

## Un libro que faltaba

RAFAEL ROJAS

Marta Bizcarrondo y Antonio Elorza  
*Cuba/España. El dilema autonomista, 1878-1898.*  
 Editorial Colibrí, Madrid, 2001, 452 pp.

DOS HISTORIADORES ESPAÑOLES HAN escrito la mejor historia de un movimiento intelectual y político decisivo para la formación de la nacionalidad cubana en el siglo XIX: el autonomismo. Un movimiento, como indica el título de este libro, que también forma parte de la historia de España. Aunque —vale la pena aclararlo— el autonomismo cubano es a la historia de España lo que el anexionismo mexicano a la historia de Cuba: tan solo un fragmento.

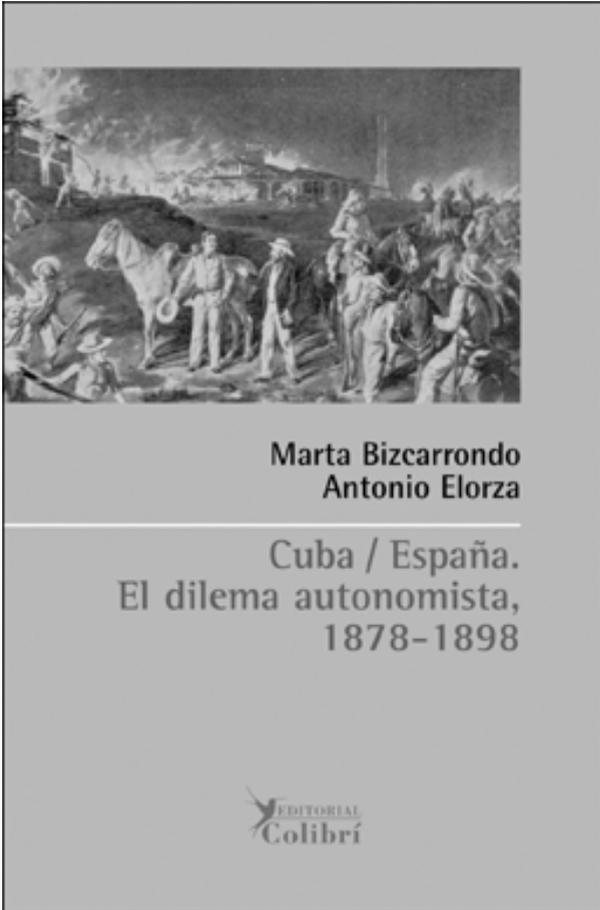
¿Por qué en más de un siglo no había aparecido un libro como éste? ¿Por qué sus autores no son cubanos? La respuesta se halla en el prólogo de Bizcarrondo y Elorza a *El dilema autonomista*. Durante cien años la historia política del siglo XIX cubano ha sido narrada desde la perspectiva del separatismo triunfante; con alguna flexibilidad en la República y total vasallaje en la Revolución. Este libro viene, pues, a interrumpir el pernicioso legado de una historiografía nacionalista y marxista que todavía pugna por dividir el pasado político de la isla en patriotas y traidores, en héroes y villanos. Es un libro oportuno, pero que, como la propia constitución autonómica de la isla, tardó demasiado.

El afán antimaniqueo se percibe desde el primer capítulo, titulado, a partir de una frase de José Antonio Saco, «Patriotas sin patria». Aquí Elorza y Bizcarrondo reconstruyen los orígenes del proyecto autonomista en la fase «provincial» del liberalismo cubano del siglo XIX. Los intentos junistas de José Agustín Caballero, Félix Varela y Francisco de Arango y Parreño en los breves lapsos del liberalismo español (1808-1814 y 1820-1823); las campañas, a doble fuego, de

Saco contra las «facultades omnímodas» de la Capitanía General y contra el anexionismo del Círculo de la Habana y la emigración cubana en Estados Unidos; el último esfuerzo de la Junta de Información de Madrid entre 1865 y 1867... son vistos, con razón, como antecedentes de la fase propiamente «nacional» del autonomismo cubano, la cual arranca con la fundación del Partido Liberal Autonomista en 1878.

El capítulo dedicado al Pacto del Zanjón es una pequeña pieza de revisionismo historiográfico que informa sobre las posibilidades de organización política que se abrieron para las élites criollas tras el fin de la guerra de los Diez Años. Justo en ese año, 1878, se inicia el periodo de ascenso del autonomismo cubano, que llegará su punto culminante en 1894, con la posibilidad de las reformas del Ministro de Ultramar, Antonio Maura. En menos de diez años los autonomistas crearon una importante red de simpatizantes y miembros del partido a lo largo y ancho de la isla, además de sostener una constante y eficaz presión reformista sobre las autoridades coloniales de la Habana y sobre el gobierno metropolitano de Madrid. A pesar de sus recurrentes fracasos —descritos sin medias tintas por Bizcarrondo y Elorza— es indudable que aquellos criollos estrenaron, en Cuba, algunas prácticas de la política moderna.

En buena medida, el prestigio alcanzado por los autonomistas a fines de los ochenta se debió al poderoso capital intelectual que acumuló aquel partido. Entre 1878 y 1895, fueron miembros de la Junta Central algunos de los hombres más cultos del siglo XIX cubano, como Enrique José Varona, Raimundo Cabrera, José Antonio Cortina, Ricardo del Monte, Rafael Montoro, Eliseo Giberga o Antonio Zambrana. Todos ellos, profesionales de la palabra: oradores, escritores y publicistas. Ese elenco fue responsable de las grandes empresas editoriales del autonomismo cubano: los periódicos *El Triunfo* y *El País*, el semanario *La lucha*, la *Revista de Cuba* y la *Revista Cubana*. Elorza y Bizcarrondo dedican al tema el inteligente, aunque demasiado breve, acápite «La nación cultural».



*“Los autores... construyen un relato poderoso y consistente. Consiguen que los matices emerjan entre el blanco y el negro”.*

**Fernando Harto de Vera**  
ABC. Madrid, España

### **Haga su pedido a**

Editorial Colibrí  
Apartado Postal 50897 • Madrid, España  
Telf. / fax: 91 560 49 11  
e-mail: [info@editorialcolibri.com](mailto:info@editorialcolibri.com)  
[www.editorialcolibri.com](http://www.editorialcolibri.com)

## **Títulos publicados**

*Rafael Rojas*  
El arte de la espera

*Rafael Fermoselle*  
Política y color en Cuba  
La guerrita de 1912

*Marifeli Pérez-Stable*  
La revolución cubana

*Roberto González Echevarría*  
La prole de Celestina

*Julián Orbón*  
En la esencia de los estilos

*José M. Hernández*  
Política y militarismo en la  
independencia de Cuba  
(1868-1933)

*Gustavo Pérez Firmat*  
Vidas en vilo

*Rafael Rojas*  
José Martí: la invención de Cuba

*Marta Bizcarrondo*  
*Antonio Elorza*  
Cuba / España. El dilema  
autonomista (1878-1898)

*Octavio di Leo*  
El descubrimiento de África  
en Cuba y Brasil (1889-1969)

*Alejandro de la Fuente*  
Una nación para todos

## **De próxima aparición**

*Robin D. Moore*  
Mestizaje y revolución musical  
en La Habana (1920-1940)

*Lynn K. Stoner*  
De la casa a la calle

Sigue faltando, pues, una historia detallada del aporte intelectual del autonomismo a la cultura cubana moderna.

La investigación de Bizcarrondo y Elorza se afina en el último tramo del libro, el más difícil y entreverado, puesto que corresponde al declive y fragmentación del movimiento. Los historiadores españoles recrean el entusiasmo con que los autonomistas cubanos recibieron el proyecto de Ley para el Gobierno y Administración de las islas de Cuba y Puerto Rico, anunciado por el Ministro de Ultramar, Antonio Maura, en junio de 1893. La reforma institucional de mayor importancia que se contemplaba era el establecimiento de una Diputación Provincial que compensara la extrema autoridad ejecutiva del Gobernador de la Isla. Sin embargo, la feroz oposición de los integristas habaneros y peninsulares abortó aquel proyecto de la administración Sagasta. Dos años después, a inicios de 1895, una nueva Ley, la Abarzuza, intentó retomar el hilo de la reforma, pero ya era muy tarde: en febrero de ese año estallaba la revolución en la isla.

Una vez más, contra la gran corriente de la historiografía nacionalista y marxista, Elorza y Bizcarrondo demuestran que las fronteras entre el autonomismo y separatismo, durante la guerra del 95, fueron muy permeables (una noticia para iniciados: el grito de Jesús Rabí en Baire, el 24 de febrero, fue un ¡Viva la Autonomía!). Al igual que algunos autonomistas de los ochenta, como José María Gálvez y Miguel Figueroa, habían sido separatistas en los sesenta, muchos partidarios del autonomismo, sobre todo en las provincias orientales, se sumaron en 1895 a la causa de la independencia: José Miró Argenter, Manuel Estrada Castillo, Benjamin Tamayo, José Fernández de Castro y hasta el hacendado azucarero Emilio Terry, quien donó a la Revolución 25.000 dólares. También algunos intelectuales de la alta jerarquía del Partido Liberal, como Enrique José Varona, Raimundo Cabrera y Nicolás Heredia, emigraron a Nueva York, donde editarían, junto con Manuel Sanguily, la publicación separatista *Cuba y América*.

La cúpula de la Junta Central (Gálvez, Montoro, Giberga...) se mantuvo fiel a la

idea autonómica hasta el final. Sin embargo, Bizcarrondo y Elorza tienen mucho cuidado en distinguir las posiciones de Montoro y Giberga frente a la insurrección, ya que el primero apoyó la política de Cánovas de pelear «hasta el último hombre y la última peseta» —seguida sin piedad por Weyler—, mientras que el segundo se refugió en Niza y, aunque siempre pensó que «Cuba no estaba madura para la independencia», tampoco brindó «su apoyo al Gobierno enfrente de la Revolución». Los dos líderes emblemáticos del autonomismo, Montoro y Giberga, se reencontrarán a fines de 1897 en la Habana, donde recibirán la ansiada «Constitución autonómica para las islas de Cuba y Puerto Rico» que, al borde de una guerra con Estados Unidos, les concedía el nuevo gobierno de Sagasta. Otra vez, la Ley llegaba demasiado tarde y la historia demasiado temprano.

Elorza y Bizcarrondo captan la verdadera dimensión del drama de los autonomistas: después de veinte años de lucha pacífica y legal, una revolución rebasaba el orden político que ellos habían contemplado. Con la independencia, Cuba alcanzaba un *status* de soberanía más liberal y republicano que el régimen autonómico. A partir de ahí, dicen estos historiadores españoles, «toda continuidad en sentido estricto de la vocación constructiva del autonomismo resultaba imposible». Estoy plenamente de acuerdo con esta conclusión, pero no con la que sigue: «la única supervivencia —del autonomismo— podía venir de una adaptación a las circunstancias con una orientación fuertemente conservadora». Sin duda, el tema escapa del contenido del libro *El dilema autonomista* y se interna en la historia política republicana. No puedo, sin embargo, ocultar mi reparo.

¿Por qué la única re inserción posible de los autonomistas en la vida política postcolonial debía ser «conservadora»? ¿Acaso, porque el *status* de soberanía insular que ellos propugnaban era más atrasado? No lo creo, ya que, al margen de aquel diseño semicolonial de autogobierno, todos los autonomistas compartían las mismas ideas liberales, republicanas y democráticas de los separatistas y anexionistas. Difícilmente pueden catalogarse las carreras públicas de

Montoro, Zayas, Dolz, Fernández de Castro, Terry, Zaldo o Giberga, después de 1902, como «conservadoras». El equívoco de la frase proviene, a mi juicio, de una errada definición de «liberalismo» y «conservadurismo», que no parte del contenido de esas tradiciones doctrinales en Occidente, sino del tipo de soberanía nacional que los actores políticos defendieron en un momento dado. Según este equívoco al uso, un partidario de la Enmienda Platt es un «conservador» y un nacionalista antiyanqui es un «liberal».

Pero, incluso, si nos trasladásemos a este terreno *soberanista*, la trayectoria de muchos autonomistas no sería precisamente «conservadora». Zayas y Fernández de Castro votaron contra la Enmienda Platt en el Congreso Constituyente de 1901. Montoro, Giberga y Fernández de Castro apoyaron la candidatura de Bartolomé Masó, un patriota antiplatista, en las primeras elecciones presidenciales de la República. Zayas, desde el Partido Liberal y secundado por Juan Gualberto Gómez, se enfrentó en 1905 a la reelección de Estrada Palma, quien estaba asesorado entonces por otros tres ex autonomistas, Montoro, Dolz y Freyre de Andrade. Montoro y Tamayo fueron, en efecto, fundadores del Partido Conservador en 1907, pero junto a ellos estuvo Enrique José Varona, un liberal resuelto. En fin, el gobierno de Zayas, de 1920 a 1924, que contó, una vez más, con el apoyo de Juan Gualberto Gómez y de Montoro en el Ministerio de Instrucción Pública, fue oligárquico, corrupto y hasta nepotista, pero no conservador.

Mis objeciones, como se puede apreciar, solo tienen que ver con el epílogo —«Después del 98: una adaptación conservadora»— de este valioso y gratificante libro. Un epílogo, por cierto, que apenas insinúa el estudio de las biografías políticas de los autonomistas en las primeras décadas republicanas. Un libro así, que salve el quiebre de la vida cubana entre 1898 y 1902 y retome el hilo de los intereses, las ideas y las prácticas, antes y después de la independencia, aún está por hacer. Esperemos que no se demore tanto como *Cuba/España. El dilema autonomista, 1878-1898* de los historiadores españoles Marta Bizcarrondo y Antonio Elorza. ■

## Imaginación sociológica cubana

MARIFELI PÉREZ-STABLE

Velia Cecilia Bobes

*Los laberintos de la imaginación: Repertorio simbólico, identidades y actores del cambio social en Cuba*

El Colegio de México

México, 2000, 282 pp.

VELIA CECILIA BOBES ES UNA SOCIÓLOGA cubana. Parecería pueril la afirmación pero no lo es: la sociología desapareció de las universidades cubanas a principios de la revolución. Aunque en los setenta se dieron pasos para reestablecerla, no se empiezan a ver resultados hasta fines de los ochenta. Si bien la sociología anterior a 1959 era una materia incipiente, al eliminarla, la revolución impidió el desarrollo que una interacción normal con las corrientes sociológicas en América Latina, Europa y Estados Unidos hubiera animado y que, a su vez, le hubiera permitido a los sociólogos cubanos registrar sus voces en los debates que se dieron a lo largo de las décadas y quizás, incluso, influir sobre ellos. El tiempo perdido no se recupera fácilmente.

Así y todo, la sociología cubana ha retoñado. *Los laberintos de la imaginación* es prueba fehaciente de ello, pese a que la autora ahora sea profesora en la sede mexicana de FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales) y que haya recibido su doctorado en el Colegio de México. Su primera formación universitaria la adquirió en La Habana y fue allí —en ese ambiente potencialmente prometedor de fines de los ochenta que forma parte del análisis de su libro— donde Bobes se inició en el quehacer de la imaginación sociológica. *Los laberintos*, sin embargo, da testimonio del retoñar de la sociología cubana por otra razón: la autora se nutre de numerosos estudios realizados en Cuba durante los noventa —entre los cuales se destacan los de María Isabel Domínguez y Mayra Espina— que le sirven de materia prima.

El valor principal de *Los laberintos* es, valga la redundancia, su marco sociológico. Bobes sienta su análisis sobre la siguiente pregunta: ¿cuáles son las condiciones que apoyan o limitan la formación de actores sociales? Y la contesta subrayando el contexto multidimensional de toda acción colectiva o individual: las relaciones de poder, el orden institucional y el orden moral (cultura política). Este libro no es mayormente un esfuerzo de investigación empírica o primaria, sino más bien un afán analítico e interpretativo riguroso. La autora hace uso de una variedad de fuentes —p.e., estudios de campo como el de las sociólogas mencionadas, la numerosa bibliografía sobre Cuba antes y después de 1959, algunas fuentes primarias— para configurar el perfil cambiante y complejo de la sociedad cubana según sus postulados conceptuales. No es, afortunadamente, una exégesis de la literatura sociológica pertinente para tomar partido con tal o más cual escuela o lanzar una totalmente nueva. Nos advierte la autora en el prólogo que la introducción —donde explica su marco conceptual— es perfectamente prescindible. Tiene razón y es un mérito de *Los laberintos* que así sea: es un libro sólidamente concebido y ejecutado que no pierde de vista que su objetivo es dar una interpretación de la sociedad cubana.

Aunque su foco principal es la Cuba pos-revolucionaria, Bobes comienza con un repaso de la república a la luz de su pregunta central y su respuesta conceptual. Desarrolla un guión analítico atento a la interacción entre continuidad, cambio y ruptura a lo largo del siglo xx, especialmente durante momentos críticos: p.e., la fundación de la república, los gobiernos constitucionales (1940-1952), el triunfo de la revolución, los llamados años duros de los sesenta, la supuestamente perdida década de la institucionalización, la subsiguiente rectificación y el período especial. A cada paso subraya los elementos sostenedores de dos ordenes morales: uno nacionalista-colectivista que acentúa la justicia social, la soberanía, la unidad y el sacrificio y otro liberal-individualista basado en las diferencias, el cosmopolitismo, el pluralismo y el consumo. Ambos se originaron en la república y ambos sobreviven la ruptura de 1959, si bien la revo-

lución pretendió homologar el discurso, la institucionalidad, la sociedad, en fin, el poder, en torno al primero exclusivamente. Los capítulos más interesante y finamente logrados de *Los laberintos* son los que abarcan los años entre 1986 y 1998, cuando se hizo cada vez más manifiesta la distancia insalvable entre la Cuba oficial y la Cuba real.

Aunque pudiera discutir una que otra interpretación a lo largo del texto o el uso que Bobes le da a algunos datos, serían mayormente nimiedades. No así con el manto analítico que le pone sobre los hombros a la llamada institucionalización de los setenta y principios de los ochenta. El «quinquenio gris» —a partir del Congreso de Educación y Cultura de 1971 hasta la creación del Ministerio de Cultura en 1976— representa el nadir de la cultura después de 1959. Eso es indiscutible. Pero el período de la institucionalización se extiende hasta el lanzamiento de la rectificación en 1986 y el récord es más complejo de lo que la autora reconoce. En efecto, hubo una «sovietización» en lo que respecta las estructuras formales del Estado, el Partido y las organizaciones de masas y, por tanto, una rutinización del involucramiento —que no es lo mismo que participación— del cubano de a pie en una amplia gama de actividades cotidianas. Fue en esa década —perdida según el discurso oficial a partir de 1986— cuando la vida diaria en Cuba logró visos de normalidad: mayormente sin las frenéticas movilizaciones de fines de los sesenta y con una notable mejoría (en relación con el descalabro de la etapa anterior) en el consumo. Aumentó la burocratización, no así la centralización. Fue mala esa década, sin duda, pero la anterior y las que le siguieron fueron peores. Nos hace falta desembrollar los años del socialismo a la cubana y despojarlos de una vez y por todas de su aura romántica para así situar al centro de nuestro quehacer político-intelectual al ciudadano común y corriente.

En el prólogo, Velia Cecilia Bobes advierte a los lectores que su tema es la sociedad, no la política, que en las páginas que siguen no encontrarán un mapa transitológico. Sí afirma que los cambios que documenta pudieran allanar un camino desde abajo hacia futuros

cambios políticos. Aceptada la advertencia y la afirmación. No obstante, me llamó la atención una oración en uno de los últimos párrafos del libro:

Si hasta aquí se han enfatizado las reservas de autonomía e innovación con las que cuenta la sociedad, no hay que olvidar que el Estado y el sistema también cuentan con reservas y medios suficientes para garantizar su permanencia, control y reproducción. (268)

Cierto y es buena observación para concluir la lectura y abrir los horizontes políticos. Esas reservas de autonomía e innovación, si han de allanar el camino, necesitarán expresión y organización política. El contexto multidimensional de esa futura acción colectiva entrañará el agotamiento definitivo de las reservas y medios del Estado que le han permitido mantener la estabilidad y el control de la sociedad. Serán procesos fundamentalmente políticos. Aunque lo político no era el objetivo de este libro, vale la pena concluir la reseña subrayando la centralidad de la imaginación y la acción políticas, si bien éstas no se deben divorciar de la sociedad que las engendra. La sociedad civil de por sí no es motor de cambio en las estructuras del poder: sin la política, simplemente no hay transición. ■

---

## El vasto Imperio de los carniceros del Barrio Chino

ARMANDO AÑEL

Antonio José Ponte  
*Cuentos de todas partes del Imperio*  
Éditions Deleatur  
Francia, 2000, 78 pp.

EN EL PRÓLOGO A *CUENTOS DE TODAS PARTES del Imperio* se advierte que, según afirma Kipling, «cuando se reúnen hombres procedentes de los rincones más apartados del Imperio, existen razones para que se com-

porten de una forma un tanto bulliciosa». Cierto. Pero no aplicable al caso que nos ocupa. En los cinco relatos de este libro el bullicio ha cedido lugar a la magia de un viaje progresivo, marcado, alguna que otra vez, por inesperados golpes de timón. Los bandazos descubren un espacio cómplice: el estrépito deviene meditación; el escándalo, sonido de fondo de la lluvia cayendo tras la puerta entreabierta de una barbería, mientras se degusta o se interpreta lo leído. De manera que cuando el prólogo ruega por la cabeza de Scherezada —«pues quien cuenta historias pende siempre de los caprichos y del aburrimiento de algún rey» (el lector)—, lo hace inútilmente: no habrá que cerrar el cuaderno de golpe, la cabeza no rodará.

Pero, ¿qué es el «Imperio»? Tal vez el zoológico donde desolladores del Barrio Chino descuartizan la carne en pena de una elefanta. Quizá el baño para señoras del aeropuerto de Boyeros, en el que una camarera escucha, entre atónita y melancólica, historias de provincias anexadas. Pudieran ser, también, esas mismas provincias: un remoto reino africano, un desierto árabe, Rusia, la corte de Isabel II de Inglaterra. La ubicación geográfica, el perímetro concreto, no importan. Importa esa maraña de seres nómadas, transoceánicos, cubanos y de ninguna parte —visceralmente internacionalistas—, que pululan como una suerte de plaga cadenciosa por las cuatro esquinas del Globo. El Imperio es la Cuba tácita que se extiende allende los mares. Y por supuesto, las elucubraciones, los encontronazos, mitos y leyendas incluidos, que genera.

A su vez, el Imperio es una celebración. En el imaginario nacional, representa una manera de ser y hacer heterogénea, en la que lo criollo garantiza la excepcionalidad de la Isla: ella frente a todo y a todos como un espejo que devuelve multitud de rasgos, costumbres, maneras. Que los devuelve e interioriza «en ese aroma amargo que sale de las tazas, en el humo picante del tabaco, en palabras, en música». En *Las lágrimas en el congrí*, el primer cuento de «todas partes», la mencionada excepcionalidad es orgullo tribal, simbología y tragicomedia. Estudiantes cubanas, becadas en la antigua URSS, sopor-

tan el acoso de una pandilla chechena a la entrada del inmueble que ocupan. Sus compañeros salen en su defensa, pero son barridos al ritmo «de un arte marcial tan desconocido como el propio dialecto que mascullaban» (los agresores). Es entonces que Golomón, mulato coronado hasta las orejas por medias de mujer, empuña su tensor de hacer ejercicios y en un santiamén desarticula la banda. Los chechenos, ya en franca retirada, señalan hacia el arma del vencedor, estupefactos. «¡Pan con Lechón!», la bautiza, en un arranque estentóreo, el héroe del día. Ni su color, ni su apellido, ni el nombre de su «espada» parecen gratuitos.

*Cuentos de todas partes del Imperio* es, en esencia, un libro sencillo. Sobre todo aparentemente. En él el lenguaje articula las historias prestándoles una cadencia, una armonía, casi evanescentes. Pero no se trata de que la palabra sea sujeto de acción, que contamine el hecho narrado a la manera de algunos textos «exquisitos», según la fraseología puesta en boga por cierto funcionario de la UNEAC. Es que sirve de sostén y ejerce de acompañante, moldeando la inusitada aristocracia de las imágenes. Así, gracias a ella, se puede rastrear a Sábato y a Kafka —ese lugar común tantas veces inevitable— en los meandros de *Un arte de hacer ruinas*, mientras se transita La Habana en puntillitas, a través de una arqueología del derrumbe. Se puede descubrir un taller clandestino de imprimir dinero, insertible por demás, y los bancos del parque del frente en la sala de estar de cualquier casa. Se pueden recorrer los pasadizos borgianos de los refugios de «la guerra de todo el pueblo», del Metro que pudo ser y no fue, desde los cuales se accede a la ciudad sumergida de Tuguria, que se erige, luminosa, entre restos de innumerables desplomes, y así sucesivamente. Claro que Tuguria —en la que los orientales asentados en la capital han hallado al fin la tierra prometida— también forma parte del Imperio. Desde la Isla se emigra hacia abajo como hacia los cuatro puntos cardinales, y, desde luego, hacia arriba.

En la cuantística cubana, el lenguaje —estilísticamente hablando— ha desempeñado un papel a menudo protagónico. *A petición de Ochún*, el cuarto cuento, quizá no solo sea

el más logrado del cuaderno de Ponte, sino un ejemplo emblemático de esta tradición, en la que se entrecruzan influencias angloamericanas y latinas. Se trata de una historia de amor, de misterio y absurdo, que acaba emulando la asombrosa delicadeza de un elefante en una cristalería... no se raja un solo espejo, ni un solo jarrón se hace trizas contra el piso. Hablando de elefantes: del corazón macho de uno de ellos depende que Ignacio Milenrama, protagonista del mencionado relato, recobre a Luminaria Wong, su recién estrenada esposa:

Luminaria Wong, a diferencia de Ignacio, no era completamente china. Para usar una manera rápida de describir tanta belleza, Lumi era una mulata china. Tenía un color de piel que no acababa de resolverse y que cambiaba como cambia en las demás mujeres el color de las pupilas. Lo mejor de aquella piel se ganaba, seguramente, en la oscuridad.

«Oro viejo en gruta», habría dicho mi maestro de estar vivo, y de haber sido otro su carácter.

Estaban, además, sus ojos. Uno podía explicarse la piel de Lumi por entrecruzamientos de familias, pero para el origen de sus ojos se enredaba en la historia algo animal. Asomado a los ojos de Luminaria Wong, uno podía intuir un claro de bosque y algún lejano antecesor suyo en diálogo con un animal hermoso como una aparición. Los ojos de Lumi venían de ese animal.

En un episodio brusco, descabellado en su génesis pero consecuente a partir de la atmósfera recreada por el relato, su marido la ha encerrado bajo el lavadero de su propia casa, barrotes mediante. Ella escapa misteriosamente. Desaparece para siempre. Según el santero al que consulta Ignacio, solo ofrendándole el susodicho corazón a Ochún, podrá recuperarla. Así, el carnicero del Barrio Chino emprende la búsqueda que lo lleva a enrolarse en una misión internacionalista a África. Son días lentos y lluviosos; los paquidermos esquivan la presencia humana, huyen de la guerra, obligándolo a alejarse de la tropa, convirtiéndolo en un desertor. Una noche abandona su turno de guardia y se interna en la selva. Sigue el rastro de una

manada durante días... finalmente logra su objetivo. La ofrenda es suya. La realidad, en toda su inhóspita crudeza, sobresale entonces por sobre el encantamiento de las palabras:

Lo dedicó a la diosa con ojos de Lumi. Ahora se encontraba en paz con ella, ya había expiado su culpa suficientemente. Con el corazón alzado al cielo sin una nube, vio aparecer un helicóptero. El helicóptero se detuvo en el cielo del claro y, por un altavoz, Ignacio oyó su nombre de soldado.

«Ochún lo quiere así», bajó su ofrenda.

Le dieron órdenes de soltar el arma y de entregarse. Dejó el corazón sobre la hierba limpia de sangre, miró por un segundo las hojas de hierba quemadas por el paso de los elefantes y desechó, si la tuvo, la idea de escapar. Se entregó sin protestas a la corte militar que lo sentenció a muerte. Fue a morir sin amuleto y sin piel de elefante que envolviera su torso. Pidió únicamente que le fuera concedido un deseo, un último deseo: debían entregar el corazón del elefante muerto a su esposa en el Barrio Chino, Luminaria Wong.

Hay un fragmento todavía más crudo (y súbito), también más relajante y «relajeante», en *A petición de Ochún*. Carniceros del Barrio Chino se disponen a trocear la elefanta del Zoológico Nacional, cuando uno de ellos, abriéndose el pantalón, procura templársela. «Va a ser muy rápido —se justifica—. Es que las que me gustan son las gordas». El humor llega aquí para revelar al lector —si ello fuera necesario— las «malas» artes de la jodedera criolla. Sin embargo, no se trata de un caso aislado. Una mezcla de jocosidad, de comediamento y perspicacia recorre todo el cuaderno. Algo a primera vista impracticable, pues algunas de estas cualidades debieran, supuestamente, excluirse. No ocurre así, y la excepción se agradece.

Temáticamente, *Cuentos de todas partes del Imperio* representa el intento —no demasiado abundante en la literatura nacional— de ir más allá de ciertos tópicos recurrentes. Propósito que en buena medida se logra a base de asumir y recrear una identidad fluctuante, caótica en su mestizaje y su movilidad, como lo es la cubana. Lo real maravilloso está pre-

sente, pero a partir de anécdotas muy puntuales, frecuentemente urbanas, de una metodología posrevolucionaria. El éxodo sigue siendo el hilo conductor: a fin de cuentas el Barrio Chino resulta, más que nada, la metáfora de un pueblo colonizado y colonizante, de un espacio de integración, maternidad y fuga. La nación se extiende vasta; sus representantes la agrandan ininterrumpidamente, con la naturalidad de quienes han sido iniciados en los secretos del carnicero del emperador. Aquellos que han aprendido a cortar metiendo la mano por los huecos que ya existen en la carne, afrontan la diáspora sin aspavientos, sin tajos superfluos, seccionándose en trozos cuya dimensión y hechura están dadas de antemano. Se sienten como en casa. Su Imperio es el de todas partes.

Si en el prólogo Ponte teme por la cabeza de Scherezada —por la suya propia—, en el epílogo ya se compadece de la del lector: *Cuentos de todas partes del Imperio* contribuirá a aumentar el valor de la mía si acaso alguien se anima a ponerle precio (tal ofrecimiento recrea el caso del Cardenal Mazariño, por cuya testa el Parlamento de París ofreciera el monto de toda una biblioteca en dinero contante y sonante). Nada de eso: éste es de los libros que pasan de mano en mano —que corren de boca en boca—, constantemente a salvo de las estanterías. ■

## Quien se cree lo que le cuentan

ARMANDO AÑEL

José Lorenzo Fuentes  
*La estación de la sorpresa*  
Editorial La Torre de Papel  
Coral Gables, Florida, 2001, 61 pp.

**D**ESPUÉS DE LEER A JOSÉ LORENZO FUENTES, uno vuelve a hacerse la eterna pregunta: ¿Cuál es exactamente la función de la

literatura (al menos la de la buena literatura)? ¿Enternecer? ¿Entretener? ¿Enseñar? ¿Una mezcla de todo ello? Parece que sí, a juzgar por este libro. Y sin embargo, quizá todo se reduzca a un intercambio de intimidades, pareceres, ensoñaciones y un largo etcétera. Luego entran en juego, como «mal» necesario, la malicia del escritor y la perspicacia de quien lee. Tal vez el mundo sea demasiado aburrido —o condenadamente divertido— para que no se le traduzca una y otra vez en palabras.

De cualquier manera, no parece casual que *La estación de la sorpresa* —me refiero al cuaderno en su conjunto— esté escrita en primera persona. En cada uno de los casos, el narrador sujeto de la historia delata su intimidad sin sobresaltos, pausadamente, con la parsimonia de quien le da forma a una enrevesada pieza de cerámica. El tono humilde, casi pedagógico que atraviesa el libro, tiene mucho que ver con el objetivo que seguramente se trazó el autor: contar tres historias sencillas, en las que nada perturbara la diafanidad de la anécdota. Ni siquiera la literatura misma.

Claro que aquí el adjetivo «sencillas» no puede ser aplicado sin más; uno tiene la impresión de que detrás tanta calma hubo alguna clase de tormenta. Los cuentos de *La estación de la sorpresa* tienen en común una atmósfera inquietante, por momentos misteriosa (no brumosa), que emana del narrador y se expande desde la travesía que es cada personaje.

En el relato que da título al cuaderno, un viejo pescador atrapa el mundo para regalárselo a una niña llamada Gloria. El episodio, a primera vista pueril —o trivial—, contiene, sin embargo, múltiples lecturas (el nombre de la chiquilla o su propia edad, la de la inocencia, por ejemplo, sugieren un entramado de símbolos que derivan, paulatinamente, más hacia la reflexión que hacia la auto complacencia). Cuando ya parece que no hay nada que decir, el protagonista se sale con una de las suyas:

A veces me ponía a pensar en las tres estaciones en que se divide la vida del hombre y también me sentía insatisfecho. ¿Por qué

precisamente tres y no cuatro como las estaciones de su hermano gemelo el tiempo? Cuando yo era niño oí hablar de la estación de la sorpresa que va desde el nacimiento hasta los quince o dieciséis años, de la estación del amor que puede extenderse hasta los sesenta o los setenta y en algunos casos un poco más, y de la estación de la muerte. ¿Y la estación del trabajo?, me preguntaba. ¿No debe estar entre la estación del amor y la estación de la muerte? Pero el hombre con su rutina fabrica a veces categorías incommovibles y los años me fueron enseñando que las estaciones realmente son esas tres y que la estación del trabajo no había sido excluida y estaba presente desde el nacimiento a la muerte, como una estación por encima de las demás estaciones.

Atrapado el mundo, el pescador debe velar por que no sangre: algún pez puede devorarlo y cabe entonces la posibilidad de que su jornada termine como la del viejo Santiago, «con la certidumbre de haber perdido la faena». Entretanto, la escena se abre a un universo más personal, donde la nostalgia irrumpe como Pedro por su casa (el protagonista le habla a su mujer, ya muerta):

Tú duermes con la confianza de los peces sumergidos, en tu residencia de madrêporas que visitan las medusas de tiempo en tiempo como si quisieran heredarte el sitio, duermes reservándome previsora mente un espacio a tu lado, justo donde ahora reposa, arrollada, una colcha de algas para las noches de invierno.

Si en el primer cuento del cuaderno la fantasía parece más que nada un pretexto para desplegar reflexiones y erudiciones verbales —repito, parece—, en *Después de la gaviota*, el segundo de la serie, juega un papel protagónico; sin ella es inconcebible un relato en el que el narrador sufre innumerables y sucesivas transformaciones. Inicialmente es un niño rubio y pecoso, hastiado de sí mismo, de la escuela, de sus compañeros de clase, que huye al campo en busca de libertad. Después un perro que escapa con

el rabo entre las piernas. Más tarde un toro (ya cautivo). Enseguida un zonzún. «Fueron necesarias muchas experiencias como ésta —advierte— para comprender que podía cambiar de perro a toro o de zonzún a gato, no cuando avizorara un nuevo peligro sino justamente cuando ya concluía el sufrimiento que me reservaba cada encarnación escogida». Es decir, la independencia tiene aquí un precio; también el inconformismo. La paradoja que José Lorenzo Fuentes diseña en *Después de la gaviota* resulta en más de una derivación para acabar volviéndose certeza: la libertad total, pura, incondicional, no existe; quien la persigue peca de ambicioso... y hasta de tonto. Vale la pena leer de cabo a rabo este relato —algo rápido y fácil de hacer, como la receta de cocina—. El autor, por si fuera poco, nos depara una ingeniosa sorpresa al momento del cierre.

*Ya sin color*, la última historia de este libro envolvente (de cada cual según su capacidad, a cada según su adjetivo) se aparta de las anteriores por su tono más cercano al realismo que a la fábula o la ficción. Y sin embargo, no hay que confiarse. El narrador comienza enterándonos de algunos pasajes de su niñez: nos revela que es huérfano, que a los tres años le llevaron a vivir a casa de Angelita, que Angelita es capaz de adivinar el estado de ánimo de los pájaros con solo escucharlos cantar. Ya adolescente, Virgilio —así se llama el protagonista— abandona de incógnito a su benefactora para trasladarse a La Habana. Muchos años después despierta «recordando mis (sus) maromas sobre los escaparates y atrapado por la necesidad de ver (la)». El cuento sufre —más bien disfruta— un brusco giro a partir de este episodio, poniéndose a tono con la atmósfera híbrida del resto del cuaderno. Lo que antes prometía ser un relato con solución de continuidad realista, desemboca bruscamente en el terreno de lo fantástico:

Se encogió de hombros y, tratando de que olvidara esa crueldad, me dijo que últimamente ella había hecho muchos progresos. Ya no necesitaba sentarse bajo el framboyán a oírlos

cantar para saber lo que estaban pensando. Desde la sala y sin que saliera el menor ruido de las jaulas ella se comunicaba con los pájaros.

—Ahora mismo escuchaba a uno que se quejaba de su mala suerte —agregó.

Iba yo a argumentar que no podía ver qué diferencia había entre la suerte de un pájaro y otro, cuando me acordé del telegrama que nunca llegué a pasar.

—No importa —me dijo.

—¿Qué?

—Lo del telegrama.

—Yo no le dije nada Angelita.

—Ah, entonces lo estabas pensando... Eso fue en noviembre del 49. Los médicos decían que yo estaba muy grave.

Al cabo, Virgilio descubre que su encuentro con Angelita no es otra cosa que el sueño de su chofer particular, quien dormita a prudencial distancia. Antes de partir, el protagonista se empeña en descubrir si están muertos, si no son más que fantasmas hurgando inescrupulosamente en su propio pasado. Cuando ya el lector no sabe muy bien a qué atenerse, Fuentes echa otra vez mano a un golpe de efecto, y lo hace con una maestría rayana en la desfachatez (humor negro mediante). Pero mejor comprar el libro antes que malgastar tamaño artillugio aquí.

*La estación de la sorpresa* —vuelvo al primer cuento— se diferencia de las demás historias por un tratamiento menos efectista, también menos contundente, del final. Al mismo tiempo por la carga poética y el ritmo acompasado, lineal, que impulsa el relato. Por otra parte, sobresale una especie de moraleja que puede extenderse al resto del libro. Dice el viejo pescador que aunque la niña a la que le lleva el mundo puede dejar de confiar en él si éste escapa de sus redes, «Gloria cree todo lo que le cuentan porque está todavía en la estación de la sorpresa». La permanente sorpresa que es este cuaderno hace bueno el pronóstico del narrador. Tal vez sea ésta la función de la literatura (de la buena literatura): sorprendernos. Así cualquiera —no solo Gloria— se cree lo que le cuentan. ■

## Visión de los Olvidados

MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ

Víctor Andrés Triay

*Bay of Pigs, An Oral history of Brigade 2506*

Fotos en blanco y negro, apéndice, notas, bibliografía e índice.

University Press of Florida 2001, 206 pp.

EN EL AÑO EN QUE SE CUMPLEN 40 AÑOS de la batalla de Playa Girón, el profesor de historia de origen cubano Víctor Andrés Triay rinde un homenaje a los vencidos en esa lucha en una obra que muestra la parte más olvidada y menospreciada de la contienda, la de los integrantes de la brigada de asalto 2506, que es como se llamó a la unidad militar compuesta por cubanos exiliados que en abril de 1961 intentó mediante una invasión organizada y armada por Estados Unidos derrocar por las armas al gobierno de Fidel Castro.

Para el autor el motivo principal de su empeño es mostrar el carácter idealista de los hombres que formaron ese contingente, en contraposición a la imagen de que todo su anhelo se reducía a recuperar propiedades perdidas tras el proceso de expropiaciones realizado por el nacimiento y fervoroso régimen comunista que entonces se estrenaba en la isla.

En ese sentido la historia oral de la Brigada de Asalto 2506 inicia un importante espacio de investigación e interpretación sobre los hechos acaecidos en Playa Girón en las 72 horas transcurridas entre el 17 y el 19 de abril de 1961, por lo que no es atrevido vaticinar que otras obras más abarcadoras sobre Bahía de Cochinos seguirán el mismo patrón interpretativo a la hora de hacer un sumario más ecuánime y sosegado del más feroz enfrentamiento jamás ocurrido entre cubanos en los casi cien años desde que se inauguró la república en 1902.

Playa Girón o Bahía de Cochinos, dos nombres que se utilizarán de manera indistinta en la futura bibliografía cubana sobre el tema, es el más decisivo capítulo de la

guerra civil que comenzó a gestarse en Cuba tan temprano como el invierno de 1959, cuando la radicalización hacia la izquierda de la Revolución hizo que muchos de sus simpatizantes comenzaran a conspirar contra las mismas fuerzas que ellos habían ayudado a triunfar.

Es necesario aclarar que este libro no es la historia de esa batalla, aunque aparecen algunos introducciones a capítulos que recogen el proceso de decisiones al más alto nivel en el gobierno de los Estados Unidos; y a pesar de que luego sigue un formato cronológico de sus principales momentos cruciales, tales como el entrenamiento, el desembarco, los combates, y finalmente la captura, prisión, canje y regreso a Estados Unidos. Los personajes escogidos para intentar ofrecer una visión global de los «brigadistas» relatan en primera persona sus orígenes en comentarios bastante concisos tras un aparente proceso de edición y corte realizado por el autor que sin lugar a dudas fue minucioso, si atendemos a la relativa brevedad de esos testimonios, pero alcanza a mostrar las motivaciones que impulsaron a los futuros miembros de la Brigada 2506 a decidirse a tomar las armas para luchar en contra de lo que sinceramente consideraban una dictadura y una esclavitud para el pueblo cubano.

Esas motivaciones ideológicas de los miembros de la fuerza expedicionaria son expuestas sin intervenciones o explicaciones del autor, que tampoco entra a polemizar o rebatir el calificativo de «mercenarios» con el cual la prensa oficial cubana aún califica hoy en día a los miembros de la fracasada invasión. Tampoco pretende en sus pocos comentarios dilucidar el origen social de sus integrantes, acusados por la otra parte de formar parte de latifundistas criollos afectados por las leyes revolucionarias, o de «casquitos», esto es, miembros del antiguo ejército cubano, que los medios de difusión de La Habana invariablemente identican como «ejército batistiano», para demonizar esa institución, la que en realidad no escapa a su culpa de haber permitido el quebrantamiento constitucional del 10 de marzo de 1952, un hecho que sepultó para siempre la República.

Apenas en un párrafo Triay comenta sobre la diversidad social de los miembros de la brigada cuando menciona:

*«...los estudiantes universitarios formaban el grupo más importante [de los 1.700 miembros de la brigada] con un total de 240 de sus hombres...A pesar de que trabajadores manuales, pescadores y campesinos estaban entre sus miembros, la brigada contenía un número desproporcionado de hombres de clase media e incluso un grupo considerable de la clase alta...Incluía cuatro sacerdotes católicos, un ministro protestante, numerosos profesionales y el antiguo embajador de Cuba ante Japón...Sus edades se hallaban comprendidas entre los 16 y los 61 años, pero la mayoría estaba entre los 20 y 30. Un gran número tenía hijos... e inclusive había [combinación de] padres e hijos entre ellos...»*

De la misma forma lacónica el autor escribe que 135 de los brigadistas pertenecían al antiguo ejército cubano pero que «*muy pocos de ellos eran verdaderos batistianos*» y menciona también que los hijos de los dos principales miembros del «Frente Revolucionario» (que fue la organización civil creada para representar a la brigada y formar un futuro gobierno en la isla) estaban entre sus integrantes, así como un nieto del general negro Antonio Maceo, héroe de la independencia cubana.

Esto de alguna manera da pie para mencionar que 50 de los miembros de la brigada eran negros «*y muchos más mulatos*», lo que es una verdadera revelación incluso para aquéllos que, como en el caso del autor de esta nota, estaba convencido de que la fuerza de asalto no contaba más que con cuatro integrantes de la raza negra: Erneido Oliva, el segundo al mando de las fuerzas; Antonio Maceo, nieto del general del mismo nombre; Tomás Cruz, que tuvo una memorable disputa verbal con Fidel Castro cuando la presentación ante la televisión en la Ciudad Deportiva de la capital cubana, y el actual sacerdote católico Sergio Carrillo, que no fue mencionado por la prensa de la isla entonces, pero al que conocía personalmente por haber sido mi jefe de tropa en la agrupación de *Boy Scouts* de la Catedral de La Habana en 1959 y 1960.

El libro brinda también la oportunidad, siempre de una manera muy elemental, de conocer a otras figuras importantes vinculadas indirectamente a la suerte de la brigada tal como Rogelio González Corzo, alias «Francisco», uno de los jefes principales del movimiento clandestino que debía apoyar la invasión con diversas operaciones armadas, y que tras ser capturado fue fusilado el 21 de abril en los fosos de fortaleza militar de La Cabaña, en La Habana. De no haber sido por esta mención, la figura decididamente atractiva de González Corzo, un estudiante de 28 años, hubiera estado destinada al olvido.

Por fortuna el libro no entra tampoco a polemizar con respecto al número de muertos por cada parte, un hecho en ocasiones lamentable en la bibliografía sobre la batalla tanto en uno como en otro lado del Estrecho de la Florida, y si algún testimoniente ofrece sus versiones particulares al respecto, éstas no son ni compartidas ni negadas por el autor, que sí asume el rol de abrir un raro pero merecido espacio a los relatos de los familiares (todos viudas o madres) de los que cayeron como miembros de la fuerza invasora en esa fracticida contienda, un gesto de indudable valor humano que siempre forma parte de las bajas en todas las historias de las guerras, como si cada caído no fuera más que un rostro sin facciones que no dejara siquiera una larga secuela de privaciones y dolor entre sus más allegados. ■

---

## Poemas de la Rue de Zurich

MARÍA ELENA CRUZ VARELA

---

Rodolfo Häsler  
*Poemas de la Rue de Zurich*  
Miguel Gómez Ediciones  
España, 2000.

---

**R**ESULTA EXTRAÑO Y CONMOVEDOR QUE, atrapados como estamos en el camino que nos conduce, al parecer inexorable-

mente, hacia el desastre, la poesía se nos presente como un aliviadero, un desvío en la ruta, un rincón donde descubrimos, agotados por la ferocidad de los más recientes acontecimientos. En pleno caos, con las Torres Gemelas del World Trade Center de New York en llamas y la certeza de una guerra a punto de llegar, los *Poemas de la rue de Zurich*, de Rodolfo Häsler, me han servido de bálsamo. Ofrezco mis disculpas por utilizar la primera persona; es solo un remedio urgente para no terminar sucumbiendo la esquizofrenia que nos impone el mundo que se debate entre la belleza y el horror.

Rodolfo Häsler nació en Santiago de Cuba en 1958, vivió en La Habana hasta los once años y, desde entonces, reside en Barcelona; pertenece por tanto a esa nación, otra compuesta por los poetas cubanos que han desarrollado su creación literaria en los cuatro puntos cardinales sin perder un ápice de sus llamadas «raíces culturales», hondamente sembradas en una Cuba que apenas conocieron. Niños arrancados de cuajo de su entorno histórico-geográfico natural y que, sin saberlo apenas, transportan consigo el germen que nos hace negar rotundamente el tópico de que «los poetas no deben pensar en su patria».

En un breve recorrido por algunos de los poemarios de Rodolfo Häsler (*Ellicife, Tratado de filantropía, de la belleza del puro pensamiento y Poemas de la rue de Zurich*, todos publicados entre 1982 y 2000) permanece la presencia explícita e implícita de ese lugar común llamado patria, alterado solo por los diferentes registros que va alcanzando la voz del poeta en el transcurso de los años y la consiguiente madurez lírica y vivencial. «Cuando la infancia se recrea largo tiempo en ti / se ilumina de azul, y el color azul no es de este mundo / pues sugiera eternidad, reposo sublime, inalcanzable sacralización de los sentidos». Encontramos esta clara reminiscencia en el poema *Mar Caribe*, de la belleza del puro pensamiento (p. 62).

En *Poemas de la rue de Zurich*, desde *Otro país*, primer poema, nos asalta la oleada de nostalgia: «Era momento en que todo caía de las manos, / y por mucho agregar cifras, / nunca sabíamos del número cero / ni mi

casa ni tierra alguna, ni pérdida ni olvido / tienen el valor de los trabajos envueltos en tela roja, / la comida depositada a los santos». Es una nostalgia cosmopolita, que lejos de diluirse en el conocimiento del mundo a través de otros países, de otras ciudades, se hace extensiva a esas nuevas latitudes por lo que el poeta pasea su sereno desasosiego. No hay estridencias ni afanes comparativos en la poesía Rodolfo Häsler, existe, eso sí, un afán de contención, un llevar las riendas bien apretadas para evitar que en ningún momento la pasión se desboque. A veces, anuncia una intensidad que inmediatamente queda trunca en el ritmo, en el giro de la cadencia o por la inclusión de un sencillo elemento aparentemente discordante: «El fuego se justifica en el ardor y en la entrega más altruista, / lengua que me agota y en arrogancia que vuelve a mentar. / Disuelve la envoltura para unir el alma con el cuerpo / salamandra incombustible en su trance espiritual.» (Ciclo del agua y del fuego, pp. 12-13).

La misma unión de dos palabras: salamandra-sujeto, incombustible-adjetivo posible solo en la poesía, la medida en que el poeta transita por la emoción con el traje de amianto de quienes, conscientes de la fragilidad, se acercan a la llama con cautela, extremando quizá las precauciones.

Así como la isla perdida en la niñez, con sus orishas, su vegetación autóctona, el particular azul de sus mares y en fin, todos los elementos que la hacen distinguible una entre todas, está presente en los poemas de este libro, también la sonrisa socarrona de quien utiliza la ironía como recurso de la inteligencia, como podemos comprobar en la segunda parte de los *Poemas...* «Yo lo robé las joyas a la marquesa», que no ubica en la posición multirracial y multicultural con la que el poeta se enfrenta, con un gracioso guiño sin pretensiones sociales o panfletarias, los problemas globales de hombre moderno, sea cual fuere su raza, su idioma y su religión. Por su interés, opto por reproducir el texto íntegro: «No diré mi nombre, pero / soy yo quien robó la joyas / a la marquesa. / Mi pelo es negro y helado, / rasgados mis ojos y moreno el color de mi piel. / Mi lengua es terciopelo morado, ligera, / y

mi labios una urna griega para la incineración. / Me cubro de seducción en las noches de inseguridad / y así me convierto en mago victorioso, irresistible / pero no soy mal chico / aunque dicen que entrego los sentimientos / en juegos chinos de azar, / por lo que nunca llegaré a ser un buen domador de fieras. / Castigado a deambular por la cuerda floja, / entre pitas y chumberas y la higuera muerta / sólo me basta con mi pelo frito, con mi piel cetrina / con mis ojos copto, maronita, circasiano. / ¿Qué más puedo decir? / Todo es amor, según se mire, lo que hoy entrego».

En los poemas que componen el presente libro, se palpa la ya citada necesidad de control del poeta convertida casi en juego erótico precio al desborde final, definitivo, que parece no llegar nunca. Hay cierto regodeo neurótico en este sí-pero-no; quiero-y no quiero, con el que Häsler nos va involucrando en sus poemas armados con promesas que dejan para más tarde el cumplimiento de nuestras expectativas. Juego de seducción podríamos llamarle: «Los deseos se entierran en mi ansiosa carne / atenta a todos los prodigios. / Soy fakir y el cuerpo se rinde ante el esfuerzo, / me obedece, / el fuego me habla purificada eternidad, / me adora.» (*Poemas de la rue de Zurich*, pag. 18) Como podemos ver, a pesar del anunciado *deseo*, palabras clave como *atenta*, asociada a la carne, *obediencia*, en referencia al cuerpo obediente al yo poético, no al *fuego purificador* y la inversión de las funciones del *fuego*, que adora, poeta y no a la inversa, como es tradicional, nos muestran el dominio emocional que sobre sí mismo ejercen Rodolfo Häsler y su *alter ego* poético. Ni una sola concesión a las manifestaciones del dolor, ira, la tristeza, el miedo, la pasión, la esperanza, su contrario o la alegría... Nada debe escapar al control de la comprensión del poeta. Todo lo que existe, es y debe ser comprendido.

Rodolfo Häsler, ¿un poeta «frío»? No creo que ésa pueda ser la definición más acertada. Por la mesura en sus emociones y el razonado ejercicio al domesticar los motivos del poema, podemos decir que es, en todo caso, un poeta de la razón en cuanto a razonamiento se refiere. No se conforma

con sentir el poema, tiene además que dejar claras las circunstancias de tiempo y lugar, el cómo y el por qué, nada puede ser dejado al azar de las interpretaciones: «No tuve más remedio que huir una temporada / al país de magia y escondido, limpiar allí mi culpa. / No obstante, este episodio permanecerá inalterable / en el recuerdo puedo decir que ha sido / la experiencia más exquisita que he vivido.» (*Poemas de la rue...* p. 19). No importa, como se desprende de este ejemplo, cuál haya sido la experiencia del poeta, lo que importa son las claves en las que esta experiencia queda atrapada: *escondido*, *episodio*, *inalterable exquisito*, adjetivos y sustantivos deliberadamente colocados como límites que impedirán cualquier gesto e intención de desdoblamiento.

Poesía de la sutileza, de la inteligencia, «De la belleza del puro pensamiento», como anuncia el propio Häsler al titular uno de sus libros, anterior a los *Poemas de la rue...*, en el que el poeta, en plena eferescencia vital, se nos muestra en la compleja dualidad de actor-testigo de las escenas por las que pasea su discurso en los tres segmentos que componen los Poemas: «Los hermanos extranjeros», «Yo le robé las joyas a la marquesa» y «Suite de Tángier». En esta última, a la que pertenece el poema «Souk-el-Hamir» donde hallamos la certeza de lo que hasta ahora habíamos intuido: Rodolfo Häsler, el poeta, no quiere escatimar esfuerzos en la comprensión-explicación-ordenamiento del sujeto poético, de ahí ese derroche de equilibrio del que se ve a sí mismo yendo de un lado a otro sobre la cuerda floja: «Si hubiese creado mundo abigarrado / y alguien me exigiese cuentas por ello, / lo llevaría a oler la fruta aplastada en el suelo. (...) Qué alivio que esos aburridos europeos / hayan dejado de fotografiar la mezquita del viernes. / Metamorfosis de la vida, / así nombro lo que los muros atesoran, / pues una vez conoces el precio de las manzanas en el zoco / y qué dátiles transparentan la luz, / no hay modo ya de olvidar / ni razón para exaltar mayor encantamiento».

Un verdadero deleite, un bálsamo, la sinceridad con que el poeta coloca las bridas tanto al poema como al lector. En estos días

convulsos, la lectura de los poemas de Rodolfo Häsler aportan un toque imprescindible de raciocinio, porque nombran tanto la belleza como el horror sin permitir que ninguno de los dos extremos del caos terminen aplastándonos.

Podría extenderme en estos apuntes de sensaciones experimentadas a «vuela pluma» mientras me divido entre los poemas y los informativos, pero intuyo que cualquier elemento sería reiterativo, por tanto, inútil ya que la poesía solo permite aproximaciones y, jamás, nada que pueda perforar el núcleo en el que encierra su misterio, su razón de existir, su esencia misma. ■

---

## Para un Lezama entero

RAFAEL ALMANZA

Iván González

*La posibilidad infinita.*

*Archivo de José Lezama Lima*

Editorial Verbum,

Madrid, 2000.

**D**URANTE MÁS DE UNA DÉCADA IVÁN González Cruz ha estado demostrando a sus conciudadanos lo que puede el amor por los mejores de ellos cuando se tiene pasión por el trabajo, habilidad y, sobre todo, decisión y coraje. La incuria y la desidia han llegado en Cuba tan lejos que quien se empuñe, obre y persista es calificado de sospechoso, obcecado o demente. Iván, comenzó, en sus años de estudiante en el Instituto Superior de Arte en La Habana, por lanzarse a la aventura de una revista propia y libre, *Albur*, y ya como profesor insistió con *Credo*, que apenas llegó al tercer número. En ambas revistas fue una constante el rescate de todos los grandes nombres de nuestra literatura, y en primer término de aquellos que no solían ser mencionados entonces —Mañach y Baquero, por ejemplo—, y la publica-

ción de textos inéditos y desconocidos que se sumaban así a la inteligencia de aun hora difícil y de una patria por hacer. Y en este menester de civismo y de cultura la obra de Lezama tenía que imantarse con sus privilegios. «Nuestra generación —leemos ahora en el prólogo del libro que comentamos— creció ajena a la riqueza y pluralidad de su patrimonio. Los grandes prohombres de la cultura cubana no estaban en los programas de enseñanza. La historia real era desconocida. Se interrumpió así el curso natural de la entrada de lo nacional en el panorama de un mundo que habría concedido otra interpretación a los hechos». A contrapelo de estas interdicciones, Iván se lanzó también a la recuperación de las últimas latitudes de Lezama, en un esfuerzo personal, desatendido y siempre abrumador. Y he aquí el espléndido resultado: *Fascinación de la memoria* (Letras Cubanas, La Habana, 1993), *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea* (Madrid, 1998), y *La posibilidad infinita*, unas mil quinientas páginas que contienen textos lezamianos que no habíamos podido apreciar, transcritos con una fidelidad microscópica, con una competencia y una erudición renacentistas —este autor desmedido precisaba de una escoliasta a ratos hiperbólico— y, para colmo, estupendamente editados. Como el *Album de los amigos* de Lezama (1999), edición facsimilar en colaboración con Diana María Ivizate, un merecido lujo para encontrarnos con la sorpresa de los homenajes a Lezama y de las caligrafías de los reverenciados —¡esa letra infantil, escolar, controladita, de Virgilio Piñera!—, y el utilísimo *Lezama Lima* (1999), un ensayo de introducción al autor, culminado por otros veinte textos lezamianos. Como si fuera poco, Iván anuncia ahora un *Diccionario. Vida y obra de Lezama Lima*, que acabará por inscribirlo en la nómina de los grandes investigadores de Lezama y de nuestra literatura.

Tratándose del genio del Trocadero, ni tengo que sugerir que hay en todos esas páginas materia sobrada para los mayores entusiasmos. Pero *La posibilidad infinita*, parece haber dejado el vino mejor para el final, con la revelación del *Cuaderno de apuntes*, escrito a parecer entre los años 1939 y 1958,

con el que penetramos en la alquimia del autor, en la oportunidad de descifrar sus fuentes, sus ejercicios, sus abandonos, su curiosidad orgánica e insaciable, su inmensa aventura intelectual. Sólo Martí, en Cuba, ostenta unos apuntes de ese nivel. Los curiosos podrán enterarse de sus medicamentos para el asma y de los cuales libros le prestaba a Gastón o a Cintío. Los estudiosos de su poesía encontrarán nada menos que el proyecto del libro *Dador*, y los originales del poema del libro de igual nombre, a mi juicio su momento más alto en el verso —cuidadosamente anotados por el investigador. Es un alivio comprobar que también la libérrima poesía de este escritor absoluto pasaba por la revisión y el mejoramiento de las palabras; hay tanto que aprender ahí como en la operación equivalente de Martí en su *Ismaelillo*. Al *Cuaderno* siguen tres pequeños pero sustanciosos textos juveniles e inéditos y un amplio conjunto de artículos recuperados, que fueron publicados en la prensa de la época y que no habían sido aún recogidos en libro: crítica de pintura y literatura, crítica de la crítica, algo de historia y cultorología y dos cartas. La gran sorpresa es el artículo *Un cuarteto de Julián Orbón*, que nos revela a Lezama como un informado y penetrante crítico musical, capaz de enjuiciar brillantemente no solo la obra de su amigo sino de la de más de una generación de músicos cubanos, con unos criterios que se me antojan firmables hoy. Y finalmente el punto más alto del libro, la majestuosa *Inicial*, el editorial del primer número de *Verbum* que inaugura las cuatro famosas revistas de Lezama: «La Universidad ha sido hasta ahora un mero eco de las equivocaciones radicales que dentro del *demós* suelen presentarse en forma de llamadas contradictorias y de antinomias irresolubles lo que parece claro y discernido traslado a las esencias del ser (sic). Estamos urgidos de una síntesis, responsable y alegre, en la que podamos penetrar asidos a la dignidad de la palabra y a las exigencias de recalcar un propio perfil, un estilo y una técnica de civilidad. La función y la búsqueda de ese estilo, consistirán en el necesario aislamiento y rescate de aquellas fuerzas de sensibilidad y fervor que pueden

pasar a esa síntesis, dignidad rectora del ser que desplaza forzosamente el símbolo de la nueva ciudad dignificada». Ah, sí, eso lo intentó *Albur* en el ISA; ese es el verbo que tenemos que iniciar hoy. Por algo estoy escribiendo, agradecido, esta reseña. Pero más allá de la circunstancia nacional, este trabajo sucesivo de Iván González Cruz nos aboca ya a la configuración del *corpus* lezamiano definitivo, la erección de unas *obras* verdaderamente completas, que ha de ser un hito de la literatura mundial. Ojalá que se haga pronto y con la pasión filial de Iván, con su rigor y lucidez inmejorables. ■

---

## Dos ediciones de Mariano Brull

MARIO PARAJÓN

---

Mario Brull  
*Obras. Poesía y Prosa*  
Editorial Society of Spanish  
and Spanish American Studies  
2001, 250 pp.

---

*Poesía Reunida*  
Editorial Cátedra  
Colección Letras Hispánicas  
Madrid, 2001.

APARECE ESTE AÑO LA POESÍA DE MARIANO Brull en edición española (*Poesía Reunida*, Cátedra, Colección Letras Hispánicas) y al mismo tiempo en otra norteamericana (*Obras. Poesía y Prosa*, Society of Spanish and Spanish American Studies). La primera se encuentra a cargo de Klaus Müller-Bergh y la segunda de Emilio de Armas, haciéndose mención expresa de la colaboración en la misma de Silvia Brull de Zimmerman, la primogénita del poeta. A la producción poética se añade en esta edición mucho de lo publicado en prosa por Don Mariano en revistas y periódicos hasta hoy disperso. Hay por lo tanto motivo para el júbilo.

Desde el fallecimiento del autor en 1957 ninguno de sus cuadernos de poesía había reaparecido. Solo el Instituto de Cultura Hispánica había editado una antología de su obra prologada por Gastón Baquero; y un tomo de Poesía en Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1983, con una introducción del propio Emilio de Armas.

Klauss Müller-Bergh divide su estudio en tres partes: una dedicada a la Vanguardia en Cuba y en las Antillas, la segunda al legado modernista y la tercera a la aportación Vanguardista de Mariano Brull descubierta por él a través de uno de sus poemas.

Pero antes de proceder a su estudio Müller-Bergh narra su encuentro personal con la poesía de Brull y su asombro ante la «maravillosa mezcla de lirismo, tradición e innovación que caracteriza a los *Poemas en Menguantes y Canto Redondo*».

El texto de Müller-Bergh rebosa información en el acápite donde traza el panorama general de la Vanguardia con su aporte en lo que se refiere a recuperar para las letras el tesoro «Taíno y Negro».

Brull hace su primera aparición poética en 1916 con la *Casa del Silencio*. Es el año en que muere Rubén Darío y en que los poetas jóvenes quieren descubrir nuevos rumbos dignos de su exploración. El de Mariano Brull será el de la vida íntima, silenciosa y cultivada con delicadeza, capaz en su modestia de animar una espiritualidad entrañable. El camino del epíteto brillante y el sustantivo de los mil reflejos, Rubén lo ha recorrido ya con creces. Ahora le toca su turno al sentimiento de expresión tenue y honda concentración interior.

Müller-Bergh da un largo rodeo pasando por el tema de la rosa donde hasta Angelus Silecius nos muestra castamente su frente mientras el prologuista nos dice cómo Brull se desembaraza de la influencia modernista gracias a González Martínez y a Juan Ramón. Según el investigador alemán, Brull ahonda en ese movimiento introspectivo del postmodernismo y en esto consiste su contribución al paso a la Vanguardia si se añade a ello su «absorción del refinado idioma literario de la tradición clásica francesa».

En la tercera parte de su estudio, la más extensa, Muller-Bergh se ocupa de Brull ya instalado en esa vanguardia y asumiendo de ella lo que Gloria Videla le señala en un ensayo sobre los «lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden» a más de otros vectores poéticos que también se incorporan. A continuación el investigador se detiene a considerar los puntos de contacto existentes entre la poesía de Brull y otras artes, sobre todo las plásticas, y dedica espacio holgado al análisis del poema «Isla de Perfil».

El ensayo de Emilio de Armas va por otros rumbos. A Emilio le interesa seguir la trayectoria poética de Brull atendiendo a lo que se podría llamar su inclinación al ser o a la nada. Brull hace poesía pura y ésta consiste ante todo en desterrar del verso cuanto pudo expresarse en prosa. Queda la estrofa desnuda de anécdotas, exclamaciones, confidencias y exhortaciones morales. Se la despoja también de lo que siempre se ha entendido por musicalidad para reemplazarlo por la otra música secreta que emana no del sentido de las palabras sino de la extraña melodía a cuya formación el poeta más bien asiste que crea. No hay propiamente lo que se llama una abstracción, pues en lo abstracto se pierde la condición carnal de la realidad; pero lo que sí hay es una depuración incesante desde la cual va la belleza mostrando su naturaleza inasible.

Y éste es el primer secreto de la poesía de Brull descubierta por Werrie y realizado por la cita de Emilio: se trata, en efecto, de una poesía inasible. Hasta la de Juan Ramón, bien sea cuando recrea la atmósfera de un jardín o cuando menciona al dios deseante y deseado, se puede asir mejor que la de Brull. Por eso Don Mariano le huye a los objetos, permitiendo rara vez su intromisión en uno de sus poemas.

Emilio de Armas señala las que fueron características fundamentales de la Vanguardia: «abolición de toda traba formal y la no sujeción a la sintaxis lógica». Y esto mismo hizo que la citada vanguardia perdiera pronto una entidad que como tal se constituía en su negación; de ahí que desembocara en la llamada poesía pura y en la social.

La de Brull fue lo primero a partir de 1928, fecha de la aparición de los ya mencionados Poemas en Menguante. Ya para ese entonces que nuestro poeta se ha encontrado a sí mismo dentro de un molde muy holgado, pues sabe muy bien distanciarse de las exageraciones del abate Bremond, quizá por la influencia que recibe de Paul Valéry.

A partir de ese momento sucede algo muy importante en su obra: incorpora el juego a sus versos con la consecuencia de lo cual también cultiva la jitanjáfora, recitada por una de sus hijas y que es pura complacencia en la palabra nacida de la combinación puramente fonética de sonidos, carente de todo valor semántico y halagando al oído al traerle tal vez un mensaje imposible de ser expresado en un obrador de significación.

Y aquí es quizá donde se realiza lo mejor de su aventura: mientras el surrealismo, el dadaísmo y los otros istmos que compiten por el favor del público en las terrazas del barrio latino de París se entregan ciegamente a la sucesión de imágenes, temiéndole en la gestación del poema a la intervención del intelecto, Don Mariano, abriendo los ojos hasta la desmesura, cultiva la lucidez y le regala al poema una transparencia inimaginable dada su naturaleza. Claridad, por supuesto, radicalmente distinta de la neoclásica, ni obtenida por un razonamiento, ni tampoco por una sentencia moral. Don Mariano la inaugura y aún hoy resulta prácticamente imposible de escribirla.

Al editar *Canto Redondo* en 1934 ya nuestro poeta ha madurado. Emilio de Armas acierta rotundamente cuando añade que en este cuaderno el juego funciona «como fuga hacia el instante inaprensible». Así es. Y puedo añadir que toca ese instante a su manera muy peculiar insuflándole al juego un soterrado talante metafísico imposible de ser fijado en tal verso o en tal imagen, pero que se reconoce sin dificultad a cada lectura que se hace del conjunto del poema.

Y como lo propio del juego en cierta medida consiste en hacer que la realidad pierda su pesadumbre mediante un movimiento continuo de apariciones y desapariciones, este ir y venir de la misma termina manifestándose en una ausencia, cuyo «símbolo mejor es el vacío dejado por una estatua en el

agua, presencia nueva en virtud de la ola y el sol que asedian ese vacío».

Cierto. El gran hallazgo realizado por Don Mariano al concluir sus treinta y ocho años de ejercicio poético —desde la *Casa del Silencio* hasta *Nada más que...* en 1954— es la ausencia cuya presencia brilla a la luz del ser o se hace opaca atraída por la nada.

Emilio de Armas concluye que la poesía de Don Mariano termina rindiéndose a la fuerza de la nada y que la tensión existente entre la imagen y el tiempo, destinada la primera a fijar en lo eterno lo que su compañero y enemigo destruye por imparables sucesiones se rompe a favor suyo.

En este punto no le puedo dar la razón a Emilio de Armas. En el prefacio de *Nada más que...* y a pesar de que «el palacio de la rosa en ruinas se desploma sin ruido y que el juego de la poesía consiste en mecerse sobre las arenas de la nada», también bucea «en la apariencia del ser y del no ser, que, de tal modo se juntan entre sí, y sin dejar de mantenerse distintos se funden en perfecta igualdad».

Me parece que la última palabra de Mariano Brull no fue apostar por la nada, al menos no por la nada absoluta que significa ausencia total de ser. Don Mariano creyó en esta misteriosa unión, sin fusión, del ser y del no ser sobre la cual ni él ni nadie podía ni puede dar explicación alguna. Se intuye en tal ausencia la presencia de lo que se ha ausentado y basta con eso. ■

---

## Las provincias del cuento

ROLANDO SÁNCHEZ MEJÍAS

---

Virgilio Piñera  
*Cuentos Completos*  
Editorial Alfaguara  
Madrid, 1999, 603 pp.

---

### 1

Un miércoles de 1954 Witold Gombrowicz anota en su Diario: «Virgilio Piñera (escritor

cubano): —¡Vosotros los europeos no nos tenéis ninguna consideración! No habéis creído jamás, ni por un momento, que aquí pueda nacer una literatura. ¡Vuestro escepticismo en relación con América es absoluto e ilimitado! ¡Inamovible! Está oculto tras la máscara de la hipocresía, que es una clase de desprecio aún más mortífera. En este desprecio hay algo despiadado. ¡Desgraciadamente nosotros no sabemos responder con el mismo desprecio!» Sigue observando Gombrowicz: «Un arrebato de ingenuidad americana; los tienen las mejores mentes de este continente. En cada americano, aunque haya tragado todas las sabidurías y haya conocido todas las vanidades del mundo, siempre queda oculto el espíritu provinciano que en cualquier momento puede estallar en una queja infantil». Y le recrimina a Virgilio: «—Virgilio, no sea usted niño. Pero si estas divisiones en continentes y nacionalidades no son más que un desafortunado esquema impuesto al arte. Pero si todo lo que usted escribe indica que desconoce la palabra “nosotros” y que sólo la palabra “yo” le es conocida. ¿De dónde le viene entonces esta división entre “nosotros, los americanos”, y “vosotros, los europeos”?»

En esos años Gombrowicz se halla embarcado en una lucha difícil: por un lado, recrimina a los escritores argentinos que escriben como «buenos alumnos». Se burla de Borges y de *Sur* en general: les adjudica la condición de «hombres de letras», rebajando la condición a la categoría de amanuenses aristocráticos. Asegura que Borges pudo haber nacido en cualquier parte del mundo. No advierte que Borges, en realidad, nació en *cualquier parte del mundo*. Si la literatura es la verdadera Patria del escritor, veremos que Borges creó una Patria donde se podía mover libremente. Inventó una escritura «clásica» que era como un pasaporte en regla para moverse libremente por la República Internacional de las Letras. Que lo enterraran en Suiza corrobora la intención de su programa. Programa que hoy prosigue la Kodama divulgando con ejemplar *pathos* y dedicación la obra y personalidad de Borges.

## 2

Gombrowicz había nacido en Polonia. Que se ensañara con la «forma nacional» polaca explica parte de la incomodidad que sentía siendo polaco. Le recrimina a la literatura polaca su fe, su civismo, su patriotismo y entrega... Su falta de realismo. Sobre todo: su falta de realismo, realismo que solo encuentra entre las hilachas de la mala literatura polaca. La mala prosa polaca no soporta por mucho tiempo la mentira. Gombrowicz escribe mal. No escribe como Borges. Escribe sudando, trastabillando con la realidad. Escribe como quien corta la prosa en irregulares longanizas, como en el inicio de *Kosmos*: «Sudor. Fuks avanza. Yo tras él. Pantalones. Polvo. Nos arrastramos. Arrastramos. Tierra, huellas de ruedas en el camino, un terrón, reflejos de piedrecillas brillantes. Resplandor. Calor infernal, hirviente. Un sol cegador. Casas, cercas de madera, campos, bosques. Este camino, esta marcha, de dónde, cómo, para qué hablar más». Se parece un poco a Beckett en el sentido de que para ambos la realidad es el lugar donde la lógica libra su campo de batalla. Si Joyce quiso restaurar la realidad de la literatura —Joyce es el gran Restaurador de la Literatura: lo vemos corriendo de un lado para otro, restaurando las grietas que deja la realidad en el lenguaje, edificando su Muralla China del Lenguaje—, Beckett y Gombrowicz adoptan la devastación, la despoblación, como emblema. Abren huecos por donde pasó el irlandés enloquecido.

## 3

Piñera también escribe «mal». Lleguemos a tal conclusión antes de que los restauradores de la República de las Letras de Cuba se salgan con la suya diciendo que, de tanto escribir «mal», Piñera es un buen ejemplo para escribir «bien». Ya andan imitando a Piñera en Cuba y el experimento no funciona. Porque para escribir tan «mal» como Piñera hace falta algo más que escribir «mal». Incluso para escribir tan «mal» como Piñera, y como Roberto Arlt, hace falta un endemoniado talento, y eso lo confunden los advenedizos a Piñera: confunden la pose con la lengua, el chisme con la literatura, la digre-

sión con Proust. Como confunden de la misma manera a Lezama sus advenedizos, simulando algunas propiedades del hombre: la demasia verbal, la gordura o la insularidad.

El poeta Antón Arrufat (un restaurador de Piñera) dice en su prólogo a los *Cuentos completos* de éste: «Es mediante el lenguaje que Piñera naturaliza sus ficciones. Parece en esto seguir el consejo de Stevenson de narrar con inalterable naturalidad los más fantásticos argumentos.»

¿Y quién dijo que Stevenson y Piñera narran con inalterable *naturalidad* los más fantásticos argumentos? Dejemos *esa* naturalidad a los escritores clásicos, que por otra parte no existen: no hay estilo perfectamente natural. Ni Dante, ni Shakespeare ni Balzac son clásicos. Ya Chesterton, refiriéndose a Stevenson, comparándolo con Poe, había descrito su técnica como pobre, débil, tensa y activa. Y prosigue: «Si da la impresión de que sus palabras son elevadas, de que cuida su estilo, es porque ante todo está muy despierto, muy vigilante... En resumen, las cosas que le gustaban eran casi siempre cosas verdaderas y, por regla general, se evidenciaban por sí mismas bajo la luz del sol».

A Piñera parece que le gustan las cosas verdaderas pero en realidad no es así: no le gusta la verdad que hay bajo la luz del sol. La realidad, para Virgilio, es fea, y ridícula. Es fea y ridícula por naturaleza; por inclinación intrínseca de la naturaleza hacia el mal; fea y ridícula *porque sí*. Porque le da la gana, diría Piñera, eludiendo algún régimen ontológico como respuesta; porque Piñera no sabe pensar, para eso tiene a su hermano el Filósofo, Piñera Llera, para que piense. El afeamiento y ridiculización de la realidad, para Piñera, no proceden de la política. La política no la haría más fea y ridícula de lo que es. Un cuento como *La carne* puede ser leído de igual manera en cualquier escenario cubano: lo cursi cubano, en sí mismo, es tanto republicano como totalitario. Tampoco las palabras de Virgilio, en sus cuentos, son palabras elevadas, ni siquiera vigilantes. En un mundo de fealdad y ridiculización total la vigilancia es un gasto. Los feos personajes de Stevenson siempre son salvados por detalles estimulantes que redondean su figura y la

verdad especial que representan. Dice Chesterton: «Durante largo tiempo la muleta de John Silver se presenta en el preciso momento y es casi demasiado verdadera para ser genuina». Demasiada verdad estropea la verdad de la literatura. Pero una verdad dicha a medias, esbozada, secretease, marca el territorio de la literatura como un perro marcaría el suyo sin pensar en las consecuencias morales de su gesto. Virgilio no narra con inalterable naturalidad. Virgilio orina en su territorio, para que no entren Lezama, Guillén, Carpentier, los realistas cubanos, los otros, incluso los que hoy quieren penetrar en su territorio sin saber lo que han de perder como intrusos. Virgilio es un provinciano, como lo era Macedonio Fernández, pero desprovisto, Virgilio, de argumentos ontológicos siquiera para darnos literatura por metafísica. Virgilio le tira trompetillas a la metafísica y por eso parece natural. Cuando un personaje de Virgilio se presenta a escena, lo hace con muleta y nunca más la abandona, de ahí que necesite pequeños reductos literarios como el cuento y el poema, y no espacios mayores como la novela, donde sostener una muleta durante mucho tiempo puede costar caro. Virgilio escribe mal porque es provinciano, vitalmente provinciano. No encajó ni en *Sur*, ni en *Orígenes*, ni totalmente en Gombrowicz por las mismas razones que Reynaldo Arenas no encajó en ninguna parte, ni en la Habana ni en Miami. Su provincianismo les hizo escribir páginas memorables dentro de la literatura en castellano, y también les hizo escribir páginas deplorables. Estaban partidos no tanto por el hermafroditismo como por el provincianismo. Fueron escritores inconsistentes, necesariamente inconsistentes. Las peores páginas de Arenas son las páginas en que imita los juegos de palabras de Cabrera Infante. No hay peor cosa que un escritor provinciano imite a otro escritor provinciano. Entonces sí se produce mala literatura. Mientras Cabrera imitó a Joyce y a Nabokov todo fue bien (más o menos bien, leyó «mal» a Joyce y a Nabokov y uno se ríe, un poco, con el tropiezo), pues un escritor provinciano explota con sabiduría la lengua de un hombre de letras, como hizo Lezama con Góngora y

Severo con Lezama. Pero el procedimiento tiene sus límites. La provincia tiene sus límites. Lo peor que le está pasando a la literatura cubana, hoy, es el uso inútil, ñoño, del provincianismo. Restringir a Lezama y a Piñera a una lectura nacional *tout court* es parte del desastre nacional del cual su literatura es sólo una mínima expresión. Imaginar una provincia como salvación o utopía. Qué horror, diría Piñera, el provinciano irrepetible.

## 4

La posibilidad de contar una historia, sin embargo, sugiere la posibilidad de ser feliz. Nadie que no pretenda ser feliz, aunque sea en la oscuridad de su infelicidad, se dispondría a contar una historia, a alzar su voz para un auditorio. Tolstoi prefirió las formas breves —*La muerte de Iván Ilich*, *Amo y sirviente*, *El padre Sergio*— para su tarea didáctica con la (in)felicidad. Se habla de Chéjov como del gran cuentista ruso del XIX, y se olvidan las terribles formas breves con que Tolstoi trató de reconfortar a su auditorio imaginando las formas felices de la muerte y la desesperanza. Piñera eligió las formas breves porque su fealdad y ridiculez eran las formas de la felicidad. Sus cojos son felices. Portan sus muletas como quien entra a la felicidad dando muletazos de alegría. También el infierno es el lugar de la posibilidad: «Ya en la vejez, el infierno se encuentra tan a mano que lo aceptamos como un mal necesario y hasta dejamos ver nuestra ansiedad por sufrirlo. Más tarde aún (y ahora sí estamos en sus llamas), mientras nos quemamos, empezamos a entrever que acaso podríamos aclimatarnos.» (*El infierno*). Si la novela postula lo inconmensurable de la vida, como quería Benjamin, el cuento no es lo contrario, como podría suponerse: pues el cuento no le concede tregua al tiempo, el cuento no deja que se viva de él, el cuento, como el poema, es la sublimidad absoluta, la abolición de cualquier distancia, incluidas las vitales. Nadie puede vivir a la altura de un cuento, como nadie puede vivir a la altura de un poema; y sin embargo, aunque su gesto estuviera marcado por la imposibilidad eterna de la empresa, se puede vivir en términos de una novela.

El cuento es lo inconmensurable en sí mismo. No tiene marco propicio para existir. Está condenado al fracaso como género porque en un futuro será imposible pagar *algo* por un cuento. La muerte de Ana Karenina pesa más que la muerte de Iván Ilich en el mercado literario de valores. Ambos pertenecen a la literatura pero de modo distinto. Los cuentos de Piñera —excepto dos o tres, los más programáticos, los más perfectos, como *En el insomnio*— no pertenecen a la literatura. Solo en esto pueden parecer naturales. Como los de Macedonio Fernández, Ror Wolf, Felisberto Hernández, Lezama Lima, Calvert Casey, Robert Walser, no pertenecen al Mercado Literario de Valores. Nadie puede vivir a la altura de esos cuentos. No sirven ni para el metro ni para la oficina. Ni para los suplementos dominicales ni para las lecturas escolares. No pertenecen tanto al fracaso de la literatura como al fracaso de las vidas de aquellos que los escribieron. Y ese fracaso se huele cuando se leen. Robert Walser no puede contar una historia porque no hay historia que contar, porque la naturaleza, en sí misma, carece de historia que contar, y Robert Walser no es distinto a la naturaleza. Alrededor de la muerte de Iván Ilich ronda el propio fracaso de Tolstoi. Ese cuento huele a chamusquina, es el pellejo del propio Tolstoi Ilich el que arde, el que suda su muerte, como es el propio Piñera el que se corta una nalga para que todos comamos de ella.

La literatura debe estar en otra parte, dice el lector asustado y huye de la barbería donde le afeitan el pescuezo.

## 5

Un cuento de Piñera demora en ser leído un tiempo medio de 6 minutos. Los más largos, como *El conflicto* y *El caramelo*, unos 30 minutos. *En el insomnio*, tomado por el reloj, unos 25 segundos. Pero por lo general uno lo lee por segunda vez: entonces 1 minuto. 1 minuto no es mucho tiempo.

## 6

En la literatura cubana hay varios antecedentes de Piñera: el poeta Zequeira, el novelista Miguel de Marcos, algunas páginas de

Ramón Meza, una cuarteta de Martí y la Otra Parte de Lezama Lima: Lezama el Malo, Lezama Mr Hyde, Lezama el Guasón, Lezama desprovisto del Sistema Poético. La prosa de Miguel de Marcos es la más cercana a la prosa de Piñera: «Succionaba un pirulí. Aborto, silencioso, una lumbre de codicia y de euforia en el agua estancada de sus ojos, parecía extraer todos los éxtasis y todos los jugos de aquel empeño de su lengua y de sus labios, con el cual redondeaba el vasto caramelo insertado en una varilla». Es Fotuto, en la novela homónima, el que lame indolentemente el caramelo, y el doctor Borges (¡el doctor Borges!) le dice: «—Es inútil, muchacho. Tienes la edad del siglo. Estás aquí, en mi farmacia, hace tres meses, y no adelantas un paso. —Y añadió con aire de infinita compasión—: No te censuro. Es la lombriz solitaria que te consume».

## 7

Hay la buena y la mala alegoría. De la segunda entendemos todo. De la primera también lo entendemos todo pero necesitamos que nos lo expliquen una y otra vez. Finalmente, todas las ficciones son comprensibles. Ningún embrollo puede pasar por buena literatura. El *Finnengans Wake*, de Joyce, podría entenderse perfectamente si le dedicáramos una o varias vidas a su lectura. Como nos recomendará un cabalista judío, solo tendríamos que posar la vista con fijeza en las letras de las palabras todo el tiempo que se pueda —horas, siglos— y el sentido aparecerá. Alguna vez aparecerá. Brotará de golpe, como una fuente en medio de un parque yermo. Si uno fija la vista en la prosa barroca de Lezama un tiempo indefinido, las palabras se pondrán en movimiento. Con los cuentos de Piñera pasa todo lo contrario: su prosa no admite que la miren. Podría aplicarse a la prosa de Piñera la denominación de Poe sobre la alegoría: «Una cosa es clara: si alguna vez una alegoría obtiene algún resultado lo obtiene a costa del desarrollo de la ficción, a la que trastrueca y perturba. Allí donde el sentido alusivo corre a través del sentido obvio en una corriente subterránea muy profunda, de manera que no interferir jamás con lo superficial a

menos que así lo queramos, y de no mostrarse a menos que la *llamemos* a la superficie, sólo allí y entonces puede ser consentida para el uso adecuado de la narrativa de ficción». Una a una, no cuentan sus palabras. Carecen de sentido, de espesor, como dicen los franceses. Juntas, en hilera, en prosa, producen peor impresión. Ningún heroico Flaubert podrá emendarlas. Las que más brillan (caca, zapato, Coco, payaso, Monona, orinal, Pepito, pelos de punta, excretas, Belisario, hecatombizó, cake, igualito, bañadera...) brillan para nada. Son las marcas de un territorio para nada, lo cual responde a su singular estética del cuento. ■

---

## Papeles de un naufragio

ATILIO J. CABALLERO

Lourdes González

*Papeles de un naufragio*

NO ES FRECUENTE HALLAR EN LA POESÍA cubana de nuestros días lo que suelo llamar *libros enteros*, es decir, libros con un aliento, un tono y una calidad sostenida y elevada en toda su extensión. Por lo general, salvo pocas excepciones, más bien parecen recopilaciones de textos escritos en diferentes momentos y en —o motivadas por— circunstancias bien distintas unas de otras, adquiriendo entonces ese aire tan característico de *muestra* perteneciente a un determinado período de la vida de su autor, con los consiguientes altibajos que esto supone. Es decir, estos «tiempos» y estas «circunstancias» suelen ser, por una parte, muy largos en ocasiones por el carácter imprevisible o aleatorio de nuestras publicaciones, y muy variables por ser algo intrínseco a la circunstancia en sí. Cuando la selección no es rigurosa, tenemos la impresión de estar ante un saco donde todo cabe. Es cierto que un buen libro de poesía es, fundamen-

talmente, la suma o el resultado de una determinada cantidad de buenos textos. Pero aun así, a veces solemos extrañar la solidez conceptual que se deriva de una escritura signada por un motivo central —y no por esto único—; la fuerza resultante de una expresión poética a partir de un *tema* aglutinador —y que solo se transmite en los mejores—; la concentración irradiante, el *pathos* alucinado de un «único» motivo que se expande en infinitas ramificaciones (como en las *Elegías de Duino*, *La tierra baldía*, *El cementerio marino*, la *Antología de Spoon River* o en *Mensaje*, de Pessoa...)

En nuestro ámbito insular salto algún que otro título con características análogas —*En la Calzada de Jesús del Monte*, cualquier *Bestiario* que por su misma condición resulta inevitable comparar; tal vez el *Beth-el* de Feijoo o *Cuaderno para el que va a nacer*, de Félix Contreras—, pero como vemos, ninguno de estos casos, u otros que con buena voluntad podamos aproximar, pertenece a nuestra más reciente poesía, esa a la cual aludí al principio. Mucho, mucho menos, libros de poesía escritos por mujeres, ese «dios de dispersión» (y no son palabras mías). Pero ahora aparece *Papeles de un naufragio*, de Lourdes González (Ediciones Orison, Holguín, 1999). Y algunos meses después de haberlo leído por primera vez, vuelvo a releer ahora y alejado definitivamente de la tentadora y casi siempre engañosa primera impresión, asumo la responsabilidad y me permito afirmar que este *libro entero* dividido en dos partes pertenece ya a la mejor poesía publicada en nuestro país en los últimos años.

Que yo haya leído y recuerde, nunca antes ningún poeta de nuestra literatura reciente había logrado resolver con semejante audacia y dignidad expresiva el dilema de tratar un tema de tan escabrosa y patética actualidad, manteniendo al mismo tiempo un alto sostenido —y hasta envidiable— nivel poético. *Naufragio*, la primera parte del cuaderno, está compuesto por veintidós textos, sutiles y desgarradores a un tiempo, que reflejan, en esencia, el nacimiento, la apoteosis, decadencia y final caída de... una *paladar*. Nada más y nada menos. «Así de senci-

llo comenzó este juego de construir la casa, una piedra tras otra, y comer» (...), donde al principio fue «un cuarto de contador con escritorio de ámbar», donde el tiempo era guiado «por relojes suizos y llamadas a cenar», cuarto que luego se transforma en *set* «con espejos y frutas tropicales, palmas, cortinas» (...), para entonces convertirse en el cuarto principal, «burdeliano y chaplinesco», lugar de «la risa, el amor, el dinero, la gula lezamiana» (*Una piedra, otra piedra; El Cuarto*). «Sólo que a un país le hacen falta contadores de escritorios de ámbar, relojes, llamadas familiares, arte que ponga fin la fuego del futuro», dice entonces la voz del poeta, o del cronista «detrás del mostrador, de la barra que separa a los clientes de sus deudas», y desde allí nos describe, con la mirada aguda y minuciosa de un entomólogo, la fauna procaz, esperanzada, epicúrea, interrogante, mundana, desgarrada, mercantil, cosmopolita y variopinta que suele merodear este tipo de lugares, sobre todo en un pueblo de provincias. Muestrario de un mundo que reproduce a pequeña escala un entorno más amplio y generalizado, corroido también por algunas situaciones aquí reproducidas; rápida y penetrante mirada a manera de descenso a un infierno desconocido aunque inevitable y convivencia temporal con sus demonios, al fin y al cabo ángeles caídos en el hervidero de la cotidianidad, la sobrevivencia y el espanto del hastío. Aquí el sujeto no es un poeta que metaforiza su coyuntura social o existencial. Es solo un ser sensible puesto ante una disyuntiva que debe resolver para superar la inanición —y no del alma precisamente—; conflicto, como casi todos, ajeno a su voluntad, y que éste afronta, aún sabiendo de antemano su fracaso, su *naufragio*: de ahí el latente patetismo que subyace a lo largo de todo el libro, patetismo que la autora combina muy sabiamente con un leve matiz irónico, combinación ésta que define el tono muy particular de *Papeles*... Lo que resulta de esto es un conjunto de reflexiones mordaces, lacerantes y profundas sobre la «experiencia del ser» —esa que dicen intransferible— y la relación con sus semejantes, sintiendo el quebranto de la familia (la familia es un acto diario y

trabajoso, muy trabajoso. No sé de dónde surge el miedo de quedar fuera de ella»), la sustitución de la realidad por la imagen que se refracta en los espejos («lo pondremos detrás de la barra, a nuestras espaldas, para no caer en tentaciones»), la trastocada geografía de los lugares más íntimos. El deterioro del mundo exterior va en detrimento de la estabilidad existencial, pues ya se sabe que algunas miserias materiales engendran otras más profundas —«comprendo que no entiendas este esquema, pero si hubiera elegido enviarte el del alma, entenderías menos» (*Carta con esquema de la casa*)—, y en este caso la carencia no se mueve en el plano de la simple evocación sino como pérdida irrecuperable. La piedra que se utiliza para el sacrificio nunca más volverá a ser una simple piedra. Lo mismo vale para una casa.

Por su(s) y su intención —completada ya la lectura, la «revisión» de los *Papeles* «rescatados» del *Naufragio*—, alguien podría decir que esta poesía está más cerca de cierta na-

turalidad épica testimonial, que sin embargo no desvirtúa sus atributos líricos o intimistas, intrínsecos a su propia esencia, su amplio poder de sugerencia, su «espesor de signos» y significados «escondidos» tras un aparente «coloquialismo» que enuncia y oculta la mismo tiempo, que muestra y sugiere. Pienso que a esto contribuye esa forma que apela decisivamente una densidad narrativa y que estructura cada texto como una sucesión de observaciones y reflexiones —o sensaciones— que van siendo *narradas*, casi de forma casual, articulando un discurso coherente y fluido. A diferencia de algunas formas métricas utilizadas por Lourdes González en sus libros anteriores (*Tenaces como el fuego*, *Una libertad real*, *La desmemoria*, desgraciadamente poco conocidos y menos comentados), y de la clásica «partición de versos», la estructura «en prosa» contribuye a mantener una particular organicidad del discurso, preciso y simple como un dibujo lineal, exacta y compleja como la música.



EDICIONES UNIVERSAL, con su filial, Librería & Distribuidora Universal, es una empresa que desde 1965 se dedica a la distribución y edición de libros en español en general y especialmente de autores y temas cubanos. Juan Manuel Salvat, su esposa e hijos, dirigen esta empresa que ha publicado más de 900 títulos de temas históricos, literarios y de aprendizaje.

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

SERVIMOS PEDIDOS A TODAS PARTES DEL MUNDO

**EDICIONES UNIVERSAL**  
(EDITORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

3090 S.W. 8 Street  
Miami, FL 33135. USA.

Tel: (305) 642-3234  
Fax: (305) 642-7978

e-mail: [ediciones@kampung.net](mailto:ediciones@kampung.net)

<http://www.ediciones.com>

Para penetrar en él es necesaria «la intuición, la simpatía, la inteligencia, la comprensión; y lo más difícil, gracia» (Pessoa). No me parece excesivo para un lector atento. («El arte de desobedecer es un arma que transforma el placer en viciosos círculos de fuego y se crea tanteando el cuerpo que cada vez te roza, en círculos viciosos y de fuego, sembrándote el temor. / El arte de desobedecer es un extremo del arte de ordenar, y cada una de sus voces esconde un acto de dominio, y cada una de sus acciones encierra un error, y cada una de sus advertencias encierra una fábula, y cada hilo, cada río, cada arma, cada ritmo pertenecen por igual a la necesidad y a la desolación de esos extremos»). Pienso que entre esas desolaciones y esos extremos se mueve la poesía magnífica de Lourdes González. ■

---

## La utilidad histórica de Domingo del Monte

JORGE CASTELLANOS

---

Urbano Martínez  
*Domingo del Monte y su Tiempo*  
Ediciones Unión  
La Habana, 1997.

---

**L**AS DISTANCIAS QUE SEPARAN A LAS DIVERSAS Cubas en que nos hemos desgarrado los cubanos son infinitas. Eso explica que haya tardado tanto en llegar a mis manos en Miami (gracias a otras amigas que residen en España) el valioso libro de Urbano Martínez *Domingo del Monte y su Tiempo*, premio «Enrique Piñero» de biografía de 1994, publicada en 1997 en La Habana.

Resulta refrescante leer un libro escrito en la Cuba de hoy que no comienza con una genuflexión ante el tirano totalitario ni tampoco con varias citas irrelevantes de los gurus del canon oficial. Estamos ante una obra seria de pesquisa histórica, cuya mate-

ria ha sido acuciosamente investigada y cuya expresión formal responde a las reglas clásicas del buen estilo: es un texto bien articulado, claro, conciso, preciso, interesante... La prosa pudiera demostrar más vuelo, pero el que posee resulta, en lo fundamental, suficiente para su propósito.

Esta obra enriquece, sobre todo en sus aspectos íntimos, la biografía de Del Monte con innumerables datos que el autor ha desenterrado con astucia y paciencia ejemplares. En ella encontramos muy bien reflejados los amoríos de su mocedad y las pasiones de sus últimos años, a más de los pormenores de su matrimonio y de su viudez. Hallamos, además, numerosísimos detalles antes mal conocidos de su larga carrera de mentor literario y de líder político y social en la primera mitad del siglo XIX cubano. Y, por fin, comprobamos que todo ello se injerta hábilmente en el transfondo histórico de la época en que al biografiado le tocó vivir, cuyos avatares se estudian minuciosamente. (Tanto, en verdad, que el autor parece a ratos abandonar el terreno de la biografía para dedicarse a historiar el desarrollo de una época...)

Martínez nos entrega un puntual retrato de Don Domingo, contemplado desde muy variados ángulos, a veces contradictorios. No nos oculta los lunares. Admite que era bastante mediocre como poeta y solo un mediano prosista, pues nada supo aprender de sus dos íntimos amigos José María Heredia y José Antonio Saco, respectivamente el mejor poeta y el mejor prosista de su generación. Pero, en cambio, dueño de una vastísima erudición, fue un poderoso animador de las reformas que la cultura cubana requería en aquel momento: fue un líder, preceptor y maestro efficacísimo, que unía a la inspiración y el entusiasmo un genuina modestia. Ese sello reformador es el que caracteriza toda su vida, pues Del Monte supo arrastrar a la generación ilustrada de su época hacia los caminos estéticos, políticos y sociales que mejor podían estimular el avance intelectual y moral del país, sin caer en posturas «ultra-radicales» contrarias a su ideología y su temperamento.

Fue moderado en todo. Abominaba la esclavitud, a la que consideraba el máximo

freno del progreso de su patria. Pero su abolicionismo fue siempre restringido, limitándose a pedir nada más que la supresión absoluta e inmediata del comercio clandestino de esclavos y de la trata en general. Pensaba que si se impedía la entrada de más africanos en Cuba, la esclavitud tendría que desaparecer por inanición en un plazo más o menos corto. De todos modos, la infame institución debía ser sistemáticamente condenada in toto. Por eso le dio el impulso iniciador a la literatura antiesclavista, no solo en el terreno del ensayo y la poesía sino también en el de la narrativa, una de las más ricas y eficaces contribuciones de la literatura cubana del siglo XIX a la causa de la libertad del hombre.

Muestra Martínez, además, de qué modo la incesante preocupación cívica de Del Monte se desbordó hacia muchos otros campos. Dedicó siempre gran parte de su tiempo a vigilar y promover la educación primaria en todas las ciudades de la Isla en que vivió, formulando muchos de los principios básicos de lo que debía ser una verdadera pedagogía cubana. Ayudó a darle vida a un periodismo ilustrado y liberal, a través de una serie de excelente revistas literarias por él fundadas y mantenidas. Alzó su voz contra los vicios de la sociedad colonial, particularmente contra la corrupción administrativa y judicial. Transformó mediante la labor de sus discípulos, la *poesía escrita en Cuba* en una auténtica *poesía cubana* como consecuencia inevitable de otra de sus contribuciones epocales: la de poner al descubierto que Cuba constituía ya una entidad social (tentado estoy a decir: una entidad *metafísica*) con vida propia y exclusiva, perfectamente separada y diferenciada de su matriz española, por lo que su cultura (arte, música, literatura, etc.) debía rezumar por todos sus poros la esencia de esa raigal cubanidad. Consciente de que sus limitaciones como creador le impedían realizar esa enorme tarea personalmente, con notable generosidad hizo todo lo que estuvo a su alcance para estimular a quienes consideraba dotados para hacerlo. Sin duda Del Monte bien pudiera haber asumido como propio el marbete con que se autodefinía Víctor Cousin, el maestro del eclecticis-

mo y por aquel entonces el pensador *de moda* en los círculos intelectuales de Cuba: «Yo no soy filósofo; soy predicador».

Hace bien Martínez, en presentar algunos de los costados negativos del pensamiento delmontino. Aparte de su abolicionismo exageradamente moderado, hay otros dos capitales. En primer lugar, su concepto estrecho y exclusivista de la cubanía. La nacionalidad cubana estaba integrada únicamente, según él, por la población blanca de la Isla. Los negros eran excluidos de la ecuación demográfica y sociológica, sin tomarse en cuenta que habían vivido en el país desde los tiempos de la conquista y la colonización de la Isla y que, en el momento en que Del Monte escribía, constituían la mayoría de su población. A este respecto escribió Del Monte: «... El propósito constante de todo lo cubano de corazón y de noble y sano patriotismo, lo debe cifrar en acabar con la trata primero, y luego en ir suprimiendo insensiblemente la esclavitud, sin sacudamientos ni violencias; y por último, en limpiar a Cuba de la raza africana...». Lo que era no solo racista sino absurdo, porque suponía dejar a la economía cubana sin brazos productivos.

Esa negrofobia condujo al segundo gran error de Del Monte: a su sistemático antiseparatismo. Dadas las condiciones de la época —se argumentaba— la independencia no podía lograrse más que por medios violentos, revolucionarios. Y una insurrección independentista provocaría inevitablemente el alzamiento de los negros y, en consecuencia, la liquidación de la raza blanca en una ola feroz de sangre y exterminio. El alzamiento de Céspedes en 1868 demostró la total falsedad de esta doctrina. La revolución libertadora no provocó la guerra entre blancos y negros sino la unificación combatiente de los cubanos de todas las razas en la lucha por su ardiente ideal. Pero ni eso ni nada logró convencer a José Antonio Saco, cuyas ideas a este respecto eran idénticas a las de Del Monte, de que el movimiento iniciado en La Demajagua merecía el apoyo de todos los hijos del país.

Don Domingo, que murió en 1853, jamás en su vida abandonó su postura antidependentista. Este párrafo de una carta dirigida al periódico francés *Le Globe* en 1845

resume su postura permanente: «... Cualquiera habitante de Cuba, aun el que menos conozca la índole de aquella sociedad, sabe que la opinión reinante en la raza blanca, aunque mucho más favorable a la raza etiópica que la del resto de las colonias europeas, está muy distante de sancionar una amalgama social de castas para conseguir la independencia política de la colonia». Y en su famosa misiva al Capitán General, también de 1845, resume sus ideales: «Unión a España, tranquilidad imperturbable, seguridad, orden y fomento interior son los bienes que deseo para mi patria. Estas han sido siempre mis ideas, no las que me achacan mis enemigos».

No nos parece adecuado el tratamiento otorgado por Martínez al poeta mulato Gabriel de la Concepción Valdés (*Plácido*). Para él, éste —a quien apenas menciona— no fue más que un triste soplón que acusó falsamente a Del Monte de haber participado en la famosa Conspiración de la Escalera. No podemos entrar aquí en un estudio ni siquiera esquemático de ese complejísimo episodio de la historia cubana, que tantas vidas inocentes costó, incluyendo la del infeliz poeta fusilado en Matanzas. Ya lo hemos intentado en nuestra obra *Plácido, Poeta Social y Político*, basado en la documentación inédita que al respecto conserva el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Allí —y en las investigaciones posteriores de Enildo García y Robert L. Paquette— podrá verse que esa acusación no se ajusta a la realidad de los hechos. Y que *Plácido* debe ser considerado como una víctima del corrompido y tiránico régimen colonial que Cuba padecía en el siglo XIX. ¿Hasta cuándo tendrá que esperar *Plácido* para que la posteridad lo acepte como lo que fue: un gran poeta y un gran patriota, precursor ilustre de la abolición de la esclavitud y de la independencia de su país?

Martínez no menciona en su biografía un incidente que, aunque de reducida resonancia, posee sin embargo amplia significación ética. Para defenderse ante el gobierno colonial de las supuestas acusaciones de *Plácido*, del Monte afirma, en documento elevado al gobernador de la Isla, que en realidad no conocía al autor de *Jicotencal* pues solo se

había encontrado con él en una ocasión: cuando le prestó al pediguño «cuatro pesos que nunca más he vuelto a ver». Jamás —le afirma en esa carta al capital general— «he tenido trato ni comunicaciones íntimas con gente menuda, inferior a mi clase». Aparte de la vulgar arrogancia que la frase revela, la realidad de los hechos prueba que la frase no refleja, en modo alguno, la verdad. Don Domingo sí conoció a *Plácido* porque éste participó más de una vez en las famosas tertulias delmontinas que tanto influyeron en el desarrollo literario de la época. Así lo afirma uno de los discípulos favoritos de Delmonte, el autor de la famosa novela antiesclavista *Francisco*, Anselmo Suárez y Romero. En el prólogo de las *Obras* de Ramón de Palma, Suárez coloca a *Plácido* entre los asistentes a la tertulia, junto con Cirilo Villaverde, José Antonio Echevarría, el Conde de Pozos Dulces, José Jacinto Milanes y su hermano Federico, Ramón de Palma, Ramón Zambrana, José Silverio Jorrín, Juan Francisco Manzano y otros destacados escritores cubanos de la época.

Es evidente: tratando de protegerse de las peligrosas acusaciones que lo acosaban, Del Monte mintió. Y a la vez insultó gratuitamente. No es éste uno de sus mejores momentos. Y ese triste episodio sirva para poner en evidencia hasta donde llegaban los temores, resquemores y resentimientos que separaban las clases y a las razas en un país pigmentocrático y colonial como Cuba. *Plácido* y Manzano podían sentarse en las tertulias literarias de la clase alta. Pero en realidad de verdad, allí resultaban invisibles. Un crítico mal pensado podría afirmar que su única función en tales reuniones era testimoniar la «amplitud de miras» de los escritores liberales que en el fondo, los despreciaban considerándolos seres inferiores.

Y hemos llegado al momento del balance. El gran valor de esta biografía imparcial, mesurada y juiciosa reside en que prueba, sin lugar a dudas, que los méritos históricos del biografiado superan a las mataduras que pudieran manchar su memoria. Precisamente porque coloca a su personaje, con toda exactitud, en el ambiente social y político que le rodeó y examina, además, tanto en su

ubicación clasista como su personalidad y su peculiar carácter, Urbano Martínez nos permite comprender por qué, diciendo en la primera mitad de ese complejo siglo XIX cubano, no le resulta fácil a Domingo del Monte ir más lejos de los que fue. Y por qué debemos agradecerle lo que, sufriendo tantos tormentos, hizo por la patria que tanto amaba. En definitiva, en su época, nadie hizo por ellas más que él. Al terminar la lectura del libro nos sentimos inclinados a aceptar que, con todos sus defectos y limitaciones, este ilustre patriota fue justamente lo que José Martí dijo que había sido: «el cubano más útil de su tiempo». ■

---

## Reescritura imaginaria

ADRIANA MÉNDEZ RODENAS

---

René Vázquez Díaz  
*Fredrika en el Paraíso*  
 Monte Avila, Caracas, 1999.

---

DESDE SUS INICIOS, LA LITERATURA HISPANOAMERICANA se ha volcado hacia la ficción histórica como medio imaginario para descifrar la encrucijada política del continente. Si la narrativa del boom renovó la novela histórica, en tiempos recientes la novela se acopla igualmente al compás de la historia, esta vez remontándose al siglo diecinueve para auscultar las claves de la modernidad e identidad latinoamericanas.

En la literatura cubana, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier y *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas ejemplifican el manejo de la nueva novela histórica. Basándose en esta tradición, y sumándose al creciente interés de los novelistas del boom de recuperar la literatura de viajes, René Vázquez Díaz nos brinda en *Fredrika en el Paraíso* una reescritura imaginaria de uno de los relatos de viajes más intrigantes de la Cuba decimonónica: las *Cartas desde Cuba* de la novelista y feminista sueca Fredrika

Bremer (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1980). Esta única edición en español deriva, a la vez, del voluminoso *Hemmen i den Nya Världen*, original publicado en Estocolmo en 1853-1854, y traducido como *The Homes of the New World* y a un exquisito inglés por Mary Howitt, en la edición londinense de 1853. Este olvidado texto del archivo americano se recupera aquí como sustrato simbólico de una visión renovadora de la colonia cubana a mediados del siglo diecinueve, visión que arroja una nueva luz tanto a las causas de la independencia como al enigma de la nacionalidad cubana.

Fiel a la teoría sarduyana de que la copia rebasa al modelo original, *Fredrika en el Paraíso* no es una versión novelada del relato de viajes, sino obra maestra del género de la novela histórica. Sin recurrir al molde epistolar de las *Cartas desde Cuba*, Vázquez Díaz recrea la trayectoria de Bremer en la isla durante la primavera de 1851, exponiendo la causa original de su visita —acompañar a la dama sureña Octavie le Vert a un clima más cálido— hasta el anhelo que finalmente motiva su viaje —encontrar el sitio privilegiado donde acoplar naturaleza y espíritu y así realizar plenamente las aptitudes humanas—. La galería de personajes que Bremer conoce antes y después de su desembarco en el puerto de La Habana —el cónsul sueco Hörlin; el Señor Woolcott, propietario americano del hotel Havana House; los anfitriones que la acogen, como la familia Tolmé o la Señora de la Carrera— facilita su estadía en la sede colonial, y después en Matanzas y San Antonio de los Baños. Asimismo, la novela capta no solamente el aspecto narrativo del viaje de Bremer, sino también el visual, al hacer referencias al hermosísimo álbum de acuarelas y dibujos con que la sueca plasma sus impresiones de la naturaleza de la isla. Uno de los capítulos más impactantes describe el abrazo mortal entre la ceiba y la planta parásita el jagüey hembra, imagen que en la novela se carga de connotaciones en cuanto al género sexual (cap. X, 224-224, 236; cap. XII, 268-269). Mediante el hábil manejo de citas, tanto las *Cartas desde Cuba* como el epistolario de Bremer sirven de intertexto sobre el cual se construye el amplio lienzo histórico.

La primera escena, situada cerca del puerto de Nueva Orleans, nos presenta a Fredrika Bremer en la víspera de su ya emblemático viaje a la isla de Cuba. A la vez que captamos los contornos de su personalidad —como escritora, mujer, y filántropa— la figura de Fredrika Bremer se convierte en eje de una red más amplia de conexiones, intrigas, y subterfugios que vinculan el relato de viaje a un contexto político más amplio, determinado por la sociedad esclavista y la condición colonial. En este primer capítulo, Bremer presencia la detención de un sujeto que ella al principio cree ser un español, pero que pronto se identifica como el criollísimo Alfredo Sauvalle, intendente del Hospital de San Lázaro y conspirador del bando de Narciso López. Así, un personaje mencionado incidentalmente hacia el final de las *Cartas desde Cuba*, cuando Bremer está en vías de despedirse de la isla ([1980]; 191), se convierte en figura-contrapunto a la heroína, añadiendo asimismo un toque pasional (nunca realizado) conforme aumenta la tensión erótica entre los dos protagonistas.

La travesía en el buque Philadelphia le permite a Bremer conocer la jerarquía de poderes que ejercen los destinos de la isla, soñada por ella como un paraíso. Desde su escondido camarote, recibe propaganda pro-anexionista; otra noche presencia un animado debate entre el cónsul español y el arrebatado Sauvalle (cap. III), polémica que gira sobre el dominio peninsular en la isla. Al concluir la polémica entre Sauvalle y el cónsul, Bremer especula si «¿Cuba era un país?» (44), interrogante que incide sobre el desarrollo de la trama, especialmente en el capítulo IV, cuyo eje es, justamente, el animado diálogo entre Sauvalle y la protagonista acerca del futuro de Cuba. La duda acerca del estatuto político de la isla se extiende aquí hacia Sauvalle como criollo típico y sujeto emblemático de una futura comunidad hermana: «Una abstracción [...] Sauvalle no existe» (78). Más que negar la promesa de nación, este intercambio sostiene el tono alegórico de la novela en tanto desplaza el dilema de la nacionalidad hacia un pasado proyectado, carpenterianamente, como

«recuerdo del porvenir,» es decir, como clave de la encrucijada nacional en este instante posmilenario.

Vázquez Díaz nos muestra a *Fredrika en el Paraíso* desplazándose en su función de redescubridora del paisaje urbano y social: los paseos matutinos por la Plaza de Armas y las largas caminatas por los Jardines del Obispo (cap. VIII), la deliciosa velada en la quinta del Cerro, donde aprende el delicioso y sutil arte de los abanicos, lenguaje del deseo velado de las damas decimonónicas (cap. IX), su emotivo encuentro con la cantante operática Jenny Lind (cap. V-VI). Ciertamente la experiencia más impactante que tuvo Bremer en Cuba fue su presencia del rítmico frenesí de las danzas africanas. Si bien en el relato original el encuentro con la cultura afro-cubana se da progresivamente, en la novela se concentra en una sola escena climática. Cuando el diablito de un cabildo lucumí saluda a Bremer y ella le responde con gesto caritativo, esta escena del relato de viaje marca el límite de la zona de contacto permisible a un europeo ([1980], 154-156). En cambio, la novela resalta no tanto el encuentro etnográfico sino las resonancias políticas de la actuación de la viajera, quien logra inmiscuirse en los asuntos de la isla al solidarizarse con la resistencia anti-esclavista (286).

Es así que Fredrika pierde su paraíso para adentrarse de lleno en «los horrores del mundo moral» fraguados por la sociedad esclavista. Aunque sin apartarse del todo de su lugar de testigo histórico, Bremer primero ayuda a la fuga de un niño esclavo (cap. XI), y, hacia el final de la novela, acoge a Sauvalle, quien ha sido herido de gravedad a causa de un «acto de repudio» en el Hospital (292-293). En estas últimas páginas, la atracción creciente entre el criollo y la viajera alcanza su máxima tensión, sin llegar por eso a una declaración amorosa. Fredrika Bremer se despide de la isla el 8 de mayo de 1851 evocando la paradoja de Heredia, la extraña conjunción entre «infierno y paraíso» (305) que aparece como esencia de la insularidad. La partida definitiva de la viajera es paralela, a la vez, de la desaparición de Sauvalle de la isla de Cuba (304), acto motivado quizás

por su desilusión con el programa anexionista. Este misterio sugiere la evasión del ciudadano de «la comunidad imaginada,» complicando asimismo el cuadro de la etapa pre-independentista.

A lo largo de la novela, el autor nos presenta a la talentosa viajera como portavoz de un socialismo utópico, marcando su afán de inmiscuirse en los asuntos nacionales. Si bien a ratos los monólogos de Bremer, especialmente su denuncia de la esclavitud, o el recuento de brotes civiles en Suecia (cap. V), resultan un tanto didácticos, ilustran, no obstante, lo avanzado de su pensamiento, situándola como figura pública que rebasa el molde permitido a la mujer de la época. En contraste a Sauvaille, el personaje de Fredrika Bremer participa tanto en la historia de su país —el recuento del naufragio del buque Carlskrona es el episodio más sobresaliente— como en la historia de la isla fugazmente adoptada como propia durante su estadía. Esta doble mirada condiciona, ciertamente, la originalidad de la obra como novela histórica, ya que es, también, la mirada del propio Vázquez Díaz en su condición de cubano radicado en Suecia, país adoptado como una nueva piel. No hay expresión más elocuente de esta doble ciudadanía que el encuentro entre Jenny Lind y Bremer, que ocupa justamente el centro —literal y simbólico— de la novela (cap. VI-VII). Esta dramatización de la amistad entre mujeres articula la vivencia de ambas tanto en su vocación artística como en su condición femenina.

Si Cirilo Villaverde se enamora de Cecilia Valdés por la belleza de su cuerpo, Vázquez Díaz alaba a Fredrika Bremer por la agudeza de su intelecto. Aunque no se le escapa tampoco sus atractivos físicos, el autor le atribuye al personaje ideales que, si bien contradicen las expectativas de su sexo, concuerdan con la rectitud moral con que Bremer se auto-retrata en sus escritos. Pero como Cuba representa para Bremer una experiencia sensorial extrema —la delicia de la brisa, lo envolvente del calor— en varias escenas claves, el novelista se esfuerza por representar esa zona vedada que es la sexualidad en la mujer de mediana edad.

Aunque *Fredrika en el Paraíso* actúa con más audacia que ella misma se hubiera permitido, no escapa al sistema de género que reprime la experiencia erótica a la mujer pensante. A pesar de la sensibilidad del narrador de adentrarse en la intimidad del personaje, y su homenaje al intelecto femenino, hubiéramos preferido a una nueva Fredrika que no hubiera tenido que renunciar ni a su deseo ni a su escritura. Ciertamente el feminismo y utopismo de Bremer concordaría con esta nueva óptica, que a la vez empalmaría con la renovada historiografía ficticia. ■

---

## Una dimensión mágica

JOEL FRANZ ROSELL

---

Dora Alonso  
*Juan Ligero y el Gallo Encantado*  
 Ilustraciones de Eduardo Muñoz Bachs  
 Editorial Gente Nueva  
 La Habana, 83 pp.

---

**D**ORA ALONSO FESTEJÓ SUS NOVENTA AÑOS con la publicación de su cuarta novela infantil. Una obra que culmina el camino iniciado por la ecológica y por momentos propagandística novela *Aventuras de Guille*. *En busca de la gaviota negra* (1964-66) y que se desarrolla por los caminos de un personal realismo mágico criollo iniciado con *El cochero azul* (1975) y consolidado por *El Valle de la Pájara Pinta* (1984). A diferencia de los tres libros citados, todo el escenario es ahora imaginario y lo cubano aparece en el texto solo en elementos culturales que también podría reconocer un lector de cualquier país caribeño. Esto hace que lo mágico tenga una mayor dimensión y que no se repitan anteriores interferencias —en algún momento molestas— de la realidad social cubana en la «realidad» del relato.

Lo último no significa que la noveleta carezca de mensajes explícitos. Dora Alonso

considera que la literatura infantil, sin ser didáctica, debe contribuir a la formación del carácter y a la socialización del niño, pero al prescindir de los mensajes políticos, más circunstanciales y perecederos, Dora logra hacer de *El gallo...* su obra más universal.

El viaje es, una vez más, el motor de la historia, y los personajes, como de costumbre, son los componentes más pintorescos del libro. El lenguaje está lleno de invenciones de fuerte sabor criollo (nombres de lugares como *San Ciprián de los Remolinos*, *Jorobitas*, *Cocotazo* o *Pulgar del Zurdo*, y de personajes como *Pancho Poco*, alias *Doblebé*, la gallina *Suprema Nocturna Clase A*, el gato *Sucu-sucu*, la iguana *Lola Galindo*, y el alcastraz *Bolsilibro*, o simples términos reyoyos o aplatanados como *zipizape*, *camisola*, *chuculín...*

Dora hace alarde de imaginación con estos términos nutritivos y endémicos como un ajíaco, pero sobre todo con situaciones como el encuentro con el duende Chilín, que ha abandonado los sueños («gente loca e informal»; p. 65) para vivir su propia vida en el mundo real, o la aparición de la carabela La Pinta que, en risueña versión de los míticos barcos fantasmas llega con un sombrero de mago por bandera y tripulación diminuta, jinetes de peces voladores y caballitos de mar. La historia misma gira en torno a uno de los personajes más curiosos inventados por la veterana cuentera: el Gallo Encantado, un animalote que vive en la luna y viene a imponerle al niño protagonista un viaje iniciático que lo hace atravesar un arcoiris formado por mariposas guerreras y conocer a la famosa gallina de los huevos de oro.

En esta noveleta, Dora moderniza su arte narrativo con recursos posmodernos. Si la intertextualidad arriba citada la emparenta con la tradición occidental, otra, cuando el gallo Kundasor llama «Juan Candela» al protagonista, le permite hacer un guiño a su compatriota Onelio Jorge Cardoso. También se permite toda una página a base de metalenguaje (la 26), y recursos retóricos de los dibujos animados de televisión: la invocación de los poderes de un talismán capaz de aniquilar las huestes enemigas (p. 73).

Como en sus otras noveletas, Dora hilvana la trama con cierto desaliño, yuxtaponiendo esos escenarios pintorescos y personajes extravagantes que aprendió a manejar en sus largos años de escritora radial. Pero esta composición «artesanal» es deliberada y da un sabor especial, calculadamente naïf a la singular saga gallinácea con que la popular autora cubana culmina su bibliografía.

Las ilustraciones de Eduardo Muñoz Bachs no son un ingrediente menor de la edición. Su habitual mezcla de caricatura y poesía, de ternura e ironía, que ya sirvieran inmejorablemente al poemario *Los payasos* (1985) adquiere en este caso un trazo más ingenuo y un color más brillante para ajustarse al tono escogido por la narradora. La edición, bastante cuidada, con sus caracteres redondos y papel de buen gramaje, adolece, sin embargo de irregularidad en la impresión y de una encuadernación que no resiste tres lecturas sin comenzar a soltar las hojas.

El fallecimiento de Dora Alonso solo unos meses después de la aparición de *Juan Liger* y *el Gallo Encantado* sea hace que ésta noveleta cierre la carrera más larga, rica y aplaudida de la literatura infantil cubana. Entrada en la especialidad por la puerta del teatro (*Pelusín y los pájaros*, 1956), consolidada en el cuento (*El libro de Camilín*, 1979) y la poesía (*La flauta de chocolate*, 1980), también incluye incursiones en la narrativa afrocubana (*Ponolani*, 1966) y lo testimonial (*Gente de mar*, 1977), para no mencionar más que algunos de sus treinta títulos, que también incluyen una importante producción para adultos, particularmente relevante en el terreno del cuento (*Once caballos*, 1970) y una vasta producción de novelas radiofónicas.

Con la partida de la Alonso se despide toda una generación: la de los fundadores de la literatura infantil llamada «revolucionaria» que ya traían un sólido bagaje desde los años cuarenta y cincuenta, y que integraron, con un aporte más o menos abundante, pero con similar reconocimiento de la crítica, Renée Méndez Capote, Félix Pita Rodríguez y Onelio Jorge Cardoso. ■

## Pánico en la carnicería

ROSA ILEANA BOUDET

Virgilio Piñera  
*La carne de René*  
 Editorial Tusquets  
 Barcelona, 2000, 226 pp.

LA RELECTURA DE *LA CARNE DE RENÉ*, PRIMERA novela de Virgilio Piñera, publicada en 1952, me condujo casi de manera natural a una de sus piezas teatrales menos comentadas: *Dos viejos pánicos*. El autor que en *La isla en peso* celebra los azotes y la desmesura de «vivir rodeado de la maldita circunstancia del agua por todas partes» vuelve en su obra teatral al horror y el vacío del cuerpo maltratado, como si el diálogo entre Tota y Tabo fue un desprendimiento de *La carne de René*.

En la novela, para encaminar su educación sentimental, René es destinado por su padre no a cultivar el espíritu o el conocimiento, sino por el contrario, la disciplina del castigo, la mortificación y el suplicio. Pero sus andaduras comienzan algo tardíamente: «A punto de cumplir veinte años, René sólo conocía su propia carne». Desde el primer capítulo ¿o la primera escena?, cuando René se desmaya frente a una carnavalesca exhibición en La Equitativa de cuartos de res, jarretes y masas variadas, que haría las delicias de Bajtin, recorreremos las diferentes estaciones de su itinerario. Su padre lo envía a cursar una escuela del dolor, pero como una cuasi burla de las *Bildungsroman*, el joven realiza su viaje de exploración y aprendizaje del mundo a través del sufrimiento y, a punto de culminarlo, después de un fatigoso ejercicio, en la ceremonia de iniciación, mezcla de rito y fanfarria, René se resiste a ser marcado en el trasero y empieza su camino huyendo de su propio destino como carne. A partir de ahí, el joven se enfrenta —perseguidor y perseguido— a una patética dialéctica del amo y el esclavo. Huye de la omnipresencia de la carne que atraviesa todo el espectro posible (carne trémula,

la, carne de cañón, carne de gallina, carne perfumada, trucidada o chamuscada). Evoca referencias teológicas, literarias, filosóficas y hace un guiño sarcástico a su exilio argentino (publicada en 1952 por la editorial Siglo XX, de Buenos Aires, fue escrita en esta ciudad cuando Piñera trabajaba como oscuro empleado consular y estaba rodeado por «el poder mágico de los bifes»<sup>1</sup>). Mientras en otras novelas de esta filiación, como *Paradiso* de Lezama Lima o *El siglo de las luces* de Carpentier, los héroes están relacionados con otros de su edad, mentores y familia, en *La carne...* el protagonista está solo. Como anota Antón Arrufat en el prólogo a la edición cubana: «Nadie lo acompaña, rectifica ni influye. Carece de maestro: ni Oppiano Licario ni Víctor Hugues le imparten sus conocimientos. Cada experiencia que vive es individual y aislada sobre sí misma.» Califica, según Arrufat como una novela de iniciación<sup>2</sup>.

Así comienza la huida de René del deslinde de su padre quien le asigna la sucesión en la jefatura de un partido que no sabemos cuál es, consagrado a las flagelaciones y las quemaduras y que, como toda la novela, está circundada por una atmósfera de sombra parecida a la que en el *cinema noir* impide en ciertas escenas identificar a los protagonistas. En una época eminentemente carnal, negarla era convertirse en «un solitario, un místico, un anacoreta, un cenobita». Cuando René escapa de su rito iniciático, empieza la trayectoria cabal del personaje y la trama que emparranta al Virgilio de su primera novela con el consagrado autor dramático. *La carne de René* desborda teatralidad. Comienza el trayecto de los dobles que para perplejidad y asombro desorientan al lector y conducen a René por insospechados vericuetos: de una estación de trenes a un paisaje nevado, una clase de

<sup>1</sup> Carlos Espinosa Domínguez: «El poder mágico de los bifes (la estancia argentina de Virgilio Piñera)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 471, 1989, pp.72-88. Ver Cronología de Teresa Cristófani y Barreto, Pablo Ginera y Daniel Samoilovich en <http://www.fflch.usp.br/sitesint/Virgilio/CRON4658.html>.

<sup>2</sup> Antón Arrufat: «La carne de Virgilio», prólogo a *La carne de René*. Ediciones Unión, La Habana, 1995, p.10.

taquigrafía a un cementerio. Perseguido y acosado por su propio doble, el narrador parece burlarse de las tramas policiales al mismo tiempo que se entretiene con el juego de las identidades cambiadas y los trueques de personalidad. Aparece el maniquí —antecedente de un rasgo identificador de la vanguardia polaca con la que tuvo tanta cercanía, como parte de la pléyade de traductores de *Ferdydurke*, de Gombrowicz—. El muñeco o su propio doble, hallado en la bañera de la señora Pérez, esa que tenía pretensiones de poetisa y destila sensualidad, se transforma en Fifo, figura esperpéntica, sexo de goma. Mientras la peluca, el celofán y el estuche de terciopelo, como todos los aditamentos de la señora, parecen trastos de utilería sacados de algún desván. Acosado por los dobles, René sigue su aventura en medio de una geografía escenográfica, un país sin contorno local, presidido por una voluntad didascálica. Una catedral disfrazada de *music hall* parece una indicación para la *mise en scene*: «Las paredes estaban pintadas de blanco y del techo colgaba una lámpara de uso en las salas de operaciones quirúrgicas, escribe Virgilio en el capítulo “La causa”. En medio del cuarto había una especie de sillón de dentista, de un color entre amarillo y crema. En una vitrina, pinzas, tenazas, bisturís. Al fondo del cuarto y pendientes del techo, poleas, cuerdas y trapicos. Sobre una mesa de hierro varios sopletes oxidricos.» ¿No es reconocible la huella escénica, no parece ser la acotación de un libreto? A menudo emplea palabras como comedia, fingimiento y payasada. Es la escritura teatral del narrador que escribe con la urgencia de un condenado, como si él mismo fuera la víctima propiciatoria y el cuerpo compacto y consistente que recibe los dardos y las flechas en la clase de anatomía. Es el cuerpo que resiste todas las embestidas y los desafueros, como la narración de las muchas lenguas que lamen la asustada carne de René en uno de los momentos más eróticos de su prosa que se asemeja ... «a esos calígrafos que pasan su pluma por los bordes del papel.» Amordazado y temeroso, René se somete a distintas pruebas, trata de escapar de los dobles de su padre y

de sí mismo, huye del acoso implacable de los miembros de ¿la secta, el partido político, la congregación?, se escuda en un oscuro trabajo como secretario, cambia de identidad, se oculta, hasta que finalmente los tentáculos de la Sede de la Carne Acosada lo encuentran cuando blanquea fosas en un cementerio local y asiste, con el entierro de su doble, a la premonición de la fatalidad. El fatum de la carne lo persigue. De episodio en episodio, la novela se concentra en la trayectoria de René y el descalabro de su fuga. Narra las sutiles maniobras del joven por mantenerse al margen, desterrado de los dictados de la lógica, la falsedad de las leyes y los mandatos paternos. Como en las novelas de iniciación, René se ha enfrentado al mundo, ha recibido marcas e influencias, pero conserva la candidez de sus comienzos y es, al final, después de magníficas pruebas, un pariente de Kafka, que no solo ha sufrido la persecución, sino la habita como gustaba decir a Reinaldo Arenas.

Escrita con «hilos de mi propia sangre» en dos años de su exilio argentino «careciendo de lo más elemental, sumergido en la deletérea indiferencia de mis compatriotas, arrastrándome hasta Buenos Aires, viviendo en una pieza y en una promiscuidad estremecedora», *La carne de René*, casi cincuenta años después de publicada, plantea los mismos enigmáticos retos e intrincada lectura.

El hombre que se devora a sí mismo en un mundo altamente carnalizado encuentra su antípoda en René, que según un anónimo enigmático, publicado en el rotograbado de *La Nación*, el 25 de octubre de 1952 por toda reseña de la salida del libro es, «... tan sólo una rémora, un juvenil retoño del pasado, superviviente de una civilización extinguida». Conjurado a pertenecer y «ablandarse» dentro del mundo tiránico del poder y el patriarcado, René se niega a ofrendar su carne de primera categoría y reserva su espíritu de mezquinas contaminaciones. Es, como ha señalado Arrufat, el que dice no. Frente al proceso feroz de envilecimiento y horror, la conducta del personaje es turbadora, inquietante, única y su prosa limpia y despojada «otras veces se desencadena en

una danza de frases incididas, cortadas, tensionadas, cobradas por una vitalidad particular, eufórica y, a la vez, como asfixiada»<sup>3</sup>. Y la novela, como indica la minúscula nota, ¿acaso escrita por el propio Virgilio?, se encarga de anticiparnos que: «Una fuerte zurrapa humorística alumbró el desarrollo, a veces lento, otras penoso y arriscado de esta desconcertante creación novelística».

Hoy, aunque su mejor novela nos inquiete tanto como al reseñador apócrifo, leerla hace inevitable el paralelo con la biografía de Virgilio: el testimonio de su marginación y horror ante la carne-poder o su fantasía erótica del deseo masculino. Es su primera «salida» teatral y todavía nos estremecemos con su recorrido y nos dolemos con su pánico. ■

---

## Rescatar del olvido

ANA GRILLÉ

---

Dulce María Loynaz  
*Fe de vida*  
Editorial Letras Cubanas  
La Habana, 2000.

---

«Si algún día este país mío cae en cuenta de que me debe algo, será a Pablo Álvarez de Cañas a quien le deba. Sin él hubiera sido difícil hasta que se enterara de que existí».

**F**E DE VIDA DE UN HOMBRE QUE NACIÓ EN 1908 en Tenerife, y como tantos españoles navegó hacia otra isla en busca del sueño dorado. Como equipaje, su inteligencia y sus ganas de prosperar. Llegó a ser uno de los hombres más destacados de su época. Un triunfador dentro de cierto periodismo.

Dulce María Loynaz intenta rescatar del olvido la imagen de quien fuera su esposo. ¿Quién era Álvarez de Cañas? Un cronista

social como lo era Julián del Casal en sus artículos publicados en la sección de «La Sociedad de La Habana», o en «La Habana Elegante», o como José Martí en «Una tertulia elegante». Un hombre que volvió a renacer en otra isla deslumbrado por la belleza de una ciudad que estaba abierta a todos. La autora evoca con nostalgia no solo la figura de su esposo, sino al espíritu de la otra Habana. «El que no la vio, no podrá imaginar nunca lo que era la Habana en aquel momento: una pequeña Viena, una París en miniatura, un extracto de Buenos Aires, ... era todo color, esplendor, refinamiento». «Las mujeres más elegantes del mundo transitaban diariamente por sus calles; aquéllas ricas, éstas de la clase media y hasta de la más modesta, pero todas iguales en la gracia, en el innato señorío del andar, del vestir, del conducir».

Y para dar a conocer el rico pasado de la historia social ahí están las reseñas de celebraciones de una sociedad que desapareció. Dulce María confiesa que «la crónica social no robó ni quitó a nadie, no fomentó vicios ni motivó penas ni quebrantos. Si acaso, envidias en los resentidos y acomplejados que siempre existen». O como refiere el propio Álvarez de Cañas que en sus crónicas aparecían entremezclados con los grandes apellidos, la gente de pueblo que también querían verse reflejadas en la prensa.

La publicación de esta obra estaba pendiente de dos condiciones impuestas por la autora: al cumplir noventa años o después de su muerte. ¿Por qué impedía dar a conocer sus memorias? La respuesta es sencilla. Simplemente, porque pensaba que no tendría acogida en los lectores cubanos. Se edita porque Dulce María Loynaz se dio cuenta de que los cubanos sí querían esa parte de la historia que no conocieron. «He destinado el último esfuerzo de mi pluma a esos seres, de los que ahora sí sé que puedo esperar algo», dedica en una nota necesaria al comenzar el libro.

Si en vida, Álvarez de Cañas siempre trató de mantenerse en un segundo plano para que brillara Dulce María Loynaz, en este libro es ella quien le agradece con estas palabras: «yo he escrito sobre muchas cosas, sólo

---

<sup>3</sup> Reinaldo Laddaga: «Los monstruos de la imaginación», *Clarín.com*, domingo 13 de mayo de 2001.

veladamente he escrito sobre ti. Y tú merecías este descubierto homenaje de mi palabra, de esa palabra que por ti alcanzó un día ámbito y eco».

Un apasionado libro. No solo es una fe de vida. Es una hermosa historia de amor. ■

---

## Artefactos generosos

ENRIQUE DEL RISCO

---

Ileana Pérez Drago y Eddy Oña Era  
*Portafaroles coloniales de la Habana intramural*  
Ediciones Vigía, Matanzas

---

«**E**NTRESAQUEMOS DE ESOS HIERROS coloniales los colgadores de lámparas. Su funcionalidad se agazapa en la flexibilidad y el ornamento de una figura de sostén, la lámpara tendrá que pender, sostenerse en un punto. Todo el ornamento y la sutil distribución del material parecen así vigilar y dirigirse a ese punto ( $\Sigma$ ). Cómo encarnan esos hierros coloniales, libertados de su simple función de sostén, en figuras que la pintura más novedosa de hoy podrá recrear y saborear.»

Así intenta definir Lezama Lima una de las frecuentes maravillas que nos depara la más antigua de las Habanas: los portafaroles. Esas piezas de hierro forjado como notara el poeta, eran artefactos generosos en su belleza al punto de reducir su funcionalidad a mero pretexto para embellecer la ciudad.

No ha sido Lezama ni el primero ni el último en reparar en esos caprichos de hierro forjado. El primero posiblemente se pierda en la socorrida niebla de los tiempos. Pero de dos de los últimos hablaré ahora que tengo ante mí un libro publicado por ellos: Portafaroles coloniales de La Habana intramural.

Una arquitecta (Ileana Pérez Drago) y un maestro herrero (Eddy Oña Era) residentes en Madrid se han juntado (entre otras cosas) para cumplir con un ejercicio

de devoción por la ciudad que han dejado atrás. El objeto escogido pese a su relativa contundencia se hace habitualmente invisible para los que transitan por la Habana Vieja. Situado a cierta altura escapa al campo visual del caminante desatento. Perdida su función originaria los portafaroles pueden confundirse con la abundante herrería que ciñe los edificios habaneros.

De ahí que los autores bien pudieran declararse sus inventores. Si no nos hubieran llamado la atención sobre ellos hubieran permanecido invisibles, olvidados. Ahora creemos recordarlos («ah sí yo los he visto») aunque quizás sea una treta de la memoria, inducida por la arquitecta y el herrero. Y resulta que la invención es perfecta. No solo se trata de llamarnos la atención sobre el objeto, contarnos su historia, sus transformaciones. No, van más allá de todo eso. El tema ha sido minuciosamente agotado. Se nos ofrecen dibujos y descripciones de los diferentes diseños utilizados para la confección; se explica qué procedimientos se emplearon para la confección de cada uno de los diferentes diseños; ¡y se nos indica dónde se encuentran ubicados cada uno de ellos a lo largo de la Habana Vieja! Por si fuera poco el libro comienza con un muy interesante recuento de la historia del alumbrado público en La Habana, directamente vinculado con la historia de los portafaroles en cuanto a determinar su ascenso y decadencia. Así confirmamos la ajetreada dinámica que seguía la ciudad en el siglo XIX, dispuesta a adoptar cualquier signo de progreso y civilización tan pronto como éste era estrenado en alguna de las naciones más adelantadas tecnológicamente.

Conocemos de cómo la introducción de los estilos a la larga dependía en muchas ocasiones de los vaivenes económicos, cómo se continuó en la república la producción nostálgica de portafaroles de inspiración decimonónica. Y más, muchas cosas más vamos aprendiendo a través de este libro más bien breve.

Sin embargo hay algo que encuentro especialmente notorio en este libro. Es lo que le llamaría una armonía. Me explico. No solo se trata de la variedad de información que se nos ofrece proveniente de disciplinas

no necesariamente cercanas como la arquitectura, la historia, la economía o la mecánica. Es la armonía de conocimientos que nos ofrece el libro. El libro es de algún modo análogo al propio portafarol como objeto en el que belleza y funcionalidad eran perfectamente complementarias. Los autores, elegido su objeto aspiran a la totalidad. De modo imperceptible pero seguro nos llevan a través de la historia y descripción del objeto en cuestión a imaginarnos el mundo que lo produjo, su causalidad como objetos, pese a que hoy con herrumbre o sin ellas apenas entendamos su existencia.

Y en este caso las alegrías no vienen solas porque las palabras que componen el libro han escogido el mejor modo para hacerse materia. Ha sido editado por Vigía, cuyos editores son dignísimos émulo de los esforzados artesanos que hace más de un siglo forjaban aquellos portafaroles. Vigía, una editorial especializada en producir libros a mano fabrica sus libros con el mismo gusto y paciencia con que aquellos herreros hacían de colgar un farol un nuevo pretexto para la belleza. Pocas veces contenido y continente han marchado tan juntos, ya no en factura o estética sino en espíritu. Frente a otras noticias menos alentadoras ver ese espíritu vivo es de lo mejor que se le puede decir a una ciudad (y a un país) que tanto lo necesita. ■

---

## Invenciones compartidas

JOAQUÍN ORDOQUI GARCÍA

---

Emma Álvarez-Tabío Albo  
*Invención de La Habana*  
 Ed. Casiopea  
 Barcelona, 2000, 390 pp.

---

**I**NVENCIÓN DE LA HABANA TIENE UNA VIRTUD que pocas obras ostentan: provoca las más variadas y disímiles reflexiones. Por ello, en lugar de describirla o criticarla, prefiero compartir algunas de las inquietudes

que me ha despertado su autora. Es, me parece, la forma más elocuente de mostrar la necesidad de su lectura, sobre todo para aquellos preocupados por saber cómo somos y cómo hemos llegado a serlo.

El título y la condición de arquitecta de su redactora pudiera hacernos pensar en un libro dedicado al urbanismo o a cualquier otro tema afín. Aunque *Invención de La Habana* incluye también esta perspectiva, va mucho más lejos: es la reconstrucción de un personaje vivo y mítico a la vez, que ha conformado a sus habitantes y que, al mismo tiempo, ha sido remodelada por las sucesivas miradas que la contemplaron desde adentro o, incluso, desde afuera. Es un estudio multicultural en el que por medio de la historia, la literatura, las artes visuales, la arquitectura, la música y la política se pretende narrar el devenir espiritual y físico de una ciudad cambiante y compleja.

Entiéndase el «pretende narrar» no como una objeción a tan espléndido trabajo. Ocurre que Emma Álvarez-Tabío también da su propia lectura, individual y única, de la ciudad que nos narra y que sucede no solo en el espacio, sino también en el tiempo. Como un palimpsesto testigo de diferentes escrituras. Cuando nacemos o llegamos las ciudades están ahí y pocas veces nos detenemos a pensar en ellas como una historia colectiva escrita por las generaciones que las han poblado y que con sus paredes nos dejan un legado de compleja interpretación, entre otras cosas porque, nada más llegar, comenzamos no solo a leer en ella, sino también a escribir. Espacios cargados de significados en los que un balcón, una columna, un jardín o un sepulcro pueden contribuir a armar ese extraño rompecabezas de lo que somos.

Este documentado ensayo está dividido en seis partes o *invenciones*, término utilizado por la autora para definir sendos períodos o sensibilidades de la historia de la ciudad reflejados en nuestra novelística. Simultáneamente, Álvarez-Tabío informa y reflexiona acerca de el contexto histórico, económico y, lo que es más interesante, sobre la forma como diferentes sensibilidades (desde Heredia hasta Cabrera Infante) percibían su entorno cultural y físico.

Empieza, ineludiblemente, con «La ciudad criolla», La Habana de Cirilo Villaverde, lo cual casi equivale a decir La Habana de *Cecilia Valdés*. Es decir, la ciudad perfectamente definida por una muralla que hace las veces de contorno y también de límite o frontera que forma parte de la misma esencia de la villa, donde todo estaba en su lugar, desde las clases sociales hasta la panadería o el patíbulo. Habana que es también España (la España americana), pero que poco a poco se hace Cuba, es decir, diferente a Lima, México o Buenos Aires, pero también diferente a lo que ella misma fue. Ciudad donde el espacio público y el privado viven en permanente promiscuidad, lo cual es favorecido o propiciado por la arquitectura que la caracteriza y donde todas las viviendas, desde la más suntuosas hasta las más pobres, están en contacto directo con la calle, por medio de puertas y ventanas siempre cercanas a la realidad exterior. Es la ciudad de la sacarocracia ilustrada que se arruina con la Guerra de 1968-1978 y cuyos patricios representan para la autora una forma de cultura nacional cuya ausencia padeceríamos, sobre todo en los primeros años de la República. Y aquí encontramos dos interesantísimos temas de reflexión. En primer lugar, la discontinuidad de nuestra historia, sucesión de proyectos que se frustran, discursos interrumpidos que no se retoman y que son sustituidos por otros. Es decir, la carencia de un verdadero sentido de la tradición, no como manifestación conservadora, sino como propósito compartido por las generaciones. El segundo tema, directamente relacionado con el ya mencionado, es el rol que pudo haber desempeñado (o no) una oligarquía ilustrada y contradictoria que fue capaz de integrar a Voltaire con la esclavitud. ¿Habríamos encontrado en ella y su pensamiento el hilo de Ariadna o la roca de Sísifo que han padecido y padecen la mayoría de los países del entorno iberoamericano?

El discurso de Villaverde se articula, por tanto, en una ciudad perfectamente definida, con descripciones exactas de recorridos que no podían haber sido otros: un lugar para cada cosa. Es una Habana costumbrista, poblada, aparte de los personajes princi-

pales, por una comparsa de extras con roles perfectamente definidos.

La segunda invención de La Habana está pautada por dos autores, Loveira y Carrión, aunque el último es quien le da título: «La ciudad impura», que muy bien podría llamarse «la impura ciudad de los generales y doctores». Es el inicio simultáneo de un siglo, una república y una forma nueva de ser habanera, que oscila entre el desconcierto y las aspiraciones de diferentes formas de entender el país, pero donde predomina las maneras de grandes fortunas surgidas de un día para otro gracias a la guerra europea, al precio del azúcar y a la corrupción generalizada. La ciudad pierde poco a poco su epicentro y se va disolviendo en la (*más bien enorme*) Calzada de Jesús del Monte (...*donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo...*) y un barrio, el Vedado, que devendría en otro importante centro a mitad del siglo xx. La ciudad se transforma radicalmente y en varios sentidos. Al disolverse la dimensión centrípeta que le proporcionaba su acotamiento, se vuelve también más individual. Las casas añaden espacios separadores de «la calle». Portales y patios frontales crean una distancia con el exterior por la cual se gana en intimidad y se pierde en sociabilidad... pero, ¿se pierde de veras o se transforman los espacios y las formas de intercambio? La nueva burguesía construye mansiones cada vez más ostentosas y ajardinadas que devienen en símbolos de *status*, actitud que influye en las demás clases sociales, sobre todo en la media. Hasta tal punto es así, que se crea un vocablo despectivo, *arrimazón*, para describir casas contiguas que comparten paredes separadoras y todo aquel que puede permitírselo crea un espacio (aunque sea un mínimo pasillo) que lo separa del vecino de al lado.

Por otro lado, la desarticulación con una tradición provoca un eclecticismo arquitectónico desaforado, que la diferencia significativamente de la relativa uniformidad colonial.

Tanto en la narrativa de Loveira como en la de Carrión se percibe no solo la frustración y la decepción, sino la pérdida de objetivos, como si la discontinuidad impidiera vislumbrar cualquier futuro. El divorcio es casi

absoluto entre una intelectualidad que testimonia impotente, y los poderes político y económico, que ni siquiera la toman en serio.

La tercera invención, cuyo novelista emblemático es Alejo Carpentier, se titula «La ciudad monumental» y hurga en La Habana del período de entreguerras, es decir, entre 1917 y 1945, aproximadamente, ya que no se trata de hechos históricos marcados por fechas precisas.

Además, a partir de la tercera invención, la autora concede menos importancia a lo estrictamente cronológico y explora en sensibilidades que se superponen y que muchas veces coinciden en el tiempo, como se verá más adelante.

Un nuevo corte en nuestro pensamiento, representado, simultáneamente, por el Grupo Minorista y por la importancia que adquiere en la vida nacional el recién fundado Partido Comunista, con figuras tan carismáticas y significativas como Julio Antonio Mella o Rubén Martínez Villena. Se trata de una relectura de la nación donde se dan tres fenómenos fundamentales. El primero, y más significativo según creo, es la irrupción de lo popular como forma de cultura, una de cuyas manifestaciones más importantes es el comienzo de la aceptación de nuestro mestizaje, representado, sobre todo, por Fernando Ortiz, Wifredo Lam, Nicolás Guillén, Caturla, Roldán y por algo que suele olvidarse pero que tuvo una enorme significación: la irrupción de la música más popular, el son, en todos los ámbitos de la vida nacional<sup>1</sup>.

La segunda novedad es el más desenfundado cosmopolitismo intelectual, que lleva al arte cubano a situarse, por primera vez en nuestra historia, en la contemporaneidad occidental.

El tercer ángulo de este triángulo (que nada tiene de equilátero) es la búsqueda de raíces, aunque sean míticas. Es decir, un reencuentro con el pasado, aunque ese pasado

puede ser recreado o rescrito. Un buen ejemplo de esta invención fueron las reconstrucciones de el Templete, el Palacio del Segundo Cabo y el de los Capitanes Generales, a los que se les eliminó el revoco, dejándolos en piedra desnuda, para regocijo de Carpentier, quien prefirió ignorar que esos muros originalmente estaban cubiertos. Así, La Habana se crea un pasado de piedra que jamás existió.

Aunque no puede hablarse de una influencia de la intelectualidad en el devenir político y económico de la nación, hay por lo menos algunas coincidencias y, lo que es más importante, una nueva generación trae propuestas de futuro que, en mayor o menor medida, serían tenidas en cuenta, existirían, en la vida nacional, aunque sin la vinculación orgánica que tuvieron estos elementos durante los años de auge de la oligarquía ilustrada. En cualquier caso, la constitución de 1940 recoge, al menos como hipótesis, algunas de las preocupaciones de esa generación.

A partir de la tercera invención, y especialmente en la cuarta, el libro cambia su tono. La preocupación histórica y política, el entorno, pasan a un segundo plano, como si la dimensión de la poética analizada involucrara a la autora en una aventura espiritual más honda. A partir de Carpentier, la lectoescritura de la ciudad adquiere profundidad, se hace más rica y compleja. Aunque Emma Álvarez-Tabío no lo explicita, me parece que asume una visión que comparto: por muy interesante que puedan ser la literatura y el arte precedentes, es con la generación de Ballagas, Carpentier, Guillén, Caturla y Lam cuando estas manifestaciones alcanzan una verdadera madurez poética.

La cuarta invención, «La ciudad secreta», es, como habrán adivinado, La Habana de Orígenes, representada, sobre todo, por la deslumbrante figura de José Lezama Lima. Como había indicado, la monumental y la secreta se superponen y muchas veces coinciden en el tiempo. Aquí, aunque subsiste la perspectiva cronológica, es mucho más importante la diferencia que se establece en la percepción de la cultura. Si Carpentier convirtió la historia en mito, Lezama convierte el mito en tradición y asume lo imaginario

<sup>1</sup> A comienzo de 2002 la editorial Colibrí publicará un ensayo, *Nationalizing Blackness* de Robin Moore, dedicado a este tema y que puede ser importante no solo por su valor musicológico.

no ya como parte de la realidad, sino como su esencia. Es decir, la realidad es siempre cultural e interpretada. La Habana de *Paradiso* no se pretende objetiva y mucho menos descriptiva, como tampoco lo es la Calzada de Jesús del Monte de Eliseo Diego, cuyos parajes recorrí en la adolescencia tratando de descubrir (infructuosa e ingenuamente) lo que jamás podría hallar, como no fuera en esas páginas maravillosas.

Uno de los contrastes más significativos entre Lezama y Carpentier está en su actitud ante los viajes. Carpentier se pasó la vida visitando lugares. Lezama solo salió de Cuba una vez y sin demasiado entusiasmo. Es más, apenas se movió de La Habana. José Lezama Lima de La Habana (como Tomás de Aquino o Arquímedes de Siracusa, continuando la lectura que de Lezama hace María Zambrano) es, sin lugar a dudas, un ente paradójico, es decir, poético. La conjunción de Prado y Virtudes con el I Ching. La guagua convertida en caballo troyano o el edificio Bacardí en pirámide egipcia. Si, recién llegado del universo, Carpentier encuentra en su Habana reminiscencias comparativas, Lezama hace de su Habana el universo y al hacerlo, no solo inventa su urbe, sino también el orbe.

Estamos en La Habana que precede a la gran ilusión del 33 y, sobre todo, a la aún mayor desilusión de 1944-1948, encarnada por Ramón Grau San Martín. La ciudad está parcelada en zonas divergentes y convergentes. Es cada vez más compleja, menos centrípetas y coexistentes los anhelos más diversos, muchos de ellos en pugna.

Una de las virtudes de *Invencción de La Habana* es que no intenta fijar paradigmas ni establece esas desaforadas lealtades o esos incomprensibles desdenes tan persistentes en nuestra cultura. Asume con tranquilidad el gran déficit de los origenistas: su esencial onanismo intelectual. Porque mientras que los minoristas, indignados ante la realidad, intentaron transformarla, los origenistas, asqueados de ella, sencillamente la obviaron y se refugiaron en (y recrearon) un pasado ilusorio donde la vulgaridad, el choteo, la teatralidad y la mulatez ni siquiera existían. Nuestro país, nuestro continente todo, ha estado signado por voluntades políticas

schopenhauerianas que han impuesto sus sueños particulares a millones de personas que hemos terminado viviéndolos como pesadillas. Los origenistas se nos legaron los más placenteros sueños de la reflexión y la poesía, pero al hacerlo excluyeron demasiado. Aunque, claro está, eso no es grave, pues se limitaron a actuar en un terreno propicio, con la excepción de las veleidades fundamentalistas del Vitier tardío.

La quinta invención, «La ciudad dislocada», encuentra su paradigma (y no precisamente su paradiso) en ese origenista excéntrico que fue Virgilio Piñera. Si Eliseo Diego y Fina García Marruz fueron la poesía casi en estado puro, Lezama la cosmología sintética y Vitier el teleólogo por excelencia, Virgilio fue la antítesis necesaria.

Las declaraciones de intenciones de *Poeta* (revista fundada por Piñera) y que cita Álvarez-Tabío son una buena síntesis de esta figura excepcional, acaso la más necesaria en nuestra cultura:

*Poeta* no está o va contra nadie. *Poeta* es parte de la escuela de *Espuela*; familiar de *Espuela*, familiar de *Clavileño* y *Nadie Parecía*; sólo que en este consejo poético de familia poética, la salvación vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante. Por eso *Poeta* disiente, se enemista, contradice, da la patada y, a su vez, aguarda el bautismo de fuego.

A diferencia de Carpentier, la mirada de Piñera no es histórica (mucho menos política), sino poética, en lo que coincide con los demás miembros del grupo *Orígenes*, aunque pareciera que el único en asumirlo fue el propio Virgilio. En las páginas correspondientes a «La ciudad dislocada», Álvarez-Tabío expone eficientemente las divergencias entre Piñera y los demás origenistas y lo que esas divergencias implicaban en cuanto a la percepción de la cubanidad.

Otro de los aspectos abordados en esta parte del libro —uno de los conflictos más importantes, no solo de los intelectuales latinoamericanos, sino de nuestra sociedad en su conjunto— es la dicotomía entre la elite y su entorno. Por razones cuyo desglose me-

recerían más de un libro, en Iberoamérica se produce el dramático fenómeno de la coexistencia de una clase media culta, acaso más que las que se dan en muchos países desarrollados, capaz de producir *El siglo de las luces*, *Trilce*, *Conversación en la catedral*, *La jungla* o *El oscuro esplendor*, y una realidad rodeada de miserias e imposibilidades, capaz de producir a Menem, Castro, Fujimori o el PRI. Si Carpentier significa, entre otras muchas cosas, la mitificación de la realidad y Lezama la realización del mito, en Piñera encontramos —por primera vez de forma tan directa y al mismo tiempo tan formidablemente literaria— su negación. A pesar de ello, Álvarez-Tabío reconoce y expone los puntos bélicos entre las obras de Lezama y Piñera. Porque aunque Lezama compartía formalmente el catolicismo que en otros miembros del grupo era orgánico, en su literatura demuestra un paganismo contundente. Y en lo pagano hay siempre desorden, multiplicidad, lo que no ocurre con el absolutismo monoteísta, que presupone y obliga a lo binario. Pero a pesar de esas afinidades, eran también muy distintos. Como muy felizmente dice la autora, la risa de Lezama se trastocó en trompetilla<sup>2</sup>. Reinaldo Arenas, el otro escritor que comparte con Piñera los espacios de «La ciudad dislocada», convertirá la trompetilla en delirante y destructora carcajada.

Como se puede constatar, el abandono del criterio cronológico es, en esta parte del libro, total. En la década de los sesenta, ya existe en Cuba una tradición literaria tan compleja que permite establecer nexos entre autores nacidos en épocas diferentes. Y muchos escritores han creado escuela, no tanto (o no solo) por su influencia estrictamente estilística, sino por su actitud ante la literatura y la realidad (o irrealidad, como se prefiera) circundante. Y Arenas hereda de Piñera esa mirada sardónica y destructora que difiere de la organizada que comparten figuras tan disímiles como Carpentier o Lezama, aunque su actitud ante el legado es completamente distinta a la de su

maestro. Además de las naturales diferencias de temperamento, han ocurrido demasiadas cosas en Cuba y en el mundo para que pueda persistir una continuidad; entre otras, esa nueva ruptura llamada Revolución Cubana. Al fin y al cabo, Virgilio comparte con los origenistas un distanciamiento de la cotidianeidad política que Arenas no puede practicar aunque su literatura evidencia que que no era precisamente un animal político. Ni siquiera un ser dotado de sensibilidad histórica. Pero la política, disfrazada de historia, irrumpe brutalmente en su vida y lo hace reaccionar con obras tan distanciadas de su sensibilidad como *El color del verano*, que forma parte de lo más prescindible de su obra.

A pesar de ello, ese forzado encuentro termina por engendrar *Antes que anochezca*, uno de los libros más necesarios de los últimos 40 años.

Pero ya estamos en la sexta y última invención de La Habana: «La ciudad campamento», signada, entre otras muchas cosas, por la invasión campesina (sobre todo oriental) de la cual el propio Arenas es un protagonista y compartida por este autor, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy.

La dictadura de Fulgencio Batista y esa nueva interrupción protagonizada por los desconcertantes barbudos (versiones contradictorias de un mismo fenómeno: el voluntarismo autoritario) han provocado el olvido de lo que fue La Habana durante la década de los cincuenta. Fue muchísimas cosas, pero su lectura (y escritura) ha sido siempre segmentada. Y no se trata de reclamar una interpretación integradora, probablemente imposible, pero sí al menos una intención incluyente, de la que carecemos. Un millón de habitantes, trescientos mil automóviles, la corrupción generalizada, la floridización representada por una hostelería *kitsch* y sumamente confortable, Meyer Lansky y Santos Trafficante, las valerosas y alocadas acciones del Movimiento 13 de Marzo, Tropicana, la represión batistiana y la teatralizada irrupción de un ejército de barbudos casi *hippies* nos han hecho olvidar otros procesos más recónditos y que tal vez hubieran podido decirnos algo.

<sup>2</sup> La cita no es literal.

Un ejemplo que es casi un símbolo y que la autora de *La invención de La Habana* destaca: la marca distintiva de Tropicana era una bailarina de ballet tomada de una escultura de Rita Longa. Otro: las paredes de uno de los bares del Habana Hilton estaban presididos por los más memorables murales de René Portocarrero. En esa Habana de los años cincuenta se estaba produciendo un fenómeno inédito: la participación de lo mejor de nuestro arte en la vida urbana, lo cual nos hace sospechar el florecimiento de una alta clase media sino culta, al menos sensible, que hubiera podido llenar un vacío secular.

Se trata de una ciudad barroca, no en el sentido que daba a la palabra Carpentier, sino Severo Sarduy, donde lo barroco no es un estilo, sino una acumulación de propósitos incoherentes entre sí.

Es, también y sobre todo, «La Bana» literaria de Guillermo Cabrera Infante, banalizada y recorrida por tres tristes en un circuito, abierto y cerrado al mismo tiempo, desde una enumeración vertiginosa completamente diferente a los afanes integradores o definidores que van de Cirilo Villaverde a Lezama, pasando por Carpentier.

La Habana dibujada por unas murallas protectoras de *Cecilia Valdés* se ha ido transformando, por medio de sucesivas y a veces simultáneas superposiciones, en una urbe desintegrada y, por lo tanto, inenarrable, al menos por una escritura epicéntrica. Ya no es La Habana, sino Las Habanas; y entre una y otra no hay fronteras, sino languidecientes disolvenzas que incluyen lo rural, proceso que continúa, con otras formas, después de 1959.

Esta ruralización de la ciudad, cuyos símbolos arquitectónicos pueden ser Tropicana y la Escuela Nacional de Arte, llega a niveles delirantes con La ciudad campamento, la capital que comienza a gestarse a partir de 1959 y que empieza con la aparición de huertas, corrales y arboledas en los barrios periféricos, como los bordes de Marianao o Santos Suárez, y que termina con la crianza de lechones en las bañaderas de las otrora lujosas y modernas viviendas del Vedado, Nuevo Vedado y Miramar.

La desestructuración es tal que ni siquiera un novelista tan habanero y estructurado

como Jesús Díaz intenta entenderla o mostrarla en obras que transcurren en La Habana, como *Las palabras perdidas* o *La piel y la máscara*, donde la ciudad se limita a telón de fondo.

En Severo Sarduy, la «deconstrucción» literaria de la ciudad se torna en acto voluntario referenciado a la literatura que en torno a ella se ha construido, aunque cualesquiera de las «deconstrucciones» literarias palidece ante la destrucción real a que ha sido sometida por 40 años de barbarie. Si Sarduy, Cabrera Infante o Arenas se rebelan contra un mito cargado de autoritarismo y desvirtuador de ese *pathos* indefinible que es la cubanía, el poder revolucionario ha tratado de imponer una cubanidad que incluye lo peor de una tradición basada en el «debe ser» dictado por un arquetipo blanco, macho y conquistador (al que se añade la exaltada incivilidad campesina) y que excluye voluntariamente lo más refinado de esa tradición.

He mezclado (al principio inconscientemente y luego a propósito) las reflexiones de Emma Álvarez-Tabío con las mías porque *Invencción de La Habana* es un libro provocativo y quería transmitir este carácter. No se trata, además, de una tesis, sino de un mosaico de proposiciones que, como la propia ciudad, nos cuenta varias historias y deja al lector la tarea de organizarlas, apreciarlas o desecharlas según su propio criterio o temperamento. Como La Habana, transcurrir en distintas dimensiones, algunas de ellas incluso contradictorias. Es, también, el libro conmovedor de una habanera desesperada e impotente que, como todos los que tuvimos que abandonarla, trata de rearmarse su propia ciudad. Pero no con la nostalgia sentimentaloides, sino por medio de los instrumentos de la razón y la parsimonia. Elude con virtuosismo la teatralidad que suele empañar al verdadero sentimiento, que es tanto más profundo en tanto más sobrio.

Para terminar, quiero destacar otro acierto que me parece fundamental porque de su potencialización y generalización dependerá el futuro de Cuba: comparte con Rafael Rojas, Iván de la Nuez y otros ensayistas de su generación (década de los sesenta) la

capacidad de no ser arrastrada por los variados fundamentalismos de la cubanidad y cuyos símbolos, tal vez injustos, son precisamente La Habana y su principal suburbio, Miami. ■

---

## La nostalgia hace extrañas jugadas

PIERRE LEPAPE

---

Eduardo Manet  
*La sagesse du singe*  
Grasset, París, 2001, 300 pp.

---

**L**A SAGESSE DU SINGE ES UNA NOVELA CONS-  
truida sobre un conjunto de figuras apa-  
rentemente simétricas; un juego de espejos,  
un poco desenfocados, solamente. Empe-  
zando por el nombre del héroe, Mauricio  
Ravel, que remite inmediatamente al nom-  
bre del autor, Eduardo Manet. ¿Es usted fa-  
milia del músico?, preguntan de sopetón  
los interlocutores de Ravel. Y uno puede  
adivinar fácilmente, que el propio Manet  
habrá tenido que explicar mil veces sus  
eventuales lazos genealógicos con el pintor,  
debido a que la prácticamente total seme-  
janza de los nombres sugiere, en uno y otro  
caso, la existencia de una discreta filiación  
cultural entre el artista francés y su lejano  
eco del Caribe.

Ravel, igual que Manet, es un hijo del ar-  
chipiélago de las Antillas. Ravel nació en  
Puerto Rico, su creador en Cuba; sin embar-  
go Puerto Rico es un país con doble identi-  
dad. Esta antigua colonia española no es ni  
un país independiente ni la estrella cincuen-  
ta y uno de los Estados Unidos de América,  
«ni chicha ni limoná»: desde 1952 la peque-  
ña isla disfruta del extraño estatuto de «Esta-  
do libre asociado» de los EE.UU. La miseria  
colonial «asociada libremente» a la arrogante  
riqueza norteamericana; algo capaz de  
provocar serios trastornos de identidad.

Para enredar un poco más la madeja de  
los orígenes y de las culturas, la madre de  
Mauricio, Sarah Levi-López, que solo habla  
español e inglés, es descendiente de judíos  
españoles expulsados por la Inquisición, pe-  
ro cuyos padres, transformados en estadou-  
nidenses, se han gastado una fortuna para  
hacer de ella «una perfecta american jewish  
princess de la Costa Este.» La operación ha  
fracasado, debido a que Sarah, que detesta a  
los yanquis, ha vuelto a su isla natal para  
consagrar su tiempo y su talento musical y  
poético a defender e ilustrar incansable-  
mente, en compañía de su marido cantante,  
la cultura del bolero, caricatura comercial  
de un arte popular caduco.

Cuando muere su madre, Mauricio se  
siente desvinculado bruscamente de sus dife-  
rentes dependencias; se asfixia en el estrecho  
corsé de su isla entregada al mercantilismo y,  
en el mejor de los casos, a un parloteo revolucio-  
nario folklórico y vano; el Che Guevara  
puede ser también una especie de bolero lle-  
no de nostalgia. Ravel se marcha hacia la vieja  
Europa, a Francia, contando, según cree, con  
pasar allí algunos años estudiando y haciendo  
teatro. Eduardo Manet narra, mediante pin-  
celadas claras y rápidas, cómo, poco a poco,  
Mauricio —igual que él mismo— se dejó pri-  
mero seducir suavemente por Francia, por  
París, por la ternura del cielo, por las posibili-  
dades de aprender, por la multiplicidad de  
reencuentros y experiencias. Cuenta, más  
adelante, cómo la seducción se transformó  
en feroz voluntad de integrarse, de edificarse  
una patria ideal, de apropiarse las calles, los  
libros, la música, la lengua, la nacionalidad,  
en definitiva. Mauricio actúa, escribe, sueña  
en francés; es un escritor francés, sobre el pa-  
pel no se escucha el acento. Y todas las difi-  
cultades que encuentra en su búsqueda, los  
días sin comer, la bohemia, que después de  
vívida ya nunca será pintoresca, las traduccio-  
nes pagadas como limosnas, las heridas en el  
amor propio, todo eso acrecienta aún más su  
determinación, su obstinación por olvidar  
Puerto Rico, por ocultar el origen, por decla-  
rar a la nostalgia fuera de la ley.

Pero la nostalgia hace extrañas jugadas.  
Un día que el escritor Mauricio Ravel es in-  
vitado a hablar ante una clase, en un colegio

de la periferia, una alumna de Martinica le formula una pregunta inocente: «¿Por qué escribe en francés, usted que no tendría necesidad de hacerlo?» Y helo aquí nuevamente de vuelta ante cuestiones celosamente escondidas u obliteradas: «¿Qué parte de nosotros mismos estamos traicionando al abandonar nuestra lengua materna?». Ravel se siente ridículo tras la máscara del traidor; precisamente él, el comediante, el hombre de teatro, sospecha que es el mediocre intérprete de su propia vida, que está representando un papel, haciendo las veces de, que está intentando cambiar de piel. Se siente amenazado de eclipsarse, de desaparecer detrás de la apariencia que ha elegido para sí mismo. Siente que está flotando entre aquello de lo que renegó y aquello que nunca llegará a ser por completo.

Su historia de amor con Begonia, una vasca (igual que Maurice Ravel) española militante, va a aumentar su malestar aún más, va a plantear, dentro de la pasión amorosa, la cuestión de la frontera, de la comunidad cultural, de la defensa de la lengua, de la reivindicación de la identidad. El francés de corazón que es él siente la necesidad de escribir «acerca de la extraña atracción que esta región ejercía sobre él; y sobre la gente que allí vivía». Y descubre que la Francia interior que se ha construido «no es más que una fantasmagoría, un sueño dentro del cual se había dejado aprisionar».

En este punto la novela de Eduardo Manet abre una perspectiva fascinante. Hasta ese momento, el escritor había respetado los códigos de lo que podría llamarse una autobiografía transpuesta. Por medio de algunos cambios de fechas, de lugares, de circunstancias y de nombres, el novelista francés de origen cubano se narra —parcialmente— a través del retrato que de sí mismo hacía un escritor francés de origen puertorriqueño. Se trataba de un juego de reflejos bastante simple. Todo cambia cuando Manet decide enviar a su héroe en busca de la autenticidad de su personaje a Cuba, y no a Puerto Rico. Dicho con otras palabras, Manet —que nunca ha regresado a Cuba después que dejó La Habana hace treinta años— obliga a su falso doble a realizar un viaje que él mismo se

niega a efectuar. Mauricio Ravel —que no se siente con fuerzas ni con deseos de regresar a Puerto Rico— va a contar en una larga carta dirigida a Begonia la estancia en Cuba de la que su creador no disfrutará. Mejor aún, para comprender el país en toda su profundidad, para asimilar la realidad vivida por sus habitantes, Mauricio el comediante va a utilizar incluso el «Si» mágico aprendido en el método teatral de Stanislavski; se va a imaginar que es un cubano que regresa a su país después de un largo exilio, se va a imaginar que es Eduardo Manet, por ejemplo.

¿Acaso nos encontramos aquí en el terreno del reportaje imaginario? ¿En el de los recuerdos lejanos reconstruidos y reactualizados posteriormente gracias a las informaciones, numerosas y palpitantemente contradictorias, que nos llegan desde Cuba? En los dos a la vez, de manera inseparable. Al lado de la Cuba real, prosaica, en la que vive, padece y canta una población modelada por más de cuarenta años de dictadura revolucionaria y carismática, existe siempre, a los ojos del exterior, una Cuba imaginaria y sentimental, símbolo de la resistencia de los condenados de la tierra al ogro norteamericano para unos, residuo senil y cruel, para otros, de una utopía inhumana y devastadora. Un mito viviente.

Mauricio Ravel se traza, mal que bien, un camino novelesco por entre estas verdades tan evidentes como dudosas, por este caleidoscopio de mezclas inestables. Y he aquí que una nueva imagen de Cuba aparece detrás del color amarillento de las viejas fotografías, una Cuba sin leyenda roja o negra, una especie de doble de Puerto Rico, «un país que anda con dos velocidades, la de la miseria y la del dólar». La apertura desenfrenada de la isla al maná del turismo, la multiplicación de los hoteles de lujo, el enriquecimiento de los caciques civiles y militares del régimen comunista han hecho de la Cuba de Castro un país realmente irreal, una especie de estado comunista bajo embargo norteamericano, pero «libremente asociado» a la patria del dólar.

Al salir en busca de un basamento sobre el cual reconstruirse, Mauricio ve cómo la trama de su identidad se deshace aún más

en un juego infinito de reflejos; se ve tentado por la sabiduría de los tres monos sabios: hacerse el que no ha visto ni oído nada y que, sobre todo, no dice nada. Sin embargo, le queda, además de su amor vasco, esta lengua francesa que ha adoptado. La escritura es lo que mantiene unidos los pedazos del traje de Arlequín.

Pero es necesario que no nos engañemos; la originalidad, la autenticidad de la novela de Manet reside en su aparente ausencia de construcción; en la manera que el relato, igual que su héroe, se revela incapaz de encontrar su centro, su columna vertebral. *La sagesse du singe* es una novela errante, que deambula por direcciones olvidadas, por bifurcaciones, por derivaciones y callejuelas. En el transcurso de la narración se pasa de la primera persona a la tercera, aparecen trozos de novela, de cartas, de diálogos, de historias dentro de las historias, de poemas, de fragmentos de canciones, de frases en español y en inglés. En ningún momento el relato se detiene o descansa, como si estuviera sometido a una ley de inestabilidad tanto física como estética y moral.

Mauricio Ravel cuenta que posee tres cuadernos; uno, azul, contiene un poema en elaboración sobre la obsesión del dinero; el segundo, rojo, está consagrado a una recopilación de cuentos; el tercero, de color verde, él lo llama su «puchero»: en este cuaderno se encuentran frases copiadas de libros, ideas aventuradas, conversaciones escuchadas que él traduce a varios idiomas. *La sagesse du singe* propone, por su forma misma, una moral de la existencia que se acerca a la receta del cocido: modesta, múltiple, equilibrada, apasionadamente moderada. «Yo soy un militante de la moderación obsesiva», afirma Mauricio a fin de cuentas; y prácticamente no hay duda de que, en este caso, está expresando la convicción de Manet.

Ser un obseso de la medida no corresponde a la atmósfera de la época que concede su voto a los conservadores de la subversión, mucho más confortables, y uno recuerda a Montaigne, filósofo del hombre sin definición, del hombre libre. Montaigne, que escribía asimismo que «el verdadero espejo de nuestros discursos es el transcurso de nuestras vidas». ■

## Cuerpos del deseo

EFRAÍN RODRÍGUEZ SANTANA

León de la Hoz  
*Cuerpo divinamente humano*  
Editorial Betania  
Madrid, 1999, 80 pp.

LEÓN DE LA HOZ ES UN POETA CONOCIDO Y reconocido en el ámbito literario cubano; perteneciente a la generación rupturista de los ochenta, sus aportes a ese afán de superación podrían relacionarse con una ansiosa y hasta obsesiva búsqueda de aquello que se desea y que finalmente no se podrá conseguir. Suplicio del hombre moderno, condena a su arrogancia de estar y a su insistencia en lo baldío, en lo echado a perder, en lo inmerecidamente postergado, como si existiera un pacto nefasto de desajuste entre la acción y el tiempo justo de su realización. Suplicio del Tántalo moderno. Testarudo, Tácito, Tontuelo. Es el cruce de caminos de fantasmas: ambiciones, represiones, obstinaciones, melancolías, postergaciones. Dentro de estas amplias fronteras existenciales se libra la intensa batalla de las palabras de León de la Hoz. Palabra que activa una peculiar atmósfera, como el humo de los campos quemados, como la niebla, como una lenta asfixia en un horizonte imprevisible.

Con este nuevo libro del autor insiste en sus intensos recorridos. Allí donde está el amor hay mucha tela por donde cortar. Hay pasión y hay ironía y hay satisfacción. Y se vuelve a esa brumosa latencia de lo incontestable, porque es más creíble la búsqueda que el hallazgo. *Cuerpo divinamente humano* nos remite a un poema de José Lezama Lima: *Llamado del deseoso*. Lezama nos dice: «Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido» y León de la Hoz desafía ese concepto y despliega un complejo mapa de deseos encontrados, a veces realizados, a veces insatisfechos, deseos que vuelven siempre al punto de origen del deseoso, o sea,

desear siempre más. Lezama asegura que «El deseo es el huidizo» y de la Hoz advierte que «El deseo no termina con el deseo de abrir puertas / y entrar en cuerpos y salir de ellos como ladrones». Dos puntos de vistas que llegan a toparse en ese sentido casi metafísico de lo inatrapable, aunque en el maestro se impone como formas de un placer renovado por la gracia de la imaginación, del eros cognoscente, de la extraña operación de huir de la madre; mientras que en León de la Hoz los caminos conducen a cierto ámbito más concreto, donde el deseo se convierte en la prefiguración de un desastre, de un imposible. O sea, que el deseo es capaz de historiarse y en tal sentido nunca encuentra su término apropiado, realizable, de perpetuo gozo. Este es el desafío de *Cuerpo divinamente humano*, construir una poesía erótica desde la plasticidad corrosiva del ser humano, o sea, sin negar la fealdad, la soledad, la suciedad, la corrupción y el rechazo del cuerpo, grandioso y efímero a un tiempo. Poesía, pues, que es romántica —con muchos desplazamientos decadentistas—, gótica —en el sentido explícito de lo brumoso y su relación con lo corrosivo y oculto— y realista —al no dejar a un lado aristas y modos diversos de amar, o sea, disfrutando compulsiva y amargamente de ese «fruto ácido» que nombrara Lezama Lima:

*El amante y tú están condenados por la complicidad de desear y compartir un cuerpo que aún no existe. Nosotros fuimos obligados a aceptar este castigo, sin embargo conoces que bajo sombras de la ciudad hay otros que inventan secretamente su libertad, la triste multitud que hace su guerra silenciosa gozando con la tortura, la peste y los perfumes, con las bestias, los ancianos y los adolescentes, y quizás tú serás la próxima víctima si él escapa. Tú sabes, lleno de miedo, que un día podría irse de este cuerpo a ofrecer tu alma que desfallece. El oro que llevas dentro es también tu perdición.*

Entonces nos adentramos en la galería monstruosa de León de la Hoz. Este libro nos muestra una exposición de cuadros verdaderamente patéticos y espléndidos. Variaciones sobre formas y estados de amor, so-

bre el imposible amoroso y su densidad inconclusa y marginal.

Relaciones entre caducidades, en una ciudad previsiblemente infernalizada, sentido y sentimiento de lo fugaz en el acto amoroso, euforia y torpeza en las maneras de acercarse a un acto sublime y contradictorio. Repetible y esquivo, como ningún otro. Para llegar a esos escondrijos, León de la Hoz se vale de la palabra más evocativa, abarcadora y ambigua y allí da rienda suelta al mar de sensaciones que comporta una relación o una frustración. Y el lector lo experimenta todo al seguir la pista más honda de poemas escritos con una fuerte dosis anecdótica y especulativa.

Es en el espacio de la ciudad-infierno —ciudad eterna, ciudad de pobreza y deseo— llena de compartimentos y escondrijos, donde aparecen los amantes con sus sueños, precariedades y soluciones. Allí se produce el recorrido, desde un esplendor dudoso y vital hasta una debilidad insoluble. Pero todos aman, recuerdan, se confabulan. Todos insisten. Y es donde se produce el punto de giro dramático del libro y sus personales. Podríamos afirmar, entonces, que estos poemas son más lúgubres que luminosos. El amor aquí se entiende como un eterno comienzo dentro de una multiplicidad de apetencias de todo tipo, marginales o no; establecidas, censurables, inicuas. Todas hacen parte de ese caudal trágico que aliente en estos poemas

Tarima o carnaval, pues, del amor del viejo vencido, de la imposibilidad del poeta a traducir en imágenes la belleza real del cuerpo de la amada, de la nostalgia, la transmutación, la promiscuidad y el goce de los otros, de la contaminación, la homosexualidad, el lesbianismo, el narcisismo, el onanismo, el voyeurismo, la prostitución, la impotencia. Y múltiples modos de amar en busca de la eterna satisfacción y las derivaciones conceptuales que supone un tema tan esencial como éste:

*Todos tenemos la cínica esperanza, la inocencia  
[y la culpa  
de creer el amor que llama como una salvación  
[o un asilo.*

León de la Hoz asume el desafío de tan dilatado asunto y se aleja de cualquier visión folclorista y superficial. En este empeño concurren el trabajo espléndido de las viñetas de ese extraordinario pintor llamado Fabelo y la cuidada edición de Felipe Lázaro y su editorial Betania. ■

---

## Canción a solo de Luis Marcelino Gómez nos acompaña

MAYA ISLAS

---

Luis Marcelino Gómez  
*Canción a solo*  
Thesaurus Publishing  
Brasilia, 1998, 64 pp.

---

**T**REINTA AÑOS ES TIEMPO SUFICIENTE PARA que eso que llamamos conciencia, hombre... entidad, crezca a través de la observación de la vida; en ese caso, Luis Marcelino Gómez mira desde sus ojos el camino de tres décadas y se detiene en el poema a decir el momento, la palabra; como en una fotografía, capta el tiempo, el espacio y el sentimiento de la memoria.

Esta memoria cubre un espacio de 1966 hasta 1996, donde el poeta nos abre un mundo de cuerpos múltiples poéticos.

Alfred Lord Tennyson no da una pequeña llave de entendimiento antes de comenzar la lectura de la primera parte del libro que recopila 21 poemas bajo el título de *Animalia inconclusa opus 21*; el poeta inglés nos habla de aquello que vendrá, visto por su ojo psíquico que profetiza un elemento de estética que produce alegría. Luis Marcelino Gómez, al escoger la cita de Tennyson, nos entrega su propia creencia «de lo que el mundo será».

¿Y qué es lo que posee ese poder de transformación? El primer poema del libro

se nos anticipa a la creación de este universo, por el simple hecho de que el dios que crea, lo hace a través del sonido, la palabra emanada; pero el poeta nos dice «intentar la palabra»; ese intento es una a priori la creación misma, por lo tanto, ¿no es el poeta más que dios al adelantarse en el intento?

Toda creación es un riesgo hacia lo desconocido, y cuánto nos conmueve el poeta cuando dice: «profanar la media/ sufrir en la intención». Este primer poema se nos presenta como la ventana por donde los lectores comenzamos a mirar... a pesar con el atrevimiento del poeta.

Y aquí vamos de la mano, excavando como buenos arqueólogos, la búsqueda intimista. En el segundo poema de esta serie nos encontramos con que el poeta ya tiene una visión que abarca todas sus esencias. Está consciente de que su memoria guarda en diferentes cuartos psíquicos sus otros «yos», que como globos flotan en diferentes espacios y tiempos: «este que soy ahora, otros fui./ otros muchos seré»; como bien dice él, «su cuerpo transparente» le habla, le confía cada vida, y el poeta se allana frente al poema y le cuenta.

En el poema *Viaje al Suroeste*, Luis Marcelino nos habla de esos atrevimientos que tomamos los humanos cuando nos entregamos a la búsqueda de un camino que no queremos hacer solos. El gato de agarra a la rama, y el hombre al sueño; dice el poeta: «hasta el último *flash* de mi retina/ donde permaneces»; tan sujetos estamos a esta máquina/ cuerpo, a ese reino akásico que habita dentro y que recoge en memoria eléctrica cada momento vivido, el poeta/ médico, también sabe que la retina es la que recibe la impresión de ese mundo que creamos para aprender de su escenario. Por eso dice: «Pero una noche me bebí el Atlántico».

El movimiento de la palabra, con sus diferentes juegos, es también un impulso masoquista. En el idioma, una metáfora puede tomar la forma de una herida cuando dice: «Como me duelen las metáforas», es una afirmación de que su lenguaje tiene muchas capas dentro del contexto de aprendizaje humano y que una acción se disfraza de

otra, y que en esa metamorfosis de escenas, el poeta siempre comprende que la vida y la palabra son la misma cosa, y que las dos, como entidades exteriores, pueden herir, pueden dolerle al hombre en la dinámica del intercambio.

Pero Luis Marcelino Gómez posee el elemento que lo salva de los rasgos negativos-metafóricos de la vida: la imaginación que acompaña al cuento, el duende de su niño interior; su alma se recibe en su poesía con versos como el siguiente: «¿Entenderán las plantas/ o la sutil mariposa del jardín/ que tanta soledad no le cabe en las manos?». Su comunión es con la naturaleza, y espera todavía con esperanza, que también le toque a él la magia de un final feliz, y cito: «¿Llegará alguien al fin a despertarle?».

En algunos de estos primeros poemas a menudo encontramos referencias clásicas: el Minotauro, Ariadna, Sísifo, Teseo; la mitología es una síntesis silenciosa de lo que describe dentro de contexto existencial. ¿No somos todos un poco él cuando dice: «mi inútil destino de Sísifo?».

Luis Marcelino Gómez continúa, en este viaje del lenguaje, entregándonos pruebas solitarias de experimentos poéticos; la analogía de su poema *Génesis*, donde la máquina de escribir se convierte en el espacio que recibe su semen creados, y el hijo-poema se manifiesta. Junto a este tema de imágenes análogas, el poeta también practica cierto juego rítmico de palabras que forman a la vez una imagen visual para el lector. Se ve que son elementos trabajados, puestos en cierto lugar en el papel para crear una simetría vista/ sonido.

Confieso que prefiero su caminar dentro del poema suelto y anegado de conciencia; cuando su verbo se vuelve por momentos barroco, moviéndose intencionalmente hacia los adjetivos técnicos, el poema le pierde esa dulzura que tan fácilmente recobra en otro diminutivo poema con versos tan limpios como éste: «¿Qué es e arcoiris madre?/ Hijo, el sueño del agua».

El juego poético de este poeta, como dije anteriormente, salta de experiencia en experiencia: unas vividas, las otras habitándole solamente en el espíritu; de las vividas, el

amor, en todo su esplendor corporal, toma fuerza y dedicación de entrega: «Te he poseído/ hasta que las hormigas han cubierto las carnes...».

También, desde el tema del amor, el poeta nos lleva a otros juegos poéticos donde se permite el uso de un prefijo para formar variantes de palabras que le entregan un poema diminuto; como un grillo saltan sus palabras: «hipersufro; hipermuero; hiperamor» en el campo fértil del poema.

El poeta como buscador de respuestas, también nos incita a las preguntas, a la filosofía interior, a las conclusiones que nos evitarían tanta vida equivocada.

Escarbar el cosmos no es solo el oficio del científico; el poeta ayuda en su fórmula. Luis Marcelino no es menos en esta búsqueda que nos da la libertad necesaria. Cito su poema: «Una cuarta de agua más un puñado de partículas./ Si eso somos: agua y partículas/ río, océano. Si nube somos/ y lluvia, diluvios, tornados, huracanes./ arcoiris:/ acrónicas metáforas de agua./ ¿Por qué entonces, *Hombre?*». Yo le diría: porque es la percepción de lo creemos ver. En física cuántica, el observador cambia la onda en partícula; congela a imagen; pero la imagen es algo que se *cree*, y por eso se *ve*; si huir de ser hombre/ mujer/ entidad/ humanidad... nos liberaría del sufrimiento y de la percibida soledad, todos preferiríamos ser agua y partícula; pero ¿quién nos asegura que dentro de universo personal del agua y la partícula no hay sufrimiento? Quizás el agua y la partícula también conocen la misma soledad que experimenta la humanidad, y entonces, ¿por qué no *ser?* Porque lo que sea que *es*, desde el momento que concientiza su existencia, percibe separación y soledad de *solo*.

De aquí que este libro y los poemas que lo contienen, pregunta incesantemente, y de forma disfrazada a veces, ¿por qué la canción se canta a solas?

Y seguimos en la excursión de esta poesía definida bajo los números que busca en la cábala una bendición disimulada. ¿Buena suerte quizás? La segunda parte del libro, titulada *Romanza para violín opus 50*, se acom-

paña de una segunda ventana: la de Walt Whitman.

Es interesante notar y hacerles ver la impresión que tengo de que los dos poetas citados para abrir las dos partes del libro: Tennyson y Whitman, representan lados opuestos de la *psyche* del poeta Gómez: Tennyson el clásico, el aristócrata, el romántico; Whitman, el moderno, el libre, el salvaje, el explorador del amor en todas sus facetas; fabuloso contraste para entender la multiplicidad de sentimientos simultáneos, de lo que se expresa y se vive a través de la «persona», y lo que está latente, platónico, sin manifestarse.

Whitman, en esta cita escogida por Luis Marcelino, expresa su orgullo por haber llegado a entender el significado del poema. El poeta Gómez nos habla de esa necesidad de diluir la frontera, el espacio, conocerlo todo.

Pero para conocer todo lo de este plano tridimensional, hay que nacer en la forma, buscar los padres, atestiguar la biología como un canto personal que en su sonido cargue nuestros futuros ojos, la marca del karma que en la sangre nadará hasta subir a la superficie de los escenarios y cumplir la misión. Y aclaro que «la misión» no se trata solamente de un Rey Arturo con su espada, la misión puede ser también el camino de las opciones a vivir para crecer en el conocimiento de quienes somos. Aunque el poeta posee el pesimismo de los escogidos y dice: «Me nacieron un 26 de abril de 1950./ Apenas/ lo celebros».

Estos poemas del «cábala 50», como yo los llamo, no hacen más que explorar la necesidad de desaparecer; la experiencia de la forma nos incita a regresar a la no-forma. El poeta habla de «ya preparo viaje hacia otras biología». La manifestación es no solo transitoria, es también un fluir en el vacío donde la materia es casi nula, aunque nuestros ojos perciban la ilusión de una gran densidad. En su discurso poético, Luis Marcelino nos hace partícipes de su percepción donde el poema nos reitera su visión: «Agua fui/ Agua soy que me evaporo».

La necesidad de *desaparecer* o de no *ser* es un tema explorado por Mireya Robles, en su

reciente novela *La muerte definitiva de Pedro el Largo*, donde este personaje busca esa muerte, ese diluirse por siempre en la no-conciencia; Luis Marcelino Gómez, como la Robles, trabajan la literatura como actos psicológicos ritualistas, donde el poema o la novela, en el acto de ser creados producen el elemento mágico que expresa el deseo y cumplimiento de la desaparición: el mundo de la forma y sus memorias crea la necesidad de huir. Dice el poeta: «te crucifican, luego existes».

Cuando Descartes afirmó; «Pienso, luego existo», escribía con el aspecto de su intelecto, la lógica de la conclusión; el poeta expresa en el poema que lo que prueba la existencia es el sufrimiento. Lo que prueba la existencia es la memoria del cuerpo emocional. Esto nos confirma que es el ojo que mira el que determina la realidad.

Leer *Canción a solo* es entrar en un bote que se bambolea en agua tempestuosas y tranquilas a un mismo tiempo. Cada poema existe por sí solo, rumiando «la canción a solas», y en ese bamboleo de momentos existenciales se repiten las mismas necesidades, el rodar por la inocencia, las preguntas directas a los lectores, el regreso a la nada.

Pero este hombre/ poeta/ médico/ psiquiatra/ niño/ maestro/ y hombre de nuevo, posee, a pesar de todos los dolores, de las experiencias de la forma y de los desencantos, un espíritu intocado por lo feo de este mundo dual. Como las mariposas, habita la inmensidad de un espacio que permite que la belleza crezca y se desborde dentro del alma, porque la vivir en sí mismo, entrega en el poema, aun en los más duros, un instante de esa luz: «Paz y palomas me salen entonces trasnochadas».

Como la memoria del inconsciente colectivo del cual nos hablaba Carl Gustav Jung, Luis Marcelino Gómez nos incluye en su río subterráneo que arrastra con fuerza nuestras piedras personales como un canto de vida que al unísono se reconoce en su poema *Reflexión*: «Mi vida,/ mi destino,/ me junta a esos otros/ que se han quedado solos/ cuando lo que más ansiaron/ fue encontrarme./ Todavía...». ■

# Hambre de Pez

MIREYA ROBLES

Luis Marcelino Gómez  
*Hambre de pez*  
 Editorial Betania  
 Colección Betania de Poesía  
 Madrid, 1999, 45 pp.

AUNQUE EL TÍTULO DE «PROCESO: ARTE Apoética», con el que se inicia esta obra, sugiere una fórmula a seguir en la trayectoria de la creación, a la vez se filtra en el poema un anhelo de búsqueda, una necesidad de enfrentamiento a una verdad ontológica en la que el desconocimiento, la necesidad de evadirla tiene que quedar atrás: «Mis pasos son los que hace siglos/ yo no me atribuía».

Una vez que se han identificado los aspectos que nunca antes se pudieron o se quisieron reconocer debido a una incapacidad íntima de autoaceptación, se inicia entonces una etapa de crecimiento en la que el ser aprende a amarse dentro de su propia verdad:

Porque tarda uno en quererse los zapatos,  
 en entender negatividades,  
 esas pequeñas muertes vitales  
 que en los bolsillos han dejado las batallas.

Hay en el poema la sugerencia de una corriente interna que lo borra todo para dar paso a un doble ciclo: a un renacimiento ontológico por una parte, y por otra, el surgimiento del creador, el demiurgo, el pequeño dios del que hablara Vicente Huidobro, el moldeador de la palabra. Un camino doloroso y nada fácil porque «Tarda uno en olvidarse del nombre de las cosas».

Pero la evolución está iniciada y, de vocablos pulverizados, surgirá la palabra nueva. Así nos lo dice en «Reciclamiento»:

Entonces,  
 con don de demiurgo,  
 juntar el polvo,  
 darle aliento,  
 echarlo a andar.

Aunque en este poema, a diferencia del anterior, no hay referencia a una evolución ontológica, podemos aceptar que el reciclamiento se cumple también en ese doble plano: borrar, partir de cero para renacer despojado ya de negatividades y por otra parte, llegar a una forma de creación más suya, más auténtica, salida del ser liberado que describe en «Creación conceptual», cuando ya las fobias de los otros no pueden impedir su crecimiento indetenible:

Pero cada milésima parte de segundo  
 estoy mutando.  
 Ni yo mismo me reconozco ahora:  
 biología delante de tus ojos.  
 Renaciendo.

Con «Ciudad irrepitable» nos llega la nostalgia de sus vivencias en Madrid, hermosas y dolidas a la vez, donde confluyen la soledad —«un rumor de abandono me crece, se me estira»— y la esperanza de un amor: «una orquesta de abrazos me ensaya por dentro, leve». El sueño de amor no se ha realizado: viene como un ensayo solamente, viene leve, como una mera anticipación. Desde la distancia, la ciudad se hace presente: «Del olvido surge un hemisferio de postales». Las imágenes se suceden en las que le llega «un ritmo triste de humo y de trompeta», un hombre que «se me desprende desde la bufanda por medievales páramos», que «deposita unas pesetas sobre la mugre limpia del mostrador», las «calles adoquinadas» donde «llueve constante primavera».

Con «Calle del Olivar, número 13», vuelve de nuevo el recuerdo de ese Madrid que amó y al que no puede culpar por el dolor que le causaron esos sueños incumplidos a los que él se aferró en su época de estrechez y de buhardilla. Se pregunta si será él el culpable de su propio dolor:

¿Yo, que buscando la luz en tu Puerta,  
 respiraba zaguanes sembrados de vómitos y perros,  
 morador en la buhardilla de las esperanzas?

Ha quedado atrás la ciudad inocente de la violencia del ruedo, del fanatismo, de la pobreza, de todo lo escatológico que la habita:

Madrid,  
 tú no tienes la culpa de las bestias coronadas,  
 de los penitentes en semanas malditas,  
 de los portales donde a un gitano se le  
   [congela la ternura,  
 de los paseos donde una abuela, helándose  
   [y helándonos,  
 se cubre de cartones los ojos mugrientos  
   [de limosna.

En «Anclamiento galáctico», el corazón, metalizado, mecánicamente va hacia una búsqueda al parecer infructuosa porque aunque regresa a su forma humanizada —el epicardio—, es éste un regreso resignado, sin empuje vital, en el que el latido se hace silencio y el ambiente es de níquel, hierro, silicio, aluminio. Un anclamiento causado tal vez por la ausencia de amor, por ese éxodo del amor que aparece en «Hambre de pez», que le da título al poemario. Es un éxodo sin regreso en el que los seres amados se llevaron lo mejor del amante:

Nadie quiere volver al puerto antiguo, nadie,  
 sobre todo los que partieron últimos  
 con la carnada intacta,  
 los que aspiraron  
 a encontrar en sus redes aunque fuera  
   [esqueletos.

Esos seres amados se han llevado también la posibilidad de una pasión compartida y su ausencia convierte lo que hubiera podido ser un nido de amor, en un «nido de gameos inútiles». En el vacío de hoy, surge la nostalgia por aquellos días de plenitud:

El océano cercenó mis dedos.  
 Con ellos se marcharon las bestias deslizantes,

peces amados,  
 peces de cuya visión me alimentaba.  
 Nadie jamás tuvo, ni tendrá, reservorio tan grande.  
 Yo era el dueño de las aguas.

Cuando se refiere a la sed «habitadora de mi cuerpo inerte/ de arrecife», no podemos evitar pensar en aquel otro momento, desalentador, del corazón metalizado de «Anclamiento galáctico», de ese corazón que «late silencioso».

Luis Marcelino Gómez, habitante de un mundo en el que ha vivido intensamente, en el que sufrió y fue feliz, nos exhorta en el momento de ahora, a desentrañar el misterio de nuestra existencia —en «El secreto»—, para evitarnos la desaparición total. Tarea nada fácil porque «nuestro progenitor habla un dialecto/ que no hemos descifrado». Con la misma intención nos señala en «Advertencia», la urgencia de cuidarnos de ese mal de nuestro tiempo, de ese «virus insigne y veleidoso». Tal vez un día, inunes ya, podremos entregarnos al amor y ser «molinos enérgicos», «lumbre y almuerzo y susurro», en una muerte que ya no será prematura:

Haz un hueco en su pelo de cristales;  
 bésalos, dales una caricia, una brazada;  
 duérmete en su frente anochecida  
 a la sombra ineludible de la muerte.

Una obra profunda que nos lleva a la hermandad, porque como bien dice el autor en «Lógica antinatural de Baco»,

Lo peor es desamarse,  
 evaporarse en cieno.