
vale la pena en el silencio
de las palabras precisas.*

El arte de crecer

LUIS MANUEL GARCÍA

Mario Guillot
Familia de Patriotas
Excmo. Ayuntamiento de Valladolid
Valladolid, 1998, 66 pp.

DESDE QUE ASOMÉ A ESA EDAD DE LA DUDA que suele ocurrir entre los catorce y los dieciséis años, en La Habana fervorosa de 1968 a 1970 —Fervor cerrado por reparaciones—, empecé a descubrir que no coincidía el número con el billete, es decir, que entre la realidad retórica y la realidad objetiva y fuera de nuestra conciencia (según la misma retórica) existían hiatus que mi adolescencia era incapaz de explicar. Como aún no estaban tan de moda los conflictos generacionales, me acerqué con inocencia a mi padre, intentando que subsanara mis dudas (meros errores de apreciación seguramente), pero una y otra vez insistió en lapidar con discursos mi incompreensión de los otros discursos, de modo que al cabo, desistí. Muchos años después, cuando Fidel Castro proclamó el

Proceso de Rectificación y aclaró que «ahora sí vamos a construir el socialismo», mi padre apagó la tele para no escuchar a Fidel negar a Fidel, o para no barruntar la idea de que durante un cuarto de siglo se había dedicado con fervor a comer catibía en conserva.

Todos hemos tenido un padre, un tío, un hermano así, suscrito al fervor perpetuo, incapaz del politeísmo, y menos aún del ateísmo político. Personajes lineales capaces de explicar lo inexplicable y maquinar argumentos, que García Márquez envidiaría, si la deidad mayor del Olimpo Político necesitara coartada. Son seres de una fe conmovedora, como de beatas que se creen literalmente la Biblia de cabo a rabo.

A esa especie pertenece Ramón Matamoros, hijo de mambí y abuelo de una jinetera, que Mario Guillot nos presenta en la novela corta *Familia de Patriotas* (finalista del Premio Ateneo-Ciudad de Valladolid, 1997). En segunda persona, un narrador que se nos muestra entrañable, por momentos tierno y con dosificada asiduidad irónico, va presentando a Ramón Matamoros a través de una combinación de ataques por los flancos: en su relación con Eduardo, el yerno muerto en Angola; con Flora, Florita y Tatiana, su mujer, hija y nieta respectivamente; con Agustín, su padre mambí; o defendiendo a la Revolución con las armas y el trabajo. Una serie de aproximaciones que van edificando el personaje con la paciencia de un puzzle, superponiendo en ocasiones datos, pero iluminando casi siempre zonas de su personalidad hasta ese momento en tinieblas, o apenas vislumbradas.

Si bien el narrador enfoca desde afuera a Ramón Matamoros, al asumir la retórica revolucionaria, al conceder a sus aplicaciones y explicaciones sólo de vez en vez el beneficio de la duda, al ironizar en cuidadas dosis sobre el mundo de tareas del Partido, Movilizaciones y Lucha Antiimperialista en que habita el personaje; el narrador se adentra sin rubor en la dialéctica interior de su criatura, logra despojarlo de la aridez de un esquema y convertirlo en alguien creíble, por el que llegamos a sentir una enorme piedad. Y posiblemente ésa sea la mayor virtud de *Familia de Patriotas*: lograr que el fanatismo, la

certeza indudable que ni pruebas necesita en su apoyo, el fervor de este elegido, capaz de clasificar a las personas de carne y hueso por estricto orden de tamaño político, alcance una dimensión humana que es, sin dudas, una dimensión trágica: la del hombre abandonado por su propia obra.

Si hay personajes unidimensionales (y por fuerza superficiales) como Eduardo; si lamentamos el dibujo leve, esquemático, de Florita, cuya evolución desde la fe a la desilusión requeriría un tratamiento más detallado; si echamos de menos un planteo más extenso y rico de Tatiana, la nieta jinetera; no es menos cierto que el protagonista cumple sobradamente nuestras expectativas y el interés con que lo hemos seguido; salvo el final catastrófico, que no voy a develar, y que me resulta innecesario; o ciertas moralizaciones del último capítulo que son prescindibles. Si a eso sumamos una oralidad cuidada, dosificada y sin estridencia, una dramaturgia que nos atrapa desde la primera palabra, y el verismo de quien se mete en la carne y la sangre de la palabra, podemos incorporar felizmente esta *familia de patriotas* a la familia de nuestra literatura, con el atisbo de que recibiremos de Mario Guillot nuevas alegrías de la palabra. ■

El placer de un habano: un tema para Barthes y Boccaccio

MADÉLINE CÁMARA

Marcia Morgado
69. *Memorias eróticas de una cubanoamericana*
Editorial Casiopea
Barcelona, 1998, 176 pp.

EL DEBATE ENTRE LAS DEFINICIONES DE erotismo y pornografía parece acompañar con cierto tufillo de escándalo a la pu-

blicación del libro de Marcia Morgado 69. *Memorias eróticas de una cubanoamericana*. Aunque los diccionarios como el Larousse no atienden a ella, cualquier diccionario sobre sexualidad con un enfoque más o menos actualizado dejará claro al lector que las manifestaciones diversas de lo pornográfico sólo aspiran a generar en la audiencia la excitación sexual. En el provocativo libro *Caught Looking*, publicado en Estados Unidos en 1988, queda claro que para que un material sea considerado legalmente obsceno debe «describir la actividad sexual de manera ofensiva» y además «carecer de interés artístico, literario, político o científico» (Introd. p.8). Por otra parte, lo erótico, al ser recibido y producido, implica a una gama más sofisticada de sensaciones que involucran motivaciones de carácter cultural muy variadas. Sobre este aspecto del erotismo ha dicho Octavio Paz en *La llama doble*: «una de las funciones del erotismo es domar el sexo e insertarlo en la sociedad» (p.16).

No obstante, suele suceder que las disquisiciones sobre si una obra de arte cae dentro de un campo o del otro atañen muchas veces más a la moral con menosprecio de las teorías de análisis pertinentes. En mi opinión, tanto lo uno como lo otro pueden ser admisibles dentro de una obra dada si contribuyen al carácter estético de la misma, si se integran funcionalmente al mensaje que pretende comunicarnos su creador. Y viene a mi mente la película japonesa *El Imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima donde es imposible discernir entre ambos efectos, al tiempo que se ofrece una pieza del cine contemporáneo y un testimonio gráfico de gran valor para conocer la cultura de este pueblo.

Con la primera obra de Marcia Morgado enfrentamos el debut de una nueva voz narradora femenina que se ha propuesto abrir un espacio propio donde, en este momento, lo erótico parece ser una moda que amenaza con desgastarse. Éste podría ser un buen punto de partida para preguntarnos por qué escogió ese tono descarnado, y se dispuso a retar todo tipo de tabúes, tanto de la moralidad como de la escritura convencional. Con este libro asistimos a un audaz intento de liberar a la escritura de los prejuicios de la

obscuridad, de levantar la veda a ciertas palabras, ciertas situaciones y emociones que tienen su mayor censor en lo que la crítica puede o no considerar «literario». Creo que Barthes hubiera saboreado esta doble aventura en pos de un texto del goce totalmente reñido con los estereotipos.

Sin embargo, al menos en mi lectura, más que orientado hacia el erotismo o la pornografía el libro está concebido como una sátira de ciertos valores culturales muy arraigados en la comunidad cubana de Miami. Quizá, para poner un toque de humorismo sobre el tono a veces patético con que discurrimos sobre el destino excepcional de la nación cubana, o para recordarnos que el placer del sexo, además de toda la espiritualidad que puede provocar, tiene un fundamento biológico, hormonal y psicológico, en una palabra, físico. En fin, que ni la muerte de Fidel nos garantiza la vuelta de la democracia a nuestra querida Isla, ni el matrimonio más conveniente asegura la felicidad personal que todos buscamos. Ambos problemas: la libertad de Cuba y la realización de cada individuo, se las traen.

Pero la burla en arte es tono difícil de sostener sin carenar en la caricatura y por eso, para futuras entregas, me gustaría que la escritora definiera mejor su relación con el objeto o sujeto que describe. La hipérbole, que parece ser su figura literaria favorita, aparece tanto cuando quiere distanciarse mediante la ridiculización del asunto que crítica, como cuando quiere acercarse a ciertas escenas eróticas con una carga emotiva considerable. Así, llega un momento en que el conjunto se abigarra y se hace indistinto, perdiendo el lector la noción de si es momento de entregar sus sentidos a la risa sarcástica o detenerse a disfrutar de la emoción erótica. Por eso, al menos en mi experiencia, decidí escoger sólo el camino de lo lúdico, sin explorar demasiado ni la moral ni los sentimientos de la protagonista, a quien lo que más le interesa es la búsqueda del placer. Y creo que el personaje de Fisselle hubiera podido entregarnos mucho más sobre su filosofía del goce de no haberse visto atrapada por las situaciones caricaturescas en que la autora la sitúa para cumplir con

su objetivo de crítica a la atmósfera pacata de un cierto Miami que va desapareciendo y que ni siquiera merecería tanta atención. Sin embargo, el lector pasará un rato divertido con esta lectura y, con más cuidado, encontrará las claves de lo que podría llegar a ser, por qué no, un estilo literario novedoso que mucho dará que hablar dentro del controvertido tema de escritura y sexualidad femenina.

Por último, celebro la intención de la obra (obsérvese que no me interesa la clasificación novela, en esta suerte de historias a lo *Decamerón*, donde los encuentros sexuales dictan la trama) de sumarse a una serie de intentos de una generación de escritores de textualizar Miami: así, la obra poética de Néstor García de Villegas y una parte de la narrativa de Carlos Victoria y de Juan Abreu. Por eso, más allá de la crítica ácida a las celebraciones de quinceañeras, al conservadurismo ideológico de algunas viejas familias de la clase media cubana, del machismo de los dirigentes políticos del exilio, yo me quedo con el olor a café del kiosco de la Ocho, nunca tan vivo como en estas páginas, el filoso paisaje de los *espressway*, el ritmo del *spanglish* de los Cuban-American: en fin, la oralidad y la cultura popular que se describen, cuya resistencia a desaparecer, es también una muestra de una forma de la identidad cubana que no conoce fronteras ni idiomas. ■

Poesía negrista y actualidad cubana

JESÚS J. BARQUET

Alina Galliano
En el vientre del trópico
Prólogo de Carlos Franqui
Serena Bay Books
New York, 1994, 76 pp.

NO RESULTA DIFÍCIL ESTUDIAR ESTE RE-
ciente libro de Galliano, poeta cubana

residente en Nueva York, como un poema épico «nuevo *Espejo de paciencia*» de la literatura cubana, que «narra acontecimientos a múltiples planos de la pérdida de la Isla», según afirma Carlos Franqui en su prólogo. En el libro, los orichas de la religión afrocubana se quejan de que los cubanos han dejado de respetarlos y venerarlos debidamente y que, en particular, los actuales gobernantes les han robado la Isla, la cual los orichas consideran como «mi palacio natural», «mi casa / mi vivienda favorita». Para lograr sus propósitos políticos, han convertido la Isla en prisión y, según afirma el oricha Osaín, han embrujado además a sus habitantes, quienes confiaban ciegamente en el proceso sociopolítico iniciado en 1959. Los diversos hablantes poéticos presentes en el libro se proponen no sólo explicar de manera narrativa los motivos del descontento de los dioses con la historia cubana posterior a 1959, sino también exponer líricamente las formas de la venganza divina, la cual constituye la causa —según el texto— de la crisis económica y de la asfixia social que vive actualmente el país. Así lo confirma Osaín: «ahora toda la magia, / todo el poder del alma que yo soy, / va a convertirse en una fuerza destructora sobre la Isla». Debido al agravio sufrido por los orichas, otro de ellos, Oggún, presagia un futuro apocalíptico para Cuba, tema —y temor— muy común en el discurso de muchos cubanólogos actuales: «todavía se desconoce / de quiénes serán los cuellos necesarios / cuando el destino de la Isla desate / el tiempo prefijo, / la hora temible / que dará comienzo a La Gran Ceremonia del Desagravio».

La intención heroica es explícita en el poemario: su asunto es «la más sangrienta e inacabable / de las guerras espirituales». Dicha guerra espiritual no comenzó, sin embargo, con el proceso sociopolítico de 1959. El agravio del pueblo cubano al panteón afrocubano comienza mucho antes: se manifiesta en la tradicional actitud racista o de menosprecio hacia el componente africano de su identidad. Es, según el poema inicial, «la zanganería de creernos / más finos y más blancos / que la fineza y la blancura misma / de todo ser viviente». Pero después

de 1959 dicho agravio se recrudece cuando el pueblo y los gobernantes cubanos adoptan actitudes cada vez más irreverentes hacia los orichas, afirma el texto de Galliano. Con tal orientación, el poemario se inserta en la corriente de pensamiento que considera que el problema racial en la Isla, si bien es un vestigio del pasado, no ha sido resuelto por el actual gobierno, sino que, por el contrario, se ha exacerbado. El acto de robarles la «casa» a los orichas constituye la máxima transgresión al panteón afrocubano ocurrida durante el mandato de Fidel Castro, quien parece ser el referente inmediato del poema XVII: «Quién iba a imaginarse / lo que puede costar un hombre hermoso, / un señorito como aquél, treinta y tres años, / piel como pétalo de rosa / y una lengua que hasta la miel podía envidiarle su dulzura». Toda esta irreverencia de las últimas décadas despierta la cólera vengativa de los orichas: Elegguá le borra «los caminos a la Isla», mientras que Yemayá la transforma en «un cabezal de tiniebla» y desorientación y le amarra su destino y sus puertos. Una perspectiva totalizadora de la circunstancia cubana está, pues, en la base de la épica santoral de Galliano. De ahí que la propuesta de desagravio a los dioses que el libro propone, signifique una forma factible de comenzar la necesaria recuperación espiritual y material de la nación cubana actualmente en crisis.

Aunque el poemario no cuente con nítidas subdivisiones externas, podría detectarse internamente tres secciones, marcadas por la matización del hablante poético:

1. Introspección eminentemente lírica del «yo» poético (Poemas I - XIII); esta sección muestra afinidades con la poesía cubana del exilio preocupada por los temas de la nostalgia, la identidad nacional, la memoria y los sentidos reconstructores.

2. Épica santoral propiamente dicha, donde hablan en «yo» los orichas (Poemas XIV - XXII).

3. Epílogo (Poemas XXIII - XXIV), donde el «yo» se hace uno con la voz de los orichas, es ya el vate y los secretos divinos «habitan» su cabeza: «Yo soy Oni Ocun y / el poeta de los Orichas». Comienza entonces a

realizar con su voz, su oralidad, el proceso pacífico de humilde reconciliación con los orichas, reconciliación (o desagravio) que realiza en representación de (y para beneficio de) toda su comunidad.

Es con fuertes imágenes sexuales que la autora presenta esta situación de agravio y desagravio: ante una primera cópula violenta de la Isla, Galliano propone una segunda cópula restitutiva. Por realizarse sobre un cuerpo ya violado (la sustancia espiritual de la Isla), la cópula propuesta por ella tendrá efectos inversos: en vez de un acto de violencia corruptora, su penetración «en el vientre del trópico» constituye un paradójico acto de amorosa restitución espiritual de una nación mancillada. Sin embargo, el «yo» poético sabe que los orichas o divinidades del Monte son extremadamente susceptibles y es indispensable proceder de acuerdo con sus leyes. Para poder contar con ellos en su empresa restauradora, el «yo» cede humilde y respetuosamente su voz a los orichas: Changó, Ochún, Osaín y otras divinidades entran a hablar en la segunda sección del libro. Pero la intención épico-lírica del texto no abarca solamente la individualidad de la voz poética y la de los orichas, sino también la del pueblo cubano, exiliado o no. El «yo» poético, al extenderse e intencionar colectivamente su discurso, busca representar a su comunidad: todo el pueblo cubano. Del «yo» individual pasamos a un «nosotros» colectivo en los poemas I, XIV-XV y XXIII, los cuales son poemas claves del libro porque les sirven de umbral a las tres secciones señaladas.

Según Julia Cuervo Hewitt, el logocentrismo yoruba es esencialmente oral y su durabilidad está asociada a «la adaptación circunstancial de recitaciones ancestrales inviolables» tales como las realizadas —añado yo aquí— por la voz poética en el último poema del libro. De forma enfática por la tipografía en mayúsculas empleada, éste cierra con aquellas fórmulas retóricas de respeto y saludo a la divinidad que se habían olvidado o descuidado en la Isla: «MAFEREFUN ELEGUA / MAFEREFUN AREO / MAFEREFUN ORISAS / MAFEREFUN OLODUMARE». Pero ya en el poema umbral (XXIII) de esta sección, el «nosotros» colectivo había solicitado y co-

menzado ritualmente dicha reconciliación con las divinidades: «agua fresca para Eleguá, agua fresca para la Casa / agua fresca para todos los Santos, / agua fresca para todos los Espíritus». Ante el presagio apocalíptico con que cerraba la segunda sección, la voz colectiva del pueblo le pide, además, al sincrético panteón afrocubano, que libre al país «de la tragedia», «que despeje el camino de Erekusú [Cuba] / antes que sea demasiado tarde». Y tras reconocer que «sólo la visión colectiva es capaz / de destruir la feroz dimensión de la ignorancia», señala las urgencias (o los reclamos) sociales de la presente circunstancia cubana: «reconstruir la Patria» y «restaurar / la esperanza de un país».

Esta ductilidad de la primera persona (singular / plural y sus diversos desdoblamientos) le permite al texto apresar de forma fehaciente la circunstancia nacional, es decir, la dimensión épica de su asunto. La poesía cubana se enriquece así por dos motivos: suma otro texto épico de gran valor al fundacional *Espejo de paciencia* escrito supuestamente por Silvestre de Balboa en 1608, y amplía los cauces del negrismo practicado intermitentemente por la poesía cubana desde 1928. Galliano ofrece en su libro una dimensión épico-lírica nunca antes realizada con similar profundidad temática y consistencia formal en este tipo de poesía. Este libro de Galliano logra hablar, desde dentro del panteón afrocubano, con significativas dimensiones épicas y expresas intenciones críticas y a la vez conciliatorias, de la historia y futuro de la nación cubana. Logra incluso salvar el escollo de la incomunicación que un texto de esta índole podría tener en un lector no iniciado en la religión afrocubana. Galliano sabe construir poemas negristas que, sin perder su calidad poética, resultan autoexplicativos o se descodifican a sí mismos.

El libro cuenta, además, con un glosario y, como correspondería a un anónimo poema épico, con una versión oral en cassette a cargo de la recitadora Carmina Benguría. Con esta grabación Galliano rescata la rica tradición recitativa que formó parte del auge inicial de la poesía negrista en Cuba.

Este poemario constituye, además, un ejemplo de la posible confluencia de contenidos y motivos provenientes de dos modalidades de la poesía cubana tradicionalmente vistas como opuestas: la poesía intimista (practicada por Galliano en su obra anterior y que ahora se continúa fundamentalmente en la primera sección del libro) y la poesía negrista, modalidad a la que pertenece dignamente, por ser un valioso y arriesgado aporte renovador, *En el vientre del trópico*. ■

Piano mechanicus: *Ensemblers*

CARLOS ALBERTO AGUILERA

Rito Ramón Aroche
Material entrañable
Editorial Abril, Edic. Por amor. Col. Trilce
La Habana, 1996, 72 pp.

I. En un libro clásico sobre la cultura, George Steiner escribe: «Ya no experimentamos la historia como una curva ascendente». Tampoco —podríamos agregar *nosotros*— como una curva descendente, hacia abajo. Sencillamente, ya no hay Historia. Quiero decir: ya no hay curva. La historia (por suerte) ha dejado de ser ese dispositivo absoluto que regula (y logifica) la dinámica atomizada de un discurso cualquiera. La historia, ha dejado de ser (por suerte) un plano militar que se despliega y castra la posible *epistème* de una máquina cultural no-totalitaria. Lo que no quiere decir que cada cosa no posea su propia historia (en minúscula), su propia manera de *teatralizar* un proceso. Pero no como absoluto, no como canon-regulador-de-caminatas (recordemos a Lenz), no como centro. La historia, en su propia fragmentación (no evolución) ha ido ocupando un *hortus* doméstico, legible, fácilmente asimilable. Se ha ido convirtiendo en un dispositivo *liso* (y que me perdone San Deleuze) que puede ser coloca-

do como un pistón de gravedad en cualquier discurso. Sin traumas reguladores, sin *pactos*.

II. Cuando comencé a escribir *Piano mechanicus: ensemblers* una de las cosas que más me interesaban era hablar (o pensar) *Material entrañable* de una manera didáctica, casi: lineal, de la misma manera que recomiendan hacer los malos profesores en las escuelas. Es decir: «apretar el tornillo hasta el fondo y después sacarlo sin ningún problema». Para lograr esto debía subrayar (como en efecto fue *subrayada*) la importancia nula que para *Material entrañable* posee la historia como Ideología y la importancia (tremenda) que posee como micro-relato cotidiano, como anécdota o suceso parcial, como insignificante. En este libro vamos a encontrar los cines oscuros que ya no funcionan o el fragmento-voyeur donde lanzan a un perro desde un puente. Vamos a encontrar el *locus* funcional de un escritor y sobre todo las «sensaciones» que movilizan a este pequeño *locus* que se repite —casi invariablemente— en todas partes, como se repiten una-a-una las frases en un ritornello, como se repite la baba blanchuca en la risa de un anormal.

Material entrañable puede ser leído desde espacios diferentes, inclusive, desde espacios contrapuestos. Es un libro hecho (construido) desde la escritura, o como ha dicho Marqués-Guattari desde la-diseminación-ovular-de-la-escritura. Y en la *diseminación* —como ustedes saben— no hay jerarquías: una cosa no está por encima de otra. Aunque yo (y el yo de una confesión no puede ser borrado) siempre lo he leído como un diario marginal. O mejor: donde se ponen en evidencia conductas marginales. Conductas que están *al margen* de lo que una civilidad (o una Institución) permiten. *Paréntesis*: en *Material entrañable* la marginalidad es dicotómica. Por una parte señala frases, palabras, mitologemas que legitiman a una zona particular de la sociedad, por otra *marginaliza* su espacio (el lugar donde está ubicado *su* espacio) actuando directamente sobre la escritura, sobre los referentes que la escritura descentra. Alejando estratégicamente una pieza de otra, haciendo «cortes» donde comúnmente se lee (o se debe leer) sin el ácaro asfixiante de la coma, como una máquina que se ha

vuelto loca y ha empezado a *estructurar* de una manera no-simbólica, esquizofrénica; como una máquina que se ha vuelto loca y crea —de esto no cabe duda— *otra* ficción.

III. La semana pasada fui a casa de Rito. Allí, junto a Ismael (que había llegado unas horas antes) hablamos de *La Fábrica*. Rito nos explicó cómo —pensaba él— debía funcionar *ese* «proyecto». Y cómo (evidentemente) no debía funcionar. Ismael (que como siempre *deliraba*) empezó a crear fábricas y fábricas y fábricas, convirtiendo el «proyecto» más que en una *fábrica* en una transnacional. A la hora de irnos, Rito me prestó un libro de Dagmar Phillips; me dijo: «léetelo rápido». Allí (por suerte) encontré la frase con la que pienso terminar estas notas y, que me parece, explican algunas de las lógicas de la poesía de Rito. Dice Dagmar Phillips: «La escritura es un ácido. Escribir, es como vomitar encima de una alfombra; por mucho que la lavemos nunca podremos quitar *las pequeñas manchas*». ■

Ceci n'est pas una pipe

CARLOS ALBERTO AGUILERA

Rito Ramón Aroche
Cuasi
Editorial Letras cubanas
La Habana, 1997, 56 pp.

POR LO GENERAL, LOS POETAS SON CLASIFICABLES. O escriben desde la época (los paradigmas literarios que toda época impone), o intentan martillar un estilo (la parodia de un estilo) a partir de tics reconocibles y soluciones diferentes.

No hay en la poesía cubana tradición del *sinestilo*, de lo transversal, donde la escritura se articule a partir de lo que picotea al canon, y síntomas como mutación (cambiar las leyes de escritura según cada texto) y transgresión (atravesar constantemente lo

establecido) puedan ser vistos como espacio económico y preciso.

En la poesía cubana casi todo es plano, sin picos, como una línea de flote que se mueve entre ontos y arqueología, retórica y memoria. Como si el destino de cada poeta se concentrara en la confesión, o en el lloriqueo masoquista que confunde miseria civil con arcadia.

Esto hace de *Cuasi* un libro «subversivo», que rompe la gravedad ontológico-palabretera de la isla y transforma los mecanismos visibles de representación en algo político / portátil: un libro que vende como poesía y parece ensayo; un libro que piensa como ensayo y es poesía.

Claro, esto no significa que *Cuasi* no repita, que no encontremos palabras o giros o atmósferas que no modelaran ya el Imaginario Rito, que a veces no nos molesten determinadas insistencias. Pero esto es lo que menos interesa. *Cuasi* se inserta en una zona donde aparentemente son más importantes las estrategias que las palabras, los ruiditos de la mente que las «frases», y lo hace de manera precisa: desarmando la rigidez totalitaria de los géneros literarios e insertándose en eso que Dagmar Phillips llama *transficción*.

Si en los poetas norteamericanos alrededor de 1950 hay una manera *proyectiva* de picar el verso («una percepción debe conducir inmediatamente a otra percepción». Ch. Olson); en *Cuasi*, llevando al límite la sequedad y el tartamudeo de algunas poéticas occidentales apenas hay versos. Todo se configura como «borradura de las fronteras» y más que cortes de tradición —o líneas pacatamente bien escritas— leemos apuntes, anécdotas que se conectan y parecen comentarios, ironías.

Y es que ésta es una de las virtudes de *Cuasi*: mostrar los mecanismos que convierten al poema en proceso («la oportunidad de hacer con la poesía al menos, otra cosa») y subvertir la ideología decadente que transforma a los poetas cubanos en marionetas del corazón. Y esto no es más que trabajo irónico, de picardía y cerebro, como cuando observamos los cuadros de Magritte y ante nubes, espejos que no refractan, trenes, encontramos una de las frases más extrañas de todo el siglo XX: *esto no es una pipa*. A partir de esta frase, las cosas hay que pensarlas más de una vez. ■

¿Qué bolá chen?

MARIO L. GUILLOT CARVAJAL

Carlos Paz Pérez
Diccionario cubano de habla popular y vulgar
Editorial Aguilar
Madrid, 1998, 334 pp.

Oswaldo Ramos
Diccionario Popular Cubano
Editorial Aguilar
Madrid, 1997, 158 pp.

LA EDITORIAL AGUALARGA HA PUBLICADO dos diccionarios relacionados con el habla del ambiente en Cuba: el *Diccionario cubano de habla popular y vulgar*, del filólogo cubano radicado en Estados Unidos, Carlos Paz Pérez, y el *Diccionario Popular Cubano* de Oswaldo Ramos. El primero es un investigador que lleva, según la síntesis biográfica incluida en el libro, algún tiempo ocupándose del habla de la juventud y grupos marginales, así como del mundo delincriminal. Del segundo, ignoro las causas, no se ha incluido en el libro ningún dato biobibliográfico.

La obra de Paz Pérez se enfrenta a la difícil tarea de reunir palabras empleadas por diferentes colectivos (presidarios, estudiantes, deportistas, etc.), ubicándolas en el contexto en que se usan, o mejor es decir en los contextos, pues algunas de ellas se utilizan con significados disímiles. Podría citar, entre muchos, los ejemplos de *amarrar*, que por una parte se define como «atraer, someter, sujetar a una persona mediante poderes mágicos», y por otra es «convenir, concertar, acordar»; o *tralla*, que además de «individuo de conducta reprobable», es «cadena» (la prenda).

Para lograr su objetivo, el autor divide el diccionario temático en veintidós secciones. Antes hay tres capítulos que nos introducen en el tema: «Algunas consideraciones sobre el español de Cuba», en el que se estudian algunas influencias de otras lenguas (o la no influencia, como el caso de las diferentes

lenguas asiáticas); «Unidad y diversidad del español en Cuba», donde se trata de algunas variaciones del habla según la zona del país, y la siempre interesante relación entre lengua y comportamiento; y «Formación de palabras y frases en el habla popular y vulgar cubana», en el que se mencionan diferentes mecanismos por los que se forma (o adquiere un nuevo significado) una palabra o frase: ampliación, reducción, personificación, metáforas y muchos otros).

Estos tres capítulos, a pesar de no constituir el *corpus* de la obra, y por tanto no ser extensos ni completos; preparan muy bien al lector para enfrentarse con el DICCIONARIO TEMÁTICO.

Para mí, criado en un barrio que si no era marginal lo parecía bastante; ha sido grato pasar la vista por palabras como *moña*, *títiri*, *surnar*, *sapingo*, *pelandruja*, *farruco*, *carterva*, *encufo*, *cundango* y cientos más; pues por mi zona había gente de las que podía decirse que no hablaban español, sino jerga, al punto de que si uno se iba un mes para la agricultura, al regreso no los entendía, por la velocidad con que inventaban o asimilaban nuevas palabras y significados.

Creo, principalmente por estos motivos, aunque hay otros, que la valoración del libro es positiva, y será en poco tiempo obra de consulta para estudiosos, fuente que utilicen los narradores y hasta los poetas para encontrar una palabra altisonante que poner en boca de un *ecobio*, o simplemente un libro para ojear acordándose de aquel vecino que llamaba *ambia* a todo el mundo, o del compañero de trabajo a quien sorprendimos un día *repellando* a una *tembana* en la guagua.

Y ahora voy a *cortar leva*. Hay algunos detalles que en mi opinión impiden que el libro esté *mortal hasta afuera*. El más importante para mí es cierta confusión que percibo entre las «palabras» y «cómo las pronuncian» algunas gentes de bajo nivel cultural. Creo que el autor comete el error de confundir la mala pronunciación, con la semántica. Entre marginales (y colaterales), al dinero se le dice *astilla*; y si alguien pronuncia *estilla*, es a causa de algo que pudiera (y debiera) ser motivo de otro estudio, pero no de éste, al menos como está presentado. Ese

desliz se repite con demasiada frecuencia en el libro: *celebro* por *cerebro*, *querendango* por *querindango*, *walfarina* por *warfarina*, *embéculi* por *embécuri*, *pérfilo* por *pérforo*.¹ Aunque el que me dejó en *Blanco y Trocadero* fue *se ñamaba* (modismo para afirmar que alguien ha muerto). Como toda mi vida he oído decir *se llamaba* para significar que alguien ha muerto; sólo me queda suponer que el autor oyó la frase a un fañoso.

Otro aspecto que deseo señalar es que, al leer el libro, me pareció percibir cierto rechazo *per se* a la secta secreta *Abakuá* (a pesar de reconocer el gran aporte que su lengua ha hecho al habla popular y marginal). Hablando del ñañiguismo, se dice que «resulta paradójico que en esta entidad se hayan refugiado individuos de disímiles conductas sociales: desde el devoto honesto, hasta el delincuente escudado tras una falsa moral». ¿Es que en la Iglesia Católica no hay también devotos honestos junto a farsantes de Grandes Ligas?

Más adelante se añade: «... marginales y delincuentes que en esta secta [la *Abakuá*] pretendían refugiarse»; y «... un amplio porcentaje de individuos que se acogían a la secta poseían antecedentes penales o eran buscados por la policía»; si bien a continuación de esta frase comenta que actualmente eso no pasa.

Bueno, lo de buscados por las autoridades, en un país donde a la *monada* hay que esconderse en *Malecón* y *90*, me parece una *turca*.² Además, en todas las religiones hay gente buscada por la autoridades. Y lo mismo ocurre entre los marxistas ateos y militantes del Partido; incluso en lugares en que el Partido es al mismo tiempo la Iglesia y la Autoridad.

También pienso que el autor no tiene claro lo que es la *charada*. Ésta no está unida

indisolublemente al dinero. Un *camarón* no son necesariamente treinta pesos, sino que pueden ser treinta años (—¿Qué edad tienes? —Un camarón.); y lo mismo ocurre con los números restantes de la charada china; que son precisamente eso: números.

Por último, es inevitable disentir en cuanto a algunos significados. Al respecto no quiero rebatir los del libro, sino añadir algunos que tengo por más usados. Los casos más llamativos los encuentro en *carpa* (bruto, torpe), que recuerdo más empleado como «gracioso, cómico» (el tipo es *un carpa*³), lo cual es algo diferente. Algo parecido ocurre con *beroco* (testículos), que es «huevo» en general (si no, los *ñañigos* no comerían berocos, porque tendrían que dimitir); y con *bolo* (de nacionalidad rusa), que también se aplica a los artículos (película *bola*, zapatos *bolos*) y no sólo rusos, sino soviéticos.

Un par más de *envolvencias* (tampoco está, a pesar de que la recuerdo como de uso muy generalizado). Los anexos del Capítulo II (y algunos ejemplos en el D.T.) no hay quien se los crea. Si están grabados, debe haber sido a un par de suecos intentando imitar a dos *negües*. Y respecto al habla relacionada con la raza (no puedo evitar el tema) y las religiones de origen africano; creo que los adjetivos *prieto* y *adelantado* no son voces populares: las personas más cultas del país los utilizan (incluido algún que otro Vicario General de La Habana), para marcar la distancia. La primera de ellas está en el Diccionario de la Real Academia (la otra también, aunque con un significado diferente al que tiene en Cuba). Y ya que hablamos de esas personas culteranas, algunas de las cuales practican (además) el *Palo Monte* y la *Regla de Ocha*, siempre me he preguntado qué lenguaje utilizan para su sincretismo religioso, ¿el de la Real Academia o el de la Vulgar Academia de la Calle?

Por su parte el libro de Oswaldo Ramos no tiene subdivisiones ni estudios filológicos

¹ Se observa que es muy común el error de usar la *l* en lugar de la *r*; sobre todo en La Habana, a cuyos naturales los orientales nos acusan de no saber pronunciar *carbón*; nunca he entendido por qué esa palabra precisamente.

² La *turca* (exageración, engaño) se le escapó al autor; aunque está claro que ninguna obra de este tipo puede aspirar a la exhaustividad.

³ Siempre me llamó la atención que fuera *un* y no una *carpa*. Por cierto, se dice *un temba* y no *un tembo* con el significado de «Tratamiento de mal gusto dado a las personas que están entre los cuarenta y los cincuenta años».

cos. Es una enumeración de palabras que empieza con *a dieta* (sin contacto sexual) y termina con *zurdo* (el que demuestra torpeza ante determinada actividad).

Tiene, aproximadamente, mil ochocientas voces y frases; contra unas dos mil cuatrocientas del de Paz Pérez. Pudiera ser que incluyeran palabras distintas, pero no es ése el caso. La mayoría de las voces de la obra de Ramos está incluida en la de Paz Pérez, mientras que lo contrario es escaso, y de las poquísimas veces que ocurre, en ocasiones me quedé sin entender qué hacen en un diccionario popular voces como *ajonjolí* y *abeja criolla*, entre otras.

Ahora bien; hay un misterio que no logré entender. Casi en el ciento por ciento de las voces comunes a los dos libros (que son casi todas), *se usan las mismas palabras en las definiciones y se ponen los mismos ejemplos de uso*. Y algunos de ellos son bastante rebuscados como para pensar que se le ha ocurrido exactamente igual a dos investigadores. Citaré un solo ejemplo: *conejo búlgaro*. El libro de Paz Pérez dice:

CONEJO BÚLGARO (marg.) s. n. Tonto, que se deja engañar. «Me hace falta ver de qué manera resuelvo con el conejo búlgaro ese que tú tiene ahí pa' ver si bolá me arregla una lima pa'l lío del público». Dt. Conejo búlgaro.

Por su parte el de Ramos nos enseña que:

CONEJO BÚLGARO — Tonto, que se deja engañar. «Me hace falta ver de qué manera resuelvo con el *conejo búlgaro* ese que tú tiene ahí pa' ver si bolá me arregla una lima pa'l lío del público». (El subrayado es del diccionario.)⁴

Y de calcos como ése están llenos los dos libros. Reconozco que no sé qué pensar al respecto. ¿Estaban en un examen y las hojas de uno de ellos cayeron en el asiento del otro? Debe ser mi ejercicio como profesor lo que me hace enfocar así. Lo más probable es que tenga una explicación sencilla;

⁴ Juro por la jerga de mi barrio, que no acabo de entender cuál es la parte de la frase que demuestra que se va a engañar a alguien.

pero como no la conozco le agradecería a quien la supiera que me la hiciera llegar.

Viéndolos por separado; es evidente que el primer libro es mucho más completo que el otro. La separación en capítulos, los análisis citados, el estudio de los modos de formación de las voces y frases, dan calor al libro comparado con el frío ordenamiento del segundo. El de Ramos, me apena decirlo porque estoy seguro de que le costó un gran esfuerzo compilarlo, queda *muerto*, o peor aún, *sale por el techo* si se compara con el otro. Su salvación hubiera sido haber salido mucho antes. Al ser casi un subconjunto del primero en cuanto a voces y frases; tiene sus mismos errores. Y al no prestar atención al estudio filológico, tiene menos virtudes.

Claro que en ediciones futuras pudieran arreglarse esos problemas (o detalles). Y no dudo que haya otras ediciones, pues este tipo de libro necesita atención continua como si se tratara de un enfermo grave; pero por todo lo contrario. Es que la lengua en Cuba está gravemente sana, y en poco tiempo los dos libros necesitarán reajustes.

Ése tiene que ser el momento que debe aprovechar Oswaldo Ramos para darle entidad propia a su obra y ponerla *entoletá*. Pero entonces, para beneplácito de los que nos preocupamos por estas cosas, Carlos Paz Pérez no se puede dejar *acaballar*. ■

Glosas a Lezama Lima

MARÍA POUMIER

Archivo de José Lezama Lima, Miscelánea
Transcripción, selección y
notas de Iván González Cruz
Fundación Ramón Areces
Madrid, 1998, 870 pp.

ARCHIVO DE JOSÉ LEZAMA LIMA, MISCELÁNEA es un grueso volumen que reúne dos libros: una selección de borradores y cartas

recibidas, tomada del archivo de Lezama, y un torrente vital de Iván González Cruz. «Hace falta que corran los barrancos», dicen los habitantes de la Gomera, quejándose de la sequedad de su isla. Hay que dejarse arrastrar por las corrientes poderosas, aunque sean devastadoras, porque hacen descubrir la sequía circundante, hacen doler, y cuando nace el ansia, ya es señal de que han empezado a circular aguas nuevas bajo tierra.

Empecemos pues por celebrar a Iván González Cruz. Dice que nació el año en que murió el Che, lo cual podría ser una prueba más de que el Che no sólo dejó escombros. Se reconoció a los diecinueve años, y anotó lo que el espejo de obsidiana de Narciso americano le hizo ver en el fondo de sus aguas pardas: una novela de formación, que se empieza a leer ahora, dentro y fuera de Cuba, y que empieza ya, a ser signo que actúa (ver *Encuentro* N° 6/7 págs. 240-241, «El acto del signo», por Rafael Almanza, reseña de *El signo de jade*, Letras cubanas, La Habana, 130 pp.). Echó a andar la revista *Albur*, órgano de los estudiantes del Instituto Superior de Arte, donde fue publicando, a lo largo de veintidós números, inéditos de los maestros de la cultura cubana. Intensificó el ataque contra la ignorancia en los tres números de la revista *Credo*, que acaba de reeditar en fac símile la Universidad Politécnica de Valencia, España, con inspirado prólogo de Agustín Andreu. Ahora es la fundación Ramón Areces la que ha reconocido la importancia de su labor y le ha facilitado los fondos para esta *Miscelánea* de 870 páginas de letra apretadísima, y es muy notable que encuentre su lugar en un catálogo donde dominan los textos didácticos. ¡Ojalá *Miscelánea* se leyera como manual de consulta obligatoria en muchas escuelas! Se le abre un merecido camino a Iván González Cruz, que no puede dejar de suscitar envidia. ¿Quién no quisiera haber tenido la fuerza de escribir: «El horizonte crepuscular no existe. Sólo reina el desafío de la soledad. Al transitarla, el puente se ha extendido. También él es ese puente entre el trópico insular y el mundo que salvará al viajero, que ante todo es un guerrero. Él quiere atravesar el remanso que lo separa y al-

canzar la ribera. Tiene la eternidad por delante. Sus armas son sus compañeras. Cree que los dioses le acompañan y ya es feliz. Disfrazado de valor se le ve navegar sorteando escollos. La erizada vela apunta hacia lo alto mecida por el viento. Un calidoscopio gira en las manos del viajero-guerrero largo rato, y sus tres espejos se hunden en la tierra. Lo hacen avanzar y se detiene. Salta el seto. La distancia se ha recogido demasiado bajo sus pies. El abismo se cierra y aparece un jardín de misceláneas» (in «Vórtice de José Lezama Lima», prólogo a *Fascinación de la memoria*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993). La cita que antecede recuerda el estilo de José Martí, especialmente en el prólogo a los *Versos libres*. Iván nunca ha disimulado que quiere ser un guerrero. En *Credo* publicó a Gastón Baquero y a Mons. Carlos Manuel de Céspedes. No le dejaron seguir con su *Credo*. Le dijo a Abel Prieto: «Ustedes organizan eventos de homenaje al grupo Orígenes. Pero no dejarían renacer un grupo Orígenes aquí y ahora». Lo echaron del país, ahora vive, con su mujer la de Pinar del Río, en Valencia, la tierra de los padres de Martí. Con el volumen *Miscelánea* el guerrero se ha multiplicado, es un ejército lo que despliega. Allí entra el rigor universitario como una invasión de datos a través de las notas. Muy justamente, éstas vienen situadas a pie de página como contrapunto de cada elevación del texto de Lezama. Como para combatir la agresividad de ese asedio sin descanso a la palabra del maestro, no se pegan a unidad lexical alguna, sino que van identificadas por el número de la línea correspondiente. Esta elección es muy significativa: combina el principio de la glosa y el nexa según lo entienden los prácticos de internet. Así en primer lugar, contesta ofreciendo un variado surtido a la pregunta «¿y con esto qué quiso decir Lezama?» al modo de San Juan de la Cruz, glosando paso a paso en prosa su propio *Cántico espiritual*, con desarrollos a veces muy inesperados: las notas a pie de página son otra antología más de Lezama Lima, con referencias bibliográficas precisas y tienen la delicadeza de no imponernos las opiniones de Iván. Por otra parte, al estilo Internet, nos conectan

con las más lejanas galaxias, a veces solamente por una coincidencia fortuita entre el repertorio mental lezamiano, y los varios diccionarios que Iván tuvo a mano. Celebramos este segundo procedimiento. Volcar diccionarios generosamente con el pretexto de la aclaración reintroduce una maravillosa libertad en la lectura. Gracias a este sistema, estamos ante una novela activa, donde el héroe es el lector, el único que decide en qué laberinto está metido, qué es lo que está buscando, por dónde le va a entrar al laberinto que ofrece Iván, y cómo sortear las pruebas del aburrimiento ante un libro de doctrina. Iván entrega su logística, un enorme acopio, para que cualquiera, con ese único volumen, tenga los instrumentos bibliográficos de los que él se vale para elucidar las alusiones lezamianas, sepa cómo ubicar cada uno de los apuntes que alcanzan publicidad por primera vez. Hay un excepcional desprendimiento en el método de Iván: regalar fuentes, divulgar maestros, echar secretos de los pedantes a andar por el vulgo: es una tarea propia de gente pobre entre los pobres, el invitar furtivamente a cualquiera a llevarse de la caverna de Alí Babá lo que le haga falta, y que el mercado oficial proporciona racionadamente, y sólo a los solventes, a los que tienen tiempo y capacidad para buscar en lugares dispersos de la ciencia su alimento. Es un arte de contrabandista al revés el de Iván, al entregar por nada sus cosechas personales; un universitario normal tarda veinte años en vender caro toda esa mercancía, y se busca la gloria con una parsimonia bien presupuestada. De Iván, parecería que sólo está echando por la borda un lastre estrellado, para que reverberar en la mar de todos, ganando él con desvalijarse. Además ordenó seis Índices valiosos, de personalidades aludidas, de instituciones y lugares geográficos citados, de obras citadas o aludidas, de personajes literarios aludidos, de mitología y religión, de escuelas o movimientos artísticos aludidos. Haría falta ahora que nos coloquemos todo esto en Internet, de alguna manera astuta para que lo descubran tantos que no saben que les hace falta llegar a Lezama, y no solamente los de la vieja guardia.

Ahora bien, entre las referencias, amonтона citas de la correspondencia, de las novelas, de los ensayos, como si conformaran un mismo texto. Podría pensarse que el procedimiento no es perfectamente riguroso, sobre todo por el hecho de poner fragmentos de *Paradiso* y *Oppiano Licario*, con sus escenarios y fábulas, a ese nivel testimonial directo. Pero ante el lamentable vacío de la bibliografía útil para descifrar seriamente a Lezama, creemos que se trata de una etapa necesaria. Como bien lo dice Iván, «éste será un libro madre», es decir una fuente de confianza para los que se hallen perdidos entre la explotación de lo turísticamente lezamiano, y el ceño de la hosca secta de los lezamistas filósofos. Iván, maestro, procura por las colecciones de citas que arma, dar a entender un ser en el que las contradicciones se disolvieron: un pagano sincretista que ensanchó el cristianismo con toda la cultura alejandrina, un nuevo Padre Orígenes, para quien la culpa es un espejismo, y la culpabilidad un sentimiento feo, que da cáncer. Este gnóstico al que no alcanza la lectura torturante de Jorge Luis Borges es nuestro feliz contemporáneo. Digeridor de Nietzsche, de Heidegger, de Croce, se convierte, por la red de conexiones heterogéneas que establece Iván, en punto de encuentro de infinidad de figuras de todos los tiempos y más allá de la cronología. Iván viene de un mundo en que la información está estrangulada, de ahí su apetito sin fondo, que entenderán los hambrientos.

Pasemos ahora a tratar de identificar la sustancia que él busca apresar, en tanta frondosidad. ¿Cuál es la clave, la cifra, el signo de este trabajador de fuerza lezamiana? «El alma y la sangre», título del autoprólogo, es más de María Zambrano que de Lezama. Iván no sabría expresarse sin imágenes, pero necesita además la seriedad de iluminada de María Zambrano, no podría prescindir de la solemnidad de la aurora, del temblor paroxístico de la «Diótima de Mantinea». Él piensa que Lezama aprendió de Cintio Vitier, y coloca a Colón como primero en su santa trinidad de Cuba (siendo la cumbre del triángulo Martí, por supuesto): le gustan los monumentos urbanos. Monumento

fundador él mismo, lo que él le añade a Lezama es un integrismo, en sentido propio: una férrea totalización. Era imposible que Lezama y Zambrano se casaran, a pesar de que existe una correspondencia donde se ve que ella sintió una gran nostalgia de él (Véase *Vivarium*, Revista del Arzobispado de La Habana, N° 9). Iván es el hijo de los dos, con muchos parecidos combinados. Pero también es otra cosa, es temible en sí. Él mismo lo ha dicho, cuando termine de publicar inéditos de Lezama, que todavía quedan, la emprenderá con otros, con Virgilio Piñera, por ejemplo. Lo que busca es reconciliarlos, y reconciliarlos a todos. Considera que el noventa y ocho español fue luz, y ha de ser visto así. Qué voluntad de invertir la historia, de hacer triunfos con derrotas. Cuando celebra a Colón dice que con él «Cuba surge en una orfandad siniestra», y califica a Cuba de «página en blanco de la razón». Ahora ya no queda más remedio que seguirle la corriente, dejarlo escribir en esa tabula rasa lo que le dé la gana, porque arrasa. «Hay que hacer profecías; ellas se arreglan después para cumplirse», dijo Keats, repitió Cortázar, editó Iván (pág. 837), y Cintio afirmaba que Orígenes anunciaba a Martí (*Credo* N° 3, pág. 6); ya se está viendo el cumplimiento gonzálezcruciano: una feliz encrucijada, echada a andar, a profetizar a su vez.

Entre los inéditos que ofrece Iván, es de destacar lo que alimentó la relación entre Mañach y Lezama (págs. 682-689), la ternura de Samuel Feijó, la dulzura de Adolfo Obieta, la compasión de Gaztelu por Juan Ramón Jiménez, la espléndida confesión de Eugenio d'Ors (pág. 777), varias cartas cálidas de Juan Ramón Jiménez, la tibieza, como un «hacha suave» de Julián Orbón (Iván aprovecha para desatar los armónicos de una locución amada por todos los peregrinos de su libro: «aguada de pasajeros», pág. 809), mucha prosa de Julio Cortázar (págs. 814-842), mil curiosidades más.

¿Y del Lezama inédito qué? «Milyunochesco» él, este libro es un muestrario, dedicatorias, mucho ensayo, algunas cartas, un programa de literatura francesa. O sea, un Lezama estudioso, prudente y sufriente, no el que se disfruta y paladea, tampoco uno

que sirva para abanderarse. Humano, escolar, metódico. Y naturalmente, como el otro, deslumbrante, el de los textos publicados por él mismo, útil, servidor, cumplidor, complementario, afanoso por ser vehículo. Se destaca una vez más lo cálido de su compañía «artizante» (José Prats Sariol), con variantes de sus artículos sobre plástica, de *Opiano Licario* y *La expresión americana*, en las «Palabras inaugurales» del Salón de las Artes Plásticas de 1948. Por las citas que añade Iván, se desprende otra imagen de Lezama como un preso que incesantemente echó botellas a la mar, y apretó en la más mínima superficie lingüística sus clamores por la justicia poética. Pero el ritmo sofocado es de Iván, Lezama «lento en su crecimiento» (pág. 148) no sentía la presión del tiempo, era la misma pulsación sin prisa del mar; la ciencia pausada, los matices, el rechazo al eclecticismo profesoral son algo muy sólido de Lezama, y aquí sobresalen como punto de partida del método lezamiano, en este material bruto, muchas veces destinado a una persona próxima, con la que se carteara muy francamente, o previo a las grandes síntesis, de la cual la suprema y la más audaz será siempre *La expresión americana*, la que todavía no se sabe aprovechar.

Relacionable con un subtema clave de este último texto, encontramos en la página 251 un notable elogio a la pobreza de los poetas cubanos (léase al pie como eco espléndido a Iván), y más adelante la reflexión de 1939 titulada «Las artes populares» donde se destaca una fórmula del trabajo artesanal que quiere imitar Lezama: «ser poseído por el estilo y no tener o hacer un estilo» (pág. 285). Esto es una clave para releer la *Antología de la poesía cubana* (¿por dónde andará la reedición que todos esperamos?) y todos los aportes de Lezama a la historia de las letras cubanas, especialmente su alabanza a Plácido en su estatura doble de artesano especializado en la platería (como El Aleijadinho en la plateresca) y «rey de los pobres» cuando lo elevan hasta el patíbulo (ver *Fascinación de la memoria*, págs. 105-131, y «Hallazgo, encuentro, descubrimiento», en Unión, N° 12, La Habana 1991 —retomado y traducido por la que suscribe en *Vericuetos*

Nº 4, París, enero de 1992— el capítulo olvidado de *Oppiano Licario* en que Fronesis daba una clase de literatura cubana).

Otro descubrimiento es la suma aportada por Iván a la meditación de Lezama acerca de lo clásico en el «Programa de literatura francesa» en el polo opuesto al conservadurismo. Iván no pudo señalarles fecha precisa (entre 1950 y 1970) a estos apuntes a la lectura de Brunetière pero está bien que se vea la fidelidad de Lezama a Valéry después de la «Conversación con Paul Valéry» que la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (Nº 2, mayo-agosto de 1988, año 79, 3ª época vol. XXIX, págs. 16-20) dio a conocer, suponiéndola de 1943. Para todos los clásicos vale esta última cita: «un tema viviente, no un tema de digestión harinosa» (pág. 371). Y que conste para siempre que la «clasicia» de Lezama alumbrará más después de este libro madre (pág. 113, acerca de Bécquer). ■

Devoción poética

ROBERTO MADRIGAL

Rogelio Fabio Hurtado
El poeta entre dos tigres
Editorial La Torre de Papel
Miami, 1996

DE OTORGARSE UN PREMIO A LA PERSISTENCIA literaria, estoy seguro de que Rogelio Fabio Hurtado sería uno de los más formidables contendientes al mismo, pues pese a sufrir una casi interminable sucesión de adversidades, ha logrado finalmente publicar su primer poemario, tras más de treinta años de oficio poético.

«Rogelio Fabio Hurtado, un joven poeta aún inédito, daba clases a obreros de la industria pesquera de La Habana» es la escueta nota biográfica que aparece en la compilación *Poesía cubana de la Revolución*, presentada por Ernesto Cardenal en 1976

(Ed. Extemporáneos, México). Al poeta nicaragüense le cautivó la poesía de Hurtado, y publicó dos de sus poemas en el volumen citado y otros dos en su libro *En Cuba*, publicado en 1977 por Ediciones Era. Nada de Hurtado se ha publicado en Cuba, y su aparición en estos volúmenes, sin la aprobación oficial de la burocracia cultural, fue una de las principales causas de su ostracismo. Sin embargo, con fanática testarudez, continuó escribiendo poesía, mientras que paralelamente pasó de profesor de obreros, a normador en fábricas, a desempleado involuntario, a disidente certificado con militancia en el Movimiento Armonía, a, ya en estos últimos años, vendedor de flores por las calles de La Habana.

Desde una perspectiva histórica, Hurtado se encasilla en lo que ahora se conoce como la *generación del silencio* y que Manuel Ballagas define en sus ensayos recogidos en *Voces del silencio* (Término Editorial, 1996), como aquella que «defraudada y sin compromiso alguno con el pasado republicano y con el presente socialista» ha concebido sus textos «en la más absoluta clandestinidad» y a la cual «sólo el exilio ha permitido publicar sus obras», y que como el propio Hurtado señaló en una entrevista concedida recientemente a *El Nuevo Herald*, «...mi vocación por la verdad representó mi marginalización en Cuba» ya que él se considera entre aquéllos que «rechazan cualquier exigencia de compromiso ético o político».

Una visita temporal a Miami en 1996 sirvió para poner fin a tantos años de silencio forzado, y finalmente se ha hecho justicia poética con la publicación de *El poeta entre dos tigres*, en una bien cuidada edición de La Torre de Papel.

Estos veintiún poemas fechados entre 1970 y 1986, sitúan a su autor como uno de los poetas más importantes de su generación. Lo primero que llama la atención es la consistencia estilística y cualitativa de poemas escritos a lo largo de un período de 16 años, que reflejan una diversidad de experiencias que pasan de lo cotidiano a lo sentimental, y de lo político a lo filosófico. Su lenguaje es directo, con un lirismo que es sólo intrínseco a la fuerza de la palabra ubica-

da con precisión. El verbo oportuno, el adverbio apropiado, el adjetivo necesario, cobrando cada cual su máxima fuerza expresiva gracias a la habilidad creadora del poeta.

El libro está dividido en cuatro partes. En los poemas de amor agrupados en la primera parte bajo el título «Una muchacha casi igual que todas», Hurtado refleja el erotismo y el romanticismo contra las más nimias experiencias de la vida cotidiana, presentando estos sentimientos como algo que colorea y concede un carácter intimista a los objetos, los lugares, las gentes y los sonidos que a diario nos rodean. El tropezar con un rincón, una canción lejana, el título de un libro o de un artículo periodístico, puede desencadenar una reacción de amor o de lujuria que trasmuta al poeta y a su realidad, que permeará cada recuerdo asociado a su musa de turno, lo cual le permite disfrutar su entorno de manera insospechada a los demás, transmisible solamente mediante el verso: «...ligera y virtuosa / qué resplandor de novedad agregabas / a las calles comunes, a su gente corriente; / cuando vencías en ellos monotonía y reserva». Más adelante, al repasar los objetos abandonados tras una relación que terminó en divorcio, concluye otro poema con un gozo masoquista: «Con todo, es una maravilla ir de paseo al olvido / y encontrar todavía aquel húmedo invierno / en que aprendimos juntos a besar y a escribir».

En «Remember», la segunda parte, se recogen poemas de recuerdos adolescentes. En ellos el poeta gusta de enumerar prendas de vestir, indumentaria de campaña, nombres de amigos con los cuales ha perdido contacto porque fuera de la circunstancia que los unió, no tenía sentido mantenerlo, sin embargo, el recuerdo del momento les da vida y significado una vez más, siquiera en la brevedad de unas estrofas.

«Cita aplazada», la tercera parte del libro, reúne poemas de carácter introspectivo y existencial, en los cuales el autor recorre su biografía a modo de confesión y de autoanálisis, para poder deshacerse de sus perennes demonios y construir versos que lo liberen de sus dudas, como expresa al concluir su poema «Madrugada»: «Yo, / Despierto hoy desheredado de toda cosa muerta, / Gozo esta

bien ganada, fabulosa pobreza de no poseer nada / Salvo tierra y muchacha. / Hoy, / Expulsada toda propiedad de mí, / Salen a pie los versos / y entran volando palomas».

La parte final del libro, titulada «Crónica de amigos», recoge poemas dedicados a las amistades exiladas, a quienes no ha podido olvidar y cuya ausencia le aqueja como un mal de nostalgia que no tiene cura. Hurtado reflexiona sobre el impacto emocional de estas ausencias en un tono personal, expresado con características de poesía exteriorista, en voz coloquial que establece el diálogo con los ausentes: «En esta quieta, romántica, mañana de noviembre / alguna gente buena me recuerda de pronto / —el Técnico Tomás, Limbania la portera— / Reglo Guerrero el Chino vive contra los Grandes Lagos / Concha, que me leía la mano, se ha mudado de Luyanó a Madrid. / En esta solitaria, atómica, mañana de noviembre / no siendo yo accionista ni dirigente / sino un antiquísimo bebedor de pésima cerveza / ofrezco para todos cuarto en mi corazón, / paz desde esta cuartilla».

La poesía de Hurtado recorre todas las frustraciones de su generación, que trató de soñar mientras vivía una pesadilla, de quienes con malabares sobrevivieron una realidad esquizofrénica antes de que ésta los transformara en seres sin identidad.

Los antecedentes de Hurtado pueden encontrarse, sin necesidad de salvar las distancias paternalistamente, en la obra de William Carlos Williams, de Allen Ginsberg y más inmediatamente, de Heberto Padilla, sin que esto implique falta de originalidad, ya que Hurtado se expresa con un concepto poético muy personal, con las influencias debidamente digeridas.

A los 50 años de edad, el poeta regala su paradójica ópera prima, llena de la necesaria fuerza juvenil, pero con el oficio de un escritor en plenitud de facultades. Su devoción poética lo ayudó a prevalecer sobre la noche en la estepa de la represión literaria con una madurez sorprendentemente serena. Quizá su actitud y su avatar quedan reflejados en unos versos del poema que da título al libro: «Al poeta le encanta / parecer blanco entre los rojos / y rojo entre los blancos.

Siente / una apasionada inclinación por las minorías. / Considera aristocrático / avanzar hacia la derrota / ... / La ilimitada confianza que necesitaría el poeta / no es de este mundo, / pero cuando la flauta se le atora / y las alimañas lo cercan, / el poeta / como el personaje de una fábula Zen / colgado de cabeza en el abismo / saboreando una cereza / desconcierta a los tigres». ■

De campos y vacas

PEDRO LUIS MARQUÉS DE ARMAS

Carlos Aguilera
Retrato de A. Hooper y su Esposa
 Editorial Unión
 La Habana, 1996

AUNQUE EN MODO ALGUNO «ORIGINAL» *Retrato de A. Hooper y su Esposa* es un libro interesante y único, no sólo por su forma sino por los conceptos que mueve. Único en cuanto al novum que propone a la literatura cubana —para la que actualiza tópicos que fueron «duros» en los sesenta y setenta dentro del arte y pensamiento occidentales—, y por las dificultades que seguramente supondrá entre sus lectores, entendiendo un lector tipo aparcado en las coordenadas del canon. Por los conceptos que mueve, *A. Hooper* consiste en un juego pensamental, que se vale de la parodia y progresa en una suerte de ficción citatoria, y por sus modismos o «formas» conecta con los embalajes de Kantor, pasa a las máquinas célibes de Deleuze, corre hacia el postexpresionismo norteamericano, y recae en los sonajeros orgónicos de Reich. En éste último, ya no para extender una «nueva moral», sino para en virtud de su obsesividad, tomar de allí algún quantum de neurosis. Pero estas referenciales (no importa el orden que le demos) han sido asumidas por deterioro, esto es por desgaste al máximo de la noción

Deus ex Machina de que proceden. El Yo o cogito es luxado en sus «síntesis de conexiones» a la res extensa. De igual modo pasa (virtualmente como en los anteriores) por las cafeteras y columbinas astrales de Acosta León y los cristos de cuerda de Eiriz. En fin, máquinas disfuncionales que entran en su campo y con las cuales *A. Hooper*, al retardarse, acopla para adelantar.

Pero un poema no es una máquina-en-sí y el lector no deberá confundirse. Se pone en juego una figura conceptual cuyos preceptos son esencialmente maquínicos. Esto hace inabordable el recurso en definitiva representacional del símil y expulsa al margen cualquier alegoría o simbólica. Por ejemplo, la fórmula de Rimbaud *Yo es Otro* deserta al trucaje del símil lo mismo que a algún sustituto simbólico. Así el problema (con o sin desarreglo de los sentidos) consistiría, más que en «cambiar la vida», en cambiar de vía..., como hacen los trenes. Así también el texto («todo poema es una pequeña máquina», decía Willians) será siempre permutable por otro(s) dentro del cuerpo sin órganos de cuanto existe, sea o no «allende los humanos».

El verso de Celán nos pone a la vez frente a otra figura conceptual: la de inmateriales. Por cuanto una escritura como la de *Retrato de A. Hooper y su Esposa* anticipa determinado uso de sus «materias», que muestran y ya no esconden aquello que no podría ser representado. El campo se abre retroactivo a Kant (la pena por la imposibilidad de representar lo insensible es vuelta horror infinito), al primer Wittgenstein (de lo que no se pueda hablar mejor callarse) y sobre todo a Nietzsche. Es a partir de una frase de sus *Aforismos* —«escribo en la mitad de la vida»— que se desarrolla la trama del libro. Pero como el paradigma de lo representable ha sido puesto en duda (introito, nudo, desenlace en la versión más rápida) en realidad, por disyunción, nos movemos en el vector luxado, más bien en un proceso sin principio ni fin. La procesualidad de este poema-relato («cada texto es un proceso de múltiples cabezas», apunta Derrida) es pues del orden de una narración que al repetirse —máximo de repetición y de verticalidad, insiste el autor— produce extática, esto es intensidad

igual cero de sus pulsiones de muerte. De ahí que las palabras (decibles), queden relegadas en tanto «cadáveres» (Celán).

Con Lyotard podemos afirmar que el mérito de *A. Hooper* (y de su imaginario) radica en «colocar» aquello innombrable ya no para una historia concreta, judíos por ejemplo, ahora en tanto recordatorio de algo que siempre podría y de hecho-es-todavía-sucediendo. Así de nuevo las nociones de campo (otra frase cara al autor, si se me permite: «todo campo al de concentración conduce», de K. Kraus) y de vacas y cabezas. En este sentido *A. Hooper* y también *B,Ce* —otro de sus textos— imponen estructuras, las de sus férreos embalajes que remiten (por cadencia, es decir por ruido histórico) al problema fascista. De modo que tal anticipación porta su precisa intensidad micro-histórica, según el contexto en que se escribe.

La anécdota por su parte es bien simple, no obstante las combinatorias. Hooper es el granjero que es a la vez filósofo y es tanto Nietzsche como una primera persona (no necesariamente el autor) que en algunos momentos se inserta. El granjero Hooper (nombre trucado del pintor norteamericano) comenta los obstáculos «reales» y no sólo epistemológicos que padece mientras escribe su libro de comentarios sobre los *Aforismos* de Nietzsche. El obstáculo esencial resulta ser el dinero, situación que de golpe intuye resolver en el movimiento de sus propias vacas, y que le permite concluir esa «caja cerrada del pensar» en que también consisten sus aforismos. El *Retrato* es pues un relato propio, sobre la reapropiación dinero-escritura(s): capitales lógicos inflados y por lo tanto líquidos. De esta forma, como en una cadeneta de papel molecular y tomados de la mano van todos, desde Lutzen a Potsdam y desde Potsdam a Lutzen, unos y los mismos personajes o figuras conceptuales: Hooper, el filósofo en su bestia de orejas congeladas y los «maestros» (no por casualidad maestros de la percepción) Willians y el cartero Cheval. Y por esa cadeneta o tira de papel es que tira a su vez el autor, alargando por el centro de la página un texto que en definitiva no es largo. Pero de nuevo prefiero hablar de campo en lugar de página, en

acuerdo con la factualidad que la narración llega a producir.

Finalmente decir que *Retrato de A. Hooper* y *su Esposa* alude constantemente a las relaciones entre pensar y escritura, quizá sobremanera. Pero el supuesto lector no debería tomarse el trabajo ni siquiera mínimo de atisbar altivez en dicha alianza (en todo caso soberbia). A fin de cuentas el poeta no es «pensador» y sus recorridos al cabo no pasan de rayones, a veces necios, silogismos que se dan de cara contra el tope. En este caso no el tope que el límite del pensar impone, más bien el de los propios juegos pensamentales del autor. Pues ahí asoma la diferencia, de cualquier modo el uso, tal como Nietzsche mucho después de la mitad de su vida. En el hospicio de Jena, ya perdido el juicio, en una ocasión al ser visitado, dijo: «Son estos cielos huecos como el pensamiento». No existe aquí altivo trabajo de la mente en ese sentido: filosófico. Sí, muchos pensamientos huecos, defectuosos, como en toda máquina.

¿Por qué fue escrito esto como formando parte de la literatura cubana? Precisamente porque no había sido escrito antes. La necesidad de sus verticales (comas, comillas y el resto de los signos pensiles que recuerdan una colgadera de reses) apunta contra la necedad del consenso, tan abundante en nuestra «comatosa» tradición. ■

La escritura como lapsus

ARMANDO VALDÉS

Jorge Ángel Pérez
Lapsus Calami
Ediciones Unión
La Habana, 1996, 84 pp.

MÁS ALLÁ DE LAS POLÉMICAS SOBRE LA pertenencia o no a un discurso post-moderno, una buena parte de la cuentística escrita en Cuba por los narradores nacidos

después de 1958, se identifica con una práctica intencionada de la fragmentación, con una escritura (¿meta-escritura?) que se proclama autónoma, connotativa y polisémica, y con un juego de referencias que abarca todas las formas de intertextualidad. El texto deviene un territorio que juega con su independencia y, contradictoriamente (quizás porque no se interesa en reflexionar sobre los preceptos de una modernidad) funda en este juego de lecturas y alusiones cruzadas, en la (¿aparente?) neutralidad del contexto descrito, y el desinterés totalizador, su literalidad.¹

Un primer acercamiento a estos cuentos exige una lectura activa de un lector prevenido. La escritura establece sus límites cuestionando su propia originalidad. Es por eso que una primera lectura de *Lapsus Calami*, de Jorge A. Pérez, nos obliga a abandonar una retórica de la lectura.

Lapsus Calami agrupa textos que pueden considerarse fragmentos de una idea alrededor de la cual se «construye» el libro: la escritura como *lapsus*, como «calamidad» surge en un acto de transición irracional (léase catastrófico) y, en todo caso, materialidad involuntaria de una revelación del inconsciente.

Visto de esta manera el libro puede considerarse como una ficción que justifica presupuestos teóricos. Aunque éste es uno de los puntos susceptibles de ser criticados en una zona de la más reciente narrativa escrita en la isla (algo así como verse obligado a responder: ¿quién va a leer eso?), éste no es el caso de *Lapsus...* Al libro lo distingue el tono del discurso, la ironía y el *choteo*, el uso de referencias sacadas de contexto y confrontadas a personajes y acontecimientos de una irrealidad (casi siempre) hilarante.

Teniendo en cuenta los procedimientos compositivos, podemos reunir en tres grupos las narraciones de *Lapsus...*, sin que estos procedimientos se excluyan entre sí.

¹ Literalidad comprendida como capacidad del texto «a agregar un valor singular», para de esta forma hacer valer su particularidad con respecto a una tradición. Ghislain Bourque «La littérarisation». *La Littérarité*. Les Presses de l'Université Laval. Sainte-Foy, 1991, p. 32.

Un primer grupo estaría compuesto por textos que acentúan su carácter fragmentario, a través de la confrontación de probables soluciones a conflictos presentados (y detenidos) en sus momentos climáticos. En este grupo el comentario de una tesis o de una situación dramática origina el texto fragmentado. La escritura propone cerrar un círculo, o hace un guiño al lector a través de interminables silogismos donde los personajes pueden ser números, letras o cifras, figuras bíblicas o seres anónimos que atraviesan ángulos opuestos. Los argumentos son disquisiciones que pierden el peso de su gravedad inicial. El desenlace es abolido y en su lugar sólo hay probabilidades. «El cocodrilo (tercer cuento)» es una página en blanco, mientras que «El cocodrilo (primer cuento)» abre y cierra el libro. En «Convicción o Jesús lee a Kant», el hijo de Dios susurra algo al oído de su padre después de leer a Kant, y acto seguido el padre poniéndose de pie señala «un punto de la Alemania, no muy distante del otro» y crea a Nietzsche.

En un segundo grupo de textos, el cuerpo funge como intermediario entre el imaginario y el acto (físico) de la escritura. Abordando este tema Chantal Chawaf propone llenar con la escritura el vacío existente entre el cuerpo y el lenguaje hablado, hacer de la escritura una (otra) lengua viva, que transcriba los procesos físicos del cuerpo.² La escritura como traductora, sin prejuicios que limiten su intervención entre escritor-texto-lector. Ese tipo de texto desorienta a un lector que busca llenar un espacio a través del imaginario del escritor, y no de páginas alejadas de una preceptiva de la alteridad: ficción (literatura)-vida (realidad).

En un cuento como «Mnémica» (encabezado por una cita de Nietzsche), el narrador enumera el fracaso de varios rituales puestos en práctica para tratar de recordar el origen de una cicatriz que cubre su rostro. Al final acepta ejecutar (irónicamente) el clásico ritual de la *madeleine* en la taza de té de Marcel Proust. En «Autorretrato con salero», el

² Chantal Chawaf. *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*. Presses de la renaissance. Paris, 1992.

protagonista lucha contra un grano de sal, sin que los músculos de su cuerpo «fofo» logren liberar la entrada del salero. En «Alte- ridad o nacimiento del otro», «Otra vez el banquete» y «Peligro postrero o peligro ini- cial», las descripciones del cuerpo actúan como imágenes generadoras de los textos. La negación de nacer, los cálculos milimétri- cos para comer a un hombre, la pasión de fotografiar la descomposición de un esque- leto, temas y asuntos de estos cuentos, son relegados a un segundo plano ante esas des- cripciones. La imposibilidad y la negación de enfrentarse a un mundo exterior hostil, recurre al territorio del cuerpo, fragmento de esa totalidad enemiga.

Pierre Garrigues señala que en una escri- tura fragmentada «el texto no se concibe sin un placer ligado al cuerpo», el rechazo a la sistematización, y una cierta violencia sádica o erótica.³ En un ensayo Roberto González Echevarría, resume así la idea de *Escrito sobre un cuerpo* de Severo Sarduy: «La cultura es el más allá que se produce en exceso de la ne- cesidad, y como automutilación». Y argumen- ta que para este escritor cubano la literatura es un arte del tatuaje, «para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas».⁴ Sin ignorar la vigencia de muchos principios teóri- cos de Sarduy en la más reciente narrativa de la isla, sobre todo en cuanto a la intención de privilegiar el carácter connotativo de la pala- bra, evitar lo anecdótico y valerse de todos los recursos intertextuales posibles; *Lapsus Calami* parece construirse siguiendo un cami- no abierto por Virgilio Piñera.

En este sentido las marcas son tan evi- dentes que por momentos el libro parece concebido como una prolongación metoní- mica del estilo piñeriano. El rechazo a lo lí- rico, la presentación sin preámbulos del conflicto en una atmósfera fantástica o ab- surda, el lenguaje directo, la utilización del

cuerpo (y de la carne) como última posesión y a su vez símbolo de actitudes humanas, son algunos elementos del estilo de Piñera asumi- dos en la escritura del libro. Los cuentos de Piñera «Un parto insospechado», «La cena», «El enemigo», y varios otros, son claros ante- cedentes de los que hemos reunido en este segundo grupo.

Dos cuentos conforman el tercer grupo. En ellos prima la aplicación de relaciones in- tertextuales en su grado más elevado. El au- tor-narrador se reconoce en dos cuentos ya escritos. «El antecesor del antecesor» es una versión invertida del tema del doble presente en «El antecesor» de Miguel Ángel de la Torre. El sobrino no es condenado a cum- plir un destino trazado por el tío muerto al que todos lo comparan, sino que el resultado de sus actos en el presente y el futuro puede modificar la vida pasada de su tío. En el cuento titulado «Jorge Ángel Pérez autor de En el insomnio», el autor confiesa su deseo de suicidarse cuando termine de escribir un texto que es la explicación de su imposibili- dad de (re)escribir «En el insomnio» de Pi- ñera. De esta manera el personaje del cuento de Piñera sería el autor hipotético del cuen- to de *Lapsus Calami*, y por extensión, de todo el libro. Para esto Jorge Ángel se aprovecha de dos detalles; Piñera titula su cuento «En el insomnio» y no «El insomnio», y finaliza la breve narración con dos líneas que delimitan (y hacen independientes) los territorios de la muerte y del insomnio:

El hombre está muerto, pero no ha podido quedarse dormido. El insomnio es una cosa muy persistente.

Los dos cuentos de este tercer grupo son *derivados*, engendrados por relaciones inter- textuales más evidentes.⁵ Renunciar a la in- manencia de la escritura para insistir en esa deuda con Piñera, implica un homenaje y un sutil intento de superación. Este segundo

³ Pierre Garrigues. *Poétiques du fragment*. Editions Klincksieck. Paris, 1995.

⁴ Roberto González Echevarría. «Introducción» a *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy. Ediciones Cátedra. Madrid, 1997; pp. 73 y 74.

⁵ Nathalie Piegay-Gros. *Introduction à l'intertextualité*. Du- nod. Paris, 1996. Los derivados son («nuevos») textos concebidos a partir de la *reescritura* de una obra que ac- túa como antecedente, o *hipotexto*.

grado de aproximación compensa la presencia de ese antecedente, al mismo tiempo que le confiere al libro una posición desde la cual él puede defender (negándose) sus presupuestos.

Valorar con un mínimo de acierto un fenómeno literario como la narrativa de los escritores cubanos nacidos después del 58, del cual forman parte al menos una veintena de autores representativos, exige enfrentarse a tres problemáticas, que el solo análisis de un libro no puede resolver. 1) La diversidad de tendencias estilísticas, 2) el carácter de las relaciones de sociabilidad imperantes y su repercusión en la obra [no sólo la —repetida— dicotomía *ensura* (interior— isla) — *libertad*» (exterior— extranjero), sino también, *mercado* = *paraliteratura*, entre otras], 3) la dificultad de poder conocer (y por ende poder estudiar) la mayor cantidad posible de textos o libros publicados.

Si la narrativa cubana del exilio es mayoritariamente realista y testimonial, confesional y autobiográfica,⁶ la escrita en Cuba por un grupo de la generación mencionada, parece aferrarse a la desintegración por el fragmento, muestra lo marginal o lo himnico, lo fantástico y lo absurdo al (agónico) realismo de la cotidianidad. Y defiende a su manera un territorio que acepta constituido de reescrituras y referencias intertextuales, de islas a salvo en medio de la isla, de meta-lenguajes ingeniosos e irónicos.

En un conocido pasaje de *Locus Solus* de Raymond Roussel, el poeta Gerard consagra su tiempo a hacer «extrañas maniobras» sobre dos hojas blancas de un diccionario escrito en latín. Utilizando como pluma una espina de rosa Gerard escribe y después reescribe sin cesar sobre las únicas hojas blancas del diccionario. Para Ghislain Bourque la poética de Roussel queda explicitada en ese pasaje; la *lite-ratura* (del latín *literatura*), es concebida como *lectura de la rature* (*rature*

del latín *radere* = tachadura), lectura de algo ya escrito, de una corrección, vuelta a un texto anterior.⁷ Otra acepción del latín *calami* nos remite a caña para escribir, es decir, pluma. Jorge Ángel Pérez continúa la idea de Roussel, como el poeta Gerard reescribe a intervalos (*a lapsus*), suma nuevos espacios a espacios ya ocupados por textos canónicos, y estructura de esa forma, a través de fragmentos superpuestos, uno de los libros representativos de su generación. ■

Ocho mirillas a la condición humana

MARITHELMA COSTA

Sonia Rivera-Valdés

Las historias prohibidas de Marta Veneranda

Casa de las Américas y Ministerio de Cultura de Colombia

La Habana, 1997, 144 pp.

Ed. Txalaparta

Tafalla (Navarra), 1998, 158 pp.

UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS QUE HACE que un libro sea tanto recomendable como memorable, es la posibilidad que ofrece a sus lectores de perderse en él, y hacerles olvidar, a través de la red de palabras que lo configura, el mundo que lo rodea. Esta capacidad de des-realizar lo real y darle consistencia a lo que no la tiene, permite a quienes se adentran en sus páginas el escapar del propio día a día o percibir ese día a día desde una nueva perspectiva.

Esto es sin duda lo que sucede cuando

⁶ En este sentido ver: Rafael Rojas, «La neblina del ayer», *Encuentro*. Madrid, N° 4/5, 1997, p. 225. A los autores citados por Rojas, se puede añadir Jorge Luis Camacho con la novela *La queue du singe* (El rabo del mono), publicada en 1997, en París.

⁶ En este sentido ver: Rafael Rojas, «La neblina del ayer», *Encuentro*. Madrid, N° 4/5, 1997, p. 225. A los autores citados por Rojas, se puede añadir Jorge Luis Camacho con la novela *La queue du singe* (El rabo del mono), publicada en 1997, en París.

⁷ Ghislain Bourque, *op. cit.*, p. 39.

uno abre *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, la colección de cuentos de Sonia Rivera-Valdés que publicó Casa de las Américas en colaboración con el Ministerio de Cultura de Colombia en 1997 y Editorial Txalaparta en 1998. El libro, que recibió el Premio Extraordinario de Casa de las Américas para la Literatura Hispana en los Estados Unidos, se compone de siete cuentos cortos y una *novella* donde se exploran una serie de situaciones-límite.

Según explica Marta Veneranda, su apócrifa editora, las historias fueron seleccionadas debido a su representatividad de los distintos conflictos humanos. Por ello los personajes que las narran, siempre en primera persona y siempre sobre la base de que se trata de situaciones vividas por cada uno de ellos, presentan las múltiples posibilidades del deseo hetero y homosexual, los problemas que surgen al contar una historia que puede dar sentido a toda una vida y las obligaciones que comporta la amistad cuando es verdadera.

Marta Veneranda se presenta en la «Nota aclaratoria» inicial como una investigadora que durante cinco años se ha dedicado a recopilar historias que sus protagonistas consideran escabrosas. Se trata de experiencias que jamás se han atrevido a contar y que ocultan más por la forma como las perciben, que por la mayor o menor carga de delito o desaprobación social de los episodios en cuestión. Con la ayuda de una serie de preguntas y de su facilidad para relacionarse con la gente, Marta Veneranda se va adentrando así en los laberintos humanos y recorriendo, para una tesis de sicología que pronto se transforma en una de letras, unos relatos insólitos que por vez primera sus protagonistas se atreven a compartir.

El recurso de la historia encontrada y el autor apócrifo no son nada nuevos. Lo que nunca se había tratado en la literatura con el mismo acierto, son los conflictos entre los que se debaten los personajes. En «Cinco ventanas del mismo lado» Mayté Perdomo le cuenta a Marta Veneranda cómo descubre, a través de una prima que llega de Cuba, tanto la otra cara de su sexualidad como la importancia de su independencia. En «El

olor del desenfreno» un amigo suyo sumamente pulcro confiesa una aventura erótica nada común de la que, a pesar de la vergüenza que le produce, aún guarda, como amuleto, el condón que utilizó. En «Entre amigas» varias mujeres se confabulan para liberar a la protagonista de la historia: una peruana que emigra a los Estados Unidos y se casa con un polaco; y en «Veneditos» también se lleva a cabo el asesinato de un marido, pero esta vez la esposa lo hace sin ayuda de nadie. Por otro lado, en «Los ojos lindos de Adela» se exploran las consecuencias de la verdadera amistad; en «Caer en cuenta» se narra una relación erótica entre dos mujeres que, aunque inconscientemente se desea, nunca se lleva a cabo; y en «Desvaríos» se exploran los problemas de un joven matemático homosexual que viene de la provincia a La Habana, sólo se acuesta con negros, pero en un momento de su vida descubre que su libido sólo se despierta con fantasías eróticas femeninas.

A pesar de constituir experiencias poco corrientes, las diversas metamorfosis y epifanías de los personajes se presentan a través de un lenguaje inocente, espontáneo y directo, el lenguaje de quienes viven y describen los hechos narrados. Aunque muchos de los protagonistas rememoran su vida en Cuba, todas las historias ocurren en Nueva York. Y esta ciudad unas veces se presenta como la urbe inhumana donde la mayoría debe luchar sólo para sobrevivir, mientras otras es la ciudad-escenario de encuentros amorosos, un espacio entrañable donde paradójicamente imperan la intimidad y la amistad solidaria. Esto es lo que se nos cuenta en «La más prohibida de todas», cuento extenso o novela corta que cierra con broche de oro el volumen.

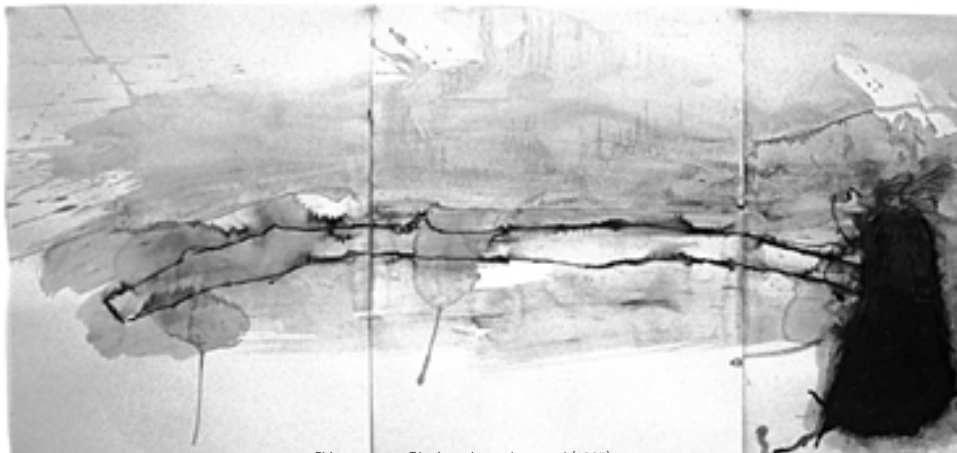
Su narradora, una escritora profesional obsesionada con el poder de las palabras, le regala a Marta Veneranda su historia prohibida; pero le exige que sea la última, la que culmine su colección. Por vez primera no se trata de un episodio aislado, sino que se nos da la narración pormenorizada de todo un periplo vital, el minucioso desglose de los detalles que lo fueron conformando hasta llegar al momento de su clímax. Sin embargo,

esto sólo se nos aclara en el encuentro final, un descubrimiento amoroso para el que las múltiples relaciones hetero y homosexuales de su protagonista han sido un mero hilo conductor. Y este hallazgo ya no se concretiza en la ciudad de Nueva York sino en La Habana, en una habitación con una ventana frente al mar. Allí la escritora-protagonista acierta de nuevo con la perfecta combinación entre el amor y la voluptuosidad del lenguaje, con lo que libro y personaje cierran con una vuelta a la tierra natal.

En *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, Sonia Rivera-Valdés maneja una prosa flexible, precisa, rica, natural. Una prosa que, debido a su origen confesional, unas veces se acerca al coloquialismo y otras se carga de contenido poético. Esta excelente narradora trenza asimismo términos caribeños y anglosajones, recreando de forma magistral el ambiente fronterizo donde se mueven sus personajes. Los ocho textos de la colección, que se pueden leer tanto de for-

ma independiente como engarzados en la macrohistoria de Marta Veneranda, nos proporcionan ocho ventanas a la realidad; ocho mirillas a través de las cuales podemos asomarnos para conocer los múltiples vericuetos de la condición humana.

Por su frescura y osadía, estos provocativos cuentos constituyen un hito tanto de la literatura escrita por los hispanos en los Estados Unidos, como en el mapa literario caribeño. Sus novedosos temas, tanto como sus sorprendentes tramas e impecable composición, ubican sin lugar a dudas a Sonia Rivera-Valdés dentro de ese grupo de escritoras que en los últimos diez años le han dado un giro de ciento ochenta grados al panorama de las letras latinoamericanas. Hay que felicitar a Casa de las Américas y al Ministerio de Cultura de Colombia por habernos dado acceso a estas historias que a partir de ahora no sólo pertenecen a Marta Veneranda y a Sonia Rivera-Valdés, sino a todos sus lectores. ■



El instrumento. Técnica mixta sobre papel (1997)