

El puente de Ponte

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

Antonio José Ponte

La fiesta vigilada

Editorial Anagrama, Barcelona, 2007

248 pp. ISBN: 8433971492

EL NUEVO LIBRO DE ANTONIO JOSÉ PONTE, *La fiesta vigilada* (Anagrama, 2007), gira en torno a ruinas y ruindades: las ruinas de La Habana producto de las desastrosas políticas del régimen, y las ruindades de que fue víctima el autor por parte de la represiva burocracia cultural cubana. Estas últimas las relata Ponte en un tono quedo, irónico e impersonal. La sátira de los comisarios, casi todos escritores frustrados o ya cascados, es benevolente. El recurso de no nombrarlos, aunque los enterados podemos identificarlos fácilmente, los salva de la vergüenza de hoy, pero también les niega la supervivencia histórica, aunque sea como los malos de la película. Yo pienso que en el fondo ellos saben lo que son y lo que valen; es decir, lo que no valen, y maldicen estar condenados a desempeñar papeles tan mezquinos. Ponte los trata con escrúpulo forense, como si temiera embarrarse, lo cual me parece más efectivo como desquite que un ataque inmoderado que les conferiría más relevancia de la que tienen. El tema de las ruinas es más importante porque se vincula al más amplio de la historia, y con ésta, a la posibilidad de narrar, que es una de las preocupaciones de Ponte.

Con las ruinas, residuos o suplementos, la historia escribe su propia historia. Son como una escritura a la vez natural y artificial, la más concreta y reveladora, pero también la más enigmática: son piedras que quieren hablar, y que, en efecto, hablan en grandes poemas, como el conocidísimo de Rodrigo Caro «A las ruinas de Itálica», y más próximo a nosotros en «Alturas de Machu Pichu», de Pablo Neruda. Las ruinas son también, desde la perspectiva del presente, monumentos del paso del tiempo, testigos de grandes conmociones, de cambios radicales, a la vez que advertencias del poder

destructor de las edades, cuyos más imponentes edificios acaban por regresar desmoronados al suelo sobre el que se irguieron. Por eso las ruinas son tema preferido del barroco y del romanticismo, movimientos en que se expresa con particular vehemencia una temporalidad fugitiva; en el primero, porque al fin se da por acabada la Edad Media y su sentido del orden del cosmos, finito y abarcable por la mente humana; en el segundo, porque la razón, la ciencia y los sentimientos han buceado en la inmensa profundidad de la historia, descubriendo no ya el infinito del futuro sino el del pasado. Para Ponte, el derrumbe emblemático fue la caída del Muro de Berlín, que marca en el espacio de su propia vida, de la historia en que ésta se inserta, el final de una época y el principio de otra. Pero, ¿de cuál?

La reflexión sobre el Muro surge en torno a unas atinadas observaciones de Ponte sobre la obra de John Le Carré, el conocido autor de novelas de espionaje cuyos argumentos y personajes dependen de la existencia de éste y de las pugnas entre servicios de inteligencia durante la Guerra Fría. Pero una vez caído el Muro, una vez concluida la Guerra Fría, ¿de dónde sacar los conflictos para armar los argumentos? Para Ponte esto suscita la pregunta aún más amplia de si el final que marca el Muro demolido, desmantelado ante millones de televidentes, es el final de la historia, el final de la teleología que las versiones degradadas del marxismo que esgrimía la Unión Soviética y sus satélites propugnaban. ¿Tiene fin el tiempo? ¿Tiene sentido la historia? En el fondo, estas profundas e imperecederas preguntas forman la base de *La fiesta vigilada*.

Las ruinas de La Habana no son imponentes, rezuman más melancolía que historia porque remiten en su mayoría a una época relativamente reciente en que la fiesta bullía en la vida cubana. Ponte tiene predilección por los bares desvencijados, remozados algunos en la actualidad para atraer turistas, en los que quedan reliquias como una barroca barra de fina madera, un traganíquel mudo en su desmantelada vejez, trastos polvorientos que alguna vez fueron la utilería de bailes y alborotos. Es el ambiente fiestero que el notorio cortometraje *P.M.* muestra en esos trece minutos que conmovieron a la cultura cubana. Los

vetustos bares son la contrapartida de los músicos ancianos que Ry Cooder, con lucrativo oportunismo, rescató para filmar su *Buena Vista Social Club*. La Habana, que irónicamente para Ponte da la impresión de haber sufrido el bombardeo que el Máximo Líder ha vaticinado a lo largo de casi 50 años para enardecer a la población, pero que nunca se dio, se ha convertido en la ciudad en ruinas predilecta de fotógrafos extranjeros. Pero las ruinas más expresivas son las de la Escuela Nacional de Arte, de Cubanacán, descabellado proyecto que los bamboleos ideológicos y la planificación desastrosa del Gobierno convirtieron en ruinas *ready made*. Es decir, la escuela, planificada por arquitectos famosos traídos a Cuba con el expreso propósito de diseñarla, quedó a medio construir y llegó a ruinas sin haber pasado antes por ser edificios. ¡Son ruinas sin historia! Significantes vaciados de significado.

La fiesta vigilada se escribió antes de la aparatosa enfermedad del Máximo Líder, por lo que hay ahora que sumarle a su lista de ruinas la del cuerpo del dictador. Frágil, decrepito, pero afechado a la vida y al poder con grotesca tenacidad, Fidel Castro es un vejete senil, convencido, al parecer, de que también será capaz de conquistar al tiempo y a la naturaleza. (Habiéndosele extirpado el colon, el Máximo Líder es, literalmente, el primer mandatario poscolonial). Es una ruina que preside las ruinas de su propia creación, algo que ni a los emperadores romanos les fue dado. Su vida es ahora la crónica de un sepelio anunciado, la fiesta que finalmente dará fin a su dilatado gobierno.

El tema de la fiesta, que da título al libro, está menos desarrollado que el de las ruinas y no aparece sino hasta la página 74. La Habana, según Ponte, es un «museo de la fiesta» (p. 181). En términos generales, la vida cubana es para él como una fiesta reprimida por el régimen, que ve un conflicto entre ésta y la Revolución. Como las ruinas, las fiestas marcan el tiempo, le ponen puertas al vasto campo de la historia. Pero la Revolución no quiere otra puerta que la suya, por lo que se niega a reconocer ninguna otra transición e impide que ésta ocurra. Pero la fiesta, como bien apunta Ponte, está antes y estará después de Fidel Castro, es superior a la Historia. Por muy larga que nos parezca la dictadura, todos los elementos esenciales de lo

cubano, componentes algunos de la fiesta, son más antiguos que ella, desde la Virgen de la Caridad del Cobre, hasta la música y la pelota. Las únicas fiestas que el régimen permite son las impuestas a la población, algo que, por cierto, se remonta a los albores de la cultura cubana: a los bailes que los esclavos eran forzados a celebrar en la cubierta de los barcos negreros para preservar su salud física y moral, y a las fiestas («tambores») de las dotaciones en ciertas fechas, también permitidas con el mismo propósito.

La fiesta es un acontecimiento que sucede en un lugar y tiempo determinados, recortados del tiempo y espacio comunes de la vida diaria, por lo que, en realidad, no se puede considerar toda la vida cubana como una fiesta. Ocurren para marcar cambios capitales y para conmemorarlos, por eso son frecuentes en la acelerada historia de Cuba, donde estos se han dado con rapidez. Las fiestas forman parte de lo religioso y son generalmente reguladas por las religiones. Pero como Cuba no ha tenido una tradición religiosa profunda, la fiesta, aunque frecuente y bullanguera, no ha tenido el arraigo que tiene en México, como Octavio Paz propuso en un inolvidable ensayo incluido en *El laberinto de la soledad*. Quizás lo esencial de la fiesta cubana sea su superficialidad en todos los sentidos, porque son y se saben transitorias, se dan en el espacio y tiempo del cambio mismo, no tanto en su repetición, mientras que las mexicanas afirman la continuidad y permanencia. Por eso, también, las ruinas que dejan son de pacotilla, no templos y pirámides.

El ensayo es un género sin poética, excepto la implícita en su propio nombre, que sugiere tanto algo de prueba científica como de teatro, pero de un teatro provisional, de práctica para una eventual función. El ensayo también se inventa su propio pretexto, o pre-texto, tanto en el sentido de texto anterior al texto como en el de justificación. Los ensayos son o pueden pretender ser cartas, meditaciones, confesiones; se alejan de lo factual del periodismo para concentrarse en algún detalle concreto que provoca una reflexión. El ensayo suele ser íntimo y llevar la firma del autor en el estilo, que es el pacto con el lector. Ese pacto remite a los orígenes del género que, todos sabemos, se remontan al siglo XVI y a Montaigne. Pero pocos

recuerdan que el ensayo se desgaja del diálogo clásico que resucitaron los humanistas del Renacimiento. En estos el autor se desdobra en varios personajes que discuten algún tema, dejando que las ideas fluyan en el intercambio de voces, sin que ninguna represente necesariamente su punto de vista. Era como dramatizar el diálogo interior que todos llevamos dentro, que nos permite dejar sin resolver dudas y dilemas. Obedeciendo al individualismo renacentista, en el ensayo, una de esas voces se independiza, ocupa todo el texto y representa la voz del autor; las otras quedan implícitas en las de los eventuales lectores. El ensayo es un ejercicio de autodefinición pública.

Ponte es un ensayista pudoroso. Hay poca autodefinición o revelación propia en *La fiesta vigilada*. Uno podría preguntarse si se trata de un resabio adquirido tras años de hostigamiento, persecución y vigilancia, o si es una característica propia. Sabemos poco sobre lo que siente Ponte, y menos sobre su vida sentimental, afectiva o erótica. Su postura es como la de un testigo culto, agudo, irónico de la vida cotidiana de la Isla; pero un testigo vigilado, no sabemos si por fuerzas externas o internas. Esto es afín a la resistencia pasiva que practicó Ponte ante los asaltos de los comisarios, que se empeñaron en que acabara de largarse del país, sin lograrlo hasta fecha muy reciente. Ponte quedará para siempre en la historia de la cultura cubana como el que se negó a irse, el que se atrevió a quedarse, haciendo caso omiso de los abusos y pasando por alto las oportunidades ofrecidas para que se quedara fuera de Cuba cuando le permitían salir del país. Ponte fue un ejemplo de entereza y de valentía; lo es también de reticencia.

En una de las repulsivas «mesas redondas» que el régimen le inflige al pueblo cubano a través de la televisión, uno de los invitados, hablando precisamente de *Encuentro*, se refiere a Ponte como «el hombre en La Habana» de la revista. (Hay, por cierto, una parodia genial de este programa en la televisión de Miami intitulada *La Mesa Retonta*). La alusión a la novela de Graham Greene le da a Ponte la oportunidad de hacer un análisis literario muy agudo de *Our Man in Havana*, en el que equipara la actividad del protagonista, que se crea una red de contactos inventados que le suministran información con la que satisface al servicio de inteligencia

británico, con la del novelista que imagina personajes y situaciones. Pero la situación de Ponte en Cuba era otra, ya que todas sus actividades fueron públicas, colaborar en *Encuentro*, por ejemplo, y desprovistas de todo engaño o subterfugio. El *leitmotiv* de *Our Man in Havana*, a veces, parece un poco forzado en *La fiesta vigilada*, aunque le permite a Ponte desplegar su considerable talento como crítico literario.

A pesar de las reticencias hay un momento de autodefinición que es para mí de lo mejor del libro. En una noche de insomnio en Portugal, donde disfruta de un año de beca, Ponte medita y después sueña con un puente visible desde la ventana de su apartamento, «un puente de hierro construido por un discípulo de Eiffel» (p. 157). Lo describe así: «Desprovisto de ornamentos, simplemente matemático, el Dom Luis Primeiro era la vigilia en hierro de un ingeniero, y tuve en él la compañía de un cerebro que en esas horas trabajaba, otro paseante en la noche, un camarada a quien también atenazaba alguna idea» (p. 158). En el sueño, Ponte sostiene un diálogo «de camaradería» con el puente, y luego cae en la cuenta de que se trataba de una «variación sobre el tema del doble» (p. 158): «Pues mi apellido paterno significa puente en portugués y en ese idioma es palabra de género femenino: *a ponte*. Lo cual venía a coincidir con la inicial de mi nombre. De manera que yo hablaba dentro del sueño con otra figuración de mí mismo» (p. 158). Son múltiples las posibilidades de interpretación de estas declaraciones de Ponte.

Ponte es ingeniero hidráulico por formación, lo cual sugiere que tiene una mentalidad matemática; su doble en el sueño, un puente, le revela que en su yo profundo se concibe como una red de relaciones geométricas, matemáticas, precisas e inmutables, tal vez frías. La coincidencia nominal, alfabética, sin embargo, insinúa una relación más enigmática, cálida y cabalística, entre el objeto puente y el ser Ponte (el diptongo castellano es como un puente colgante). Más aún, un puente establece vínculos entre orillas separadas por un río o por un abismo, es el nexo por excelencia entre elementos dispares, o simplemente separados: el ser y el mundo, por ejemplo, las palabras y las cosas, presente y pasado, masculino y femenino, yo y el otro. Neruda, Lorca y Lezama escribieron poemas

Narrativas hispánicas



«Quedé también fascinado, no sólo por la manera de “narrar” –la forma de la escritura literaria– de Antonio José Ponte, sino también por el tratamiento del asunto que llena las páginas de su libro...»

(J. J. Armas Marcelo, *ABC*)

«Quienes lo han leído suelen destacar, casi sin falta, su contención y elegancia. A caballo entre la narrativa, el ensayo y la confesión, esta obra es, acaso, su temprana *summa*»

(Rafael Lemus, *Letras Libres*)

«La obra de Ponte no se conforma con la fiesta limitada de la ficción vigilada. Por momentos su escritura recuerda a Sebald, de quien parece un explícito admirador. Hay también en él una transgresora aventura, la que le obliga a fagocitar todas las ideas y a entablar todas las relaciones: Cuba, Hanoi, Berlín Oriental, el cine, la filosofía, la Historia»

(Arturo García Ramos, *ABC*)

«Texto autobiográfico escrito con talento y contención. La clave de un libro como el suyo, a medio camino entre el diario personal y el ensayo, estriba en la construcción de un punto de vista consistente. El suyo lo es, y mucho»

(Pablo Martínez Zarracina, *El Correo Español*)



ANAGRAMA

memorables sobre puentes. Imaginarse enlace, unión, resolución de contrarios es el anhelo secreto de Ponte, que le busca sentido a la vida en la geometría y en las letras de su apellido paterno, y en su posible relación con los humanos y las cosas. La suya es una imaginación geométrica, pascaliana, que se vuelve a revelar tal cuando propone que la línea del horizonte es la «aspiración final de toda ruina» (p. 165). Lamentablemente, Ponte no hurga más en su sueño del puente, abandonándolo en favor de alguna de sus digresiones, tal vez atemorizado por sus posibles consecuencias.

Me entrego a mi deformación profesional para hacer algunas observaciones sobre la prosa de Ponte y su español. En *La fiesta vigilada* se traduce lo cotidiano a un lenguaje dúctil, sosegado, con un amplio registro léxico que, sin embargo, no peca de pedante. Relatando el hospedamiento de que fuera víctima un viejo escritor, evidentemente Virgilio Piñera, escribe: «En su ausencia entran al apartamento (¿o eran invenciones de la paranoia?) para bozar en lo que escribía» (p. 32). «Hozar», es decir, «hociquear», salta a la vista por su leve arcaísmo tanto como por su relativa rareza, pero sobre todo por la elegancia con la que se tilda de cerdos a los agentes de la Seguridad del Estado. En otra página, dice arrinconar a unos viejos escritores «entre la escoba y la pared» (p. 34), dando un ágil giro a la frase hecha «entre la espada y la pared» en un tono humorístico que le resta agresividad. A diferencia de ensayistas cubanos de generaciones anteriores, digamos Lezama, Cabrera Infante y Sarduy, Ponte no abusa de las figuras retóricas y poéticas, aunque no faltan, por lo que cuando aparecen son efectivas precisamente por la agradable sorpresa que causan. Por ejemplo, en una de las conmovedoras páginas sobre la senilidad de una de sus abuelas, encontramos los siguientes símiles: «Y la descubrimos al amanecer enredada en sábana y almohada, a unos pasos de donde pretendiera huir, como una novia demasiado vencida por el sueño para ser raptada», y «En una ocasión la encontramos en el piso del patio, llena de la tierra de una maceta a la que se abrazara en su caída. Ella y la maceta como dos comadres borrachas que bailaron en la feria hasta caerse» (p. 28). Más adelante, para

referirse a los hoteles para turistas, que no carecen de fluido eléctrico durante los apagones que sufren los habitantes corrientes de La Habana, dice que estos brillaban «como peceras claras en la noche» (p. 72). El símil es, a veces, una mezcla de lo macabro y lo humorístico, como cuando, al referirse a lo diligente que es un fotógrafo italiano que ha venido a La Habana a retratar escritores, dice que «Traía con él una lista de nombres, e intentaba cumplirla tan al pie de la letra como lo haría un asesino en serie o un marido de compras» (p. 143). A veces, el hallazgo es lo que podríamos llamar una catacresis, como cuando dice que «Bacallao se desliza jabonoso por el escenario» (p. 135), en que se oye en el fondo el cliché «resbaloso» mejorado. Uno de los más acertados es cuando compara los cortes de electricidad en la capital con las «cicatrices [que] puedan contener los antebrazos de un suicida obsesionado con la idea de acercarse cada vez más al final, suicida *asintótico*» (p. 71).

Los latinoamericanos que publicamos en España hemos sufrido con las intromisiones de correctores que quieren someter nuestro español al idiolecto, a veces, al caló madrileño —hasta insistiendo en horrores como ese «laísmo» insoportable que se permiten no pocos castellanos. En *La fiesta vigilada* percibo el lápiz rojo asesino que le ha hecho decir a Ponte cosas como «vendrían a por mí» (p. 21), «rellenar el formulario» (p. 30) por «llenar la planilla», «escaparates» (pp. 139 y 151) por «vitrinas», «cajas de habanos» (p. 193) por «cajas de tabacos», «marrón» (p. 194) por «carmelita» o «pardo», y otros que me eximo de citar. Por otro lado, le han permitido usar un buen número de cubanismos como «chanchullo» (p. 39), «tiraron a mondongo» (p. 65), «trapeicheo» (pp. 66 y 92), «bochinche» (p. 146), «parqueo» (pp. 149, 177, 178, 196), «ponchera» (p. 152), que no es el recipiente donde se vierte el producto de la famosa viuda, sino un negocio donde se «cogen ponches», es decir, se reparan neumáticos perforados, y «chivatazos» (p. 226). También le permiten algún que otro anglicismo, como «irrelevancias» (p. 227), y «demostraciones» por «manifestaciones públicas».

En *La fiesta vigilada* brillan las ausencias, no sólo las mencionadas sobre la vida de Ponte, sino otras, como las de los mitos nacionales; por ejemplo, José Martí. Tampoco hay

nada sobre las grandes figuras literarias del pasado más inmediato, que pesan sobre tanto escritor joven, con la excepción de Virgilio Piñera, a quien, sin embargo, no nombra, sino que sólo alude a sus sufrimientos en la Cuba de Castro. Lezama, Carpentier, Cabrera Infante, Sarduy, no figuran en *La fiesta vigilada*. Ponte ha practicado una especie de purga, despojándose de toda la retórica patrioterica en torno a los personajes cimeros de la historia de Cuba, de seguro por repugnancia de la anonadante propaganda del régimen. En cuanto a los escritores, es posible que también esté harto de tanta exégesis beata de Lezama y Carpentier, sobre todo del primero. En este sentido, su tono llano, como en sordina, es también una negación de la ensayística cubana anterior, dada a las grandes proclamas y a temas y tonos grandilocuentes. Ponte representa así una verdadera ruptura, un verdadero nuevo inicio, casi una *tabula rasa* sobre la cual empezar a escribir de nuevo, no ya sobre las ruinas sino en el *ground zero*, el hueco negro donde la explosión dejó un vacío. Yo estoy de acuerdo con el proyecto, cansado ya de tanto artículo sobre las miserias de la vida cultural cubana de la era revolucionaria, de comentarios infinitos de las palabras a los intelectuales y de los dimes y diretes de tanto burócrata. Dejemos esas ruinas que son más bien escombros, basura histórica. Pero si Ponte representa el cambio, lo nuevo, la nueva historia, todavía le queda decirnos cuál es ésta y cómo narrarla. ¿Qué hay en la otra orilla del puente? ■



El rey en su mundo

RAFAEL ROJAS

Anke Birkenmaier

Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina
Iberoamericana, Madrid, 2006, 289 pp.
ISBN: 84-8489-195-X

MUCHOS ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE ALEJO Carpentier (1904-1980), desde el clásico volumen de Roberto González Echevarría, *The Pilgrim at Home* (1977), hasta algunos más

recientes, como *The Logic of Fetishism. Alejo Carpentier and the Cuban Tradition* (2004), de James J. Pancrazio, han abordado de manera central o ladeada el tema de las tensiones territoriales entre una autoría definida como «cubana» y un proyecto narrativo poco deudor de alguna tradición estilística nacional y visiblemente inscrito en el diálogo entre América Latina y Europa en el siglo XX. El último libro de Anke Birkenmaier, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina* (2006), viene a consumir un desplazamiento previsto en aquellas obras, por el cual, el autor de *El reino de este mundo*, aparece culturalmente relocalizado en la región que le resulta más hospitalaria y que no es la de un inasible «canon» cubano sino la del discurso de la modernidad atlántica.

En una semblanza publicada en septiembre de 2004, en la revista mexicana *Letras Libres*, González Echevarría, acaso el más constante y serio estudioso de la obra de Alejo Carpentier, afirmaba que el debate en torno a la nacionalidad, la ideología y la política del autor de *El siglo de las luces* resulta trivial si se contrapone a una trayectoria literaria, sólida y eficaz como pocas en el siglo XX latinoamericano. Tiene razón el profesor de la Universidad de Yale: las novelas de Carpentier construyeron un edificio donde la ficción y la historia entablan un diálogo perdurable, cuya lectura ha demostrado ser más tentadora y fascinante que las veleidades u ortodoxias públicas de aquel profuso narrador, crítico, periodista y músico cubano.

Aun así, la pregunta podría transferirse e interrogarse a sí misma: ¿por qué existe un debate sobre la «cubanidad» de Carpentier, alimentado no sólo por críticos y académicos cubanos de varias generaciones (Gastón Baquero, Leonardo Acosta, Gustavo Pérez Firmat, Ernesto Hernández Busto...), sino por novelistas como Enrique Labrador Ruiz, Guillermo Cabrera Infante, Lisandro Otero, Antonio Benítez Rojo, Reinaldo Arenas o Leonardo Padura, obsesionados todos con el fantasma del escritor cubano más plenamente afincado en la modernidad occidental: un rey de las letras frente al cual miden sus propias estaturas literarias? ¿A qué viene esa mezquina gradación de pertenencia a una comunidad, más allá de los mitos o las poses con que todo artista ilustra

biográficamente su poética, y, en especial, una poética como la de Carpentier, tan cosmopolita y tan marcada por el exilio y la peregrinación? ¿Dónde encontrar la raíz de ese forcejeo en torno a la identidad de una autoría, fuera de los usos políticos que la crítica hace de cualquier escritura?

En el caso de Carpentier, la disputa por la cubanidad es, por cierto, bastante anterior a la difusión, después de su muerte en 1980, del famoso expediente de la Universidad de La Habana en el que aparecía inscrito como Alejo Carpentier Balmont, nacido en Lausana, Suiza, el 26 de diciembre de 1904. Aquella disputa es anterior, incluso, al triunfo revolucionario de enero de 1959 que propició su segunda y breve repatriación en la Isla —la primera, como recuerda Birkenmaier, había sido veinte años atrás, en 1939. La vehemencia con que Carpentier, en 1966, en una entrevista de César Leante, dice «nací en La Habana, en la calle Maloja, en 1904», nos habla de una necesidad de afirmar el lugar de nacimiento y de una defensa frente a la acusación de europeísmo que, en otra frase de aquella entrevista, resulta, por lo menos, ambigua: «mis padres —el arquitecto francés Georges Julien Carpentier y la pianista y médica rusa Catherine Blagoobrasoff— vinieron a Cuba en 1902 por la única razón de que a mi padre le reventaba Europa».

La alusión a que el padre odiaba Europa implica, también, la idea de que el nacimiento en Cuba, como el de Paul Lafargue, Italo Calvino o Anaïs Nin, había sido un suceso azaroso. De manera que Carpentier trataba en vano de enfrentar su muy difundida extranjería, en el campo intelectual cubano de mediados del siglo xx, con frases que resultaban aún más sospechosas. Por muchos alardes de patriotismo que hiciera, siempre sería visto como un europeo o, más específicamente, como un afrancesado. Prueba de esa maldición inmarcesible es el curioso artículo «Carta a un escritor cubano», de Rafael Suárez Solís, en la página editorial del *Diario de la Marina*, el 19 de septiembre de 1955, en el que se esboza el siguiente retrato de Carpentier, justo en el momento de su consagración europea, que siguió a las ediciones mexicanas de *El reino de este mundo* (1949) y de *Los pasos perdidos* (1953):

Si quieres ser conocido en el mundo de las letras vete a Caracas. Lo que allí escribas editalo en México. Y si además de tener corazón para todos esos trajines tienes talento, siéntate a esperar la gloria. Que puede consistir, por ejemplo, en que un buen literato francés, con bastante conocimiento del español, te traduzca la obra y que un acreditado editor galo te la edite.

En el libro de Anke Birkenmaier vemos a Carpentier muy lejos de estas querellas territoriales, libre al fin de aquella necesidad de discurrir sobre la ciudad de su nacimiento y devuelto, como decíamos, al reino de su escritura. Birkenmaier no sólo delineó la extensión de ese reino, América Latina, y su tiempo, el lapso de cinco décadas que va desde los años 20 hasta los 60, sino que construyó un ámbito de poéticas compartidas a ambos lados del Atlántico, la «cultura del surrealismo», que no remite únicamente a la dimensión letrada o al espacio literario y que involucra discursos provenientes de la etnografía, la sociología, las artes plásticas, la tradición oral, la música y, finalmente, la materialidad del universo sonoro, asociada a la radio y el gramófono.

Una de las grandes enseñanzas de este libro elegante es que el campo referencial de una escritura hay que buscarlo, también, fuera del espacio literario, en el hechizo que ejercen las tradiciones visuales y sonoras, los discursos culturales que se producen en la periferia de la ciudad letrada. Así, por ejemplo, Birkenmaier encuentra los orígenes de la voluntad de transcripción de prácticas afrocubanas, al lenguaje de la alta cultura francesa y cubana, y la idea del museo antropológico, introducida en la temprana novela *¡Écúe-Yamba-Ó!* (1933), no en lecturas de Fernando Ortiz o Manuel Gamio, sino en la familiaridad que alcanzó Carpentier, en el París de fines de los 20 y principios de los 30, con la obra de Georges Bataille, Michel Leiris y los editores de la revista *Documents*.

Este procedimiento crítico, que consiste en avanzar hacia el centro de una escritura desde su periferia discursiva o desde su génesis epistemológica, se desarrolla más plenamente en el estudio del aprovechamiento que hiciera Carpentier de los procesos simbólicos de la «metamorfosis» y la «epifanía» en novelas como *El reino de este mundo* y en los relatos que forman el

volumen *Guerra del tiempo* (1958). En estos textos, Carpentier instrumentó poéticamente la conceptualización manejada en los estudios de Roger Caillois y la sociología de lo sagrado, en la antropología haitiana y hasta en la obra plástica, literaria y fílmica del surrealismo francés. El Carpentier ideólogo de lo «real maravilloso» tuvo que presentar su poética como inversión latinoamericana del surrealismo europeo, pero la racionalidad de aquellos textos era, en buena medida, una puesta en escena de la imaginación surrealista.

El avance desde afuera hacia adentro, que despliega Birkenmaier en su libro, llega a una zona sorprendente e inexplorada: la detección de técnicas narrativas propias de la música popular, el folletín radial y la publicidad comercial en textos literarios tan sofisticados como *Los pasos perdidos* y *El acoso* (1956). Ya no ciertas mañas de la estilística carpenteriana, como la ausencia de diálogos, o los silencios entre un capítulo y otro, sino atributos casi metafísicos de su escritura, como la noción de tiempo, aparecen aquí como apropiaciones del universo de la radio, que Carpentier conoció bien en París, La Habana y Caracas. Ese capítulo del libro de Anke Birkenmaier, titulado «Entre surrealismo y arte popular: los años de oro de la radio», es una muestra ejemplar de cómo los estudios literarios pueden beneficiarse con una arqueología material de la cultura de masas.

Hemos ilustrado el procedimiento crítico de Anke Birkenmaier como un avance desde el afuera de una escritura que, al final del libro, aporta algunos paralelos explorables como la función del jazz en *El perseguidor*, de Julio Cortázar o de la televisión y el cabaret en La Habana nocturna de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Lo curioso o, si se quiere, lo aterrador de tan circular argumento es que ese desplazamiento de la periferia al centro de un espacio literario puede observarse no sólo en la reconstrucción de la poética carpenteriana, sino en la propia ubicación de Carpentier dentro de las estrategias discursivas del nacionalismo cubano y latinoamericano de mediados del siglo XX. El libro de Birkenmaier resitúa a Carpentier, liberándolo de las querellas de la identidad, pero, a la vez, nos ayuda a comprender mejor la tremenda capacidad de representación continental que desarrolló su narrativa.

Por si fuera poco, este gesto de pensar la literatura desde su oscuridad y su silencio, es decir, desde lo que la literatura calla u oculta, olvida o reprime, implica una exploración del trasfondo poético de todo discurso crítico. En las páginas introductorias de su libro, Anke Birkenmaier confiesa que la profunda relación de Carpentier con el surrealismo se le hizo evidente, no en la lectura de *Los pasos perdidos* o de la más célebre monografía sobre su autor, sino en una visita al estudio de Chou Wen-chung, alumno de Edgar Varèse, donde, rodeada de máscaras primitivas e instrumentos de música oriental, tuvo la revelación de la aventura surrealista: una tribu de viajeros y coleccionistas que desde Occidente atisba las culturas africanas y americanas. Así, como las propias novelas de Alejo Carpentier que tan acuciosamente estudia, este libro tuvo su origen fuera de la literatura, en la experiencia estética de una tarde en el museo de un músico chino en Manhattan. ■

Cuza tiene el don de contar

REINA MARÍA RODRÍGUEZ

Ángel Pérez Cuza

Ternera macho y otros absurdos
Ediciones Espuela de Plata
Sevilla, 2007, 218 pp.
ISBN: 84-96133-834

...las fuentes profundas de la sensibilidad humana tienen extraños caprichos de flujos y reflujos.

THOMAS DE QUINCEY

DESDE QUE LEÍ SUS PRIMEROS CUENTOS, EN AQUEL taller literario de la Facultad de Ciencias de la Universidad de La Habana, hará treinta años, me sorprendió su manera de coger una historia por los cuernos y avanzar con ella con libertad y pasión. En sus dos libros publicados por la editorial Renacimiento, *Delito mayor* (2005), y *Ternera macho y otros absurdos*

(2007), Ángel Pérez Cuza desmenuza la vida del cubano común de hoy, y viaja por los deseos, las angustias y necesidades, las obsesiones del cuerpo con sus inhibiciones, la falsa moral y, sobre todo, la crítica social. Pérez Cuza desentraña las situaciones más corrientes: hipocresía, corrupción, doble moral, injusticia, valores de cambio, y avanza por ellas hasta llegar al sueño, no a la convicción ni a la realidad, sino a lo desconocido, al otro lado, donde están lo imposible y la muerte.

Así, unos cuentos tan realistas sólo se resuelven en la imaginación o gracias a la muerte. Su más alta pretensión está en alcanzar jerarquía desde la imaginación, desde el lenguaje (sin renunciar al realismo), alcanzar alguna verdad trascendente que subvierta la lógica implacable, porque hasta el absurdo pretendido por él en estos cuentos está sujeto a ella. El autor trata de hacer un curso de «aprender a soñar», pero, lo mismo que en su novela *Delito mayor*, uno no sabe, al fin, si el protagonista se ha ido a nado, si ha llegado a la otra orilla, porque todo ocurre en el agua del sueño, en un intervalo de un morir-vivir donde nada real acontece, aunque todo sea tan real.

En *Ternera macho*... aparecen disolvencias entre el estar muerto y el estar vivo; con pérdida de memoria y angustia por intentar despertar cuando es imposible. En uno de sus cuentos, «Efecto de luz», se dice que la profesión de soñar es seria. Cuando el protagonista en «Un saco de pienso» es detenido por un policía, logra sobornarlo y, al tomar por un callejón oscuro huyendo de la próxima patrulla, tres ladrones lo asesinan. El muerto, como si tal cosa, sigue contando lo que está sucediendo, sin apelar a ninguna metafísica o misticismo, con naturalidad. La víctima sólo pide un descanso, una pausa entre uno y otro borde cuando huye de dos persecuciones a la vez, y entra al puro terreno narrativo de Cuza, el de la zozobra.

El soborno es, tal vez, el condimento preferido como solución a males imposibles de solucionar. La prueba de lo sobornable está en cada situación descrita, con minucias, gestos, detalles, ya que todo es ilegal. El soborno y la ilegalidad arruinan todo lo que fuera salvable en el individuo, en los personajes. En la pieza

que da título al libro de cuentos, las vacas no pueden venderse, tampoco el queso, y el protagonista no quiere botar la leche; entonces entra a jugar su papel el contrabando. Soborno y contrabando. Censura y represión. Un pequeño cuento sobre la censura es un diálogo con el censor, que en pocas líneas describe una petición real, supongo que vivida por el autor también. En «Priámica», el hijo es conducido por un policía que no usa *spray*, pistola, bastón, y sólo se escucha «un ruido feo detrás de la puerta». Aparecen crueldades «más allá de lo humano», como en «Los aliados del cangrejo», donde al sobreviviente del naufragio, lo matan a golpes para sacarle algo que no tiene; no un tesoro, sino cualquier cosa que tampoco hallan, y luego, en revancha, resulta comido por los propios cangrejos que antes él devoraba.

Por debajo de las situaciones cotidianas y absurdas, hasta grotescas, sus personajes son dobles: el salvavidas, el empresario, el quinceañero, el militar, el cincuentón, cada uno con diferentes recursos, compran la salida de sus vidas miserables o del país. Cada uno vive una vida externa e interna, como si sus mitades no fueran a juntarse en un solo cuerpo con esquizofrenia galopante. Hay un diálogo en «El balsero y el tiburón» donde bastan cinco líneas para manifestar el drama entre el hombre y el animal, el miedo de ambos y la decisión final.

Lo erótico también es una fuga. Así, en «El recado de la muerte», el protagonista es un machista connotado y un *voyeur* que, cuando está en coma, recuerda sus pobres escenas eróticas, «filos» (dicho en el habla popular) que coge a las mujeres que no toca; mordidas que no da más que con su chata imaginación. ¿Hasta dónde es una crítica o una aceptación? ¿Puede alguien que está tan embaucado y metido en las escenas, salirse de ellas? El problema que plantean estas historias no es salir de un sitio, de una región, cambiar algo exterior (aunque en todas se apele a un deseo de movimiento o cambio), sino salirse de sí mismos, de sus males existenciales provocados por otros males sociales que no se describen y afloran a través de las aptitudes de los personajes. Es como virarse al revés y mirarse por dentro. Estas son las preguntas que nos hacen estos cuentos, su reto.

¿Cómo tener los papeles y la vida en regla? ¿Cómo no ser ilegal? ¿Cómo entrar en el molde? Y, sobre todo, ¿cómo salir de él? Y, entre esos moldes, en su trigonometría perfectamente hallada: de un edificio, de una calle, de una empresa, de una familia, de un útero, ¿cómo hallar las fisuras que sobresalen en aquella «Ciudad congelada» que da título a otro cuento, donde un oriental compra sus papeles, su destino y legalidad? Hay denuncia y denuncias. En «El objetivo», el hombre siempre está revisando su casa, buscando bajo los tomacorrientes, un transistor. Siente cómo lo graban, lo oyen, lo vigilan, hasta cuando está dormido entran en su casa. Es otra violación más. Ángel Pérez Cuza nos habla de violaciones y de la paranoia que estas violaciones entrañan. Las estructuras varían de un cuento a otro: escaramuzas que son diálogos, pequeños fragmentos, faxes, mensajes, notas de una oficina, entrecruzamientos de cuentos, cuerpos y diálogos que alguien da a conocer en la reunión de un taller literario. Es como si la misma crítica a la burocracia se hiciera con planillas de burócratas y empresarios. Pero, ni aun en ellas pierde su «oralidad»; la misión del narrador, podría decirse, es la de contar cuentos y encabalgarnos en ellos.

Todo corre ligero en su prosa, muy rápido, como brisa huracanada que nos azota en el ojo del ciclón, en conjunción con la fragilidad de los acontecimientos que se padecen. Las explicaciones dadas en sus historias parten siempre de una amoralidad que se ampara en una necesidad económica, no en un hecho religioso, existencial o propiamente moral. Son cuentos-ábacos que piensan en la economía, en las cuentas, en lo que cuesta o no cuesta algo, en las gerencias, y en la pérdida de «los querer» que también se pagan, en la devaluación de las personas, sus deseos y asuntos sin resolver, haciendo trampas aquí y allá, zafándose de los compromisos. Los individuos de estas historias se ven reducidos a artimañas miserables para sobrevivir, en las cuales todo supone un precio. En «Rikimbini», el personaje monta una bicicleta con motor que usa para trabajar como maestro particular (oficio clandestino), cobra cinco pesos nacionales por alumno, es detenido y, luego, al ser liberado,

no encuentra su bicicleta en el sótano de la prisión donde hay muchas bicicletas parecidas. Le dicen entonces que coja cualquiera, porque todos son lo mismo: ellos y los ciclos, no se individualizan ya. Lo único que el personaje sabe es dar clases y carreras por toda la ciudad, dice en una carta que presenta al final preguntando «a quién me dirijo».

Y me pregunto, ¿a quién se dirige este libro? ¿A que nos veamos más?, ¿a que nos sintamos representados por el absurdo, tela de fondo donde se mezclan víctimas y victimarios? A diferencia de otros narradores que toman estos temas y pretenden salvar algo de sus utopías personales o vender una imagen superficial de lo que acontece, estos cuentos nos desvisten frente a espejos mordaces, implacables.

Como lectora, necesito extraviarme en los recovecos de la narración, en sus absurdos, sus cambios de estructura y de lenguajes. Regresar: ir y venir de ellos y que la aspiración al humanismo, una idea trascendental, o minimalista y miserable, la barbarie, ocupen ese trayecto desconocido. Le hago una objeción a Cuza: la de sentirlo tan involucrado, la de respirar con el mismo aire de sus personajes y no pretender ser Dios.

La narrativa cubana ha tratado algunos de estos temas en la obra de Pedro Juan Gutiérrez, Miguel Mejides, Ángel Santiesteban, Antonio José Ponte, Pedro de Jesús, entre otros. Sólo que para Ángel Pérez Cuza la negación es un hábito cotidiano, una máxima de su práctica sistemática y matemática, una postura que no deja alternativas. El sentido de su proceso narrativo son las propias circunstancias, y ellas se convierten en agua y pan de su escritura, en su forma y materia, en alimento. Y con esa mirada de valoración ética y crítica, no sólo juzga, sino que pretende entablar el duelo de su prosa como una espada sobre la realidad social que vive. No hay salvación posible para estos personajes desacreditados, víctimas y victimarios, porque el daño es realista en sí mismo, y para salir de ahí, del realismo literario, y de la realidad que los convoca y les da cabida, lo único que les queda a ellos, lo único con que cuenta su autor, por ahora, es el sueño. ■

Reinaldo Arenas, irreverente y solitario

J. ROSAS RIBEYRO

Liliane Hasson

Un Cubain libre Reinaldo Arenas
Actes Sud, Archives privés
París, 2007, 190 pp.
ISBN: 978-2-7427-6307-8

¿CÓMO EMPRENDER UN TRABAJO BIOGRÁFICO sobre un autor que en buena parte de su obra contó y recreó su propia vida? Esta pregunta debe de habérsela formulado Liliane Hasson una y muchas veces antes de abordar de lleno la elaboración del libro que ahora comentamos y que en castellano se llamaría: *Un cubano libre: Reinaldo Arenas*. El conjunto de sus obras de inspiración autobiográfica conforman la «pentagonía» de Arenas, es decir, cinco novelas que cuentan una existencia agónica: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*. Sin embargo, su trabajo autobiográfico fue aún más lejos, ya que aparece también en las narraciones *Viaje a La Habana* y *Adiós a mamá*, y es el objetivo declarado de su última obra, editada póstumamente, *Antes que anochezca*, calificada por él de «memorias». ¿Habría que dar crédito a todo lo que él contó en estos libros y a las diversas maneras en que lo hizo a lo largo de su vida y de su obra?, ¿o habría más bien que dudar de que todo ocurrió como Arenas lo narra en sus obras y decidirse a confrontar lo que él dijo con las versiones de quienes lo conocieron y compartieron con él la aventura vital y literaria? Liliane Hasson, que es una estudiosa seria de la literatura cubana, que fue amiga de Reinaldo Arenas desde que lo conoció en La Habana en 1968 y que ha vertido maravillosamente al francés algunas de las obras mayores del autor nacido en julio de 1943 en la antigua provincia de Oriente, consciente de la dificultad de su tarea, se decidió por la segunda opción. Y, con el fin de hacer un retrato más que una biografía, emprende

una investigación itinerante tras las huellas dejadas por Reinaldo Arenas en los diversos momentos de su vida, en los lugares en los que vivió y en las personas que frecuentó. Esta investigación la lleva, en un primer momento, de París a La Habana, y de allí hacia el pueblecito natal del escritor. «Arenas creció en el campo, en la finca de sus abuelos», escribe Liliane Hasson, «Más tarde, él evocará con lirismo su comunión con la naturaleza, la cual expresará desde su primera novela, *Celestino antes del alba*, hasta sus últimas obras». La biógrafa, empero, no recorre sola los caminos de Arenas. La acompaña Suzanne Nagy, excelente fotógrafa húngara residente en París. Hasson entrevistó en Cuba a la madre de Reinaldo, Oneida Fuentes, y en Miami, a las tías y los tíos, Orfelina, Carlos y Ozaida. Aparecen la infancia y adolescencia de este «niño terrible» que fue también un «rebelle», como se titulan los dos primeros capítulos apoyados en las conmovedoras fotos de Nagy.

En París, en la primavera europea de 1985, Liliane Hasson tuvo la ocasión de interrogar a Reinaldo Arenas sobre diversos aspectos de su vida y la génesis de sus obras. La entrevista, publicada más tarde en Alemania con el título «Memorias de un exiliado» en *La escritura de la memoria* (Ette, Ottmar; Ed. Vervuert Verlag; Frankfurt am Main, 1991) le sirve a nuestra investigadora como una de sus guías para avanzar en su pesquisa. La otra es, por supuesto, *Antes que anochezca*, las propias «memorias» de Arenas. Así vamos descubriendo al joven Reinaldo en las calles de La Habana y en los lugares muy pobres e incluso sórdidos donde vivió y pasó encerrado buena parte de los días y las noches leyendo y escribiendo. Escribiendo obsesivamente mientras trabajaba para sobrevivir, sucesivamente, en la Biblioteca Nacional, el Instituto del Libro y la UNEAC. Quienes por entonces lo conocían y leían sus textos, lo reconocían ya como un gran escritor; no obstante, no podía ganar premios literarios en la Cuba de esos años porque, como lo declaró Alejo Carpentier, sus libros no trataban directamente de la heroica Revolución Cubana.

Liliane Hasson recurre a testimonios diversos para componer el cuadro de los primeros años habaneros de Arenas. Tomás Fernández Robaina, Antón Arrufat, Carlos Victoria, Delfín Prats, aportan sus propias pinceladas al retrato.

El testimonio de este último, poeta censurado, autor de *Lenguaje de mudos*, nos parece particularmente interesante porque fue compañero de Arenas no sólo en el mundillo de las letras sino también en agitadas correrías sexuales. No por gusto aparece como personaje, más o menos, transformado, en varias de sus obras y Arenas le dedicó dos de sus cuentos. Prats señala que: «Reinaldo nunca se dedicó a la bohemia, tampoco bebía. El mundo de los cabarets y los bares no le interesaba en absoluto». Y precisa luego: «Estaba demasiado metido en su mundo personal... Huía de toda vida social, era marginal, se encontraba fuera de contexto incluso en compañía de otros escritores...». Testimonio éste que coincide con lo que el propio Reinaldo Arenas le confesó a Liliane Hasson en la entrevista parisina antes mencionada: «Yo soy un ser absolutamente solitario» (Ette, 1991).

La estructura de *Un Cubain libre Reinaldo Arenas* es un compromiso entre la cronología de los hechos y una ordenación más bien temática, recurso eficaz cuando lo que se quiere es hacer un retrato desde diversos ángulos. Así, tras la descripción polifónica de sus primeros años en La Habana viene un capítulo titulado «Nunca sin mi libro», donde nos enteramos de que Reinaldo Arenas no era muy aficionado a la literatura cubana. Reconocía el «oficio» de Carpentier, admiraba a Lezama Lima, aunque sus libros no terminaban de gustarle, y no escatimaba elogios para quien fuera en cierta medida su mentor: Virgilio Piñera, gran escritor cuyas obras, no por azar, comparten traductora al francés con el autor de *El mundo alucinante*. «De manera general», escribe Liliane Hasson, «Arenas estimaba poco la literatura cubana, que consideraba mediocre y provinciana. En cambio, leía y releía a Faulkner». Carlos Victoria señala que a él y a Arenas les había gustado mucho *El obsceno pájaro de la noche*, del chileno José Donoso, pero que no compartieron la admiración por *El amor en tiempos del cólera*, de García Márquez, ya que a Arenas no le gustó nada.

La Playa del Chivo, fotografiada por Suzanne Nagy y publicada en doble página, introduce un capítulo en el que vamos a encontrar a Reinaldo Arenas gozando del mar y de sus conquistas masculinas. Entre quienes brindan su testimonio para reconstruir estos fragmentos de vida figura Roger Salas, quien actualmente es periodista en

la sección cultural del diario español *El País*. En páginas anteriores del libro que comentamos, ya hemos tenido referencias suyas e incluso hemos podido verlo formando parte de un sonriente grupo en el que también está Reinaldo Arenas, fotografiado en una calle de La Habana entre 1974-75: «Entre Roger Salas y Reinaldo Arenas, la relación fue tumultuosa, es lo menos que se puede decir: basta con remitirse a *El color del verano* y a las *Memorias*, donde Arenas lo acusa de lo peor», escribe Liliane Hasson. Sin eufemismos, hay que precisar que Arenas acusa a Salas de haber sido agente de la policía política cubana y culpable, en parte, de su desgracia personal en la Isla. ¿Lo era realmente? Difícil saberlo. Arenas no era un ángel ni un santo, sino un personaje apasionado, capaz de grandes amores y de odios arrebatados, lo cual lo llevó en diversas ocasiones a acusar de «chivatos» a quienes antes habían sido amigos suyos. En la entrevista parisina con Liliane Hasson, Arenas dijo, incluso, que comprendía que después de que cayó en desgracia muchos de sus amigos lo hubieran rechazado: «ese rechazo no es más que una necesidad de ellos para ir sobreviviendo». Un poco después agregó: «en Cuba lo que no se permite es precisamente la sinceridad (...) por eso hay que tener mucho cuidado cuando uno enjuicia la actitud política de un ser humano que vive bajo un régimen dictatorial» (Ette, 1991).

En los capítulos siguientes, Liliane Hasson va detallando el retrato multifacético y polifónico del escritor, para lo cual aborda diversos temas que van encajando unos en otros como en un rompecabezas. Sobre lo verdadero y lo falso en su obra dice, por ejemplo: «Es tal su inventiva que es difícil distinguir la realidad de la ficción, lo verdadero de lo falso», hasta tal punto, nos precisa luego Hasson, que él mismo se creía las fábulas «vivas» que inventaba. «Se llega a la paradoja de que *El color del verano*, que se presenta como una novela, es a veces más verídica, está más cerca de la realidad, que *Antes que anochezca*, una autobiografía que debe considerarse como una novela más en su obra», concluye Hasson. Otro aspecto que intriga a la autora es qué llevó concretamente a Reinaldo Arenas a la marginalidad, el ostracismo y la cárcel en 1974. A ello se refiere en concreto en el capítulo que titula «El elogio de las furias», donde destaca el testimonio de Antón Arrufat. Hay varias razones que explican

su marginalización, dice el dramaturgo y novelista, siendo las primeras el hecho de «abordar desde sus primeros libros temas homosexuales y de tener una vida ‘escandalosa’ a la vista de todo el mundo, en un país, bajo un régimen, en el que la homosexualidad era el tabú absoluto». Y prosigue Arrufat: «A estas primeras transgresiones se añade otra: aceptó que publicaran sus obras en el extranjero. Era la época del llamado ‘quinquenio gris’, un gris que tiraba a negro y un quinquenio que duró más, mucho más, que cinco años...». Una foto en doble página de Suzanne Nagy nos muestra, entonces, con aspecto misterioso un sector del parque Lenin en el que Reinaldo Arenas vivió a salto de mata durante 45 días antes de ser arrestado, condenado a un año de prisión y encarcelado en el Castillo del Morro.

En el último tercio de *Un Cubain libre* seguimos a Liliane Hasson y Suzanne Nagy tras los pasos de Reinaldo Arenas del Mariel a Miami, de Miami a Nueva York y de Nueva York a una caja de zapatos, donde se encuentran sus cenizas, al lado de sus libros, en casa de Lázaro Gómez Carriles, quien fuera su amante, su amigo, su casi hermano y el coheredero de sus obras. A lo largo de este trayecto vemos aparecer nuevos personajes, nuevos testigos. El profesor Reinaldo Sánchez es uno de ellos, y describe a Arenas como «un hombre modesto, que detestaba presumir», tenía una amplia cultura de autodidacta y se expresaba de manera muy natural, «sin la menor pedantería». Liliane Hasson señala, por su parte, que Arenas sólo pasó unos meses en Miami porque para él esta ciudad era «una caricatura de Cuba», con racismo, homofobia y batallones de poetisas insoportables. Muy pronto tomó la decisión de afincarse en Nueva York, ciudad que lo deslumbró de inmediato «por una atmósfera de libertad que él no había conocido nunca». Hasson comenta luego que Arenas gozaba de una extraordinaria libertad sexual en una ciudad que en aquella época era tan permisiva como delirante y en la que los homosexuales gozaban de todos los derechos, «un lujo inaccesible en Cuba». El entusiasmo, desgraciadamente, no fue duradero: «El sida apareció a mediados de los años ochenta. Reinaldo perdió a varios de sus amigos antes de ser atacado él también por el virus en 1987». Pero no es sólo la enfermedad lo que afectó a Arenas mientras vivía en Nueva York. Su visión crítica de las cosas, su lucidez, su

voluntad de «ser irreverente contra todo» (Ette, 1991), lo llevaron a constatar que dos calamidades amenazan a la sociedad estadounidense y convierten «la ‘capital del mundo’ en un lugar inhabitable: la incommensurable riqueza y la más sórdida miseria».

«La cicuta» titula Liliane Hasson el último capítulo de su retrato de Reinaldo Arenas y para empezar cita estas palabras del escritor: «No quiero morir: cuando uno se muere, la muerte deja de acompañarnos». La estudiosa francesa desarrolla una tesis que ya había anunciado en un trabajo anterior: «La vida de Reinaldo Arenas no podía sino desembocar en el suicidio» (Ette, 1991). Sostiene Hasson que «más allá de las circunstancias personales trágicas (enfermedad, deterioro físico, previsible deterioro mental)», la muerte «fue una constante de su vida, la atracción por el abismo, una fascinación que lo embargó desde muy niño, al revelarle su propia madre que deseaba morirse». Yendo de un lado a otro de Nueva York en compañía de Suzanne Nagy, quien fotografía el edificio de la calle 44 en el que vivió y murió Reinaldo Arenas, Hasson ha reconstruido con diversos testimonios los últimos diez años del escritor, diez años neoyorquinos que concluyeron en la noche del 6 al 7 de diciembre de 1990 con su suicidio. Esta etapa final de una vida agónica llega a nosotros a través de las voces de Roberto Valero, Carlos Victoria, René Cifuentes, Lolita Koch, Lázaro Gómez Carriles, los pocos amigos y confidentes que sabían de su enfermedad. Con mucha discreción, guardando distancia en la descripción de los hechos, Liliane Hasson nos entrega los detalles de una muerte meticulosamente preparada: las llamadas telefónicas a los amigos, los documentos debidamente clasificados sobre su mesa de trabajo, la versión mecanografiada y corregida a mano de *Antes que amchezca*, las fotos ordenadas en álbumes y, finalmente, las tres cartas que debían enviarse a sus destinatarios póstumamente. Sobre su mesa, al lado de los papeles, Reinaldo Arenas dejó un ejemplar anotado de la *Iliada* en inglés. «Era su libro de cabecera», nos explica Liliane Hasson, «el que leía en el Parque Lenin, el que tenía en la cárcel hasta que se lo robaron». En *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Reinaldo Arenas había escrito: «La muerte voluntaria es el acto

puro, desinteresado, libre, a que puede aspirar el hombre, el único que lo salva, que lo cubre de prestigio, que le otorga, quizá, algún fragmento de eternidad y de heroísmo».

Reinaldo Arenas, hombre valiente, que enfrentó todo tipo de peligros, hombre libre y de armas tomar, escritor que consideraba que su obligación como tal era la denuncia y la irreverencia, tiene más de héroe que de víctima y así lo descubrimos en el retrato que hace de él Liliane Hasson, aunque, en algún momento, se deslice entre las líneas una involuntaria victimización del personaje. *Un Cubain libre Reinaldo Arenas* no es la gran biografía de este autor ni pretende tampoco serlo. Es, por un lado, un bello objeto (aunque, desgraciadamente, hay algunas erratas) y, por otro, un testimonio de amistad, un retrato subjetivo y parcial. Un buen libro, en suma, que puede servir para que nuevos lectores se acerquen a la obra (novela, cuento, poesía, teatro, ensayo) de un escritor que nunca transigió ante nada ni nadie y que momentos antes de suicidarse escribió en su «Carta de despedida»: «Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza. Cuba será libre. Yo ya lo soy». ■

Arcos desde el légamo hasta la lucidez

WALFRIDO DORTA SÁNCHEZ.

Jorge Luis Arcos

Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético.

Editorial Colibrí, Madrid, 2007

236 pp. ISBN: 84-93465-3-2

MIRO LOS MÁRGENES DE LAS PÁGINAS DONDE transcurren «Notas ingenuas sobre la censura (o Notas perdidas)» y «Notas póstumas sobre un canon futuro» —dos de los ensayos de este último libro de Jorge Luis Arcos—, y no queda blanco, ha sido invadido por mis notas:

réplicas, acuerdos, disyuntivas... Así de placentera ha sido su lectura, no sólo de esos dos textos, sino de todo el libro. Mi placer ante un ensayo quizá se mida por la cantidad de grafías que me genere... He conversado mucho con Arcos ante esta recopilación de textos publicados en diferentes revistas (desde 2000 hasta 2007), y otros inéditos; posibilitando con esto lo que para él es «acaso el único sentido de un libro de ensayos (...) practicar en silencio el arte de la conversación» (p. 15). Aquí están las constantes que han sostenido su ensayística —Orígenes, María Zambrano, la poesía cubana: tríada que condiciona la disposición de los textos en *Desde el légamo*—, pero, también, este libro comienza a construir lo que veo como una poética crítica del exilio en Arcos. Una nueva circunstancia vital de Jorge Luis permea estos ensayos: el estar fuera de Cuba, que es verse libre de unos corsés políticos, de la representación del teatro ideológico, del maniqueísmo con que se exhibe el horizonte más allá de las fronteras, e instalarse en la pronunciación del deíctico: «esto que hemos padecido con la revolución» (p. 11); «la purga universitaria (*proceso de profundización de la conciencia comunista*, se le llamó a eso (...))» (pp. 16 y 17), e incorporar un léxico imposible de asumir en Cuba, a riesgo de todo: «dictadura atroz», «totalitarismo», «régimen dictatorial o autoritario...». Los que quieran ver en *esto* un superficial cambio de retórica (y un *acomodo* en el nuevo contexto de decibilidad, oportunismo mediante... tal como lo proyecta la visión única de los medios oficiales de la Isla) creo que yerran. Hay una asunción no exenta de crítica en Arcos de la circunstancia del exilio, y una *melancolía* lejos de toda luminosidad no contrastada («no voy a caer en el turbio espejismo de invocar aquí mi plenitud presente, al constatar un margen mayor de libertad. Ese margen existe, sin duda, pero ¿cuál es su precio?», p. 16). Justamente, la parte final del texto que abre el libro nos sitúa ante la tensión casi tópica del exiliado, ante su «eterna encrucijada» (p. 17). Citar el poema de Andrés Bello quizá sea un gesto último de añoranza, una manera de reconocer la imposibilidad de escapar de *aquello* —siguiendo en el filo brumoso del abismo del deíctico... .

Y estos gestos melancólicos, este como desganado, esta fatiga previa a toda intelección, es de

las cosas que más me gusta cuando leo a Arcos. Aunque también pueda leerse su reverso: la visión trascendentalista de la poesía, su creencia en que es «uno de los medios más poderosos de conocimiento de la realidad» (p. 20) y «un lenguaje de salvación» (p. 27); su afirmación de que «es por la Poesía por donde único podemos encontrar sentido» (p. 30); momentos que remiten a una filosofía y una poética neo-orígenesistas (las que animan un ensayo como «Notas ingenuas sobre la censura...»), inseminadas, no obstante, de cierto desencanto, de la conciencia de la pérdida.

Dos ensayos se ocupan directamente del canon como problema: «Notas sobre el canon...» y «Sobre el canon cubano (*da capo*)». El primero repasa en su inicio la teoría del canon occidental de Harold Bloom, para después centrarse en los momentos dentro del canon poético cubano en los que se relee la tradición desde una relación agonística. El segundo continúa las reflexiones de aquél, pero subrayando la incidencia que la política ha tenido en la conformación del canon literario insular, como una de sus singularidades más notorias. En este cambio de perspectiva entre los dos ensayos se hace visible el cambio de circunstancias desde las que escribe Arcos ahora: a la «asepsia» del primer texto, sigue una rotundidad que pone las cosas en el sitio donde deben colocarse: «[el interés último de la crítica cubana en torno al canon ocurre] en un país donde desde 1959 se ha supeditado el valor literario a intereses políticos, que han mediado, deformado e incluso interrumpido el natural proceso literario» (p. 47). En ambos ensayos asoma cierta desactivación del papel normativo de la crítica en la construcción del canon, cosa que no comparto. Acaso ya no sea pertinente, ni como figura retórica, el recurso del «tiempo» y de las «propias obras» como agentes (des)legitimadores de los actores literarios (si no de la crítica, las políticas culturales, el mercado...). La «última palabra» no será dicha por el tiempo, ni por esas abstracciones invocadas por Bloom y por el propio ensayista, tan indefinibles... (p. 60), sino por esas condicionantes bien tangibles.

Aunque Arcos reconoce más de una vez la ascendencia que sobre él ejercen Cintio Vitier y Fina García Marruz, lo cierto es que el ensayista revisa muy lúcidamente en varios textos

algunas posturas, sobre todo de Vitier, ante el sistema político cubano y la legitimación trascendentalista que de éste ha realizado, y que sostiene su posición actual, y ante el «lavado» a que ha sometido el mismo Cintio los últimos años de Lezama en Cuba. Recomiendo especialmente, por su rotundidad, ciertos momentos del texto «*Tumbas sin sosiego*: la avidez de la historia» —en el que reseña el libro de Rafael Rojas—, cuando examina Arcos las derivaciones del pensamiento y de la poesía de Vitier a lo largo de las décadas de la Revolución, para llegar a preguntas que casi admiten como única posibilidad de respuesta, por un lado, el recurso metafísico, y, por el otro (que es el mismo), una especie de *escritura futura* de la historia.

Otros ensayos se ocupan de temas recurrentes en Arcos, como decía antes: Orígenes en toda su problematicidad; la obra de María Zambrano, a quien dedica toda la tercera parte del libro, releída desde la circunstancia exiliada de Jorge Luis —este es, creo, el horizonte de lectura para casi todos los ensayos de *Desde el légame...*, un horizonte desde donde se supera el retoricismo político para pensar el exilio como circunstancia de la existencia—; Lezama, a quien regresa en dos ensayos, en uno de los cuales Arcos propone una lectura casi *literal-natural* de su poesía, idea muy atrayente si no fuera por la dificultad que supone instrumentalizar esa lectura crítica sin el peligro de literalizarla justamente. Y este es un repertorio de referencias que Arcos moviliza aun cuando escriba sobre otros autores no directamente relacionados con Orígenes, como en el ensayo sobre Gombrowicz.

Regreso a los márgenes que anoté al principio, a los bordes de «Notas póstumas sobre un canon futuro», el excelente texto que cierra este libro. Palabras para ser leídas con fruición, y para construirse una idea de por dónde y cómo transita Arcos éste, su momento como ensayista, como sujeto. Vuelven aquí los asuntos tratados a lo largo del libro, en una suerte de inventario implícito. Es implacable Jorge Luis con la literatura cubana última, como lo es con el entorno donde ella se realiza. Pero, por momentos, desea cosas que no me parecen posibles, como que «la política y la literatura encuentren cada una su propio territorio» (p. 227), y



EDITORIAL Colibrí



Jorge Luis Arcos

Desde el légamo

Ensayos sobre
pensamiento poético



EDITORIAL
Colibrí

TRÁTESE de imaginar simplemente cómo será nuestro imaginario cuando todos los tiempos y espacios ahora en franca expansión y caos, se reúnan de nuevo en un solo ámbito espacio-temporal. ¿Será nuestro big bang? ¿Nuestro tokonoma? ¿Emergeremos como a través de un hueco negro hacia una dimensión desconocida? No lo sabemos. Tal vez sobrevenga un tiempo de aridez. Tiempo y espacio feos, rotos, ciertamente dañados. Quizás no sepamos qué hacer de momento. La libertad añorada será como una comarca ancha y ajena. Perplejos, más extrañados si cabe, tendremos que nadar hacia una costa, orilla, linde, confin de incierta definición. Caídos los muros, desaparecido el rey y su corte fantasmagórica, quedará un paisaje desolado pero ahito de significación. Debajo de cada piedra, una voz, una imagen, una historia posible o imposible, qué más da. Nos quedará ciertamente el rostro del histrión.

Haga su pedido a

Editorial Colibrí

Apartado Postal 50897 • Madrid (España)

Tel. / Fax: 91 560 49 11

e-mail: info@editorialcolibri.com

www.editorialcolibri.com

que «la literatura y los escritores cubanos [puedan] liberarse de toda tentación de resentimiento», para tener «abierto el camino hacia la verdadera singularidad» (p. 231). No creo que haya oportunidad de ver esas divisiones radicales: no interesa, *no es negocio*... No creo que a los escritores cubanos les interese esta «singularidad», justamente porque buena parte de ellos, y de sus obras, se hacen visibles por lo que Arcos llama «tentación de resentimiento». Propóngase una comunidad escritural cubana fuera de toda recreación de la ruina, del esqueleto político, del hambre, de la censura, del tráfico con la identidad, y ya se verá que pocos integrantes se apuntan a este «suicidio masivo» (p. 227). Por incitaciones como las que el propio Arcos sugiere (el «filón literario» del «imaginario 'revolucionario'», p. 230), y que estoy seguro de que muchos escritores insulares estarían dispuestos a secundar, es que la querencia de que se separen radicalmente literatura y política es, más que deseo sustantivo, una retórica anhelante.

Por otro lado, en este mismo ensayo se subraya la excepcionalidad de la poesía cubana de fines del siglo XX y principios del XXI, que tendría como pedigrí su condición de superviviente y «esa como *singularidad cósmica* acaecida durante medio siglo insular» (p. 229, cursiva mía). Yo no sería tan efusivo, pues, por momentos, puede parecer una reedición de nuestro *ombliguismo* clásico, un narcisismo que mucho ha lastrado los discursos literarios cubanos que se han construido un cerrado caparazón autorreferativo (en ocasiones, la crítica ayuda a legitimarlos, y no a agrietarlos).

Desde el légame... ha sido escrito allí donde la experiencia vital del exilio impone una revisión de muchos paradigmas (desde un territorio donde se mezclan la memoria creadora, el sueño activo, y también varias desgarraduras). Esto es una excelente ganancia para la obra de Jorge Luis, quien escribe desde «un paisaje desolado pero ahíto de significación» (p. 230), y esta actitud paradójica me atrae mucho. Me atrae un paisaje desolado como el que cierra «Notas póstumas...», que remata con el retrato del sin vivir nacional (insular) de alguien, quizá, con demasiada memoria: comparto el hastío en la ciudad ruinosa, el horizonte denegado, las sombras que *allí* no dejaban ver luz alguna...

pero me resisto a asumir la condición fantasmática del exilio (del vivir fuera de Cuba), o incluso esa visión fatalista de uno como una ruina «para siempre». Sería mejor olvidar a Cuba como lastre, como estigma, como determinación, y aprovechar (¿cínicamente?) el capital simbólico que da «lo cubano» fuera de su contexto primario. Hay que dejar *allá* las piedras de cualquier playa supuestamente sagrada (como Playitas de Cajobabo, invocada por el autor en el texto sobre Rafael Alcides), esos talismanes que fuera no sirven, sólo pesan. ■

Contrapunteo del contraste

TONY ÉVORA

Cristóbal Díaz Ayala

Los Contrapuntos de la Música Cubana
Ediciones Callejón, San Juan, 2006
324 pp. ISBN 1-881748-48-0

DE TODOS LOS LIBROS QUE HA ESCRITO DÍAZ Ayala, éste es, quizá, el más hermoso.

Para el más célebre y respetado conocedor de nuestra música —incluyendo las intensas relaciones históricas con los ritmos de ciertos vecinos—, esta entrega es la más ambiciosa de todas sus obras, y donde ha vertido de forma amena y a la vez profundamente analítica, la suma de su erudición. Cristóbal Díaz Ayala, un criollo nacido en 1930, entregado durante casi medio siglo a coleccionar música grabada, desde su exilio en Puerto Rico, es un incansable investigador, una suerte de inquieto «anacobero» intelectual, para repetir uno de los apodos que le colgaron al boricua Daniel Santos.

Es muy extensa su lista de conferencias en importantes festivales musicales, así como su contribución en periódicos y revistas. Su bibliografía revela una labor envidiable: *Del Areyto al Rap Cubano; Cuando salí de La Habana. Cien años de música cubana por el mundo, 1898-1997*; el primer volumen de *Discografía de la Música Cubana, 1898-1925*, y la segunda parte de la misma, *1925-60*, sin olvidar *Si te quieres*

por el pico divertir. *Historia del pregón musical latinoamericano*. Como si todo esto fuera poco, en 1999 se le ocurrió escribir un delicioso folleto comentando *100 canciones cubanas del «milenio»*, que acompaña a cuatro discos presentados en un estuche que semeja una caja de tabacos. (Cualquiera que desee adquirir alguno de sus libros debe dirigirse a: fundmusicalia@gmail.com. Para la caja con los cuatro CD y el folleto, escribir a Jordi Pujol en www.blumoon.es, o llamar al 34 93 415 8132. Como tampoco está disponible en España, para conseguir un ejemplar de la obra que aquí se comenta, escribir a Elizardo Martínez, edicionescajejon@yahoo.com).

Empezar por el último párrafo de *Los Contrapuntos*... (a veces, resulta conveniente empezar por detrás), con unas palabras definitorias de la propia filosofía del autor: «En definitiva, el construir el gusto musical de cada quien es labor personal, indelegable; juzgar la música *per se*, no

por la fama de que viene precedida, escuchar y juzgar con nuestros propios oídos, no los ajenos, y leer comentarios sobre la música grabada en que se hable de las características de la producción *per se*, y no los ejemplares que se han vendido, o de qué lugar ocupa en las tabulaciones de preferencia o *hit parades*. No prejuiciar, ni a favor, ni en contra. Que sea la propia música quien se justifique ante sus oídos».

Estructurado en catorce capítulos, nada escapó al autor de *Los Contrapuntos*... Desmenuzando el quehacer musical sector por sector, abordando cada fenómeno con claridad y aplomo, Díaz Ayala nos ofrece una novedosa presentación de una historia que es también, en gran parte, la historia de otros países de la cuenca del Caribe. De todos los capítulos, el que más me impresionó es el séptimo: «Oriente y Occidente», refiriéndose a una realidad geográfica específica de la Isla. Luego de hacer un recuento muy interesante, plantea que

LIBROS EN ESPAÑOL / LIBROS CUBANOS



EDICIONES UNIVERSAL, con su filial, Librería & Distribuidora Universal, es una empresa de la familia Salvat que desde 1965 se dedica a la distribución y edición de libros en español en general y especialmente de autores y temas cubanos. Con más de 1,100 títulos publicados de temas históricos, literarios, artísticos y otros de importancia cultural, tiene además la capacidad de ofrecer una librería y distribuidora capaz de localizar cualquier libro escrito en español para los clientes interesados.

Solicite nuestros catálogos gratis e información sobre los temas o autores que prefiera.

SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO

VISITE NUESTRA LIBRERÍA EN LA CALLE 8 Y 31 AVE. DEL SW. DE MIAMI

EDICIONES UNIVERSAL

(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

3090 S.W. 8 Street

Miami, FL 33135. USA.

e-mail: ediciones@ediciones.com

Tel: (305) 642-3234

Fax: (305) 642-7978

<http://www.ediciones.com>

la región oriental impuso una «marca» a todos sus productos musicales. Y cito: «Era y es aceptado a nivel nacional que el son, el bolero y la contradanza vienen de Oriente. Lo que sucedió, sobre todo después de establecerse la República, lo mismo que sucede en casi todos los países del mundo, fue el éxodo de los músicos orientales y aun de Camagüey y Las Villas (y también de los «occidentales» matanceros y pinareños) a la metrópoli, a La Habana. Eso sucedió y sigue sucediendo, y responde simplemente a la ley de la oferta y la demanda. Son contados los casos en que el artista permanece en su lugar de origen... Hay algunas excepciones. Las orquestas de Mariano Merceron y Chepín Chovén permanecen en Santiago de Cuba. Posiblemente la razón fuera el color de sus músicos: eran dos *jazz bands* de músicos negros, eso no se estilaba en La Habana para las décadas del 40 y 50. Tendría que romper ese tabú la orquesta gigante de Benny Moré».

Sin moverme de dicho capítulo, y luego de dar crédito a un buen número de hechos, continúa su análisis: «Los artistas orientales, después de los discos de la década de los 20 antes mencionados, habían grabado poco y siempre, salvo las orquestas de Merceron y Chepín Chovén antes citadas, eran orientales radicados en La Habana: el Trío Matamoros, el Oriental de Bimbi, y en la década de los 50, Los Compadres, Compay Segundo y su grupo, Níco Saquito y los Guaracheros de Oriente, Olga Guillot, Bertha Dupuy, Julio Gutiérrez y sus grupos, Celina y Reutilio, Fernando Álvarez, y otros que, en realidad, salvo algunas excepciones, hacen música cubana, no específicamente oriental».

A lo cual añade: «Esto cambia a partir de 1959, y, sobre todo, después de la creación, en 1982, en Santiago de Cuba, del sello EGREM, con estudios de grabación, graban todas las orquestas que antes mencionamos, la orquesta de Música Moderna de Oriente, el Orfeón de Santiago... Además, del 80 en adelante, sellos extranjeros como Corazón, de México, y Nub negra, de España, graban grupos poco conocidos, como la Vieja Trova Santiaguera, Perlas de Oriente (orquesta femenina), Cuarteto Patria, Septeto Santiaguero».

Los títulos de los otros capítulos evidencian su amplitud de miras, clasificando sus hallazgos

en binomios contrastantes: Música autóctona y extranjera / Música ritual y profana / Música blanca y negra / Música campesina y urbana / Música de costa y de tierra adentro / Músicos de carrera y músicos empíricos / Música de consumo doméstico y de exportación / Música clásica y popular / Músicaailable y cantable / Música artística y comercial / Música tradicional e innovativa / Música clásica y barroca, y, finalmente, en el último capítulo, el colofón, lo que el autor define como el binomio más importante: la clasificación de la música en buena o mala.

Uno de los aspectos más significativos del libro son las notas que aparecen al final de cada capítulo, iluminando con lujo de detalles cualquier duda que se le pudiera presentar al lector. Aquí es donde la sapiencia de Cristóbal Díaz Ayala se explaya en datos y matices para cubrir la compleja profusión y diversidad del hecho musical.

Hombre previsor, no sólo ingenioso, en 2001 concretó la donación de su exquisita colección a la Florida International University, en Miami, y en los dos años siguientes la fue enviando, ya que había que hacer una catalogación general, pues se trataba de más de 100.000 piezas entre libros, revistas, discos de 78 rpm, multitud de LP, de CD, fotos, partituras, recortes, etc. Originalmente valorada en US\$825.000, el valor actual de la colección sobrepasa el millón de dólares. Hay acceso a los discos de 78 rpm (unos 17.000), más 10.000 LP, a través de library.fiu.edu/latinpop, mientras que la *Discografía de la música cubana de 1925-60*, una obra de 4.000 páginas, está disponible en library.fiu.edu/discography.html.

Tanto para Schopenhauer como para Nietzsche, la música no es un arte entre las artes, aunque privilegiado, sino una categoría del espíritu humano, una de las grandes constantes de la historia eterna del ser humano, una identificación con las fuerzas primordiales e instintivas. En 1888, Nietzsche señala en una carta: «La vida sin música constituye simplemente un error, una fatiga, un exilio». Una afirmación que cuadra plenamente con la larga trayectoria musicológica de Cristóbal Díaz Ayala.

Más de una vez le he comentado que si él no hubiera existido, yo habría tenido que inventarlo. ■

Catch and release, o la posesión por pérdida

JORGE LUIS ARCOS

Reina María Rodríguez

Catch and Release

Letras Cubanas, La Habana, 2006

99 pp. ISBN: 959-10-1109-1

EN EL ÚLTIMO POEMARIO DE REINA MARÍA Rodríguez, *Catch and release*, se dibuja con mucha nitidez un fenómeno literario que ya venía apreciándose a partir de la irrupción de la llamada generación poética de los 80. Me refiero al singular reacomodo de la norma poética insular. Ya en textos anteriores señalé¹ cómo algunos poetas de la generación inmediatamente anterior —Lina de Fera, Ángel Escobar, la propia Reina, Efraín Rodríguez, Luis Lorente, Soleida Ríos, incluso quien esto escribe— a la vez que conocen en sus poéticas un cambio de orden cosmovisivo, e intensifican su percepción de la realidad, también se abren a nuevas formas de expresión que los hacen participar suprageneracionalmente de la ruptura provocada por la emergencia de los poetas de los 80 y los 90. Los casos más notables son ciertamente los de Escobar y Reina María. Incluso, el primero influye notablemente, como de cierta manera también lo había hecho Raúl Hernández Novás, en las promociones más jóvenes. Pero lo que ahora me interesa destacar es el fenómeno inverso: cómo los nuevos poetas influyen en los anteriores.

Repárese en que esto no es un fenómeno frecuente en ninguna tradición poética. Acaso por la, en buena parte, extraliteraria inmovilidad y empobrecimiento retórico y cosmovisivo de la casi exclusiva norma conversacional, se creó una suerte de limbo metafísico o vacío que, a la vez que es sobrepasado o llenado por

los poetas emergentes, arrastra con avidez a muchos poetas anteriores. Alguna de las expresiones marginales con respecto al totalitarismo conversacional pasan ahora a ocupar un lugar destacado dentro de una gran variedad estilística y, sobre todo, dentro de una gran polifonía significacional, a través también de algunas vertientes francamente culturalistas (Roberto Méndez, José Pérez Olivares). Las diferentes poéticas encarnadas en las obras de Emilio García Montiel, Antonio José Ponte, Alberto Rodríguez Tosca, Omar Pérez, Sigfredo Ariel, Juan Carlos Flores, Damaris Calderón, Víctor Fowler, junto a un poeta que ya se debatía en el límite de la anterior, Ramón Fernández-Larrea, rompen muy visiblemente con la ya convencional cosmovisión que detentaba el conversacionalismo anterior, pero sin romper con su retórica estilística, denunciando acaso el síntoma más profundo del empobrecimiento del conversacionalismo, motivado, más que por la natural dialéctica de un proceso literario, por profundas mediaciones extraliterarias. Simultáneamente, otros poetas del grupo Diáspora —Rolando Sánchez Mejías, Pedro Marqués de Armas, Ricardo Alberto Pérez, Carlos A. Aguilera, Rogelio Saunders, Rito Ramón Aroche—, a la par de realizar una muy singular ruptura y enriquecimiento cosmovisivo, añaden un notable cambio estilístico, corriente donde se destaca, sin pertenecer a Diáspora, un poeta como Carlos Alfonso. Estas son las dos corrientes fundamentales, junto al culturalismo ya señalado (Pedro Llanes, por ejemplo). Cabría agregar a otros poetas que se mueven indistintamente a través de estas tres instancias: Alessandra Molina, Ismael González Castañer, Norge Espinosa, entre otros muchos...

Sucede otro fenómeno curioso, y es que esta apertura a nuevos ámbitos de expresión, se amista de una manera natural con poéticas desplegadas por poetas cubanos que escriben fuera de Cuba: en primer lugar, con la de un José Kozler, pero también con la de un Orlando González Esteva, un Néstor Díaz de Villegas, un Rodolfo Häsler, para poner solamente algunos ejemplos significativos. Incluso, un escritor tan raro, tan marginal, y que proviene de Orígenes, como Lorenzo García Vega, encuentra de repente a sus pariguales dentro de las promociones más jóvenes de escritores cubanos.

¹ Arcos, Jorge Luis; «Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana el siglo XX»; en *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*; Letras Cubanas, La Habana, 1999.

Momentáneamente, se puede tener la impresión insólita, como aventuro en otro texto², de que, ya a la altura de la primera década del siglo XXI, el proceso poético cubano parece no avenirse con ninguna norma central. Una suerte de caos prevalece en el abigarrado panorama poético cubano, que, ciertamente, incluso ha borrado las fronteras de la Isla. En todo caso, se ha continuado intensificando algunas aristas de la ruptura —muy visibles en Juan Carlos Flores, o en Ricardo Alberto Pérez, por ejemplo—. Y es aquí, creo, donde se hace más notable la peculiar transformación que observo en la poética actual de Reina María Rodríguez en *Catch and release*.

Obsérvese cómo en este poemario Reina parece despojarse de toda su muy bien aprendida retórica conversacional. Se sacrifica el efecto literario, ya prestigiado por la tradición, para aventurarse en una forma de expresión más desnuda y vulnerable, como si a la poeta sólo le interesara ser consecuente con una singular percepción de la realidad. Hay algunos antecedentes de estas transformaciones a lo largo de la obra de poetas mayores, como puede ser el caso de la acaecida entre el poeta de *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor*, y el poeta de *Dador* y, finalmente, de *Fragmentos a su imán*. O el Borges de *Fervor de Buenos Aires* y el último Borges. O, incluso, el poeta de *En la calzada de Jesús del Monte* y el poeta de *Inventario de asombros* y de otros poemas finales. También sucedieron cambios notables en las obras poéticas de Cintio Vitier y de Fina García Marruz. Acaso uno de los cambios más bruscos sea el acaecido en la narrativa del suicida Miguel Collazo. Es, para poner un ejemplo universal, como si se comparara al primer Picasso clásico con el posterior. De cierta manera ocurre como un desaprendizaje, un deshacer y desnacer, para buscar aquella forma de expresión más idónea con la singular naturaleza del creador.

Lo curioso es que este relativo y singular despojamiento literario de Reina María Rodríguez, se cumple a través de una introspección radical, un viaje a través de una memoria creadora que

no puede prescindir de los signos que le brinda un presente devastado: aridez, páramos, ruinas, paisaje feo o roto, ciertamente dañado. Hay como una poética encarnada, una poética de un cuerpo —se agudizan los sentidos— pero a partir de una mente en libertad. Volveré sobre esto último. Pero ahora me interesa destacar cómo ha cambiado su tono, su habla poética (a veces cercana a la prosa), que se hace como más sencilla (para aludir, sin embargo, a lo más complejo y profundo), porque apenas requiere de imágenes audaces para nombrar lo que parece la mayor revelación: la propia realidad («renunciando a su imagen para transformarse / en hecho»), quiero decir, esa realidad recreada por una percepción singularísima, a través de la cual se nos entrega, conmovedoramente, una persona... Iba a decir: un animal, un animal pensante o... la carnalidad de una mente. Una mente femenina, maternal, pero sin énfasis, y, hasta cierto punto, casi una mirada sin sexualidad explícita. Una mirada que se relaciona con otros animales —véase, por ejemplo, «Sentada en el Parque de los Enamorados»— como buscando un contacto más profundo, una suerte de légame donde se recuperan las analogías, las equivalencias más soterradas («por la mente común que nos envuelve», escribe en «El geco de Calvino») con eso que Rimbaud llamó «la rugosa realidad» —a propósito de este contacto inaudito y diferente con las cosas, véase «La palabra jarra»—. Légame recreado también en «Giotakus»:

*En el vientre de la ballena, en el mío,
una sensación de inmensidad vacía.*

*No traigo peces muertos, no he comido las frutas
[del fondo preferidas.*

No he digerido más que el árido color de los corales.

Comida cortante, polvo de hueso, cartilago que hiere.

Me paseo sin profundidad, y con vértigo

respiro agitada o pausada, siempre artificial,

esperando una mano blanca que acaricie mi lomo

[plateado.

Si una ola volviera a mecarme contra los arrecifes,

[luego

vendré a morir. Seré despellejada y repartida

como carne cualquiera entre la gente.

Recuerdo cómo salía para vigilar el horizonte y

[despertaba

² «Notas póstumas sobre un canon futuro». En su *Desde el légame*. Madrid, Ed. Colibrí, 2007.

*con el canto de algas. Algo creí ver a relieve y
[moviéndose
entre aquella inmensidad que era mi casa al fondo
[del océano.
Ahora, arrastrada por el conocimiento de mi cuerpo
[espeso,
enredada en un fondo miserable,
¿a quién iré a pertenecer?
No quiero alimentar al extraño consuelo
del arponazo final de la alimaña.
Prefiero fingir que me he quedado ausente de la
[profundidad.
Alelada y constante entre pequeños peces.*

Pero hay siempre como un punto delicado, tan vulnerable como desamparado, en esos contactos con una realidad que se torna extraña a la misma vez que entrañable, como «esas esquivas / que sin querer nos sobrepasan», dice. De ahí lo infinitamente alusivos de los fragmentos que trata de recuperar una memoria rota. De ahí también que el movimiento de lo afectivo nuble, a veces, una comunicación que se quisiera transparente, como si rescatarea enigmas más que certidumbres Pensamiento poético, simbólico, a partir de una realidad inasible. Por eso sus poemas parecen, a veces, como alucinaciones, como sueños de una mente que a fuerza de penetrar la realidad la vuelve más onírica. Hay como una puja con la realidad, como si se quisiera traspasar una linde inaudita: «Tiempo de lo perdido andaba buscando / un límite del tacto», escribe en *Catch and release*, o: «Pero la sabiduría del cuerpo extraña al límite, / renuncia a la distancia. / El aquí que lo confronta es siempre el mismo: un hiato perfecto», en «Carretera». La poeta se siente como expulsada de un territorio que intuye como más verdadero, donde sus sentidos quisieran tocar y traspasar; tocar, coger, no para retener o poseer sino para liberar, y acaso establecer un contacto inédito, desconocido, algo que, a veces, he notado también en los poemas de Alessandra Molina. «No es mentira que toco, toco, no la puerta, / ni la mesa con los nudillos flacos, ásperos, / sí el pensamiento», escribe en «La tortuga del aula»; o también: «osadía de tocar por la voz, por la imaginación o el dolor», y finalmente: «Olor a légamo en el aula». Es una espiritualidad profunda, carnal, casi visionaria (incluso

mística), que tanto avasalló, aunque de diferentes maneras a Ángel Escobar, a Raúl Hernández Novás y todavía a un José Kozzer, con sus diferentes poéticas de la materia y su vértigo ante la otredad, y que también siento afines con búsquedas disímiles de Juan Carlos Flores, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Rodolfo Häsler, Emilio García Montiel y la ya mencionada Alessandra Molina.

Acaso la poesía, en última instancia, no tenga otro camino que el de tratar de vislumbrar una realidad otra a través de un descendimiento al mundo siempre latente de lo sagrado, mundo paradisiaco o infernal, pero siempre capaz de volver a nacer («Bajo, muy abajo, al fondo, / se descompone y fracciona el pensamiento»). Siempre capaz de volver a ofrecernos una imagen diferente de nosotros mismos y de una realidad insaciable. Con esos «nuevos sentidos» que apetecía Lezama, la poeta quiere «tocar de un modo diferente»; quiere «recuperar la historia hundida», quiere, en definitiva:

*Coger y dejar sin que el anzuelo penetre,
detener un momento al pez entre los dedos,
acariciar es demasiado gesto,
y poseer, un crimen.*

La poesía del camino en la tierra

REINALDO GARCÍA RAMOS

Orlando Rossardi

Los pies en la tierra
Editorial Verbum, Madrid, 2006
80 pp. ISBN: 978-84-7962-365-4

EN ESTOS TIEMPOS EN QUE ALGUNOS PIENSAN QUE un poema, para ser original o interesante, debe convertirse en un ataque preconcebido a la sintaxis, o incluso a la semántica, o en una acumulación arbitraria de vocablos raros e inconexos, estridentes o vulgares, resulta muy

alentador que un poeta de larga trayectoria y consumado oficio nos entregue un nuevo libro vigoroso, en el que no se deja llevar por esos cantos de sirenas, respeta los postulados básicos del idioma y utiliza hábilmente la expresividad de ese idioma para decirnos algo excepcional; es decir, para conectarnos con su alma, con su visión particular de la experiencia vivida. Es un alivio, un estímulo tremendo, como si en los diarios saliera mañana la noticia de que sí, de que, a pesar de todo, la maravillosa lengua española ha resistido el cruento asedio de las huestes enemigas y sigue viva, sigue siendo dúctil y fructífera en los vastos dominios de la expresión poética. De quien hablo es de Orlando Rossardi y de su poemario más reciente, *Los pasos en la tierra*.

En este libro, Orlando nos revela las palpables huellas de su andar por la tierra, las emociones que le han causado sus paseos e incursiones y regresos por el camino terrestre. En el texto que antecede a los poemas, en la página nueve, el propio autor nos describe la transformación que van sufriendo esas emociones: «se van poniendo en papel y solas se acomodan a andar entre cuartillas» y añade que el texto guarda «la circunstancia del encuentro con la gente y las cosas». No cabe duda: estamos ante un poeta que no nos va a imponer sus contorsiones lingüísticas, sino que nos va a dar entrada en el discurso íntimo de su recorrido por la vida y nos va a mostrar con humildad, pero con certidumbre, lo que ha descubierto en ese camino. No hay facilismo ni conformismo alguno en esta actitud; hay lealtad a la vida, fervor por el oficio de la poesía. Y hay más: hay voluntad de entregar a los lectores el sedimento de esa fe, un valioso tesoro de imágenes que instruyan, conmuevan, iluminen.

Para lograr sus objetivos, Rossardi ordena ese sedimento emocional en cuatro secciones, cuyos títulos parecen sugerir el destino o el rostro final que él quiere dar a esas experiencias o aprendizajes: «Donde estamos», «Donde fulmina», «Donde van», «Donde quedan». En la primera, «Donde estamos», la más extensa y pletórica del poemario, me parece que descubro lo que tal vez sea la emoción predominante, el amor por la palabra: «Es ella, la palabra, (...) el signo más preciso de mi rostro», nos dice en el tercer poema, titulado justamente así, «La palabra».

Ejercer ese amor le produce al autor un alegre asombro, un júbilo inocente, y eso se ve plenamente en el segundo poema, «Ponernos a hacer versos», cuyo tono seduce al lector y se queda repercutiendo sanamente en sus oídos: «¡Qué raro eso de hacer versos! (...) ¿Qué es eso de hacer versos / (...) en este instante tan cerrado, tan nutrido, en que casi nadie escucha?». Ese amor por la palabra supone también la lectura entusiasta de lo que han dicho otros poetas, sus autores recordados o tal vez entrañables. En otro texto de esa sección, «Leyendo a mis poetas», Rossardi describe espléndidamente el disfrute que siente al leer a esos autores: «todos juntos, / apretados, saltando noche a noche del poema suyo a mis palabras, / de sus letras a las mías».

En la segunda sección, «Donde fulmina», el autor nos entrega, según él mismo admite, «seis poemas de amor fiero». Seis poemas, o tal vez un solo poema, un solo ejercicio fiero que va avanzando en seis fulminaciones sucesivas. Si el amor general por la palabra dominaba la primera sección, aquí nos encontramos con el poder arrollador de la pasión física, y entramos en los dominios de la carne, del apetito íntimo y los disfrutes secretos: «Como magia de aire / mis dedos flotan / por tu nieve, bailan / por tus grietas, / se acomodan a beber / por tus alturas / y descienden a tus valles». Recorremos un crescendo de paisajes corporales y conquistas cutáneas que al parecer se aparta del tono más intelectual de la primera sección; pero sólo al parecer, pues con suma habilidad el autor nos va llevando hacia el sexto fragmento de la serie, donde regresa con nueva energía a su amor por la palabra: «Y la palabra es un rugido / en que agonizan, uno a uno, / los sentidos. (...) La palabra se la entiende / con la cosa misma dicha, / con aquello que la nombra / y por nombrar la encierra».

En la tercera sección, «Donde van», el autor pone «los poemas de otra parte que aquí ocupan su lugar exacto», diez poemas que (como él mismo aclara) «han querido revivir». Y nos avisa de que va a mostrarnos otros gestos diversos que ha tenido en su andar, o, mejor dicho, la repercusión, el eco que han dejado esos gestos. Nos lo avisa, porque tal vez temía que surgiera una excesiva alteración de tonos, que esos sonidos no se integraran en la polifonía. Pero no es así; aunque el paisaje que nos muestra se abre en

diversidad y colorido, la voz sigue siendo la misma: la expresión se mantiene dentro de las texturas que el autor conoce. Sin embargo, también aparece cierta ironía, y se nos muestran temas de cámara, en tono menor, en que el poeta rememora su pueblo natal, su calle guardada en la nostalgia, como si nos abriera un álbum de viejas fotos de familia. En el poema «Esta es mi calle», uno de los más seductores del libro, nos va llevando de la mano en estaciones marcadas por los primeros versos de cada estrofa: «Esta es mi calle (...) Esta es mi casa (...) Esta es mi cama (...) Este es el retrato (...) Este es el librero / del que solían surgir, / (...) vidas más vividas». Al mostrarnos ese antiguo librero vuelve a reiterarnos, por otras vías, su devoción por la palabra, por la página trabajada y por la letra impresa.

La cuarta sección, «Donde quedan», que cierra el poemario, está dominada por la voluntad de homenaje y contiene tres sólidos textos, escritos para invocar, respectivamente, la memoria de tres escritores desaparecidos: Eugenio Florit, José Olivio Jiménez y Fernando Pessoa. En el primero de esos poemas, hay dos versos con los que quiero concluir, dos líneas que yo ahora le devuelvo en justicia a Rossardi, para resumir mi gratitud y mi reconocimiento: «si no es posible olvido ni memoria teniendo frente a frente, / de a una en fondo, pegaditas, decidoras, tus palabras». ■

Ponerle los cascabeles al gato

JOSÉ ANTONIO NAVARRETE

Félix Suazo

A diestra y siniestra. Comentarios sobre arte y política.

Fund. de Arte Emergente, Venezuela, 2005, 103 pp.
ISBN: 980-6853-01-6

FÉLIX SUAZO (LA HABANA, 1966), ARTISTA VISUAL, profesor, investigador y curador activo en Venezuela desde los 90, ha reunido en este libro seis trabajos suyos, elaborados entre

1999 y 2004, que tienen como eje investigativo las relaciones entre arte y política. Incluye un artículo ya publicado, versiones revisadas de cuatro intervenciones en diferentes eventos, y un ensayo inédito. Los textos hacen énfasis en el examen del arte contemporáneo, y el autor despliega su discurso transitando permanentemente entre el planteamiento de problemas teóricos y el análisis de propuestas artísticas determinadas, buena parte de éstas correspondientes a la escena venezolana de la década precedente y comienzos de la actual, sin obviar sumergirse en la historia del arte de América Latina, en especial en los últimos textos citados.

Como consecuencia del carácter compilatorio del libro, la tesis en que se ancla el pensamiento de Suazo no aparece de forma explícita hasta el tercer ensayo del libro, donde el autor declara con tajante laconismo que «el arte no puede sustraerse de lo político». En el contexto discursivo en que se coloca, y dado el grado extremo de generalización que alcanza, semejante aserto equivale a declarar que toda obra de arte —absolutamente toda obra de arte, del pasado o del presente, de aquí o de allá— conlleva intrínsecamente lo político: una manera deconstructiva de entender el vínculo entre arte y política en que resuena el eco de aquella afirmación de Carol Hanisch de 1969, pronto convertida en divisa del movimiento feminista, de que «lo personal es político».

Es tan difícil como estimulante lidiar con una tesis tan sugestiva en el momento de articular un sistema de ideas destinado a fundamentar las relaciones específicas —de uno u otro tipo, peculiaridades y densidad— que pueden establecerse entre arte y política en el lugar concreto que es la obra de arte. Contra ello conspira la diversidad que, en todos los órdenes, es característica del campo relativamente autónomo de producción material y simbólica que es el campo del arte, así como la posibilidad de sobreestimar el concepto de lo político en su condición de instrumento metodológico de la investigación, al enfocar con éste lo que puede ser dilucidado mejor desde la perspectiva gnoseológica de otras nociones. Si se recortan en demasía los bordes de lo político, la operación analítica correspondiente, de carácter reduccionista, siempre desemboca en alguna forma de dogmatismo; mientras que si

esos límites se extienden hasta disolverse, lo político se amplifica distorsionadamente y se puede arribar a conclusiones banales. De estos problemas —y de otros más en torno al asunto que intenta ventilar— tiene conciencia Suazo, como se encarga de demostrarlo en el conjunto de sus textos.

Sobre lo dicho hasta aquí sigue danzando, sin embargo, la pregunta siguiente: ¿qué quiere decir Suazo cuando sugiere que toda obra de arte porta intrínsecamente lo político, o lo que es lo mismo, al argumentar que lo político no es exterior a la obra, algo que ésta deba conquistar o evitar, sino parte «sustancial» de la misma? Si bien Suazo no deja de aludir a las relaciones entre el arte y la política que son distintivas de la producción artística vinculada de manera directa a alguna utopía emancipatoria —el expresionismo alemán y el muralismo mexicano de la primera posguerra, entre otros ejemplos—, y convierte a alguno de ellos en objeto de su reflexión —como sucede con el muralismo—, para desarrollar una respuesta fundamentada a esta pregunta se mueve necesariamente por otro rumbo, pues los materiales de trabajo más expeditos para satisfacer sus fines los proporciona el arte contemporáneo. A ellos recurre con un entendimiento de la política como «sistema de relaciones intersubjetivas», la más flexible y amplia de todas las acepciones de ese término, según advierte el propio Suazo, quien la toma de Nicola Abbagnano. Aunque ausente de cualquier diccionario de uso común, este significado de «política» es el más fecundo operativamente para resolver los objetivos que Suazo se plantea siempre que, agregaríamos nosotros, se identifiquen bien los rasgos que definen al sistema de la política dentro de los distintos sistemas de relaciones intersubjetivas. Una tarea que el autor de *A diestra y siniestra...* se encarga de realizar con solvencia, indagando los posicionamientos diversos de las prácticas artísticas contemporáneas en el interior de la complicada trama discursiva que construyen las relaciones de poder, inclusive las del campo artístico.

Según el mismo Suazo señala, las fuentes teóricas que nutren su enfoque en estas condiciones de desplazamiento de lo político como tema hacia lo político como instancia discursiva

en el seno del arte contemporáneo son la filosofía del lenguaje de Wittgenstein y su idea de que los juegos de lenguaje son expresión de formas de vida en interacción y conflicto; la teoría del poder de Foucault y, en especial, el principio de que las relaciones de comunicación producen efectos de poder, y, por último, los razonamientos de Lucy R. Lippard acerca del alcance político de las proposiciones del arte activista. Todas ellas aportan presupuestos metodológicos eficaces a la hora de asumir el estudio de los complejos vínculos de lo político y el arte en prácticas artísticas contemporáneas que, como señala Suazo, están interesadas en abordar críticamente representaciones sociales dominantes explorando los juegos de lenguaje en tanto que constituyentes de un espacio de confrontación, y no en postular a través de signos, más o menos panfletarios o melodramáticos, su compromiso militante con un proyecto político redentor.

El espectro de propuestas que se puede abordar desde esta perspectiva va entonces desde aquellas abiertamente contestatarias y ligadas a agendas colectivas, como las de Gran Fury, hasta esas otras que, aunque desenvueltas en torno al individuo —también intimistas—, están atravesadas por la vida social, como las de Julio Galán; desde las que asumen problemáticas controversiales en la esfera pública, como las de Guillermo Gómez-Peña, hasta las que desmontan las estrategias discursivas institucionales de apariencia más aséptica, como las de Juan Carlos Rodríguez y Cayita. En correspondencia con ello, Suazo intenta identificar las direcciones específicas que en las condiciones actuales adoptan las relaciones entre arte y política, lo que redundará en una suerte de cartografía de algunas de las rutas de mayor interés exploradas por el arte contemporáneo, así como de disímiles recorridos trazados por una u otra de éstas. Al abordar el análisis del lugar de la ética en el arte contemporáneo, por ejemplo, Suazo encamina sus reflexiones en cuatro direcciones principales, que fundamenta a partir de obras de artistas específicos: el cuerpo como reducto del debate ético (Nela Ochoa y Javier Téllez, entre otros); las relaciones entre ética y comunidad (Pepón Osorio); ética y apropiación (Nadín Ospina), y ética y ciber-arte (Yusef Merhi).

Cuando desarrolla su afirmación de que lo político y el arte tienen en la obra artística su dispositivo de enlace, Suazo se encarga de aclarar que esa relación no tiene que hacerse visible en la obra —aunque forme parte de su contexto—, sino que comprende «la elección de los medios técnicos y expresivos, así como la adopción estratégica de un lenguaje particular. Estos elementos —concluye— no sólo tienen su propio significado e historia, sino también un valor y una jerarquía asignados que pueden ser utilizados con un sentido político». Razona lo primero bajo el presupuesto de que, en determinadas circunstancias históricas, la acogida o rechazo de un medio artístico cualquiera tiene implicaciones políticas, y lo ejemplifica en más de una oportunidad con la selección de medios no canónicos de producción por artistas emergentes de los años 60-70 del pasado siglo opuestos a la fetichización del objeto; lo segundo, refiriéndose a movimientos artísticos precisos, y, al respecto, destaca la abolición de la figura por las vanguardias abstracta y constructivista de comienzos del siglo xx, lo cual significaría políticamente la «impugnación de una sociedad aferrada a los valores tradicionales que le asignaba al arte un papel moral, doctrinario o religioso».

Me permitiría afirmar que la mayor debilidad de este libro puede radicar en que llegamos a su página de cierre esperando que en algún momento el autor desarrolle sistemáticamente la tesis que guía su reflexión —pues un esfuerzo en ese sentido excedería las explicaciones parciales que hace de ella en una u otra parte de sus escritos—, y afirmaría también que la mayor virtud del libro es que a cada paso constatamos cómo esta tesis es asediada y acometida con una visión rica, compleja y antidoctrinaria. Porque aunque inevitablemente reconozcamos numerosas voces detrás de la de Suazo —al fin y al cabo el problema que lo ocupa es uno de los más acuciantes del arte del siglo xx y, en particular, del repolitizado arte contemporáneo—, no hay dudas de que éste agarra su tema con inteligencia y rigor, y sostiene sus argumentos gracias a una convincente selección de propuestas de artistas de muy diversos orígenes, trayectorias y reconocimiento público. *A diestra y siniestra...* termina siendo, por eso, un semillero de ideas sugerentes y estimulantes. ■

Dos veces bueno

ARMANDO AÑEL

Jaime Suchlicki

Breve historia de Cuba

Pureplay Press, Los Ángeles, 2006. 368 pp.

ISBN: 0-9714366-8-1

FINALMENTE, LUEGO DE MÁS DE TRES DÉCADAS DE su primera edición, *Breve historia de Cuba*, del profesor Jaime Suchlicki, aparece en castellano. Una iniciativa del escritor y editor David Landau, quien tanto y tan efectivamente ha contribuido a difundir el pensamiento cubano en Estados Unidos.

Breve historia de Cuba destaca en el ámbito de la historiografía nacional por dos razones: su capacidad de síntesis y/o su estilo razonablemente didáctico —razonable en tanto que lo pretencioso, o lo periférico, carece aquí de asideros—, y la frescura con que hurga en zonas y ángulos de la historia de Cuba comúnmente soslayados por la literatura especializada. Este es un volumen autocrítico —escrito por un cubano atento a las insuficiencias de lo cubano—, «un vistazo ameno y a la vez profundo», para decirlo en palabras de Carlos Alberto Montaner.

Ya desde sus inicios, el libro revela su peculiar vocación informativa deteniéndose considerablemente en el período indígena o precolonial. Suchlicki reseña los respectivos rasgos culturales de los primeros habitantes de la Isla, siboneyes, taínos y guanahatabeyes, distinguiendo entre sus costumbres, rituales y grados de desarrollo.

Pero es al cierre de este capítulo inicial («La nueva tierra y sus pobladores») que el autor desliza la primera teoría de largo alcance. Según Suchlicki, a diferencia de naciones como la mexicana, donde se ha enarbolado la corriente indigenista —asentada en un pasado culturalmente poderoso, como el azteca— «para establecer el diálogo revolucionario», en el caso cubano «la búsqueda de una identidad nacional distintiva permanece aún por resolver, y constituye un problema central para la Cuba del presente».

Otra de las características del libro es su énfasis en lo económico como punto de referencia de lo

histórico. En esta cuerda, *Breve historia de Cuba* profundiza en uno de los elementos seminales de la nacionalidad, si es que Cuba puede ser entendida como nación más allá de una retórica de barricada. En principio, los líderes políticos criollos, las clases vivas insulares, buscaron la soberanía desde la independencia económica. Un rasgo histórico que pone en entredicho el imaginario castrista, entre cuyas principales señas de identidad, subrayada una y otra vez a lo largo de medio siglo de totalitarismo, figura su condición de sistema subvencionado.

Pero el autor no sólo pone en entredicho el imaginario castrista (Castro no es el padre, es el hijo), sino el republicano. Como refiere Suchlicki en el capítulo «La República bajo la Enmienda Platt», la visión martiana de una nación económica y políticamente independiente no cuajó tras el fin de la ocupación estadounidense. «Un proceso de centralización comenzó a agrupar las grandes plantaciones azucareras, frenando el crecimiento de una clase media rural y creando un proletariado agrario de blancos pobres, mulatos y negros desprovistos de tierras», considera el autor, para quien otro de los factores que contribuiría a abotonar el corsé de la dependencia económica fue el de «la vieja actitud española que favorecía el trabajo intelectual sobre el manual. Muchos cubanos, particularmente los pertenecientes a las clases altas, extendieron un estigma social sobre el comercio y los negocios y dejaron estos esfuerzos en manos de grupos de inmigrantes, especialmente españoles, chinos y judíos».

Así, Suchlicki no deja títere con cabeza en su análisis del fracaso nacional, y todo ello desde una perspectiva balanceada, objetiva. El hecho de que en ciertos círculos intelectuales de la República se cuestionara la capacidad de los cubanos para gobernarse a sí mismos, no constituye más que la excepción de una regla letal en términos históricos: la incapacidad de la gran mayoría de los cubanos para abordar críticamente, con propósito de enmienda, las anomalías y déficit culturales de la nación. Como asegura el autor, la oposición al régimen de Fulgencio Batista sólo vio en el golpe de Estado de 1952 una interrupción del proceso democrático, «sin percibir lo que era en realidad: un síntoma de problemas nacionales más profundos. La reducida fuerza de las instituciones cívicas, el predominio del personalismo, la

dependencia económica de un cultivo único y la corrupción administrativa eran condiciones a las que no se daba el peso que merecían». Problemas todos ellos que el castrismo multiplicaría *ad infinitum*.

A la altura de la página 161 —alrededor de 80 páginas reproducen una utilísima cronología—, *Breve historia de Cuba* aborda de lleno la etapa castrista, y lo hace con la minuciosa resolución del cirujano en la clase de anatomía. Suchlicki disecciona exhaustivamente el entramado del régimen imperante en la Isla, demostrando un conocimiento profundo de las particularidades económicas, políticas y estructurales del totalitarismo a la cubana. Sólo cabe un reproche a esta zona del libro, y es que el autor pasa de puntillas sobre un episodio tan relevante para la Cuba contemporánea como lo fue el éxodo del Mariel, en 1980.

En este libro, la historia es la historia de un fracaso recurrente. Durante más de un siglo, el nacionalismo cubano —histriónico, despistado, pretencioso como pocos— ha sido incapaz de fraguar la nación y/o civilizar el país en cualquiera de sus variantes, ya sea como aliado u opositor de Estados Unidos. Algunas de las razones por las que dicho nacionalismo aún prepondera en Cuba y el exilio, y prácticamente todas sus consecuencias, pueden ser rastreadas en esta obra, buena en su brevedad y dos veces buena en su autocrítica. ■

Claves para entender la nación cubana

MADELINE CÁMARA

Flora González-Mandri

Guarding Cultural Memory: Afro-Cuban Women in Literature and Arts
University of Virginia Press, 2006, 232 pp.
ISBN-13: 978-0813925264

EN LA OBLIGADA PÁGINA DE RECONOCIMIENTOS DE su más reciente libro, la investigadora y profesora Flora González-Mandri advierte: «My

*analysis of Lydia Cabrera's El Monte has served me well, helping me to steer clear of the many blind spots that I encountered throughout this Project*¹. Y, en efecto, es muy predecible que el legado de Cabrera surta como una fuerza «abrecaminos», tal y como existe según la creencia yoruba, que permita a estudiosos como González-Mandri continuar desentrañando el intrincado monte de la herencia africana en la cultura cubana.

No sólo de este texto fundacional se ocupa el libro, y volveremos sobre su ambiciosa concepción pero, metodológicamente, el capítulo dedicado a *El Monte* me parece uno de los más logrados cuando, con certeza, aplica la autora los conceptos de la también escritora-antropóloga Ruth Behar sobre la tradición femenina de escritura antropológica («Women's tradition of ethnographic writing»). González-Mandri comprueba esta especificidad de lo cultural femenino abierto al Otro, ajeno a los autoritarismos y a las jerarquías en el total reconocimiento que Cabrera reclama para sus informantes, en la incorporación igualitaria de sus voces dentro del relato, de la cual ella no es narradora hegemónica sino el instrumento compilador y diseminador.

Prosigo ahora con una observación más personal, algo que registro quizás por una afinidad existencial con esta posición. La autora, quien actualmente enseña en Emerson College, en Estados Unidos, salió de Cuba como parte de la llamada «Operación Peter Pan», y hoy, al entregarnos este trabajo que define sus intereses como mujer adulta y formada en la academia americana, se pregunta *What would have become of me had I stayed in Cuba?*, inquietud que me permito traducir como «¿Quién sería yo si me hubiera quedado en Cuba?». La pregunta se enlaza en el texto con la aceptación de su falta de contacto no sólo con la realidad de la Isla, sino con una parte de su cultura que le interesa, en especial la producción artística femenina. En ese sentido, creo que cuando afirma *This book represents my intellectual and personal desire to compensate for that lack of knowledge* («Este libro

representa mi esfuerzo personal e intelectual para compensar esta falta de conocimiento»), podemos pensar que se refiere a ambos, a conocerse a sí misma así como a la historia cultural de su patria. Una vez más, Lydia Cabrera la hubiera iluminado. No sé si Flora, colega y amiga, sabe que según María Zambrano, Lydia Cabrera alcanzó a escribir con ese tipo de lenguaje poético que permite descubrir la infancia de los pueblos así como la infancia del alma. Dentro de estas búsquedas pudiera inscribirse la investigación y la escritura de este libro de González-Mandri.

Como dije, no sólo de la Madre fundadora, Cabrera, hablan estas páginas. Ellas nos presentan a las seguidoras, las que siguen trazando la indeleble huella de la matriz africana: la escritora Excilia Saldaña y la artista plástica María Magdalena Pons reciben especial atención en sendos capítulos, dedicados a explorar los respectivos géneros que ellas trabajan: la poesía, en Saldaña; la instalación multimedia en Pons. Otro capítulo exhibe la familiaridad de la investigadora con el análisis de distintas expresiones artísticas, sus tradiciones y sus técnicas al fundir en un capítulo, bajo el tópico de la representación de identidad cultural, las producciones de la poeta Nancy Morejón, la cineasta Gloria Rolando y la pintora Belkis Ayón. Lamentablemente, una poeta importante como Georgina Herrera recibe una mención en la página 86, en una comparación con Nancy Morejón, por lo que la poesía de Herrera aún seguirá esperando por su merecido lugar en la genealogía de voces de escritoras negras, más allá del trabajo pionero de Catherine Davies sobre su poética. Ya advertimos que estamos ante un trabajo de amplio diapason interdisciplinario, por lo que también incluyo como ejemplo el capítulo dedicado a comparar la novela decimonónica *Cecilia Valdés*, de Gillo Villaverde, con la película contemporánea *María Antonia*, del director Sergio Giral.

Este conjunto de creadores a los que la autora llama, con razón, guardianes de la memoria cultural, cada cual desde su visión del mundo, en su época, desde su género y su estética, han reconstruido diferentes dimensiones del proceso que bien llamó Fernando Ortiz transculturación, donde lo negro y lo blanco se imbricaron para formar *lo cubano*. La imposible

¹ El análisis de *El Monte* de Lydia Cabrera me ha servido para esclarecer algunas puntos ciegos que fui encontrando a lo largo de este proyecto [La traducción es mía, MC].

fijeza de este proceso, su condición de «ajiao» es capturada en este libro, precisamente, por la multiplicidad de ángulos desde los cuales se aborda el estudio del fenómeno de formación de la nación cubana. El feminismo y los Estudios Culturales son herramientas teóricas que González-Mandri maneja, sin olvidar la contextualización histórica y biográfica de cada pieza y cada autor sometidos a juicio.

Refiriéndonos a la bibliografía, señalo como mérito académico del trabajo su revisión de los estudios disponibles sobre el controversial personaje de Cecilia Valdés: Gelpi, William, Leante, Kutzinski, así como la certera incorporación de las teorías poscoloniales de Fanon y Bhaba. Estos, entre otros, son algunos de los estudios que, como corresponde, cita el texto de González-Mandri. Por otra parte, estimo que hubiera sido deseable la referencia en la bibliografía general del texto *Charcoal and Cinnamon* de Claudette M. Williams (UP Florida, 2000), que puede ayudar al lector a tener un panorama más inclusivo del tema de raza y género en el Caribe.

Pero ningún trabajo genealógico como éste es completo, sino que su mérito debe medirse por su condición fecundante. En este sentido, *Guarding Cultural Memory* cumple cabalmente su cometido y se suma a los libros indispensables para los Estudios Cubanos hoy día. ■

Una novela poscomunista

KEVIN SEDEÑO GUILLÉN

Mayra Montero

Son de almendra
Alfaguara, Guaynabo,
Puerto Rico, 2005. 280 pp.
ISBN: 1-57581-846-9

PODRÍA ALGUIEN PRETENDER LEER LA MÁS RECIENTE novela de Mayra Montero en clave policial, pero *Son de almendra* (2005), si es que puede clasificarse genéricamente, supera la pobreza de esa lectura, al igual que rebasa la novela negra o la novela con pretensiones políticas.

El libro quizás tenga como destacados antecedentes a *Las iniciales de la tierra* (1987), de Jesús Díaz y *Árbol de la vida* (1990), de Lisandro Otero. Como ellas, *Son de almendra* sitúa sus acontecimientos en la Cuba de los años 50 y concluye con esa apoteosis que significan los hechos de 1959. Pero, contrario a las otras, *Son de almendra* no parece presentar a un personaje subjetivo e individualizado, al margen de la historia; su protagonista, el periodista Joaquín Porrata, avanza atraído hacia el centro de los conflictos de su época, que son, entre otros, los enfrentamientos entre mafiosos por el control del negocio del juego en La Habana y la represión de la dictadura de Fulgencio Batista.

El argumento de *Son de almendra* es la historia narrada a dos voces por Joaquín Porrata, periodista de la sección de espectáculos del *Diario de la Marina*, primero, y de la sección de policiales de *Prensa Libre*, después, y por Fantina/Yolanda, mujer iniciada en las artes circenses y que comunica el mundo del espectáculo con el de la mafia, universos que, de tan cercanos, terminan siendo uno, en un ambiente de violencia casi surrealista. La familia de Joaquín, que veremos desintegrarse, es un catálogo de los conflictos humanos: un esposo infiel, una madre abúlica, un hermano rebelde (conspirador) y una hermana lesbiana, mientras que él es un joven que busca el amor en mujeres mayores, sea la madre de un amigo o una mulata manca.

Dentro del ambiente tenebroso de los años finales de la dictadura de Batista, donde la rapiña de la mafia norteamericana aporta la cuota de cadáveres que no aporta el régimen, se producen hechos que no parecen reales, como mujeres que abandonan su hogar tras el encanto de un mago de circo, la vida de un alimentador de fieras que asume roles de su actor favorito o un hipopótamo del Zoológico de La Habana que es sacrificado como mensajero de una muerte.

Con *Son de almendra*, Mayra Montero se consolida como relatora de la Cuba prerrevolucionaria, espacio temporal que ya había abordado, por primera vez, en *Como un mensajero tuyo* (1998); después de haber tenido como centro de sus novelas anteriores a Haití en *La trenza de la hermosa luna* (1987), *Del rojo de su sombra* (1993) y *Tú, la oscuridad* (1995), y a Puerto Rico, su isla de residencia,

Novedades



Islas

María Zambrano

Edición de Jorge Luis Arcos

ISBN: 978-84-7962-364-7

240 páginas / 35,00 euros

[tapa dura, cartóné]

El volumen recupera no sólo los ensayos y artículos de María Zambrano sobre la cultura cubana y puertorriqueña sino que incorpora los textos publicados por la autora en revistas y publicaciones periódicas de Cuba y Puerto Rico.

La obra adquiere especial significación al incluir el ensayo clave de María Zambrano sobre la Generación de Orígenes, "La Cuba secreta", además de los tres ensayos que dedicara a la figura de José Lezama Lima.

Artículos sobre José Martí, Virgilio Piñera, Wifredo Lam, Lydia Cabrera y Calvert Casey, entre otros, configuran un amplio panorama de las letras cubanas contemporáneas.

La lúcida visión de María Zambrano sobre Puerto Rico está representada por su ensayo "Isla de Puerto Rico (Nostalgia y Esperanza de un Mundo Mejor)".

Igualmente, el lector encontrará algunos de los ensayos centrales de la discípula de Ortega sobre su concepción de la poesía y los fundamentos filosóficos que rigen su pensamiento.

Bibliografía insular de y sobre María Zambrano, y una minuciosa Cronología (1936-1959) completan el volumen. Índice onomástico.



El lector de tabaquería. Historia de una tradición cubana

Araceli Tinajero

ISBN: 978-84-7962-392-0

260 páginas / 15,00 euros

"En este bien documentado y ameno libro, la investigadora mexicana Araceli Tinajero nos entrega la historia y el retrato de una de las figuras más distintivas de la cultura cubana, el lector de tabaquería, que surge en la encrucijada de importantes prácticas sociales, políticas y literarias.

En la industria tabacalera cubana, el lector de tabaquería se convirtió en individuo clave, que hizo de los tabaqueros los trabajadores más cultos y politizados de la época en que se forja la nacionalidad cubana y la Isla lucha por su independencia. Figuras del relieve político y literario de José Martí leyeron en las tabaquerías.

Por su acuciosa y amplia investigación, que incluye la práctica de la lectura también en Tampa y otras ciudades del extranjero, este libro es una de las contribuciones más importantes y oportunas al conocimiento de la cultura cubana que se han hecho en mucho tiempo, y quedará como un hito en el conocimiento de su historia".

ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA

EDITORIAL  *Verbum*

Eguilaz, 6, 2º, Dcha. 28010 Madrid. Tel.: 91-446 88 41 - Fax: 91-594 45 59

E-mail: verbum@telefonica.net • www.verbumeditorial.com

en *El capitán de los dormidos* (2002). Sin intentar ubicar novelas menos localizables, aunque de ambiente caribeño, como *La última noche que pasé contigo* (1991), *Púrpura profundo* (2000) y *Vana ilusión* (2002). El espíritu transterritorial de su obra hace de Mayra Montero una narradora perteneciente a una literatura transnacional caribeña en formación y que presagia convertirse en el nuevo *boom* literario del continente, después del previsible agotamiento comercial de lo latinoamericano.

Entre personajes reales y posibles, se construye una trama que nos introduce en un segmento muy personal de la historia cubana de la segunda mitad del siglo XX. La narrativa de Mayra Montero regresa a su nicho originario y la reafirma como lo que ya venía siendo: una de las más importantes novelistas cubanas contemporáneas que nos hace comprender que la realidad y la literatura son países extremadamente cercanos. Quizás desde Guillermo Cabrera Infante —que también aparece fugazmente en la novela— nadie había novelado La Habana como lo ha hecho Mayra Montero en *Son de almendra*, que tiene el mérito de semejar un producto poscomunista, al decir de Iván de la Nuez, pues no hay en ella concesiones políticas o ideológicas de ningún signo. ■

Jugarse la vida a las palabras

JORGE DE ARCO

Armando Álvarez Bravo

A ras de mundo

Editorial Verbum, Madrid, 2007

109 pp. ISBN: 9 788479 623814

NO ES TAREA SENCILLA REUNIR CUARENTA Y DOS años de creación poética en una antología. Y aun más, si esas décadas plenas de inspiración quieren ser el reflejo de una obra fraguada en arduas circunstancias. Todo proceso selectivo implica una poda en la que el autor, en ocasiones, no llega a sentirse cómodo, pues

a las lógicas renunciadas que impone la limitación del espacio, se unen las propias dudas por saber si se eligió de la manera mejor. Tal es el caso de *A ras de mundo*, de Armando Álvarez Bravo. Este cubano del 38, ha querido reunir una «ceñida selección de viejos y nuevos poemas escritos entre los años 1964 y 2006 (...). No ha sido fácil realizar esta selección. Así, este libro es una posible imagen de mi ser que puedo designar como una de las imágenes que nos regala el fascinante y maravilloso enigma de un calidoscopio», confiesa el propio poeta en su palabras previas.

Miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española, Armando Álvarez Bravo lleva toda una vida al pie de las letras. Ensayista, crítico literario, narrador, en la actualidad es presidente del PEN de escritores cubanos en el exilio.

Esta compilación recoge muestras de los dieciséis volúmenes editados hasta la fecha, más ocho poemas inéditos de su próximo poemario, *Cuaderno de campo*. Su decir viene signado por los tres espacios que han cobijado su realidad vital: Cuba, España y Estados Unidos. Esta diversa geografía del alma le ha servido para pergeñar una lírica donde el mapa de su sensibilidad creadora abarca los límites de la conciencia humana, para después llevar su compromiso interior al papel: «Dichas y desastres conformaron nuestros días,/ y es nuestro orgullo este presente, aquel pasado;/ saber que no requiere el abrumador confin de las palabras,/ mientras la lluvia arrecia y la tarde se dilata/ plagada de memorias y viejas canciones».

La mayor parte de sus textos son retazos de una existencia dibujados a la luz de acontecimientos y paisajes que se hacen comunes al lector. Y a ello ayuda también, una temática integradora, en la que la inocencia, la moral, la naturaleza, el amor, el paso del tiempo, la muerte..., envuelven en un acentuado clasicismo la luz de su cántico. Pero es el reino de la niñez el que se asoma a estas páginas con extrema familiaridad. Inmerso en un incesante deseo de aprehender aquel tiempo feliz y en calma («Ahora es tu grave corazón/ el que murmura,/ y vuelve el tiempo/ de las preguntas irrevocables/ y los árboles,/ catedrales de tu

infancia»), el vate habanero hace remembranza el presente y toma de la mano a la memoria para retornar hasta aquel entonces: «Me detengo ante un niño/ que juega donde yo jugaba/ cuando era como él y le digo:/ aquí había una fuente/ y estaba llena de peces».

El principiar de sus nietos («bendición que corona mi existencia»), es renacido motivo para volver al prodigio de la inocencia primera al hacerlos protagonistas —a ellos les dedica esta antología— de sus poemas más sentidos: «Tan frágil, tan tierno y vulnerable,/ tan reciente a la vida (...) Late tu corazón en su siempre./ Posees porque nada sabes,/ tan solo por ser».

Ajeno al artificio, («A medida que envejece/ el poeta necesita menos palabras./ Le sucede como al árbol»), Álvarez Bravo sabe orquestrar un discurso que convierte su lírica en cercana y conciliadora, cómplice del devenir fugaz del hombre, compañera en la fatiga y en el temor, en la agonía y en la dicha, frente a la luz herida o al sugerente fulgor. «La poesía —sentencia—, es jugarse la vida a las palabras y es una epifanía y una agonía que devienen plenitud». ■

Alientos de Armand

JORGE FERRER

Octavio Armand

El aliento del dragón

Ediciones de la Casa de la Poesía

J. A. Pérez Bonalde

Caracas, 2005, 166 pp. ISBN: 980-6675-01-0

*Una mitad memoria
y otra olvido.
¿Cuál es cuál?*

OCTAVIO ARMAND

«Autorretrato sin mí»; en *Orígami* (1987)

EN ALGÚN LUGAR, OCTAVIO ARMAND (GUANTÁNAMO, 1946) cuenta cómo comenzó a escribir en 1959, entre dos exilios, el que alejó a su familia por unos años de la Cuba batistiana y el

que lo privó, ya definitivamente, de Cuba, poco después del afianzamiento revolucionario. Armand, un escritor con obra mayúscula, es uno de tantos escritores cubanos cuya obra, despojada de asiento en la historia literaria de la Isla, requiere, y merece, de una vindicación por vía del conocimiento.

No se trata, sin embargo, y ni de largo, de un escritor desconocido. Muy por el contrario, la obra de Octavio Armand se ha publicado en prestigiosas editoriales de España y Venezuela, entre otros países, y ha recibido una atención crítica de la que dan testimonio estudios como *Octavio Armand y el espejo*, o *América como ucronía*, de Luis Justo (Poket, Caracas, 1988); o el exhaustivo *Conversación con la esfinge (una lectura de la obra de Octavio Armand)* (Buenos Aires, 1984), de Juan Antonio Vasco, además de centenares de artículos y ensayos desperdigados por revistas académicas de las dos orillas del Atlántico.

Sus andares por la geografía americana, entre Nueva York y Caracas, han insuflado a su poesía, vasta y valiosa, aires diversos, que van desde los afanes posmallarmeños de sus primeros libros hasta la rotunda madurez de la *Biografía para feacios* (Pretextos, Valencia, 1980); aunque tales traslados, que son también transportes, no han menoscabado la unidad de una obra poderosa a la vez que evanescente, como ese dios Cronos que parece regirla. Unidad que extiende su vocación abarcadora a la ensayística armandiana, recogida en un puñado de libros, de veras, fundamentales.

Esos ensayos, mucho menos conocidos que los poemas, han sido escritos y reescritos con la misma beligerancia que Armand ejerce contra toda palabra. He comprobado, sin embargo, que muchos lectores de la poesía de Armand desconocen su obra ensayística, de la que *El aliento del dragón* recoge textos escritos, mayoritariamente, en torno a 1990, más una valiosa guinda.

El inicial desconcierto que provoca la lectura de estos ensayos más recientes no se ve atenuado, ni siquiera, por el conocimiento de aquel magnífico *Superficies* (Monte Ávila, Caracas, 1980), donde Armand se adentra en el arte del ensayo con bien fundamentadas ínfulas que, en la literatura cubana, ensayaron sólo Lezama Lima y Severo Sarduy. Tal vez, también,

Calvert Casey, aunque el autor de «Hacia una comprensión total del siglo XIX» lo hiciera más sujeto a la tiranía del género, en su pulsión más académica.

Superficies es libro fundamental para asomarse al propio asomo, que será, más tarde, decisivo adentrarse de Armand en la tradición de una literatura y una tradición propias, a las que se entretendrá en sumar, como adherencias con vocación de adyacencias, las de sus díscolas lecturas, ocas capitolinas que le iban anunciando, aquí y allá, qué incorporar y cómo incorporarlo. Así, en aquel *Superficies* encontramos, como de pasada, uno de los más agudos ensayos escritos sobre Rafael Zequeira, «El centro descentra: los simétricos enlaces de Zequeira (ensayo de ensayo con esquema para profesores)», como en *Los años de Orígenes* de Lorenzo García Vega, nos topamos con el magnífico, por atrevido y problematizador, «La opereta cubana en Julián del Casal». Ambos libros, por cierto, publicados en las mismas prensas, las de Monte Ávila, y en años sucesivos. Deudores los dos de la magnífica labor del poeta Juan Sánchez Peláez en la dirección de la ya fenecida editorial caraqueña.

Es precisamente en Caracas donde Octavio Armand sienta residencia en 1990, tras varias décadas viviendo en Nueva York. De la impronta que dejaría en su obra ese reencontro con el ámbito americano y caribeño, Armand dice en una entrevista concedida a Leandro Morales: «Venezuela me permitió vivir no sólo otro espacio sino otro tiempo, uno menos frenético que el de Nueva York. Para colmo, dentro de ese otro tiempo donde me instalé, me perdí en sus raíces, el laberinto de lo precolombino, que busqué ávidamente, como si así pudiera burlarme del desarraigo. Aquí no sólo he podido ser cubano sino taíno. Una experiencia que es parte decisiva de la vanguardia, tal como yo la entiendo. Lo artesanal, lo chamánico, lo sagrado, lo primitivo, se suman a Apollinaire y Huidobro, a Duchamp y Dadá» (*Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 36, primavera de 2005, p. 236).

Los doce magníficos ensayos que conforman *El aliento del dragón* fueron escritos a lo largo de veinte años de acarreo con la mitología americana. En «*Suma cum fraude*» (1989), «Salta Lenin el Atlas» (1989), «Amé-

rica como *mundus minimus*» (1990) y «Las pesadillas de Solino» (1989), Armand indaga las cifras de aquella «invención de América», que dijo Edmundo O'Gorman, escrutando claves renacentistas, hurgando en el reverso de la razón que se abría paso hasta topar con la imposible doma del paisaje americano. Cuestiona, así, el ser europeo, y el definitivo, a la vez que balbuceante, ser americano, en tanto testimonio de una imposibilidad de las aplanadoras mañas del *cogito*. «Desde cualquier parte se levantan por igual los ojos al cielo», es la divisa que esgrime Armand, planteando una ecuación donde todos los múltiplos nos apuntan con perfiles de un acuciante clasicismo.

«Una cosa es perderse en un mapa y otra cosa, muy distinta, entrar sin mapa al territorio y pasear frente a la risueña dentadura del caníbal», escribió Armand, a propósito de su lectura de Lezama Lima. Algo parecido experimentará el lector de «Los gritos de Tagliacozzi» (1989) o «El corazón como espectáculo» (1989), donde los paisajes americano y europeo serán confrontados ante el tribunal de la estética y la medicina barrocas. La violencia de la disección y la coartada de la autopsia, entrampadas como dos mundos distintos en busca de semejanza o autor que las eleve al altar de una taxonomía común.

Van Gogh, pero también Rembrandt, en «Una lectura de la luz» (1981), Aristóteles, en una incursión sobre la mirada del filósofo, el pintor y el teólogo en «Teatro de sombras» (2001), y, por último, una divertida y sagaz incursión en François Villon, con la excusa de una charla en la Sociedad Psicoanalítica de Caracas, «Lacan te ve» (1998), acompañan los ensayos sobre América, como quien enmarca magnífico lienzo ayudándose de maderas firmes, y no menos sugerentes.

Por último, «La poesía como *erub*», texto leído por Armand en 1985 en ocasión del festival de *New Latin American Poetry* que tuvo lugar en Colorado. Un texto capital para cualquier tiento con la, si se quiere, metafísica del exilio cubano. «Cuando yo regrese a Cuba, si es que regreso a Cuba, pediré a Cristo que cerque la isla entera con un *erub*. Que la envuelva para regalo. Que sea al fin para todos. Mientras tanto la poesía del exilio

podría servir de vallado. Hilo de alambre, arquitectura, morada, ciudad amurallada: *Jerusalén*: con la palabra quizá se pueda ampliar la casa. Quizás sea posible hacer del traslado en sí un domicilio. O intentarlo». Medio Octavio Armand en toda una profesión de fe. ■

El regreso del padre pródigo

STÉPHANIE PANICHELLI

ALEXIS ROMAY

Salidas de emergencia
Ed. Baile del sol
Tenerife, 2007, 332 pp.
ISBN: 978-84-96687-20-2

LA PRIMERA NOVELA DE ALEXIS ROMAY CUENTA LA historia de Enrique Martín y de David, el hijo que tuvo con su primera esposa en la Isla. La mayoría de las reseñas sobre este libro han hablado de un solo protagonista, aunque yo me inclino a considerar que son dos: padre e hijo. Tanto la historia del exilio de Enrique, también llamado Pipó, y de su vuelta a la Isla, como las aventuras de David y su desorientación en su propio país, reciben el mismo peso por parte del autor.

La trama se desarrolla entre dos ciudades: Madrid y La Habana, aunque el núcleo de la obra se concentra en la capital cubana. Pipó vuelve a La Habana después de vivir trece años en Madrid, donde se estableció después de recibir una beca de estudios. Con la vuelta a su país se va a reencontrar con David, que se ha convertido en un profesor de Arte en una escuela secundaria habanera. Éste, desde su niñez, ha sufrido la ausencia de su padre, quien se limitó a enviarle cartas esporádicamente a lo largo de su infancia y adolescencia.

Después de trece años, Pipó decide abandonar a su esposa para volver a Cuba. Lo impulsan la nostalgia del exiliado y la necesidad de asumir por fin su responsabilidad de padre. Con la cita de Milan Kundera que introduce la

novela, Romay anticipa ya uno de los temas de la obra: «Quien echa a perder sus despedidas, poco puede esperar de sus regresos». La vuelta al país para Enrique no será tan bella como la había soñado, ya que se encuentra solo, y, además, no es el mismo hombre ni la ciudad es aquella que él conoció.

Mientras el narrador omnisciente cuenta la historia de estos dos protagonistas, va introduciendo varias tramas, directa e indirectamente relacionadas con ellos. Los personajes secundarios y sus historias paralelas ayudan a definir a los protagonistas y sus circunstancias vitales, y facilitan al lector la comprensión de la realidad socioeconómica en la que existen David y Pipó.

Se podría decir que el hilo conductor de esta novela es, a la vez, el título de la misma. En un momento dado, David se pregunta: «¿Dónde están las salidas de emergencia de La Habana?». Cada uno de los personajes de esta obra busca a su manera cómo escapar de esos muros invisibles, como llama David a las fronteras de su país. Así, por ejemplo, uno intenta exiliarse con una exposición de pinturas cubanas, y Cecilia, una mujer que aparece y desaparece constantemente, disfruta de su estatus de investigadora para viajar con regularidad fuera de la Isla.

El libro llama particularmente la atención debido a la inusual historia del exiliado cubano que vuelve a su patria, y porque logra reflejar a la perfección La Habana de finales del siglo xx y principios del siglo xxi. *Salidas de emergencia* abarca los problemas «clásicos» de la sociedad cubana, manidos en otras tantas novelas de la Isla, pero que Romay trata sin caer en clichés: la falta de alojamiento y el intercambio de casas, los intentos de salidas ilegales, los paladares, el Malecón como punto de encuentro, de reflexión y de evasión, la prostitución juvenil, los licenciados y médicos que optan por ser taxistas, el café con chicharos, etc.

Además del personal tratamiento que ofrece Romay de estos temas «clásicos», la obra está salpicada de elementos que confluyen para crear una sensación casi testimonial de la sociedad cubana reciente: las llamadas internacionales a cobro revertido; los cubanos que se casan y se divorcian en innumerables ocasiones; sus dificultades para entablar relaciones con extranjeros, especialmente si son sólo amistosas;

los policías provenientes de las zonas orientales de la Isla que no conocen de La Habana más que el rincón de calle que les ha tocado vigilar; los constantes registros en la calle, durante los cuales los ciudadanos son reiteradamente humillados por los policías, sus compatriotas; las molestias que sufre un cubano a la hora de entrar en lugares «para extranjeros», y la imagen ridícula de algunos turistas que se embobecen con la película *Buena Vista Social Club* o escuchando la «Guantanamera», o «Chan Chan» de Compay Segundo. Lo *typical cuban*.

El autor logra contar todas estas historias con un lenguaje fluido que mezcla el castellano con cubanismos coloquiales habaneros. Los nume-

rosos capítulos cortos hacen avanzar la lectura con facilidad y permiten cambiar de una trama a otra, de un personaje a otro, o de un período temporal a otro. El narrador utiliza repetidamente la técnica literaria del *flash-back*, pasando de un encuentro en Madrid, a las aventuras de David en la escuela. Introduce también otros materiales, como cartas, cuentos o una breve descripción histórica de los últimos 50 años de la Isla.

Alexis Romay logra provocar en el lector tanto la curiosidad por la evolución de las diferentes tramas del relato, como su compasión por lo que le sucede a los personajes. El lector pasará de la sonrisa a la sorpresa, sobre todo, ante un final tan excelente como inesperado. ■