

encuentro

DE LA CULTURA CUBANA

HOMENAJE A VIRGILIO PIÑERA

JESÚS DÍAZ

Preguntas al polvo

FRANCISCO BEDOYA

Recreación de La Habana

JESÚS J. BARQUET

Antón Arrufat habla claro

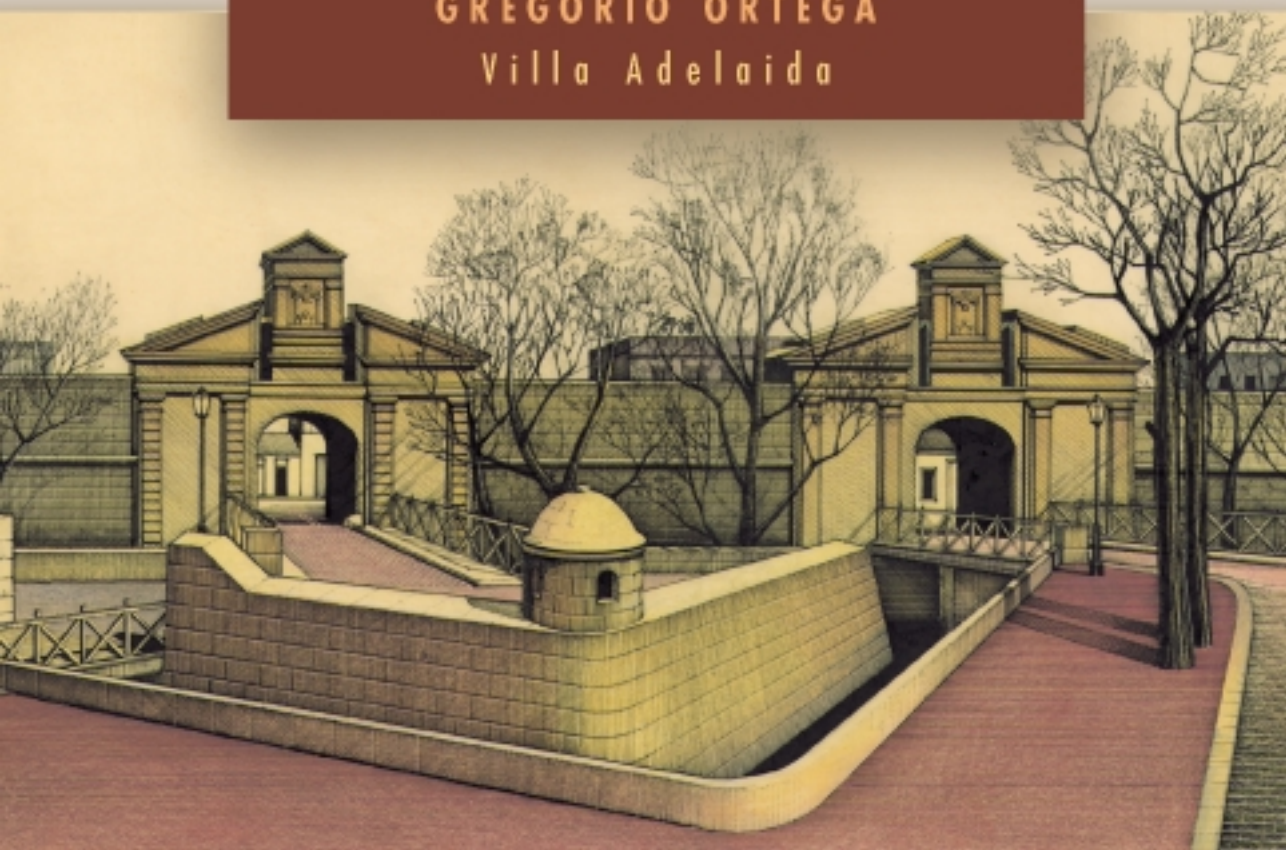
GREGORIO ORTEGA

Villa Adelaida

otoño de 1999

14

1.000 ptas.



REVISTA
encuentro
DE LA CULTURA CUBANA

DIRECTOR

Jesús Díaz

REDACCIÓN

Manuel Díaz Martínez

Luis Manuel García

Iván de la Nuez

Marifeli Pérez-Stable

Rafael Rojas

Rafael Zequeira

EDITA

ASOCIACIÓN ENCUENTRO

DE LA CULTURA CUBANA

c/ Luchana 20, 1º Int. A

28010 • Madrid

Teléf.: 915 93 89 74

Fax: 915 93 89 36

E-mail: encuentro@nexo.es

COORDINADORA

Margarita López Bonilla

DISEÑO GRÁFICO

Carlos Caso

COLABORADORES

Eliseo Alberto • Ramón Alejandro • Carlos Alfonso † •
Rafael Almanza • Eliseo Altunaga • Uva de Aragón •
Helena Araujo • Jorge Luis Arcos •
Guillermo Avello Calviño • Gastón Baquero † •
Carlos Barbáchano • Jesús J. Barquet • Víctor Batista •
José Bedia • Francisco Bedoya • Antonio Benítez Rojo •
Beatriz Bernal • Natalia Billotti • Elizabeth Burgos •
Atilio Caballero • Madeline Cámara • Yanitzia Canetti •
Cino Colina • Radhis Curí Quevedo • Eliseo Diego † •
Josefina de Diego • Vicente Echerrí •
Carlos Espinosa • Oscar Espinosa Chepe •
Magali Espinosa Delgado • María Elena Espinosa •
Abilio Estévez • Ottmar Ette • Tony Évora •
Miguel Fernández • Flavio Garcandía •
Alberto Garrandés • Florencio Gelabert • Lourdes Gil •
Roberto González Echevarría • Mario Guillot •
María A. Gutiérrez • Ernesto Hernández Busto •
Emilio Ichikawa • José Kozler • Alberto Lauro •
Ruedi Leuthold • César López • Humberto López Cruz •
Guillermo Loyola • Eduardo Manet •
Carmelo Mesa-Lago • Julio E. Miranda † • María Montes •
Pedro Monreal • Manuel Moreno Friginals •
Gerardo Mosquera • Joaquín Ordoqui •
Gregorio Ortega • Mario Parajón • Enrique Patterson •
Carlos Paz • Marta Mª Pérez Bravo • Waldo Pérez Cino •
Gustavo Pérez Firmat • Virgilio Piñera † •
Antonio José Ponte • José Prats Sariol • Tania Quintero •
Alberto Recarte • Raúl Rivero • Robier Rodríguez Leyva •
Guillermo Rodríguez Rivera • Efraín Rodríguez Santana •
Joel Franz Rosell • Iván Rubio Cuevas • Baraj Salinas •
Fidel Sendagorta • Osbel Suárez • Roberto Uría •
Jorge Valls • René Vázquez Díaz • Carlos Victoria •
Fernando Villaverde • Alan West • Yoss (José Miguel
Sánchez)

14

o t o ñ o d e 1 9 9 9

■ **Homenaje a Virgilio Piñera** ■

POEMAS INÉDITOS

Virgilio Piñera • 3

INTRODUCCIÓN

Carlos Espinosa Domínguez • 11

LA ÓPERA Y LA JABA

Antonio José Ponte • 14

PRIMERAS CONFIDENCIAS

Abilio Estévez • 18

MORDIENDO EL SITIO DEJADO POR SU SOMBRA

Roberto Uría • 24

EL INTERROGATORIO EN EL TEATRO PIÑERIANO

Guillermo Loyola • 29

UNA TRAGEDIA EN EL TRÓPICO

Ernesto Hernández Busto • 36



CARTA ABIERTA AL SR. ROLAND T. ELY

Manuel Moreno Friginals • 45

■ **Textual** ■

LAS REMESAS FAMILIARES

EN LA ECONOMÍA CUBANA

Pedro Monreal • 49

CARTA ABIERTA DE LOS INTELECTUALES MEXICANOS

ACERCA DE LA VIOLACIÓN DE LOS DERECHOS

HUMANOS EN CUBA • 63



VERSIONES Y PERVERSIONES DE ALEJO CARPENTIER

Roberto González Echevarría • 65

ESPERANDO A GODOT

Ottmar Ette • 69

ANTÓN ARRUFAT HABLA CLARO SOBRE

LOS SIETE CONTRA TEBAS

Jesús J. Barquet • 91

■ **La mirada del otro** ■

DOS DESTINOS: TANIA QUINTERO

E IBRAHIM FERRER

Reudi Leuthold • 101

■ **Visión de América** ■

¿SCIENTIA SEXUALIS O ARS EROTICA?

Helena Araujo • 109

■ Cuentos de Encuentro ■

PREGUNTAS AL POLVO

Jesús Díaz • 119

ÁLAMOS, LIRIOS, CIPRESSES

Alberto Garrandés • 123



CUBA SÍ, CUBA NO

Gustavo Pérez Firmat • 131

DOS POR UNO: VIDA BILINGÜE

José Kozer • 139

EL DOBLE DISCURSO LITERARIO
DE LA EXTRAINSULARIDAD

Lourdes Gil • 144

DOLORES PRIDA: EXILIO, LENGUA E IDENTIDAD

Mariela A. Gutiérrez • 155

HUMOR E HIPÉRBOLE EN RAINING BACKWARDS
Y GOING UNDER

Humberto López Cruz • 163

■ En proceso ■

VILLA ADELAIDA

Gregorio Ortega • 171



DESTIERROS Y EXILIOS INTERIORES

Radhis Curí Quevedo • 179

DIÁLOGOS

Magali Espinosa Delgado • 187

DIOS LO QUIERA

Eliseo Alberto • 195

GUÍA DE LA RECREACIÓN DE LA HABANA

Francisco Bedoya • 199

■ Buena Letra ■

209

PROGRAMA DEL SEMINARIO
170 AÑOS DE PRESENCIA
DE CUBA EN ESTADOS UNIDOS

238

■ Cartas a Encuentro ■

241

■ La Isla en peso ■

245

MAQUETACIÓN
KSO comunicación

IMPRESIÓN
Navagraf, S.A., Madrid

Precio del ejemplar: 1.000 ptas.

Ejemplar doble: 2.000 ptas.

Precio de suscripción (4 núm.):

España: 4.000 ptas.

Europa y África: 6.650 ptas.

América, Asia y Oceanía:

7.900 ptas. / \$ 55.00

No se aceptan
domiciliaciones bancarias.

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

Las ideas vertidas en cada artículo son
responsabilidad de los autores.

Todos los textos son inéditos, salvo
indicación en contrario.

No se devolverán los artículos que no
hayan sido solicitados.

D.L.: M-21412-1996

ISSN: 1136-6389

La producción de este número
ha sido posible gracias a una
generosa contribución de la
Consejería de Cultura
de la Junta de Andalucía.



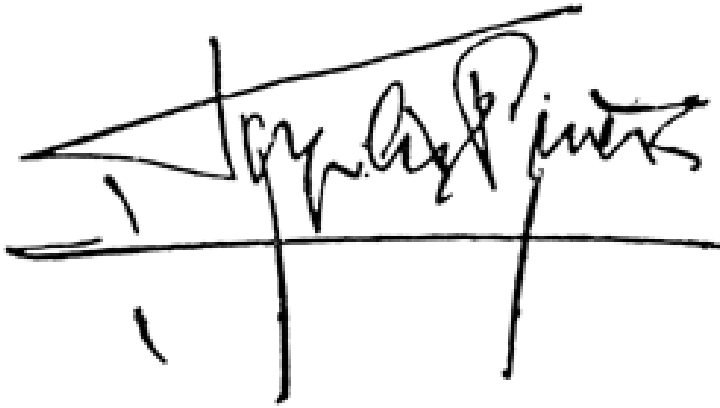
Portada, contraportada e interior,
Francisco Bedoya

Contraportada
*Hospital de San Francisco de Paula
a comienzos del siglo XX*

Portada
*Puerta de Tierra o
de la Muralla en el siglo XIX*

Poemas inéditos

Virgilio Piñera





Dos o tres elegancias

*Con dos o tres elegancias,
de la moda encantadoras elegancias,
—un drapeado por aquí, un pliegue por allá—
se harán las piruetas necesarias
para escapar a las trampas mortales.
El aire que circula es divino,
la tarde cae blandamente como el plumón de un cisne,
un helado, huérfano de la boca ávida,
se derrite con su caramelo en la copa.
¡Cuídate! Esquiva con el drapeado y el pliegue
esa mesa en que el helado se derrite,
también sobre ella está el final de tu vida,
mas con dos o tres elegancias puedes escapar.
¡Escapa! Desoye esos violines quejumbrosos,
ellos te arrastrarían a los antros,
haz de modo que las elegancias los aniquilen,
los disequen abandonándolos a la entrada de un museo.
Con dos o tres elegancias,
óyelo bien, con dos o tres...
esquivarás a los que visten túnicas de plomo,
a los que todo lo ven, menos las elegancias,
a los que se confunden con la noche,
a los que desoyen los dictados de la moda,
de la moda, por supuesto, peligrosa,
ésa que se compone de dos o tres elegancias
para escapar a las trampas mortales.*

Santidiabla Juana

*Mejor, Juanita, ir
de lo divino hacia lo humano
y, recorriendo el mismo camino,
ir de lo humano hacia lo divino.
Por eso tu vida es magnífica,
como esas aves que al pasar bajo el sol
se iluminan.
Una dosis de bondad, otra de ironía
has ido pasando tu vida en
los éxtasis de las tardes
con champola y palabras amables.
Supiste el gran secreto
de palpar el terciopelo
en las garras del tigre
y en esa linde entre la vida y la muerte
tu tigre siempre te acarició.
Augusta, ob tú, Juanita,
nada y todo,
modalidad de lo tangible
que roza para embellecer.
Quedamente, apenas un susurro
en tus pasos acolchados
ballando apenas la senda
en la que ya se ven
los supremos esplendores
que supiste ganar.*

1974

La contemplativa dama

para Olga Ibáñez

*Con sus ojos taladrando las tinieblas
se contempla empapándose en la luz negra
hasta que se diluye como una música
que ha dejado oír su última nota.*

*La contemplativa dama
se acerca a la linde de la vida,
observa, da una orden y baja el telón
de las aproximaciones a la dicha
pero un perro contemplativo
alzando hacia ella sus ojos mansos
le muestra el camino del olvido.*

*La contemplativa dama
revolviendo sus ojos mide la distancia
que le falta para alcanzarlo,
retrocede, desencadena una tormenta
y exclama: ...¿Cómo será cuando sea?
Las últimas gotas de la lluvia
le caen sobre los párpados;
se va la contemplativa dama olvidando,
olvidando...*

*El dedo sobre la sien ahora en una
pregunta sin respuesta...*

1974

La melancólica dama

para Fina Ibáñez

*Llevándose a la boca una tras otra
las horas vivas y las muertas,
comiéndose los ojos que parecen
dos espejos muertos de sueño;
velando el sepulcro de unos párpados
alzados perpetuamente
sobre un escenario en que se mueven,
luchando como cíclopes
el sueño y el insomnio,
la melancólica dama
prepara con astucia infinita
un cocktail de pastillas...
Con la negra como la noche
despertará en medio de una multitud
de sueños blancos,
con la blanca como la leche
verá su cuerpo cubierto de hollín,
con la roja como la sangre
asistirá, sonriendo, al fin del mundo.
La melancólica dama,
arrebujada en sus pieles del insomnio
tiritita por las oleadas de sueño,
de sueño reparador y beatífico,
pero sus siempre abiertos ojos
volviéndose hacia ella la miran
como miraba la Medusa
dejándola despierta en medio del
sueño de los otros.*

OCTUBRE 13 DE 1974

La última hada

*A mi querida amiga Juana Gómez de
Ibáñez, en su cumpleaños.*

*Es tradicional en la cibernética cósmica,
que en el dispositivo serial
a cuyo cargo está la producción de
seres humanos de sexo femenino,
sus computadoras registren
el hecho, insólito y maravilloso,
del nacimiento de un hada.
Hace miles de años la computadora registró
el del hada Melusina;
y pasados otros mil años el del hada Madrina,
y cuando el mundo ya desesperaba allá a finales de siglo, pues
que el dispositivo serial tan sólo producía
simples mujeres,
he aquí que la computadora hizo ¡clic!
y nació Juana Gómez, la última hada...
Y como entre las inapelables leyes cósmicas
—con sus incisos, apartados, párrafos y demás—
por la banda serial se registra el don supremo
del hada al venir al mundo,
en la de Juana Gómez ¡oh asombro, oh maravilla!
rezaba: Juana Gómez, hada cubana, más calificada
que el hada Madrina: Juana Gómez será el hada Madre.
Y así fue y será para todos aquellos que acudimos
a Juana Gómez en busca de consuelo.*

30 DE MARZO DE 1975

Sardinas, rosas y margaritas del Japón

para mi «mamá» Juanita Gómez en su onomástico

*Fume sardinas, señora,
 coma cigarrillos,
 mastique margaritas del Japón y rosas té..
 O si lo prefiere puede combinar:
 un sandwich de margaritas del Japón,
 unas lascas de cigarrillos
 y un vaso de refrescantes sardinas como bebida.
 O también, ¿por qué no?
 una crema facial de sardinas
 se mezcla con picadura de tabaco de Virginia
 para esas horas en que la depresión nos muerde.
 Muerda un trozo de mármol si tiene jaqueca,
 cómase acto seguido una margarita del Japón,
 fría unos cigarrillos con tierra del jardín
 y póngase a departir con una sardina
 frita con agua destilada.
 Se refrescará al instante
 y advertirá que la vida se desliza
 como una gata veloz tras un ratón de peluche.
 Todo esto la irá serenando,
 pero tenga cuidado de no llegar al misticismo,
 en ese caso pase una tiza en sentido inverso
 a la superficie del pizarrón
 y ya verá sus pelos de punta:
 ahora está equilibrada.
 Pues entonces a fumar sardinas, a comer cigarrillos
 y a masticar margaritas del Japón.
 ¡Qué encantadora puede ser la existencia!*

30 DE MARZO DE 1976

Introducción

Carlos Espinosa Domínguez

VEINTE AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE, VIRGILIO PIÑERA (1912-1979) está disfrutando de un magisterio que él no sólo nunca se propuso ejercer, sino al cual, por el contrario, siempre se negó. Su obra literaria, que incluye poesía, cuento, teatro, novela, ensayo, ha cobrado además una importancia que en esta última década no ha dejado de crecer. Uno y otro hechos distan de ser fortuitos o debidos a un veleidoso azar. Tras más de una década en la cual sus inéditos dejaron de publicarse, sus obras editadas desaparecieron de las librerías, sus piezas nunca más se representaron; su nombre mismo dejó de mencionarse y fue suprimido de las antologías y panoramas de la literatura —muerte civil, es decir, muerte en vida, llamó Piñera a ese aciago período de silencio y marginación que fue su vida de 1971 a 1979—. Los escritores jóvenes, a quienes se había educado en el desprecio por los creadores que los comisarios de la cultura condenaron «al silencio y la negrura», comenzaron a descubrir, maravillados, a un desconocido autor al que todos conocían y que, hasta entonces, les habían escamoteado (algo similar ha ocurrido por estos mismos años con Gastón Baquero). A partir de 1987, año en que vieron la luz sus primeros libros inéditos, los volúmenes de cuentos *Muecas para escribientes* y *Un fagonazo*, su nombre no ha dejado de estar de actualidad y de disfrutar de una permanencia que augura ser algo más que una moda efímera. Una tras otra han subido por primera vez a los escenarios *La niña querida* y *Una caja de zapatos vacía*, y se han repuesto *Jesús*, *Electra Garrigó*, *El flaco y el gordo*, *La boda*. Cuentos suyos han sido adaptados al teatro y la danza —también al cine— y hasta se montó un espectáculo unipersonal, *¡Oh, Virgilio!*, que tiene al propio Piñera como protagonista, proyectos todos realizados por creadores jóvenes. La más reciente muestra de esta auténtica euforia piñeriana es *Si vas a comer, espera por Virgilio*, de José Milián, el gran suceso de la escena cubana del pasado año, un singular y emotivo homenaje al autor de *Electra Garrigó*.

Se trata, por lo demás, de la reacción que cabía esperar ante una obra que no alcanzó a conocer la difusión y el reconocimiento nacional e internacional que sí disfrutaron otros autores cubanos (pienso, para citar nombres concretos, en Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y José Lezama Lima), pero cuya calidad, riqueza y coherencia es similar a la de éstos. De hecho, esta tardía aceptación general que está conociendo Piñera tiene que ver, y en no poca medida, con que desde sus primeros textos éste fue un adelantado a su época, un escritor de vocación iconoclasta, transgresor de lo convencional, y por eso siempre se le ha comprendido mal. Ahí está, por ejemplo, el escaso eco, cuando no el rechazo, que halló en su momento «La isla en peso», uno de los poemas, lo recordaba Reinaldo Arenas en un magnífico ensayo sobre Piñera, más perfectos y totalizadores, más magistralmente resueltos de toda la literatura cubana, tan rica en buenos poemas. O en las acusaciones de falta de cubanía, europeísta y alejada de nuestra realidad con que fue recibida, cuando se estrenó en 1948, *Electra Garrigó*. Escritor que exploró prácticamente todos los géneros, a Virgilio Piñera se le considera sin discusión como el excelente autor teatral que inauguró nuevos y complejos caminos a nuestra dramaturgia. Se admiten además sus aportaciones y hallazgos en el campo de la narrativa breve. Pero se le niegan o se le aceptan con reticencias sus cualidades como poeta y novelista, y apenas se conoce su labor crítica y ensayística, en donde dejó muestras de su agudeza y sagacidad. Vertientes todas que completan la imagen literaria de quien se consideraba, sobre todas las cosas, un escritor, y que lo harán figurar, como ya empieza a verse, entre los grandes escritores de Latinoamérica.

No hace falta argumentar, pues, por qué *ENCUENTRO de la cultura cubana* dedica a Virgilio Piñera este homenaje en el vigésimo aniversario de su desaparición física. Lo componen cinco trabajos pertenecientes a autores de las últimas promociones, quienes se ocupan de aspectos diversos de su personalidad y su obra. Tres de los mismos, los de Antonio José Ponte, Roberto Uría y Guillermo Loyola, fueron escritos especialmente para este dossier. El de Ernesto Hernández Busto es una versión revisada de su prólogo a la edición mexicana de *El no*. En cuanto al de Abilio Estévez, ante su imposibilidad de podernos enviar a tiempo la colaboración que nos había prometido, éste nos autorizó para que reprodujéramos un texto suyo aparecido en la revista *Letras Cubanas* en 1989, y cuya circulación fue entonces muy limitada. Además de su valor testimonial y literario, su inclusión se justifica por tratarse de un autor que conoció y trató a Piñera en sus últimos años y que reconoce tener con él una deuda de gratitud que difícilmente podría pagar.

Completan este homenaje seis poemas inéditos de Piñera. No figuran en la recopilación de su producción poética que vio la luz en Cuba el año pasado, bajo el título de *La isla en peso*. Están fechados entre 1972 y 1976 y conviene que nos refiramos a las circunstancias bajo las cuales fueron creados. Por decisión de la burocracia y la dirigencia política, Piñera había sido confinado al Instituto Cubano del Libro como traductor de literatura africana de expresión francesa (a él se deben versiones al español de títulos de Henri Lopes,

Ferdinand Oyono, Mongo Betti, Luandino Vieira y Malek Bennabi), labor por la cual ganaba un salario mensual de doscientos veintiocho pesos. Acababa de entrar en los sesenta años y su vejez no podía iniciarse de modo más patético y desolador. Como ha apuntado Antón Arrufat, quien padeció similar situación y que tanto ha hecho por reunir y divulgar la obra de Piñera, «no sólo estábamos muertos en vida: parecíamos no haber nacido ni escrito nunca». Quedaban como refugio las tertulias en casa de amigos como Olga Andreu y Abelardo Estorino, único estímulo que en este período tuvo Piñera para seguir realizando una obra que, por lo demás, fue siempre un acto de terquedad. Era, según cuentan quienes le conocieron, un hombre dotado del don de la conversación y disfrutaba de las charlas de salón. Y aquellas reuniones en las que se retomaba una costumbre provinciana de nuestro siglo XIX, lo rescataban por unas horas de su marginación social. A mediados de 1974, por intermedio de un amigo, llegó Piñera a la casa de la familia Ibáñez Gómez, donde vivían la hija y varios nietos del patriota cubano Juan Gualberto Gómez. Una casa quinta rodeada de árboles, situada en el barrio habanero de Arroyo Apolo. Allí encontró a unas personas, para él un tanto alucinantes, que tenían hábitos nocturnos y adoraban a los animales, y que lo acogieron con un cariño, un mimo y un respeto que creía perdidos. En la terraza de los Ibáñez Gómez, entre tazas de té frío y dulces domésticos y en medio de un cerco vegetal que, para su satisfacción, tenía mucho de decorado teatral, leyó Piñera muchas páginas de su obra inédita. Varios son los poemas que dedicó a sus nuevos amigos: «Un chistoso túmulo», «Un teológico atracón», «Simpático aquelarre», «Pasando la semana» y cinco de los inéditos que aquí publicamos. En algunos casos se trata de deliciosas muestras de poesía de circunstancia escrita con el único propósito de acompañar un regalo o felicitar a alguien por su onomástico. En otros, sin embargo, estamos ante piezas de alcance mucho más trascendente y cuya calidad salta a la vista. Sirven además para llamar la atención sobre el hecho paradójico de que alguien que se consideró siempre un «poeta ocasional» y que desde su madurez no demostró interés por esa parcela de su creación, continuara frecuentándola hasta el final de su existencia («Isla», uno de sus mejores textos de esta etapa, es de 1979).

Hoy, cuando su futuridad literaria está asegurada y cuando tenemos la certeza de que sus cuentos, novelas, piezas teatrales y obra poética lo conducirán «al país del universal reconocimiento», queda la duda de saber cómo Virgilio Piñera hubiera aceptado estos homenajes y recordatorios, esta aceptación general que sólo disfrutaban los mitos. Tal vez con ironía y resignación. O acaso hubiese dicho, como aquel personaje de su poema que está a punto de convertirse en isla: «¿Así que era verdad?»

La ópera y la jaba

UNA ÓPERA EN LA SIERRA

Alguna vez, o varias en los últimos años, se ha publicado la noticia de que la Ópera Nacional de Cuba ofrece funciones en las montañas. El arte menos circense (por lo arduo de su transportación) viaja hasta los lugares más recónditos de la isla. Los cantantes de ópera hacen figuras tan extrañas como la de aquella soprano de una novela de Verne que aparecía, aun después de muerta, para cantar entre los picos de los Cárpatos. (Lo que podía verse de ella era pura filmación; lo que se oía, un disco. Pervivía gracias a un fanático.) En esa noticia se encuentran la más artificiosa de las artes y la naturaleza más hirsuta.

Tal vez lo único que consiga oponerse a un arroyo de montaña sea un aria, ciertas grandezas pueden ser el mejor marco para algunas músicas. Se trata, indudablemente, de un proyecto wagneriano, y lo propicia la misma didáctica que ordena por estos tiempos programas de concierto para multitudes.

Una idea romántica venida de la Ilustración permite sospechar que el más justo de los oyentes de una ópera se encuentra, tan inconscientemente de ello como puede serlo un justo, en la más alta montaña. La revolución, que alcanza a ser tan romántica como cínica, tan desprendida como avara, ordena entonces que una compañía de ópera se ponga en marcha hasta encontrarlo.

En un episodio de *El mundo de Guermantes*, Marcel Proust se cuestiona quién de los asistentes a un teatro se halla mejor dotado para apreciar la representación. Y no resulta ser, ni remotamente, el joven de localidad barata que los romanticismos aconsejarían. Proust no duda en llamarlo estudiante genial, aunque le reprocha que se encuentre demasiado pendiente de no manchar sus guantes, de sonreír a quien lo mira y de agradar a su vecino de butaca. Le reprocha perder la función en nimiedades.

Por el contrario, la gente del gran mundo la pasa en sus palcos como en sus propios salones. Escarmentados del oro y los espejos, son los únicos libres, según Marcel Proust, para atender a la pieza. Más que la diferencia

Antonio José Ponte

entre dos clases sociales, un episodio así demuestra la diferencia existente entre la ineditéz y la costumbre. Y Proust se vale de una figura de estudiante en su primera noche de teatro y de otra, de princesa, favorecida desde antes de nacer con la memoria de un linaje.

La ópera en la sierra ahorra a los espectadores cortinas y espejos y oro y decorados y orquesta en el foso. Todo lo que entretiene al estudiante genial en la función proustiana se ha restado. Y cabría pensar que esa actuación reducida a la más primordial de sus convenciones —discursos que se cantan en idioma seguramente extraño—, es más ópera que nunca.

Sin embargo, quien haya asistido a una noche memorable de ópera recordará cómo aquello sucedido en palcos y platea resultaba tan notable, por momentos, como lo cantado. Sala y escenario juntaban sus dos óperas, toda una sala en la equivocación feliz de no ser menos legendarios que aquéllos que cantaban.

Al prescindir de la parafernalia, una ópera en la sierra desprecia los hábitos del gran mundo que, luego de muchas funciones, se harán hábitos también del estudiante genial. Suena más en lengua muerta que en lengua extranjera.

Las empresas culturales de la revolución resultan ser como esa ópera en la sierra. Una cultura vuelta gestos enormes, concentrada en libros y en cuadros y en música y películas, olvida que también debería estar cifrada en hábitos más nimios: comer, vestir, habitar una casa elegida, estar placenteramente... No tiene en cuenta que sin esos hábitos se vuelve difícil, imposible casi, acceder del todo a libros, cuadros, músicas, películas.

Nadie llega a la ópera si no alcanza a creerse un tanto personaje de ella. La revolución, capaz de tanta generosidad como la que impulsa a una compañía por montañas, impide a su vez que alguien vaya a suponerse personaje de ópera. Puede entregar una obra maestra que no ofrecerá consuelo porque se han desterrado las pequeñas consolaciones, costumbres que casi nunca cuentan al hablarse de arte, pero sobre las que debería descansar una conversación así.

La revolución niega a la vida su probable calidad de obra de arte y recluye esa calidad en un número de obras, en arte mayúsculo que se vuelve difícil de respirar. Es la gruta de Aladino con muy poco oxígeno.

LA JABA DE SACO DE VIRGILIO PIÑERA

La noche antes de morir, Virgilio Piñera se dedicó a jugar dominó con un grupo de amigos. Para ellos cargó dulces en una jaba de saco que parecía acompañarlo siempre, como lo acompañaba antes un paraguas. (Comprado en los lejanos días de Buenos Aires, el paraguas era inservible ya. Había sido durante años el bastón de Virgilio, ya que todo paraguas cerrado es bastón. Y, de entre todos, aquél con puño de turquesas que convertía a Balzac en heredero de un linaje que no le pertenecía.)

Esa noche ganó juego tras juego y pidió a los dioses, a una reina de la noche invocada, que lo hiciera por fin un perdedor. Habló en algún momento del trabajo del día, un triunfo más pues en aquella pieza de teatro —*¿Un pico o una pala?*— se permitía todas las libertades. Sus personajes actuarían en

verso y prosa, el diablo aparecería para romper todo realismo, la escribía a mano y no directamente a máquina como era su costumbre, y quizás después de aquella obra no volvería a escribir. Reconoció ser inmortal. Se hallaba, al parecer, en perfecto estado de salud y juró histriónicamente que tendría que proponerse envejecer un poco.

Al final de la noche tomó una guagua para regresar a casa y se dio el placer de dar un escándalo, aporrear la puerta, reclamar a gritos su parada. (Emprenderla a gritos con quien conduce un transporte público resulta la venganza perfecta, por nimia, de escritor silenciado. Lo mismo que para Luz Marina, personaje de su pieza teatral *Aire frío*, estaba en un guagüero la última oportunidad.) Abilio Estévez, uno de los jugadores de la noche y de quien tomo estas noticias, lo vio bajar tarde en la noche de esa guagua.

Almorzó al día siguiente en un restaurante, en compañía de un actor. Luego saldrían en el auto de ese amigo rumbo a una partida de cartas. Entre la canasta y el restaurante sucedió su muerte. Durante los años de muerte civil, como él llamó a esa época de la que saldría para entrar a la muerte verdadera, censurado y prohibido, condenado a un puesto de traductor de novelas africanas, las circunstancias obligaron a Virgilio Piñera a adoptar la estampa de un viejo jubilado, lo convirtieron, jaba de saco en mano, en un Rey Lear de las colas.

Tan sólo una década antes había sido editado y representado abundantemente, dirigía una importante colección de libros y llegó a titularse, en un momento de pueril soberbia, el lobo feroz de la literatura cubana. Pasaba, en sus últimos años, de escritor sacralizado a escritor prohibido.

Parecen ser éstas las únicas opciones, extremadas, que una revolución depara al artista. Si publicita una obra y dedica a ello esfuerzos nunca antes vistos, lo único que consigue es elevar unos cuantos libros por encima de las vidas que llevan sus lectores, otorgar a esos libros inalcanzables, improbables, los inconvenientes de lo sagrado. En una sociedad donde las vidas pierden lo que de novela pudieran tener, la obra de arte es aplazada hacia lo novelesco, se hace utópica. Es ópera en la sierra, aria en los Cárpatos.

No importa entonces cuánto se empeñen las mejores políticas culturales mientras no regrese a la vida esa calidad negada, mientras la cultura, desasida de las vidas de todos los días, no tenga otra oportunidad de ser que lo libresco.

«Una revolución no está completa», escribió por los años sesenta Ramón Gómez de la Serna, «si no se oye gritar: ‘¡Vamos a matar a los pavorrales!’». Aquello que otorgó a la obra de Virgilio Piñera los inconvenientes de lo sagrado en tiradas imponentes, le entregó luego su cuota de nada, otra cara de lo sagrado.

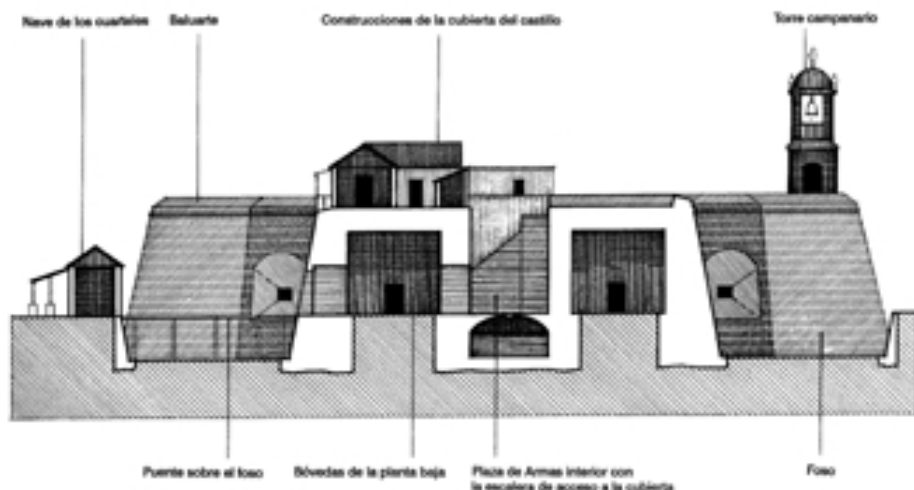
Su heroísmo de escribir hasta la muerte, cifrada la apuesta en alguna posteridad reivindicadora, se entrelazó entonces con el heroísmo de agotar actos menudos bastante imposibles: unos dulces, juegos de mesa para cada día, el hábito de un restaurante, gestos de epicúreo en circunstancias estoicas. Se ocupaba en salvar, a contracorriente, lo que la revolución desterraba, postergaba, censuraba o prohibía: las recompensas más inmediatas, el arte de vivir, la memoria del cuerpo.

Cada mañana, al afeitarse, mientras corría el agua, recitaba frente a un espejo «Juegos de agua» de Dulce María Loynaz. Un poema de Valéry, salmodiado en francés, le servía para calcular el tiempo de cocción de las pastas. Hábitos y poemas se confundían en él para refutación de lo libresco. Su obra literaria, antes muy parca en costumbrismos, pudo reconciliarse cada vez más con la vida que llevaba. Y se hizo mayor su entendimiento de algo que no cabría deslindar ya en literatura o vida.

A la recitación francesa ante el fogón o al inútil paraguas traído de Buenos Aires, sumaba el vaso de leche que tan gustosamente bebe cada tarde el señor Madrigal en uno de sus cuentos de esos años, o tantos poemas en donde la muerte se presenta con tal de interrumpir un montón de rutinas salvadoras.

La tradición hasídica cuenta cómo Rabí Leib, hijo de Sara, erraba por la tierra, seguía el curso de los ríos y la temporada de los mercados, y quiso buscar a Dov Ber de Mezritch llamado El Gran Predicador para recibir sus enseñanzas. Lo encontró por fin y tuvo suficiente, sin oírlo siquiera, con verlo atarse y desatarse una sandalia. «Un hombre», reconoció Rabí Leib, «debe hacer que sus acciones sean una Torá, debe volverse él mismo una Torá. Tan completamente que se conozca por sus hábitos y por sus gestos y por su inmóvil unión con Dios». Dov Ber de Mezritch predicaba la Torá y era ya la Torá pues la justicia encarnaba en cada gesto suyo.

Al final de su vida, Virgilio Piñera era un justo en vida y en obra. Revelaba lo mismo leerlo o comprobar qué ficha ponía en la mesa. Su magisterio se encontraba también en aquella jaba de saco con la que iba a todas partes, para lo que apareciera. Esa jaba, inconforme con cualquier pobreza por irradiante que pueda parecer, resulta ser uno de nuestros emblemas para la acechanza.



Sección del castillo de la Real Fuerza en 1765.

Primeras confidencias

Marchó y seguí su planta cautelosa.

DANTE, (*Infierno*, Canto I)

1. Por la época en que conocí a Virgilio Piñera el tiempo de su esplendor literario había pasado, su nombre se había hecho impronunciable y, si se llegaba a mencionar, se lo hacía por lo bajo, con rencor, con miedo o con burla, y trazando en el suelo una cruz de silencio y de ceniza. La fama de demonio que siempre lo acompañó y que en cierta forma él propiciaba y disfrutaba, llegó a ser una condena. Su demonismo dejó de ser el demonismo «clásico», por decirlo así. Ser *demonio* ya no tenía la gracia, el aura mágica que hoy nos sacraliza los nombres de Rimbaud o de Baudelaire. Fue un momento en que la frase «escritor maldito» tenía un peligroso énfasis político en el adjetivo. Años en que él mismo decía en broma, pero con absoluta seriedad, que había dejado de ser una persona para convertirse en fantasma, y gustaba de citar la célebre definición de Joyce según la cual fantasma es alguien deshecho en impalpabilidad por muerte, por ausencia o por cambio de costumbres.

Yo, lo confieso, tuve miedo de conocerlo. Decliné durante meses la invitación tentadora. Ahora me doy cuenta de que no hubo nada más fundado que ese miedo, aunque me equivocara radicalmente en las causas que yo creía lo provocaban. Entonces me inquietaron los problemas que en el orden social él podía acarrear. Hoy sé que no fueron ésas las consecuencias más importantes.

2. Lo conocí una noche de finales de julio. La casa, que él visitaba sábado por sábado, estaba en Mantilla y resultó un lugar de sorpresas. El primer asombro: la casa misma, alzada apenas en medio de un jardín como no recuerdo otro. Tantos y tan variados los árboles, al trasponer la verja resultaba muy viva la impresión de que marchaban sobre

Abilio Estévez

la casa. Allí, además, había vivido Juan Gualberto Gómez los últimos años de su vida. Ese nombre prestigiaba cada rincón. Por su parte, los Ibáñez Gómez, descendientes de Juan Gualberto —en especial su hija Juanita—, habían sabido mantener el prestigio y agregado a la quinta de Calzada de Managua un aire de feliz vigilia, de fiesta permanente. Recibos diarios, banquetes para celebrar cualquier aniversario, exposiciones de pintura y hasta funciones de teatro habían tenido lugar en la casa más alucinante que uno pudiera imaginarse en La Habana.

Esa noche de julio, cuando me vi rodeado de libros y cuadros oscuros, cuando vi el gramófono sobre el que se elevaba una montaña de discos, y los muebles que en otra época debieron ser elegantes, sentí como si el viaje a lo largo de la ciudad habanera hubiera sido en verdad un viaje al otro lado del tiempo.

Alguien me hizo pasar a una terraza cuyo techo era un tejido de enredaderas. En el centro de un cerco vegetal que parecía escenográficamente dispuesto, había un círculo de personas. El lugar se hallaba resaltado por una luz que escapaba en diagonal desde las hojas del techo y se perdía entre los helechos del suelo.

Allí estaba. Nadie tuvo que presentármelo para reconocer el perfil aguileño, agresivo, que tenía el extraño poder de desconcertar. La frente amplia se arrugaba en un gesto de cinismo o de sorpresa que le abría los ojos de un modo especial —ojos pequeños, inteligentes, que se movían incisivos y burlescos. Aquella cara *tenía que ser* su cara. Cualquiera que hubiera leído «El caramelo» tenía que imaginarlo así, magro y no muy alto, con las facciones desagradables, la nariz grande y curva —cuya forma se acentuaba por la ausencia de barbilla—, los labios carnosos y los dientes descuidados. Cualquiera que hubiese leído *Electra Garrigó* lo habría imaginado con la sonrisa hiriente y la frase justa, habría *visto* de antemano su imagen de hombre fuera de moda, que parecía vestido para pasearse por La Habana de mil novecientos cuarenta. Sí, tenía anticuado el aspecto y hosca y resuelta la fealdad que contrastaba con la languidez de los gestos.

Sentado en un sillón —después supe que siempre se sentaba en el mismo—, las piernas cruzadas, un brazo recostado en el respaldo, el otro acomodado en el brazo del mueble, permanecía silencioso y daba la impresión de estar aburrido o hastiado. Ni siquiera parecía prestar atención a la conversación de los demás. A veces levantaba los ojos y suspiraba; a veces se dedicaba a acariciar con los dedos de la mano derecha la palma de la otra.

La noche no tenía encanto. No se distinguía de otras noches de salón, con sus brillos y trivialidades, con sus conversaciones de cohetería artificial. Se pasaban vasos de té frío, champolas y dulces, y se tocaban cuantos temas son posibles en reuniones como éstas, y se hacían chistes más o menos simpáticos a los que se debía más o menos sonreír. Todo eso, es decir, nada, sucedió mientras él estuvo mudo en el sillón. Pero hubo un momento en que la imagen de hastío desapareció y aquel hombre abandonó su cansada postura y se irguió en el asiento, rompiendo con una sonrisa las sombras que se dibujaban en su cara. La expresión no fue de abulia sino de triunfo. De él emanó una fuerza,

una vitalidad sorprendente. De modo único narró varias historias donde el ingenio y la imaginación se mezclaban felizmente, y cambió el rumbo de la noche de modo radical.

Luego supe que la brillantez con que aquellas historias habían sido contadas, tenía lugar en el proceso de un rito: levantar el ánimo de la noche y preparar el siguiente golpe de efecto. Las historias, que contaba todos los sábados, no sólo divertían por el magistral sentido de narrarlas sino que tenían un objetivo trascendente: crear una avidez nueva. Nadie podía después resistirse a pronunciar la palabra «lectura». «Lectura, maestro, lectura». Y él hacía silencio, y las miradas de los presentes se clavaban en él, que se ponía de pie, avanzaba por la terraza «no, no tengo deseos de leer, no leeré esta noche, tengo la voz afectada», al tiempo que extraía los papeles del bolsillo y los elevaba al nivel de los ojos.

Esa noche —mi primera noche— me vi inesperadamente en el mundo de Fliglar Sánchez, un mundo donde Gertrude Stein convive con María Antonieta, donde Amenophis IV prepara un safari en honor de Hemingway y Cecil B. de Milles ve con insistencia su propia imagen en una pantalla cinematográfica. Un mundo donde cada día se guillotina a Robespierre, y Chopin es a veces George Sand y ella a veces Chopin, y siempre, al final de cada página, se escuchan «las notas, de una salvaje belleza, del Impromptu en Fa».

Esa noche —mi primera noche— no conversé con él, o mejor, él no conversó conmigo. Ni siquiera pareció darse cuenta de que yo existía. Acaso al final, a punto ya de retirarnos, como quien ofrece una dádiva, se dirigió a mí un instante para preguntar: «¿Y tú eres de Camagüey?», y volverse antes de que yo pudiera darle una respuesta. Para mí, en cambio, no existió nadie más. Cuando trato de reproducir lo que sucedió esa noche, sólo puedo recordarlo sentado en el sillón y escucho la voz metálica, la risa sarcástica y las frases tensas y cortantes. Lo demás es silencio.

3. Más que las historias en sí mismas, el modo de contarlas me había perturbado y deslumbrado. Hundido en la simplicidad, en el primitivismo de mis veintidós años, comprendí que una puerta se estaba abriendo al tiempo que otra comenzaba a cerrarse. Resultará extraño, pero todo lo que yo experimenté esa noche se vio asociado a una serie de sentimientos paradójicos que, siendo opuestos, se superponían en un solo y grande descubrimiento: la literatura.

Entonces comenzó la obsesión. Con el patetismo y la pasión propios de mi edad, me hice *habitué* de las noches insólitas de la insólita casa de la Calzada de Managua. Tuve la suerte de que los Ibáñez Gómez me aceptaran con bondad. Pero él se mostraba receloso. Yo me parecía al amante sin ilusiones. Pasaba los días esperando que llegara el sábado en que lo vería y le haría preguntas a las que él respondiera de mala gana y sin mirarme a derechas.

Así fue hasta la noche en que le llevé el consabido cuadernito de poemas con la consabida petición de que lo juzgara. Recuerdo que lo aceptó con resignación y sin cortesía y que al sábado siguiente reapareció con una sonrisa que no podía evitar. Antes de que la conversación comenzara a organizarse, se

volvió hacia mí. «Ven acá». Puso una mano de dómine sobre mi pobre manuscrito y exclamó: «Hacía tiempo que no me divertía tanto». No sé si pude preguntar por qué. «¡Qué afán el tuyo de que te crean culto! ¿Tú crees que la poesía se hace con citas?» Y con gesto nervioso comenzó a hojar el libro que estaba lleno de subrayados en rojo. «Tú no quieres escribir, tú quieres impresionar. Pero por este camino sólo impresionas a los imbéciles». Hizo un silencio que a mí me pareció la eternidad. Levantó una mano y permaneció como reflexionando. «Sin embargo... No sé. Aquí hay algo». Y me devolvió el libro. Herido en mi amor propio, tomé la decisión de no regresar nunca, de no verlo más. Sólo que esa misma noche sucedió algo completamente inesperado. En el momento en que íbamos a retirarnos, me alargó un libro. «Lee esto», ordenó. «El sábado que viene conversamos». Se trataba de un ejemplar antiguo y manoseado de Rilke: *Cartas a un joven poeta*.

4. He oído después historias de otros que, como yo, se acercaron a él con el propósito de encontrar a un guía en un ámbito donde los guías son prácticamente imprescindibles. Me han dicho que sólo recibieron burla y humillación, que fueron destruidos con una frase ingeniosa y que, por supuesto, se retiraron desalentados. Pienso: si se fueron sin perseverar no pasaron la primera prueba. No estaban preparados. Con él sucedía que luego del sarcasmo y la impiedad, se encontraba al hombre generoso que leía paciente los manuscritos titubeantes y que organizaba las lecturas y buscaba libros que pedía prestados en bibliotecas privadas a las que el aprendiz no tenía acceso; se encontraba al hombre que mostraba en acertijos de esfinge —tenía una mayéutica bastante personal— muchas de las claves de su «oficio».

Pero más que todo, si hubieran perseverado y adivinado que no se trataba más que de un llamado a la sencillez, a la humildad, hubieran descubierto lo más importante: el ejemplo de su propia vida.

5. Vivía solo en un apartamento casi vacío. Me sorprendí de encontrar muy pocos libros en aquella casa desnuda. «Yo tengo cien libros», recalaba. No sé si llegarían a cien los ejemplares que se agrupaban con cualquier orden en el librero gris e insignificante que había en una esquina de la sala. En las paredes no había cuadros de pintores famosos. El mobiliario —si es que se puede usar esa palabra— se limitaba a dos sillones pintados con laca beige y cojines rojos, bastante maltratados, y una cama sobre la que se organizaba la papelería. En el cuarto tenía la cama, una butaca raída, una larga mesa con la máquina de escribir y una lámpara. Nada más. «Lo suficiente». agregaría él.

Su día podría describirse con unas cuantas frases: se levantaba de cuatro a cinco de la mañana para escribir o traducir. Trabajaba hasta las diez o las once, de acuerdo al entusiasmo. Luego se daba un salto a las panaderías o a los puestos de vianda armado con un bolso de saco o un pomo de café frío. Almorzaba de once a doce. Dormía hasta las tres. Leía hasta las seis. Al anochecer, se iba a jugar canasta —su pasión frívola—, o a visitar a Olga Andreu o a conversar con Antón Arrufart que, según decía, era uno de los pocos que

conocían los placeres de la conversación. Contada así, su vida parece de una monotonía perfecta. No es lo que podría decirse la vida de un escritor. Ni congresos ni conferencias. Una amiga mía, que lo conocía sólo de vista, solía observarlo mientras hacía la cola de la carnicería preguntándose si aquél era verdaderamente el autor de *La carne de René*.

Pero el hombre del bolso de saco y el pomo de café, que no asistía a congresos ni a conferencias y a quien nadie se acercaba para alabarle una página era uno de nuestros mejores escritores. Para él no había dicotomías, dualidades posibles. No asistía a congresos ni a conferencias, no tenía una corte de admiradores, pero de él podía afirmarse que había logrado entre la literatura y la vida una armonía perfecta. Junto a él uno sentía que desaparecían los límites que artificialmente separan la vida de la creación. Al acto más ingrato lo convertía en hecho sorprendente. Su fe no conocía límites. Para él la realidad no tenía sentido sino como materia literaria. Vivía únicamente en el punto de vista del demiurgo. A su lado, lo primero que se alcanzaba era el sentido de la consagración: saber entregarse de modo casi religioso a la construcción de la obra y saber destruir el mundo de todos los días para levantar en su lugar las paredes de la imaginación. Me atrevería a asegurar que estaba convencido de que el logro de un escritor se encontraba más en esa actitud que en la mayor o menor calidad de la obra. «Entre Marcel Proust y yo», solía decirme, «podrá haber las distancias que tú quieras, pero a los dos nos iguala la pasión con que nos hemos consagrado».

Esa pasión tenía, por supuesto, un precio. Desde muy joven, desde que llegó de Camagüey a la capital con unos cuantos manuscritos bajo el brazo, ya tenía claros los propósitos y la rígida moral que esos propósitos implicaban. Por la literatura vivió en los peores cuartuchos de La Habana. Por la literatura conoció el hambre. Tuvo días de no tener siquiera el dinero para comprar el periódico donde había publicado. Vendiendo sus únicos trajes, fundó la revista *Poeta* de la que sólo pudo publicar dos números, y con la que pretendía sacudir el ambiente cultural cubano que consideraba dormido. Por la literatura polemizó y batalló. Por la literatura fue atacado. En nombre de la moral llamó las cosas por su nombre cuando un crítico trató de convertir en idilio heterosexual los dos grandes poemas de Emilio Ballagas. En nombre de la moral escribió en 1943 su descarnada «Isla en peso», que algún día se reconocerá como uno de nuestros poemas más esclarecedores. En una oportunidad rechazó la beca que quiso darle Gastón Baquero, que, además de extraordinario poeta, era poderoso jefe de redacción del *Diario de la Marina*, cuando éste le exigió eliminar las declaraciones homosexuales de su autobiografía.

Su pasión le buscaba enemigos entre los defensores de la moral burguesa y de aquéllos que no entendían —o no entienden— que cultura es polémica y lucha de ideas.

Por la literatura, por fidelidad a su concepción de la literatura, al sentido moral que en ella veía, conoció finalmente la marginación durante «el quinquenio gris» (que para él fue un decenio).

Él hubiera podido decir —rectificando a Oscar Wilde— que no sólo había libros bien o mal escritos, sino además libros morales e inmorales. Su moral se basaba en el desenmascaramiento. búsqueda desesperada de la verdad que podía esconderse tras las máscaras sucesivas que nos imponen las circunstancias y nos imponemos nosotros mismos. «La máscara», decía, «transforma al hombre en *cosa* y como *cosa* no puede expresarse genuinamente». Como le horrorizaba el *larvatus prodeo*, como le horrorizaba el autómatas que, cuando habla, aun sin darse cuenta, no hace más que mentir, concedió a la literatura el papel principal en el proceso del desenmascaramiento. Todo buen libro, trató de decir, debe mostrarnos al otro que somos bajo nuestra máscara diaria. Aquel demonio, aquel hombre con *le diable au corps*, era en verdad un moralista que creía en la literatura como uno de los caminos para acercarse a la verdad.

No lo vencieron los años de enfrentamiento, no lo venció su propia rebel-
día que a veces lo llevaba a una zona de oscuridad donde parecía perderse y de donde siempre resurgía con visión y credulidad renovadas. Su creencia en los poderes catárticos de la literatura continuó siendo la misma de su adolescencia. Nunca desapareció su fe.

6. Yo, que tantos recuerdos guardo de Virgilio Piñera, que lo vi casi a diario durante los últimos cuatro años de su vida, que paseé con él La Habana que tanto amaba, y lo veía en casa de amigos comunes para hablar de libros y jugar al dominó, lo recuerdo, sin embargo, como nunca lo vi.

Cierro los ojos. Es muy temprano, todavía de noche. La ciudad está en silencio. Veo un cuarto iluminado por la lámpara de luz fría. El está sentado a la mesa, frente a la máquina de escribir. El cuarto es caluroso y hostil, pero él escribe. Escribe. Lo veo escribiendo. A pesar de que no habrá editor para esos libros. A pesar del rencor. A pesar del resentimiento. Con obstinación y sin rabia, escribe. Escribe. Su único objetivo, su única justicia es escribir.

Luego se levanta. Fuma. Va al balcón. Sobre la ciudad, amanece. En la máquina de escribir ha quedado una página más. Sobre la cama de la sala, ocho libros inéditos. El sonrío. ¿Estará satisfecho?

Se viste y sale a la mañana con la conciencia de que ha cumplido un destino y ha sido fiel a su pasión. Se aleja silencioso. Lo dejo de ver. Desaparece. Ha dejado dicho que en ángel y demonio muerto seguirá por esas calles. Pero sé que no es un fantasma ni se ha deshecho en impalpabilidad porque ahora mismo, que la solemnidad me vence al recordarlo, me observa travieso y divertido, y una carcajada colosal destruye la estatua que he querido levantarle.

Mordiendo el sitio dejado por su sombra

Acercamiento a la poesía de Virgilio Piñera

EN 1969, A RAÍZ DE LA EDICIÓN DE *La vida entera*, SELECCIÓN de poemas, el autor, Virgilio Piñera, afirmó en el prólogo: «si bien no estimo que este libro sea peso muerto en mi obra de escritor, no obstante quiero dejar sentado que siempre me consideraré un poeta ocasional». Tal vez por este calificativo de «ocasional», Piñera, injustamente, ha sido considerado un poeta menor.

Si su obra teatral —*Aire frío*, *Electra Garrigó*, *Dos viejos pánicos...*— y su obra narrativa —*La carne de René*, *Cuentos fríos*, *Presiones y diamantes*, etc.— son muy conocidas y altamente valoradas, su poesía no ha sido suficientemente difundida ni apreciada en toda su dimensión; sobre todo, si se toma en cuenta que, como se ha dicho con acierto, la poesía puede llegar a ser la esencia misma de una existencia.

Y tal es el caso de Piñera: su peculiar cosmovisión está, de cuerpo entero, en su poesía. Todos los temas y tonos, todas las angustias y preocupaciones, todo el espíritu lúdico o reflexivo, que puede generar la realidad laberíntica, están reunidos en su obra poética, publicada, en lo fundamental, en *La vida entera* y, póstumamente, en *Una broma colosal*.¹

Los pocos críticos y estudiosos que se han acercado a la poesía de Piñera afirman que, en una primera etapa, con el poemario *Las Furias* (1941), se aprecia cierto parentesco con la poética lezamiana, en tanto hay hermetismo y acentuada elaboración formal. Luego, en una segunda

Roberto Uría

¹ *La vida entera*, Contemporáneos, Ediciones Unión, La Habana, 1969; *Una broma colosal*, Ediciones Unión, La Habana, 1988.

etapa, Piñera va evolucionando hacia posturas consideradas nada esteticistas. En este sentido, con toda razón, Raúl Hernández Novás escribió: «Virgilio Piñera, el origenista antiorigenista, la oveja negra dentro del grupo, es un caso conspicuo de trayectoria cada vez más excéntrica, pues, habiendo comenzado muy cerca del estilo de Lezama, va deviniendo él mismo (antipoiético, corrosivo) y por tanto se aleja progresivamente, disparado además hacia otras zonas de creación».²

Oveja negra no sólo por razones literarias, sino, también, por su propia naturaleza humana: homosexual, iconoclasta, pobre, humorista, Piñera no es un hombre de partido ni de iglesias; es, habrá sido una isla exiliada dentro de la isla, antes y después de Castro.

La señalada cercanía de Piñera al estilo lezamiano es relativa; su hermetismo es bastante transparente; su formalismo, simple, aun cuando utiliza la métrica clásica. Estos versos podrían ejemplificar: «Solicito las Furias / que por la noche olvidan / la feroz existencia del recuerdo / y este remordimiento de morirnos / con la cuerda de mimbre del pecado». En «La Ostra», con una simplicidad admirable, ante los enigmas de la vida, se pregunta: «¿Cómo puede ser que la perla / sea la enfermedad de una tumba?» Es sintomático que Cintio Vitier, al analizar la poesía de Piñera, en *Lo cubano en la poesía*, no pudo valorar con justeza la altura de este «origenista» tan agresivamente original y desafiante, como Lezama, pero en otra dirección: la antipoesía, la desnudez de la sabiduría, que alcanzan sólo algunos elegidos.

Atención especial dentro de la obra de Piñera merece «La isla en peso» (1943), largo e intenso poema. Un estudioso de la literatura cubana tuvo la ocurrencia, en cierta ocasión, de decretar que éste es «el poema más triste de la lírica cubana de nuestro siglo». Habría que preguntarle a este «sabio» cuál es su definición de tristeza. En fin, para muchos «La isla en peso» es lo que es: poesía de tesis. Es una profunda reflexión sobre lo cubano, sobre el país y sobre sus hombres, sobre la ligereza y el absurdo, que nos define como nación, esa «bestia cruzada de cocuyos».

Para los que piensan que Piñera no padeció nunca de «inquietud social», este poema es un desafío porque condensa los vínculos, dolorosos y contradictorios, del hombre con su época y su tierra, «paridora de bufones y cotorras»: una tierra que aún no tiene rostro.

En «La isla en peso» su autor manifiesta, sólidamente, la eticidad y la búsqueda de una decencia cívica capaz de asumir, con plenitud, la identidad propia de la nación: «... no sabemos llevar la sífilis con la reposada elegancia de un cisne». En un pueblo infantil como el cubano, en el que ha existido y existe una mayoritaria y fuerte tendencia a la amoralidad —sustentada en el cho-teo, el totalitarismo, el absurdo y el desapego—, algunos creadores han tenido que asumir la misión de cuestionar las realidades históricas e *inventar* un país,

² Raúl Hernández Novás: «Re-nacimiento de un taller renacentista», *Casa de las Américas*, año XXX, N° 180, mayo-junio 1990.

que no sólo sea el real de rumba, tabaco, ron y sol. Piñera se suma, así, a la lista de figuras que han hecho un esfuerzo titánico por crear un *corpus* ético que permanezca: Félix Varela, José María Heredia, José Martí, Enrique José Varona, Jorge Mañach, Lezama, Reinaldo Arenas, cada cual a su propia manera.

Las afinidades entre la poesía de Piñera y su teatro, por una parte, y su obra narrativa, por otra, son evidentes. Muchos poemas están estructurados (por su tono, su sujeto lírico y su lenguaje) como narraciones. «Canto», «Carga», «Ah, del hotel...», «Muchas alabanzas», «Secreto del espía», todos recogidos en *La vida entera*, tienen los rasgos formales del cuento, incluyendo, por supuesto, la voluntad creativa de golpear al lector y dejarlo rumiando, largo rato, con un chispazo certero: «En este parque donde el sol forma llagas en la espalda / de los que pasean no puede llegar el Juicio Final» («Canto»). En «Muchas alabanzas», ¡de 1944!, el poeta, buscando choquear, afirma: «En el falo de un negro la Creación se muestra / y aplasta la mosca en la boca del muerto».

Otros poemas están más cercanos a la expresión dramática. Sus protagonistas, en su mayoría femeninos, manifiestan la sustancia trágica de la vida cotidiana; son heroínas y héroes que luchan y resisten «la humillación de los días».

En el muy conocido «Vida de Flora», la patética imagen, repetida hasta el delirio por la realidad concreta cubana de los últimos ocho lustros, queda como un monumento imperecedero a madres y abuelas, víctimas de las sinrazones históricas: «Flora, cuántas veces recorrías el barrio/ pidiendo un poco de aceite y el brillo de la luna te encantaba». «María Viván», «Solicitud de canonización de Rosa Cagí», «Mi hermana», «Si ya tan sólo esperamos» (dedicado a María Luisa Bautista, viuda de Lezama Lima), «Zaida» —«que perdió el don de pensar, / la maravilla de apiadarse de sí misma, / de asomarse a una ventana y decir: / Sí, soy yo, Zaida»—, «A José Jacinto Milanés», son otros buenos ejemplos.

Piñera, por su condición humana, siempre tuvo plena conciencia de su marginalidad (en el buen sentido del término) y, por esta postura, cerró filas, con firme gesto ético, con los más desposeídos y golpeados.

Tanto en *La vida entera* como en *Una broma colosal* están presentes las líneas temáticas y estilísticas preferidas por Piñera, es decir, el absurdo, el humor (negro o blanco), la angustia existencial, el espíritu lúdico, la muerte y la imposibilidad de trascendencia, que constituye una obsesión en el poeta.

Al igual que en su narrativa y en su teatro, Piñera es intensamente absurdo porque es profundamente cubano. Dijo: «Los cubanos somos existencialistas por defecto y absurdos por exceso». Y asumió y vivió esta identidad hasta sus últimas consecuencias. El absurdo y el humor, como ya señalé en otro trabajo, «son los pudorosos prismas —¿tal vez una forma de la ternura?— a través de los cuales pasa su visión agónica de la alienación y la cosificación contemporáneas y cubanas, las de antes y después del triunfo de la revolución».³

³ «Un bromista colosal muere de luz y de orden», *Casa de las Américas*, año XXX, N° 180, mayo-junio 1990.

Mariano Brull, Nicolás Guillén y Guillermo Cabrera Infante, entre otros escritores cubanos, han consolidado un tremendo sentido de juego con el idioma castellano. Piñera también alcanza altos grados de libertad cuando arremete contra la rigidez de las estructuras lingüísticas y se divierte creando términos que, de paso, atacan la estupidez y lo adulterado de la realidad. En «Decoditos en el tepuen», dice: «Mester Decoditos socio sucio, / ciocio suso y subalterno, / luco sucio y cioco luso, / alterno sub en bus y vimoviento». En otro poema, cuyo título es casi imposible de escribir, Piñera torpedea la «religiosidad» ajiaquera del cubano: «En Pocito de la Evabarajera Baró / diceel padosa, el pretesen y el pornivé; / te lo dice sentadainstaladanalgadamente». Y, seriamente, juega en «Lady Dadiva», en «Unflechapasandogato...», en «Si muero en la carretera» (¡relajito con Santa Teresa!) y otros.

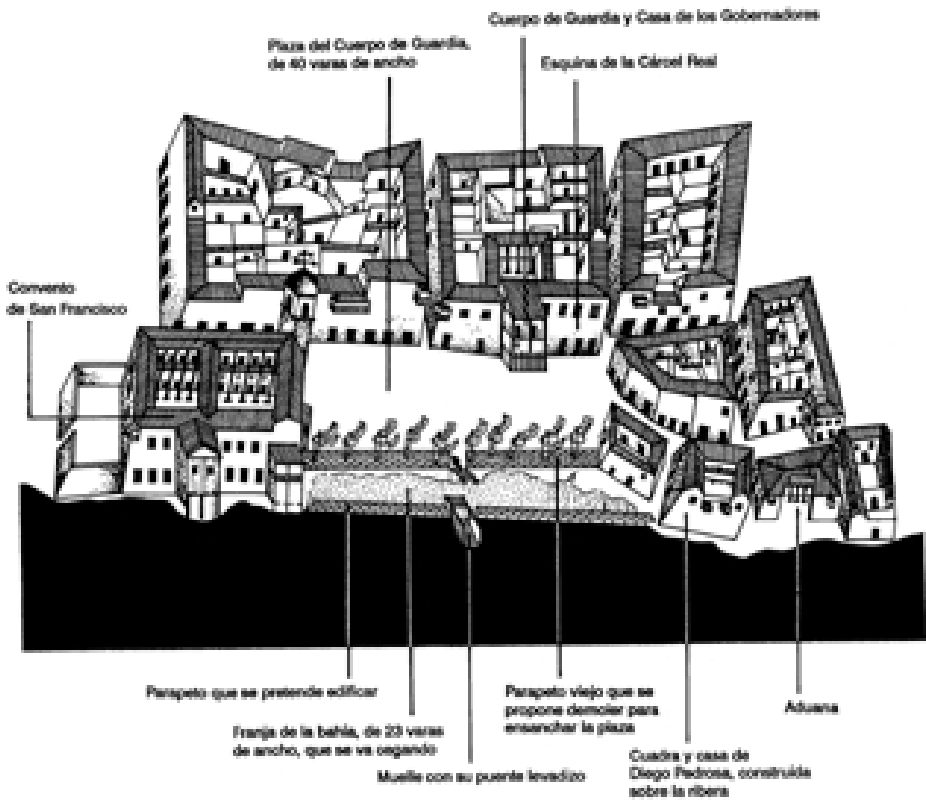
En cuanto a los temas universales y eternos de la muerte y la intrascendencia, Piñera participa de una búsqueda «sagrada» de naturalidad y profana los tonos convencionales, en cada momento: «de una vez y por todas: ¡a la mierda la muerte! / Mientras más me acerco a ella o ella a mí, / ni yo sé quién soy ni qué soy, le digo, / pero tú tampoco sabes quién ni qué eres» (estos versos pertenecen a «Alocución contra los necrófilos»).

Y si hay muerte, nada de lágrimas porque «tenemos que reservarlas / para cuando nos duelan las muelas». Y ante la pregunta, «¿nunca pensaste, Virgilio, en el poco tiempo de vida que te queda?», responde en el mismo poema («Y cuando me contó...»): «Me cagué en los pantalones, / puse un disco de alegría en conserva, / y me tomé un diasepán»: «Pasé el trance» («Testamento»). Es decir, como se puede apreciar en numerosos poemas, lo que importa es vivir, alcanzar «un instante de eternidad», mediante el conocimiento o el amor o el arte o lo que sea, y paladear lo agri dulce del tiempo que nos tocó en suerte.

La vida entera, que agrupa la poesía que su autor escribió entre 1941 y 1967, es un libro importante, en más de un sentido. Pero *Una broma colosal*, editado casi diez años después de la muerte de Piñera, y que recoge su poesía de 1970 a 1979, es un poemario imprescindible. Y no sólo porque es el estado final de una poética sólida, sino porque es, también, un testimonio artístico sobre el horror de una etapa —¿y cuál no ha sido horrorosa?— de la dictadura castrista. Si alguien tiene dudas sobre esta verdad, puede entonces releer todos los poemas y, en especial, los dedicados a Lezama Lima —«Bueno, digamos», el inolvidable «Un duque de Alba» y «El hechizado»— y a Antón Arrufat —«Antón en su cumpleaños» y «En la biblioteca».

Piñera, con amargura, hablando parabólicamente sobre «la edad asolada por la tecnocracia y la desconfianza», concluye: «Pero nosotros, en varias camas, / con mugres y millones de lepras, / entre planes y mutaciones, / ya no sufrimos nada. / Nos permiten tomar pastillas, / y callar» («Un duque de Alba»). También hay que decir que, ante el acoso de aquellas grisuras circunstanciales, todo el libro es expresión de una voluntad de vivir a toda máquina, desafiando lo siniestro: «Mientras viva seré inmortal. / Si toco mi corazón, / es como si lo tocara eternamente».

En 1999 el mundo entero habrá celebrado los cien años del nacimiento de Jorge Luis Borges, una de las más altas expresiones literarias de este siglo. Por otra parte, los cubanos, atomizados, pero persistentes, habremos conmemorado los veinte años de la muerte de Virgilio Piñera, uno de los más importantes y trascendentales de la literatura cubana; un creador con una enorme capacidad para hacernos reír, llorar y, sobre todo, siempre, hacernos reflexionar, como si se tratara de Charlot, de Charles Chaplin —a Piñera, tal vez, le divertiría la comparación; un hombre que, a pesar de haber sido acusado de terrorista cultural, sólo quiso luchar para ser esplendente, para darle vida a su isla, triste y a la deriva de su propio laberinto de calamidades; un bromista, que fue asesinado por la brutalidad de una utopía castrante. Sigamos, pues, acercándonos al hombre, al escritor hasta alcanzar el mismo borde del infinito.



Plaza de San Francisco en 1689.

El interrogatorio en el teatro piñeriano

Evolución de la estética del absurdo

Guillermo Loyola

EL INTERROGATORIO ES UNA PRÁCTICA RECURRENTE dentro de la dramaturgia de Virgilio Piñera, a tal punto que es el modo como el diálogo de los personajes se procesa en extensos trechos de sus obras teatrales, y en algunas de ellas configura la propia estructura de los textos. Su forma es la intimación: el interrogado debe dar una respuesta satisfactoria, en general el asentimiento, para garantizar la sobrevida. Paralelamente, el interrogador necesita la respuesta para reconocerse como portador del saber y, consiguientemente, del poder, mediante la confirmación de la Ley por la adhesión de los entrevistados. Este inquérito se convierte en Juicio, en indagación cuyo propósito es formular una sentencia absolutoria o condenatoria en *Falsa alarma*, confirmadora de la Ley y de la Sangre en *El no*, mantenedora de la culpabilidad castre en *Dos viejos pánicos*.

Este interrogatorio pretende alcanzar una verdad, y quiere legitimarse a través de la razón. Quien interroga invoca los sacrosantos valores del sentido común o del apego a la verdad de los hechos, a la verdad del objeto. En *Falsa alarma* la tozuda irracionalidad del interrogatorio del Juez, durante toda la primera parte de la historia, sirve para esconder, para escamotear, al verdadero interrogador: el Asesino, que esgrime una racionalidad basada en el apego a la verdad y a los hechos como modo de (re)inserción en la comunidad a través del cumplimiento de la Ley. En *El no*, Laura y Pedro, y después los vecinos, exigen de la pareja de novios la respuesta afirmativa que los convertiría en cumplidores de la palabra empeñada, es decir, de la palabra hipotecada, de la palabra ventrílocua que Emilia y Vicente son

conminados a proferir. El «sí» que los convertiría en consumidores de la Ley, en reproductores y propagadores de los valores de la Sangre. En *Dos viejos pánicos* el cuestionario necesita (aunque en el fondo dispensa) respuestas verídicas. Su objetivo retorcido es condenar la mentira incitándola.

Esta lógica, que sustenta y legitima el discurso del interrogador, es cuestionada estructuralmente en estos textos a partir de la estética del absurdo, cuya finalidad principal es poner en cuestión los mecanismos y fundamentos de esta razón común.

Un procedimiento básico sobre el que se construye esta estética del absurdo es la discontinuidad o la *postergación de la acción y del diálogo*, que sugiere falsas esperanzas, a partir de su ambigüedad.¹ Su estructura es circular, es decir, un mismo motivo es repetido, intensificando la falta de motivaciones del protagonista. La historia aparentemente no avanza, y si bien no se puede hablar de acausalidad, tampoco encontramos una causalidad explícita de los acontecimientos de la historia, como ocurre en el teatro realista.

En el plano de la acción, el sujeto aparece como inactivo, recibe actancias de los demás y si bien quiere liberarse, no consigue sortear ninguna prueba por la que se lo hace pasar. Sujeto único, solitario, todos los demás personajes son sus oponentes.

Otro de los artificios dramáticos que modulan el discurso absurdista es la *incongruencia hiperbólica*, la presencia de determinadas situaciones que resultan excluidas de la lógica del sentido común, de las reglas aparentes que rigen el mundo real. Esta incongruencia es registrada de manera distinta por los diferentes personajes, y justamente es esta percepción diferenciada lo que la hace parecer exageradamente ilógica. Unos personajes no llaman la atención, no se sienten sorprendidos, «extrañados» con dichas situaciones. Son los personajes implicados en la situación absurda, embragues del autor en el develamiento de la realidad absurda. Otros, por el contrario, están «extrañados» con la incongruencia, situados fuera de ella. Son los personajes referenciales, aquellos que representan al espectador.

La *elipsis* es otro de los procedimientos sobre los que descansa la teatralidad absurda. Existe una elipsis especial, que implica la ausencia de una extrascena realista (al menos al modo ortodoxo). La escena aparece como un espacio más o menos aislado, único, no conectado con otras realidades, con otros espacios que lo determinan. Existe también una elipsis temporal, que descansa sobre el olvido de los personajes embrague, de los personajes «no extrañados», entrañados con la situación absurda, sobre la base de la ausencia de pasado y de futuro, sobre la presentación de la situación como «presente flotante», acausal y sin consecuencias.

¹ Tomo como referencia para la indicación de algunos de los artificios dramáticos del teatro del absurdo las definiciones sobre el absurdismo en la neovanguardia teatral latinoamericana formuladas por el crítico e historiador del teatro argentino Osvaldo Pelletieri en varios de sus trabajos.

FALSA ALARMA: EL INTERROGATORIO EN CUERPO

¿La sentencia? Cuando ella se dicte habrá desaparecido para usted la última oportunidad de comprenderlo todo.

VIRGILIO PIÑERA, «El interrogatorio»

En 1948 es publicada en la revista *Orígenes* la obra teatral *Falsa alarma*, que sería estrenada nueve años después. Este texto es profundamente renovador del discurso teatral cubano al inaugurar una práctica que se hará canónica en la década de los sesenta y que constituirá una de las dos vertientes de la fase de la modernidad teatral cubana que sería desarrollada a partir de esa década: la neovanguardia absurdista. *Falsa alarma* está construida sobre los presupuestos ortodoxos del primer teatro del absurdo. En el texto hay un sujeto actancial, el Asesino, que aparece como personaje «extrañado» de la situación absurda, como su víctima principal. Es aquel que espera la consecución de una acción que nunca llega a ocurrir y sobre la que no recibe información alguna por parte de los propios personajes que se la anuncian. Cuando éstos deciden hacer referencia al juicio prometido, sólo aplazan infinitamente la acción esperada y deseada.

El absurdo tiene lugar en *Falsa alarma* en dos sectores o campos significantes distintos: en el nivel de la acción, según se ha visto, y en el nivel del discurso, del diálogo de los personajes. En la segunda parte de la obra el Juez y la Viuda dialogan sobre asuntos que se suceden en forma de saltos, a partir de conexiones arbitrarias, ilógicas. La estética del absurdo, que predomina en la neovanguardia teatral de los cincuenta y sesenta, trabaja, así, en sentido inverso a la estética surrealista, dominante en la primera vanguardia; es su opuesto. Si el surrealismo se sustenta sobre la idea de la posible convivencia entre los opuestos, los diferentes, el absurdismo llama la atención sobre la extrañeza e imposibilidad de esta convivencia («un caballo es un caballo, y un tema es un tema», dice la Viuda). La segunda vanguardia teatral, por tanto, se edifica en buena medida a contramuro de la primera.

Los temas y formas discursivas del referido diálogo del Juez y la Viuda, interminable y estático, son intertexto de las conversaciones y del habla cotidianos. Es un modo discursivo reconocible como parte de un universo no literario, el de los actos del día a día modalizados por la opinión y el sentido común («Sólo personas sensatas como nosotros jamás se contradicen», comenta el Juez), de los cuales es una parodia: el lenguaje, las frases, los asuntos del diálogo cotidiano son empleados de un modo intensificado y contrastado y, por demás, paródico: desnuda así la sinrazón de estos diálogos y, consiguientemente, de la razón que los produce, de la lógica de la que son expresión. De este modo, desacraliza, desarticula, desautomatiza los principios constructivos sobre los que ha sido edificado el teatro hasta entonces: la sujeción a las normas del sentido común de una realidad extratextual cuya posibilidad de expresión, de manifestación de una verdad, se ha vencido, pues se desnuda como arbitraria la relación entre los hechos y la lógica a partir de la cual son ordenados, definidos,

expresados. Edifica así una nueva teatralidad cuyo funcionamiento reside en la verosimilitud que aporta el propio género y no la realidad extratextual.

Durante la primera parte de *Falsa alarma* el Asesino es objeto de un fastidioso interrogatorio por parte del Juez, que se empeña en encontrar móviles que no existen. Esta insistencia está encaminada a reforzar la condena sobre el Asesino, pues dichos móviles establecerían que el crimen fue premeditado y no fruto de un impulso momentáneo, como él asegura que fue. El interrogatorio tiene lugar de un modo que queda en el espectador, por la arbitrariedad y la falta de fundamento con que el Juez hace sus acusaciones, la impresión de que los argumentos verdaderos son los del Asesino. Aparece como absurda la manera evidente y desfachatadamente arbitraria con que el Juez presenta su argumentación, los medios por los que intenta hacerle confesar al Asesino lo que él quiere.

Al Juez no le interesa saber la verdad de los hechos, sino la aceptación, por parte del Asesino, de las hipótesis que él formula en sus preguntas. En realidad, no pregunta, cuestiona. Pone en duda las motivaciones formuladas por el Asesino. La falsa interrogación es el modo del discurso del interrogador en los interrogadores piñerianos. El Juez ni siquiera quiere la condena del Asesino, que éste acepta. Quiere la sujeción a la Ley, entendida ésta como el abandono por parte del interrogador de su libertad de acción, es decir, del reconocimiento y aceptación de los motivos que lo mueven a actuar. El Asesino cae en la trampa. En la segunda mitad del texto se ha convertido, tal vez a pesar suyo, en interrogador. El personaje representante del espectador en la escena, considera que tiene derecho a que su deuda con la sociedad sea saldada, sea por medio de la absolución o la condenación. Pide una respuesta, necesita una integración a la Ley, ve su salvación en la entrada en la Ley de los otros, al precio de aceptar e incluso reconocer, como efectivamente lo hace, como móviles del asesinato aquellos que el Juez sugería en la primera parte. Es decir, al precio de la pérdida de la libertad. El interrogador en *Falsa alarma*, por otra parte, necesita confirmaciones, la pregunta necesita una respuesta, se hace válida en la respuesta que la confirme. Su distorsión es descarada y directa. El interrogador sólo puede legitimarse en una respuesta a viva voz, en cuerpo. El Juez necesita que el Asesino confirme sus hipótesis, el Asesino necesita una sentencia para salvarse. Lo que dice la respuesta aún es importante.

En la segunda parte de la obra el Juez cuenta la historia del hombre que, sin el dedo índice de una de sus manos, cada vez que decían «los diez dedos de la mano», él corregía «los nueve dedos de la mano», pues para él sólo existían nueve dedos en ambas manos. El de *Falsa alarma* es un universo de cuerpos aislados sin otros cuerpos en los cuales reconocerse, extenderse. La única evidencia es la que el propio cuerpo provee. No se reconoce otra. Esta incapacidad de reconocimiento en el cuerpo del otro convierte simbólicamente ese cuerpo aislado en un cuerpo amputado. Más adelante en el texto el propio Juez muestra su mano y descubrimos que el hombre de los nueve dedos es él, el interrogador. El proceso de despersonalización y de pérdida de la identidad y la libertad que sufre el asesino es un proceso de automatización corporal. La

lucha es trabada en los cuerpos, como corresponde al teatro. Los cuerpos luchan con ideas, y en esta batalla, las ideas aniquilan a los cuerpos. El Asesino se mueve cada vez más como un autómatas en la segunda parte de la obra, mientras observa estupefacto a la Viuda y el Juez. La pérdida de la libertad es una pérdida en cuerpo. Al final de la obra el Asesino baila al son de «Danubio Azul», como habían comenzado el Juez y la Viuda en la segunda parte del texto. Ha entrado absolutamente en la Ley, no es más él. Y esta Ley es, para él, la de la lógica común. Dice en un momento: «¡Ustedes son un par de locos! Yo soy un asesino, pero ustedes son locos redomados». La supresión del cuerpo que ha practicado (el asesinato de Alfonso) es un mal menor que la (i)lógica que sustenta la Ley. Está preparado para la pérdida de la libertad a través de la automatización y la mutilación del propio cuerpo.

En *Falsa alarma*, entretanto, hay todavía una conciencia exterior que ordena el universo dramático absurdo presentado. Hay una distancia entre el sujeto estructurador, producto del texto, y los personajes víctimas del propio medio absurdo castrante. Aún es un discurso estético desde la razón. Todavía aquí el autor confía (es una sociedad que aún confía) en la posibilidad de que, al menos, la propia razón pueda desnudar el absurdo del sentido de las leyes sobre las cuales la razón común se expresa. Aún confía en la posibilidad edificadora de la razón. La desesperanza (expresada en la final inmersión del Asesino en el universo absurdo de la Ley, en su derrota, se pone a bailar el vals) viene de la frustración con los fundamentos lógicos de la Ley, del develamiento de su irracionalidad, sustentada sobre la propia necesidad de respuestas definidoras (culpable, inocente). El Asesino es vulnerable porque necesita una respuesta que lo defina, que lo clasifique en la Ley. En *Falsa alarma* tiene lugar el discurso de la razón sobre su sinrazón.

DOS VIEJOS PÁNICOS: EL INTERROGATORIO SIN CUERPO

Ya no había respuesta para las preguntas, puesto que las preguntas sobraban.

VIRGILIO PIÑERA, «El crecimiento del señor Madrigal»

En 1968 es publicada *Dos viejos pánicos*, que sería estrenada en Cuba sólo veinte años después. Con este texto Piñera continúa la vertiente absurdistas de su dramaturgia en un nivel diferente del que había sido instaurado veinte años atrás con *Falsa alarma*. Hay un par de sujetos actanciales, Tabo y Tota, que están inmersos en el absurdo de la circunstancia dramática, el cual no les resulta sorprendente. Tota y Tabo practican un juego encaminado a ahuyentar y conjurar el miedo. Este juego, repetido diariamente y diariamente ineficaz, se basa, como toda la acción de los personajes, en una actuación por sustitución (Tabo quema a los jóvenes en efigie, en lugar de hacerlo en la vida real, como muertos ficticios los dos viejos pueden decir y hacer lo que quieren, lo que les es imposible desde la vida). Su discurso es un discurso desde la

muerte. Están privados del mundo de la vida. A diferencia del Asesino de *Falsa alarma*, dispuesto a afrontar las consecuencias de sus actos con tal de ser reinsertado en la comunidad, los dos viejos quieren eludir las consecuencias, al precio de la propia muerte («Se me ocurre que cuando yo quiera matar a alguien, primero me muero y después lo mato. Así no puede haber consecuencias», dice Tabo). No les interesa, por otra parte, la entrada en la Ley ni la reinsertión en la comunidad. Su patética rebelión ficticia es un medio de salvarse desde el último bastión de libertad que han mantenido, el de la ficcionalización, el de la enajenación de sus cuerpos, el del doblaje del propio cuerpo para librarse de la Ley, que ha orientado todos los pasos de sus vidas. En fin, el del teatro. Tota y Tabo son, de cierta manera, más libres que el Asesino de *Falsa alarma*. Ya no quieren respuestas, están en retirada. Son viejos y sus cuerpos son el icono de su decadencia. No les interesa un veredicto reintegrador, sino simplemente aferrarse a los últimos resquicios de verdad que de una manera desesperada y aun ficticia puedan conseguir. A pesar de aniquilados no quieren entrar en la Ley, sino huir de ella, en la que siempre han vivido. Son los dos personajes más patéticos de la dramaturgia piñeriana. Sin otra posibilidad sobre la tierra, al final de sus vidas, practican la última escapatoria salvadora. Hundidos hasta el cuello por sus vidas de sucesivas negaciones de sí mismos y constantes afirmaciones para los otros, descubren el milagro de la pequeña salvación de cada día, del mínimo placer que los mantiene en pie, en el juego teatral. Este juego, arriesgado y en el que les va la vida, es también una batalla por los cuerpos. Tota y Tabo tratan de conservar el último aliento de vida de sus cuerpos casi muertos, por medio de un juego exorcizador que los libere de su cuerpo mutilado por las sucesivas claudicaciones, de su cuerpo histórico, y les propicie, aunque sea por un momento, un nuevo renacimiento. En la última escena de la obra Tabo y Tota, que ya han matado a Tota y Tabo que les metían miedo, que los obligaban a ser y a hacer lo que no querían, es decir, que han matado al cuerpo histórico de ambos, renacen simbólicamente, cuando cae el telón de fondo con la imagen de dos recién nacidos pintados.

En *Dos viejos pánicos* el discurso absurdista no se presenta a partir del contraste entre la sensatez y la insensatez. Es decir, no se construye desde un ordenamiento racional de la irracionalidad del mundo. La extrescena, ahora sí totalmente no realista, adquiere un estatuto dramático que la convierte en espacio desconocido y actuante, en fuerza invisible que modula la acción de los personajes. Es el espacio de los planilleros, el espacio de los oponentes. En este texto la incongruencia hiperbólica prácticamente desaparece, como corresponde a una nueva visión no sorprendida de lo absurdo. Éste ya no es sorpresa, ya no es incongruente con respecto a nada. El universo absurdo es aceptado en cuanto tal. El sujeto productor del texto trabaja desde la misma lógica del absurdo, trabaja dentro de él y no fuera de él. La postergación de la acción ha perdido significación, pues los personajes en realidad, en el fondo, no esperan nada. La reiteración ha ocupado su lugar como artificio dramático fundamental.

En *Dos viejos pánicos* el interrogatorio tiene lugar en dos momentos de la historia, ambos en el segundo acto. Tabo y Tota tienen que responder una planilla

con cinco preguntas sobre su vida particular que les mandan los planilleros. El interrogador es, por tanto, un sujeto colectivo, ausente y anónimo, intangible y despersonalizado, situado en la extraescena, más allá del alcance de los interrogados. También aquí es un interrogatorio ficticio, pues en realidad no preguntan, responden. La pregunta es una trampa, y la respuesta a cada pregunta está, implícita, en la pregunta siguiente, es imposible escapar. Es, sin embargo, un interrogatorio sutil, que también opera por sustituciones, y cuyo propósito final es mantener el terror y negar su propia existencia por medio de sofismas engañosos («Si usted mintió para inculpar a Tabo y Tota, ¿sería capaz de mentir afirmando haber recibido una planilla con cinco respuestas sobre su vida?», dice la pregunta conclusiva de la planilla). El interrogador sin cuerpo de *Dos viejos pánicos* sólo necesita la voz del entrevistado, su palabra. Puede darse el lujo de no tener que indicar una respuesta descaradamente. El interrogatorio es pura forma, se ha formalizado al máximo, al mismo tiempo que la vulnerabilidad del interrogador se ha reducido al mínimo, gracias a su incorporeidad. Como en *Falsa alarma* el cuerpo mutilado del Juez arrastra simbólicamente a la automatización del cuerpo del Asesino, en *Dos viejos pánicos* el cuerpo ausente del interrogador lleva, por medio de la planilla-sábana, a la aniquilación del cuerpo de los personajes interrogados. En la escena final de la obra, la sábana es la forma de cada uno de ellos, es su doble alienado del que quieren liberarse. El interrogatorio es la formalización de sus cuerpos alienados. El interrogatorio-sudario ha devorado sus cuerpos. Librarse simbólicamente de él es la última tabla de salvación para Tota y Tabo, por medio del engaño y la simulación nuestra de cada día, que posibilite una momentánea resurrección, que permita dormir para enfrentar de nuevo al otro día los mismos fantasmas, y emprender el mismo precariamente salvador juego de las sustituciones. Este renacimiento sólo es posible, nos dice bella y simbólicamente Piñera, en el universo de los cuerpos liberados de la alienación impuesta por la Ley, de los cuerpos doblados y en estado de representación, es decir, en el universo teatral.

En *Dos viejos pánicos* los personajes intentan recuperar su identidad jugando a la posibilidad de ser otro, al encuentro emancipador con otro cuerpo. Ya no buscan la reafirmación de lo que es (como hace el Asesino en *Falsa alarma*), sino la negación de lo que se ha sido. No hay puntos de apoyo para ninguna afirmación. Los personajes ya no están interesados en decir «no», no les interesa afirmarse mediante la negación por la voz y el discurso, por la palabra, por la razón. Quieren justamente escapar de las razones que han pretendido afirmar a lo largo de sus vidas. En el mundo representado en *Dos viejos pánicos* no hay ya ninguna esperanza en el poder de la razón, en su capacidad para, descubriendo el absurdo de sus leyes, diagnosticar nada. El teatro piñeriano de los cuarenta estaba desencantado de su referente, pero aún tenía fuerzas para desnudar ese mundo racionalmente. El de fines de los sesenta percibe que la posibilidad de explicación del mundo desde la razón, de la liberación a partir de ella, es un fracaso. Es un universo sin esperanzas, en el que la única liberación posible es íntima y ficcional.

Una tragedia en el trópico

I. EL TIEMPO, UN INMÓVIL TELÓN DE FONDO

El tiempo en el trópico no existe. Las cosas y los hechos se suceden, transcurren, pero no llegan a convertirse en acontecimientos. El acontecimiento implica la diferencia, el significado y la novedad. Nada de esto le ocurre a los personajes de Virgilio Piñera, paradójicos seres que hibernan bajo un sol devastador.

¿Cómo, entonces, ha de producirse la tragedia, esa historia de sentidos cíclicos, de transgresiones y devoluciones, ese intercambio sorpresivo de terribles dones revelados?

El no comienza con la presentación de dos «monstruos», o al menos hay una vez que así los considera. Pero la involuntaria condición «monstruosa» de estos seres no es otra cosa que el resultado del devenir sin sentido; un ritmo indiferente al cambio los ha ido metamorfoseando en seres extraños, en jóvenes-viejos, en muertos-vivos.

Con cada acto de la obra el tiempo parece aumentar en una proporción desahorada: del primer al segundo acto transcurren cinco años; del segundo al tercero, diez; luego veinte... Dato curioso: la cuenta temporal que leemos en varios parlamentos no coincide con el tiempo que orientan las acotaciones. En el texto que se preparó para una representación en México, algún aristotélico lector se permitió corregir estos «anacronismos» sin darse cuenta que son la esencia misma de la obra. El tiempo insular —nos dice Piñera— no es aritmético. Es un tiempo, vivido y perdido, allí donde no pasa nada.¹

¹ Este mismo sentimiento de cuasi-acontecimiento que casi forman una cuasi-vida podemos leerlo en uno de los mejores poemas de Piñera, dedicado a Lezama Lima: «Hemos vivido es una isla / quizá no como quisimos, / pero como pudimos. / (...) Hemos rendido culto al sol / y, algo aún más esplendoroso, / luchamos por ser esplendentes. / Ahora, callados por un rato, / oímos ciudades deshechas en polvo, / arder en pavesas insignes manuscritos, / y el lento, cotidiano gotear del odio». «Bueno, digamos», en *Una broma colosal*, La Habana, Ediciones Unión, 1988, p. 40.

En un apunte de sus memorias, aún inéditas, Virgilio diferencia esa condición tropical del nihilismo europeo:

El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la nada a través de la cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc. supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así, que podría decirse de estos agentes que ellos son el «activo» de la nada. Pero esa nada, surgida de ella misma, tan física como el *nadasol* que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacasas*, el *nadarruido*, la *nadahistoria*... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llama el «pasivo» de la Nada, y al cual no corresponde «activo» alguno.²

Al tiempo insustancial del trópico le corresponden cosas y actos indefinidos, cuasi-acciones en la frontera de lo involuntario, absurdos reveladores. ¿Qué hacen los protagonistas de esta obra de Piñera? Dicen «no». Simplemente se niegan a una afirmación convencional. Emilia y Vicente practican una negativa premeditada pero no trascendental. No son protagonistas del «nihilismo activo» ni marionetas de la «náusea» ontológica. Son seres grises y empeñativos, sosteniendo la testaruda oposición a un casamiento, acción mínima que, sin embargo, es lo único y lo más propio que tienen. El «no» es aquello que los hace diferentes de los otros, lo que les otorga una conciencia minúscula, una diferencia culpable.

«No hay que igualarse a los otros», «los otros son el resto»..., son algunas de las frases de este diálogo circular: apuesta por la identidad, muros para permanecer a salvo de un «sí» unánime, de lo unánime en sí.

En esa gran tragedia cubana que es *Electra Garrigó* (1948) la familia mantiene una lucha sorda con el exterior, pero ambos mundos están sumidos en la intrascendencia. «En el reino animal sólo hay hechos», afirma un personaje, a lo que la criolla Electra replicará: «nada más que hechos en el reino humano». Tragedia del devenir anónimo, revelación de un mundo donde la muerte no puede ser otra cosa que «una mera cuestión sanitaria».

El no pone en escena la desaparición del sujeto moral. Por un lado, la ley del individuo, la autonomía del ámbito privado; por otro, el «deber ser», el mundo de convenciones y costumbres, la «vida ética» del cubano. Pero ese dilema trágico ha encontrado un tono de opereta. Piñera aprendió la lección de Witold Gombrowicz, que en su introducción a *Opereta* (traducida por Virgilio) declaraba:

Me he sentido siempre seducido por la forma de la opereta, una de las más felices, a mi parecer, que el teatro haya producido. Si la ópera tiene algo de lo desmañado, de lo irremediabilmente destinado a la pretensión, la opereta, en su divina

² Virgilio Piñera: «La vida tal cual» (fragmento de sus Memorias), revista *Unión*, año III, n. 10, 1990, p. 23.

idiotez, en su celestial esclerosis (...) se me antoja ser el teatro perfecto, perfectamente teatral.³

No se trata de enfrentar la «realidad mayor» con un «género menor» sino de adecuar la opereta al «*pathos* monumental» de una historia ridícula. Al contrario de lo que pudiera pensarse, la opereta no está reñida con lo trágico; se trata, quizá, de su última encarnación. Los «monstruos» de Virgilio actúan como los grandes protagonistas trágicos: sin querer hacer nada. Por eso las tramas de Piñera son siempre modelos de ambigüedad: en *Falsa alarma* (1949) aparece «un asesino a pesar suyo», un personaje en busca de su acción, tratando de formar parte de un ridículo ballet entre la justicia y el crimen. El juez lo condena, una viuda exige todo el rigor de la ley. De pronto, juez y viuda abandonan la sala y la estatua de la justicia es sustituida por una vitrola donde «Danubio azul» ahoga diálogos inconexos. Luego que el asesino pierde su «rol protagónico», la escena se revierte hasta el punto de engendrar a un No-Asesino, al No-Juez, a la No-Viuda.

En *Jesús* (1948) tenemos a «un barbero al que declaran santo a pesar suyo». «Jesús dependía del Padre Eterno, yo dependo del azar», dice el protagonista a uno de sus improvisados discípulos. Nuestro socrático personaje decidirá en un momento confesarse como No-Jesús para desencadenar una trama kafkiana donde el equívoco conduce al sacrificio. Última ironía: el cadáver del impostado Jesús termina siendo sacralizado por el pueblo que, hace sólo unos instantes, se disponía a lincharlo en nombre de «la verdad».

Las sucesivas «operetas» de Piñera pueden ser leídas como una saga de los extravíos de la voluntad. Los protagonistas del absurdo tropical han diluido lo voluntario a fuerza de no actuar, o mejor, de hacerlo sin consecuencias. No se trata aquí de la pasividad en estado puro, tautología con la que Beckett nos alecciona en *Esperando a Godot*. Con Piñera hay un dilema realmente «teatral», un actuar sucesivo que no determina nada, una exclusión de la elección. Todos los actos valen lo mismo (es decir, no valen la nada), puesto que no existe la coincidencia entre lo voluntario y lo correcto.

Tanto en el conflicto trágico griego como en los modernos «anticonflictos» de la opereta absurda se revela una estructura peculiar: los actos se manifiestan en el contexto de una legalidad externa. Para los involuntarios protagonistas del absurdo piñeriano es difícil focalizar el origen de los azares y sinsentidos que padecen, sólo saben que «lo real» no está en ellos mismos, sino fuera, en el mundo de «los otros». Comprobamos este círculo vicioso en algunos parlamentos de *Electra Garrigó*:

AGAMENÓN: (*Persuasivo.*) Tengo fe en tu cariño.

ELECTRA: (*Agitada.*) Pero no puedo rebelarme.

³ Witold Gombrowicz: *Operetky*, Editions Kultura, Paris, 1966. La traducción de Virgilio Piñera que citamos aparece en la revista *Albur*, Instituto Superior de Arte, La Habana, 1990, p. 45.

AGAMENÓN: No lo harás. (*Pausa.*) ¡Mira: te digo; cástate con el pretendiente, abandona el hogar! No lo harás, me quieres demasiado.

ELECTRA: (*Volviéndose al público.*) ¡Oh, crueldad!

AGAMENÓN: (*Volviéndose hacia las columnas.*) ¡Oh, Necesidad!

La legalidad en la que aparecen los conflictos trágico y absurdo extrae su fuerza, su condición inexorable, de la simplicidad ontológica y de una mistificación temporal. Las leyes son. Las cosas son como son. Y son así porque así han sido. Obrar desencadena un efecto que viene del exterior, un Afuera tan abstracto que ya no hay culpa ni remordimiento. El héroe trágico y el antihéroe absurdo están igualmente alejados de la escena hamletiana.

La «relectura trágica» como opereta no fue un descubrimiento de Piñera. En 1920, André Gide, autor de más de una afinidad con el cubano, publica su *Prometeo mal encadenado*⁴, pequeñas escenas denominadas *sotie*⁵, donde la lógica de lo grotesco sostiene la teoría gideana del «acto gratuito». Hay un pasaje, que bien pudiera atribuirse a la ironía de Virgilio, donde Prometeo sale a pasear por París, se sienta en un café cerca de la Opera, pide una cerveza y tolera el farragoso discurso del camarero:

Durante mucho tiempo pensé que era eso lo que diferenciaba al hombre de los animales: una acción gratuita. Llamaba al hombre: el animal capaz de una acción gratuita. Pero después pensé lo contrario: que era el único ser incapaz de actuar gratuitamente. ¡Gratuitamente! Imagínese: sin razón —sí, ya le entiendo— digamos: sin motivo. ¡Incapaz! Entonces eso empezó a fastidiarse. Me preguntaba: ¿Por qué hará esto? ¿Por qué aquello?

(...)

¿Una acción gratuita? ¿Cómo hacerla? Y fíjese que no hay que entenderla como una acción que no reporta nada, porque sí no... No, sólo gratuita: un acto que no esté motivado por nada. ¿Entiende? Ni interés, ni pasión, ni nada. El acto desinteresado, nacido de sí mismo; el acto sin tampoco objeto, por lo tanto sin dueño; el acto libre. ¡El acto autóctono!

La intención moral de la escena piñeriana deriva de una de las frases del Camarero de Gide: «Imagínese! ¡Un acto gratuito! ¡No hay nada que desmoralice tanto!» En toda la obra de Piñera, como en las *soties*, presenciamos el tiempo convertido en un inmóvil telón de fondo. Todos los personajes participan de un eterno presente, correlativo a la inmediatez de la ley (moral) absurda. Sus acciones sin sentido son la bofetada del teatro a cualquier sociedad que se autodefine como «condición dichosa».

⁴ André Gide: *Le Prométhée mal enchainé*, Gallimard, Paris, 1920 (traducción española de Emilio Olcina Aya en Editorial Fontamara, Barcelona, 1974, 1979).

⁵ En la historia literaria francesa, la *sotie* o *sottie* es una farsa medieval de carácter satírico donde los actores, en traje de bufón, representan a diferentes personajes de un imaginario «pueblo tonto».

II. EL TEDIO EN LA SANGRE: ASCENSO Y CAÍDA DE UN MITO FAMILIAR

En el prólogo a su *Teatro completo*, Virgilio Piñera declaraba:

Al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo. (...) me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo hubiera convertido a mis personajes en gente razonable.

Piñera confesaba así su distancia frente a uno de los grandes mitos cubanos: la familia. Una distancia que ya se venía insinuando desde su convivencia inquietante con la generación de *Orígenes*. Frente al «estupor ontológico» de la vida republicana, los origenistas se encargaron de buscar un sentido en el germen, en el protoplasma imaginario de la tradición cubana. Practicaron además —para decirlo con palabras de Lorenzo García Vega— las «pobretomas metamorfosis» de una casa y un paisaje en ruinas.⁶

Junto con la teleología insular, los escritores de *Orígenes* dieron continuidad al mito familiar cubano, convertido en la piedra de toque de un pasado reminiscente. Véase la «hilación genética» de *Paradiso* y los «linajes» de *Oppiano Licario*, así como el ensayo autobiográfico «Confluencias», de José Lezama Lima; también *De Peña Pobre*, el *bildungsroman* de Cintio Vitier, ciertos poemas de Fina García Marruz o de Octavio Smith; las «recuperaciones» de la infancia hechas por Eliseo Diego... El «idilio insular» de los origenistas fue además una historia de filiaciones, un «idilio familiar». Ellos configuraron esa «escena primordial» que hoy continúa gravitando en la cultura cubana, enemiga de los psicoanalistas.

Virgilio Piñera, hijo descastado y bastardo de *Orígenes*, siempre se burló de las sublimaciones católicas y sus blancos favoritos fueron las fabulaciones entremezcladas de la familia y la ínsula bucólica, nuevo *Génesis* con el cual dar sentido a coartadas decimonónicas. Por eso Cintio Vitier, albacea simbólico de aquellos credos, ajusta cuentas con Virgilio en *Lo cubano en la poesía* (1958):

Es obvio en el tono y la tesis de este poema [«La isla en peso»] el influjo de visiones que (...) de ningún modo y en ningún sentido pueden correspondernos. Nuestra sangre, nuestra tradición, nuestra historia (...) nos impulsan por caminos muy distintos.

Evidentemente, no hay mucho lugar para las pesadillas piñerianas dentro de las inspiradas visiones y las cuidadas genealogías de *Orígenes*. Según el veredicto

⁶ Lorenzo García Vega encuentra en el siglo XIX el origen de cierta mistificación, una metamorfosis grandilocuente del pasado que aparece en toda la cultura cubana y que la generación de *Orígenes* llevó a su máxima expresión. Véase «La opereta cubana en Julián del Casal». *Los años de Orígenes*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1979.

de Vitier, Piñera se mueve en los mundos sombríos del negrismo, el surrealismo y el existencialismo para darnos «un testimonio falseado de la isla». En realidad, lo que Vitier no le puede perdonar a Piñera es la inoculación del virus, la destrucción por el absurdo de los mitos origenistas, y sobre todo, su crítica a la sacralización católica del orbe familiar e insular.⁷

El gran tema del mejor teatro de Piñera (*Electra Garrigó, Aire frío, El no, Dos viejos pánicos...*) es, como en la tragedia, el enfrentamiento de la familia a una exterioridad. Exterior que comienza siendo una atmósfera de tedio social y termina por asfixiar la sociedad misma. En *El no* es bastante obvia la referencia a la legalidad de la tradición, al ahogo del «deber ser», a la ley del «sí», representada primero por los padres y luego por «hombres» y «mujeres» anónimos. Poco a poco, el orden represivo de la familia se va ampliando hasta que, en el último acto, la familia es sinónimo de la sociedad: los «vecinos», los «otros» se convierten en los vengadores morales de Laura y Pedro: la policía se encarga de una «reconstrucción de los hechos» (paródico teatro dentro del teatro) para terminar anunciando la «culpabilidad» de los protagonistas. Al final, se decreta el castigo:

HOMBRE: (*Caminando hacia la puerta.*) Decir no ahora, es fácil; veremos dentro de un mes. (*Pausa.*) Además, a medida que la negativa se multiplique, haremos más extensas las visitas. Llegaremos a pasar las noches con ustedes, y es probable, de ustedes depende, que nos instalemos definitivamente en esta casa. (*Sale, seguido por el auditorio.*)

Frente a la destrucción anunciada de la diferencia entre la Casa y el Exterior, los protagonistas de *El no* deciden suicidarse. Con gas, por asfixia, metáfora tanática del ahogo, del aire enrarecido que se viene respirando en el teatro de Piñera desde los interiores sofocantes de *Electra Garrigó* o *Aire frío*.

Reinaldo Arenas, en un ensayo clásico sobre Piñera, ha asociado este ahogo con la omnipresencia solar de la isla, con una luz de la que nunca pudo escaparse:

Esa luz, ese animal cósmico y doméstico, esa ferocidad sin límite y sin campo para expandirse, es lo que nos retrata y refleja y a la vez nos proyecta, convirtiéndonos en el rebelde, es decir, el aborrecido de los dioses establecidos, el

⁷ El enfrentamiento entre Cintio Vitier y Virgilio Piñera tiene una larga historia. Pasa por reseñas en *Orígenes* y *Ciclón* hasta que finalmente Piñera resulta encerrado por la crítica origenista en una serie de visiones teológicas sobre el problema del mal. A propósito, Antonio José Ponte dice de las opiniones de Vitier: «Conjeturas de teólogo para explicarse la voluntad del mal, procura desmorcer lo retorcido: la escritura piñeriana como retorcimiento del espíritu. María Zambrano lo habrá pensado a su manera al escribir que la poesía de Virgilio tiene mucho de confesión al revés. Regresamos a la génesis de la escritura por antagonías. Sólo que ahora el antagonista vive dentro de Virgilio y ese romanticismo inconfesado al que se refería Cintio es la almendra de su escritura. Virgilio Piñera es su propio antagonista, figura poética que repitió en su poesía última: el eterno tironeado de sí».

maldito. Toda la obra de Piñera es la obra de un expulsado. Tocado por la maldición de la expulsión, entrar en su mundo es entrar en el infierno, o, cuando menos, sentirnos absolutamente remotos del paraíso.⁸

El exceso de luz en Piñera es la metáfora de una indiferencia entre interior y exterior, un agente que disuelve los vínculos de sangre, que socava las filiaciones. Luz Marina, protagonista de *Aire frío*, padece todo el tiempo esa iluminación corrosiva y el calor asfixiante que propicia el infierno doméstico. De la isla iluminada hemos pasado a la isla sofocante, al tedio permanente de una luz única. El idilio insular se ha convertido en círculo del infierno.

El drama de Piñera —nos dice Arenas— es, pues, el drama intrínseco del hombre tropical e insular, el drama de la intemperie y las sucesivas estafas, el drama de la desnudez y el desamparo ante la vasta tachadura de un paisaje que sucumbe perpetuamente ante invasiones sucesivas. Ese hombre ofendido, desposeído y sin dioses, contando sólo con su desarraigo, es una figura grotesca, patética y absurda que en medio del resplandor se bate y debate entre una explanada y un muro dominados por un foco aún más descomunal.⁹

Con un notable juego irónico, Piñera pone a los protagonistas de la tragedia cubana en una representación de la *hybris* por defecto: si los clásicos griegos concebían un castigo divino para la exageración de las pasiones y el afán dionisiaco del exceso, en *El no* los personajes principales se «pasan de la raya» en el sentido opuesto, violan el orden establecido desde el extremo contrario al desenfreno carnal: un ascetismo apolíneo es lo que los convierte en «monstruos». De cómo Apolo, divinidad solar, se metamorfoseó en Dionisos tropical.

III. DE TEOCRACIAS Y PARRICIDIOS

—Nunca los dejaré— decía en voz baja:
 aunque me claven en la cruz, aunque me escupan
 me quedaré en el pueblo.
 Y gritaré con ese amor que puede
 gritar su amor hacia los cuatro vientos,
 eso que nuestro pueblo dice a cada instante:
 me están matando pero estoy gozando.

VIRGILIO PIÑERA (1962)

⁸ Reinaldo Arenas: «La isla en peso con todas sus cucarachas», *Necesidad de libertad*, Kosmos Editorial S.A., México, 1986, p. 116. Arenas cita un estudio de la iluminación en el teatro de Piñera hecho por Matías Montes Huidobro: *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1973.

⁹ Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 117.

«La tragedia nace —nos dice Walter Nestle— cuando se empieza a contemplar el mito con ojo de ciudadano». De manera similar, podría afirmarse que la opereta trágica de Piñera se acomoda en la crisis de la política cubana integrada al absurdo moderno.

Para Piñera, la revolución cubana tiene bastante de teatro, de nuevo decodado en una historia viciada de raíz. La «renovación revolucionaria» no va mucho más allá de la hipocresía republicana, a la que agrega el afán eugenésico del «hombre nuevo».

La «reforma moral» no es un mal nuevo en la literatura de la isla. Pueden citarse, como extraídos de una larga «historia clínica», los reproches del jesuita Salmerón a los «extravíos poéticos» de Tristán de Jesús Medina, o las referencias al «cáncer decadentista» de Julián del Casal, hechas lo mismo por reaccionarios pro-españoles que por independentistas consumados: Fray Cándil o Manuel de la Cruz; el estigma de la locura de Milanés, las consideraciones sobre la «histeria pictórica» y el «metaforismo delirante» de Martí... Modelos decimonónicos, ecos tropicales de la crítica de Bourget y de Guyau al modernismo baudeleriano. Pero también crítica cauterizadora, ortopedia literaria que incorpora nuevos prejuicios con el positivismo y llega hasta la censura socialista, «medicina social» declarada por el Gobierno Revolucionario en el tristemente célebre Congreso de Educación y Cultura (1971) y en la «ejecutiva» ley 1267, publicada en la Gaceta Oficial del 12 de mayo de 1974, que adicionaba a un edicto de diez años antes el inciso j) sobre «homosexualismo ostensible y otras conductas socialmente reprobables que proyectándose públicamente incidan nocivamente en la educación, conciencia y sentimientos públicos y en especial de la niñez y la juventud por parte de quienes desarrollen actividades culturales o artístico-recreativas desde centros de exhibición o difusión».

Sería largo enumerar aquí las peripecias policiales que envolvieron a Piñera y su obra¹⁰: baste decir que padeció la vocación jesuitica de la «renovación social» desde una inevitable marginalidad.

Por esta razón, su crítica de la «teocracia casera» se lee también como sátira de la teocracia revolucionaria. Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas hacen una política del deseo cuando describen la saga de la carne, o como leemos en *Dos viejos pánicos*, de la «carne con miedo».

Por una simpática coincidencia, la represión del homosexualismo en el teatro cubano se acompaña de una vocación por los temas helénicos. El «bacilo griego» que inoculó Piñera no fue una simple mimesis pasajera. Leyendo *Los siete contra Tebas* (1968), de Antón Arrufat, entendemos que el trasfondo del «ciclo griego» no es otro que el problema del poder, la pregunta por el *hrátos*.

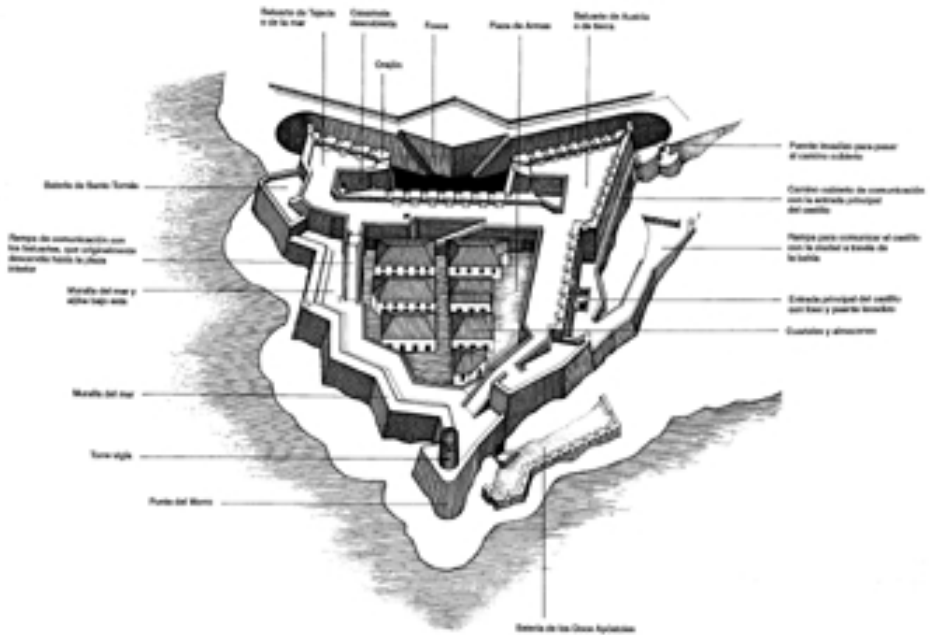
¹⁰ Una descripción detallada del «caso Piñera» puede encontrarse en el citado ensayo de Arenas, uno de Guillermo Cabrera Infante («Tema del héroe y la heroína». *Mea Cuba*, Editorial Vuelta, México, 1993) y en el texto de Enrico Mario Santí «Carne y papel: el fantasma de Virgilio» (revista *Vuelta*, N° 208, marzo 1994).

En *El no*, el cuestionamiento de Piñera utiliza los límites más evidentes de la política para llegar a la médula (existencial) del problema de la autoridad. Vicente y Emilia son obligados a «poner las cosas en claro» y resultan víctimas de un «derecho consuetudinario» que ha encarnado en el populismo socializante. Así, en el juicio improvisado y kafkiano del último acto, el protagonista declara:

VICENTE: Todos ustedes tienen una justicia muy especial: pueden decir «no», y es un «no» tan incondicional que para sostenerlo se constituyen en tribunal. Pero si Emilia y yo decimos «no», es un «no» infamante.

Es curiosa esta conjura de la tradición intolerante y de la legalidad revolucionaria: ambas conforman una misma pulsión unificadora, limitan por igual la diferencia de los comportamientos.

Pero Eros lleva a Tanatos. Una muerte sórdida ronda a casi todos los personajes de Piñera, incluyendo a los dos de *El no*. La muerte es la última estrategia y la última negativa, pero no tiene un significado trascendente. Resulta —recordando un título del propio Piñera— una de las «pequeñas maniobras» de la supervivencia.



Castillo de los Tres Reyes del Morro de La Habana antes de 1762.

Carta abierta al Sr. Roland T. Ely

Manuel Moreno Friginals

MIAMI, 15 DE JULIO DE 1999

Distinguido profesor:

He recibido su extraña carta de fecha 13 de junio, con documentos anexos que forman un total de 16 hojas en la forma siguiente: carta personal dirigida a mí de dos páginas con copia al Dr. Oscar Zanetti y al Lic. Manuel López (tarjeta suya personal adjunta con su dirección en Venezuela); copia fotostática del documento manuscrito, en papel timbrado de Johns Hopkins University, por mi amigo el Prof. Franklin W. Knight donde se estipula que usted fue incluido entre los académicos autorizados, por la Licencia C-36680 del Departamento del Tesoro de Estados Unidos, a viajar a Cuba como participante en el Congreso Anual de Historiadores del Caribe celebrado en La Habana. Adjunto a este documento hay dos páginas fotocopiadas de dicha licencia. En otra página aparecen fotocopiados el mensaje dejado por mi hija Beatriz Moreno Masó a usted en el Hotel Habana Tryp y una tarjeta de la Dra. Sherry Johnson del Departamento de Historia de Florida International University, con su dirección y su nombre tachados, y el mío escrito a mano en la parte superior; finalmente, un grupo de hojas fotocopiadas y presilladas que incluyen la portada de la revista *Debates Americanos*, N° 2, Julio-Diciembre 1996, el índice de contenido de dicha revista, y el artículo «Cuando reinaba su majestad el azúcar. Entrevista a Roland T. Ely» por Pablo Mariñez, comprendiendo esto último un total de ocho hojas (pp. 65-72).

Este inusitado exceso documental en una carta a alguien que usted mismo califica de «estimado y apreciado amigo» enmascara lo que en realidad no es más que una acusación sumamente delicada que usted ya hizo pública en la entrevista que aparece en *Debates Americanos*, la cual yo desconocía. Se trata del destino que debe dársele a un grupo de documentos históricos que usted me entregara en Caracas, sin darme detalles sobre su procedencia, y que yo repatrié a Cuba. En Caracas, donde estuve poco tiempo en esa ocasión, no tuve oportunidad de revisar dichos documentos. Dice usted en la citada entrevista que Don Julio Lobo, a quien usted conoció en Cuba (p. 69), le había dado los mismos «para cuidar» (p. 71). Añade que usted los tenía en Estados Unidos y luego los trasladó a Venezuela, donde al fin me los entregó a mí (p. 71). Por lo

tanto se trata de un patrimonio histórico cubano que yo no saqué de Cuba, sino reintegré a Cuba, mi patria.

Una vez en Cuba tuve ocasión de verlos detenidamente. Para mí no contenían información nueva. Se trataba de cartas cruzadas entre Tomás Terry y Moses Taylor. Tomás Terry me era una figura muy familiar, no sólo por la importancia extraordinaria que tuviera en el siglo pasado, sino también porque mi padre, Elpidio Fausto Moreno y Uría, fue administrador del Ingenio Juraguá que Terry fundara. En mi obra *El Ingenio* (premio Clarence H. Haring de la American Historical Association para el quinquenio 1977-1982), defino a mi padre como hombre de memoria prodigiosa que me transmitió su enorme experiencia como administrador de grandes ingenios, entre los que también se encuentra el otro ingenio que usted citara en la entrevista, el Soledad de la familia Atkins (p. 69). Mi padre conoció muy de cerca los negocios azucareros de Atkins y Terry. Por mi padre conocí la vieja oficina de Terry donde entre el polvo y los años se guardaban esos documentos de los que usted habla. Se equivoca usted nuevamente al declarar que los documentos de Terry «nadie los había tocado durante cerca de 80 años» (p. 67), ya que fueron los primeros que consulté en la difícil etapa de aprendiz de historiador a finales de la década del treinta. Allí se encontraban cartas de Moses Taylor a Terry, como en la Biblioteca Pública de Nueva York se encuentran cartas de Terry a Moses Taylor. Estos documentos los vi, anoté la información y los dejé en el lugar correspondiente. Véase mi artículo publicado por la revista *Lux* en La Habana en 1941 (cuando yo tenía veinte años) «Del esclavo al obrero asalariado». Cuando vi los documentos que usted me entregó, reconocí de inmediato su procedencia.

Además de afirmar que Julio Lobo le entregó dichos documentos, declara usted que él «tenía ganas de escribir un libro, o usar un libro manuscrito por otro, para ponerle su nombre» (p. 69). Conocí a Don Julio y admiré su enorme capacidad empresarial, así como su integridad y su amor a la historia. A Don Julio le debemos el más grande museo Napoleónico fundado fuera de Francia. Gracias a Don Julio Cuba posee la mejor biblioteca azucarera del mundo. Gracias a él llegaron a Cuba documentos de todo el mundo azucarero y nunca permitió que esta riqueza documental se sacara de Cuba, ni necesitó que alguien le escribiera un libro sobre un tema que él conocía mejor que nadie.

Finalmente, una palabra más sobre Don Julio Lobo a quien tanto debe la cultura cubana. ¿Cómo puede usted afirmar que Don Julio adquiría ingenios «para darse categoría social» (p. 69) mientras «los inversionistas norteamericanos más astutos» vendían los suyos (p. 69)? Demuestra así usted una insondable ignorancia azucarera. Don Julio, como usted menciona, controlaba «la venta de la mitad de la zafra de azúcar de Cuba, y la tercera parte de Puerto Rico» (p. 69). Para llevar este control necesitaba tener siempre, y ahora voy a utilizar la frase de Don Julio, «más de medio millón de toneladas en la muñeca». Esto se entiende cuando se conoce la diferencia entre el azúcar físico, que producen los ingenios, y el azúcar bursátil que era el negocio al que se dedicaba astutamente Don Julio, y que lo llevó a convertirse en el hombre

más rico de Cuba. Eso sólo se lograba poseyendo ingenios, aunque algunos de ellos dejaran pérdidas. Don Julio negociaba en la bolsa, no con sacos llenos de azúcar, pero como protección tenía que tenerlos «en la muñeca» en caso de que fuese necesario.

Después de revisar los documentos que usted me entregara en Caracas, quedaba el problema de a dónde destinarlos para que sirviesen como fuente a futuros investigadores. Tomar esa decisión se me planteó en un momento en que sabía que los archivos de las asociaciones de hacendados azucareros y colonos cañeros estaban siendo destruidos por incuria oficial. También sabía que no se estaban haciendo esfuerzos por preservar este tipo de documentos, pues yo personalmente doné película de microfilm con el propósito de fotografiar documentos que estaban desintegrándose en archivos y bibliotecas nacionales y no pude conseguir que los funcionarios se interesaran en esa labor. Conocía las dificultades burocráticas que jóvenes investigadores tenían que salvar para consultar cosas tan elementales como periódicos de tan sólo diez o quince años atrás: hasta para eso necesitaban un permiso especial. Así que decidí mantenerlos en mi poder donde siempre estuvieron, junto con mi biblioteca, a la disposición de investigadores nacionales y extranjeros. Es precisamente por esta ayuda prestada a investigadores norteamericanos que la American Historical Association me honró ese año haciéndome Socio de Honor.

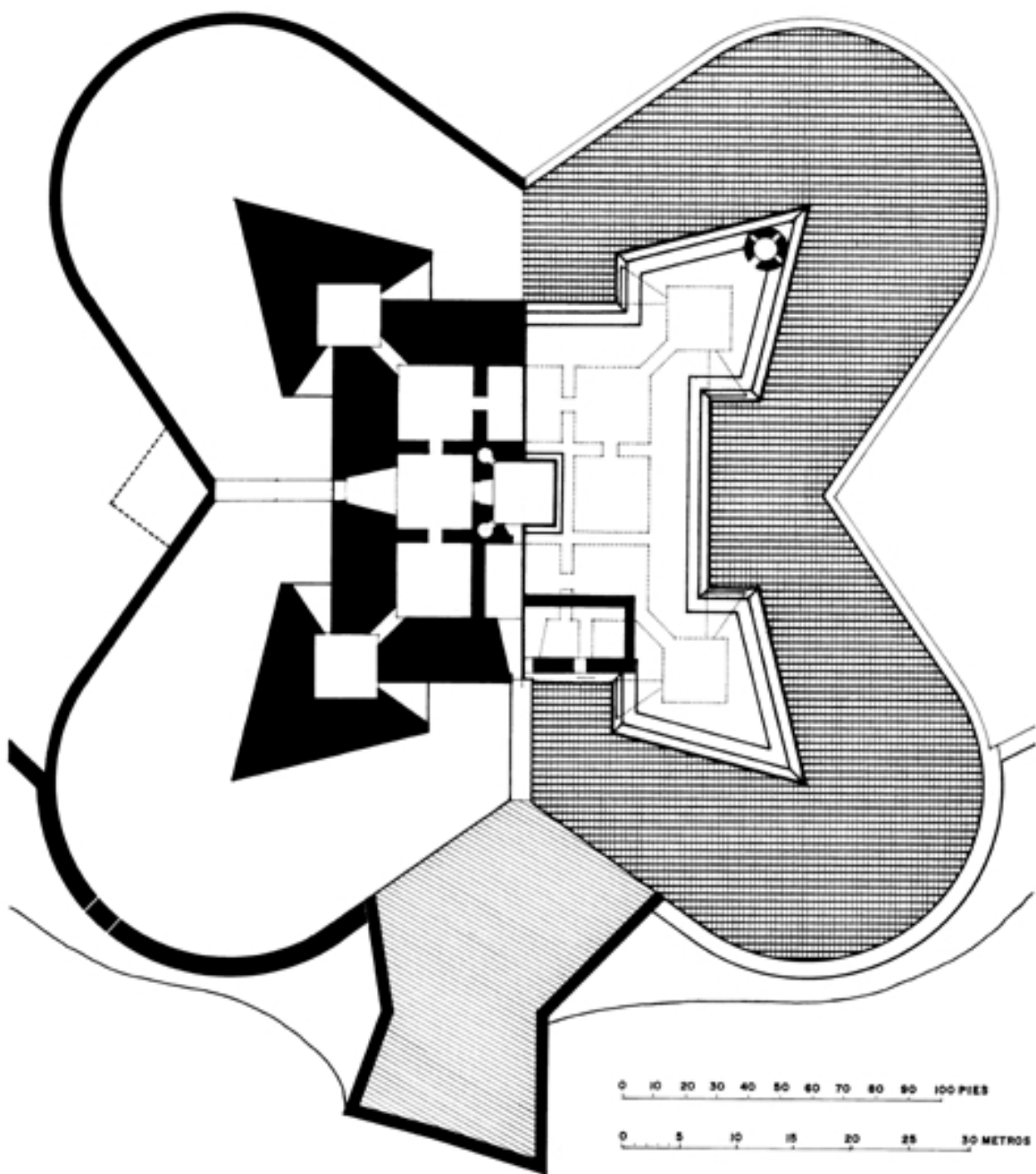
Creo que fue a finales del año 1991-1992, cuando le entregué muchos de los documentos históricos que tenía en mi poder, incluyendo parte de los que usted me dio, al Dr. Eusebio Leal Spengler, por considerarlo un excelente curador e íntegro funcionario. El resto de los documentos, que usted ahora califica patrimonio nacional, se encuentra como usted indica en mi casa en Miramar, es decir en **Cuba**. Es muy posible que continúen deteriorándose, como usted menciona en su carta, por las actividades destructoras de insectos y hasta ratones. Sin embargo, en cuanto al patrimonio nacional se refiere creo que la destrucción de insectos y ratones ha probado ser históricamente mucho menor a la que actualmente está teniendo el dólar. A pesar de ello, le he indicado a mi hija que los entregue a las autoridades pertinentes. Y, quien sabe si a la larga tendrán nuevamente que ser repatriados.

Sin otro particular a que hacer referencia, me despido de usted apreciado amigo.

Atentamente

MANUEL MORENO FRAGINALS

Cc: Franklin W. Knight



Planta y cubierta del Castillo de la Real Fuerza a principios del siglo XVII.

Las remesas familiares en la economía cubana

Pedro Monreal

CUBA INICIARÁ EL SIGLO XXI CON UN STATUS REFORZADO DE TÍPICA ECONOMÍA DE PEQUEÑA isla. Turismo, azúcar y rentas externas constituyen en la actualidad las principales vías de inserción del país en la economía mundial. Aunque en rigor el país no puede ser clasificado como una economía «rentista» clásica, en años recientes se ha hecho muy transparente la creciente dependencia del país respecto a las transferencias externas, en particular las remesas familiares y las donaciones. En realidad lo que se habría producido en la década de los noventa sería una modificación en la fuente y magnitud de esas «rentas»: de la vasta ayuda oficial externa de décadas anteriores a las transferencias privadas —relativamente menores— originadas en gran medida en la población emigrada. La emigración y las remesas familiares tienen hoy —a pesar de la existencia de poderosos obstáculos migratorios y de un agudo conflicto político con sectores de la población emigrada— un protagonismo económico y social sin paralelo en la historia reciente de la nación y, en la práctica, las remesas están actuando como un mecanismo de inserción internacional y de «modernización».

El fenómeno pudiera estar expresando —aunque resulte perturbador para algunos— que la exportación de fuerza de trabajo es en la actualidad una de las áreas de mayores «ventajas comparativas» del país y que de hecho una parte significativa del sector «moderno» de la economía cubana se encuentra más allá de sus fronteras formales. Una de las implicaciones posibles sería que el bienestar económico de los cubanos dependería así en grado considerable de las rentas familiares remitidas desde el exterior, las cuales permitirían mantener niveles de consumo superiores a los que cabría esperar del funcionamiento exclusivo de la «economía interna».

En un mundo crecientemente vinculado (o globalizado, como se le ha dado en llamar ahora) las estrategias de inserción internacional no se limitan a los Estados y empresas multinacionales. Todo parece indicar que también existen estrategias transnacionales a nivel familiar en las que la emigración y las remesas desempeñan un papel central. El incremento del potencial migratorio del país (temporal y definitivo) así como el vertiginoso crecimiento de los flujos de remesas familiares sugieren la existencia de una especie de esfuerzo modernizador «por cuenta propia» en vastos sectores de la población cubana.

Las remesas familiares constituyen el fenómeno económico menos estudiado entre los nuevos procesos de la sociedad cubana de la llamada era de post Guerra Fría a pesar de que en la práctica las remesas han actuado desde la primera mitad de la década del noventa como uno de los principales componentes de la «nueva economía» del país.¹ De hecho, el

¹ Existen trabajos no publicados sobre el tema realizados por diversas instituciones académicas y administrativas del país. La restringida difusión de esos estudios ha limitado el conocimiento del fenómeno.

propio monto de las remesas es objeto de agudas polémicas. Las notables discrepancias entre los estimados que se ofrecen por distintas fuentes reflejan no solamente las dificultades informativas asociadas a la estimación de un fenómeno por naturaleza poco transparente sino también la adopción de supuestos muy distintos y no siempre claramente articulados.

Los datos oficiales de la balanza de pagos de Cuba indican que en 1996 las «transferencias corrientes netas» —en su mayor parte formadas por remesas familiares y donaciones— alcanzaron los 743,7 millones de USD y aunque no se ofrece información más detallada acerca del monto específico de las remesas, cabría asumir que éstas son una parte considerable de esa cifra. Otros estimados realizados en Cuba colocan el volumen de las remesas en el rango de los 300 a 400 millones de USD, en tanto CEPAL las estimó en 1996 en el orden de los 800 millones de USD. En este artículo asumimos el supuesto —relativamente cauteloso— de que las remesas oscilan alrededor de los 500 millones de USD.

La actividad de remesas es por tanto uno de los más importantes sectores de la economía cubana contemporánea en términos de inserción internacional, solamente superada por el turismo y el azúcar, en cuanto al volumen de ingresos brutos en divisas, aunque en términos del aporte *neto* de divisas a la economía, la actividad de remesas es el sector líder. La tasa de crecimiento promedio anual de las transferencias corrientes durante el período 1992-1996 fue del 242 por ciento, más de diez veces superior al ritmo de crecimiento del turismo, usualmente citado como el sector más dinámico de la economía cubana durante la década del noventa. Visto desde otra perspectiva, el flujo de remesas equivalía en 1996 al 27 por ciento de las exportaciones cubanas de bienes.

En el transcurso de apenas cinco años las transferencias monetarias familiares desde el exterior se han convertido en una de las principales vías de inserción del país en la economía mundial y ello no puede ser minimizado. A nivel económico las remesas han actuado como un factor decisivo en la atenuación del empobrecimiento de vastos sectores de la población y han representado una fuente importante de ingresos en divisas del presupuesto estatal. Más importante aún ha sido el papel que han desempeñado en la articulación de un extenso mercado interno de productos y servicios ofertados en divisas, alrededor del cual se ha estructurado una compleja red de eslabonamientos productivos que ha favorecido la reactivación de importantes actividades y que sobre todo ha permitido un manejo favorable del ajuste económico.

La existencia de un comercio interno en divisas en gran escala y en mercados relativamente protegidos, al que se ha denominado sector de «exportaciones en frontera»², ha facilitado una especie de inserción internacional «indirecta» (en ese caso la inserción «directa» se produce a través de las remesas y no de las exportaciones) de carácter «sub-óptimo», es decir, sin tener que alcanzar necesariamente los niveles de eficiencia internacional que demandaría una inserción vía exportaciones reales. En otras palabras, las «exportaciones en frontera» —sustentadas en gran medida en las remesas— han hecho posible un manejo socialmente atenuado del ajuste económico, sin el incremento del desempleo que exigiría una inserción directa en el mercado mundial. El caso de la reactivación de la industria ligera es altamente revelador en ese sentido. En 1997 la producción global de esa rama de la industria,

² En rigor, las «exportaciones en frontera» también incluyen las ventas de producciones nacionales para satisfacer las crecientes demandas del sector turístico.

que incluye diversas actividades que van desde la industria textil y de confecciones hasta la jabonería y perfumería, no rebasaba el 75% del nivel alcanzado en 1989 aunque el volumen de empleo se había mantenido aproximadamente igual. Es decir, era menos eficiente que una década atrás. Sin embargo, los niveles de ingresos en divisas habían crecido considerablemente, se habían modernizado y transformado capacidades productivas y la rama crecía a tasas anuales muy superiores al crecimiento global de la economía nacional. La explicación de esta situación «mágica» (una actividad ineficiente generadora de divisas, empleo y «modernización») radica en el proceso de inserción sub-óptima apoyado en las «exportaciones en frontera». El 66% de los ingresos en divisas se obtuvieron de producciones destinadas a las ventas en los mercados minoristas en divisas, el 22% se generaron en los suministros al turismo, y solamente el 11% de los ingresos correspondieron a exportaciones reales.

Sin embargo, los efectos de las remesas también se extienden a otros planos. La estratificación del consumo, la segmentación de los mercados, y la exclusión social han sido procesos derivados de la manera específica en que las remesas se han articulado a la economía cubana en la década del noventa.³ Por otra parte, el reforzamiento del aspecto simbólico del consumo sustentado en divisas así como la disociación entre ese consumo y el esfuerzo personal han impactado de manera negativa una serie de valores relativamente extendidos entre la población con anterioridad a la crisis de los noventa.

El enfoque predominante entre los estudios realizados en el país es el de considerar las remesas como un fenómeno de la balanza de pagos. Sin duda, éste es un enfoque útil pero muy limitado. Por otra parte, los estudios realizados fuera de Cuba han hecho énfasis en problemas relativos a la escala y dinamismo de las fuentes de las remesas pero desde una perspectiva relativamente restringida.

Algunas interrogantes fundamentales relativas al tema todavía no han sido adecuadamente respondidas, entre ellas las siguientes:

- ¿Por qué los emigrantes remiten hacia Cuba una parte (en ocasiones significativa) de sus ingresos?
- ¿Qué factores determinan el volumen de las remesas?
- ¿Existen patrones estables en el flujo de remesas?, ¿se modifican tales flujos a través del tiempo?, ¿son predecibles los flujos de remesas?
- ¿Cuáles son los usos probables de las remesas y sus efectos?
- ¿Cómo pueden las políticas económicas influir en las remesas y en sus usos?, ¿en qué medida la política migratoria puede ser considerada como un componente de la política económica?

Las teorías que han tratado de explicar las remesas pudieran ser clasificadas en tres categorías, atendiendo al objeto central de estudio que se plantean. En primer lugar están los trabajos que han priorizado el estudio de la relación «costo-beneficio» desde una perspectiva macroeconómica. En segundo lugar, las llamadas teorías sobre el «sistema de remesas» (*remittance system*), es decir, las que han centrado su atención en la operación de los procesos intermedios que se encuentran ubicados entre los factores determinantes y los efectos finales de las remesas. Finalmente, las teorías del tipo «migración-remesas» que son estudios de

³ La aparición de mercados en gran escala de los cuales vastos sectores de la población están excluidos como consumidores estables es un fenómeno que no se produjo durante el período de aproximadamente treinta años que median entre principios de la década del sesenta y los inicios de la década del noventa.

tipo «microeconómico» que hacen énfasis en los condicionamientos mutuos que existen entre esos dos procesos.

Los estudios del tipo «costo-beneficio» son sin dudas los que han tenido una mayor difusión. Su preocupación central ha sido la de determinar cuál es el balance macroeconómico general de las remesas en una sociedad dada. Las dos preguntas centrales que han tratado de responder esos estudios han sido:

- ¿Pueden ser canalizadas las remesas hacia la inversión productiva o por el contrario, dada su dispersión, terminan éstas estimulando las importaciones y la inflación?
- ¿Puede conducir la utilización que se dé a las remesas a procesos de retroalimentación (*feedback*) en el terreno de las divisas, que a su vez exacerbén los procesos de balanza de pagos y que incrementen la dependencia de un país respecto al país desde donde se envían las remesas?

Como cabría esperar, la mayoría de estos estudios tienen implicaciones directas para las políticas. Generalmente el diseño de éstas toma como referente el planteamiento previo de un esquema de tipo «costos-beneficios».

Las teorías pertenecientes a la segunda categoría mencionada, es decir la del «sistema de remesas» (*remittance system*) parten de considerar que el enfoque de «costo-beneficio» es limitado porque no facilita una comprensión adecuada de cómo funciona integralmente el sistema de remesas. Según esa crítica, es necesaria una investigación «dentro» de ese sistema que haga énfasis en la acción de los mecanismos «intermedios» que son claves para la comprensión del proceso.

El aparato conceptual diseñado para ese tipo de análisis parte de considerar que entre los factores potenciales «determinantes» de las remesas y las consecuencias de largo plazo de éstas pueden identificarse cinco «efectos intermedios» que son esenciales: formación de un fondo «disponible» de remesas, decisión de hacer o de no hacer la remesa, forma de hacer la remesa, cantidad a remitir, y usos posibles de la remesa.

El modelo de decisión resultante de la identificación de esas variables destaca el hecho de que cuatro de los cinco efectos «intermedios» son decididos por los emigrantes, de ahí el papel clave de las decisiones de éstos en el proceso. La implicación de esta perspectiva teórica para las políticas es muy clara: el papel de los gobiernos está limitado en gran medida a tratar de influir indirectamente sobre esas decisiones.

Un punto que ha recibido una atención particular en el marco de esos estudios es la cuestión de la llamada «economía oculta», un fenómeno asociado a las remesas y que se deriva de la multiplicidad e importancia de los mecanismos informales que se utilizan para canalizar dichas remesas. En este caso, el término se utiliza estrictamente para identificar la estructura económica surgida de los flujos de capital inter fronteras generados por la migración laboral.

La «economía oculta» se relaciona más directamente con las formas de remisión pero también se vincula a otros dos «factores intermedios»: la decisión de remitir y el monto de la remisión. Es por tanto un fenómeno bastante abarcador y sus efectos también se producen a varios niveles. Por una parte, contribuye al enmascaramiento del proceso de remesas, dificultando en extremo la apreciación del fenómeno y estableciendo así importantes limitaciones a la efectividad de las políticas. Por otra parte, el predominio de mecanismos informales para circular las remesas priva a los gobiernos de las posibilidades de acceso directo a esos fondos y los conduce a la adopción de políticas «alternativas», para acceder a los mismos,

que pueden ser problemáticas en otras áreas. Finalmente, cuando las remesas son grandes y los canales informales son los predominantes, pueden existir apreciaciones incorrectas de los parámetros macroeconómicos. Una de las áreas más afectadas es la política monetaria en la medida en que se dificulta el control de la oferta monetaria, haciendo muchas veces que esta política sea poco efectiva.

El predominio de canales informales para la circulación de las remesas, en economías donde el peso relativo de éstas es grande, desata procesos de interacción económica muy complejos. Hay interacciones a cierto nivel entre esos mecanismos y la economía formal pero sobre todo tiende a estructurarse una economía informal que puede tener un peso importante en la economía del país. De hecho, el fenómeno puede tener implicaciones políticas en la medida en que pudiera llegar a operar alguna «estructura de poder» en la «economía oculta». Otra dimensión del problema que en ciertos casos puede ser muy relevante es qué tipo de productividad tiene más importancia para el país, ¿la productividad de los trabajadores emigrados o la de los que permanecen en el país?

Las teorías correspondientes a la tercera categoría, es decir, las del tipo «migración-remesas», han tenido su mayor desarrollo en el contexto de los estudios específicos sobre las remesas en islas pequeñas.

Las teorías «migración-remesas» tienen puntos de coincidencia con las otras dos categorías anteriormente presentadas, sobre todo con las teorías de «sistema de remesas», pero han tratado de ir más allá de la presentación de modelos macroeconómicos y de los modelos de toma de decisiones. El objetivo central ha sido diseñar diferentes modelos «microeconómicos» que expliquen las remesas de manera integral a nivel de lo que consideran como la unidad económica decisiva en la determinación de éstas: la familia.

EMIGRACIÓN Y REMESAS: HIPÓTESIS SOBRE EL CASO CUBANO

El estudio de las remesas en el caso cubano se dificulta dada la ausencia de estadísticas precisas. El volumen de remesas informado en la estadística oficial cubana no responde al registro de transacciones reales sino a una estimación con un margen de error relativamente significativo. Por otra parte, no existe información alguna acerca de la estructura de las remesas según el período de emigración del remitente ni hay datos sobre la utilización exacta que los receptores le dan a las remesas.

Como alternativa a una posición agnóstica, consideramos que aun en esas condiciones es posible adelantar un grupo de hipótesis acerca de las remesas para el caso de Cuba. El valor de esas hipótesis debería ser tomado con reservas y su mérito explicativo tendría que ser corroborado en el futuro mediante estudios empíricos.

Las principales hipótesis sobre las remesas en Cuba serían las siguientes:

1. Desde los inicios de la Revolución Cubana (1959) la emigración ha tenido un marcado componente político. No obstante, a partir de la década del noventa la emigración ha comenzado a desempeñar un papel económico creciente que pudiera tener un impacto significativo en el futuro de la economía del país. Entre las diversas características que presenta el actual proceso de reinserción de Cuba en el sistema de economía mundial capitalista hay dos factores que frecuentemente no reciben mucha atención y que sin embargo son claves: a) la existencia de una comunidad emigrada relativamente grande y bien establecida, y b) la existencia de fuertes tendencias migratorias. Habría que tener en cuenta, además, que tanto la comunidad emigrada como los nuevos emigrantes tienden a localizarse espacialmente

en un punto muy cercano a Cuba (Sur de la Florida) en el que predominan niveles de productividad muy superiores al de la economía cubana.

La asimetría espacial del desarrollo que existe entre Cuba y Estados Unidos actuaría como un factor permanente de emigración cubana, aun en situaciones en que en la economía nacional pudiera existir una alta demanda de recursos laborales. La exportación de fuerza laboral —particularmente la de tipo calificada— no es beneficiosa a los efectos del desarrollo de una economía nacionalmente coherente pero al no poder ser contenida más allá de ciertos límites, la emigración laboral debería ser potenciada entonces como factor de acceso parcial al valor creado por esa fuerza de trabajo que se ha desplazado hacia áreas de muy alta productividad. La fuerza laboral es el más valioso activo económico de una nación y debe ser aprovechada al máximo donde quiera que ésta se haya insertado, dentro o fuera del país.

2. La asimetría espacial del desarrollo es muy acentuada y visible entre Cuba y los Estados Unidos pero también existe cuando se comparan las actuales condiciones de la economía nacional con la de muchos otros países con los cuales interactúa Cuba como parte de un proceso de reinsertión internacional que ha estado produciéndose en un contexto generalizado de pérdida de ingresos y de empobrecimiento de amplios sectores sociales. El efecto combinado que ha tenido sobre la fuerza laboral del país esa asimetría y la crisis económica es muy claro: Cuba se está reinsertando en la economía internacional aportando una fuerza de trabajo que en alto grado es portadora de un subsidio para la acumulación de capital.

La utilización de la fuerza laboral cubana en actividades económicas de competitividad internacional se encuentra subordinada a las necesidades de la acumulación de capital y no a la inversa. En otras palabras, las actividades en las que está interesado el capital dentro de Cuba son las que determinan los niveles de empleo y de remuneración de la fuerza de trabajo, mientras que la disponibilidad de fuerza laboral (calificada y experimentada en ciertas actividades) puede no tener efecto alguno sobre la acumulación. A modo de ejemplo, el desarrollo acelerado del turismo implica la formación simultánea de su fuerza laboral, mientras que la existencia de una fuerza de trabajo industrial relativamente extensa y calificada poco ha influido sobre el impulso a actividades industriales.

3. La apropiación social de esa plusvalía (vía mecanismos estatales) es posible hacerla directamente en los casos en que el empleo de la fuerza de trabajo se hace en actividades radicadas dentro del territorio nacional y cuando ésta es exportada bajo modalidades centralizadas de «servicios profesionales». Sin embargo, la posibilidad de apropiación social de parte del valor generado por la fuerza laboral que ha emigrado de manera individual se limita a la captación (mediante impuestos directos, indirectos, o ambos) de una parte de la compensación salarial que esa fuerza laboral emigrada recibe y que luego envía a Cuba en forma de remesas. Por esa razón, el principal beneficio de las remesas aportadas por la fuerza laboral emigrada no radica tanto en las posibilidades de apropiación social de éstas como en el papel complementario que desempeñan en términos de la reproducción social de una parte significativa de la fuerza de trabajo. En otras palabras, las remesas reducen el costo de la reproducción de la fuerza de trabajo. Esto es una manifestación de los complejos «subsídios cruzados» que se producen alrededor de los procesos de emigración de la fuerza de trabajo. De una parte, la economía socialista cubana subsidia la acumulación de capital (salarios estatales relativamente equitativos y bajos, amplios programas sociales y formación laboral financiada por el presupuesto nacional) mientras que de la otra, las remesas complementan los costos de reproducción de la fuerza laboral. El punto a retener es que esta

complementación no se produce a cuenta del capital sino por transferencias originadas en la fuerza laboral empleada en áreas de mayor productividad.

4. En términos macroeconómicos, las remesas pudieran ser consideradas como la expresión de la existencia de un sector «moderno» de la economía ubicado más allá de las fronteras formales. En un contexto general que limita la utilización eficiente y bien remunerada de los recursos laborales del país, una parte de éstos tiende a desplazarse —aun en presencia de restricciones legales a ese movimiento— hacia localizaciones espaciales (fuera del país) en las que puedan colocarse en actividades de mayor rendimiento económico relativo. De esa manera, la inserción del país en el sistema de economía mundial no se limita al comercio exterior, las finanzas y la inversión extranjera sino que también se produce mediante la exportación de la fuerza de trabajo, que en el caso de Cuba es particularmente importante y notablemente eficiente en términos del aporte de ingresos en divisas. Las remesas estarían representando la parte del valor creado por la fuerza de trabajo emigrada. Esas rentas externas se incorporan a la economía nacional de acuerdo con un mecanismo de distribución determinado por el propio proceso migratorio. Es importante dejar aclarado que lo anterior no significa que el único motivo de la emigración sea de naturaleza económica, lo que se desea destacar es que el fenómeno de las remesas debe ser entendido fundamentalmente como un proceso económico que rebasa, con mucho, el terreno de la balanza de pagos.

5. En términos de la explicación de los flujos migratorios de Cuba durante los últimos años pudiera considerarse un modelo de cuatro sectores económicos con dos sectores «internos» y dos sectores «externos». El criterio para esta clasificación se basa en las diferentes modalidades de empleo y de retribución del trabajo:

- Sector estatal orientado hacia el mercado interno, la administración pública y los servicios sociales.
- Sector externo estatal orientado hacia la exportación de bienes y servicios.⁴
- Sector no estatal orientado hacia el mercado interno.
- Sector externo privado exportador de fuerza de trabajo (emigración).

El primer y el segundo sector concentran la mayor parte del empleo a nivel nacional y en general los niveles de remuneración del trabajo son sustancialmente inferiores a los ingresos existentes en los otros dos sectores, a pesar del establecimiento de los llamados «mecanismos de estimulación» que a través de diferentes formas benefician a una parte de los trabajadores. Existen algunas actividades de estos sectores, particularmente el turismo, en las que de manera excepcional los trabajadores obtienen legalmente ingresos relativamente altos, fundamentalmente por recibir una parte de sus ingresos en divisas que tienen tasas de cambio muy favorables respecto a la moneda nacional. El sector no estatal orientado hacia el mercado interno presenta una notable segmentación de ingresos en su interior que refleja la diversidad de modalidades de organización económica que contiene ese sector (diferentes tipos de cooperativas, sector privado campesino, y trabajadores por cuenta propia). En general, los ingresos de las personas empleadas en el sector no estatal son superiores a los del sector

⁴ A los efectos de esta clasificación se ha considerado que las actividades de las empresas mixtas (capital estatal cubano asociado con capital extranjero) así como la actividad de empresas extranjeras radicadas en Cuba (fundamentalmente de tipo comercial) forman parte del «sector externo estatal orientado hacia la exportación de bienes y servicios» en la medida en que los salarios pagados por las empresas mixtas y extranjeras se determinan de acuerdo con parámetros legales que los definen como salarios estatales.

estatal pero las posibilidades de empleo que ofrece el sector no estatal están relativamente limitadas (dado un diseño de política económica que restringe la expansión de la actividad no estatal) por lo que no se observa el desplazamiento masivo de fuerza de trabajo en busca de mayores ingresos que cabría esperar en otras condiciones.

Por otra parte, los ingresos del sector privado exportador de fuerza de trabajo están determinados de manera exógena al funcionamiento de la economía nacional y son relativamente muy altos en la medida en que reflejan niveles muy superiores de productividad. En un contexto como el descrito anteriormente, donde hay pocos empleos estatales que ofrecen altos ingresos y donde existen grandes limitaciones para el desplazamiento interno de la fuerza de trabajo desde los sectores estatales hacia el sector no estatal nacional, la presión que existe sobre el sector privado exportador de fuerza de trabajo es enorme y se manifiesta en forma de tendencias migratorias que aun cuando no están exactamente cuantificadas cabría asumir que son de una escala considerable. La emigración se convierte así, a pesar de su costo psicológico y de las numerosas barreras legales existentes, en un importante mecanismo para acceder a mayores ingresos y por esa vía para alcanzar una mayor movilidad social relativa. En las condiciones actuales de Cuba la emigración puede ser una vía mucho más atractiva que el empleo en los sectores estatal y no estatal nacionales como mecanismo para mejorar los ingresos.⁵ No existe otra actividad legal de amplia escala que ofrezca mayores rendimientos relativos para la fuerza de trabajo.

6. Las restricciones legales (nacionales y extranjeras) impuestas a la emigración no han impedido la inclusión del «salario externo», es decir, el que se percibiría en caso de emigración, dentro del conjunto de variables que consideran muchos cubanos al tratar de decidir su futuro. El flujo migratorio no es masivo pero sí lo suficientemente grande como para estar teniendo un impacto significativo en la economía nacional, no solamente en términos de ingresos⁶ sino también en cuanto a las opciones del empleo de los recursos laborales. Los sectores internos de la economía nacional compiten en el terreno del empleo con otras economías que ofrecen posibilidades de colocación laboral mucho más atractivas. En última instancia la emigración de fuerza laboral estaría expresando que la exportación de fuerza de trabajo es una actividad competitiva del país a nivel internacional. El bajo nivel relativo de la emigración actual no refleja una falta de demanda de la fuerza de trabajo del país sino la existencia de barreras legales y de otros obstáculos.

7. En rigor, en Cuba la exportación de fuerza de trabajo incluye diferentes modalidades que van desde la emigración permanente, principalmente hacia Estados Unidos, que constituye el más importante destino migratorio final de los cubanos y el principal país emisor de remesas, hasta las modalidades de emigración temporal, algunas de éstas organizadas como una actividad estatal centralmente controlada (por ejemplo, la «exportación» de médicos y de

⁵ Por supuesto que el nivel de ingresos no es la única motivación que tienen las personas para permanecer en un empleo o para buscar uno nuevo. La realización personal en una actividad dada o la existencia de determinados criterios ideológicos y políticos son muchas veces factores que prevalecen sobre el nivel de ingreso. Adicionalmente, en la valoración de un posible desplazamiento migratorio también actúan consideraciones de tipo cultural, familiar y de percepción de descalificación laboral o de pérdida de status social que pueden ser más poderosos que el atractivo de mayores ingresos.

⁶ El volumen actual de las remesas que llegan a Cuba equivale —cuando se calcula a la tasa de cambio del mercado— a una cifra varias veces superior a todos los salarios pagados en el país.

otros profesionales a partir de contratos establecidos con diferentes gobiernos) y otras formas de emigración temporal, también con algún grado de control estatal pero donde éste es algo más distendido (por ejemplo, la emigración temporal de artistas, algunos profesionales, y personas que por diversas razones permanecen algún tiempo en el exterior). Sin embargo, hasta el presente, la principal modalidad migratoria es la llamada «salida definitiva» del país.⁷ Esto tiene, como apuntaremos más adelante, un efecto importante en la configuración del patrón de remesas y también expresa la existencia de una estructura inflexible que dificulta la reinserción en la economía nacional de la fuerza laboral que emigró en un momento determinado.

8. El cuantioso volumen de remesas que se recibe actualmente en Cuba ha contribuido a que el proceso de reconfiguración de la economía cubana que ha tenido lugar en la década del noventa incluya de manera destacada elementos de una economía «rentista» en la nueva estructura económica. En términos estrictos, la economía cubana contemporánea no puede ser calificada como una economía que dependa fundamentalmente de rentas externas como las remesas ya que también han emergido actividades económicas como el turismo y la minería que son hoy esenciales para el desempeño de la economía nacional. No obstante, la importancia de una renta externa como las remesas está fuera de toda discusión. Desde una perspectiva histórica, las remesas han reemplazado parcialmente hoy a la transferencia de recursos —políticamente determinada— que durante muchos años (hasta 1990) recibió la economía cubana desde el llamado «campo socialista». Ni entonces ni en la actualidad las rentas externas significaron que el país estuviese viviendo «más allá de sus posibilidades». Ciertamente, los niveles de consumo realmente existentes rebasaron en ambos períodos las posibilidades que ofrecían los ingresos generados internamente, pero lo que sucede es que una parte de las «posibilidades» del país también radica en su valor estratégico y simbólico, tal y como ocurrió mientras existió el campo socialista, o en la existencia de una fuerte comunidad emigrada y en las posibilidades de exportación de fuerza de trabajo. El que una parte de la población emigrada (actual y futura) se inserte en espacios de la economía internacional con niveles de remuneración relativamente elevados que parcialmente fluyan hacia Cuba no puede dejar de ser considerado como un importante activo económico del país, es decir, como un componente de las «posibilidades» de la nación, sobre todo en el caso de una pequeña isla donde las alternativas no son tan amplias.

La estructura económica resultante en ambos períodos (economías abiertas, muy dependientes de las importaciones y con una estructura de la oferta que en alto grado no es competitiva a nivel internacional) más que un fallo de diseño o incapacidad de gestión, refleja la acción de factores compensadores como las rentas externas que hicieron no sólo posibles sino inclusive racionales aquellas estructuras que no surgieron de la nada sino de condiciones muy concretas. Durante el período de la «ayuda socialista» el fomento de sectores de exportación de poco dinamismo como el azúcar, el descuido de actividades potencialmente generadoras de ingresos como el turismo, y el desarrollo de una vasta estructura industrial no competitiva a nivel internacional, orientada hacia la sustitución de importaciones, fueron

⁷ Aunque en términos estrictamente legales el concepto de «salida definitiva» del país es algo complejo, en términos prácticos significa que aunque el emigrante mantiene su ciudadanía sin embargo pierde el derecho de residencia en el país, necesita de una autorización cada vez que desee ingresar en el territorio nacional, se le cancelan todos sus derechos políticos y pierde cuanta propiedad hubiese dejado en el país.

consecuencias lógicas de la disponibilidad de recursos y del establecimiento de un sistema de precios relativos derivados de la «ayuda». Expresado en términos más simples mediante un ejemplo, el desarrollo de una industria nacional para el procesamiento industrial del bagazo (un subproducto de la elaboración de azúcar de caña) como materia prima para la elaboración de papel y madera, fue una decisión racional dados los precios relativos existentes en el período de la «ayuda socialista», que hacían más económico utilizar el petróleo y no el bagazo para generar energía. En la década del noventa, la posibilidad de reactivar en alguna medida ciertas ramas de la economía, particularmente actividades de una industria nacional que no es competitiva en mercados internacionales —pero que a pesar de ello genera ingresos en divisas y permite mantener altos niveles relativos de empleo (y con ello estabilidad social y política)— se apoya en las llamadas «exportaciones en frontera» sustentadas en gran medida en las remesas.

En suma, los elementos «rentistas» de una economía como la cubana no pueden ser considerados como negativos o desmerecedores en sí mismos. Son factores que expresan el aprovechamiento de activos nacionales, sean estos factores de tipo estratégico o la exportación de la fuerza laboral, que a fin de cuentas permiten sostener niveles de bienestar nacional superiores a los que cabría esperar de no aprovecharlos. Por supuesto, que las estrategias y políticas que se diseñen e implementen para el aprovechamiento de esos activos pueden ser problemáticas pero, inclusive en ese caso, habría que tener en cuenta que el problema no radica en la existencia de rentas externas sino en las formas de incorporar éstas a la economía y a la sociedad.

9. La familia promedio cubana involucrada en procesos migratorios se comporta como un actor económico racional, es decir, la familia trata de lograr una utilidad máxima mediante una combinación óptima de las capacidades individuales de sus miembros. Los datos de la emigración cubana más reciente hacia los Estados Unidos (1990-1996) evidencian una elevada proporción de personas en plena edad laboral (75 por ciento de los emigrados durante ese período) y proporciones relativamente bajas de niños y ancianos. Los miembros más productivos de las familias son los que fundamentalmente emigran en tanto que los grupos menos productivos (niños y ancianos) permanecen en Cuba, subsidiados parcialmente mediante las remesas. Esta peculiar configuración de la emigración maximizaría los ingresos y minimizaría los gastos a nivel de toda la familia, sobre todo teniendo en cuenta que el costo de servicios, como la educación y la salud, es en Cuba sustancialmente inferior al costo de esos servicios en los países hacia los cuales se dirige la emigración cubana. Las desviaciones respecto al patrón antes apuntado son frecuentes, inclusive en las familias con emigración reciente y por tanto lo anterior no puede ser entendido en modo alguno como una explicación acerca del patrón migratorio de cada familia cubana sino simplemente como una aproximación general al fenómeno.

10. Para la familia promedio cubana sujeta a procesos de emigración la crítica coyuntura económica de la década del noventa así como las modalidades de ajuste ocurrido en el país (por ejemplo, la legalización de la libre circulación del dólar estadounidense) han modificado radicalmente la escala, el dinamismo y las motivaciones de las remesas. En el corto plazo, el creciente flujo de remesas ha sido un factor significativo para la supervivencia de un sector relativamente grande de la población. Sin embargo, para esas familias lo más importante no es tanto lo que ha ocurrido en el corto plazo sino el impacto que pudiera tener la adopción de una estrategia familiar «transnacional» en el incremento de la riqueza familiar en el largo plazo. La emigración dejaría de ser así un recurso de emergencia para convertirse en una

modalidad permanente de optimización del ingreso familiar. En términos más generales esto pudiera significar que la definición del bienestar nacional tendría que considerar los ingresos de los cubanos no importa dónde residan éstos.

11. Las remesas representan la parte del valor creado por la fuerza laboral emigrada que llega a Cuba de acuerdo a determinada lógica de distribución. Ese proceso de distribución debe ser explicado en términos de los factores que determinan el flujo de remesas, el volumen y comportamiento de éstas a través del tiempo, así como sus usos posibles. En particular nos parecen relevantes dos modelos: el de «altruismo» y el de «acuerdo implícito de préstamo familiar».

El modelo altruista pudiera explicar una parte significativa del volumen de remesas en la medida en que el vertiginoso ritmo de crecimiento de éstas ha coincidido con un período de aguda crisis económica y de contracción general del consumo. Un amplio segmento de la población emigrada ha acudido en ayuda de sus familiares y amigos en la isla y la motivación altruista incluye a emigrados que durante mucho tiempo no habían sostenido contactos regulares con esas personas. La nota de cautela que es necesario introducir respecto a la explicación de las remesas a partir de un modelo altruista consiste en que esa parte del flujo de las remesas puede no ser estable a través del tiempo por cuanto se apoya en factores de difícil pronóstico.

12. El modelo de «acuerdo de préstamo informal inter-familiar» pudiera explicar la parte mayor y más estable del volumen de remesas que llega hoy a Cuba. En particular, explicaría de manera mucho más precisa la relación existente entre remesas y emigración como procesos mutuamente condicionados en los que las remesas no solamente deben ser entendidas como un resultado de la emigración sino también como una condición de la misma. Cuando la emigración se manifiesta como un proceso continuo, estable y de una escala potencial considerable (como es el caso de Cuba) las remesas desempeñan un papel muy importante en el aseguramiento del éxito de la emigración y además son cruciales para el efecto de demostración de la emigración como la actividad de mayor rendimiento económico relativo de la fuerza de trabajo. Una parte de las remesas que pudieran ser explicadas a partir del modelo de «acuerdo de préstamo informal inter-familiar» consistiría en el «servicio» que hacen los emigrantes de lo que consideran como un «préstamo» que recibieron antes de sus familiares que permanecen en Cuba y que les habría permitido emigrar con las capacidades que habrían hecho posible su inserción laboral en el país hacia el cual han emigrado.

Otra parte de las remesas consistiría en un «préstamo» que hacen los emigrantes a parte de sus familiares que permanecen en Cuba con el objetivo de lograr la reunificación familiar, en este caso en el país hacia el cual se ha emigrado. Parte de ese «préstamo» correspondería a los costos formales de la reunificación familiar (trámites migratorios y pasajes) y otra parte se emplearía para asegurar las necesidades de esos familiares, y en esa medida actuaría en el sentido de preparar a los futuros emigrantes.

13. La distinción de los grupos emigrados en función del período de emigración resulta crucial para entender el fenómeno de las remesas en Cuba. A pesar de que no se dispone de los datos precisos, se pudieran adelantar algunas reflexiones sobre el particular. Nos parece relevante señalar que existe una relación directa entre la duración del período de emigración y las posibilidades efectivas de hacer remesas mientras que existe una relación inversa entre la duración de la emigración y las motivaciones para enviar remesas.

La primera de esas relaciones puede ser parcialmente confirmada en los datos existentes acerca del perfil de ingresos de la población cubana emigrada hacia Estados Unidos,

que revelan claramente que los emigrados con mayor tiempo en ese país tienen una situación económica mucho mejor que los emigrados más recientes. La segunda relación se explica porque los emigrados recientes tienen en Cuba familiares muy cercanos con los cuales quieren reunificarse o familiares también muy cercanos con los cuales consideran que tienen un «deber» en términos de contribuir a su manutención. Adicionalmente, los emigrados más recientes tienen un mayor conocimiento de la situación económica de su país de origen y su nivel de sensibilidad respecto a las dificultades es también mayor que el de grupos emigrados anteriormente. Por esa razón, tanto en el caso de «altruismo» como en el caso de «acuerdo de préstamo informal inter-familiar», las motivaciones para hacer remesas son relativamente más fuertes en los grupos de emigración más reciente. Esto no significa que los grupos con mayor tiempo de emigrados no hagan remesas, sino que sus motivaciones deben ser menos intensas en la medida en que, por una parte la reunificación con sus familiares más allegados ya se habría producido, y por la otra es cada vez más estrecho (por razones biológicas) el grupo de familiares cercanos contemporáneos suyos que permanecen vivos en Cuba.

14. En todos los grupos de emigrados cubanos (clasificados según la duración de la emigración) las remesas pueden tener un componente que debe ser explicado por «altruismo» y otro componente que es explicado a partir del modelo de «acuerdo de préstamo informal inter-familiar». Pudiera adoptarse el supuesto de que para el caso de los emigrados antes de 1980 las remesas se explican fundamentalmente (si bien no exclusivamente) como un fenómeno de «altruismo» mientras que en los grupos emigrados a partir de 1980 las remesas se ajustan más a un modelo de «acuerdo de préstamo informal inter-familiar» que opera en función de la reunificación familiar.

15. En términos del volumen de las rentas externas generadas por la fuerza de trabajo emigrada cubana el papel decisivo lo desempeñan las remesas familiares, fundamentalmente las originadas en Estados Unidos por una fuerza de trabajo emigrada definitivamente. El peso de la emigración temporal relacionada con esquemas centralizados de exportación de fuerza de trabajo (por ejemplo, contratación oficial de profesionales cubanos en el exterior) es mínimo en la generación de ingresos comparado con las remesas familiares y aunque no existen estadísticas disponibles para el caso de los ingresos generados por otras modalidades de emigración temporal (por ejemplo, personas trabajando un tiempo en el exterior a título individual) también cabría pensar que el peso de esos ingresos es mínimo respecto a las remesas.

La emigración temporal de la fuerza de trabajo ofrece un potencial considerable en términos de generación de remesas debido a la característica bien establecida en la literatura especializada para ese tipo de emigración en cuanto al envío, en forma de remesas, de una parte sustancial de los ingresos obtenidos. Sin embargo, la adopción de esquemas de impuestos directos excesivamente elevados para la fuerza laboral emigrada temporalmente puede terminar desestimulando la emigración temporal y por el contrario, incentivando la emigración definitiva. Los impuestos están sin dudas justificados desde el punto de vista de la equidad social pero el uso excesivo del impuesto directo puede ser contraproducente en términos de la generación de flujos de ingresos hacia el país exportador de fuerza de trabajo temporal. La utilización de esquemas de impuestos indirectos (por ejemplo, sobre las ventas) pudiera ser más efectiva a los efectos de combinar criterios de equidad social con la maximización de los flujos de remesas aportados por la fuerza de trabajo temporalmente emigrada.

Una cuestión adicional que merece atención en el caso de Cuba es la relativa a la modalidad migratoria de «salida definitiva». Una modificación en la política migratoria que

permitiera retornar al país a los emigrados que desearan retirarse en Cuba le agregaría una «tercera oleada» al patrón de remesas cubanos lo que redundaría no solamente en un incremento de las remesas y en la extensión del ciclo de éstas sino que también reduciría relativamente la presión respecto a la necesidad de mantener un alto movimiento migratorio para asegurar el sostenimiento del flujo de remesas. Un cambio de este tipo en la política migratoria debe dar cuenta obviamente de otros factores de naturaleza política y diplomática pero lo que se desea resaltar es el potencial efecto significativo que tendría una medida como ésta en las rentas externas que recibe el país. Asumiendo hipotéticamente que la «tercera oleada» es aproximadamente similar en cuanto a volumen a las dos primeras oleadas, la incorporación de una tercera oleada al patrón de remesas cubano pudiera reportar un flujo neto adicional cada año de aproximadamente 170 millones de dólares (algo inferior a todas las exportaciones anuales de tabaco en 1997) sin tener que hacer inversión alguna para ello.

16. Por otra parte, la modificación del diseño de la política económica interna también pudiera tener un efecto significativo en el incremento de las remesas en la medida en que permitiría incorporar al caso cubano el componente de remesas correspondiente al modelo de «acuerdo de co-seguro familiar», que opera a partir de la inversión. En términos hipotéticos cabría asumir para el caso cubano que la extensión de la autorización de las actividades privadas por parte de cubanos residentes en la isla estimularía una nueva modalidad de remesas, que consistiría en flujos enviados desde el exterior para asegurar a sus familiares en Cuba un nivel estable de ingresos durante un tiempo. Esto los estimularía a invertir en actividades privadas cuyos riesgos no estarían dispuestos a enfrentar de no contar con la estabilidad que les proporcionan las remesas. No obstante, en el caso de Cuba habría que tener en cuenta que probablemente esta modalidad de remesas no sería tan importante como la vinculada al modelo de «acuerdo de préstamo informal inter-familiar» ya que los rendimientos esperados de la inversión en la preparación de nuevos emigrantes deberían ser teóricamente superiores a los rendimientos de la inversión en el sector privado de la economía interna. Sin embargo, en determinadas condiciones (por ejemplo, limitada competencia o mercados distorsionados) los rendimientos de la inversión interna pudieran ser particularmente elevados.

No es posible hacer una estimación precisa del volumen adicional de rentas externas que se derivaría de la operación de un modelo de «co-seguro familiar», pero sería admisible asumir que ese volumen sería significativo. Teóricamente, ese flujo no tendría costo alguno en tanto no se supone que deba compensarse al remitente. Si a esa posible modalidad de remesas se agregase el flujo suplementario que de manera informal pudiera ser enviado como «inversión» de la comunidad emigrada (el cual sí debería ser compensado con parte de las ganancias) pudiera entonces pensarse en un monto adicional de remesas cuya magnitud pudiera ser considerable respecto a la inversión extranjera formal (que en la actualidad es menor que el flujo de remesas). En términos potenciales, ésta podría ser la vía más eficiente de obtener en el exterior recursos de inversión a muy bajo costo. Existen atendibles razones políticas que deben ser tenidas en consideración en cualquier decisión que se adopte en esta área y que pudieran aconsejar cautela respecto a una mayor expansión de la actividad no estatal interna (incluyendo la de tipo privada), pero en cualquier caso resulta importante retener las potencialidades que tendría una modificación de la política económica en un eventual «salto» en los montos de remesas. Una cuestión adicional a tener en cuenta sería que esos recursos se destinarían fundamentalmente a la inversión productiva (no al consumo) y que por tanto contribuirían a enfrentar el proceso de descapitalización

al que se enfrenta el país y que no ha podido ser contrarrestado con las fuentes de inversión disponibles en la actualidad.

17. En conclusión, las remesas constituyen hoy una importante actividad económica de Cuba que expresan la incorporación a los circuitos de la economía nacional de parte del valor creado por la fuerza laboral emigrada. Esos ingresos —técnicamente considerados como «rentas externas»— son enviados a Cuba de acuerdo con un patrón relativamente complejo derivado de procesos migratorios. El actual flujo de remesas tiene algunos componentes relativamente estables y predecibles, es decir, no es un fenómeno coyuntural y volátil, aunque su sostenimiento en el largo plazo depende de la continuación de la exportación de fuerza laboral hacia economías de más alta productividad. Esto representa un conflicto potencial con la demanda de fuerza de trabajo por parte de los sectores de la economía interna pero cabe pensar que inclusive en una situación de relativa mejoría económica de Cuba se mantendría la emigración laboral dada la existencia de significativos diferenciales de remuneración respecto a otros países. La cuestión sería por tanto tratar de sacar el mejor partido posible de un proceso inevitable. En las condiciones actuales y previsibles del país el bienestar económico general de los cubanos se halla crecientemente determinado por un nivel combinado de ingresos originado en grado importante fuera del espacio «interno». El potencial no explotado de las remesas es todavía significativo aunque el aprovechamiento de tal potencial requeriría de modificaciones tanto en la política migratoria como en la política económica del país. Para un país como Cuba las remesas no pueden ser consideradas como un factor «externo» que permite a la sociedad vivir «más allá de sus propios medios». La emigración de fuerza de trabajo es un importante activo del país y la consolidación de la actividad de remesas equivale a la existencia de un sector «moderno» de la economía cubana ubicado más allá de las fronteras formales que debería ser tenido en cuenta en la estrategia económica del país.

(Publicado en Gabbert et al. (ed.): *Lateinamerika Analysen und Berichte 23—Migrationen* (Bad Honnef, Alemania: Horlemann) 1999)

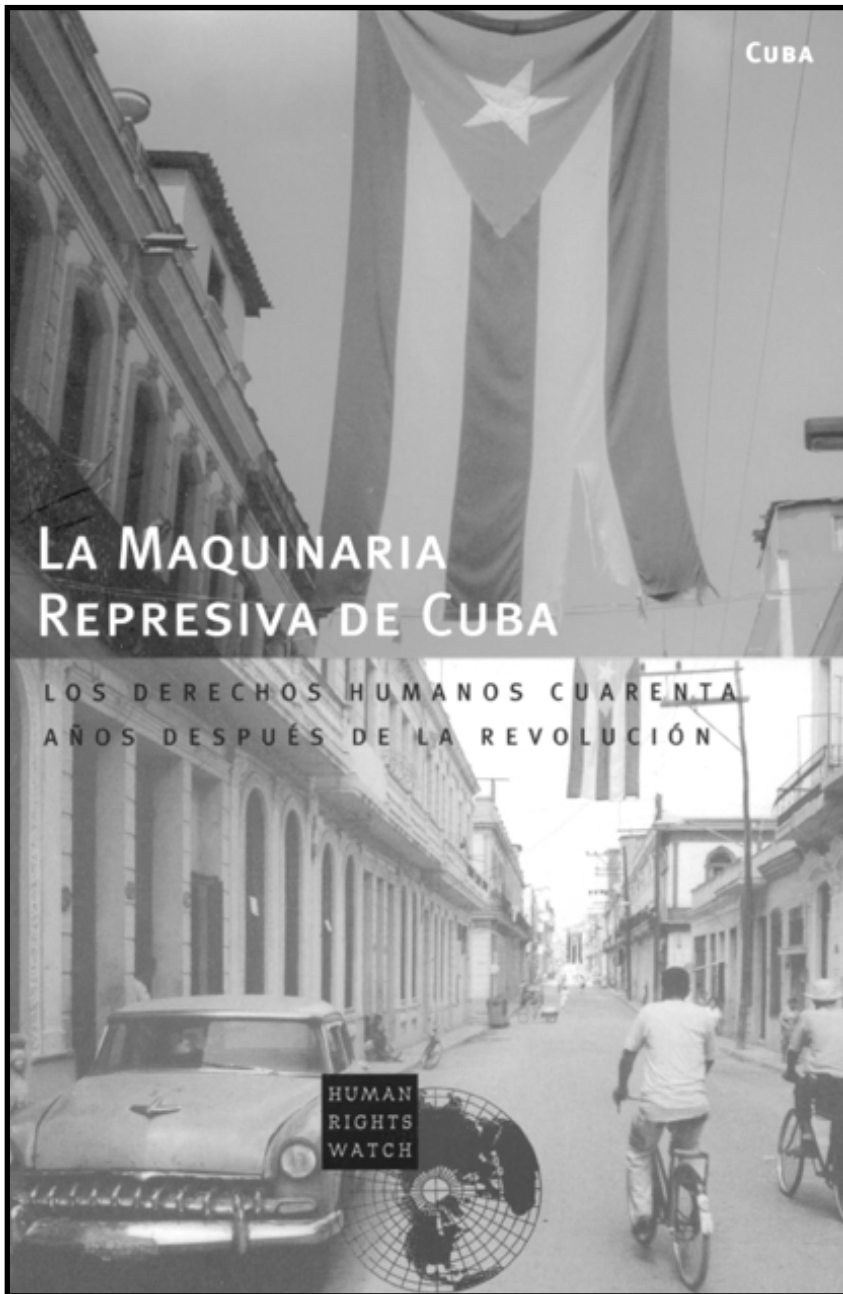
Carta abierta de los intelectuales mexicanos acerca de la violación de los derechos humanos en Cuba

Ciudad de México, a 27 de mayo de 1999

Manifestamos nuestra preocupación y condena ante el endurecimiento de la política del régimen cubano en contra de los derechos humanos universales, que en los últimos meses se ha evidenciado en la violación de los derechos de libre expresión y al debido proceso, afectando a periodistas, intelectuales y ciudadanos disidentes. Tal es el caso de Vladimiro Roca, Martha Beatriz Roque, René Gómez y Felix Bonne, sometidos a un proceso judicial irregular y condenados por razones obviamente políticas.

Creemos que la situación prevaleciente en Cuba, en materia de derechos humanos, reconocida por los más prestigiados organismos internacionales, debe preocupar a los mexicanos, que como pueblo hemos mantenido vínculos históricos de fraternidad con esa nación. Asimismo solicitamos al Ejecutivo Federal que incluya la preocupación por el respeto a los derechos humanos en la agenda bilateral de las relaciones con Cuba.

Carlos Monsiváis, Sergio Aguayo, Jorge G. Castañeda, Enrique Krauze, Fernando Benítez, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Mariclaire Acosta, Elena Poniatowska, Sealtiel Alariste, Homero Aridjis, Ángeles Mastreta, Juan Villoro, Jean Meyer, Julieta Campos, María Teresa Jardí, José Luis Cuevas, Laura Esquivel, Adolfo Castañón, Alejandro González Acosta, Emmanuel Carballo, David Fernández Dávalos, Emilio Carballido, Miguel Concha, Guillermo Sheridan, Edgar Cortez, Ignacio Solares, Dinorah Isaak, Michael Chamberlain, Enrique Semo, Rafael Álvarez Díaz, David Huerta, José Agustín Ortiz Pinchetti, Arnaldo Córdova, César Cansino, Arnaldo Kraus, Luis Salazar, Cristina Pacheco, Alejandro Rossi, Alberto Ruy Sánchez, Adolfo Aguilar Zinser, Mario López Barrio, Jorge Poo, Joel Ortega, Beatriz Espejo, Braulio Peralta, Graco Ramírez Garrido, Pedro Peñaloza, Eduardo Lizalde, Jorge Avendaño, Rafael Pérez-Gay, Octavio Rodríguez Araujo, Mario Patrón, Sergio Fernández, Rosa Beltrán, Hugo Argüelles, Carlos García Tort, Enrique Serna, Marco Antonio Campos, Evodio Escalante, Eduardo Hurtado, Sergio Nudelstejer, Adriana Carmona, Oscar Ortiz Reyes, Raúl Ross Pineda, Enrique Diemecke, Mario Lavista, Víctor Manuel Mendiola, Luis Rubio, Federico Campbell, Jorge Chabat, Eblen Macari, José Antonio Rojas, Benito Nacif, Edgardo Bermejo, Roberto Escudero, Rolando Cordera, Manuel Gómez Granados, Manuel Olimón, Comisión de Apoyo a la Inmigración Cubana en México (CAICUME), Cristián Castaño, Margarita de Orellana, Juan María Alponete, José María Covarrubias, boletín La Otra Cuba, Iván Restrepo, Jenaro Villamil, Amnistía Internacional Sección México (Grupo 1), Marta Lamas, José de la Colina, Eduardo del Río (RIUS), Rafael Barajas (EL FIGÓN), Bulmaro Castellanos (MAGU), Juan Antonio Vega (ACAT- México), Cesar Chávez Ávila, Revista La Guillotina, Jorge Fernández Menéndez, Jorge Galván Moreno, Corriente Crítica del PRI, Humbertus Pérez Espinoza, Sergio Soto Nájera, Miguel García Reyes, Centro Nacional de Comunicación Social (CENCOS), Círculo Cultural Gay, Antonio Velasco Piña, Alfonso Adame Jenkins, Frente Internacional de Derechos Humanos, Jaime Guerrero Vázquez, Jorge Meléndez, Rubén Aréchiga, Ramiro de la Rosa, Carlos Bohórquez, Guillermo Robles Garnica, Democracia 2000-PRI, Francisco Javier Guerrero, Baltazar Ignacio Valdez, María Teresa Rivas, Alicia Zama, Rebeca Salinas, Consuelo Ornelas, Nahuatzen Ávila, Armando Ornelas, Graciela Quesnel, José Luis González Mesa, María de los Ángeles Álvarez Malo, Reneé Becerril, Gina Camero, Arnaldo Adame, Iolany Moctezuma, Gabriel Moctezuma y Néryda Mendoza.



Editado por Human Rights Watch, 1999, 292 páginas

Dirección de Web: <http://www.hrw.org>

Dirección de Listserv: Para suscribirse a la lista, envíe un mensaje de correo electrónico a majordomo@igc.apc.org diciendo «subscribe hrw-news» en el cuerpo del mensaje (deje el sujeto en blanco).

Versiones y perversiones de Alejo Carpentier

Roberto González Echevarría

EN LOS ESTADOS UNIDOS SE HAN VENIDO DESARROLLANDO campañas comerciales que explotan la fama de muertos célebres, llegándose hasta a vender un estilo de muebles Hemingway, basado en los de la casa del escritor en Cojímar. Se plantea resucitar a Babe Ruth con el milagro del vídeo para ponerlo a anunciar productos de diversa índole, y algunos miembros de la familia de Micky Mantle parecen estar también dispuestos a lucrar con la figura del recién fallecido astro del béisbol. Alejo Carpentier está siendo objeto de una explotación parecida: se parcela por temas su numerosa obra periodística para componer volúmenes sobre cine, música, literatura, pintura, y así sucesivamente. Y su narrativa se envuelve en paquetes diversos, también por temas, que se ofrecen al lector como más deleitables o instructivos que la venta por separado o en tomos de las obras completas. Éstas, por cierto, no son ni con mucho tales, porque fueron recopiladas sin rigor filológico mínimo. Lamentablemente ha sido la fortuna póstuma de Carpentier, cuya imagen pretenden bruñir personas de cuestionable cultura literaria o académica cuyos transparentes motivos son el interés o la autopromoción. *Visión de América*¹ es el último —pero sospecho que no lo será por mucho tiempo— producto de esta industria de refritos carpenterianos.

Visión de América presenta a un Carpentier monolítico y ahistórico que corresponde a la imagen que él mismo se quiso crear al final de su vida, que dio como resultado su desastrosa última novela, *La consagración de la primavera*

¹ Alejo Carpentier, *Visión de América*, prólogo Alejandro Cánovas Pérez. Barcelona, Seix Barral, 1999.

(1978). Es un Carpentier que no evolucionó, que fue siempre el mismo, haya sido publicitario en la Venezuela de Marcos Pérez Jiménez o diplomático en la Cuba de Fidel Castro. Consecuente con esto, pero al margen de las normas más elementales de una colección de esta índole, no se dan ni la procedencia de los textos ni su fecha original de publicación. Se recogen en el libro seis crónicas de 1947 en que Carpentier narra un viaje a la Gran Sabana, y que son a todas luces un primer borrador de *Los pasos perdidos* (1953); una serie de textos breves tomados de la columna «Letra y solfa» que Carpentier publicó durante los años cincuenta en *El Nacional* de Caracas; la transcripción de dos conferencias sobre el Caribe; y el de una conferencia pronunciada en la Universidad Central de Venezuela en 1975. Salvo los textos sobre la Gran Sabana, cuatro de los cuales ya habían sido incluidos en una colección anterior, los demás son puramente de ocasión y no merecían ser reproducidos en un libro como éste, amén de que también habían aparecido ya en otras colecciones de índole parecida. El último, la conferencia en la que Carpentier pretende aleccionar a los estudiantes venezolanos sobre el deber de estudiar la historia de América, es verdaderamente patético e indigno del gran Carpentier de los relatos y novelas.

El prólogo de Alejandro Cánovas Pérez es, para ser caritativo, de un nivel estudiantil. Está tan mal escrito que alguna de sus torpezas merece citarse. Para referirse a la etapa entre 1939 y 1945 que Carpentier pasó en Cuba, por ejemplo, Cánovas dice, con retorcido circunloquio: «En su etapa vivida en Cuba —anterior a su estancia en Venezuela (1945-1959) y posterior a la de Francia (1928-1939)— se publicaron...» (P. 8). En otros casos la vaguedad parece deshonestidad, si bien es cierto que la imprecisión imperante permite la duda. Cánovas pasa como gato sobre ascuas por sobre el engorroso tema de la mentira de Carpentier acerca de su lugar de nacimiento (Lausana, no La Habana como afirmó toda su vida): «Nacido en 1904, el narrador cubano entraba en su madurez vital cuando...» (P. 8). Brilla por su ausencia el segundo «en...» Y cuando pretende hacer una interpretación de supuestas teorías carpenterianas, Cánovas apela a las bastardillas para enfatizar lo que dice antes que a argumentos convincentes, estrategia tan pueril que uno se pregunta cómo sus editores se la toleraron.

Se le da al tomo el título *Visión de América* que encabeza la publicación en periódicos y revistas de las crónicas del viaje a la selva, pero no se dice si Carpentier tuvo la intención de usarlo en un eventual libro que nunca llegó a completar. Para 1947 «Visión de...» era un lugar común cuyo origen más próximo era *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, algo que pudo haber influido en la decisión de Carpentier de no usarlo. No se menciona en el prólogo la nota que aparece en la primera entrega de estos artículos cuando aparecieron en *Carteles* entre enero y junio de 1948, en la que se dice que Carpentier tenía proyectado escribir un libro intitulado *Libro de la Gran Sabana* basado en su viaje, ni se menciona tampoco la evidente relación de estos textos con *Los pasos perdidos*, que es su mayor interés. Esa nota o fue escrita por el propio Carpentier o la redacción de *Carteles* la escribió basándose en información

suministrada por él —a mí me suena que es del propio Carpentier—. En artículos de finales de los setenta, y en *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (1977) estudié detenidamente la relación entre *Los pasos perdidos* y el inconcluso libro de viajes, así como la importancia en la elaboración de la novela de muchos libros mencionados en las crónicas de 1947, en particular los de Schomburgk y Humboldt. Esta información y comentario se repite y amplía en mi edición crítica de la novela, publicada por la Editorial Cátedra de Madrid en 1985. Porque lo crucial es que Carpentier no concluyó el *Libro de la Gran Sabana* sino que desplazó el yo autobiográfico del cronista de viajes al yo ficticio de la narración en primera persona de *Los pasos perdidos*. Esa transformación es del más alto interés en la evolución de su obra posterior, que es muy distinta a la de los años cuarenta, aunque ésta se dé a conocer en *Guerra del tiempo* (1958), y en las teorías de lo «real maravilloso», que son de 1949, pero que no son ya vigentes en *El siglo de las luces* (1962) y otras obras de los sesenta y setenta. Como todo escritor, como todo ser humano, Carpentier evolucionó a lo largo de su vida.

La omisión de la nota de *Carteles* podría tener como objetivo soslayar la verdadera naturaleza del viaje de Carpentier en julio de 1947, aunque dada la pobreza del prólogo de Cánovas no se puede descartar la ignorancia. La nota reza: «En el mes de julio pasado, nuestro colaborador Alejo Carpentier realizó uno de los viajes más extraordinarios que puedan hacerse hoy en América del Sur. Saliendo de Ciudad Bolívar, a orillas del Orinoco, voló a la Gran Sabana, por encima de las cabeceras del Caroní, en un avión especial del Ministerio de Comunicaciones de Venezuela, acompañando una comisión técnica dirigida por el ministro doctor Antonio Martín Araujo...» (*Carteles*, 25 de enero de 1948, p. 35). En efecto, en una foto que acompaña «El último buscador del Dorado» (*Carteles*, 9 de mayo de 1948, p. 15), que no se reproduce en *Visión de América* (no se incluyen las fotos, con sus interesantes pies de grabado), aparecen Carpentier, el ministro Araujo, y además el ministro de comunicaciones Gonzalo Barrios. ¿Cómo consiguió Carpentier sumarse a este viaje oficial? Y, por supuesto, el carácter aventurero del viaje se disipa cuando sabemos que fue hecho en compañía de una misión de nivel ministerial, equipada de aviones y demás comodidades. Carpentier quiso creer sus propias ficciones y pasarse por hombre de acción, pero fue sobre todo un literato. El debate entre las armas y las letras, por cierto, bulle en su obra como tema principal hasta *La consagración de la primavera* (1978), donde, en vez de unas memorias honestas, Carpentier se imaginó las vidas que hubiese querido vivir. Como antes en *Los pasos perdidos*, prefirió la licencia poética de la máscara novelística al yo autobiográfico que hubiera tenido que dar cuenta de la realidad de su vida sin escamotear datos comprobables como el lugar de nacimiento.

Carpentier no fue un gran ensayista. El ensayo es un género dúctil, fluido, que parte de un yo cuya situación e interioridad están en juego, y que dialoga con el lector. En efecto, su origen en el siglo XVI —en Montaigne— no es otro que el diálogo clásico, de donde proviene el tono conversacional de los interlocutores, uno de los cuales, por separado, se convertirá en el ensayista. Por su henchida erudición, y por el hábito del periodismo practicado desde el

extranjero, en que suministraba información al lector cubano, la prosa de Carpentier resulta demasiado recargada de datos y carece de un sujeto que se le revele al lector con intimidad, ni mucho menos de igual a igual y dispuesto a conversar con él. A esto se añade una retórica anticuada de la que raras veces pudo despojarse Carpentier, cuyo más chocante giro es una molesta segunda persona del plural —un vosotros— que suena cursi (picúo) entre cubanos. Los «pensad» o «imaginad» de Carpentier, siempre en imperativo, sólo se escuchan entre nosotros en el idioma litúrgico del himno nacional («corred, os contempla, no temáis, escuchad»). Hay también repetidos engolamientos en que se transparenta el francés («Pero he aquí que», *mais voici que*). Como periodista Carpentier tenía buen ojo para lo raro, lo nuevo, sobre todo en materia de arte, inclusive el popular, y no hay duda de que dejó algunos ensayos notables, como «La ciudad de las columnas» o «Martí y Francia», y el hermoso libro *La música en Cuba* (1946), pero no fue éste su mejor género. En el contexto cubano no supera como ensayista a Mañach, a Marinello o a Lezama, y en el latinoamericano no puede compararse con Mariátegui, Reyes, Henríquez Ureña, Borges, Martínez Estrada o Paz.

Carpentier fue un gran escritor de ficción, un novelista y cuentista de primer rango sin cuya obra la narrativa latinoamericana moderna no podría haber existido. Sin Carpentier no hubiese habido García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y tantos otros más. Su contribución decisiva fue demostrar, en la práctica de su escritura, que la fábula más original y trascendente para la ficción latinoamericana era la historia del Nuevo Mundo, el único relato capaz de parangonarse con los grandes mitos de la tradición occidental desde Homero y la Biblia. Ese relato es el de la ruptura que el Descubrimiento efectuó en el discurso occidental, que se repite en las reiteradas rupturas de la historia americana, en el ansia congénita de renovación, en el apremio por cerrar la grieta histórica con un final milenario, con una utopía que restaure la unidad perdida pero siempre añorada. El relato trasciende los destinos individuales, por eso Carpentier dejó papeles más que personajes memorables —el acosado, el peregrino, el guerrero— y sus novelas y relatos tienden a lo alegórico y al barroco, movimiento en que chocaron el racionalismo moderno volcado al infinito, afincado en un vacío sideral cartografiado por Copérnico y Galileo que el Descubrimiento había propiciado, con interpretaciones religiosas, de estirpe medieval, que se agotaban en retorcimientos silogísticos, retóricos y poéticos de una belleza sombría, engrandecida por el culto a la muerte, el otro infinito. No es poco. En esta propuesta de una poética americana Carpentier se codea con Eliot, Pound, Borges, superando a Paz, a la postre derivativo. En los casi treinta años que van desde *El reino de este mundo* (1949) a *El arpa y la sombra* (1978) Carpentier publicó una obra de un valor literario tal, y que ha sido tan influyente, que no necesita el dudoso homenaje que un volumen como *Visión de América* pretende rendirle.

Esperando a Godot

Las citas de Manuel Vázquez Montalbán en La Habana

*Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos?*

JOSÉ MARTÍ, *Versos libres*¹

O t t m a r E t t e

LA CITA

En el diario *El País* del 22 de febrero de 1999, el novelista e intelectual español Manuel Vázquez Montalbán publicó un largo texto en el que presentaba su encuentro y su conversación con el *subcomandante* Marcos en Chiapas. Este texto viene acompañado de una foto que muestra, a los lectores del periódico madrileño, cómo el creador del personaje literario Pepe Carvalho «entrega los presentes gastronómicos» al líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional², en un gesto que parodia la solemnidad y simbología de los encuentros oficiales. El líder del EZLN, según aclara el comentario, había escrito en diciembre de 1997 una carta a «Manuel Vázquez Montalbán y/o Pepe Carvalho» en la que se refería, entre otras cosas, a la tortura que había significado para él, en plena selva, la lectura de las aventuras gastronómicas del detective Pepe Carvalho. En su respuesta, Manuel Vázquez Montalbán no sólo lamentaba «las hambres reales o imaginarias que le ha causado

¹ Martí, José: *Poesía Completa*. Edición crítica. La Habana: Editorial Letras Cubanas — Centro de Estudios Martianos 1985, pág. 127.

² Vázquez Montalbán, Manuel: «Marcos, el mestizaje que viene». En: *El País* (Madrid) 1025 (22 febrero 1999). Les doy las gracias a Virginia Oñate, Albrecht Buschmann y Antonio Ángel Delgado por haberme facilitado éste y otros textos periodísticos del autor de *Los mares del sur*.

Carvalho» sino que aceptó la cordial invitación del guerrillero a conversar con él «sobre la globalización y sus consecuencias»³. El autor de *Asesinato en el Comité Central*, por supuesto, no faltó a la cita con uno de sus lectores más conocidos:

He llegado hasta aquí convocado por la posibilidad de verme con Marcos, pasando el filtro de controles militares. ¿Es usted escritor? ¿Va a escribir algo sobre Chiapas? Le traigo al *subcomandante* cuatro kilos de chorizos de Guijuelo, algunos turrone, un ejemplar de *Y Dios entró en La Habana* y espero la señal que llegará de la selva al anochecer, un capitán zapatista con su pasamontañas y caballos de la mano [...]⁴

La cita con Marcos implica otra cita, la de su propio libro, que había salido de la imprenta en noviembre de 1998 y que acompaña, como un alimento más, los chorizos y los turrone traídos desde la península. Ignoramos si el nuevo libro de Vázquez Montalbán —en el que tampoco faltan alusiones gastronómicas y recetas de muy diversa índole—, causó nuevas torturas (o indigestiones) en el guerrillero zapatista; por lo demás, Italo Calvino, en su célebre *Il barone rampante*, ya nos iluminó acerca del peligro que encierra la lectura a solas en la selva. Sea como fuere, lo cierto es que esta escena introduce la entrevista, o más bien conversación, entre el escritor y el guerrillero, la cual parte de la tesis de que «la crisis de la izquierda en todo el mundo proviene de la confusión sobre el sujeto histórico de cambio, agotado, deconstruido el proletariado industrial como sujeto». Añade Vázquez Montalbán: «Y con vosotros aparece el sujeto étnico, el indígena, el doble perdedor».⁵ Las opciones de la lucha zapatista se enfocan desde esta perspectiva, dando al texto cierto carácter de búsqueda, de un viaje en pos de nuevas metas para la izquierda, de un nuevo «sujeto histórico» para un proceso emancipatorio.

Mutatis mutandis, este viaje a la selva recuerda aquellas entrevistas que, en los años cincuenta, se hicieron a Fidel Castro y sus guerrilleros en la Sierra Maestra, y que tanto impacto iban a tener en Cuba y en Estados Unidos, formando la imagen mediática de los jóvenes rebeldes y de la revolución social que habían proyectado. Lógicamente, no falta la dimensión de aventura y de peligro que también el texto de Vázquez Montalbán evoca, refiriéndose al «avión militar de todos los atardeceres» que, «como el helicóptero militar de todas las mañanas», señala, de forma muy concreta, que no se trata de un puro juego intelectual, sino de una lucha armada que recurre a las técnicas más sofisticadas. Al igual que la contienda de los sobrevivientes del «Granma», es una lucha de vida o muerte donde la imagen pública tiene una importancia capital.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Sin lugar a dudas, asistimos a una puesta en escena de doble fondo. El *subcomandante* Marcos se presenta al mismo tiempo como guerrillero y como lector (haciendo de paso propaganda de las obras de Vázquez Montalbán), mientras que su visitante aparece como periodista y como escritor, y hasta se convierte en su propio personaje, Pepe Carvalho. De ahí que la cita se realice tanto a nivel personal (o «real», según Vázquez Montalbán) como a nivel simbólico (o «imaginario»), uniendo los dos niveles con la entrega de los presentes, que tienen su peso —los cuatro kilos de chorizos y un libro de nada menos que 920 gramos—, convirtiéndose en alimentos reales y simbólicos a la vez. Estas dos dimensiones son los ingredientes indispensables de todo tratado o convenio político y diplomático.

Pero hay más. La cita implica otra dimensión adicional y nada superflua: la dimensión textual, ya que el artículo del 22 de febrero de 1999 está plagado de citas textuales, de párrafos enteros precisamente de ese libro que se entrega en la selva y en el que ya figuran los antecedentes del encuentro en Chiapas, incluyendo la carta de Marcos y la respuesta de Vázquez Montalbán. La cita textual, no señalada por el autor, implica una poética de la escritura que el autor español practica tanto en su artículo de 1999 como en su libro de 1998: la frecuente interpolación de textos propios que se reciclan, de manera más o menos hábil, a lo largo del («nuevo») texto. Esta poética del reciclaje textual produce en el lector la impresión de un *déjà lu*, la certidumbre de leer un texto formado por otros (intra)textos. No en balde, la carta de Marcos se había dirigido simultáneamente a Vázquez Montalbán y a Pepe Carvalho, que suelen citarse mutuamente. En un tercer nivel, la cita se convierte entonces en el modelo para armar tanto el texto de Vázquez Montalbán como su lectura. Y esto nos obliga, lógicamente, a ensanchar continuamente nuestra lectura de este autor de una forma no menos computarizada, la del *update*⁶.

EL VIAJE

Cada cita implica un viaje. La cita textual supone recurrir a otro texto (del mismo o de otro autor); la cita simbólica, el recurso a otro código semántico o sistema referencial o mitológico; y la cita personal (o real) precisa un desplazamiento espacial y topográfico. Cada uno de estos viajes corresponde a un movimiento hermenéutico por parte del lector (ideal) que, necesariamente, se vuelve consciente tanto de su propia posición como del desplazamiento que se le pide. La lectura —entendida como cita con un autor o un escrito determinado— se convierte en un viaje por diferentes niveles que implica tanto el recorrido material a través de las páginas como el movimiento hermenéutico que trata de darle sentido a lo leído. Con frecuencia, la «entrada» de un texto, tanto su umbral paratextual como su *incipit*, subraya los movimientos que caracterizan tanto el libro como sus diferentes lecturas. Así, la cita con

⁶ Por supuesto, Manuel Vázquez Montalbán tiene su propia *homepage* en internet. Para un *update* actualizado, véase <http://vespito.net/mvm>.

el lector muchas veces comienza con una cita en la que aparece el movimiento en el nivel textual, personal y simbólico. Veamos esto más de cerca.

En uno de los libros más bellos sobre La Habana, Alejo Carpentier empieza su declaración de amor a su ciudad natal con una larga cita que evoca la entrada de Alejandro de Humboldt en *la ciudad de las columnas*, el 19 de diciembre de 1800:

L'aspect de la Havane, à l'entrée du port, est un des plus riens et des plus pittoresques dont on puisse jouir sur le littoral de l'Amérique équinoxiale, au nord de l'équateur. Ce site, célébré par les voyageurs de toutes les nations, n'a pas le luxe de végétation qui orne les bords de la rivière de Guayaquil, ni la sauvage majesté des côtes rocheuses de Rio Janeiro, deux ports de l'hémisphère austral: mais la grâce qui, dans nos climats, embellit les scènes de la nature cultivée, se mêlent ici à la majesté des formes végétales, à la vigueur organique qui caractérise la zone torride. Dans un mélange d'impressions si douces, l'Européen oublie le danger qui le menace au sein des cités populeuses des Antilles; il cherche à saisir les élémens divers d'un vaste paysage à contempler ces châteaux forts qui couronnent les rochers à l'est du port, ce bassin intérieur, entouré de villages et de fermes, ces palmiers qui s'élèvent à une hauteur prodigieuse, cette ville à demi cachée par une forêt de mâts et la voilure des vaisseaux.⁷

En este párrafo, el motivo del viaje y la visión del viajero aparecen en diferentes niveles. Es la visión de un europeo entrando en el puerto principal de la isla. En la descripción de este movimiento, el europeo se refiere a la visión de otros viajeros, así que tanto el texto como el puerto y la ciudad misma aparecen como cruces de múltiples desplazamientos. El acercamiento y la entrada en el puerto generan un movimiento hermenéutico a través de los diferentes elementos del paisaje donde la vista salta de una impresión óptica hacia otra, esbozando así un viaje que lleva al lector, de la naturaleza a la civilización, de las palmas a la selva que forman los mástiles de las naves. Este desciframiento de los elementos que contextualizan la ciudad caribeña, así como las suaves impresiones que recibe el viajero europeo, le hacen olvidar los peligros que le

⁷ Humboldt, Alexander von: *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent...* Ed. De Hanno Beck. Vol. III. Stuttgart: Brockhaus 1970, pág. 348. [El aspecto de La Habana, a la entrada del puerto, es uno de los más risueños y pintorescos que se pueden disfrutar en el litoral de la América equinoccial, al norte del Ecuador. Este sitio, celebrado por viajeros de todos los países, no tiene la lujosa vegetación que adorna el río de Guayaquil, ni la salvaje majestad de las costas rocosas de Río de Janeiro, dos puertos del hemisferio austral: pero la gracia que, en nuestros climas, embellece las escenas de la naturaleza cultivada, se mezcla aquí con la majestad de las formas vegetales, al vigor orgánico que caracteriza a la zona tórrida. En una mezcla de dulces impresiones, el europeo olvida el peligro que lo amenaza en el seno de las ciudades populosas de las Antillas; busca atrapar los elementos diversos de un vasto paisaje, contemplar las fortalezas que coronan las rocas al este del puerto, esa cuenca interior, rodeada de pueblos y fincas, esas palmeras que se elevan a una altura prodigiosa, esa ciudad medio escondida tras un bosque de palos y del velamen de las naves. Trad. de *Encuentro*]. En *La ciudad de las columnas*, Carpentier recurre a una traducción al castellano sin indicar su fuente.

amenazan en el seno del espacio urbano. La mirada del europeo, demasiado *impresionado* por los puntos aislados como para distinguir los peligros que le acechan, construye su visión a partir de lo que se ve (pero no se distingue) con más claridad. El texto humboldtiano señala la mirada del otro que se deja captar por el otro ajeno; señalando este peligro, trata de evitarlo agudizando su propia mirada. El viaje de Humboldt, desde su entrada en el puerto, quiere distinguirse de otros viajes y de otros viajeros europeos.

No sólo para Humboldt, sino también para el *poeta doctus* cubano, esta entrada sirve como punto de arranque. La cita (o alusión) de otro texto se convierte en comienzo de una ruta al final de la cual el viajero europeo volverá al puerto desde donde emprenderá su viaje de regreso. Para Alejo Carpentier *la ciudad de las columnas* se transforma en un lugar de citas en el que domina el mestizaje o, según el feliz invento de Fernando Ortiz, la transculturación. En la última página del texto de Carpentier, hasta las palmeras y los mástiles evocados por Humboldt se habrán transformado en un elemento arquitectónico del espacio urbano cubano que arroja nueva luz sobre el arte y la literatura europeas:

Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo en cuanto se transculturizó en estas islas del Mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente y desacompasado rejuego de entablamentos clásicos, para crear ciudades aparentemente ordenadas y serenas donde los vientos de ciclones estaban siempre al acecho del mucho orden, para desordenar el orden apenas los veranos, pasados a octubres, empezaran a bajar sus nubes sobre las azoteas y tejados. Las columnatas de La Habana, escoltando sus Carlos III de mármol, sus leones emblemáticos, su India reinando sobre una fuente de delfines griegos, me hacen pensar —troncos de selvas posibles, fustes de columnas rostrales, foros inimaginables— en los versos de Baudelaire que se refieren al *temple où de vivants piliers / laissaient entendre de confuses paroles*.⁸

En *La ciudad de las columnas*, el viaje de Carpentier, que empezó con Alejandro Humboldt y termina con Baudelaire, se sitúa entre cita y cita vinculando La Habana con el mundo europeo para el que siempre ha sido el lugar transitorio donde se proyectaba y realizaba el deseo de viajar. Pocas literaturas, por cierto, se prestarán tanto como la cubana a ser interpretadas como palimpsestos interculturales donde las más diversas culturas del mundo se dan cita y se transforman. Esto no significa, ni mucho menos, que se trate de una literatura y una cultura simplemente citacional. La isla caribeña del Mediterráneo americano siempre ha sabido atraer a viajeros del mundo entero y aprovecharse de lo que traían en su bagaje cultural (aunque no siempre limitándose a lo estrictamente cultural). Si la cultura cubana desde siempre estuvo marcada

⁸ Carpentier, Alejo: *La ciudad de las columnas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas 1982, pág. 84. La cita del poema poetológico «Correspondances», en su significativa transformación del original baudelero, señala el movimiento transculturador en la apropiación de lo que se «cita». Volveré más adelante sobre el poder que se ejerce mediante el acto de citar.

por transmigraciones constantes, las «aves de paso»⁹ de la especie de los viajeros siempre desempeñan una función primordial dentro de este sistema de signos en rotación. Sería perfectamente posible establecer, por lo menos de forma tipificante, una fenomenología del viajero que llega a tierras cubanas sin quedarse definitivamente, es decir, escribir una historia de Cuba contada a partir de la fisionomía de sus viajeros¹⁰. Podría hablarse del viajero colonialista y neocolonialista, esclavista y abolicionista, científico y técnico, turista (o, si es alemán, *tuísta*) y periodista, castrista y anticastrista, militar y empresario, anarquista, socialista y pionero del trabajo, revolucionario y machista-jineterista, ecologista y, al menos desde finales de los años noventa, católico. A través de estas figuras contemplaríamos un aspecto importante de la historia cubana de los últimos dos siglos de este milenio. Estas continuas *locomociones* —como las llamaría el pintor cubano Raúl de Zárate— nos darían la clave para entender también en qué medida la ciudad de las columnas ha erigido y agrandado su territorio más allá de los mares y de lo estrictamente territorial, fuera de los límites del estado-nación. No sorprende que esta experiencia del viaje y de la cita haya dado lugar a la creación de conceptos como *transculturación* o *tranterritorialidad*¹¹, éste último desligando ya la comprensión de la cultura nacional —mediante la experiencia del exilio, del éxodo y de la diáspora— de su contexto territorial, la isla (o el archipiélago) de Cuba. La utopía, proyección europea hacia el mar de las Antillas, se convertiría entonces en dispersión y atopía. Y ésta, a su vez, en una atopía habitable, en un lugar de la cultura.

LA ESPERA

La visita del Papa Juan Pablo II a Cuba, en enero de 1998, provocó —y sigue provocando— una gran variedad de reacciones tanto en Cuba y el exilio como fuera del ámbito cubano. Acompañado por miles de periodistas, el encuentro de dos personajes tan simbólicos y «mediáticos» como Fidel Castro y Karol Wojtyła ha fascinado a los telespectadores del mundo entero. Apenas diez meses después, en noviembre del mismo año, Manuel Vázquez Montalbán (que había presenciado, como jurado del Premio Casa de las Américas,

⁹ Cf. Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo y Cronología Julio Le Riverend. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1978, pág. 95: «No hubo factores humanos más trascendentes para la cubanidad que esas continuas, radicales y contrastantes transmigraciones geográficas, económicas y sociales de los pobladores, que esa perenne transitoriedad de los propósitos y que esa vida siempre en desarraigo de la tierra habitada, siempre en desajuste con la sociedad sustentadora. Hombres, economías, culturas y anhelos todo aquí se sintió foráneo, provisional, cambiadizo, 'aves de paso' sobre el país, a su costa, a su contra y a su malgrado».

¹⁰ Sería comparable con «La historia del hombre, contada por sus casas» de *La Edad de Oro*, de José Martí, aunque cambiando lo estático por lo dinámico y transitorio.

¹¹ En el sentido de Nuez, Iván de la: «El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en Europa». En *Encuentro* (Madrid) 4/5 (Primavera / Verano 1997), pág. 139 s. Esto implica también una creciente distancia de la historiografía cubana que se escribe fuera de la isla con respecto al paradigma nacionalista de la historia cubana; véase por ejemplo Rojas, Rafael: «Un nuevo pasado para Cuba». En *Encuentro* (Madrid) 10 (Otoño 1998), págs. 11-15.

aquel encuentro histórico en la isla) publicó el ya mencionado libro de 713 páginas que, bajo el título *Y Dios entró en La Habana*, convirtió esta cita entre el «papa cubano» y el papa del Vaticano¹² en pretexto para escribir un pesado volumen que, según reza la contracubierta, constituye, «a partir de las vivencias de aquellos días», nada menos que «un retrato de las postrimerías del siglo XX»¹³. Los objetivos del libro, como era de esperar, no son minimalistas y se relacionan con las expectativas de una obra monumental, estimuladas tanto por la presentación paratextual como por el volumen de este texto.

Cada cita personal, también un encuentro entre «dos aspirantes a Señores de la Historia»¹⁴, implica un tiempo de preparación —y los preparativos diplomáticos para este viaje han sido particularmente minuciosos y meditados— y, más todavía, un tiempo de espera. Sólo adivinamos el tiempo de preparación del libro del escritor español. La espera del lector, sin embargo, es cuantificable: la primera «aparición» del Papa se produce sólo en la página 348 del libro, es decir, después de unas 16 horas de lectura. Y aparece en un momento en el que el narrador en primera persona, que pretende llamarse Manuel Vázquez Montalbán, está hablando ante los alumnos de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, pueblo situado a unos cuarenta kilómetros de La Habana, sobre «la relación del cine con la literatura, con mi literatura»¹⁵. Apenas podría imaginarse una puesta en escena más lograda, irónica y autorreflexiva a la vez. No sorprende que tal relación mediática lleve también a una percepción mediatizada de la llegada del Papa, descendiendo del cielo, como era de esperar:

Está al llegar Su Santidad y un hombre joven nos saluda sin saludarnos, nos ve sin vernos pasar y repasar porque no quita los ojos del cielo.

— ¿Qué miras?

— Por ahí ha de venir el Papa.

— No va a saludarte desde la ventanilla del avión.

Daba lo mismo. El pertinaz *voyer* [sic.] no apartó la vista del punto exacto por donde había calculado que llegaría el ángel del Señor hasta que apareció el avión con retraso y tuvo la impresión de que algo había roto para siempre su cielo de todos los días.¹⁶

De esta forma, el tiempo de espera se prolonga, ya que la llegada del Papa sólo se ha concretizado en forma de signo descifrable en el cielo. Ya sabemos

¹² «El Papa visita a nuestro papa» —parece que fue presentado en estos términos por los vendedores de periódicos en La Habana; cf. Burchardt, Hans-Jürgen: *Kuba. Im Herbst des Patriarchen*. Stuttgart: Schmetterling Verlag 1999, pág. 134.

¹³ Vázquez Montalbán, Manuel: *Y Dios entró en La Habana*. Madrid: Ediciones El País —Grupo Santillana de Ediciones 1998.

¹⁴ *Ibid*, texto en la contracubierta.

¹⁵ *Ibid*, pág. 348.

¹⁶ *Ibid*.

que está en la isla. Pero cada vez más la espera se apodera de todas las conversaciones y todas las actividades referidas en el texto; y nos recuerda —nunca de forma explícita, por cierto— la estructura fundamentalmente absurda de *Esperando a Godot*, estrenada también un mes de enero, hace unos 55 años, en el Théâtre de Babylone de París, el 5 de enero de 1943. Como en la obra de Samuel Beckett, la espera alcanza a veces una dimensión metafísica, como en aquel encuentro con un taxista en La Habana que perfectamente encajaría en cualquier escena del no tan histórico *teatro del absurdo*, tanto de un Samuel Beckett como de un Virgilio Piñera. Igualmente se trata de una intervención mediatizada, ya que las palabras del chófer habían sido recogidas por el ex-diplomático estadounidense Wayne Smith, el «amigo americano» entrevistado por Vázquez Montalbán:

Dijo: «Bueno, sí, señor, es una visita histórica, es un momento importantísimo de la historia de Cuba pero yo no puedo explicar, ni a mí mismo, por qué, porque, bueno, no vamos a convertirnos en cristianos, ni mucho menos en católicos, algunos tal vez, pero no muchos. La visita no va a resolver nuestros problemas económicos, a mi juicio, no traerá cambios internos, ni mucho menos cambios en la política de Estados Unidos. No sé exactamente lo que esperamos de esta visita, pero esperamos algo, y muy importante».¹⁷

Estas palabras de un taxista desconocido, por supuesto citadas, por su prudencia y sabiduría serían dignas de un Estragon o Vladimir. Pero, salvo la aparición televisiva, poco comentada por la voz del narrador, que se llama Vázquez Montalbán, y los personajes importantes a quienes entrevista, el lector ya ha llegado a la página 511 sin que se haya producido el encuentro con Su Santidad en tierras cubanas. Éste sólo se produce en la página 564 con ocasión del «encuentro del Papa con los intelectuales cubanos»¹⁸ en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, el 23 de enero de 1998:

Un cansadísimo Juan Pablo II entró en la sala con la lentitud más anciana de este mundo y fue casi arrullado por un Fidel Castro que lo trataba como un estadista experto en geriatrias. Recibió el discurso del Papa, lo leyó desde la doble ranura de sus ojos y sus labios y todos los presentes afinamos los oídos para percibir el murmullo, a la espera del momento en que apareciera la frase flagelo, pero el redactor del texto, que dudosamente era Juan Pablo II, había concedido vacaciones a la discordia y el Papa leyó un discurso de síntesis, me pareció, y retengo mi sanción porque meses después me la confirmaría el doctor Navarro Valls en Roma.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, pág. 511.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 563.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 564.

En estas papales «Palabras a los intelectuales», en presencia de un Fidel Castro enmudecido o, más bien, convertido en estadista del cine mudo, la espera de la palabra «original» esperada o temida será vana, tanto para el yo como para el lector. No asistimos a una réplica a aquella famosa sentencia de Castro, «Dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada». Detrás de la silueta del Papa, más de una vez aparece la de Navarro Valls que coordina y canaliza la presencia del Vaticano en los medios de comunicación de masas. El discurso del Papa se convierte en el discurso de otro, citado por el Papa, o, en otras palabras, en el simulacro de un discurso auténtico. La cita con el Papa, esperada durante tanto tiempo, sólo será una cita personal en el sentido de la copresencia física en un mismo espacio compartido. En el nivel de la cita simbólica, se transforma en un cine mudo en el que los protagonistas apenas se mueven, cumpliendo rituales que también son simulacros de poder y de encuentro. En el nivel de la cita textual, sin embargo, no asistimos tan sólo a una cita completa y no anunciada que el Papa hace del discurso escrito por otra persona, sino también a otra cita (intra)textual y no anunciada en el texto. Ya el 25 de enero de 1998, Manuel Vázquez Montalbán había publicado en *El País* un texto que, bajo el título «El milagro del padre Varela», luego insertaría casi²⁰ textualmente en su libro. El texto viene acompañado de una fotografía proporcionada por la Associated Press que «ilustra» muy bien aquella cita personal y simbólica pero no, por supuesto, la textual. Estamos frente a otro ejemplo de la técnica de reciclaje textual —muy eficaz y rentable, por cierto— que caracteriza buena parte de *Y Dios entró en La Habana*. Es más, entre el Papa y el Comandante en Jefe, momentáneamente convertidos en sus propios estadistas, interviene otro personaje extraordinario, que ya el artículo periodístico del 25 de enero había presentado a su inicio:

Rodeado de una cualificada selección de escritores, cantantes, músicos, profesores cubanos, tenía la clara conciencia de escritor intruso, el único extranjero infiltrado en la cubanidad del acto por especial gestión del ministro de Cultura, Abel Prieto, y no menor concesión del obispado de La Habana.²¹

El «yo», que aparece aquí en su doble relación con el poder estatal y religioso, se convierte en la figura más importante de esta (citada) escena de citas ya que, en el nivel del texto publicado en *El País*, produce su propio discurso; y, en *Y Dios entró en La Habana*, produce una cita tácitamente autorreferencial. Esta cita es tan clandestina (o «evidente») como la de Juan Pablo II, pero, contrariamente al Papa, no cita a otro sino a sí mismo. La figura más importante en este juego de los que hablan, pero no tienen voz propia, es la del

²⁰ Vázquez Montalbán, Manuel: «El milagro del padre Varela. En: *El País* (Madrid, 25 enero 1998), pág. 4. Comparando los dos textos, se notan algunas ligeras variantes; así, por ejemplo, en lugar de la palabra «dudosamente» se lee, en el texto publicado en enero, «evidentemente no». La versión utilizada en el libro deja cierta ambigüedad.

²¹ *Ibid.* Esta frase se incluye, como cita textual, en el libro (*Y Dios entró en La Habana*, op. cit., pág. 563).

escritor²². Es él quien maneja la ventriloquia en la cual la función principal de las redundancias y descuidos estilísticos parece ser la de dar autenticidad a lo narrado y documentado. En este sentido, la estrategia de Vázquez Montalbán es perfectamente comparable con aquella forma televisiva convencional en la que el moderador desempeña un papel fundamental, invitando (y excluyendo) a los que participan en la mesa redonda e influyendo fuertemente sobre los discursos de sus «invitados». Sin lugar a dudas, el narrador es el personaje principal de un *talk-show* cuyos mecanismos han sido analizados por Pierre Bourdieu²³.

LA SALIDA

Cuando Juan Pablo II entró en La Habana, Manuel Vázquez Montalbán ya estaba allí, esperando su llegada. Cuando el Papa entra en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, allí le espera el escritor, comentando su espera. Y cuando el Sumo Pontífice sale de la isla, el autor español se queda un par de días, un par de conversaciones más. A la aparición del representante de Dios en la tierra en la página 564 sigue, casi inmediatamente, su despedida en la página 569:

Por la noche Fidel despide al Papa entre valoraciones positivas de un viaje que para el Gobierno cubano ha demostrado su capacidad de organización y de digestión de mensajes críticos.²⁴

La expresión que escoge el narrador en primera persona para *despedir* al Papa, presentando simultáneamente a «Fidel» como fuerza activa de un encuentro que apenas parece haber tenido lugar, es sintomática de la simpatía que despierta el Máximo Líder y, en menor grado, la Revolución Cubana en el narrador. Como un dios, Castro está presente en el libro desde la primera hasta la última frase; no así el Papa. Si bien su presencia está diseminada de forma discursiva a lo largo del texto, la presencia «directa» de Juan Pablo II en *Y Dios entró en La Habana* dura apenas seis páginas. Calculando su presencia en tiempo de lectura, apenas si suponen 15 minutos de un total cercano a las 33 horas. Se

²² Ahí radica la diferencia fundamental con los periodistas cubanos que nada más «acompañan» a Fidel Castro en una de sus «entrevistas» de la televisión cubana, descripción en la que brilla aquella precisión del observador que constituye la mayor calidad del libro: «la lengua humedece la boca, prepara la cámara nupcial del discurso, aunque el director escénico lo haya organizado como un debate, en el que el moderador Héctor Rodríguez tratará de poner concierto, ya que no hay paz donde no hay guerra, entre el comandante y los presuntos entrevistadores, Loly Estévez del Noticiero Nacional de Televisión, Renato Recio del periódico *Trabajadores*, Marcos Alfonso de *Granma* y Pedro Martínez Pérez, de Radio Habana Cuba y de la Televisión Cubana, condenados a desintegrarse como los cohetes tras poner en órbita la nave espacial: Fidel Castro». (*op. cit.*, pág. 103 s.). Lo que aquí se describe es el simulacro de un debate o de un diálogo abierto en el que transparentan nítidamente las estructuras del poder. Volveremos sobre la relación entre escritor y periodista en el contexto del poder.

²³ Cf. Bourdieu, Pierre: *Sur la télévision suivi de L'Emprise du journalisme*. Paris: Liber Editions 1996, pág. 55 et *passim*.

²⁴ *Ibid.*, pág. 569.

acentúa así el carácter del Sumo Pontífice no como *deus absconditus* sino como ilustre viajero, mientras que Castro, inamovible, se queda en la isla, aprovechándose de su visitante. Pero analizando este texto en su totalidad de forma más detenida, las cosas no quedan tan claras como parecen a primera vista.

En el nivel del *récit*, o sea, en la organización narrativa de los elementos de la *histoire* de la visita papal de enero de 1998, el libro se divide en tres partes: un largo *antes* (hasta la página 348, es decir, la primera mitad del libro), un más reducido *durante* (desde la página 348 hasta la 569, con la breve «presencia» del Papa) y un *después* (que se desarrolla entre la página 569 y la página 713). Ya constatamos que esta última parte se prolonga en textos de posterior publicación, como en el artículo-entrevista dedicado al *subcomandante* Marcos. En este sentido, la «salida» del libro («A manera de epílogo», págs. 681-713) se abre hacia otros textos que prolongarán el proyecto de Vázquez Montalbán presentado en forma de libro, continuando así la búsqueda del sujeto histórico a la que el libro parece no haber dado una respuesta definitiva o satisfactoria. Si desde la primera frase se presenta al líder revolucionario como un atlante²⁵, la última frase del libro contiene una despedida, pero no de la imagen del atlante sino de Fidel Castro: «En Cuba, por ejemplo, los atlantes del futuro serán, sin duda alguna, negros o mulatos»²⁶. De ahí que el artículo «Marcos, el mestizaje que viene», del 22 de febrero de 1999, se presente como una continuación de esta idea del mestizaje —bastante «ingenua» si la comparamos con las reflexiones sobre el tema presentadas por la nueva teoría cultural en América Latina²⁷— que aparece ligada al guerrillero del Ejército Zapatista de Liberación Nacional:

El subcomandante es algo teatral, obligado por la naturaleza de su escenario y como réplica a las farsas de supermercado de la modernización uniformadora o de los restos del naufragio semántico del marxismo leninismo. Representa insurgencias esenciales: el indigenismo como sujeto internacional, el mestizaje como lo deseable más que como lo inevitable.²⁸

No carece de interés constatar que la idea del mestizaje, aunque de forma diferente a como aparecía en Alejo Carpentier o Fernando Ortiz, está ligada a una poética de la cita. En Vázquez Montalbán, sin embargo, esta idea parece

²⁵ *Ibid.*, pág. 11: «Como un atlante, Castro sostiene el cielo tormentoso de La Habana». Volveré enseguida sobre esta «cita».

²⁶ *Ibid.*, pág. 713.

²⁷ Véase, por ejemplo, Bonfil Batalla, Guillermo (ed.): *Hacia nuevos modelos de relaciones interculturales*. México: Grijalbo 1993; Brunner, José Joaquín: *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo 1992; Herlinghaus, Hermann / Walter, Monika (eds.): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer 1994; y Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr 1994.

²⁸ *Y Dios entró en La Habana, op. cit.* Por supuesto, Vázquez Montalbán retomará estas líneas y las integrará en el retrato que haga de Marcos algunos meses más tarde, una vez más citándose a sí mismo —o dándose cita a sí mismo.

concretizarse no tanto en una cultura sino más bien en una figura capaz de reunir lo diferente y darle una unidad. La salida de *Y Dios entró en La Habana* permite, por un lado, continuar el libro con otros escritos y, por otro, despedir textualmente a Fidel Castro. De esta forma, el libro puede leerse como un largo adiós al autor de *La historia me absolverá*. De ahí que la imagen del *subcomandante* zapatista, reiteradamente mencionada a lo largo del texto, se superponga a la del Comandante en Jefe: ocupa su lugar en la selva, en una rebelión en la cual no sólo han cambiado las coordenadas espacio-temporales e ideológicas sino también el sujeto histórico. La «teatralidad» de Marcos no deja de recordar, sin embargo, la de Castro que, a lo largo de su «carrera», siempre ha sabido servirse eficazmente de los medios de comunicación masivos. La puesta en escena de tal teatralidad y de su continuidad, sin lugar a dudas, es la que nos ofrece el autor de *Y Dios entró en La Habana*: Manuel Vázquez Montalbán. Tanto el montaje de las citas, incluyendo las del propio narrador, como el montaje de los discursos particulares que fundamentan el universo discursivo de este libro nos remiten a su demiurgo en el que el verbo se hace carne.

LA ENTRADA

El libro se divide en 14 capítulos numerados con cifras romanas más el epílogo que se acaba de estudiar. Los títulos que llevan estos capítulos no son menos elocuentes que los epígrafes que acentúan todos y cada uno de los diferentes capítulos del libro. Si estos epígrafes crean un espacio literario interno, configurado por citas provenientes de fuentes tan diversas como Virgilio Piñera, Fidel Castro y José Lezama Lima, Peter Sloterdijk y Eduardo Giordano, Ernesto Che Guevara y Daína Chaviano, Reinaldo Arenas y Gabriel García Márquez, Carlos Puebla y Juan Pablo II, Un canto mambí y Umberto Eco, los títulos de los diferentes capítulos establecen relaciones intertextuales no menos intensas. En general, se trata de títulos «derivados» de intertextos de diversa índole que tienen la ventaja de ser fácilmente reconocibles. En su mayoría, los intertextos son (más o menos) explícitos y aluden a autores como Alejo Carpentier o Bertolt Brecht, Mario Vargas Llosa o José María Arguedas, Johann Wolfgang Goethe o Gabriel García Márquez, Octavio Paz o Manuel Moreno Fraginals, Henri IV, André Gide o Win Wenders. Este juego intertextual señala una dimensión (y calidad) literaria que el libro promete pero no cumple. Su calidad no radica en su realización estética o su estructuración literaria, pero sí crea un espacio literario explícito donde se reúnen la literatura cubana escrita en la isla, la literatura cubana escrita fuera de ella y la literatura occidental en general, entendiendo el concepto de «literatura» en un sentido muy amplio. Es muy significativo que este espacio literario se construya desde una perspectiva (europea) en la que no desaparece la distinción entre lo de dentro y lo de fuera, pero sí esta distinción como valoración literaria. Así, en el centro del libro se explica:

Hubo una época que escribir desde Cuba sumiendo la Revolución o fuera de Cuba a la contra, marcaba un valor añadido o su contrario a la hora de establecer

una lectura apriorística. Después los buenos escritores eran los que se exilaban y los malos los que se quedaban. Ahora tal vez hayamos corroborado todos que no es posible simplificar tan burdamente y que la buena o mala escritura depende de una lógica interna de lo literario que más tarde o más temprano se separa de lo histórico.²⁹

Este juicio parece reconocer un proceso en el que, a lo largo de la historia de la literatura cubana, siempre se ha establecido un diálogo diferido entre la isla y el exilio, las dos partes —y nunca una sola de ellas— formando el campo literario cubano y con ello la literatura nacional³⁰. Pero no hay que olvidar que la existencia del exilio cubano en la conciencia pública de Occidente no se debe tanto a la importancia económica de la comunidad asentada en Miami o Dade County, o a la propaganda política, sino mucho más a la literatura cubana que se ha escrito y sigue escribiéndose fuera del país. Escritores y escritoras como Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Daína Chaviano, Jesús Díaz, Severo Sarduy, Zoe Valdés o Carlos Victoria —por sólo nombrar a algunos—, independientemente de sus posiciones políticas y muchas veces sin proponérselo, han logrado reconquistar un lugar en la presencia literaria cubana (al lado de los autores que, como Miguel Barnet, Fina García Marruz, Senel Paz o Cintio Vitier escriben en Cuba) y han contribuido, de forma paradójica, a reconstruir una literatura nacional más allá de una identificación ideológica impuesta por el campo político.

Volviendo a la arquitectura fundamental de *Y Dios entró en La Habana*, los títulos de los diferentes capítulos señalan una serie de temas que añaden —y a veces interrumpen— la estructura narrativa tripartita a través de una estructura temática. Pero antes de adentrarnos en esta estructura básica de doble filo, tratemos de analizar aquellos elementos que sirven de entrada al libro en su conjunto.

La primera frase del primer capítulo nos presenta a un Fidel Castro en pose de atlante, «semejante a una ilustración de Doré del Don Quijote, vestido de guerrillero, verde olivo»³¹. De forma inversa a la relación entre Doré y el *Quijote*, el texto constituye una especie de *ekphrasis* (o «cita intermedial») de una fotografía creada por Gérard Rancinan en 1994 para *Paris Match*, realizada gracias a las presiones del embajador francés, «porque Castro es muy suyo a la hora de dejarse ver, escuchar, fotografiar»³². Esta fotografía, algo así como una cita icónica de *Paris Match* y controlada por el propio Castro, es la que adorna la cubierta del libro. En este montaje espectacular y polisémico, a los pies del guerrillero envejecido aparece la silueta de La Habana en colores

²⁹ *Ibid.*, pág. 349.

³⁰ Cf. Ete, Ottmar: «Un diálogo diferido: observaciones en torno a tres etapas del campo literario cubano en los siglos XIX y XX. En: *Apuntes Postmodernos / Postmodern Notes* (Miami) IV, 2 (spring 1994), págs. 20-31.

³¹ Vázquez Montalbán, Manuel: *Y Dios entró en La Habana*, *op. cit.*, pág. 11.

³² *Ibid.*, pág. 12.

algo apocalípticos. El título del libro —*Y Dios entró en La Habana* en mayúsculas— cubre la parte superior del cuerpo de Castro. En la contracubierta, figura una fotografía en blanco y negro de Manuel Vázquez Montalbán, pero no sobre el fondo de La Habana sino en una escena típica de las Ramblas de Barcelona. La ausencia de Juan Pablo II en el nivel icónico es significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que existe otra foto del escritor español, vestido más formal esta vez, en la solapa de la cubierta donde, además de facilitarse algunas informaciones bibliográficas se pone énfasis en los numerosos premios que el escritor, nacido en Barcelona, ha recibido tanto en España como en el extranjero³³. De forma paratextual, frente a la «estatua» de Castro surge la imagen de un Vázquez Montalbán, cuyo prestigio como escritor y creador del «nuevo periodismo» se destaca de forma insistente. Si el intelectual se define, sobre todo, por su capacidad para transponer el capital simbólico adquirido en su especialidad (en este caso, la escritura) al campo político, y si su condición de intelectual, además, presupone su capacidad performadora tanto en el campo literario e intelectual como en el político³⁴, Manuel Vázquez Montalbán, no sólo en este libro, se nos presenta como una representación casi «clásica» de la figura moderna del intelectual. Los paratextos icónicos y escriturales no sólo proyectan la imagen de Vázquez Montalbán contextualizada, como la de Castro, sobre «su» ciudad, sino que al mismo tiempo legitiman al escritor español en su función de intelectual crítico. El encuentro que el paratexto señala, por ende, no es tanto el del Papa con el Jefe del régimen cubano, sino el de éste último y un intelectual español legitimado,

³³ Además, se añade aquí información que complementa la de la contracubierta, acerca del libro que el lector tiene en sus manos: «y ahora se atreve con el Papa, Fidel Castro, El Espíritu Santo y el Espíritu de la Historia reunidos en La Habana, a poca distancia de la cámara oval, donde el emperador Bill Clinton recibe a sus súbditos de rodillas o de Chiapas donde el subcomandante Marcos utiliza el pasamontañas e Internet para hacer una revolución después de la revolución». Son evidentes tanto las referencias al texto sobre Marcos, citado inicialmente, como a la opinión de Alfredo Guevara, que da una interpretación muy cubana (e involuntariamente esperpéntica) de las relaciones amorosas del presidente estadounidense: «Ahora todo depende del pene de Clinton. Para mí que los medios norteamericanos se han inventado esa historia para distraer a la gente de la visita del Papa». (*ibid.*, pág. 405) Lo que se corresponde con la imagen que se da en otra conversación: «Encuentro en La Habana del Papa, de Castro, y como convidado de piedra, el espíritu de Clinton» (*ibid.*, pág. 581). Por supuesto, todo esto subraya la importancia que la guerra de imágenes ha adquirido ya en los medios de comunicación de masas (aunque, ciertamente, no todo se organiza en función de Cuba).

³⁴ Cf. el artículo panorámico de Julliard, Jacques / Winock, Michel: «Introduction». En (*id.*, eds.): *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes. Les lieux. Les moments*. Paris: Seuil 1996, págs. 11-17, así como Ette, Ottmar: «Roland Barthes und die performative Kompetenz: Repräsentationen des Intellektuellen». En: Jurt, Joseph (ed.): *Zeitgenössische französische Denker: eine Bilanz*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 1998, págs. 81-102. La omnipresencia de Manuel Vázquez Montalbán en la esfera pública subraya esta capacidad performadora en y a través de los diferentes medios de comunicación masivos. Su estética del reciclaje textual representa un aspecto interesante de su posición específica en el campo literario e intelectual en España. Su escritura, en este sentido, se desarrolló en función de esta posición dominante del intelectual catalán. Véase también la revista de Albrecht Buschmann en la que el escritor reflexiona sobre su posición actual en la prensa y su relación con el poder: *noch nachtragen*.

no por una calificación específica con respecto a Cuba, sino por su prestigio internacional. Y, no lo olvidemos, es —como el Papa— un viajero.

Como lo hemos podido constatar, *Y Dios entró en La Habana* se caracteriza por su estructura citacional. Teniendo en cuenta la «ausencia» relativa del Papa y el carácter intertextual de los títulos dados a los capítulos, ¿cómo comprender, entonces, el título del libro que estamos analizando? ¿Cómo entender esta «entrada» principal, este libro que Vázquez Montalbán —estableciendo nuevos vínculos con textos muy exitosos que se deben a su pluma— muy bien hubiera podido llamar *Crónica sentimental de una espera*? En este libro sobre Cuba, ¿quién es Dios, y quién entró en La Habana?

En el nivel de las alusiones intertextuales (y más allá de cierto sabor bíblico), este título evoca, en el ámbito cubano, un texto de 1967, del que Roland Barthes decía que constituye un libro que «llega, no de Cuba (no se trata de folklore, ni siquiera castrista), sino de la lengua de Cuba, de ese texto cubano (ciudades, palabras, bebidas, cuerpos, olores, etc.), que es, a su vez, inscripción de culturas y de épocas diversas».³⁵ La última parte del libro de Severo Sarduy, *De dónde son los cantantes*, se titula precisamente «La Entrada de Cristo en La Habana»; mencionemos sólo un breve pasaje:

¡Qué acogida en La Habana! Lo esperaban. Su foto ya estaba, repetida hasta el hastío o la burla, pegada, ya despegada, desgarrada, clavada en todas las puertas, doblada sobre todos los postes, con bigotes pintados, con pingas goteándole en la boca, hasta en colores —ay, tan rubio y tan lindo, igualito a Greta Garbo—, para no hablar de las reproducciones en vidrio del metro Galiano, dondequiera que mires, Él te mira.³⁶

El título del libro de Vázquez Montalbán remite pues —«dudosa» o «evidente», pero no explícitamente— a un intertexto (verdadero *subtexto* que subvierte la cita de Castro con el Papa) en el que la entrada de Cristo en La Habana se convierte en un espectáculo mediático y paródico a la vez. Las fotos, omnipresentes en la ciudad, en las que las imágenes se superponen, recuerdan aquellos carteles que, no sólo según el testimonio de Vázquez Montalbán, aparecieron poco tiempo antes de la visita del Papa y que desaparecerán inmediatamente después del despegue del avión³⁷. La parodia y la burla, presentes en el texto de Sarduy³⁸, no resultan ajenas a *Y Dios entró en La Habana*,

³⁵ Barthes, Roland: «La faz barroca». En: Sarduy, Severo: *De dónde son los cantantes*. Barcelona: Editorial Seix Barral 1980, pág. 4 (la traducción es de Pere Gimferrer). Bajo el título «Plaisir au langage», el texto original de Barthes dedicado a la publicación francesa de *Écrit en dansant* se publicó en *La Quinzaine littéraire* el 15 de mayo de 1967 (en *Oeuvres complètes*. Vol. II: 1966-1973. Edition établie et présentée par Eric Marty. Paris: Seuil 1993, pág. 408).

³⁶ Sarduy, Severo: *De dónde son los cantantes*, *op. cit.*, pág. 138.

³⁷ Cf. también Burchardt, Hans-Jürgen: *Kuba. Im Herbst des Patriarchen*, *op. cit.*, pág. 137.

³⁸ Están presentes también en *Viaje a La Habana*, de Reinaldo Arenas, cuyo título, sin embargo no parece ser aludido por el de Vázquez Montalbán.

si bien este libro carece de las pretensiones (y realizaciones) estéticas del autor de *Cobra*. Pero la meta del escritor español es diferente: a través de una larga serie de citas personales, simbólicas y textuales, y mediante una gran cantidad de entrevistas y conversaciones en La Habana, en Roma, en Miami, Barcelona y Madrid, construye no tanto un «mapamundi de todas las Cubas, exteriores e interiores» (y menos aún «un retrato de las postrimerías del siglo XX», como lo anuncia orgullosamente la contracubierta), sino más bien la imagen finisecular de un intelectual de izquierdas que reflexiona, a través de discursos «prestados» que reorganiza, sobre la historia posterior a la guerra civil española, es decir, sobre la historia que, nacido en 1939, le ha tocado vivir. De ahí las frecuentes alusiones autobiográficas, los pasajes en forma de tratado que no siempre se limitan a reflejar el «discurso oficial» cubano, la necesidad de establecer una relación directa con el poder y con el contra-poder. En este sentido, el libro constituye una *Crónica sentimental de un intelectual de fin de siglo*, una especie de *Sentimental Journey* que ilumina los logros y los límites de la figura del intelectual en la segunda mitad del siglo XX, en un mundo que se divide entre globalizadores y globalizados, diferencia muy sutil que el libro (fruto del viaje intercontinental de su autor) introduce y escenifica a la vez.

EL PODER

El primer capítulo, «La ciudad de los espíritus», presenta La Habana, el escenario en el que se desarrollará una parte de la visita de Juan Pablo II en Cuba, dejando de lado otros lugares que el Papa visitó. Esta focalización sobre *la ciudad de las columnas*, ya presente en el título del libro, se inicia con un recorrido por la Habana Vieja con Eusebio Leal³⁹, el Historiador de la Ciudad que, no en balde, es designado como el «Virrey de La Habana» por sus facultades políticas, económicas y administrativas para restaurar y reorganizar el espacio urbano. En la Oficina del Historiador, en la que cuelga un retrato de «Fidel atlante»⁴⁰, conocemos al primer representante del poder oficial en Cuba, que se convierte no sólo en el primer entrevistado sino también en *cicerone* de su reino, la capital cubana. Es altamente significativo que el primer contacto con la ciudad, en el texto, se establezca mediante un representante del poder revolucionario. La ciudad que, en cierta forma, se convertirá en uno de los protagonistas más importantes de las páginas que siguen, será, efectivamente, la ciudad del poder. Desde el primer capítulo, el recorrido por la capital ignora los barrios «marginales» o periféricos y desarrolla una topografía del poder en la que se divisan tres centros: la ciudad del poder colonial, la ciudad el poder revolucionario y, por último, aunque no en último lugar, la ciudad del poder turístico. A lo largo del texto, el hotel Meliá-Cohiba —que hospeda al

³⁹ Éste, recientemente, propuso el itinerario imaginario de Humboldt por la Habana Vieja; cf. Leal Spengler, Eusebio: «Prefacio». En: Holl, Frank (ed.): *Alejandro de Humboldt en Cuba*. Catálogo para la exposición en la Casa Humboldt, Habana Vieja, octubre 1997-enero 1998. Augsburg: Wissner 1997, págs. 9-14.

⁴⁰ Vázquez Montalbán, Manuel: *Y Dios entró en La Habana*, op. cit., pág. 20.

narrador— se convierte en el centro indiscutible, ya que buen número de encuentros y tertulias que el texto recoge se desarrollan en su interior. Los encuentros que tienen lugar en este hotel de lujo —cuyo nombre parece indicar, como el de muchos otros, el carácter híbrido⁴¹ de la relación entre el poder cubano y el capital extranjero— no son sólo con los numerosos extranjeros atraídos por la visita del Papa, sino también con los representantes del poder revolucionario en las diferentes ramas del campo político e intelectual de la isla. La larga serie de entrevistas que se inaugura con la de Eusebio Leal (y que empezó con la cita simbólica del retrato en el despacho del Historiador) se limita casi exclusivamente a los representantes del poder, sea éste el poder político, militar, cultural, económico, eclesiástico, o bien, del contrapoder político, económico o intelectual establecido fuera de Cuba. *Y Dios entró en La Habana* se transforma en una cita gigantesca de las más diversas *very important persons*. La impresionante serie de encuentros con personajes muy importantes configura un gran número de encuentros que implican un número aún mayor de desencuentros, es decir, de encuentros que nunca se realizaron porque ni siquiera tenían cabida en el proyecto de Vázquez Montalbán. Las numerosas redundancias del texto (en el que reaparecen una y otra vez fragmentos casi idénticos del mismo discurso, explicaciones que ya se habían dado y hasta chistes que ya se habían contado) cubren el silencio de los que, sencillamente, no parecen importantes ya que carecen de poder. La búsqueda del sujeto histórico pasa por alto a los que sólo figuran como sus objetos. También a este respecto, el texto plantea algunos de los problemas más actuales de la función del intelectual en las sociedades occidentales «globalizadas».

Por otra parte, el poder de aquel intelectual que todos llaman Montalbán y que, infatigablemente, pregunta y explica, discurre y sanciona, no se limita al poder de la palabra. Es más: es el poder de dar la palabra —o el de no darla. En este sentido, la cita, también, es un acto de poder, es dar voz e importancia a unos, ninguneando a otros. Este poder vale tanto para la cita personal y simbólica como para la cita textual. En todas las acepciones de «cita» aparece una estructura de poder que, no sólo en el contexto español, se define mejor recurriendo al verbo «citar». Este verbo designa en la tauromaquia el acto de convocar y de provocar⁴² a la fiera, al otro, para que se dirija o acuda a un punto determinado que el sujeto del discurso, investido de legitimidad, controla. El poder de la palabra, entonces, se transforma en poder que se ejerce sobre la palabra del otro. El ningunear no es más que el grado cero de la cita.

Este poder del escritor y, más todavía, del intelectual es ciertamente precario. Puede desaparecer de golpe y, por eso mismo, tiene que autoafirmarse continuamente. Algo del poder de los «citados» —ya no todos acuden a la

⁴¹ Constituye una variante más —y no la menos importante— de la identidad-guión analizada por Gustavo Pérez Firmat en su *Life on the hyphen. The Cuban-American way*. Austin: University of Texas Press 1994.

⁴² Muchas veces, la provocación de los entrevistados genera las mejores páginas de este libro.

«cita», por ejemplo, las voces de los protagonistas del encuentro, la del Sumo Pontífice y la del Máximo Líder, sólo se integran al texto a partir de la retransmisión televisiva o recurriendo a documentos ya publicados— recae sobre el que los cita, lo que implica, casi necesariamente, un proceso de distanciamiento del intelectual con respecto a aquellos otros que recurren a procedimientos similares. De ahí la necesidad de distinguirse y separarse de la gran multitud de periodistas —más de tres mil, se dice, llegados del mundo entero— que transformarán el evento histórico en un espectáculo planetario. Ya Alejandro de Humboldt, entrando en el puerto de La Habana, había insistido en distinguirse de los demás viajeros europeos. También en el libro de Vázquez Montalbán, la *distinction* (en el sentido de Bourdieu) queda inscrita en el texto reiterada y (a veces) drásticamente:

la mayor parte de los periodistas que desembarcan a centenares se apoderan de la realidad nada más verla, la ingieren, la metabolizan, la asimilan, pero en su mayoría la cagan sin quedarse nada de su alimento, porque se mueven por La Habana rascando las apariencias para ver lo que querían ver: erosiones en las fachadas y *jineteras*.⁴³

Las excepciones que concede —a Mauricio Vicent, por ejemplo, que como él también escribe en *El País*— son muy contadas y sólo afirman la diferenciación entre el intelectual y escritor, por un lado, y el periodista y simple reportero, caracterizado por algo canibalesco y bárbaro, por otro. Basta comparar la puesta en escena de la propia persona, desde la primera frase del artículo de Vázquez Montalbán sobre «El milagro del padre Varela» (que ya se ha citado) con los artículos publicados en el mismo número de *El País* del 25 de enero de 1998 (o sea, los de la «enviada especial» Lola Galán sobre la prédica de Juan Pablo II en Santiago, de J. J. Aznárez sobre el elogio de la democracia por el Papa, de Mauricio Vicent sobre la «Misa en la cuna de la revolución» o de Pablo Ordaz sobre Alina, la hija de Fidel Castro que solicitó asilo en España) para comprobar que la importancia del intelectual no reside en la presentación inmediata de los «hechos» sino en una visión distinta, sintetizante y generalizadora en la que la imagen del yo se refleja continuamente. La cita y, más todavía, la auto-cita permiten multiplicar los reflejos de ese espejo en el que se ha convertido la escritura citacional de Vázquez Montalbán, que implica siempre la construcción de su propia imagen como intelectual o «escritor intruso»⁴⁴, algo así como un detective intelectual. La dimensión autobiográfica cumple aquí una función evidente: mediante el «pacto con el lector» ratifica el carácter testimonial y garantiza la autenticidad de lo vivido como base de la escritura. Así, la triple textura del libro —con su estructura discursiva, dialogada y narrativa— en la que muchas voces, muchos discursos se entretujan, siempre quedará centrada por la voz del yo.

⁴³ *Ibid.*, pág. 66.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 563.

LA DESPEDIDA

Y Dios entró en La Habana es un texto muy actualizado y, paradójicamente, algo anacrónico. Reúne muchos detalles de gran actualidad y, a la vez, recurre a casi todos los elementos de la mitología revolucionaria cubana. Parece ser sumamente difícil escribir hoy en día sobre Cuba sin invocar la omnipresencia de Fidel Castro y, más todavía, de su mito. Podría aplicarse a Castro lo que ha sido dicho de Martí: Cuba es un país en torno a un solo hombre. Dejando de lado la inmensa multitud de artículos para periódicos y revistas, los títulos de libros recientes recurren a fórmulas que envuelven la figura histórica y real de Fidel Castro con las texturas de lo literario y mítico⁴⁵. El hecho de haber pasado de la historia al mito sin pasar por la literatura, hace que la persona del máximo líder se adapte a muchos modelos literarios. Esta continua resemantización y mitificación del joven idealista y atleta, del guerrillero barbudo y revolucionario martiano, del atlante comunista y donquijotesco loco, intensificada por los tiros cruzados desde la isla, el exilio y las polarizaciones de la esfera pública internacional, parece impedir, como en el caso de José Martí, un acercamiento que no recaiga en los sempiternos tópicos constantemente repetidos. *Y Dios entró en La Habana* no es la excepción a esta regla, y convierte en una figura (casi) sobrehumana a aquél que hace algo más de cuarenta años entró de forma triunfal en La Habana. La dimensión postmoderna de tal acercamiento consiste en citar simultáneamente la imagen como artefacto (el retrato construido) y como bien simbólico (el retrato en el despacho), llevando a un proceso de deconstrucción pero no de desmitificación. De forma constante y consciente, el texto recurre al mito y juega con él, pero no lo subvierte. Es, por cierto, un mito que alcanza a un vasto público internacional. *Y Dios entró en La Habana*, más que un *collage* mitológico, funciona, a veces, como un museo imaginario de todos los ingredientes del mito, enumerando con placer los peligros y las hazañas, los intentos de asesinato y la mítica omnipresencia del revolucionario. Al igual que la imagen del Che en las tiendas para turistas, también el mito de Castro se vende: se ha convertido ya en un artículo de exportación propagado por miles de periodistas. El libro de Vázquez Montalbán colecciona todos estos requisitos, mil veces enumerados ya por biógrafos e historiadores, periodistas y escritores, para alcanzar a un público lector que, interesado más que nunca por la repercusión del viaje del Papa, no pide sólo informaciones sobre los cuarenta años de revolución cubana sino historias y cuentos que la literatura cubana no ha producido en cantidad suficiente. Aunque no es cierto que —según el título del octavo capítulo— «La Revolución no tiene quien le escriba», no existe todavía la novela de la revolución cubana. Frente a este silencio, el libro de Vázquez Montalbán cumple una función específica, ya que reúne muchos elementos históricamente acumulados para construir un imaginario que no sorprende por su

⁴⁵ Mencionemos sólo a Burchardt, Hans-Jürgen: *Kuba. Im Herbst des Patriarchen*, op. cit., y Krämer, Raimund: *Der alte Mann und die Insel. Essays zu Politik und Geschichte in Kuba*. Berlin: Berliner Debatte Wissenschaftsverlag 1998.

novedad u originalidad, sino por su fascinación por el poder (incluyendo los diferentes contra-poderes). Con la legalización del dólar en Cuba, también el poder adquisitivo se ha convertido en un factor importante en la venta de los mitos. El libro del escritor español forma parte de este circuito a través del cual Cuba se integra en el mercado mundial.

Pero no olvidemos que, igual que Castro despidió al Papa al final de su visita, también la voz del narrador despidió a Castro en la última parte del libro. El término biológico de la llamada «generación del entusiasmo» —entre el viaje de Vázquez Montalbán y la redacción de su libro, fallecieron por lo menos dos integrantes famosos de esta generación, Núñez Jiménez y «Barbarroja»— conduce a la pregunta, tantas veces repetida, sobre el futuro de Cuba después de la muerte de Fidel Castro. La pregunta más insistente del libro provoca vagas respuestas, aunque el epílogo globalizante parece sugerir una solución sencilla: después de la revolución, la revolución; después de Castro, Marcos. ¿Y Cuba? A través de todas las conversaciones que el libro contiene, la espera es la estructura fundamental o, si se prefiere, el *basso continuo* perceptible en todas las voces que se nos presentan. El tiempo de espera produce su propia temporalidad, sus propios ritmos y, más todavía, sus propios ciclos. Las aperturas y los cierres parecen sucederse según una lógica casi biológica, un tiempo fuera del tiempo, un espacio fuera del espacio, en otras palabras: una isla de todas las islas. La isla abierta se transforma en isla cerrada, aislada.

El balance del encuentro de Juan Pablo II y de Fidel Castro ha sido positivo para ambos. El papel de la iglesia católica en Cuba, a largo plazo, resulta considerablemente fortalecido⁴⁶. Con miras al futuro, la iglesia proyecta fortalecer, después de Castro, sobre todo su importancia en la configuración de la cultura cubana, acento bastante visible ya en la revalorización de la figura de Félix Varela. Carlos Manuel de Céspedes, Vicario General de la archidiócesis de La Habana y una de las figuras más destacadas en los debates actuales, ha insistido reiteradamente en la renovación de la presencia católica en el pensamiento y la actuación dentro de la cultura nacional de Cuba⁴⁷. Fidel Castro, por su parte, ha mejorado considerablemente su imagen pública a lo largo y ancho del mundo occidental. En el epílogo del libro de Vázquez Montalbán, el *después* de la visita del Papa se resume con cierto cinismo: «En cuanto a

⁴⁶ Comparto las conclusiones de Hans-Jürgen Burchardt en su libro *Kuba. Im Herbst des Patriarchen*, *op. cit.*, pág. 138.

⁴⁷ Cf. por ejemplo, Céspedes García-Menocal, Carlos Manuel de: «Teología y tradiciones nacionales: una visión católica». En: Fornet-Betancourt, Raúl (ed.): *Filosofía, Teología, Literatura: Aportes cubanos en los últimos 50 años*. Aachen: Wissenschaftsverlag Mainz 1999, pág. 154: «La Iglesia, en todos sus niveles y sectores, no debería dejar de encarar este desafío, que no es otro que el de hacer vida todas las palabras que se pronuncian acerca de la evangelización de la cultura y que, casi siempre, quedan reducidas a eso, a palabras sin mucho contenido». Frente a la Ley de la Protección de la Independencia Nacional y la Economía de Cuba, promulgada significativamente un 5 de enero, la iglesia católica trata de abrir un debate, sin mucho éxito, también en el terreno político; véase el artículo de Vicent, Mauricio: «La Iglesia católica se desmarca del régimen». En: *El País* (Madrid) 1020 (17 febrero 1999).

Fidel, volvió a la cotidianeidad revolucionaria más absoluta, con frecuentes tirones de rienda para que no se desbocasen los caballos de la apertura». ⁴⁸ El *después* vuelve a ser el *antes*; el ciclo parece cerrado otra vez, ante la ya inminente llegada de los Reyes de España a La Habana en 1999. Pero el tiempo de la espera es también el tiempo de la reflexión. Ya lo sabía el buen Vladimir, experto en esperas de todo tipo:

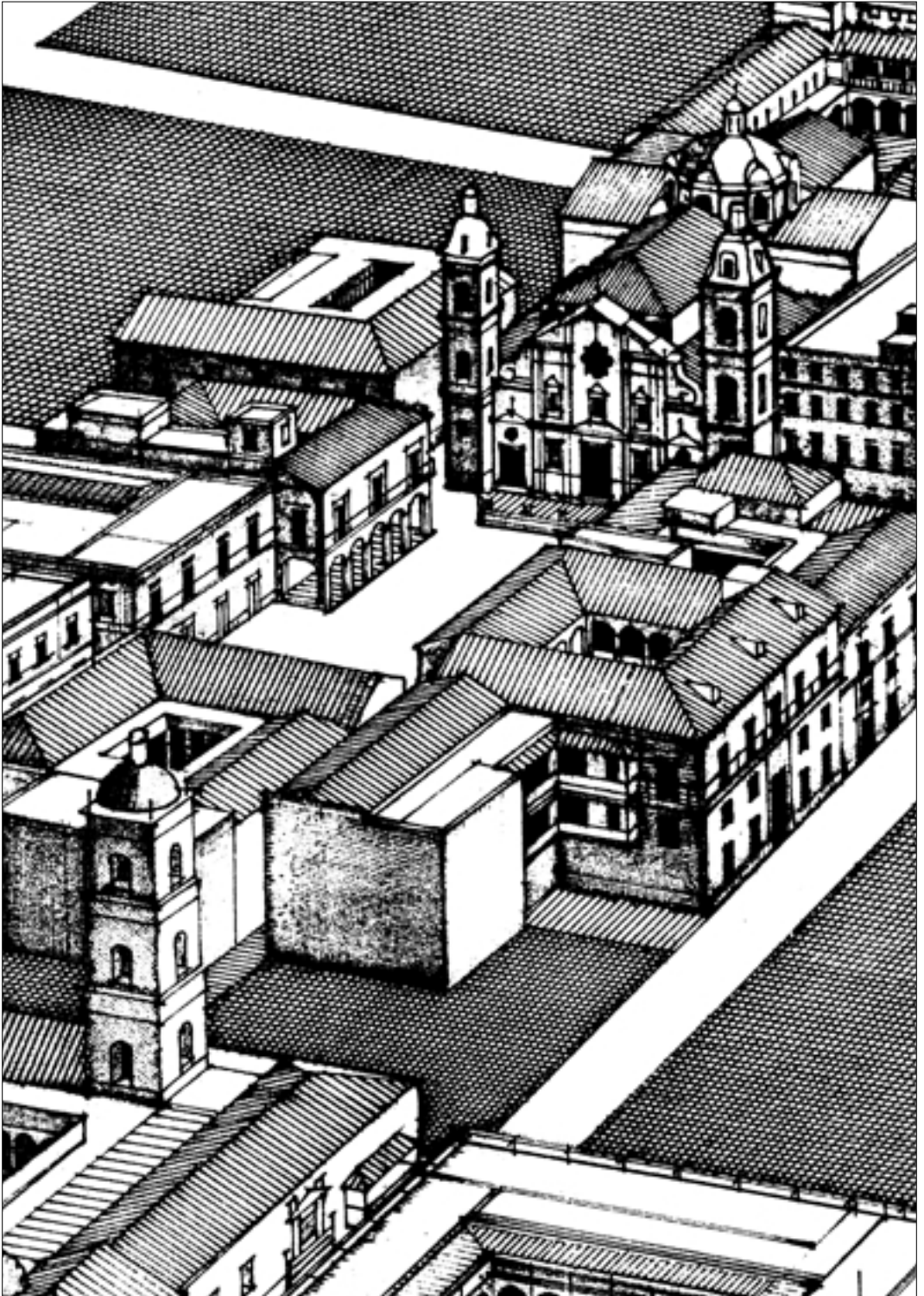
VLADIMIR: Que faisons-nous ici, voilà ce qu'il faut se demander. Nous avons la chance de le savoir. Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire: nous attendons que Godot vienne.

ESTRAGON: C'est vrai.

VLADIMIR: Ou que la nuit tombe. Nous sommes au rendez-vous, un point c'est tout. Nous ne sommes pas des saints, mis nous sommes au rendez-vous. [...] Ce qui est certain, c'est que le temps est long, dans ces conditions, et nous pousse à le meubler d'agissements qui, comment dire, qui peuvent à première vue paraître raisonnables, mais dont nous avons l'habitude. Tu me diras que c'est pour empêcher notre raison de sombrer. C'est une affaire entendue. Mais n'entre-t-elle pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds, voilà ce que je me demande parfois. Tu suis mon raisonnement? ⁴⁹

⁴⁸ Vázquez Montalbán, Manuel: *Y Dios entró en La Habana*, *op. cit.*, pág. 684.

⁴⁹ Beckett, Samuel: «En attendant Godot». En (*id.*): *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*. Vol. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, págs. 168 y 170 [Vladimir: ¿Qué hacemos aquí? Esto es lo que hay que preguntarse. Tenemos la suerte de saberlo. Sí, en medio de esta inmensa confusión, una sola cosa está clara: estamos esperando a que llegue Godot. Estragón: Es cierto. Vladimir: O a que caiga la noche. Estamos a la espera... No somos santos, pero estamos a la espera... Lo que es seguro es que, en estas condiciones, el tiempo es largo y nos impulsa a llenarlo de sucesos que, cómo decirlo, pueden parecer razonables a primera vista, pero que para nosotros son habituales. Tú me dirás qué es para impedir que nuestra razón se opaque. Eso está sobrentendido. Pero ¿acaso no ha entrado ya en la noche permanente de los grandes abismos? He aquí lo que me pregunto a veces. ¿Sigues mi razonamiento? Trad. de *Encuentro*].



Plaza de la Catedral.

Antón Arrufat habla claro sobre *Los siete contra Tebas*

Entrevista realizada por Jesús J. Barquet

DESDE LOS AÑOS 60, EL DRAMATURGO, POETA, NARRADOR Y ENSAYISTA cubano Antón Arrufat ha sido una de las figuras más controversiales de la cultura cubana dentro de la Isla. Esta aura en torno a su figura se debe no sólo a la prohibición y valiente propuesta sociopolítica de su pieza de teatro *Los siete contra Tebas* —Premio UNEAC en 1968 y prohibida su circulación desde entonces dentro de Cuba por considerársele una obra contrarrevolucionaria—, sino también a la independencia de criterio que siempre ha mostrado el autor en numerosos ensayos sobre cuestiones ideológicas. Unos treinta años después del internacionalmente conocido «caso Padilla» —que alteró profundamente el curso de la cultura posrevolucionaria y pareció estar, en sus inicios, estrechamente vinculado a la censura sufrida por la pieza de Arrufat—, y sanadas ya algunas de las cicatrices que todo ese proceso de enrigidimiento político dejó en la cultura nacional, se hace necesario profundizar en los aspectos tanto extra como intraliterarios de *LSCT*, ya que, por las razones antes expuestas, dicha pieza ha sido injustamente olvidada por la crítica literaria dentro del país. Le envié, pues, por escrito a Arrufat las siguientes preguntas y comentarios, con el fin de que él mismo nos revelara extensamente las entrebambalinas históricas y literarias que han convertido a *LSCT* en la «pieza maldita» del teatro posrevolucionario escrito dentro de la Isla.

JESÚS BARQUET: En su artículo «Pequeña profesión de fe», aparecido en el número dos de la *Revista del Vigía* de 1995 (pp. 107-110), señala Ud. por primera vez la necesidad de levantar el velo de silencio que ha cubierto todo lo referente a su pieza *Los siete contra Tebas [LSCT]* desde su censura en Cuba en 1968. Han pasado ya treinta años de todo aquello, durante ese tiempo se ha mantenido Ud. «del lado de la Revolución» dentro de la Isla, desde principios de los 80 se le ha «rehabilitado» como escritor, ¿por qué, entonces, continúa dicho velo de silencio sobre *LSCT* en particular? Haciendo un recuento de su caso, tenemos que, después de más de diez años de ostracismo, vuelve a aparecer Ud. en el terreno editorial de la Isla,

con colaboraciones en diversas revistas y varios libros de su autoría. Sólo como dramaturgo, se publican sus piezas *La tierra permanente* (1987) y *La divina Fanny* (1995), y se reeditan todas sus piezas anteriores, excepto *LSCT*, en *Cámara de amor* (1994). Sin embargo, su teatro en general, que tanta presencia escénica tuvo en los años 60, ha seguido ausente de las tablas cubanas. Note que busco profundizar aquí, exclusivamente, en su labor como dramaturgo, saber cuáles han sido sus vínculos, en tanto que creador, con la actividad teatral del país desde los años 80.

ANTÓN ARRUFAT: Como se interesa en mi insignificante historia personal, es grato advertirle que el caso alrededor de *LSCT* no fue el primero de este tipo que ocurrió conmigo. Semeja tener la historia, tanto la privada como la pública, cierto ordenamiento y hasta un sentido, su teleología, aunque nos percatemos de ello retrospectivamente, y no en el momento en que está ocurriendo. Tal vez su estructura se halle sumergida o la precipitación y abundancia de acontecimientos la sumerjan por un instante ante nuestros ojos. Lo cierto es que en esa época, pensando ahora en ella y tal vez organizándola en secreto, comenzaba la cultura cubana, tal como la conocíamos y practicábamos, a peligrar. O mejor: ciertos representantes suyos peligraban. Esos peligros tuvieron su gradual desenvolvimiento, su orden.

Un año antes, en 1967, fueron pronunciadas verbalmente críticas violentas y despectivas acerca de *Paradiso*, por parte de la dirigencia política de la Nación. A finales del 67 ocurrió el asunto a que debo referirme. Todavía yo no había escrito *LSCT*, cuando una mañana me citó Nicolás Guillén a su despacho de la UNEAC.

Solía Guillén, terminado su trabajo como Presidente de esta institución, caminar unas cuadas hasta su casa, sin utilizar su automóvil. Si nos encontrábamos de pronto, me pedía que lo acompañara. Íbamos por la calle 17. Como a menudo lo saludaban al verlo pasar, me decía que era el alcalde del Vedado, y soltaba una de sus ruidosas carcajadas. Para mí tenía siempre el mismo saludo: «Cada vez te pareces más a Alfredo de Musset». Nunca le pregunté el motivo. Daba por supuesto que aludía a que, por esos años, yo llevaba el pelo como un poeta romántico.

La mañana en que me citó hablamos mucho y de muchas cosas. Todas me impresionaban como incidentales. Parecía bordear el asunto principal, sin decidirse a afrontarlo. Por fin lo hizo. Con embarazo, molesto y como un poco obligado, me dijo que le habían pedido —¿quiénes le pidieron?, nunca lo supe— que a su vez me pidiera sacar varios poemas, tres en total, de mi libro *Escrito en las puertas* (1967), que estaba por aparecer impreso en la editorial de la misma institución. En verdad, la nuestra fue una conversación muy cordial. Ambos parecíamos un par de conspiradores, y llegamos hasta a bajar la voz. Recuerdo que no me molestó su petición y que apenas me asombré. Como Guillén se presentaba muy sabio en estas cuestiones, no quise ser menos y me mostré igualmente sabio. En un momento me dijo: «He sentido en ciertas ocasiones el impulso de escribir poemas parecidos a los tuyos y en el último minuto renuncié a hacerlos». Yo le dije

entonces, un tanto sorprendido por su docilidad: «Existe entre nosotros una pequeña diferencia: yo los hago». Mi deber era, y lo sigue siendo, escribir lo que necesitaba escribir. Si llegaba a publicarse o no, ya no me interesaba tanto. La honestidad terminaba en mí, y acepté retirarlos, me parece que con una sonrisa. «Antón —habló Guillén, y bien lo recuerdo—, no se preocupe. Guárdelos. Algún día se publicarán».

Varias semanas después, a la salida de la UNEAC, volvimos a encontrarnos. Me repitió su mismo saludo de siempre. Yo le di las buenas tardes y lo acompañé caminando hasta su casa, cerca del Malecón. Nunca, ni esta vez ni las siguientes, mencionamos los tres poemas. En agosto del 68 apareció publicado el cuaderno. Naturalmente, brillaban por su ausencia.

Como Ud. sabrá, el problema alrededor de *LSCT* está, como diversos *affaires* sociales, mezclado con factores personales psicológicos a los que el hombre no puede (o no sabe) renunciar y que debemos tomar en cuenta para una comprensión objetiva. Constituyen estos factores lo que Sainte-Beuve llamaba *la petit histoire*. Tales factores, en mi caso, podrían enumerarse de este modo: por esa fecha, 1967, trabajaba como asesor dramático (dramatista) en el grupo Teatro Estudio. Armando Suárez del Villar realizó conmigo una labor, en este sentido, exitosa: la puesta en escena de una comedia de José Lorenzo Luaces, que le destaqué y recomendé estrenar: *El becerro de oro*. Después quedamos unidos por un tiempo en el intento de rescatar el teatro cubano del siglo XIX, sobre todo el escrito en verso, y tratamos de realizar juntos otros trabajos de este tipo. Comencé a buscar obras que se pudieran estrenar o reponer, como luego se hizo con Milanés y la Avellaneda. Durante este período de mutua colaboración, Suárez me sugirió, apartándose momentáneamente de nuestro intento, que adaptara la tragedia de Esquilo. Así lo hice y una vez que terminé mi versión de *LSCT*, se la entregué a Suárez del Villar para que él fuera, ya que me la había pedido, quien la estrenara.

Después de este hecho, en apariencia tan simple, se precipitaron los acontecimientos, en verdad casi de manera malvada. Suárez no era el director de Teatro Estudio, sino solamente un director más dentro del grupo. Muy joven en ese momento, había adquirido, con el estreno de *El becerro de oro*, exitoso tanto para el público como para la crítica, un rápido reconocimiento, y se le consideraba como un futuro gran director de escena. Divulgador de una manera actual de decir el verso dramático, sus proyectos de renovador del teatro cubano clásico, su juventud y su éxito, inquietaron a Vicente Revuelta, de prestigio asentado, mayor que Suárez y director general del grupo. Pidió leer mi obra, se enamoró del texto y se propuso eliminar a Suárez del Villar y dirigir la obra. Trazó su estrategia: formar parte primero del equipo de dirección, hablar después conmigo y convencerme de que Suárez carecía de experiencia escénica para estrenar una pieza tan compleja. Descubrimos su ambición y los manejos turbios con los que intentaba alcanzarla. Tratamos de impedirselo: Suárez se negó a que formara parte del equipo de realización, y yo me entrevisté con él.

Fue en el curso de esa entrevista en que me enteré de su interés por mi versión. En el fondo él obraba como un enamorado: defendía la posesión del objeto de su pasión. Hasta aquí fue honesto. Luego, usó de su poder en el grupo. Intentó presionar, terminada nuestra entrevista con mi negativa a entregarle *LSCT*, y se acercó a los actores del reparto para influirlos, hizo intervenir a su hermana Raquel, dispuesta siempre a defenderlo, tuviera su hermano razón o no, y comenzó una campaña de rumores, intentos de desprestigio, y al fin usó Vicente el arma postrera y que más resultado le dio: acusó a la pieza de «problemas ideológicos».

Mientras tanto, yo había enviado *LSCT* al Concurso de la UNEAC. De este hecho, legítimo en cualquier escritor, se dieron posteriormente diversas versiones. Todas intentaban demostrar una intención aviesa de mi parte. Fue un hecho, en ese aspecto, completamente inocente. Se dijo que Padilla, al enviar *Fuera del juego*, y yo, al enviar mi obra, nos habíamos complotado con el fin de producir un escándalo político. No hubo entre nosotros tal intento, y nos vinimos a enterar de que concursábamos juntos, aunque en géneros diferentes, dos o tres días antes de la premiación. Quedamos asombrados y a la vez alarmados por este resultado del azar, que suele acercar cosas peligrosamente. Tales conjunciones son fáciles de efectuar en una sociedad como la nuestra, donde todo es colectivo. En aquellos momentos, por añadidura, reinaba un clima irritado entre la gente, de suspicacia y a ratos de terror. Sobre nuestra vida social prevalecía la desconfianza. Se engendraba y proliferaba con gran facilidad y rapidez.

Raquel Revuelta fue elegida —¿por el azar o por el cuidado?— integrante del jurado del Premio. Como tantas veces anteriores, siguió las indicaciones de su hermano. Se puso a su servicio y realizó una labor, en la que sin duda creía, digna de su encomio. Como es habitual en los casos en que una segunda persona interviene, fue mucho más lejos y casi me puso al borde de la cárcel. Incluyó con su conducta y sus acusaciones a los funcionarios para transformar una razón personal en razón de Estado. Como miembro del jurado, tenía en su poder una copia de mi obra. Con ella iba a ciertos lugares, visitando a militantes del partido vinculados a la cultura y les leía en voz alta partes de mi obra seleccionadas por ella, entresacadas de su estructura general, con el fin de demostrar la tesis de su hermano: tiene «problemas ideológicos». Paso a paso, visita tras visita, lectura tras lectura, los problemas ideológicos se convirtieron en franca contrarrevolución. Así fue creando un ambiente propicio. «Si no se la entregaste a mi hermano, no será de nadie y tú serás castigado por tu desobediencia», parecía decirme la actriz desde lejos.

El resto es historia conocida. Pese a las conversaciones, afanes de influir, extorsiones y presiones, se me otorgó el Premio de Teatro. Tres jurados —Adolfo Gutkin, Ricard Salvat y José Triana— mantuvieron su criterio y su firmeza. El día de la premiación fui avisado por amigos fieles de que se preparaba contra nosotros, Padilla y yo, un acto de repudio. Un piquete de jóvenes asistiría para impedir que se entregaran los Premios. No asistimos,

y el acto de repudio no pudo realizarse. El Premio de Teatro nunca me fue entregado. Ni diploma, viaje a Hungría ni metal. La dirección de la UNEAC estaba en contra de ese Premio, como lo manifiesta en el prólogo que antecede a la edición. Si la obra se editó, nunca se vendió en las librerías del país. Circuló clandestinamente: ejemplares robados de los almacenes, robados por gente desconocida, y ejemplares mimeografiados, también por gente desconocida. Circuló oficialmente sólo en las embajadas cubanas, a las que se remitieron para demostrar que se había editado y por si algún extranjero curioso la procuraba. De pronto pareció reinar una calma imprevista. Las cosas no siguieron su curso normal e ignoro los motivos de su paralización. Pasaron meses en que nada ocurrió. Salí de Teatro Estudio. En esta decisión me siguió Suárez, y nos fuimos a otro grupo, La Rueda, con el fin de estrenar allí *LSCT*. Los Revuelta le pusieron, tal vez influidos por la lectura de mi pieza, «sitio» al grupo. Hablaron con sus principales figuras y comenzaron a llevárselas, una por una, para Teatro Estudio, ofreciéndoles los mejores papeles y óptimas condiciones de trabajo. Apenas sobrevivimos unos meses y mi obra no pudo estrenarse. Me fui con Suárez a trabajar en provincias, a Cienfuegos. Lo que quedaba de La Rueda se disolvió.

La calma empezó también a disolverse. Comenzaron los comentarios adversos sobre *Paradiso*. La novela se había publicado en 1966, en febrero. Tengo la seguridad de que se permitió su publicación porque nadie la leyó o fue leída de prisa, sin detenerse en los capítulos dedicados al homosexualismo, tanto teóricos como factuales. Se trataba de un texto de Lezama y nadie lo iba a entender, deben haber pensado en la dirigencia de la UNEAC. Al cabo de un año de publicado, muchos lectores lo habían leído y comprendido. Quizá alguno, excesivamente alarmado, advirtió a la dirigencia política. Comentarios y hasta chistes corrían de boca en boca, entre esas trescientas personas que, según Barbey D'Aureilly, forman la cultura de una nación, y llegó a ocurrir que desconocidos gritaran «Farraluque» en la oscuridad de los cines habaneros.

Padilla es detenido y se inició su proceso. Al mes fue puesto en libertad. En la sala Rubén Martínez Villena de la UNEAC hizo su retractación pública, que muchos escritores, citados previamente, escuchamos en un pánico.

En abril del mismo año, 1971, se celebró el Primer Congreso de Educación y Cultura. Sus acuerdos son muy conocidos. Al presente se le recuerda como un fósil. Varios de sus acuerdos, en el aspecto del que hablamos, fueron rectificadas con el desarrollo histórico. Pero en su momento el Congreso planteó la erradicación de la vida cultural de algunos escritores —Padilla y Arrufat, por supuesto—, actores, músicos, pintores, cantantes, directores de teatro... Unos por problemas ideológicos y otros por homosexualismo, considerado en la época como un grave e insoluble problema ideológico y un mal ejemplo para la juventud de la nación.

Vinieron para mí largas penurias. Fui sancionado, remitido a una biblioteca municipal. Trabajé en su almacén, anudando cajas con sogas. Fui

excluido y marginado de la vida cultural de mi país. Mi nombre se borró de la historia literaria, de las antologías y hasta de los catálogos de las bibliotecas. Desaparecí, y seguí presente, sin embargo, paseando por las calles y asistiendo a los lugares públicos y a las representaciones teatrales y audiciones de música, como un muerto en vida, que se sentía vivir y estaba dispuesto a esperar —y provocar— la rectificación. Catorce años después llegó, gradualmente, despaciosa, para no llamar la atención pública. Fui rehabilitado en varios aspectos, pero no en uno: mi condición de dramaturgo. Los Revuelta seguían regenteando el teatro cubano, y nunca han sido, en mi caso, inducidos a rectificar. Esto explica el aparente misterio de un autor publicado, elogiado, premiado y hasta reverenciado, que no puede estrenar sus obras teatrales. Cada vez que algún director o actor intenta llevar a escena *LSCT*, una maraña de recomendaciones y advertencias se lo impide y lo hace desistir.

Por tanto, mis vínculos y mi labor como hombre de teatro en Cuba son inexistentes e inoperantes. El teatro se ha ido de mí. Me dediqué a escribir otros géneros, o a mezclar varios géneros. Felizmente soy virtuoso y puedo hacer varias cosas. Siempre escribí poemas y relatos; siempre, desde que comencé, escribí ensayos. A estos géneros —término ya en desuso— me he dedicado. La costumbre de asistir al teatro la he ido perdiendo. De vez en cuando algún amigo me induce o me suplica que vea su trabajo y le dé alguna opinión. Asisto con un encanto marchito. Poco hay que ver en el teatro cubano actualmente, o mejor, desde hace una década. Nunca me he sentido inclinado a frecuentar los cementerios.

JB: Según tengo entendido, su pieza *LSCT* nunca ha sido llevada a escena en Cuba, ¿conoce Ud. las razones? ¿Sabe cuál ha sido el destino escénico de *LSCT* en el extranjero?

AA: A lo dicho anteriormente, debo añadir solamente esto: nada hago porque se estrene. Más le digo, me agrada no hacer nada. Mi resistencia es fabulosa, pero mi pereza, tal vez otra de sus manifestaciones, es también fabulosa. Huyo de cualquier cosa, además, que me traiga malos recuerdos. Se los dejo a los demás, a los que no saben huir. Tal vez me propongo con esta desidia solamente una cosa: que los otros lleguen por su propia voluntad y convencimiento a un hecho simple: ha llegado la hora.

LSCT se representó en 1970 en México, dirigida por Salvador Flores, con el grupo estudiantil de Marta Verduzco. Tengo críticas de esta representación, algunas fotos y programas.

JB: La antología *Teatro cubano contemporáneo*, hecha en Madrid en 1992, recoge su pieza *LSCT*. Se facilita así el acceso del público internacional a una obra que ha sido difícil de conseguir tanto dentro como fuera de Cuba. Para el público cubano, apareció en La Habana en 1994 una segunda recopilación de su teatro, *Cámara de amor*, la cual no incluye *LSCT*, a pesar de gozar ésta de un premio nacional, de tener una importancia peculiar dentro del debate cultural de la Isla, y de contar con la estimación de varios críticos de teatro (Emilio Bejel, Matías Montes Huidobro, José A. Escar-

panter, Abilio Estévez, Rodney K. Reading y Orlando Rodríguez Sardiñas, entre otros). Si exceptuamos la inclusión de *Todos los domingos*, se podría ver *Cámara de amor* como una reedición de su primera antología de *Teatro*, de 1963. Su introducción «Las piezas y yo» (pp. 5-27), escrita en 1964, y el «Apéndice» (pp. 341-373) a *Cámara* buscan delimitar temática y formalmente, dentro de su teatro, un período previo a *LSCT*; a saber, un período que comenzó con *El caso se investiga* y se cerró con *Todos los domingos*. Esto explicaría la exclusión de *LSCT* de su libro *Cámara*, así como su pregunta abierta al final de «Las piezas y yo»: «¿Qué va a pasarme ahora?» (p. 27). Veinticinco años después, ¿cómo respondería Ud. mismo a aquella pregunta?

AA: *Cámara de amor* no es una antología. Recoge las piezas cuyo tema preponderante es el amor y cuya forma teatral es la del teatro de cámara. Constituyen, en mi creación, una etapa rebasada, o tal vez abandonada por mí. La petición de Suárez del Villar de hacerle una versión de la tragedia de Esquilo vino a coincidir —según suele suceder— con una etapa de inactividad y cerrazón en mi escritura teatral, tal como he contado en «Las piezas y yo». Reelaborar el extraordinario texto de Esquilo, majestuoso y rudo, me entusiasmó, tocándome profundamente. Renací como dramaturgo, y tras este trabajo, se inició una segunda etapa, en un espacio escénico más libre, de mi escritura teatral.

Pasé a un estado diferente: el que se inicia con *LSCT* y termina, hasta ahora, con «El criollo Juan» (1983), que permanece doblemente inédita. Son obras muy extensas, escritas en una especie de prosa rítmica, para escenarios vacíos, con coros y múltiples personajes. Es decir, lo más alejado de un teatro de cámara, con su cuarta pared, sus mueblecitos y su reparto pequeño, que se mueve de derecha a izquierda, se levanta o se sienta, y a veces fuma y toma café. Por esto no insistí en que *LSCT* se incluyera. En la editorial, como Ud. supondrá, quedaron contentísimos con mi falta de insistencia. Si lo hice por un motivo —exclusivamente literario—, ellos lo hicieron por otro: el afán de no buscarse problemas. Así y todo, esperé siete años para que el tomo pudiera publicarse. Esto me pasó y por eso quedó fuera.

JB: Entrando ahora en los aspectos intraliterarios de *LSCT*, ¿acepta Ud. la afirmación de que su pieza se basa no sólo en la tragedia homónima de Esquilo, sino también en *Las fenicias* de Eurípides? ¿Hay alguna otra intertextualidad en su pieza? Háblenos de los cambios que les hizo a las fuentes griegas y de sus motivos para dichos cambios. Por razones mayormente de lenguaje, ¿recuerda Ud. qué traducciones de los textos griegos leyó al escribir su versión?

AA: Primero me referiré al trabajo con el texto de Esquilo. Durante febrero de 1968, motivado —como ya dije— por Suárez del Villar, realicé la relectura de la tragedia de Esquilo. Esa relectura me acercó, creo que por primera vez, al texto. Cuando la inicié, no recordaba las impresiones de mi primera lectura, que no debieron ser importantes. Quizá tan sólo una de las que hacemos para estar enterados, por obligación cultural. Apenas me

acordaba de la obra. Releerla fue descubrirla, ir de sorpresa en sorpresa. Pocos lectores en el mundo la citarían, además, como su tragedia griega favorita. En los escenarios se representa muy poco. Aparte de *Las fenicias* de Eurípides y un fragmento conservado de Séneca —en *Edipo en Colono* de Sófocles el tema se toca de modo indirecto—, no conozco ninguna nueva versión de *Los siete contra Tebas* que la de Racine, escasamente mencionada y casi nunca representada. En un artículo, Pedro Henríquez Ureña menciona una representación del original esquiliano en la ciudad de New York, en la década del 20. Tal vez —imagino— debió ponerse en otros años y en otras ciudades, de las que no tengo noticia. Si Suárez me sugirió la versión de esta tragedia, mi desarrollo como dramaturgo, en crisis en ese momento, y los cambios sociales verificados en Cuba también en el momento en que acometí la versión, propiciaron, a su manera singular y que un griego de la época llamaría *destino*, mi redescubrimiento de *Los siete contra Tebas*. Me impresionaron su aliento épico, el tema de la justicia y el derecho, su encanto arcaico, la estructura rudimentaria, como de una maquinaria de madera pintada en colores primarios, y el temor, sobre todo el temor, que la recorre como una llama. Temor a la muerte que la guerra precipita, temor de perder los bienes de la vida y el deseo, sumamente arraigado, de preservar estos bienes.

Conservé la estructura del original, agregando tan sólo tres escenas. La más importante se desarrolla entre Etéocles y Polinice. Las dos restantes consisten en la entrada de los seis soldados tebanos que combatirán contra los invasores, y en la que se describe la muerte de los dos hermanos, uno a manos del otro. Suprimí varios personajes: el Mensajero, el Pregonero, Antígona, Ismene. Finalicé la obra con la entrada de los dos cadáveres, tras la victoria de los tebanos. Algunos críticos e investigadores han planteado que la tragedia original terminaba aquí. El resto, con la entrada de nuevos personajes, es un añadido posterior. Si suprimí varios personajes, al del Espía añadí un segundo Espía. Hice hablar a los soldados, mudos en el original. Modernicé algunos nombres y omití la mención de templos, dioses y lugares de Grecia.

Cada jefe invasor, aparte de la descripción de armas y emblemas, es un tipo de guerrero. Establecí con los tebanos una diferencia primordial: éstos han perdido tales distinciones, son hombres del pueblo y carecen de rango militar. No son nobles terratenientes como en el original. Hice que Polinice fuera desterrado después de demostrar durante un año su incapacidad para gobernar. Este hecho es oscuro en Esquilo. En *Las fenicias* y en los fragmentos que quedan de la tragedia de Séneca, Polinice es víctima, por el contrario, de la ambición de poder de su hermano, y es desterrado por éste sin que le permitan ejercer nunca el gobierno.

En cuanto a las cuestiones y sentimientos religiosos, las desplacé hacia el Coro, exclusivamente, siendo en Esquilo una central motivación. Sobresalen al principio y al final, cuando Etéocles parte a enfrentarse con su hermano. Creo que estos sentimientos religiosos, con su carga de

temor y alucinación, dotan a mi pieza de una fuerza contradictoria imprescindible, me parece, en una obra de teatro. Preferí redactar un texto donde elementos atávicos, irracionales, fobias y pánicos ancestrales, religiosidad del Coro, sentimiento de fidelidad familiar en Etéocles, entren en conflicto con preceptos y principios del nuevo orden creado en la ciudad.

En ciertos instantes de mi versión me agradó intercalar fragmentos del texto esquiliano, más exacto, de las traducciones que consulté —españolas, inglesas y francesas—, entretejiéndolo con el mío. (A este trabajo se le llamaría posteriormente intertextualizar.) Estos fragmentos, intercalados en momentos diferentes de la tragedia, con frecuencia adquirieron una significación diversa de la que le dio Esquilo. En otros momentos me parece que flotan solitarios, tras dejar en evidencia la pobreza de mis palabras. Este tipo de experiencia encierra algo demoníaco: la posibilidad de jugar con un texto clásico, de jugar y vulnerar, anulando en parte la autoridad casi mística que ejercen —legítimamente— sobre nosotros, sus descendientes. Sin duda no fue mi intención innovar, huyendo del texto original, sino utilizarlo con amplitud. Creo, no obstante, que en esta decisión radica la originalidad de mi trabajo, o al menos, su novedad: no huir del texto de Esquilo, hundirme en él. No buscar una nueva estructura ni una vieja cubanización. Citar, citar como en un *collage*, fragmentos enteros, pero dentro de otro contexto o, mejor, pre-texto. Situado en las antípodas de Esquilo, citarlo, plagiarlo y usar la eficacia de su expresión, sus imágenes y elan retórico, la fuerza de su discurso dramático y su encanto arcaico, como en la escena de los escudos o en los momentos de horror del Coro ante la proximidad del ejército invasor y la posible pérdida de la ciudad. En rigor no obré por imitación, sino por contaminación.

¿Cuáles son esas *antípodas*? Cualquiera que lea comparando las dos obras, podrá darse cuenta de que he despojado al argumento de su carga fatalista, del conflicto entre nobles terratenientes, tanto invasores como tebanos, de los problemas dinásticos, ofreciendo finalmente una interpretación diferente, tal vez empobrecedora, de la leyenda, de la maldición como herencia dejada por Edipo y del cumplimiento inexorable de los mandatos del destino por parte de sus hijos. Quizá la empobrecí, como ya dije, la racionalicé en cierta medida, despojándola de la grandeza que consiste, para el héroe trágico, en luchar con fuerzas oscuras más poderosas que él y que al final lo hacen sucumbir. Pero, sin duda, esta interpretación era inevitable para un dramaturgo occidental de mi época. Ella corre el riesgo, lo reconozco, de transformar una tragedia auténtica en algo parecido a un melodrama.

La representación de esta pieza deberá impresionar a su espectador como algo tosco, sin artizar, sin sublimaciones artísticas, donde la palabra y el cuerpo soberano del actor logren un clima de grandeza dramática, en un espacio desnudo, sin coturnos ni máscaras, con ropas de trabajo o de ensayo. Sólo Etéocles llevará en sus ropas algún símbolo de su poder.

Finalmente una observación u ocurrencia. El atractivo permanente de las grandes obras radica en su aparente incompletez. Nos sugieren siempre

algo que no está del todo en el texto, en el trazo, en el acorde. Son, esencialmente, provocadoras. Dos mil años después un poeta cubano, patronímico que Esquilo no llegó a escuchar, se acerca a su tragedia y la acerca a él, como si le hiciera señales. Con melancolía pienso que otros poetas, habitantes de otras latitudes y otros siglos, harán de nuevo lo mismo. Entonces se sabrá, como se sabe ahora, que *Los siete contra Tebas* de Esquilo es la única obra que queda sobre el tema.

Como ha afirmado Ud., el encuentro entre los hermanos me lo sugirió *Las fenicias* de Eurípides. Creo que, sin embargo, el texto de Esquilo es el prevaleciente y por eso siempre se le menciona. De fragmentos de poemas griegos tomé y reelaboré pasajes de la obra. Trabajé con la traducción al inglés de Gilbert Murray, a la que Eliot acusa de haber convertido el hexámetro griego en un verso de Swinburne, pero dotó a mi trabajo de cierta libertad rítmica. Consulté la traducción al francés de Amyot, ya clásica. Con ellas hice una especie de texto primario, sobre el cual comencé a trabajar. No recuerdo el nombre del traductor al español que consulté. El ejemplar lo he perdido. ¿Podría ser Adrados?

JB: José Ramón Brene escribió por aquellos años 60 una pieza llamada *Tebas contra los siete*, no estrenada ni publicada entonces al parecer. ¿Podría procurarme información al respecto?

AA: Después de mi pieza, Brene escribió *Tebas contra los siete*, una suerte de respuesta —creo humorística— a mi versión. Nunca se publicó ni estrenó. Yo no la conozco.

JB: Aunque no sea esta una afirmación estrictamente literaria, muchos consideramos que su *LSCT* es, en lo fundamental, un texto revolucionario (o mejor, una revolución desde la revolución) y no lo opuesto, como se le acusó en 1968. ¿Qué opina Ud. al respecto?

AA: Estoy de acuerdo con todo aquél que opine que mi obra es revolucionaria.

JB: Pienso en la palabra «utopía», muy afín al espíritu de los años 60 en todo el mundo. ¿Siente que podría aplicársele a su *LSCT*?

AA: *LSCT* es una pieza utópica, y está en su momento histórico, y en cualquier momento de la historia en que el hombre vuelva a creer y a necesitar la utopía. Vivimos instantes de utopía.

JB: Hay muchos conflictos temáticos en su *LSCT* que, por no haberse solucionado todavía, siguen siendo cruciales en la realidad sociopolítica de la Isla. Le propongo una pregunta abstracta: ¿escribiría hoy día una pieza como aquella y, en caso afirmativo, qué le cambiaría?

AA: Lo crucial en mi pieza es el sentimiento utópico, su tendencia a la utopía. Si ya la escribí una vez, ¿para qué repetirla?

Dos destinos: Tania Quintero e Ibrahim Ferrer

Ruedi Leutbold

ERA LA VÍSPERA DEL RETORNO TRIUNFAL A LOS ESCENARIOS cubanos del cantante Ibrahim Ferrer, ocurrió un día antes de que una vida volviera a su cauce. El sol poniente vertía un río de lava ardiente sobre los tejados de La Habana. En la azotea del hotel Lido, en la calle Consulado, algunos hombres veían un partido de béisbol. Un turista americano pidió una botella de ron para sus dos jóvenes amigas. En una casa vecina una mujer negra recogía de la cuerda ropa interior, gris y agujereada.

—Ya sabes —dijo aquel hombre alto y flaco sin apartar la mirada de su lata de cerveza—, si mencionas mi nombre estoy perdido.

Asentí.

—Si lo haces ya puedo olvidarme de mi empleo. Estaría acabado —sonrió dolorosamente—. ¿Qué quieres saber?

Nos habíamos encontrado como por casualidad aquella mañana en el pase de prensa de la película de Wim Wenders sobre el Buena Vista Social Club, un documental acerca de la orquesta de los viejos músicos en torno a Omara Portuondo, Compay Segundo, Ibrahim Ferrer y el pianista Rubén González, una orquesta que celebra un renacimiento clamoroso en todo el mundo con sus canciones cubanas clásicas. La película es una vistosa orgía de imágenes, un único largo viaje con la cámara hacia los anhelos de nuestra juventud, una oda que rompe el corazón dedicada a una ciudad tras cuyos muros derruidos parecen seguir viviendo antiguos misterios del amor y de la amistad. Más de cincuenta periodistas extranjeros, invitados por la compañía discográfica inglesa World Circuit

Production y más del doble de cubanos, se habían puesto en pie entusiasmados; los ancianos músicos habían vertido lágrimas de emoción.

Allí, en el cine Charlie Chaplin, había trabado conversación con aquel hombre alto y flaco, de edad indefinida, una enciclopedia viviente de la rica tradición musical cubana —me habían dicho— del mambo al son cubano, precursor de la salsa, pasando por el cha-cha-chá, sin olvidar los boleros, que parten el alma y las canciones de la Nueva Trova Cubana, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Los isleños conocen la voz del flaco de la radio, a mí me lo había recomendado un amigo.

—¿Quieres hablar conmigo? —me había dicho, desconfiado y con ironía mordaz—. Sabes que en Cuba nada está tan desarrollado como el arte de hablar mucho y no decir nada.

Yo me había reído y murmurado algo acerca de nuestro conocido común.

—De acuerdo —dijo él—. Sea por una amistad.

Habíamos llegado al hotel por caminos diferentes, atravesando una ciudad en estado de sitio. En los últimos meses el gobierno cubano había contratado 12.000 nuevos policías, en cada esquina había dos de ellos para impedir a los isleños saltar al cuello a los turistas o echarse en sus brazos. Después de un discurso incendiario de Fidel Castro se había incrementado considerablemente la pena por prostitución y a los taxistas privados y a aquéllos que alquilaban viviendas sin disponer de una costosa licencia estatal, de repente les había quedado prohibido hacer negocios con los turistas. Pero también la apertura política que se había insinuado después de la visita del Papa, fue estrangulada con más rapidez que una de aquellas palomas blancas que son inmoladas en grandes cantidades por los seguidores de la santería a misteriosos dioses africanos para pedir dinero o suerte en el amor. El 15 de marzo de 1999 un juzgado había hecho pública la sentencia contra cuatro disidentes políticos: entre tres años y medio y cinco años de cárcel. El mismo día entró en vigor la ley nº 88, dirigida contra los periodistas independientes bajo el nombre de «protección de la independencia y de la economía nacional». En ella se define la colaboración con medios de comunicación extranjeros como «colaboracionismo» y «propaganda enemiga» y se castiga con una pena máxima de 20 años de cárcel: el flaco, colaborador de una radio estatal y crítico del régimen sólo en voz baja, se arriesgaba bastante, aquí sentado, en la azotea del Lido. Se apretaba en su silla oxidada y bebía su cerveza sin levantar la cabeza.

—El cantante Ibrahim Ferrer, también denominado el Nat King Cole de Cuba.

—Una clásica voz de hombre, que llega directa al corazón. Si le ves en la calle es un cualquiera. En el escenario es un gigante.

—¿Cómo es que Ibrahim Ferrer llena cualquier sala de conciertos por grande que sea en Europa y los Estados Unidos y aquí, en su propia tierra, no le conoce nadie?

—Cuba ha olvidado a todos los viejos músicos que tocaban en los bailes antes de la Revolución. Es cierto que sobrevivieron algunas orquestas, los músicos tenían su sueldo, a veces incluso les dejaban hacer un viaje por el extranjero. Pero sólo había una única productora estatal. Y ésta decidía exclusivamente según razones políticas, qué música y qué grupos se grababan en discos y casetes. Pero los representantes de la música folclórica clásica cubana no estaban entre los elegidos.

El flaco bebía su cerveza a pequeños tragos. Dos hombres se habían levantado de las sillas colocadas delante del televisor. Uno se apoyó en la balaustrada de la terraza detrás de nuestra mesa y se puso a observar el cielo del anochecer, el otro se sentó en una mesa vecina y pidió pollo asado. El flaco empezó a tararear un cancioncilla, una canción que hacía poco había dado la vuelta al mundo con el Buena Vista Social Club, transportada por la cálida voz de Compay Segundo, de Nueva York a Miami, de Buenos Aires a París, de Amsterdam a Berlín: *de Alto Cedro voy para Macané, llego a Cueto voy para Mayarí*.

—Esta canción fue grabada en los estudios estatales en torno a 1989. Pero nunca se editó.

—Y sabes qué hizo Ibrahim Ferrer después de dejar el canto? Vendía maní y limpiaba los zapatos a los vecinos. Por medio dólar el par.

El cariño que te tengo, no te lo puedo negar; se me sale la babita, yo no lo puedo evitar. Volvió a tararear la cancioncilla, después, sin levantar la vista, dijo «soplones».

—¿Dónde?

—El hombre en la balaustrada. El otro, el que está comiéndose el pollo. Callamos, luego el flaco continuó en voz baja.

—El guitarrista americano Ry Cooder, que trajo a los viejos músicos al estudio, y su discográfica inglesa escarbaron en la mina de los recuerdos nostálgicos y se llevaron un tesoro precioso. Sólo que —añadió después de dudar un poco— en Cuba lo que anhelamos no son las cadencias dulzonas de los años 50, sino otra cosa.

—Habla más alto, no te entiendo.

Siguió murmurando para su vaso.

—Estas viejas canciones se escribían y cantaban en los bares a los que podía entrar todo el mundo. El concierto que darán mañana Ibrahim Ferrer y el Buena Vista Social Club sólo será para un pequeño grupo de personas selectas.

—¿Qué quieres decir con eso?

Por fin levantó la vista y me miró a la cara. Sólo ahora advertí que llevaba unas gafas viejísimas con cristales fuertemente pulidos. Detrás, sus ojos parecían grandes, pálidos y asustados. Seguía hablando en voz baja y lentamente, acentuando cada sílaba.

—Hoy todos los periodistas cubanos que se dedican a la cultura vieron la película de ese alemán. Todos estuvieron allí menos una. Antes, ella estaba siempre. Hoy faltaba. Su nombre es Tania Quintero.

—¿Quién es Tania Quintero?

—Es la voz de la Cuba de hoy.

Escribió rápidamente un número de teléfono en un pedazo de papel, después se levantó y se alejó sigilosamente con la cabeza gacha y sin mirar ni a derecha ni a izquierda.

El hombre de la balaustrada volvió a sentarse en su silla frente al televisor.

El día que su vida volvió a su cauce, Ibrahim Ferrer se levantó hacia las ocho, desayunó poco, el estómago ya no aguantaba mucho. Su mujer le había contado las píldoras, algo para los nervios. Los días anteriores habían sido agotadores, incluso de Taiwan había llegado una reportera, todo organizado por la compañía discográfica, en mayo saldrá su álbum en solitario, Ibrahim con amigos, y hoy esperaban un francés y un americano. E Ibrahim contaba —de buen humor como siempre aunque ya le estaban hartando— por enésima vez su vida, cómo había crecido junto a su madre y cómo ya con 12 años había tenido su primer empleo y después, cuando no cantaba, había sido sirviente, ayudante de albañil, cantero, cargador de sacos, pintor y carpintero. En 1957 Ferrer llegó a La Habana desde Santiago de Cuba, trabajó en la construcción del hotel Habana Libre, después de la Revolución empezó a actuar con Pacho Alonso, segunda voz, era el pequeño coro de Pacho, y en la crisis de octubre de 1962, estaban de gira en la Unión Soviética y enseguida les alistaron en el Ejército Rojo, menos mal que la sangre no llegó al río. Y así sigue hasta cuando se le derrumbó la casa en el centro viejo y ruinoso de la ciudad y él y su familia tuvieron que buscar otra vivienda, en la que tampoco había sitio, pero ahora todo es diferente, miren a su alrededor, los sillones, el televisor, el equipo estereofónico de Sony, todo nuevo y me gusta decirlo y lo repito lo que haga falta: para mí el mundo ha nacido de nuevo. Ahora quiero empezar a vivir. Y le pido a Él, al de allí arriba, sí, a ése me refiero, le pido todos los días, «déjame disfrutarlo un poquito más». Al decir esto, Ibrahim se reía y las arrugas y arruguitas bailaban en su rostro negro, de manera que todo el que le escuchaba levantaba a su vez, suplicante, las manos al cielo y rogaba «por favor, déjale permanecer un poco más entre nosotros». Y si entonces alguien hacía un pregunta política, sobre Fidel Castro, el socialismo o el embargo americano, entonces Ibrahim tosía y decía «¿Qué? ¿Qué ha dicho?» y llamaba a su sobrino, y el sobrino venía, se reía y suspiraba, «ay, el viejo, ya no las tiene todas consigo, con sus 72 añitos, ni siquiera oye bien», con lo que aquello también quedaba resuelto. Pero ahora, por supuesto, *cómo no*¹, la historia, como Juan de Marcos, llegó y dijo, «está aquí ese americano, Ry Cooder», yo no tenía ni idea de quién era, «quiere grabar un poquito con algunos músicos viejos, porque unos africanos del África oriental que tenían que haber venido a La Habana se han quedado colgados en París y ya estaba alquilado el estudio», yo digo, «no, no quiero, ya hace mucho que estoy fuera» y él me dice «pero hay

¹ En castellano en el original (N. T.).

cincuenta *fulas*, ya sabes, cincuenta de los grandes, quiero decir cincuenta dólares», ¿y yo?, yo presto atención, «¿por qué no lo has dicho antes?, ¡vamos!» Chico, eso era mi pensión de medio año. Así que voy al estudio, tarareo alguna cosita, también está allí Rubén, el pianista y Compay Segundo y Omara Portuondo. Lo que cantamos gusta, y al parecer gente desconocida en continentes lejanos compra la música como loca, y unos meses después llega uno y dice, «oye, necesito tu firma porque vamos a procurarte un pasaporte» y desde entonces ya habré viajado a 57 países con la orquesta, he cantado en el —¿cómo se llamaba aquello?— ve y llama a mi mujer, sí, el Carnegie-Hall en Nueva York y el Olympia de París y ahora di tú mismo ¿no es un cuento de hadas?

Este mismo día, 26 de marzo de 1999, después de haber escuchado las más importantes emisoras de onda corta, desde la BBC a la Deutsche Welle, Tania Quintero, de 57 años, se dispuso a preparar un café. Se dio cuenta de que las cuatro onzas, unos cien gramos, de café mezclado con guisantes que recibe cada mes con la cartilla de racionamiento, se habían gastado. Por medio dólar quizá consiguiera un saquito de cuatro onzas en el mercado negro. Durante un breve instante soñó con el excelente café Cubita, que se vendía en las tiendas de divisas a 6,10 dólares la libra (410 gr.). Pero el poco dinero que tenía lo necesitaría pronto para comprar algo de arroz en el mercado negro. Así que renunció al café y a cambio hizo algunas llamadas telefónicas, luego se sentó frente a la máquina de escribir —Olivetti, Lettera 25— y escribió un informe sobre la bebida preferida de los cubanos: el café. Podía permitírselo porque el día anterior habían repartido los huevos, seis huevos al mes por persona, además había seis latas de pescado en la casa, importadas de Chile, de manera que no tenía que preocuparse por el almuerzo para su madre, de 84 años, para sus dos hijos de 33 y 34 y para el nieto de cinco.

Por tanto escribió que Cuba ocupa el lugar 36 entre los países exportadores de café, esbozó brevemente la historia de su cultivo, apuntó la emigración a la ciudad de 10.000 familias de los montes de la Sierra Maestra como causa principal del retroceso de la producción doméstica de este producto y todas estas informaciones acompañaban y variaban el verdadero tema del artículo: los miles de obstáculos que tiene que superar el ama de casa cubana para conseguir su tacita diaria de café. Ya cuando trabajaba para los medios estatales —*Verde Olivo*, la revista de las fuerzas armadas, *Bohemia*— y también cuando tenía su propio programa en la televisión, «Puntos de Vista», donde gente de la calle y expertos opinaban sobre problemas de la vida cotidiana —celos, convivencia, servicio militar— desde siempre Tania Quintero había estado convencida de que las mujeres, madres y trabajadoras en la mayoría de los casos, eran las grandes heroínas de la revolución cubana. Y éste seguro que era ya su milésimo artículo, en el que describía las penas y alegrías cotidianas de las mujeres bajo el régimen de Fidel Castro. Cada uno de ellos estaba animado por el aliento de la verdad, aunque sólo fuera por razones de autoprotección. Porque por la difusión de noticias falsas existe en Cuba una pena de tres años de cárcel. Y por eso, quizá porque todo lo que relata corresponde a

una realidad vivida y experimentada, hacía unos días habían aparecido extraños delante de su casa que habían gritado «novia del imperialismo, traidora a la patria, mercenaria del capitalismo, lárgate, no queremos verte más». Y quizá por eso el 1 de marzo había sido encarcelada durante 29 horas por los servicios de Seguridad del Estado. Y quizá por eso ahora que la nueva ley había entrado en vigor, la amenazaban con hasta veinte años de cárcel si seguía publicando sus artículos en el extranjero.

Al mediodía, por tanto, hubo para comer huevos con patatas, condimentadas con soja y algo de ajo que le había regalado una amiga. El orégano hacía bastante tiempo que había desaparecido de La Habana, no se podía comprar ni por pesos ni por dólares y también había desaparecido del mercado negro —pronto sería tema de otro artículo. A las dos llamaron desde Miami, empezó a leerles su artículo: «El café es para los cubanos lo que el té para los ingleses. Sólo que para los cubanos esta bebida pertenece a los productos racionados: cada uno recibe cada quince días dos onzas de café (alargado con guisantes)...»

Ocurrió en el año 1991 —en Berlín hacía tiempo que había caído el muro— cuando detuvieron a su hijo Iván porque había protestado en la calle pidiendo una apertura política de Cuba. Tania, que conocía a las más altas autoridades del estado, consiguió sacar a su retoño de la cárcel. A partir de ese momento cada vez le dieron menos trabajo. Seguía recibiendo su salario, pero perdió su programa en la televisión. En 1996 se afilió a Cubapress, una agencia de prensa que tiene como objetivo hacer periodismo al margen del control estatal. Desde entonces tratan a Tania Quintero como a una enemiga nacional.

El informe sobre el café fue grabado en cinta en Miami por un amigo exiliado, pasado a máquina y metido en internet (www.cubafreepress.org). Hasta ahora Tania sólo ha podido copiar y leer sus propias historias una vez, en el ordenador de la embajada checa. A veces emite sus textos Radio Martí, la emisora oficial americana de infiltración; entonces se reciben en toda la isla. Por razones de su extraña legislación, los americanos no pueden pagar honorarios con destino a Cuba. Tania tampoco querría ese dinero, no como revolucionario, pues sigue considerándose como tal. Periódicos privados que reproducen de vez en cuando sus artículos especialmente en Estados Unidos, le pagan entre 50 y 100 dólares al mes; con ello se mantienen ella y su familia.

Ven para acá, chico. ¿Has traído la botella? Te lo he dicho: antes del concierto necesito un ron, si no, no puedo cantar, está claro. Me pongo esta bata roja, no la blanca. Las mujeres siguen discutiendo, roja o blanca, pero yo tomo la roja. Y la camisa que me cosió mi suegra. Los zapatos que me traje de España. Y ahora, ven aquí, chico, y mírame. Tranquilamente, de arriba abajo. ¿Qué ves? Dime lo que ves. Ves a un hombre que ha triunfado. Eso es lo que ves. ¿Y quién es ese hombre que ha triunfado? Te lo voy a decir. Es el mismo hombre al que le decían aquí en Cuba que no sabía cantar un bolero de mierda. Ven, mi niño, ahora te voy a contar cómo fue exactamente.

Sabes, no puedo dar entrevistas. No sé cómo se hace. Soy simplemente como soy. Así es. No soy de éstos que se ponen delante del espejo y ensayan

muecas grandilocuentes. El secreto está en la música. Sencillamente salgo al escenario y canto. Ése es el único secreto que conozco. Si hubiera otro más, no quiero ni saberlo. Si no, pierde su poder y eso no lo queremos ¿verdad?

Mi problema es que soy demasiado bueno. Y se aprovechan de mí. Así ocurrió con el director de nuestra orquesta. Los Bocucos. Sencillamente me tenía envidia ¿comprendes? Yo era el que cantaba y la gente se creía que era mi grupo. Como venganza mi nombre no aparecía en ningún cartel ni en la portada de ningún disco. Pero agárrate, ¿sabes lo que hace ahora ese director? Ha sacado un compacto al mercado: Ibrahim Ferrer y los Bocucos. Con grabaciones que hemos hecho hace veinte años. El mismo hombre que me dijo que no sabía cantar un bolero, gana ahora dinero con mi nombre.

Si no hubiera estado mi hijo pequeño, te digo que ahora no estaría yo aquí. Porque hubiera matado a ese hombre. Sólo mi hijo me lo impidió. Porque, ¿sabes lo que pasó? Yo tenía un amigo que era un Don Juan, se largaba con el palo de una escoba con tal de tener una mujer. Había abandonado a su buena esposa para huir con una zorra estúpida. Le leí la cartilla, «óigame, Compay, no deje el camino recto por coger la vereda» y más tarde se me ocurrió una bonita melodía para esa frasecilla, y llego al ensayo y digo, «vengan acá, muchachos, vamos a oír cómo suena» y mi director escucha un poco y dice «anda, cállate Ibrahim, es una miserable canción de mierda».

Entonces presenté mi dimisión. Más tarde me fui a la administración, porque había compuesto otras canciones y quería saber qué había conseguido reunir de derechos de autor, después de todo llevaba doce años sin aparecer por ahí. Allí estaban sentadas las secretarías hablando de tonterías mientras yo espero y espero, hasta que me levanto y digo «aquí está mi número, 522, vayan a ver lo que me toca». Chico, ahora haz tus cálculos y dime lo que era después de doce años, di una cifra cualquiera, bueno, te lo voy a decir. Eran dos pesos. Le dije a la secretaria «quédatelos y cómprate un cigarrillo». Y eso que ya entonces había ganado sin saberlo miles de pesos en Europa porque en todas las emisoras se tocaba mi canción «no deje el camino recto por coger la vereda». Ven, mi niño, y hoy, cuatro años después de mi última actuación, el hombre que no sabía cantar un bolero, ese hombre está de nuevo en el escenario y canta su propia canción de mierda y eso es algo, entiendes, que nunca, nunca me podrá quitar nadie.

Soy una periodista, nada más. No soy una periodista disidente, tampoco una periodista independiente, sólo una periodista. No tengo un estilo ni un nombre pero tengo mi honor profesional; pueden quitármelo todo pero eso no. Estoy dentro de la realidad y comprometida con la verdad; era así cuando trabajaba para la prensa estatal y es así ahora. Antes quizá era más polémica, ahora en cambio soy más exacta, también más personal. Claro, con treinta me importaban el reconocimiento y el prestigio; ahora que la vida camina hacia la muerte puedo renunciar a eso. Me excluyen y marginan. Lo que me duele es el hecho de que ya no me inviten a los conciertos, que ya no pueda visitar el festival de cine. Conocía a todos los cineastas, a todos los músicos. También

a Ibrahim Ferrer, también a Compay Segundo, Rubén González, los que fueron sacados del museo y ahora tienen grandes éxitos. No, no los envidio. Sólo me gustaría que fuéramos tan libres que nosotros, las cubanas y los cubanos, también pudiéramos escuchar esa música si quisiéramos.

¿Ese coche que espera allí abajo, delante de mi casa, es suyo? Sí, claro que me espían. El vecindario está lleno de soplones. A mis amigas las visito después del anochecer para no ponerlas en peligro. Protejo a mis fuentes cambiando sus nombres, su sexo y su profesión. Pero la información más importante la saco de los medios oficiales. Hay que saber leerlos entre líneas. Como puedo comparar con emisoras extranjeras, me doy cuenta en qué dirección quiere el partido «orientar» a la población y saco mis conclusiones.

La acusación más absurda y más dolorosa de los servicios estatales de seguridad es que vendo mi país por avaricia. Si quieren, me pueden echar por eso hasta veinte años de cárcel. Probablemente serían entre tres y ocho, si es que el gobierno realmente quiere aplicar la nueva ley. Pero yo no abandono el país. Prefiero ir a la cárcel. En Cuba hay demasiada gente que se deja intimidar. Yo no quiero unirme al sindicato del miedo.

Mi último perfume lo recibí hace ocho años, junto con tres pares de pantalones, hasta hoy, los únicos que tengo. Además tengo cinco blusas, cuatro vestidos, de los que dos son sin mangas, para el verano y tres pares de zapatos. Las zapatillas de tenis me están grandísimas, con ellas parezco un payaso, pero las necesito para cuando llueve. Como bolsa de la compra utilizo la funda de mi máquina de escribir. En la próxima visita del servicio de seguridad supongo que me quitarán la máquina de escribir y la radio. La última vez que estuve aquí, no pude mostrarles el certificado de compra.

Si tuviera la posibilidad, me gustaría hacerle una entrevista a Nelson Mandela. Admiro a ese hombre. Pero también me gustaría entrevistar a Margareth Thatcher y a Hillary Clinton. Me gustan las mujeres fuertes. Y naturalmente también me gustaría hablar con Fidel Castro y preguntarle «por qué, Fidel Castro, no se da usted cuenta de que el mundo ha cambiado y que la manera de hacer política también debe cambiar».

Y entonces Ibrahim Ferrer cantó en la sala del cine Charlie Chaplin en La Habana ante un grupo entusiasmado de invitados seleccionados, su voz era fuerte y dulce como una tacita de café cubano, del de la tienda de dólares. Cantó su bolero cubano, triste y misterioso, compás de 2/4, más antiguo que cualquier revolución, la gente se puso en pie y el flaco alto no fue el único que se secó una lágrima, mientras que Tania Quintero estaba sentada en su casa resolviendo el concurso de la edición española del prospecto sobre Alemania, que se puede conseguir en la embajada: «¿Cuándo se firmó el Tratado de Roma: 1954, 55 o 57? Gane un viaje a Bruselas, Berlín o Bonn».

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN: JULIA GARCÍA LENBERG

¿Scientia sexualis o ars erotica?

Helena Araujo

«¿QUÉ ES EL EROTISMO?» —PREGUNTA ROLAND Barthes en un texto publicado hace más de tres décadas. «Una mera palabra», responde con humor, aludiendo a una práctica difícilmente codificable en una sociedad que apenas permite la enunciación de «deseos, preámbulos, sugerencias, sublimaciones ambiguas»¹. Al proponer una posible definición de la retórica amorosa, Barthes parece anticiparse a un George Steiner que analizará años después la semántica de la sexualidad, denunciando «una devaluación de lo que fueran durante mucho tiempo «las partes privadas del habla», el idioma tabú de la intimidad o su jerga subterránea»². De los dos, será evidentemente Steiner quien involucrará la escritura femenina en las genealogías de un discurso sensible a la libido. En la literatura inglesa, por ejemplo, ¿cómo comparar los tanteos de un Richardson o de un Thackeray con los logros de una Austen o de una Brontë? «La percepción del sentimiento sexual en George Eliot (Mary Anne Evans)», insiste Steiner, «la agudeza de observación que ejerce frente a la sensibilidad y el conflicto erótico, no tiene nada que envidiarle a los modernos». George Eliot no sólo «sabe más, mucho más de lo que dice o de lo que pretende decir», sino que consigue evitar, como Stendhal y como Tolstoi, «las falsificaciones de un vocabulario burdo y explícito»³.

OSADÍAS LEXICALES Y SEMÁNTICAS...

¿Qué tan hábiles serán —han sido— las latinoamericanas para obviar las «falsificaciones» a que se refiere George

¹ Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Editions du Seuil, Paris, 1971, pág. 31.

² Steiner, George, «Eros and Idiom», en *On Difficulty and other Essays*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1978, pág. 129.

³ *Ibid.* págs. 103 y 105.

Steiner? Del misticismo culterano de una Sor Juana Inés de la Cruz, dispuesta a travestir su sensualidad en mitología, al modernismo de una Teresa de la Parra o de una María Luisa Bombal capaces de incorporar elementos concupiscibles a su narrativa, hay trescientos años de veda y tabú⁴. Ignoradas o marginalizadas por sus congéneres, excluidas del celeberrimo *boom*, las narradoras de este siglo no superarán la censura patriarcal sino después de los primeros revolcones feministas. ¿No demora luego el género propiamente erótico hasta los años ochenta?⁵. Y aún entonces, los procesos de intelectualización pretenden compensar osadías lexicales y semánticas. ¿Cómo negar, por ejemplo que en *Solitario de Amor* (1988) de Cristina Peri Rossi, la carga erudita de los monólogos derrota los breves intercapítulos en que el narrador asume carnadura cotidiana actuando o dialogando? Transido, enajenado, este amante-huérano ensalza hasta el cansancio una feminidad cuyas secreciones y pelajes evocan la materia primigenia. «Cada uno de los estremecimientos de su vientre», confiesa, «como los cortes de un árbol ancestral, es una época, es una era que atravesamos en barca huidos hacia el pasado, involuntariamente expulsados a los orígenes» (pág. 37). La exaltada alabanza a la madre-amada, implica aquí una estética que rebasa el realismo. Configurando la identidad del hablante, la teatralización de su virilidad no logra disimular, empero, una simbiosis que excede y descarta la Diferencia. Aquí, como en Proust, «la comunicación y total (aunque inalcanzable) posesión, se convierte en el significado mismo de la vida»⁶.

Tan sensualista como la uruguaya Cristina Peri Rossi, la argentina Tununa Mercado puede ser más íntima y más secreta. Para las protagonistas de *Canon de Alcoba* (1988) «las penumbras legitiman la dimensión pura del tacto, el vértigo del olfato, la respiración entrecortada cerca del oído, el desvanecimiento de la voz que no sabe decir» (pág. 99). No sabe decir pero halla las palabras y urde una metonimia que la voluptuosidad somatiza, haciendo más veraces los itinerarios del deseo. Tan apta para alegorizar en torno a la espera como a la «sola y perfecta fusión», Mercado alterna variantes perversas con loas a un sexo masculino «siempre delicado en su imperceptible erección» (pág. 165). Finalmente, su aversión a la frigidez obligatoria de los ámbitos domésticos le inspira un relato sobre el onanismo femenino digno de otra erotómana exquisita: la chilena Ana María del Río. *Los siete días de la Señora K* (1993), son siete largos y gozosos pecados capitales, cometidos por un ama de casa supuestamente frígida. «Eres de corcho» diagnostica el marido. Sin embargo, basta una semana de

⁴ Ver Araújo, Helena, *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre Escritura Femenina Latinoamericana*. Universidad Nacional, Bogotá, Colombia, 1989.

⁵ Que el género propiamente erótico no haya florecido sino hasta los años ochenta no excluye una serie de textos precursores (ver Araújo, Helena, obra citada, especialmente los capítulos de «La educación sentimental», págs. 85-120). Actualmente, la riqueza del *corpus* es tal, que quedan por comentarse en estas notas obras tan importantes como *Lo impenetrable* (1984), de Griselda Gambaro, *Las Horas Desnudas* (1989), de Lygia Fagundes Têlles, *Duerme* (1994), de Carmen Boullosa, *Tanta Vida* (1998), de Esther Andradí, *Perfume de Gardenia* (1996), de Laura Antillano, o *Como un Mensajero tuyo* (1998), de Mayra Montero.

⁶ Steiner, George, *op. cit.*, pág. 121.

vacaciones conyugales para que ese parangón de inhibiciones y desaliños se transforme en hembra ávida. ¿Quién lo hubiera creído? Luego de un idilio tan imaginario como real, la Señora K terminará precipitándose en una tormenta «sin timón» y hundiéndose «hasta los dientes, los labios, las cuerdas vocales rotas en el orgasmo rugiente» (pág. 104). Al combinar el *pathos* con una cómica banalidad, Ana María del Río se exime aquí de cualquier lastre reivindicatorio y lidia con tanta mesura este breve, adventicio *bildungsroman*, como otros cuentos suyos sobre la lujuria infantil o el azar de ciertos encuentros envilecedores.

Y si en Chile la crónica es candente, en Brasil no lo es menos. ¿Quién no ha oído hablar de Hilda Hilst? Tan libertina como barroca, convertirá las memorias de cierto Casanova siglo XX en un laberinto de situaciones hiperbólicas que lindan —igual que en Fellini— con la caricatura. ¿Cómo no sucumbir, sin embargo, a los encantos del seductor sibarita, el artista de lupanar, o el poeta adicto a la tanatofilia? A su lado, lasciva y deletérea, una pintora sin falsos pudores se sabe tan capaz de atraer a la clientela *snob* como a la comparsa de bohemios que suelen encanallarse en los barrios bajos. *Cuentos de escarnio - Textos grotescos* (1990), titula Hilda Hilst su colección. Igualmente grotescos y quizás más mordaces, son los que urde la colombiana Fanny Buitrago en torno a cierta provinciana motejada *Señora de la Miel* (1993), socia de un pastelero experto en recetas afrodisíacas. Si el escenario ya no es carioca y cosmopolita sino costeño y parroquial, los episodios se suceden en la misma disparatada anarquía, con personajes indemnizados por una conducta igualmente estrafularia. El discurso, a la vez irrisorio y picaresco, logra insertar el absurdo en proezas y fracasos: adscritas al núcleo de la narración, ciertas circunstancias contribuyen a anunciar, precipitar o retardar la realización de un idilio entre el tenorio más notable del lugar y una doncella con «la almeja como pulpa de mamey frotada con ají pique y pimienta de olor» (pág. 136). Esa misma «almeja», comparada en otras ocasiones a «una torcaza negra y rosa que chilla y pide auxilio» (pág. 55), es en realidad la protagonista de esta parábola caribeña.

NO HAY SECRETO DEL CUERPO PARA ANHELAR...

Ahora bien, si las ficciones de Hilst y Buitrago —humor burlesco incluido— podrían clasificarse en el género del *ars erótica*, las de la argentina Alicia Steimberg pertenecen más bien a lo que Foucault solía denominar *scientia sexualis*. Verdad, su novela *Amatista* (1989), describe las peripecias de una sexóloga empeñada en curar de eyaculación precoz a un jurista célebre, en una Buenos Aires refinada y elegante. A lo largo de un texto que acusa influencias sadianas, un discurso a la vez asertivo y combinatorio exige aquí disciplina, demostrando página tras página y coito tras coito, que «no hay secreto del cuerpo para anhelar, solamente prácticas para cumplir⁷». ¿Cómo negarlo? Si otras autoras denuncian a una sociedad aséptica hasta la obsesión, reivindicando la organografía femenina, sus humores y sudores, Alicia Steim-

⁷ Barthes, Roland, *op. cit.*, pág. 161.

berg parodia en cambio una sexualidad sin sedimento o maculación; una sexualidad tan pura, que ha sido programada por el Altísimo. Inocentes y robotizados, los amantes pueden controlar así hasta el más íntimo mecanismo de su maquinaria erótica. Cabe añadir, además, que la calidad de *Amatista* «estriba en su multiplicidad de niveles, ya que el lenguaje metafórico empleado para designar zonas anatómicas y poses, complementa el contrapunto entre historias intercaladas y paralelismos diegéticos»⁸.

Ajena a esta suerte de paralelismos, la peruana Teresa Ruiz Rosas opta en cambio por la crónica realista, testimonial. Al describir la relación de un cholo limeño con una señorita de los barrios altos, apela a recursos folletinescos con una dosificada ironía, manejando paradigmas vinculados al tema narcisista del doble y desviaciones neuróticas que invitan a la transgresión de lo real. La aventura de Asencio, *El Copista* (1994), demuestra que en todo apareamiento los roles pueden confundirse. Sí, sí, el sujeto subyugado puede pasar a subyugador y quien exhibe sus intimidades disfruta tanto como el *voyeur*. Evidente, aquí el texto busca la sexualidad y la encuentra como una práctica inevitable: reificándola, llega a considerarla un estado absoluto, sin dejar de enfocar la problemática de los cuerpos. «Gemí queda y profana», confiesa la supuesta culpable. Y al final: «me sentí estrella y rata» (pág. 109).

La dobladura, la refracción, el diálogo tajante, caracterizan la novela que la mexicana Margo Glantz titula *Apariciones* (1996), con referencia a todo lo que en el texto surge y se eclipsa, brilla y se apaga, nace y fallece, en una sucesión de fragmentos que alternan crudezas carnales con digresiones religiosas, artísticas, musicales. Una escritora que hace las veces de protagonista y suele contemplarse en su quehacer / placer, describe a la vez los transportes místicos de dos monjas coloniales y los extravíos amorosos de una pareja contemporánea, empeñada en la compulsiva, mórbida búsqueda del placer. A lo largo del texto, fantasmas y códigos de conducta o razonamiento, remiten ocasionalmente a Georges Bataille, que Margo Glantz ha traducido y comentado con meticulosidad. En su novela, tanto la digresión surrealista como el recurso a la perversión, proyectan en el cuerpo la materia que induce el relato. A nivel textual, la crueldad no existe sino como significativo del deseo, intensificado en las técnicas eróticas de la pareja y exacerbado en los flagelos y arrebatos de las monjas que protagonizan la segunda variante pasional. Así, igual que en Bataille, el amor profano busca, como el amor sagrado, transgredir los límites y demostrar que «la suprema interrogación filosófica coincide con la cima del erotismo»⁹.

⁸ Tomkins Cynthia, «Intertextualidad en *Amatista* y *Cuando digo Magdalena* de Alicia Steimberg», en *Hispanérica*, Universidad de Maryland, 76/77, abril-agosto de 1997, págs. 197-201.

⁹ Dardigna, Anne-Marie, *Les Chateaux d'Eros*, Maspéro, París, 1980, pág. 62. Sobre la influencia de Georges Bataille en los textos de Margo Glantz, ver García Pinto, Magdalena, «La Problemática de la Sexualidad en la Escritura de Margo Glantz», en *Escritura y Sexualidad en la Literatura Hispanoamericana*, Fundamentos, Madrid, 1990, págs. 31-47. Y sobre la novela *Apariciones*, ver «Desde la Escritura: Margo Glantz», textos de Lorenzano Sandra, Franco Jean, Eltit Diamela, Pasternac Nora, Mansour Monica, en *Debate Feminista*, Abril de 1998, México.

EL STATUS SOCIAL DE LOS AMANTES

Intelectualizado en escenas que evocan el desvarío o el libertinaje, el conflicto amoroso puede, en ciertos casos, divulgar el status social de los amantes. Así, la sexóloga y el jurista de la novela de Alicia Steimberg se asemejan a los refinados protagonistas de Margo Glantz. Y, frente a ellos, ¿cómo ignorar la revancha de clase que representa el cholo limeño en la de Teresa Ruiz Rosas? La relación de poder, implicada en el ingrediente sádico, resulta inevitable. Además, para ciertos casos, la seducción no sólo ha de ejercerse como técnica de ascenso social sino de estrategia política. En *Muñeca Brava* (1993), por ejemplo, Lucía Guerra describe la resistencia popular contra la dictadura chilena, situándose en los barrios de tolerancia. ¿Por qué no han de merecer las prostitutas dignidad y rango de militantes? A la manera de un testimonio novelado, el relato se distribuye aquí en secuencias que alternan lo imaginario con lo simbólico-social, incluyendo episodios a la vez paródicos y salaces. El obsesivo enamoramiento de un militar, constituye un núcleo narrativo en que cobrará prestancia una chica de «mala vida». Al final, lo patético de un desenlace en que se sacrifica, no alcanzará a desvirtuar un texto que ironiza en torno a la moral fascista, erigiendo en paradigmas de autenticidad a quienes sobreviven donde se les trata «como maniqués de carne y hueso que, después que se usan, se tiran a la basura» (pág. 66).

Al desafiar a un régimen que tolera la prostitución como un pecado necesario, la protagonista de Lucía Guerra se improvisa en la subversión con la misma facilidad que la anti-heroína de la colombiana Ana María Jaramillo en *Las Horas secretas* (1990). ¿Serán las horas de amor y de cama lo que permita a una mujer construirse como sujeto implícitamente plural, defensor de una revolución a la vez sexual y política? «Me enseñó que todos los olores, humores, líquidos, secreciones y pedacitos del cuerpo son fuentes de placer» (pág. 28), dice refiriéndose a su amante guerrillero. Aprendiz de tácticas eróticas, lo será también de tácticas políticas, a medida que su desalado monólogo progresa re-semantizando textualmente su cuerpo y otorgándole una nueva dimensión. El «negro», como apoda al guerrillero, ha de morir con otros camaradas, magistrados y empleados del Palacio de Justicia, que la guerrilla se ha tomado y que el ejército sitiara e incendiará dejando centenares de muertos. Al denunciar el hecho, la voz pueril de la militante, parece proyectarse más allá de la evidencia, perturbando los dictados de la lógica burguesa y descentrando las categorías del tiempo y el espacio. Una vez su cuerpo liberado, su rebeldía ha de transformar la derrota en victoria.

LAS TÉCNICAS DIDÁCTICAS DE ZOE VALDÉS

Lúdica, lírica, deliciosamente surrealista, la cubana Zoe Valdés se ejerce como narradora autodiegética en una primera novela que hereda los procesos metafóricos de su propia poesía¹⁰. Verdad, *Sangre Azul* (1993) asimila ficciones

¹⁰ Ver Castillo de Berchenko, Adriana, «La Retórica del Discurso Amoroso en la Poesía de Zoe Valdés», en *Escritura y Sexualidad en la Literatura Hispanoamericana*, Editorial Fundamentos, Madrid,

a vivencias en la increíble aventura de cambiar la vida, como lo pretendiera el Rimbaud citado en los epígrafes. Cambiar la vida, sí, cambiarla atravesando todas las infernales estaciones y descubriendo el «yo» profundo en los tonos azules de un amante-pintor que subyuga a la protagonista desde la noche en que «hincado de rodillas, le hunde la lengua en los pelos húmedos» (pág. 85). Infatuada y delirante, esta eterna adolescente anuncia, sin embargo, la implacable cronista de la cotidianeidad en una isla donde se ha pretendido «construir el paraíso». ¿Quién lo hubiera creído? El paraíso era la Cuba revolucionaria y Zoe Valdés, nacida, como la hablante, en el 59, será una hija mimada del régimen castrista, para convertirse, ya mujer, en su más radical dimisionaria. ¿Y qué mejor para denunciar a los comandantes verde-olivo o a los esbirros del «período especial» que el testimonio de quien solía codearse con ellos mañana y tarde? Si en su primera novela Valdés «se escribe» con talento¹¹, ésta también la halla rememorando lo que vivió y produciendo textos focalizados en la subjetividad. Sin remedio, la diatriba contra los mandarineros del Partido se dobla aquí de una reivindicación femenino-feminista que concierte su propia identidad. *La Nada Cotidiana* (1995) es un título que resume bien la brega de los cubanos trabajando, transportándose, soportándose día a día. Y la nada cotidiana parece adherirse también a los itinerarios de la protagonista, una vez que los ímpetus de la adolescencia ceden paso a una rutina compartida por un marido megalómano y un amante poco recomendable. ¿Con cuál quedarse? A lo largo de largas secuencias candentes, las descripciones son sobre todo genitales, transformando lo que parecía un picaresco *bildungsroman* en página tras página de pedagogía para lograr erecciones sostenidas u orgasmos fulgurantes. ¿Podrán técnicas tan didácticas ser realmente anticomunistas?

Más satírica y también más paródica, Zoe Valdés cambia de registro en *Te di la vida entera* (1996) que inicia en la Cuba prerrevolucionaria, ejerciendo un discurso muy a lo Cabrera Infante, con citas de boleros y músicos caribeños. A esto añade, cómo no, una que otra escena pornográfica, y cierta dosis del *dirty realism* tan de moda entre algunos de sus congéneres¹². Tal vez porque aquí la autora no «se escribe» ya, o porque la historia de una provinciana vistosa decidida a sobrevivir en La Habana resulta tan trivial como su rol de madre soltera y eterna enamorada, el famoso *best seller* desmerece las obras que lo preceden. ¿Para qué negarlo? Esta novela que se quiere expresionista y pretende matizar la requisitoria y la incriminación anti-castrista con una parla supuestamente popular, resulta farragosa, redundante y panfletaria. Sin remedio, sus personajes son «casi siempre grotescas marionetas al servicio de una

1990, págs. 105-116. Este texto ofrece una bibliografía de la obra poética de Zoe Valdés. En cuanto a su obra narrativa, además de las tres novelas mencionadas aquí, ha publicado *La Hija del Embajador* (1995), *Cólera de Ángeles* (1996), *Café Nostalgia* (1997) y *Traficantes de Belleza* (1998).

¹¹ Castillo de Berchenko, Adriana, *op. cit.*, pág. 106.

¹² Ver García Posada, Miguel, «En el Reino del Fango» en 'Babelia' suplemento cultural de *El País*, Madrid, octubre 24 de 1998, pág. 6.

cólera ciertamente comprensible, pero tan tiránica y asfixiante a su manera, como el despotismo que la motiva»¹³. Y... ya va siendo hora de preguntar: ¿acaso en esa Habana tan aparatosamente sucia, venal y pordiosera, las prostitutas no pueden ser sino esperpénticas? De todos modos, las habilitadas por Zoe Valdés —incluyendo curriculum de farándula y mamarrachada— se quedan en la caricatura. Cabe señalar que frente a ellas, las heroínas, o mejor, anti-heroínas que sitúa Lucía Guerra en Santiago de Chile, contrastan por su clarividencia. Verdad, al introducirlas como actantes en el espacio social, Guerra incluye connotaciones semánticas con respecto al transcurrir histórico y político, transformando la convencional vulgaridad de sus personajes en sustancia asimilable a su rol de rebeldes. Las congéneres cubanas, por el contrario, parecen protagonizar una grotesca versión del «bloqueo».

EROTISMO RETRO

Tiempos viejos se titula un ya famoso tango... Y es situándose en los tiempos viejos, precisamente, que la argentina Alicia Dujovne imagina una biografía de *Mireya* (1998), la rubia fatal de los arrabales porteños, antes glorificada en el París de *La Belle Époque*. Nacida en el sur de Francia, la estrambótica modelo de Toulouse Lautrec caerá en brazos de un argentino que la incita a cruzar el Atlántico para instalarse en una Buenos Aires donde ya se practica la danza que habrá de convertirse en «su destino infinito» (pág. 130). Empleada en burdeles de recamado viso, Mireya pasará de rufián en rufián, resplandeciendo en cada acoplamiento y sumándose a la leyenda de las milongas y de los cafres. A la vez humorista y nostálgica, vivirá luego alternando los encuentros furtivos con los tangos «de ritmos entrecortados, contradictorios» (pág. 162). La presencia de Gardel en la Argentina, su muerte trágica, servirán de epílogo a una trayectoria que Alicia Dujovne elabora con agilidad de cronista y rigor de socióloga. Para ella, los cuadros de «malas costumbres» tienen derecho a ser literarios aunque ilustren tráfico reprobables. Además, ¿cómo negarlo? Así comercializado o mercantilizado, el itinerario de Mireya no excluye capítulos conmovedores: al fin y al cabo, si el deseo transita en obsesiones y fantasmas, ¿no puede ser también lírico, mágico? Rica o pobre, empleada o patrona, Mireya baila y se baila al ritmo del tango. Sobra entonces preguntar: ¿hay distancia entre la Mireya francesa y la Mireya porteña?, ¿entre la modelo de Montmartre y la amiga de Gardel? Una y otra son sustancia de una misma ficción...

Situándose definitivamente en Europa y remontándose al romanticismo revolucionario, la también argentina Clara Obligado, se atreve a atribuir al Fundador de la Primera Internacional Comunista una bastarda con madre promiscua pero de noble estirpe. Tan bella y tan cruel como cualquier heroína de folletín, *La Hija de Marx* (1996), se irá convirtiendo a medida que progresa

¹³ Tinguely, Frédéric, «Zoé Valdés à Sens Unique» en 'Samedi Littéraire', *Journal de Genève*, Ginebra, Suiza, noviembre 2, 1997, pág. 32.

el siglo XIX, en heredera de una dinastía de aristócratas libertarias. Si la madre es una amazona nacida en el Imperio de los zares, que luego de escandalizar a la nobleza y coleccionar amantes de ambos sexos, termina sacrificándose por la revolución, la hija dedicará sus ocios de cosmopolita a buscar el gran amor que sólo podrá encontrar la nieta —pagándolo con la propia vida. ¿Qué tal la genealogía? Aunque la novela sea monologante y conmemorativa, sus espacios vitales se pueblan de episodios tan melodramáticos, patéticos y fatídicos como los de las publicaciones periódicas o las películas mudas. Inspirado sobre todo en la gran literatura rusa, el relato se asemeja con frecuencia al pastiche, así intente distribuir en coordenadas históricas una narración regida por la lujuria. A trechos románticoide, a trechos naturalista, el discurso no alcanza, obviamente, a disimular recursos y artificios. ¿Quién lo duda? En la Rusia zarista, como en la Europa de la primera posguerra, la gente vivía para fornicar o fornicaba para vivir. La clasificación que aquí rige entre amos y siervos, nobles y plebeyos, resulta tan repetitiva como los episodios de desenfreno y orgía, insertados unos en otros igual que muñecas rusas. Rusas pero calientes, ¿verdad?

Ahora bien, si Clara Obligado emplea ocasionalmente el género epistolar para dar ambiente *retro* a su novela, Angélica Gorodisher elabora la suya con base en una serie de cartas. *Querido Amigo* es el título de ocho minuciosas misivas escritas por un diplomático inglés desde Birnassam, capital de un país de las *Mil y Una Noches*, adonde ha sido enviado por el Gobierno de su majestad. Consumidores del oro que subyace en sus suelos y de la seda que comercian ciertos pueblos del desierto, los indígenas de Birnassam se resguardan del sol en moradas umbrosas, donde brillan por su lubricidad las mujeres. ¿Quién lo hubiera creído? El Honorable Embajador accede a la intimidad de muchas de ellas a instancia de los mismos maridos, dignatarios de Estado. Intimidado al principio, Su Excelencia terminará aficionándose a los más osados juegos eróticos y enterándose, por sus anfitriones, de las tradiciones que los legalizan. Naturalmente, todo ello quedará en sus cartas... Una metonimia inspirada en textos arcaicos, árabes y bíblicos, enriquece este epistolario en que las mujeres tienen rol de iniciadoras y cómplices. «Mi cuerpo siempre es nuevo cuando ella lo explora», dice el narrador. Y luego, «yo mismo voy sobre ella como un viento que trae la lluvia en la panza de las nubes y la va dejando caer en la tierra en una ráfaga, otra, otra y otra más hasta quedarse sin voz y sin sangre» (pág. 95).

DELICADAMENTE OBSCENAS...

¿Será cierto que «la subjetividad femenina, a fuerza de ser considerada natural, elude una auténtica e independiente estructuración sexual»?¹⁴ De todos modos, aunque se ejerzan en procesos semióticos heredados, las latinoamericanas quieren hallar una expresión de su vida genérica. ¿Cómo eludir la normatividad

¹⁴ Moreno Frosch, Marta, «Discurso Erótico y Escritura Femenina», en *Escritura y Sexualidad en la Literatura Hispanoamericana*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1990, pág. 22.

falogocéntrica y las presiones del mercado editorial conviniendo al mismo tiempo con las ambigüedades del lenguaje? Ambigüedades que además pueden abarcar espacios ajenos a la representación explícita. Sí, sí, a lo largo de la narración, puede ser el discurso interiorizado, encubierto, el que suscita la complicidad del lector y su participación en procesos inconscientes posiblemente incodificables. Tal vez por eso algunas escritoras osan afirmar que «la voz narrativa se inscribe en un sistema de signos que a la vez que incluyen lo sexual, abarcan actividades y funciones que lo exceden y lo trascienden»¹⁵. Resulta evidente que para ellas, la brutalidad y la crudeza pueden afectar los contenidos semánticos de un texto. Finalmente, ni los acopios de vocabulario morfológico ni los despliegues lexicales llegan a ser significantes. «¿Qué fallas en el nervio de la literalidad humana, qué falta de confianza en la imaginación, ha acarreado esta inversión ofensiva y filosóficamente ingenua en la palabra?» pregunta con irritación George Steiner refiriéndose a la literatura erótica de este siglo¹⁶.

Tal vez para combatir esta «inversión ofensiva y filosóficamente ingenua en la palabra», ciertas latinoamericanas rechazan la versión fotográfica de los procedimientos sexuales. En vez de hablarlo, decirlo, gritarlo todo, prefieren crear espacios en blanco, intersticios semánticos. Dos ejemplos podían ser la argentina Vlady Kociancich y la mexicana Bárbara Jacobs, específicamente en dos novelas: *El Templo de las mujeres* (1996), y *Vida con mi Amigo* (1994). Disfranzando de relato policíaco una parábola sobre la fragilidad de las apariencias en diversos y sucesivos idilios, Kociancich traza para su protagonista un itinerario que incluye metrópolis como París y Atenas. A la vez audaz, cauta, ávida y prudente, esta empecinada soñadora acabará hallando respuesta a sus indagaciones en una isla de Las Cícladas —y trayendo consigo de regreso las claves de su propia vocación artística. Hallarse, reconocerse, conocerse en el otro, será también la meta de la protagonista de Bárbara Jacobs, igualmente apasionada e igualmente nómada, pero capaz de preferir a cada encuentro itinerante la aventura del primero, el único, el último amante-amigo, que como ella y con ella pretende realizarse a través de la literatura. Para los dos, leer es escribir, escribir es viajar, y ya saben que «hay muchos tipos de viaje, pero el más difícil de hacer y narrar, es el que te lleva hacia ti mismo» (pág. 13).

¿Novelas de aprendizaje? Quizás, pero sobre todo novelas en que la instancia narrativa privilegia la función testimonial sin afectar los sistemas de la ficción. ¿Cómo? A lo largo del texto, secuencias dialógicas destinadas a mantenerlo en movimiento, suscitan alegorías que descartan todo realismo tradicional. Y descartando el realismo, se descartan los fastidiosos recuentos circunstanciales, así como las inevitables perversiones... Ni «la parte maldita» de Bataille, ni el «cuerpo grotesco» de Bakhtine tienen aquí cabida: asimilando su historia a su propio imaginario, las narradoras viven el tránsito, el juego, el ritual como

¹⁵ *Ibid.* pág. 28.

¹⁶ Steiner, George, *op. cit.* pág. 129.

convergencias del deseo. Sin ser lírico o naturalista, su discurso se mide en los encuentros y las citas, sugiriendo placeres no verbalizados. Ajeno a una supuesta voluntad de poder y a una supuesta compulsión de transgredir, el erotismo intenta liberarse entonces de los prejuicios posmodernos. ¿No dijo Barthes en uno de sus últimos ensayos que el sentimiento se había transformado para sus contemporáneos en una obscenidad? Quizás Vlady Kociancich y Bárbara Jacobs sean delicadamente obscenas...

Claro está, eso sí, que su «obscenidad» no se aprecia nunca tanto como la otra, la de siempre. Si entre las novelas mencionadas, la experimentación formal (Mercado, Glantz, Gorodisher, Del Río, Peri-Rossi), el bagaje sociológico (Dujovne), político (Jaramillo, Guerra), picaresco (Buitrago, Ruiz Rosas, Hilst) o seudo-científico (Steimberg), apenas merecen difusión, se promociona con frenéticos despliegues publicitarios obras de menor calidad. ¿Acaso la demanda no aumenta en cuanto el texto ostenta «las falsificaciones de un lenguaje burdo y explícito»? Para citar a George Steiner una última vez, recalquemos que si en este siglo el discurso externo prima con referencia a la sexualidad y la pornografía invade lo que solía ser alta cultura y literatura, «la actual experiencia erótica tiende a ser programada verbalmente, prefigurada de antemano»¹⁷. ¿Cómo decirlo mejor?

Obras citadas

- Buitrago, Fanny: *Señora de la Miel*, Arango Editores, Bogotá, 1993.
- Del Río, Ana María: *Siete Días de la Señora K*, Planeta, Santiago, 1993.
- Dujovne Ortiz, Alicia: *Mireya*, Alfaguara, Buenos Aires, 1998. Traducida al francés con el título *Femme couleur Tango*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1998.
- Glantz, Margo: *Apariciones*, Alfaguara, México, 1996.
- Gorodisher, Angélica: *Querido Amigo*, novela inédita.
- Guerra, Lucía: *Muñeca Brava*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1993.
- Hilst, Hilda: *Contos d'Escarnio. Textos Grotescos*. Edições Siciliano, Río, 1990. Traducido al francés con el título de *Contes Sarcastiques (Fragments Erotiques)*, L'Arpenteur, Paris, 1994.
- Jaramillo, Ana María: *Las Horas Secretas*, Planeta, Bogotá, 1990.
- Kociancich, Vlady: *El Templo de las Mujeres*, Tusquets, Barcelona, 1996.
- Mercado, Tununa: *Canon de Alcoba*, Ada Korn, Buenos Aires, 1988.
- Obligado, Clara: *La Hija de Marx*, Ediciones Lumen, Barcelona, 1996.
- Peri Rossi, Cristina: *Solitario de Amor*, Grijalbo, Barcelona, 1988.
- Ruiz Rosas, Teresa: *El Copista*, Anagrama, Barcelona, 1994.
- Steimberg, Alicia: *Amatista*, Tusquets, Barcelona, 1989.
- Valdés, Zoe: *Sangre Azul*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993. *La Nada Cotidiana*, traducida al francés con el título *Le Néant Cotidien*, Actes Sud, Paris, 1995. *Te di la vida entera*, Planeta, Barcelona, 1998.

¹⁷ Steiner, George, «Language and Pshyoanalyses», en *On Difficulty and Other Essays*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1978, pág. 57.

Preguntas al polvo

Jesús Díaz

A Anne Marie Metalié

¿PODÍAS ESCUCHAR LOS SORDOS SONIDOS DEL SILENCIO, LUISA, EL HIRVIENTE burbujeo de la corrupción de la carne, la monótona labor de los gusanos y la inexorable, secreta conversión de los huesos en polvo que él imaginaba como un escándalo callado en medio de la canícula feroz? ¿Y a él, Luisa, a aquellas palabras que había soñado durante tantos años y que apenas ahora podía entregarte, cuando no tenía siquiera la certeza de que estuvieras escuchándolo? ¿Podías mirar? ¿Tus ojos azules alumbraban todavía en algún sitio? ¿Estabas, como él, enceguecida por el furioso brillo del sol sobre los mármoles, o simplemente ciega para siempre? ¿Seguías siendo bella? ¿Te parecías en algo a la imagen de la foto oval que estaba allí, sobre tu nombre, las fechas y aquel texto ridículo que le dictaste a Esmérida? «Madre amantísima y esposa ejemplar».

¿Le creerías si te dijera que lo fuiste, pese a todo, que aquellas cartas tuyas que recibió día a día durante años y años fueron su sostén, incluso cuando no tuviste ya nada nuevo que contar y enviabas una y otra vez la misma, como si estuvieras expiando una culpa imborrable? ¿Si añadiera que no las respondió para obligarte a compartir como un castigo su soledad de los primeros años, y que se arrepintió de su silencio el mismo maldito día en que empezó el tuyo y supo así que ya no respirabas? ¿Comprendes, Luisa? ¿Perdonas? ¿Tendrán tiempo aún para sentarse a conversar quién sabe dónde? ¿Podrá decirte alguna vez que hiciste bien en enviarlo al exilio, que al fin venció, se hizo ingeniero y tuvo una mujer, una espléndida casa y sobre todo dos hijos, los nietos que nunca conociste? ¿Que era tan feliz como podía alguien serlo en este mundo?

¿Por qué no te lanzaste a acompañarlo? ¿Por qué cediste a la ilusión de que todo cambiaría pronto en este maldito país y de que él iba a regresar para que tú continuaras empollándolo? ¿Por qué te dejaste vencer por el abandono de papá, por la enfermedad de abuelo y todavía, cuando las ilusiones estuvieron secas y abuelo muerto, por el miedo a viajar y a morir lejos? ¿Lejos de dónde, Luisa, si ya aquí no te quedaba nada, salvo los pobres huesos de tu padre? ¿Cómo fue posible que le escribieras «Vuelve», cuando sabías perfectamente

que no podía volver? ¿Intuiste quizá que después no quiso, que aquellos sueños en los que secuestraba un avión o un barco para venir a verte eran sus trampas, sus embustes, sus falsificaciones, que sentía, como tú a la partida, un miedo invencible y oscuro al regreso? ¿Y por qué había vuelto ahora, verdad, después de tantos años, cuando ya nada era posible salvo estos gladiolos que colocaba sobre el mármol del pan-teón familiar y que el sol marchitaría en unas horas?

Ah, Luisa, ¿por qué no le hablabas de la muerte? ¿Era normal esa sed de regreso, esa hambre de hacerse pequeño, mínimo, minúsculo, ese delirio de volver a tu seno, esa obsesión por tocar una tierra a la que no debía nada, salvo el rencor de haberte perdido? ¿Sería un mensaje de la muerte aquella repentina, inaplazable necesidad de visitarte?, ¿una broma de la muerte el horror que le impidió correr al cementerio desde el primer minuto de esta visita que terminaba hoy? ¿O habían sido este país de mierda, este calor insoportable y húmedo, esta peste feroz a algo profundamente podrido los que lo atenzaron dejándolo tan fuera de lugar, tan confundido que decidió encerrarse en la habitación del hotel, como solía hacerlo en el armario en los momentos en que papá y tú peleaban? ¿Te acuerdas, Luisa, cómo corrías a rescatarlo diciendo que un niño no debía estar así, íngrimo?

¿No te confesó nunca que aquella palabreja le daba tanto miedo como la oscuridad, que así se sintió en el Refugio y en su hogar de adopción durante los primeros años, y que así había vuelto a sentirse cuando el médico le diagnosticó una úlcera y le prohibió el cigarro, el café, el alcohol, ciertas comidas? Era normal, ¿verdad? Pero, ¿lo era también seguir perdiendo peso, color, deseos, pese a haber renunciado a casi todo? ¿Sería cáncer, Luisa? ¿Estaría a tres años, a tres meses o a tres días de quedarse íngrimo para siempre? ¿Sería verdad esa obsesión que lo persiguió hasta el hotel desde donde pudo mirar al fin aquella zona del Atlántico que terminó atrayéndolo como un hechizo, como si el azul cobalto de sus aguas pudiera curarlo, como la promesa de un milagro hacia el que de pronto corrió a zambullirse sin hacer caso de la señal de peligro ni de los muchachos que le gritaban?: «¡Ahí no, míster!»

¿Se estaría volviendo loco, Luisa? ¿Sería un desatino aquella especie de plenitud que sintió al ser arrastrado por las olas, aquel deseo animal que lo llevó después a arrastrar a una putica hasta su habitación a cambio de unos cuantos dólares, y a beber y a fumar y a hacer el amor durante toda la noche como en un perverso, hermoso, estúpido suicidio por el que debió pagar al día siguiente en monedas de vómito y de miedo? ¿Sería ese horror que le inculcaste a morir lejos, tal vez en aquel pueblito de su primera adolescencia donde nadie nunca había hablado español ni lo hablaría jamás, el que lo llevó a salir a la calle ahora, perseguido por la clarísima conciencia de que «lejos» para él, ya no era Springfield, Illinois, sino La Habana, Cuba? ¿Fue por eso que recorrió como un autómatas, como un mulo de carga aquellas calles mucho más pequeñas que las de su memoria, hasta dar con tu casa, con su casa, con la casa?

¿Hizo bien en llamar, Luisa, en invocar los demonios del recuerdo, en convertirse en aquel niño que regresaba tembloroso de la escuela, rogándole a

Dios que papá hubiera dormido contigo y que tú no estuvieses borracha? ¿Quién era aquella mulata de ojos saltones que le abrió la puerta preguntando?, «¿Qué desea, señor?» ¿Qué deseaba, Luisa, sino verte? ¿Con qué voz partida de nostalgia lograría decir, «Yo nací aquí, señora», para que la intrusa no lo mandara a volver por donde vino? Ah, Luisa, Luisa, ¿por qué fue tan cariñosa la maldita? ¿Por qué habló como Esmérida? «Pasa, mijo.» ¿Y cómo él encontró fuerzas para entrar a la sala, que ya no es la que era? ¿Dónde estaba tu piano, dónde la humildísima interpretación de Mozart con la que lo dormías, dónde tu voz cantándole boleros de Lecuona? ¿Qué oscuro impulso lo llevó hacia dentro, hacia atrás, hacia la nada, hacia ese territorio desolado, lleno de muebles viejos, cachivaches, trampas, en el que ahora ni siquiera cantas, ni está papá escuchando? ¿Qué secreto delirio lo obligó a repetir como un obseso su último recorrido por la casa si ya papá no lo haría junto a él, ni abuelo habría venido de visita, ni Esmérida estaría llorando en el jardín, ni tú prometerías, sin presentir que el tiempo habría de convertir en falsas tus palabras, «En dos meses regresas», antes de acompañarlo al auto familiar que ahora no está esperándolo en la calle?

Ah Luisa, Luisa, ¿por qué tan hostil aquella acera donde murmuró «Gracias», sin saber todavía cómo encontrar a Esmérida? ¿Viviría aún en la extraña dirección que le enviaste, habría muerto también, habría olvidado o estaría cantando, como él la recordaba ahora, «¿Con qué se hace el dinero? Con cáscaras de huevo?» ¿Y el miedo, Luisa, con qué se hacía el miedo? ¿Con la conciencia de estar íngrimo, con el presentimiento de la muerte, o también con la certidumbre de no pertenecer a aquel mundo sudoroso y gritón que volvía a rechazarlo hacia la tristísima habitación del hotel? Dile, Luisa, ¿por qué nunca pudo llamarte mamá? ¿Y por qué logró gritártelo esa noche, cuando supo de antemano que volvería a asaltarlo la primera pesadilla de su exilio? ¿Acaso él mismo convocó el horror para poder llamarte así? ¿Quién era aquella niña ciega que apareció en sus sueños noche a noche, en el Refugio, tentándole la cara con los deditos blancos para vaciar los ojos de tu hijo? ¿Cómo pudo reaparecer ahora, aquí, tan lejos, idéntica y bellísima? ¿Serías tú, Luisa, tu amor desesperado? ¿O él?, ¿él mismo?, ¿su secreto?

¿Se atrevería a decirte que amaneció odiándote porque no acudiste a rescatarlo, que no vino ese día al cementerio para continuar castigando tu memoria, que en cambio caminó durante horas por las callejas de Guanabacoa con una dirección y un nombre sagrado en los labios? «Por favor, ¿vivirá por aquí Esmérida Martínez?» «¿Una señora llamada Esmérida Martínez?» «¿Una vieja llamada Esmérida Martínez?» «¿Una negra prieta llamada Esmérida Martínez?» ¿Lo imaginabas aplastado bajo ese sol odioso, siguiendo indicaciones que lo alejaron cada vez más del pueblo hasta llevarlo a un lomerío punteado de zarzas, chivos, perros, una que otra covacha? ¿Qué terca intuición lo llevó a seguir, qué presentimiento a descubrirla tras una batea de ropa, más vieja, más gorda, con las tetas todavía más grandes que aquéllas que a él le dieron de mamar?

Ah Luisa, Luisa, Luisa, ¿cómo contarte el asombro de Esmérida al mirarlo, el «Aydiomío aydiomío aydiomío!» que elevó a las alturas como una plegaria,

el abrazo oloroso a jabón, a ti, a papá, a abuelo, a natillas, a soldaditos de plomo? ¿Qué hacer sino rajarse en llanto y recostar la cabeza en su regazo para que lo acunara, como si lo perdido fuese una pesadilla de la que recién ahora estuviese despertando?, ¿sino seguirla a la covacha, sentarse en el camastro y hablarle de su vida, sus hijos, sus éxitos, su úlcera, su cáncer? ¿Cómo negarse a su reclamo de que se desnudara para despojarlo de los malos espíritus, si acababa de comprender que también a eso había venido? ¿No lo aprobabas, Luisa?, ¿no eras capaz de entender aquella entrega a los dioses de Esmérida, tú, que fuiste abandonada por los tuyos?

Entonces, ¿cómo trasmitirte la sensación de fe, de bienestar, de arcádica inocencia que bañó su alma mientras Esmérida le limpiaba el cuerpo con sahumeros e invocaba a sus santos en una lengua incomprensible? Aquello, ¿sería pecado, Luisa? ¿Debería pagar por haber comprendido que Esmérida lo despojaba ahora como cuando era niño, y entregarse al rito con la misma esperanza con que entonces se entregaba a lo que creía un juego? ¿Podría hacerle algún mal aquella negra que siempre supo cómo enjugar sus lágrimas, aquella vieja capaz de protegerlo con su amor, con su fe, con la tisana de hojas silvestres que él apuró hasta el fondo y que le dio valor para preguntar al fin por los detalles de tu muerte?

Ah Luisa, Luisa, Luisa, Luisa, ¿cómo pudiste hacerlo? ¿Por qué el Dios en quien tanto confiaste no detuvo tu mano? ¿Tendrá razón Esmérida? ¿Descansas? ¿Tuvo razón también al invitarlo a comer y a beber por tu memoria? ¿Comen los muertos, Luisa, igual que lo hizo él aquella noche persiguiendo los sabores remotos del tamal y del chivo? ¿Beben acaso el áspero aguardiente que lo llevó a bailar entre los negros invocando tu espíritu, hasta lograr que aparecieras entre las llamas de la fiesta, perdonándolo? ¿Lo perdonaste, Luisa? ¿Era verdad aquel delirio en que te tuvo, rediviva, o este desgarramiento en que te pierde cuando suena la hora, te da la espalda y parte al aeropuerto, abandonándote?

Álamos, lirios, cipreses

Alberto Garrandés

UNO NUNCA DEBE DAR CRÉDITO A LAS PALABRAS DE UNA MUJER ARTIFICIOSA. Pero aquella noche en El Antro, bajo el velo de sus alcoholes de siempre, ella, La Morocha, dijo que iba a contar por fin la verdad sobre el Brigadier y la puta. Me acuerdo bien de la vela —una luz discreta, algo cenicienta— que iluminaba su matraz de bruja y los peroles.

—Acérquense, bichos. Oigan esto —exigió contenta, dueña de alguna pretensión.

Los ecos de la voz eran profundos y sus manos lo acompañaban en un revoloteo indecoroso.

—¿Es cierto que te quitaron al Brigadier, Morocha? Que no se diga... —insinuó uno.

La muchacha de la bandeja pasaba entonces una ronda de vasos plásticos con alcohol y extracto de cola: siempre lo mismo. Y nosotros allí, en aquel garaje, un escondite a salvo de palos y soplonés. (Nuestra cueva, El Antro.) A salvo del mundo, de la vida.

—Seducida y abandonada —comentó alguien en tinieblas, desde la última fila.

Risas hubo. La Morocha, espectacular, nos miraba desde un semblante neutro, aguardando. ¿Por qué fingiría así? (Ese fingir que no sabía...)

—Cuando sepan qué pasó, no tendrán ya ganas de reír —resopló amenazadora, pero con una suavidad lenta y cordial—. ¿Quién de ustedes cree conocer de verdad al Brigadier?

Después de la pregunta (mil veces oída, como la historia misma) se instaló entre nosotros un silencio vago. Al Brigadier lo conocíamos bastante, de las citas por las noches en El Antro. Hablaba poco. No sabíamos nunca qué pensaba el Briga.

—Yo lo conozco, Morocha —me atreví a decir.

¿Acaso no era Sibila, mi novia, vecina de los padres del Brigadier? Secretos me confiaba: las muchas visitas a Europa, el palacete de ocho habitaciones, el cuarto de música, la piscina acorazonada, el hombre del carro de víveres...

Yo sabía ésas y otras cosas de La Habana, de la ciudad gárrula y adversa, porque me era fácil poseer a Sibila delante de los demás. A ella le gustaba así, después de alucinar. Y se le soltaba la lengua.

La Morocha quedó mirándome. Tenía la boca entreabierta, como una cobra lírica. Los alisos de la cueva se movían, imaginarios, al compás de su

respiración. Ella estaba enterada de mi correspondiente fingimiento, conocía este relato en el que finjo no saber.

—Lo sé —suspiró desde un prolongado parpadeo.

Y empezó a contarnos por enésima vez (porque en contar aquello le iba el tiempo de la vida) su lío con el Brigadier y la puta. Antes, sin embargo, me miró sostenidamente; puedo jurar que aún me odiaba por lo que había sucedido, y que ese odio iba a crecer todavía más.

Ustedes mismos, bichos, lo vieron llegar aquel día a nuestro cónclave; venía pobretón, un roto aquí y otro allá, con peste, incluso, de náufrago. Sonreía poco, guardaba la sonrisa para cuando la música le gustaba. La camisa era de un azul palidito, con costuras y parches. ¿Se acuerdan? Yo misma me ofrecí a lavársela. Me contó una historia extraña, de un lugar al que ansiaba regresar; se miraba los zapatos manchados de gris, con la piel raspada, sin tinta ya. Me contó, bichos, una historia extrañísima; decía que al cepillarse los dientes expulsaba unas cositas negras, pedacitos de algo desconocido, qué sé yo. «¿Empastes, Brigadier?», le pregunté. No, lo de Brigadier fue después; le dije: «¿empastes, Ulises?» (A que no recordaban cómo se llamaba él, bichos. No se olviden: Ulises, su nombre es Ulises.) Y me dijo que no, que nada de empastes, no se le iban a caer los empastes por cepillarse los dientes un par de veces al día. Pero sí, eran trocitos de mineral, y recogió dos o tres que de milagro no se escaparon por el lavabo, y los puso debajo de su lupa, antes de hacerme el relato de sus accidentados viajes por el mundo.

La Morocho se detuvo y levantó los ojos brillosos. El aire soplaba afuera en un lamento de páramo. A perejil olía. A ofrendas.

—Escuchen al viento de la tarde —propuso.

(Pero qué viento escuchar sin estos oídos, ni qué tarde ver sin estos ojos.)

La muchacha de la bandeja comenzó a repartir otra ronda de vasos. Alguien dio volumen a la música —Robert Plant, *old fashion mood*— y La Enfermera anunció, entre loquísimos gritos, que no traería más alcohol porque las cosas ya no le iban bien en la clínica de donde lo sustraía. Estábamos un poco tocados, en aceleración.

Verdad era que el Briga se portaba raro. ¡Coger la lupa y mirar! Y después decir que los trocitos parecían naves interplanetarias, naves que habitaban en su cuerpo como microbios perdidos en los negros cendales del Cocito. «Deja eso, Briga», le dije asustada. «Quiero ser como ustedes», llegó a decirme. «No hay problema», le contesté. «No resisto más mi casa», comentó. «Me gustas muchísimo, Briga», le solté. Ustedes saben cuánto luché por ese hombre, bichos. Lo que me costó vencer su astucia, su desconfianza por este cuerpo del que soy cautiva. Lo que me costó que se metiera dos o tres veces entre mis muslos, antes de escapar a los brazos (tan blancos) de la otra.

Después de pasar su primera noche en el garaje, el Brigadier, que entonces no era todavía el Brigadier, y mucho menos el Briga, cumplió la prueba tonta del ingreso en El Antro. Yo sé que hemos estado siempre aquí, y sé también que de aquí no nos moveremos, y sé, incluso, que de alguna manera somos inmortales, o que, como nos dijo La Morocho un día —y le creímos, lamentablemente—: *ustedes nunca morirán porque jamás han vivido*. Entonces me dije: para qué más pruebas, si el mismo hecho de su presencia basta. Pero,

con gran solemnidad, La Morocha lo hizo desnudarse y dar una vuelta de rigor, en eclipse. La vuelta necesaria. Yo le vi los ojos a ella. Los tenía húmedos por la emoción, el maquillaje corrido. Y fijos, muy fijos sobre la pelvis del Brigadier, encima de su espléndido ardor.

Ustedes recuerdan la rueda, el círculo, ¿eh, bichos? Seguro, no lo podrán olvidar, quién podría; la Sibila alucinó con su muerteo y este papote traidor nos regaló un espectáculo de príncipes. Yo no sé de dónde sacó ese hombre la forma de su boca. Tenía boca de dios joven. Estuve a punto de preguntarle. Le iba a decir: «oye, ¿por qué no me consagras tu boca?» Pero no me atreví. Yo estaba demasiado lúcida mirándolo, demasiado atenta a él, y francamente, bichos, no me importaba el retorcimiento de la Sibila, cogida por este felón como una perra. Pero él sí los contemplaba curioso. Entonces, bichos, fue cuando me hice de la linterna de Druso —¿te acuerdas, Druso?— y alumbré al Briga. Se había quitado otra vez la camisa aquella (la usaba por gusto, no por necesidad) y alguien ponía encima de sus hombros una chaqueta militar con galones dorados. Se trataba de una puta, bichos, una que no valía lo que yo valgo y que, además, no pertenecía a El Antro. Todos somos de todos, no hay privilegios, ésa es La Ley; pero aquella pretendiente no merecía una mirada del Brigadier. Es que no era justo, bichos. Por eso le quité la chaqueta y la tiré contra ella, a ver si se atrevía a enfrentarme. A pelear con La Morocha.

El papote traidor soy yo, ya verán por qué. Era cierto que Sibila alucinaba con rapidez. Mas el viento de los alisos le dio de lleno en el rostro y la devolvió, despejada, al ámbito del garaje en ruinas, con su humo prohibido y sus lucecitas votivas. Vi que abría otra vez los ojos y me encantó su mirada de ninfa. *Se está bien aquí, nadie nos interrumpe*, me dijo. *Claro, Sibila, ¿no recuerdas que hemos muerto hace tiempo?*, le dije. Sonrió un poquito, fumó su marijuana y bajó la cara, sumida ya en la triste sombra pertinaz. Sólo en ese instante adiviné la túnica de Cos que envolvía su cuerpo —me enloquecía su cuerpo de niña grande, escaso de vellos— y la abracé. Inmediatamente después, pero con el tiempo justo para decirme que todo estaba lleno de ofrendas y cenotafios, sucedió lo que La Morocha nos recuerda ahora: Sibila se arrodilló abriéndose la vulva y yo, como dentro de un sueño, hice lo que a gritos me pedían todos. No recuerdo más. Salvo las nubes plomizas que traían la voz del Padre.

¿Por qué muertearía tan pronto la Sibila? No sé; hay cosas que no comprendo. Él había llegado aquí luego de cortar todo vínculo (así le dijo, creo, al mierdita este) con el mundo de afuera. Y hablando como los locos: no hay que aferrarse tanto a la vida, digo yo. Se trataba de las reglas, bichos, y las reglas se cumplen, ¿no? Para eso existen. ¡Nadie puede violentarlas y quedar impune! Me dolió aquella burla; desnudo, sobre el suelo, sin ocultar el fuego enorme, la pértiga hermosa. Pero qué infamia lo de la puta, qué infamia. Simple, bichos. Por eso pensé en rajarle la cara. No hay perdón. Yo a la policía no le tengo miedo. Él permaneció callado, observándome, sin entender las razones de mi conducta. Y menos mal que el papote este, traidorcito de quincalla, le daba en la misma costura a la Sibila, como para que no hubiera desorden ni nada. El Briga, ¿verdad que olvidó pronto el pugilato? La pretendiente se habría marchado y ya; la imagino medio pelona, con las marcas en mis uñazos. ¡Ja!, ¡atreverse conmigo! El otro

se fijaba en los ojos de la Sibila, que estaba a punto de vociferar aquello, ¿se acuerdan, bichos?, «¡ay coño me vengo!, ¡ay coño me vengo!»

En eso se oyó la voz del Padre. Era él mismo, las palabras de su boca. Había aparecido, con las provisiones que necesitábamos, en la punta del corredor, más allá de la rota pared final del garaje, y avanzaba hacia nosotros articulando frases de un poderío atemorizador. Yo nunca había visto al Padre. Ella nos decía que era como los demás, sólo que un poco mayor. No sé a qué se refería. El Padre era un ser oscuro, de mandíbula extremada; ocultaba los ojos detrás de unas gafas. Avanzaba acariciando, sobre el bolsillo trasero del pantalón, el dinero que le conseguíamos en las calles. De la boca le pendía un tabaco caro y eterno...



Un día ocurrieron cosas distintas. Tres tipos empezaron a hablar. Se les veía hartos sobrios:

—Le ha metido durísimo. Se va a caer.

—Nunca se cae. La Morocha es difícil, hombres. Le gusta entalcarse.

—Se hace. En realidad es blandita para la droga; lo del Briga es demasiado. Está traqueteada, compañeros. Vean.

El último que había hablado bebió largo de su vaso y miró a la muchacha de la bandeja.

—¿Y ya no es La Morocha la *Bella Donna*? Voy a buscar canciones de Pavarotti, la música de *Giselle*...

—Cállate, tú. No hay que burlarse. *Ella* pelea por un amor, ¿entiendes?

—Oh, ella...

—Sí, *ella misma*. Respétala.

—Bien, bien, pero es el amor de un chalado esquizofrénico. No hay más que fijarse en lo que habla: que si sus dientes esto, que si sus dientes lo otro...

—Eso no vale. El tipo es taimado y recela, como buen hijito de papá. Nada más. Y todos aquí estamos también un poco esquizofrénicos, ¿eh? Para que lo sepas...

—No te duermas, Morocha —la sacudieron por un brazo algo musculoso—. ¿Por fin qué hubo con el Brigadier y la puta?

La muchacha de la bandeja apartó de un manotazo los flecos que le cosquilleaban en la frente y puso la mirada en el hablador. Éste le correspondió.

—Déjenla tranquila. A ver, Morocha, tírate un rato.

Ella alejó los ojos del sitio hacia el cual había estado mirando (sin ver) furiosamente, transida de recuerdos, y susurró:

—Pido excusas, bichos. Estoy algo rancia. Es el odio, que me mata.

—Tírate entonces. Descansa.

—Nada de eso. Voy a seguir.

—Bueno.

—Y gracias.

—De nada, Morocha. (Oye, entre tú yo yo: tienes la peluca algo caída.)

El hablador, separándose de La Morocha rápidamente, acercó su figura de guerrero a la joven de los vasos y deslizó en su oído una oración tierna y obs-cena. Ella le acarició la vaporosa entrepierna con súbita valentía y él ascendió por dentro de su falda de humo. Se alejaron, fajados de brazos y labios, hacia la tiniebla del laberinto. La Morocha, inexpresiva, los vio ir. Empezaba a acomodarse la peluca.



El Padre había dicho: *déjala, Calipso; es una orden*. Yo lo oí. Una voz espesa, medio asmática, llena de brumas. Llamaba a La Morocha por su verdadero nombre: *Calipso*. Ella se sobrecogió al verlo allí, atravesado por la escasísima luz del acceso al pasillo. *Déjala, Calipso; es una orden*, se oyó otra vez.

Y yo la dejé, claro, porque no hay que desoír a un policía jefe de zona, aunque ganas no me faltaban de matarla. Alguien, sin embargo, se acercó a donde yo estaba dormida, soñando con el sexo de mi amante, y me dijo —era un mensajero ágil, revoloteador, muy afeminado— que mi cometido consistía tan sólo en hechizar a Odiseo con mi cuerpo, sus-traerlo temporalmente de aquella mujer, llevarlo a mi cama y ofrecerle la inmortalidad delante del mar, en la isla de mi corazón, hasta hacer de él un esclavo del goce.



Al Briga, que en un par de ocasiones calmó, del pasmo a la turbación, los deseos de La Morocha, le dio por desaparecer y aparecer en una alternancia que desesperaba a todos.

(Era un hombre *demasiado* atractivo. Una ricura. «¡Majo!», le gritaron un par de veces, en la oscuridad de El Antro, unos españolitos medio andaluces de Marianao. Y no era para menos.)

Empezamos a envenenarnos de verdad, aunque poco a poco: cosa de ir perdiendo la razón a fuerza de alcoholes, polvos y pastillas.



El Padre regresó una última vez e hizo, con la mano blandamente caída sobre su pistola, aquella advertencia luminosa. Algo tenía de enigma: *ganen juntos el Cielo o el Infierno, pero juntos*.

¿Y quién iba a impedirnoslo? (Quién nos quería tanto para impedirnoslo.)



Recuerdo bien el día, que era feriado. Unos altoparlantes de la Juventud Comunista chillaban incansablemente y El Antro, refugio seguro, se llenó. (Dentro no se oía nada, lo cual era un alivio.) Dos semanas ya y el Briga, otra vez perdido, no daba la cara.

Sin embargo, al anoecer se presentó. Resuelto a conducirse como si nos

hubiéramos visto la tarde anterior. Regresaba bien vestido, impávido e inocente. Pero en compañía de la puta. A ella se le veía algo extraño y lejano en el semblante. Una luz nueva le barría los ojos. Era, creo, feliz.

Entonces me di cuenta de que ése era el día señalado porque en la placidez de La Morocha había un feo designio. Lo supe enseguida. Ella le susurró a los acólitos una orden rara, inaudible, que no tenía nada que ver con su teatral devoción por la notoriedad. Los acólitos, gentes sombrías y duras, miraron a la multitud. La hora había llegado.

Dos de ellos cerraron el paso hacia la salida. Los otros, con cierta prisa, trajeron unas bolsitas de plasma y un paquete de jeringuillas.

Nunca he sido un tipo valeroso, pero mi faca borgesiana me daba licencia de camorrista. Respiré y me bastaron tres pasos largos para llegar hasta él, convencerme de su inocencia y saber que la puta estaba grávida de su amor. *Vámonos, hay peligro*, les dije a ambos. Sibila me observaba desde una tristeza amarga, atenuada sin embargo por el último orgullo de su vida. *Desapareceremos juntos, y juntos vamos a volver*, profetizó con una sonrisa leve, su mano entre las mías. Qué sencilla manera de mezclar pasado, presente y porvenir.

Los acólitos de la puerta de salida vieron la faca y descruzaron los brazos con estupor. *Abran ahí, perros*, les dije en voz baja, de caverna. Aunque yo estaba muy nervioso, me indignaba más lo que La Morocha les iba a hacer al Briga y a la puta si no escapaban rápido de allí.

En medio de tanta confusión, al irse de El Antro, ni él ni ella entendieron lo que sucedía, lo que estaba a punto de suceder.

A mí, por venganza, me quemaron los ojos. Pero en la muerte uno tiene mucho espacio, muchas horas, y privilegios como el de revelar la verdad. Porque no es cierto que nunca hemos vivido. Vida tuvimos, bien lo sé.

Les diré a los otros que la vida nos acogió una vez, hace ya tiempo.



Hoy van a saber, Sibila, ¿me escuchas? Esta noche es el momento de saber, niña mía, hoy. Sabrán hoy, les diré hoy, he de hablarles aún, antes de la noche y el reposo.

Y me agradecerán el coraje.

A mí, al ciego.

(Un astuto, ¿verdad?, hijo de Homero.)

«Háblame, oh Musa, de aquel varón de multiforme ingenio...»



Es un crimen esconder la vulgaridad de nuestra carne bajo las flores que prodiga la pureza.



Nos descubrieron allí no mucho después. Y, al darse cuenta de que andába-

mos en algo muy peligroso, nos llevaron a casas de salud en las que, al cabo de los meses, empezamos a morir. Al final regresamos. En el final.



De día no es raro ver al Briga, su muchacha y el niño, que ya camina solo. Vienen con las flores a la boca del garaje.

Se está bien aquí. Es un sitio magnífico para la expiación y el descanso de la eternidad. El SIDA es una enfermedad extraña: dispersa a los hombres, pero reúne sus almas.



Ya asoman el céfiro y la primavera, no se debe desconfiar de los dioses.



Odiseo no era para Calipso salvo por unos instantes: aquéllos donde el goce —en el caso de ambos, un curioso usufructo de los cuerpos (digo yo),— huía en lo remoto.

Y la puta de Penélope era puta y pretendiente, sí, pero lo amaba. Y eso es al final lo que cuenta. Lo que La Morocha no puede perdonar aún, ni siquiera a sabiendas de que, en la pelea contra una mujer, tendría siempre las de perder.

Y entonces noche a noche, aquí, entre álamos, lirios y cipreses, ella reproduce la historia a su modo, con sus palabras en la linda boca amada, mientras yo intervengo con las mías en este juego infinito a decir y ocultar, a revelar y no saber. Delante de quienes, aunque han vuelto al polvo y a la nada, conocerán el final de la historia que les tocó en suerte.

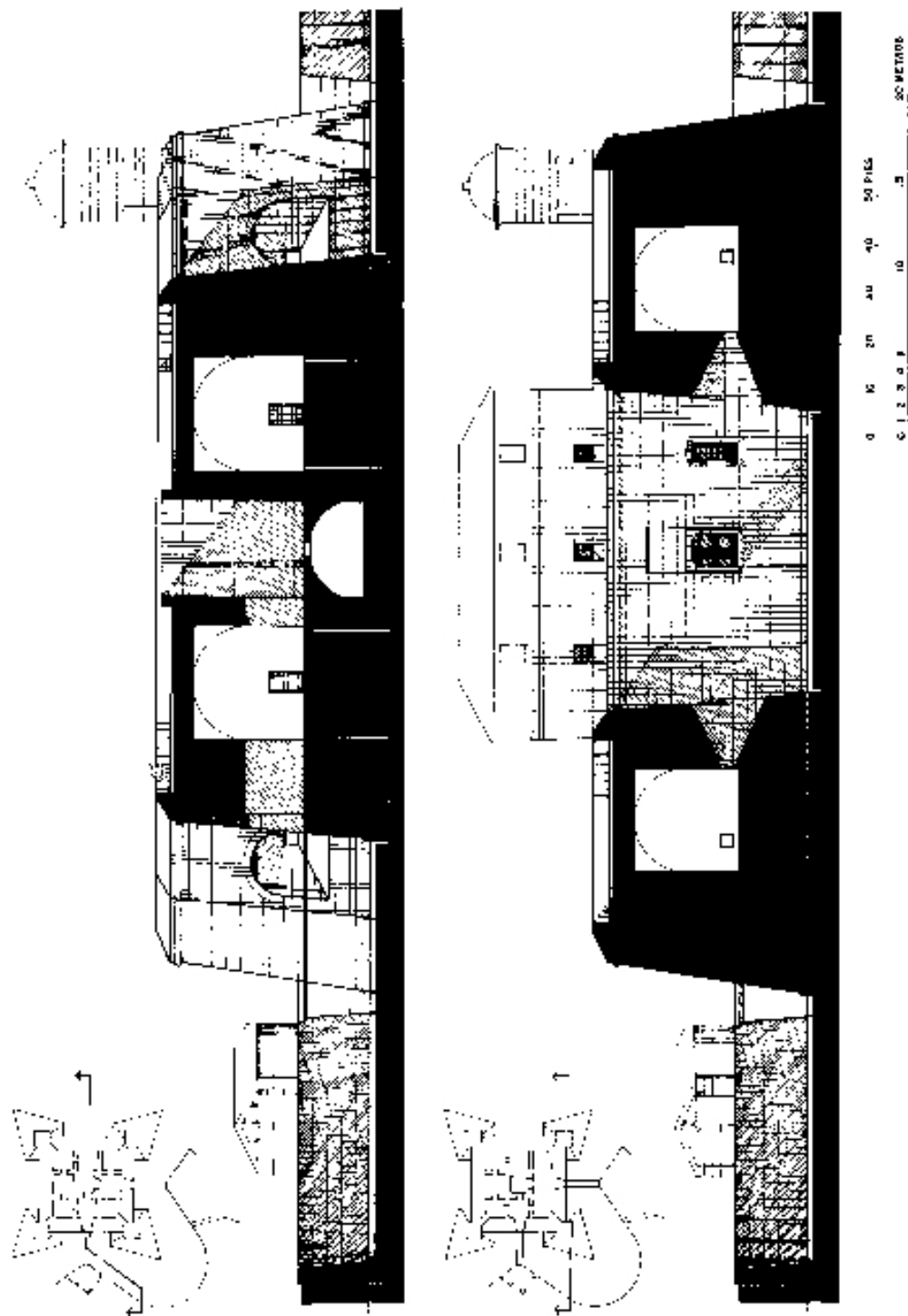
Porque les voy a contar, lo he dicho.

Tenemos todo el tiempo.

El de la invención, el del recuerdo, el del sueño.

Y una buena causa es una buena causa.

En definitiva, nunca fuimos capaces de asir algo de eso que los vivos llaman, a secas, felicidad.



Secciones del Castillo de la Real Fuerza a principios del siglo XVII.

Cuba sí, Cuba no

Querencias de la literatura cubano/americana¹

*Decir no ahora es fácil,
veremos dentro de un mes.*

VIRGILIO PIÑERA, *El no*

HACE MUCHOS AÑOS QUE ME ACOMPAÑA, O MEJOR dicho, que me persigue, un notorio —ya que no notable— poema de Nicolás Guillén. Titulado «Responde tú», dice en parte:

*Tú, que partiste de Cuba,
responde tú.
¿Dónde hallarás verde y verde,
azul y azul,
palma y palma bajo el cielo?
Responde tú.*

*Tú, que tu lengua olvidaste,
responde tú,
y en lengua extraña masticas
el güel y el yu,
¿cómo vivir puedes mudo?*

El poema se publicó por primera vez en *Tengo*, un poemario de 1964. En ese momento, a cinco años del triunfo

¹ ¿Cubano/americana o cubano-americana? Al tender un puente entre gentilicios, el guión denota conjunción. No así la vírgula, que separa, desgaja; en inglés se le dice *slash*, que también significa corte o cuchillada. El guión es nupcial; el *slash*, cismático. Como se verá, en este ensayo propongo que para el sujeto cubano/americano no hay conjunción o emparejamiento entre sus dos nacionalidades.

de la Revolución, no era difícil contestar los interrogantes del autor de *El gran zoo*, y hasta contestarlos en esa lengua extraña que es el español que masticamos nosotros los cubanos. Pero treinta y cinco años después responder ya no es tan fácil, como tampoco lo es decidir en cuál de nuestras dos extrañas lenguas formular la respuesta. Por ello mismo, sin embargo, se hace más urgente aventurar una réplica, y eso es lo que quisiera hacer aquí, acudiendo al testimonio de escritores como Roberto Fernández, Virgil Suárez, Ricardo Paullosa y Pablo Medina, pues la obra de estos autores demuestra, por una parte, que la mudez puede ser locuaz y hasta elocuente; y por otra, que a veces es el sordo quien hace al mudo.

Comenzaré ubicando la respuesta, la propuesta cubano / americana con relación a la dialéctica criolla del sí y el no, tal como ha sido elaborada por Antonio José Ponte y Rafael Rojas.² En un agudo ensayo sobre Lorenzo García Vega, Ponte sugiere que el autor de *Los años de Orígenes* forma parte de lo que Ponte llama «la tradición cubana del no», tradición que arremete contra los mitos sagrados de la cultura nacional, cuestionando o demoliendo las bases que los sustentan. Como bien señala Ponte, a esta tradición pertenecen nuestros escritores «malditos», desde Casal hasta Piñera, Sarduy y Arenas, aunque conviene añadir que el no cubano no es siempre (como en la mayoría de estos autores) enfático, teatral, atronador —ese «NO! in thunder» que Melville atribuyera a su amigo Hawthorne³, y que retumba en las memorias de Arenas o en los «epitafios» de Sarduy. Entre nosotros existe también un no callado, una negación tranquila, la que se oye, por ejemplo, en la obra de Dulce María Loynaz, que dice en un poema titulado «La mujer de humo»: «Soy lo que no queda ni vuelve».⁴ Ésa es también la modalidad negativa de otro negador ecuaníme, Eugenio Florit, quien «ajusta su vida a una terca negación»⁵. Pero rabioso o resignado, hilarante o melancólico, teatral o terco, el no es disidencia, o mejor, renuencia —sexual, política y hasta idiomática, como en algún cuento de Calvert Casey.⁶

La tradición cubana del no encuentra su contrario y complemento en la costumbre de la afirmación, que también es tradición cubana. El poema de

² Antonio José Ponte, «Por los años de Orígenes», *Unión: Revista de Literatura y Arte*, año VII, N° 18 (enero-marzo 1995), págs.45-52; Rafael Rojas, «La diferencia cubana», en *Isla sin fin* (Miami: Editorial Universal, 1998), págs. 105-122.

³ «There is the grand truth about Nathaniel Hawthorne. He says NO! In thunder; but the Devil himself cannot make him say yes». [«Hay una gran verdad sobre Nathaniel Hawthorne. Dice ¡NO! Tronante, pero ni el mismo Diabolo puede hacerle decir que sí». Trad. de *Encuentro*]. La cita proviene de una carta dirigida por Melville a Hawthorne fechada el 16 de abril de 1851 y reproducida en *The Norton Anthology of American Literature* (New York: W. W. Norton, 1979), Vol. 1, pág. 2072.

⁴ Dulce María Loynaz, *Poemas escogidos*, selección de Pedro Simón (Madrid: Visor, 1995), pág. 29.

⁵ Eugenio Florit, *Lo que queda* (White Plains, New York: Ediciones Cocodrilo verde), pág. 75.

⁶ Pienso en el fragmento de la novela que Casey dejó inconclusa al morir, publicado bajo el título de *Piazza Morgana*. Escrito en inglés, *Piazza Morgana* termina con la declaración: «I am NOT leaving», negación que manifiesta el deseo del hablante de permanecer no sólo en el cuerpo de su amante sino en el espacio de la lengua inglesa. El texto se puede leer en Calvert Casey, *The Collected Stories*, ed. Ilán Stavans (Durham: Duke University Press, 1998), págs. 187-193.

Florit al cual acabo de aludir se titula «Nadie conversa contigo». A diferencia de Florit, el escritor afirmativo es gárrulo, conversador, pues se ve a sí mismo inmerso en un diálogo que se proyecta sobre el espacio de la cultura insular. La meta de ese diálogo puede ser, como en Lezama y Vitier, la elaboración de una teleología insular; o como en Mañach, la conquista de la nación que nos falta; o como en el propio Nicolás Guillén, la creación de una poesía vernácula. Pero en todos los casos la postura afirmativa supone un pacto entre el escritor y su país mediante el cual aquél se erige en vocero o representante de éste. El ejemplo más notable entre nosotros es quizás el de Fernando Ortiz, quien fuera descrito por Lino Novás Calvo como «Cuba en persona»⁷. En mayor o menor medida, el escritor afirmativo propicia esta identificación de su obra con los relatos de la identidad. «Yoruba soy, soy lucumí, / mandinga, congo, carabalí», alardea Guillén, multiplicando su voz en la voz múltiple del cubano negro.⁸

No obstante, es importante subrayar que la vocación de afirmación implica no tanto representatividad real como autorrepresentatividad, vínculos propuestos o presupuestos más que lazos efectivos. El pacto afirmativo requiere un solo signatario. Ahí está el caso de Mañach, que aunque no lo confesara, toda su vida ambicionó ser él mismo Cuba en persona, sin que Cuba consintiera en la prosopopeya. Su «nación que nos falta» era también la nación que le *hacía* falta; y no deja de ser conmovedor que esta memorable frase haya sido destinada a encabezar un libro que Mañach nunca escribió.⁹ El discurso de la frustración republicana que tan bien ha estudiado Rafael Rojas tenía para Mañach —aunque no sólo para Mañach— un sesgo profundamente autobiográfico, pues conllevaba la frustración de su vocación como escritor.¹⁰ Mientras Cuba fuera una «patria sin nación», él no dejaría de ser un vocero sin voz; su sí permanecía trunco, segado por la falta de integración nacional.

Ahora bien, ¿dónde cabe, si cabe, la literatura cubano / americana en la encrucijada del sí y el no? ¿Son las novelas de Roberto Fernández o los poemas de Ricardo Pau-Llosa, pongamos por caso, actos de afirmación o de negación? Empecemos por admitir que aun los textos más irreverentes de este «canon», como las novelas de Fernández, tienden a reproducir la mitología de la identidad en sus acepciones más convencionales. Por mucho que Fernández desenmascare los excesos y excentricidades del exilio cubano, su escritura no socava los presupuestos sobre la nacionalidad que definen al exiliado. Por eso su obra es, en partes iguales, esperpento y homenaje. Del mismo modo, los estupendos poemarios de Ricardo Pau-Llosa, *Cuba* (1993) y *Vereda*

⁷ Lino Novás Calvo, «Cuba em pessoa», *Americas* (Nueva York), 2: 7 (1950), págs. 6-8.

⁸ Cito del «Son número 6», en *Sóngoro cosongo y otros poemas* (Madrid: Alianza, 1980), pág. 35.

⁹ Sobre este punto ver Gustavo Pérez Firmat, «Jorge Mañach: Elements of Cuban Style», *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, 1: 1 (diciembre 1998), págs. 10-25.

¹⁰ Rafael Rojas, «El discurso de la frustración republicana en Cuba», en Horacio Cerutti (comp.), *El ensayo en nuestra América* (México: UNAM, 1993), págs. 411-432.

Tropical (1998), son, entre otras muchas cosas, catauros de cubanismos. Catauros conscientes, con filo crítico y ánimo recreador, pero aun así conformados con los elementos típicos de nuestro folklore —las mulatas, los mameyes, el ron, el bolero, las palmas. Y *Life on the Hyphen* (1994), para no eximirme de esta observación, asume abiertamente el consabido heterosexismo del discurso de la identidad, ya que para su autor (o sea, para mí), un cubano / americano no es otra cosa que un cubano casado con una americana. Cuando el libro afirma que lo cubano / americano se caracteriza no por oposición sino por aposición, lo que está en juego es la posición, el acoplamiento, de dos cuerpos —Ricky con Lucy, o Gustavo con Mary Anne.

Sucede, sin embargo, que al ser pronunciado en inglés, al traducirse al *Cuban yes*, el sí cubano pierde su acento y cobra un carácter subjuntivo, condicional. Por mucho que insistamos en la índole exterritorial de la cultura cubana, afirmar lo cubano en inglés es ya una tácita negación. Es más: la decisión de escribir en inglés, más allá de las razones prácticas que puedan motivarla, manifiesta una renuencia a dejarse plantar en los jardines invisibles de la literatura insular. De las muchas razones que un individuo puede tener para desplazarse de la lengua materna a la lengua alterna, una de las más poderosas es el rencor. Escribir en inglés es o puede ser un acto de venganza —contra los padres, contras las patrias, contra uno mismo. Siempre me ha parecido que la afición por los juegos de palabras bilingües es un síntoma de ese rencor; el *pun* es una pulla, una pequeña detonación de terror y de tirria, una manera de blandir el *hyphen* como arma: que nos parta no el rayo sino la rayita.¹¹

Pero si la literatura cubano / americana mastica lo cubano hasta triturarlo, no por ello se traga el inglés. Algunas de estas obras están redactadas en una «lengua extraña», para seguir dialogando con el poema de Guillén, en un esperanto desesperado que hace difícil su incorporación a la cultura norteamericana. Cuando uno de los personajes de *Raining Backwards* (1988) advierte, «Water that you can't drink, let it run, honey», está revelando la extrañeza de toda la novela, agua discursiva que el lector norteamericano no ha de beber, pues carece de lengua para paladearla. El inglés de Fernández es algo así como el alemán de Kafka —un dialecto menor incrustado en el seno de un lenguaje mayoritario.¹² Se trata de una escritura con acento, de un inglés emboscado por la cercanía del español. Ahí está ese menú donde cada plato casi se sale del plato: *Shrimp at the little garlic* (Camarones al ajillo), *Saw at the oven* (Serrucho al horno), *Seafood sprinkle* (Salpicón de mariscos), *Pulp in its*

¹¹ El rencor del cubano anglohablante hacia el idioma español tiene su contrapartida: el miedo del cubano hispanohablante hacia el idioma inglés. Cuando Guillén nombra el inglés como «lengua extraña», el calificativo delata ese temor, pues lo verdaderamente extraño del inglés para el cubano no consiste en ser una lengua extraña, sino todo lo contrario: en ser una lengua demasiado conocida, una presencia constante y cotidiana en el habla popular e inclusive en la toponimia y onomástica del país. Lo extraño, según Freud, es aquello que nos aterra por su amenazante familiaridad.

¹² Aludo aquí al conocido libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature minue-re* (Paris: Editions de Minuit, 1975).

own ink (Pulpo en su tinta).¹³ No existe anglo-garganta capaz de deglutir este agrio ajíaco, este genial *hodge-podge*.

A la vez mitificadora y nihilista, constructiva y demoleadora, la literatura cubano / americana vacila entre idiomas y culturas. No se decide, no se entrega. Afirma negando, pero niega con ansia de afirmación. A la tradición cubana del no y del sí tal vez haya que sumarle la tradición del tal vez —el acaso cubano, o *the Cuban-American maybe*. Entre el sí y el no yace la duda; y en la raíz de la duda yace la dualidad: esa dudosa dualidad es el territorio libre de América donde se halla y se pierde la literatura cubano / americana. Interrogado por Guillén, por Cuba, el escritor cubano de inexpressión inglesa no dice ni que sí ni que no; responde con la letra de un chachachá republicano: quizás, quizás, quizás. Y añade, como colofón: Pero quizás no es a lo mejor.

Aquí tengo que hacer una salvedad. Al situar la literatura cubano / americana en la disyuntiva del quizás, reconozco que algunas de las obras más mentadas de este corpus —por ejemplo, las novelas de Cristina García o de Oscar Hijuelos— no se ajustan a esta descripción. En efecto, estas obras adoptan una modalidad afirmativa —yo la llamaría *the ethnic aye*, el sí étnico— que poco o nada tiene que ver con el proyecto de escritura de Fernández o de Pau-Llosa. A modo de ilustración basta recordar la llamativa portada de *Dreaming in Cuban* (1992), que simula una caja de tabacos cuya etiqueta anuncia, en inglés, «Exported from Havana», y en español, «De Cuba». La idea parece ser persuadir al posible consumidor que tiene entre sus manos un producto netamente criollo. Y no sólo eso: un producto criollo que además goza del discreto encanto de lo prohibido, ya que esta preciada caja de habanos ha logrado burlar el embargo, y nada menos que en 1992, año en que se publica la novela y en que el Congreso norteamericano aprueba la ley Torricelli, cuya meta era precisamente reforzar el embargo. Sin embargo, *Dreaming in Cuban* es uno de esos libros que no podemos juzgar por su cubierta, pues la voz en torno a la cual se construye el relato —no en balde la narradora se llama Pilar— en ningún momento registra su extrañeza al verse expresada, apresada, en inglés. No hay detrás del habla de Pilar o de García esa conciencia dividida, ese *langour between languages* del que habla Pablo Medina,¹⁴ y que atraviesa toda la obra de Fernández o Pau-Llosa. Como ha señalado Isabel Álvarez Borland, García construye lo cubano en torno a la sensibilidad de un personaje que se identifica plenamente con su cultura de origen, la norteamericana.¹⁵ En *Dreaming in Cuban* no hay extrañeza, hay exotismo —un atributo muy distinto.

¹³ Ver *Raining Backwards* (Houston: Arte Público Press, 1988), pág. 35.

¹⁴ Cito de «Cuban Lullaby», en el poemario *Archiving into the Afterlife* (Tempe, Arizona: Bilingual Press, 1991), pág. 70. La estrofa completa reza: «Try to define it, this search, this / langour between languages, hunger / to leave one's skin, to find freed flesh / prettier than the breeze» [«Trata de definirla, esta búsqueda, esta / languidez entre idiomas, hambre / de abandonar la propia piel, de encontrar carne fresca / más bella que la brisa» Trad. textual de *Encuentro*].

¹⁵ Isabel Álvarez Borland, *Cuban-American Literature of Exile* (Chalottesville: University of Virginia Press, 1998), págs. 136-142.

Lo extraño sacude estereotipos; lo exótico es un instrumento de apropiación mediante el cual una cultura se protege contra la extrañeza de culturas ajenas. En esa caja de habanos lo cubano no es hoja, es aroma; no es tabaco, es puro humo.

También es preciso reconocer el papel que la etnicidad desempeña dentro de la política cultural norteamericana. ¿Qué sucede cuando lo cubano dejar de ser una nacionalidad para convertirse en una etnia? Me limitaré a relatar una anécdota. Hace unos meses se transmitió por un canal de televisión norteamericano la entrega de los Hispanic Heritage Awards, premios otorgados cada año a figuras hispanas que han contribuido a la difusión de «lo nuestro». La velada terminó, claro, con un número musical de Celia Cruz. Cuando llegó el momento de presentar a quien fuera la Guarachera de Oriente y ahora es la Salsa Queen, la anfitriona del programa, Jennifer López, exhortó al público, «And now, let's mambo!» En eso se oyeron los primeros acordes de «La Guantamera» y salió Celia Cruz gritando que ella era un hombre sincero. Así se deslía la cubanidad en latinidad, así se olvidan o se violentan discriminaciones necesarias entre géneros de música y generaciones de emigrados. La latinidad —*latinoness*— es un escenario donde Jennifer López malamente baila un mambo que no lo es. Por eso, cuando me dicen «latino», respondo: la tuya.

Mucho más coherente y seductor, para mí por lo menos, es el otro escape afirmativo al quizás cubano: la diáspora. Como ha señalado James Clifford, bajo este concepto se intenta englobar grupos muy distintos entre sí —exiliados, emigrados, desterrados, desposeídos.¹⁶ Aquí yace su utilidad mas también su insuficiencia. Por una parte, el modelo diaspórico representa un saludable antídoto al excepcionalismo criollo en su variante exílica: nos aclara que no somos tan distintos como nos creemos. Pero sí somos distintos, no más pero tampoco menos que cualquier otro grupo de exiliados, y por lo tanto emergemos de una coyuntura histórica con una fisionomía muy particular. La noción de diáspora tiende a elidir las facciones de esa fisionomía. Por mucho que nos consuele o nos inspire, la experiencia judía, en la cual se basa el modelo diaspórico, difícilmente puede aplicarse al caso cubano; quiero decir, al caso de ciertos cubanos y de su producción cultural. Nuestro vínculo con una geografía, y para colmo una geografía insular, presenta un obstáculo considerable al manejo del modelo diaspórico. Podemos precisar la diferencia acudiendo a un distingido de Jorge Mañach: mientras que en el sujeto diaspórico prima la «conciencia de mundo», en el cubano exiliado prima la «conciencia de isla».¹⁷ El sujeto diaspórico se nutre de ausencia; mas para el exiliado no hay consuelo sin suelo, y no hay contacto sin tacto.

Tanto la etnicidad como la diáspora buscan un campo de afirmación y afincamiento más allá del sí y del no. Ambas encarnan un exilio débil, una

¹⁶ James Clifford, «Diasporas», *Cultural Anthropology*, 9: 3 (1994), págs. 302-338.

¹⁷ Las frases «conciencia de isla» y «conciencia de mundo» aparecen respectivamente en *Historia y estilo* (La Habana: Minerva, 1944), pág. 136, y *El espíritu de Martí*, ed. Anita Arroyo (San Juan: Editorial San Juan, 1973), pág. 67.

cubanía de baja intensidad, para adaptar una frase de Arturo Cuenca.¹⁸ Pero esta atenuación de vínculos de nacionalidad no da cuenta de las novelas y los poemas que aquí me ocupan, una literatura que se afana en afirmar su pertenencia a Cuba, por conflictiva y contradictoria que resulte tal afirmación. Contra el exilio débil, el exilio duro, el exilio duradero; contra la cubanía de baja intensidad, la cubanía convulsa, el sí atronador: «YES! in thunder».

Aunque en este punto no siempre he estado de acuerdo conmigo mismo —como dice Borges en alguna parte, «lo que decimos no siempre se parece a nosotros»— no creo que el abandono del español nos permita trascender nuestra condición de exiliados, igual que tampoco creo que podamos integrarnos al *mainstream* norteamericano masticando el inglés. El título del reciente libro de Isabel Álvarez Borland, *Cuban-American Literature of Exile*, nombra la paradoja: la literatura cubano / americana propiamente dicha —las novelas de García o de Hijuelos— no es literatura de exilio; y la literatura del exilio cubano, en inglés o en español, no es americana.

Es muy posible que negados a la diáspora no menos que a la etnia, los que escribimos los libros que conforman la tradición del quizás, del acaso, del vaivén que de ninguna parte viene y a ninguna parte va —es posible que seamos una generación sin descendencia. En este momento de transición dentro de la isla y fuera de ella, las obras más representativas de esta tendencia —entre ellas *Cuba* (1993) de Ricardo Pau-Llosa, *Raining Backwards* (1988) y *Holy Radishes!* (1995) de Fernández, *Exiled Memories* (1990) de Pablo Medina, *Going Under* (1996) de Virgil Suárez y *Next Year in Cuba* (1995)— tienen ya cierto aspecto museal, aunque sea una característica deliberada y hasta ostentosa: museo, pero también vitrina. No se me escapa, además, que las paredes de nuestro museo están tapiadas con espejos. Al principio aludí a un poema de Eugenio Florit titulado «Nadie conversa contigo». Es un título equívoco, pues el empleo de la segunda persona establece un contexto comunicativo que el enunciado mismo rechaza. Así es el «sí pero no», el «sino» cubano / americano, al entablar un tenso y angustiado autodiálogo con una Cuba que no escucha porque no existe.

Al final de *Dreaming in Cuban*, Pilar, después de asistir a un bembé y de pasearse a sus anchas por la embajada del Perú en abril de 1980, regresa a Nueva York. Muy distinto es el desenlace de *Going Under*, cuyo protagonista, Xavier Cuevas —la X de su inicial ya lo marca como incógnita— se lanza al mar, balseo al revés, para nadar hacia Cuba. Pero su destino incierto recuerda el chiste: nada por delante, y nada por detrás. Asimismo, en *Raining Backwards* la Abuela emprende el mítico viaje de regreso, y al equivocarse de dirección acaba no en Varadero sino en Noruega. Ambas novelas culminan, por lo tanto, en un literal y cubanísimo embarque.

En ese mismo bote —*in that same boat*— navegamos nosotros, a la vez americanos con rayita y cubanos rayados.

¹⁸ Citado por Rafael Rojas, *Isla sin fin*, pág. 182.

LETRA

INTERNACIONAL

N.º 63 (Julio-Agosto 1999)

LA RELIGIÓN Y LO PROFANO

Ernest Gellner

REALIDADES AJENAS (4)

Laszlo Krasznahorkai,
Ramón Zabalza (Fotografías)

NACIÓN Y ESCRITURA

Salman Rushdie

Esther Tusquets • Pedro A. Vives • Alberto Manguel
Constantino Bértolo • José Kozer • Juan Villoro
Soledad Puértolas • Adolfo García Ortega • Clara Sánchez
José Martínez • Paula Izquierdo • Rosa Martínez
Marcos-Ricardo Barnatán • Rosa Pereda

Suscripción 6 números:

España:		4.800 ptas.
Europa:	correo ordinario	5.500 ptas.
	correo aéreo	7.100 ptas.
América:	correo aéreo	7.500 ptas.
Resto del Mundo		11.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:

Monte Esquinza, 30 2.º dcha.

Tel.: 91 310 43 13 - Fax: 91 319 45 85 - 28010 Madrid

Dos por uno: vida bilingüe

1. PLANTEAMIENTO

Una lata de crema de afeitar que dice en español «para pieles normales», en portugués «para peles normais» y luego en griego «para epidermis canónicas».

Esto último es impresionante. Lo es para todo el mundo menos para un griego.

Eso es precisamente lo que le pasa a quien ha vivido alejado de su idioma natural toda una vida. Alejado de la vida diaria del idioma, éste *impresiona* a cada rato, de una forma novedosa, en ocasiones lancinante; palabras en realidad corrientes, normales como la propia piel a la hora de afeitarse, cobran una luminosidad, tienen unos ecos y reverberaciones que sólo puedo definir como prístinas en un sentido primero y paradisíaco: carecen de tedio, son asombrosas, de repente poseen el brillo de las cosas recién estrenadas; palabras mondas y lirondas que saltan a la vista con destello inaugural, tocadas por el aura y el aroma del objeto, del hecho o realidad a que se refieren, como si poseyeran siempre un margen de resplandor.

Para mí, que he vivido treinta años fuera de Cuba y que sólo he estado en contacto con mi idioma natural (es decir, con mi único idioma a nivel íntimo y, sobre todo, poético) a través de los libros, la enseñanza, los viajes de verano a España, la conversación con amigos (y enemigos) de los diversos países de habla castellana, y la conversación a diario con mi mujer española, cuyo acento sigue siento castizo pero cuyo vocabulario, con el correr de los años, se volvió tan mestizo como el mío, reencontrarme con las palabras más comunes del idioma, y con las palabras del habla natural cubana, es a menudo una experiencia que sólo puedo categorizar como poética y aristada.

Hacía treinta años que no le oía decir a nadie «ése es un sinvergüenza»; «estropear» es un verbo que en casi cuarenta años de exilio apenas he escuchado utilizar con naturalidad una docena de veces. Escandalera, le hizo un

pase, camina como Chenchá la gambá, murió como Chacumbele, quedó por tentúa, es un bicho (expresión que recomiendo usar en Puerto Rico con cautela o perversión), ir con tiento, ponerle el cascabel al gato, en torno a, no me marees, soltarse el pelo, echarle un palo, echar un pie, desgredada, desocupado, o perdido en el llano son frases, vocablos, de pronto para mí selváticos, indóciles, inestables; son palabras o expresiones que acaban de nacer, están sin tocar, rezuman la frescura de lo inocente. Poseen un fondo último que considero irrecuperable, con un historial vaciado, y de cuyo vacío reverso salta ese vocablo, o salta esa frase, renovados, recuperados y por así decir, absueltos de un yugo impuesto por el uso y el abuso.

Vocablos, frases hechas que se han alborotado: están frescos, desajados, huelen a nuevo. La palabra más normal, inopinadamente, es un dechado y no un cliché; su epidermis, como la del majá o la víbora, participa de la renovación. Esa renovación tiene un curioso funcionamiento. Al vivir toda una vida, como quien dice, en Nueva York, y al estar toda una vida inmerso en el inglés, la palabra inglesa *complexion* que parece rebuscada pero que en inglés es corriente y televisiva, forma parte integral de mi vida cotidiana. La oigo, la veo, la leo por todas partes: *boy, she has such a nice complexion; Lord, he has a terrible complexion; if you care about your complexion, try Preparation H* o lo que sea. Sin embargo, *cutis* es una palabra que apenas oigo; no la veo, no la leo, está ahí latente durante años; y cuando de repente la oigo o la veo, cobra resonancia, y visibilidad inusitadas: es casi una palabra virgen, primordial, bárbara y silvestre, oriunda en un sentido ulterior y primario. De pronto cobro conciencia de la palabra *cutis*, soy su descubridor, seré su revelador, la acuñaré y moroso la amaré deleitándome en su sabor, su aroma, su lenta pronunciación, sus letras y más íntimos tonos sonoros, microscópicos, de diapason ligeramente cacofónico. *Cutis*: un *staccato*. *Cutis*, una palabra que al mirarla tiene para mí algo de lascivo (¿será porque escrita me recuerda a *cunt*, coño en inglés?). *Cutis*, *Qlip*, *cut it, cute she is*; la misma sensación del primer párrafo de *Lolita* de Nabokov; *cutis*, una palabra que corta, acaricia; corta palabra acariciadora, casi inglesa, españolísima. Palabra rozagante, palabra *cold cream*. Alusiva. Revienta, en libre asociación bilingüe, y de su vientre salen luces de bengala, girándulas, castillos de fuego. Se llena la noche de la palabra *cutis*, noche oscura del *cutis*.

Complexion siempre ha sido y será para mí una palabra chata, mate, sin chisporroteos: apoética, apopléjica. No es recuperable porque jamás la perdí. Por el contrario, *cutis* es una palabra apoteósica, poética (aunque luego revierta a su inanidad). Estuvo perdida hasta que un buen día, al oírla en medio de la calle saltó, se desembarazó de su falaz muerte por indiferencia, zafándose de su naturaleza muerta para surgir cual fruta viva, rijoso bocado, núbil caricia: un cacho iridiscente de fruta, una tajada comestible.

2. NUDO

Hace treinta años, cuando yo era pobre y documentado, trabajé un par de años de tarugo en la biblioteca de ciencias de NYU. Ahí robaban libros a mansalva,

metiéndoselos en las amplias sisas de los abrigos de invierno o dentro de las maletas, maletines y mochilas de los estudiantes y profesores, quienes, dicho sea de paso, eran los que más robaban. Nuestro trabajo consistía en volver a colocar en sus estantes (los *estacs* que decíamos los *espics*) los libros devueltos o que quedaban abandonados sobre las lúgubres y anchas mesas de lectura del recinto inmenso y bañado por la luz fría del neón; además, un par de veces por semana se nos ponía a vigilar a la entrada de la sala de lectura a quienes salían a fin de cerciorarnos de que no se llevaban ningún libro nuestro en sus honestas alforjas. La biblioteca, como es de suponer, era espacio sagrado donde reinaba un silencio letal. Se podía oír volar a una mosca, rascar una entrepierna, forcejear un borborigmo, rehuir un estornudo la nariz. Una tarde en que me tocó vigilar a la puerta de entrada y chequear las maletas, valijas, portafolios, macutos y demás fardos, costales y materiales cóncavos creados *ad hoc* para el hurto, tuve que pedirle a un estudiante, a quien aún recuerdo pelado a la malanga y trabado de cuerpo, que me mostrara un gran bolso de lona que llevaba en la mano. Se lo pedí, pues tal es mi naturaleza, con la mayor cortesía y buena disposición de ánimo (pese al mísero sueldo semanal que cobraba); se lo pedí cortésmente, con una sonrisa y leve inclinación de cabeza porque, además, así lo exigían los reglamentos. El estudiante se negó en rotundo a abrir el bolso. Con cortesía, pero con aplomo, y dándole a entender que de ahí no salía sin yo efectuar la necesaria revisión, volví a pedirle que abriera el bolso y me permitiera proceder a la inspección. Me miró de arriba a abajo, los ojos sanguinolentos, el belfo caído, un principio de espuma asomándole ya a la comisura de los labios. Abrió las fauces del bolso (las suyas las trancó la rabia contenida), y sacó cuatro o cinco libros, por cierto y evidentemente suyos, de aquel foso del intelecto y la más avanzada ciencia; sin pensárselo ya dos veces los tiró sobre la mesa, al mismo tiempo que, celerere, agarraba uno de ellos, el más pesado, y me lo lanzaba con fuerza y tino al pecho. Golpeó, abrí de par en par la boca, y ahí ardió Troya.

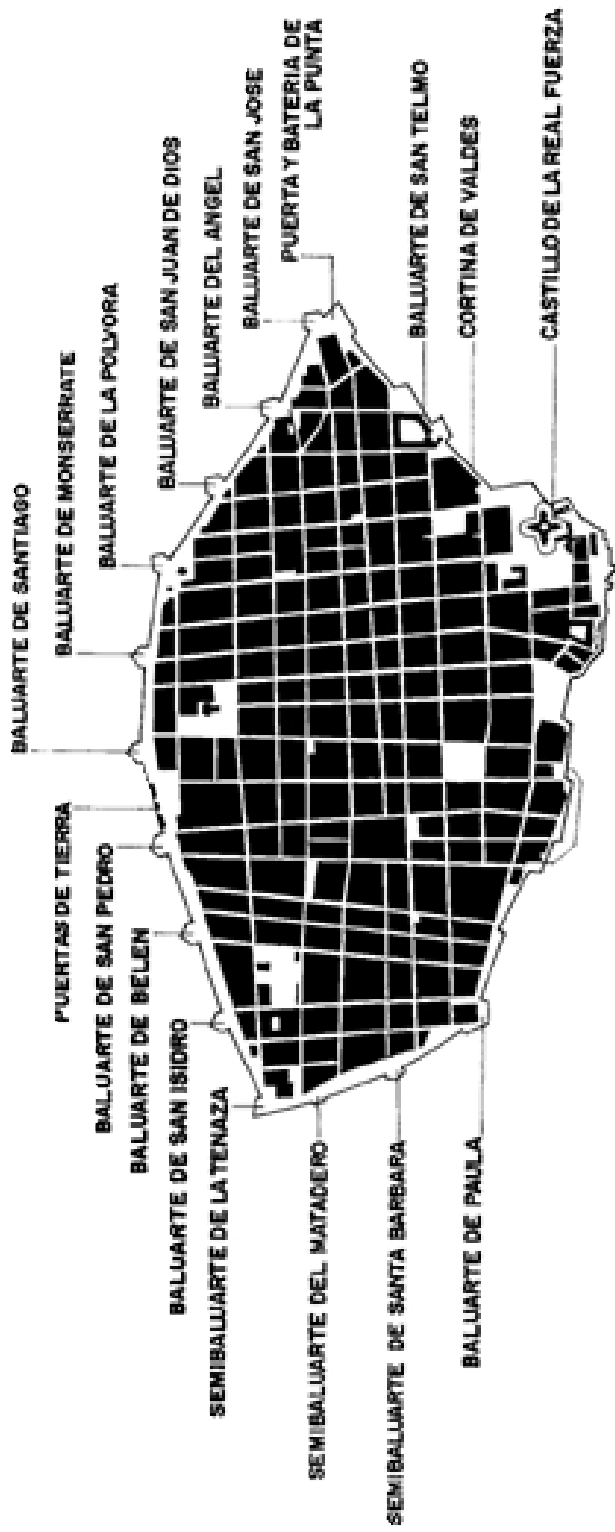
Valiente no soy, cobarde tampoco: me le abalancé, varios compañeros de trabajo que ya estaban pendientes de lo que pudiera ocurrir se nos echaron encima, reteniéndonos, a fin de impedir la enojosa pelea que a ojos vistas lucía inevitable. Cogido por detrás (expresión que jamás usaría en la Argentina), impedido y forcejeando por librarme, le empecé a gritar a aquel energúmeno, y en medio de un silencio de séptimo sello, los peores vituperios de que puede hacer gala la lengua inglesa: *you mother fucker, son of a bitch, cock sucker, piece of shit, ass licker, I'm gonna break your fucking balls, you bastard*, etc. Todo ello, además, con mi acento cubano en inglés de 1964, que sonaría más o menos así: *yu moder fokker, sonofabí, cok soquer, pis of chít, an gona brei yur fokim bols*.

Al estudiante lo sacaron a empellones de la sala de lectura, le volvieron a revisar el bolso, no llevaba nada que no fuera de su propiedad, lo largaron; y a mí, los amigos me tranquilizaron y mi jefa, que era reprimida, puritana y mosca muerta, me dio el resto de la tarde libre pidiéndome que volviera al día siguiente a trabajar, después de haberme hecho un buen despojo de boca. Llegué a mi apartamento, dispuesto a ducharme y hacer gárgaras a fondo;

entré a aquel maravilloso *walk-up* de un quinto piso del Village, calle 4 y Sexta Avenida, cinco cuartos, cocina y cucarachas, baño y cucarachas, setenta y cinco verdes al mes, en el centro del mundo. Me duché, y luego me senté en la destartalada butaca de la sala, poniéndome a revivir el incidente. Me escuché entonces decir aquellas barbaridades, en aquel silencio atroz de biblioteca, en un salón donde habría un ciento y la madre de individuos leyendo, y a medida que en mi cabeza se sucedía la ringla de procacidades a las que en mi furia había recurrido, me daba cuenta de que en las mismas circunstancias, y por igual enfogonado por la rabia, yo no hubiera podido gritar (increpar) empleando siquiera el uno por ciento de lo que ahí soltara, si todo aquello me hubiera sucedido en español. Traducía en mi cabeza buscando cercanas equivalencias en español a mis malas palabras en inglés, y al surgir en mi mente la palabra o expresión españolas, me sentía enrojecer; se me caía la cara de vergüenza. Comprendía que me hubiera sido del todo imposible chillar algo tan fuerte como *you cock sucker* en su equivalente español. En parecidas circunstancias, y por muy grande que fuese mi rabia, yo no hubiera soltado siquiera un coñito en aquel lugar; no, de eso nada, imposible, *no way Jouzei*, yo no le hubiera grita al tipo aquel, me cago en el coño de tu madre, hijo de puta, maricón, vete a la pinga, comemierda, madre que te parió. De eso nada; ni el etc., le hubiera gritado. En inglés lo había insultado sin pensármelo dos veces; en español, jamás. Ahí el del pelado a la malanga y el trabado era yo. En inglés, yo conocía esas palabras, las oía mil veces al día, sabía su significado, pero carecía de su emoción. Un *go fuck yourself* que yo soltaba con fuerza sonora y gesto correspondiente, era en mi interior español cosa hueca, sonoridad inane, vacío que no significaba.

3. DESENLACE

Después de haber vivido casi cuarenta años en inglés, cuando hago operaciones aritméticas las hago automáticamente en español; si pienso en mis padres y les hablo en la imaginación, lo hago en español; si me enfurezco y pierdo los estribos a fondo, la diatriba y el furor fluyen de mi boca en español; inmerso cuarenta años en el inglés y a punto de perder el español, enajenado del español y al borde de una pérdida mayor de fluidez en el manejo de mi idioma materno, mis exabruptos (vete al carajo, me cago en el coño de tu etc. y demás lisuras del rojo acervo) brotan en español; *I love you* no toca fondo, te quiero va mucho más allá, te amo es zona casi prohibida, reservada a los grandes momentos del amor humano y del amor divino: *God, I love you*, lo entiendo, lo utilizo, no lo necesito para la hora de la muerte. En la cama, en los fogajes y los ajetreos de mayor intimidad, gimoteo, me deshago, recibo y entrego en español.



Las Murallas.

El doble discurso literario de la extrainsularidad

CON MOTIVO DE LA EMISIÓN DEL SELLO POSTAL EN HONOR del padre Félix Varela, el 2 de octubre de 1997 tuvo lugar una ceremonia en la Iglesia de la Transfiguración de Nueva York, de donde fuera él párroco a principios del siglo XIX. La participación del alcalde Rudolph Guiliani y del Cardenal O'Connor le confirió un carácter de oficialidad a lo que, para los cubanos allí congregados, constituía un acto emotivo y solemne. La frialdad otoñal y el ámbito vertiginoso y cosmopolita de Nueva York prestaban un tono antielegíaco a aquel momento inédito. Un acto similar se había celebrado ese verano en el Instituto San Carlos de Cayo Hueso, pero la Florida es, por extensión, el marco hereditario de cuanto atañe al legado nacional fuera de Cuba.

Presentaciones análogas se llevarían a cabo en Filadelfia, Chicago y San Agustín entre 1997 y 1998, siguiendo la trayectoria de las tres décadas que permaneció el presbítero en los Estados Unidos. Treinta años son muchos años; son casi la vida de un ser humano; casi la total duración de la Diáspora actual.

El exilio político tiene hondas raíces en la historia de la nación cubana. De 1824 data la presencia del discurso cubano en los Estados Unidos, cuando el padre Varela comienza a publicar *El Habanero* en Nueva York, llevado posteriormente a Cuba, donde circulaba de modo clandestino. Ese año escribe Heredia su «Oda al Niágara», otro hito de gran significación en nuestras letras.

Había el poeta abordado apresuradamente un bergantín en La Habana rumbo a Boston, bajo cargos conspiratorios. Heredia estrena así el papel que desempeñara incontables veces el escritor cubano a lo largo del tiempo. Su «Himno del desterrado» prefiguró después el guión de un rito que habría de arraigar con furia en la partitura nacional —el

Loures Gil

desdoblamiento, físico y moral, del escritor. Como Lutero en su Tesis de Wittenberg, Heredia anuncia y denuncia a la vez el desplazamiento que irá ya siempre acompañado por una travesía interior de redefiniciones angustiosas.

Si a José María de Heredia corresponde el que la isla «se convirtiera en patria» en el texto poético, como ha indicado Cintio Vitier, «no deja de ser significativo el hecho de que la primera iluminación lírica de Cuba se verifique desde el destierro».¹ Desde la extraterritorialidad, y sobre todo desde los Estados Unidos, se ha pensado a la nación cubana. Gran parte de los textos fundacionales cubanos se ha gestado o publicado en los Estados Unidos. La obra estructurada por los escritores del XIX en tierras norteamericanas abarcó todos los géneros —ensayos de Saco, de Luz y Caballero, de Enrique José Varona; la versión completa de *Cecilia Valdés*; el *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero; la primera edición de la poesía de Heredia, y lo que se llamó «El laúd del desterrado», formado por media docena de poetas, cuya figura más destacada fuera Juan Clemente Zenea. Huelga mencionar que la más extensa y conocida obra de José Martí fue escrita y publicada en los Estados Unidos.

La hechura histórica del discurso seminal de nuestra literatura ha sido tan extraterritorial como insular. Y no sólo en Norteamérica, pues las dimensiones geográficas ultramarinas colocan la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda en España, la de Heredia en México, la de la Condesa de Merlín en Francia. El revalorar esa genealogía discursiva que desde su matriz contiene espacios no-cubanos, exige entonces que nos apartemos de los criterios interpretativos convencionales. Solamente una reorientación capaz de recoger el entramado disperso fuera de la isla, más acorde con las transformaciones propias de los tiempos que vivimos, podrá prestar un sentido orgánico y una cohesión al actual desparramo de nuestra cultura. Recuperar y reinterpretar el discurso extrainsular durante la crisis de legitimidad de la presente generación es casi imperativo.

Últimamente se han hecho gestiones notables de restauración, orientadas a descifrar el papel que ha jugado la escritura de la Diáspora. Entre éstos, cabe destacar las investigaciones realizadas por Pedro Pablo Rodríguez y el Centro de Estudios Martianos en Nueva York, que reconstruyen una cartografía de la vida de Martí y sus contemporáneos emigrados a esta ciudad y representan un paso en esa dirección.²

Pude acompañar a Pedro Pablo en alguno de sus recorridos y observar cómo verificaba el sitio exacto de las diversas imprentas donde se publicaron el *Ismaelillo*, los *Versos sencillos*, *La edad de oro*, así como los talleres de redacción de *Patria*. Sus visitas incluyeron momentos indelebles de nuestra historia fundacional —los salones donde se congregaban los emigrados a escuchar los discursos

¹ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970, p. 88.

² Ver el *Atlas histórico-biográfico José Martí*, La Habana: Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía y Centro de Estudios Martianos, 1983, entre otras publicaciones.

de Martí; el centro de reuniones del Consejo del Partido Revolucionario Cubano. ¿Qué calificativo podría describir este peregrinaje por la cotidianidad y sus crudezas, de la figura más mitificada de la historia de Cuba? Es indudable que semejante recorrido entraña una legitimidad histórica de la extraterritorialidad cubana.

Frente a estos hechos testimoniales, ¿podemos comenzar el nuevo siglo sin reorganizar el corpus literario cubano? ¿Podemos hablar de la escritura del exilio actual y situarla en el contexto nacional sin tomar en cuenta los desvíos y los descuidos que la anteceden? ¿Podemos soslayar, a la hora del análisis, la férrea polea de las ideologías que corroen nuestro discurso desde hace cuarenta años?, ¿y no quedará amputado ese discurso, desde cualquiera de los ángulos del espectro político que lo coloquemos? Con decenas de escritores relegados a la no-existencia, y otras tantas decenas legitimados o sobrevalorados según sus afiliaciones partidistas, el muro de Berlín que separa a nuestro pueblo, mantiene a su vez el fraccionamiento de nuestro discurso.

¿Cómo reconciliar estos antecedentes? ¿Desdeñando las circunstancias políticas del país y cabalgando por encima de los partisanismos? ¿No se traicionan los acontecimientos más trascendentales de la historia cubana si borramos cuarenta años de transformación en el orden moral y social de la cubanidad? Sería de avestruces esconder la mirada e ignorar las profundas escisiones con que el proceso revolucionario ha atravesado el tejido nervioso de la nación. Nuestro discurso ya es otro. Se ha quebrado y rehecho; se ha bifurcado y reencontrado. Desconocerlo sería desconocernos.

Desconocernos sería también no admitir, en las evaluaciones críticas, la afirmación gravitacional del discurso cubano hacia y desde los Estados Unidos. Su trayectoria evolutiva ha asignado un papel singular al vecino del Norte. (Entiéndase que nos referimos al vínculo discursivo y no a un determinismo historiográfico que justifique la intervención de ese país en los destinos de Cuba). En su ensayo «La nación y su formación histórica»,³ Jorge Mañach alude a las «ideas de gravitación hacia alguna masa histórica mayor» que surgen en la isla. «La conciencia de isla», advertía Mañach, «permite a Cuba descubrir su propia insularidad y la responsabilidad de su destino, pero aún no las fórmulas para realizarlo». Varados en el punto medio entre la conciencia de isla y la conciencia de una gravitación, ¿no será hora de emprender el camino para descubrir esas fórmulas que señalara Mañach?

Rafael Rojas, en su ensayo «Viaje a la semilla: instituciones de la antimodernidad cubana», adjudica al padre Félix Varela el planteamiento originario de lo que Lezama denominó más tarde «una teleología insular». Aunque, para Rojas, el pensamiento fundacional vareliano va mucho más lejos:

¿Alguien en el mundo de 1818 concebía la patria como motivo de reflexión filosófica? Quizás, sólo el presbítero Félix Varela. La voz patria había resonado

³ Jorge Mañach, *Historia y estilo*. La Habana: Ed. Minerva, 1944.

en los discursos de Robespierre ante la Convención y en los versos de «La Marsellesa», pero nunca en las doctrinas especulativas.⁴

Desde la ciudad de Nueva York y en las páginas de *El Habanero*, el padre Varela desarrolla una ética de sacralización de la naturaleza insular que las sucesivas generaciones incorporan a la utopía nacional y que adquiere cuerpo político con la utopía republicana de Martí. El magnificar la condición de isla acendró las tendencias, manifiestas ya en el XIX, a concebir el destino de Cuba vinculado al aislamiento. Para Heredia no era en vano el que la inmensidad del mar separara a Cuba de España, sino más bien la garantía de una futura libertad.⁵ Pero cifrar el destino nacional en el aislamiento desprendía a Cuba «del eje de la modernidad» y la colocaba en una zona de resistencia⁶. Desde ahí la marcarían las peligrosas siglas de la discontinuidad espacial y temporal.

Esa discontinuidad que preocupaba a Rojas se agudiza con la polarización del discurso cubano que trajo consigo la Revolución. La cultura cubana se proyecta una vez más, ahora con mayor violencia e intensidad que en el XIX, hacia el exterior de la isla. Los escritores que optan por el destierro van al encuentro de un destino común —la repetición de la fuga iniciática herediana de 1823.

Pero la expatriación no los desplaza hacia la marginalidad, en viva contradicción con los edictos oficiales del autodenominado discurso hegemónico de la nación. El protagonismo de nombres que han alcanzado reconocimiento internacional, como Cabrera Infante, Gastón Baquero, Severo Sarduy, Heberto Padilla, Lydia Cabrera, Jorge Mañach, Benítez Rojo, Pepe Triana y Reinaldo Arenas habla por sí solo. Más recientemente, se suman a esas filas Jesús Díaz, Manuel Díaz Martínez, Norberto Fuentes y Zoe Valdés. En décadas anteriores, habían emprendido el éxodo Labrador Ruiz, Lorenzo García Vega, Lino Novás Calvo, Nivaria Tejera, Justo Rodríguez Santos, Carlos Montenegro, Cesar Leante, Carlos Victoria, Pío Serrano, René Ariza, Mayra Montero, René Vázquez Díaz y muchos otros que ocuparía varias cuartillas el nombrar.

En modo alguno es la de ellos una obra periférica o tributaria de la de quienes permanecen en la isla. «Si la condición del exiliado fuera excluyente, ni Heredia ni Martí serían cubanos», ha dicho Heberto Padilla en su ensayo «Mas allá de nuestros antagonismos».⁷ Desvirtuar la función protagónica de los escritores de extramuros en las letras cubanas constituiría un desacierto. Y lo llamamos desacierto para no designarlo de malévolo. O, por lo menos, ingenuo.

⁴ Rafael Rojas, «Viaje a la semilla: Instituciones de la antimodernidad cubana». *Apuntes Posmodernos* (1993): 13.

⁵ En su «Himno del desterrado», Heredia asegura que Cuba se verá «libre y pura», pues «del tirano es inútil la saña, / que no en vano entre Cuba y España / tiende inmenso sus olas el mar». Adjudica así a la distancia entre los dos países, y al océano entre ambos, una protección para la isla que culminará en su liberación.

⁶ Rojas, 18.

⁷ Heberto Padilla, «Más allá de nuestros antagonismos». *Bipolaridad de la cultura cubana*, ed. René Vázquez Díaz, Estocolmo: Centro Internacional Olof Palme, 1994, p. 47.

No se trata tampoco de un fenómeno que nos ocurre aisladamente. En el contexto de una época trágicamente convulsionada por enfrentamientos bélicos y transformaciones geopolíticas, inferimos una correlación entre los factores extraliterarios y el peregrinaje del escritor del siglo XX. El exilio (voluntario o impuesto) forja el hierro que más hondamente marca la escritura contemporánea: Nabokov, Joyce, Hemingway, Gertrude Stein, Henry Miller, Joseph Conrad, Isak Dinesen, Juan Ramón Jiménez, Ionesco, Alberti, Marina Tsvetayeva, Beckett, María Zambrano, Thomas Mann, Paul Bowles, Marguerite Duras, Joseph Brodsky, Marguerite Yourcenar, Milosz, Goytisolo, Cortázar, Manuel Puig, Jamaica Kincaid. Las rupturas traumáticas y la transgresión de los espacios geográficos han subvertido las nociones de la cultura y han desestabilizado las fronteras de las literaturas nacionales.

El desarraigo escritural, entonces, no es exclusivo de Cuba. Y es en el epicentro de la vorágine de la posmodernidad que se produce la bifurcación del discurso literario cubano. El desplazamiento de más de dos millones de la población hacia una existencia extrainsular coloca a la sensibilidad cubana en medio de otras culturas y otras formas de vida. La cubanía no puede eludir una redefinición dentro de las coordenadas de estas nuevas dimensiones. El disloque territorial y el desajuste histórico de la nación transmutan el entorno y la geografía; la conciencia y la intimidad; el paisaje nativo «rodeado de agua por todas partes» y el paisaje interior, delimitado por esas mismas aguas. Forzosamente, la diáspora nos conduce a una relectura que permita abarcar la (des)configuración del discurso; a replantear la relación elemental entre los espacios: el mítico y el real; el mental y el físico.

Señalaba Kant que las relaciones en el espacio establecen una reciprocidad completa y exacta entre dos sustancias que coexisten. ¿No hemos sido testigos de esta reciprocidad? La vida cubana —sus excesos y transgresiones, su patología y decadencia—, transcurre, brutal e ineludiblemente recíproca, en la simultaneidad del espacio interior y del exterior de la isla. De igual manera, la expresión escritural ensambla esa argamasa subcutánea desde las ciudades huéspedes donde han fijado residencia nuestros escritores. La multiplicidad de los espacios literarios cubanos testimonian cómo, aun separado de su fuente primaria, nuestro discurso se articula y reclama su cristalización, a pesar de, o conjuntamente con, otras culturas y lenguas.

Esta labor creativa persiste, no obstante, en medio de elementos desfavorables que no podemos eludir. Para el escritor exiliado se ha quebrado el *continuum* con el habla y la cotidianidad de la isla, tras décadas de precaria comunicación. Se ha interrumpido el flujo que ejerce el medio natural sobre la escritura. El desequilibrio nacional y el desarrollo independiente de los discursos han producido transformaciones lingüísticas en los giros expresivos, en el léxico, y hasta en la entonación misma del habla. A contrahilo de estos distanciamientos, la mayoría de los escritores, tanto dentro como fuera de Cuba, ha mantenido una adhesión intelectual por el destino insular más allá de lo contingencial de su tiempo, y por encima de las marginaciones político-culturales.

Desde los primeros años de exilio, los escritores se negaron a aceptar la empecinada labor de los organismos de cultura cubanos por erradicarlos del canon hegemónico que instauró la Revolución. Combatieron su aislamiento desde Miami, Nueva York, Madrid, Londres, París, Caracas, México y otras ciudades, manteniendo una red de comunicación desde el exterior de la isla, que abarcó desde la forma epistolar hasta la publicación de innumerables revistas de cultura y pensamiento. Muchas de estas revistas —*Exilio*, *Enlace*, *Escandalar*, *Cubanacán*, *Opiniones*, *Mariel*, *Lyra*, *La Nuez*, *Ujule*, *Cuban Studies*, *Apuntes Posmodernos*, *Latino Stuff Review*, *Linden Lane*, *Encuentro*— tuvieron una vida efímera, pero las últimas cinco aún se publican.

Desde sus propias editoriales y librerías, en antologías y congresos, los escritores de la diáspora han dado fe de su vocación literaria, y de una sincronización con las preocupaciones morales y estéticas en torno al ángel fulminante de la cubanidad. La vitalidad de sus proyectos y la calidad de los textos desmienten toda predicción o cálculo. Ni la dispersión territorial, la enormidad de la tragedia nacional o la longevidad de un proceso político fallido, han menguado este empeño.

Quizás los primeros sorprendidos fueran los mismos escritores. Ni Cabrera Infante, ni García Vega, Sarduy, Benítez Rojo o Nivaria Tejera, imaginaron que escribirían la mayor parte de su obra en el destierro. Tampoco Gastón Baquero, Arenas, Lydia Cabrera, Labrador Ruiz, Mañach, Novás Calvo o René Ariza sospecharon que habrían de morir sin haber regresado.

Ningún presagio advirtió la reaparición, en el exilio actual, de algunas pautas cuyas semillas germinaban ya durante la emigración del XIX. La transgresión de los espacios, por ejemplo, va acompañada esta vez por la transgresión lingüística, que asomaba su perfil en los años que precedieron a la Guerra de Independencia. Las amonestaciones de Martí en su texto «La educación en el extranjero»,⁸ suscitadas por una visita al Colegio de Tomás Estrada Palma en Central Valley, señalaban que:

...el lenguaje es el producto, y forma en voces, del pueblo que lentamente lo agrega y acuña; y con él van entrando en el espíritu flexible del alumno las ideas y costumbres del pueblo que lo crió... ¿A qué adquirir una lengua, si ha de perturbar la mente y quitarle la raíz al corazón? ¿Aprender inglés para volver como un pedante a su pueblo, y como extraño a su casa...?

Claramente, Martí temía que se comprometiera la cubanía. No obstante, la primera impresión de quien asiste a aquel congreso bilingüe, es que los discursos no son irreconciliables. Los participantes acuden desde ambas orillas, con ponencias en inglés y en español que analizan por igual la obra de los que escriben en un idioma o en otro. Esta hibridez, tan antinatural en otras

⁸ José Martí, «La educación en el extranjero», *Páginas escogidas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, págs. 135-137.

épocas, parecería indicar que la naturaleza dual del discurso cubano en Estados Unidos ha logrado una aceptación por parte de los intelectuales de la Isla y los de la Diáspora. O que entre ellos se ha despertado una nueva sensibilidad.

En el caso de las labores de investigación en torno a Cuba en disciplinas tales como la sociología, la antropología y demás ciencias sociales, resulta factible la aplicación de tal criterio. Pero para la creación literaria hay que desechar esta interpretación. Por su propia definición etimológica del latín, literatura significa «el arte de la letra» —el arte de la palabra. Sus orígenes se remontan a la transmisión oral de rapsodas y trovadores, de relatos en torno a la fogata, siempre en la lengua del pueblo. Al entrar en la era moderna de Occidente, las formas vernáculas se integran a la escritura, fungiendo como vehículo de difusión de la cultura y de cohesión orgánica del grupo social. El idioma llega a convertirse en la «definición mejor» de pueblos y naciones. Como elemento de poder, ha sido la primera imposición de las conquistas y las colonizaciones.

En el caso de nuestro país, la dispersión demográfica le concede al habla cubana un primerísimo lugar en lo que a cohesión orgánica se refiere. Más que el habla propia de la isla, la imagen insular contiene, desde su prehistoria, «la presencia de lo sonoro», como observó Severo Sarduy en su ensayo-homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda «Tu dulce nombre halagará mi oído». Citando el célebre verso de «Al partir», Sarduy concluye que «lo que significa a Cuba, lo que la representa y la contiene ... es su nombre».⁹

Indudablemente, la cohesión nacional ha quedado socavada por la dislocación del orden social y por múltiples y contradictorios proyectos, tanto internos como externos, que han devenido en un desdoblamiento del pensamiento y el espíritu de lo cubano. Es de notar que el discurso cubano en Estados Unidos ha emprendido nuevos cauces por asumir la dualidad lingüística a partir de la década del 90. Por ello, la praxis de esta nueva dinámica —la revista *Apuntes Posmodernos/Postmodern Notes*, los tomos de *Michigan Quarterly Review* editados por Ruth Behar, *Latino Stuff Review*, el Ollantay Center for the Arts, los congresos del Instituto de Estudios Cubanos, el del Cuban Research Institute y demás simposios celebrados en Nueva York y otras ciudades norteamericanas— nos llevan a cuestionar si el lenguaje constituye el único medio de conservación del patrimonio nacional. Estos encuentros y publicaciones conceptualizan una realidad bífida para el discurso cubano, y yuxtaponen los dos sistemas filológicos bajo la rúbrica de la cubanidad.

Hay que tomar en cuenta, desde luego, la fragilidad del nuevo terreno que pisamos y calibrar su provisionalidad. La aparente ausencia de conflictos en estas exploraciones discursivas podría ser una hiperrealidad. Un espejismo urdido como tabla de salvación en medio del naufragio territorial del exilio, o la autenticación de un pueblo desenraizado, desde un entorno amable u hostil,

⁹ La cita de Sarduy, así como la observación, es de Adriana Méndez Rodenas y aparece en su libro sobre la Condesa de Merlin, *Gender and Nationalism in Colonial Cuba*, Nashville: Vanderbilt University Press, 1998, p. 222.

pero siempre ajeno. Eso que llaman ahora «negociar la identidad». Y no sería prudente adscribirnos a interpretaciones que simplifiquen la singularidad de nuestras circunstancias. Las repercusiones de una lectura somera del doble discurso cubano en los Estados Unidos podrían ser tan peligrosas como las de perseverar en las escleróticas fórmulas excluyentes de análisis literario que hemos seguido hasta ahora.

La manifiesta naturalidad epidérmica con que se viaja de un idioma a otro en una antología o en un tomo crítico, o con que el público escucha una conferencia en inglés y otra en español en un mismo panel suponen, posiblemente, un montaje; una superestructura diseñada por las convenciones académicas. Éstas responden a modas cambiantes, que aplauden hoy al llamado «multiculturalismo», pero que muy bien podrían desecharlo mañana.

En el ámbito de las artes plásticas, por ejemplo, la composición espacial ha logrado una primacía sobre las ideas, como lo constatan las instalaciones en las galerías. Así, algunos críticos pretenden que la composición geográfico-espacial cubana se sobreimponga al rigor necesario de una racionalización del fenómeno de la dualidad discursiva. No olvidemos que no se llega a la convivencia cordial de dos idiomas tan raigalmente disímiles de manera fácil o gratuita. Ante un proceso de tal complejidad debemos concertar que, ocultas en un mar de fondo, subyacen múltiples tensiones sin clasificar.

Enrique José Varona, en su texto «Los cubanos en Cuba», menciona los diversos factores que deben concurrir para que la relación entre un grupo social o nación, y el medio en que éste se desenvuelve, alcance una estructura. Advertía Varona de las determinadas funciones de estos factores, que mantienen el equilibrio interior y exterior del agregado social, y que están sujetas a un doble proceso de adaptación y selección. «He aprendido a considerar las sociedades», escribe Varona «como meros fenómenos naturales, sometidos en su aparición, desarrollo y transformaciones a... leyes lenta y difícilmente elaboradas y conocidas».¹⁰

¿Podemos hablar de un equilibrio interior y exterior entre el exilio cubano y su entorno social? ¿Conocemos éstas (u otras) «leyes lenta y difícilmente elaboradas»? ¿Conocemos los mecanismos que rigen las peculiares circunstancias de nuestra doble cultura y nuestro doble discurso? ¿Debemos recurrir a una ecología sociocultural y lingüística para enjuiciar el fenómeno extraterritorial de nuestro país? ¿Qué faceta de nuestra dualidad se manifiesta cuando Lincoln Díaz Balart alude al «Titan of Bronze» en el seno del Congreso de Estados Unidos, con la oratoria desfasada y el dedo enhiesto que asociamos tanto con Martí como con Fidel Castro? ¿Nos hallamos ante un tipo de cubano que, más que un ente híbrido, preconiza un mutante?

La memoria del exilio padece de una cómoda selectividad a la hora de contar su historia, y pocos recuerdan que la inmersión inicial de la diáspora cubana en la lengua inglesa fue un proceso de gran violentación psicológica.

¹⁰ Enrique José Varona, «Los cubanos en Cuba», *Textos escogidos*, México: Editorial Porrúa, 1974, p. 9.

No se trataba solamente, como señaló Martí, de «adquirir una lengua». Es posible que no perturbara las mentes ni quitara la raíz a los corazones, como él temía, pero la incorporación del inglés transformó mucho más que las modulaciones del habla en ese nutrido segmento de la población cubana. En un aprendizaje mimético, se adquirieron nuevos hábitos de vida y de comportamiento, nuevas formas de razonar la realidad, de reorganizar las relaciones familiares y laborales. Un paralelismo vivencial se alojó en el alma colectiva: se comenzó a vivir y a pensar en inglés, sin dejar de vivir y de pensar en cubano. En muchos casos, significó un prolongado aislamiento en estados americanos cuyos nombres resultaban impronunciables y desconocidos.

Los lapsos de la memoria del exilio apuntan hacia la discontinuidad que señalaba Rafael Rojas, los arrastres de la insularidad. Por consiguiente, la conciliación armónica de las dualidades lingüísticas puestas en práctica en el mundo académico y otros medios culturales cubanos en los Estados Unidos, presentan la sintomatología de una falta de conciencia de nuestra realidad histórica y de nuestra enajenación. La existencia del exiliado, como indicó Joseph Brodsky en su célebre conferencia de 1987 en Viena,¹¹ transcurre al margen de «discursos y sistemas políticos contradictorios». Ese margen reduce al escritor a una «insignificancia social», desde la que busca un refugio en la palabra desplazada, en el discurso de la enajenación.

En esa «tierra de nadie» planta su tienda el escritor cubano; su cuarto propio, al decir de Virginia Woolf. Es el espacio de sus libertades y sus transgresiones —las lingüísticas, las estéticas, las geográficas, las sexuales. El espacio donde erige su obra y elige el idioma de su discurso. La doble exclusión de la vida de su país y de la del *mainstream* norteamericano lo conducen a subvertir la realidad, pero la elección de «sus herejías personales» —en las palabras de Umberto Eco— es el máximo atributo del escritor, sea cual fuere su nacionalidad.

Las herejías del escritor nos resultan legendarias e inevitables —desde París o La Habana, Hemingway escribía en inglés; Kafka lo hacía en alemán, desde el ghetto judío de Praga. En su Dinamarca natal, Isak Dinesen prefirió el inglés. Cortázar y Sarduy no renuncian al español en París; ni Joyce al inglés en esa misma ciudad o en Trieste; tampoco Paul Bowles desde Tánger. ¿Puede extrañarnos que el inglés ocupe un espacio literario de la diáspora? Las teorías de Fernando Ortiz sobre la transculturación podrían reorientarse hacia nuevos significados meta-epistemológicos aplicables a la configuración extraterritorial de nuestro discurso.

Claude Levi-Strauss indicó que el cuerpo total de los mitos de un pueblo (y las imágenes que se evocan al contar y transmitir esos mitos) es comparable al desarrollo de su lenguaje. Y que, a menos que la población se extinga física o moralmente, esa totalidad no se completa nunca, pues los pueblos están en evolución constante.

¹¹ La conferencia de Joseph Brodsky aparece parcialmente citada en *Women's Writing in Exile*, eds. Mary Lynn Broe & Angela Ingram, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989, p. 2.

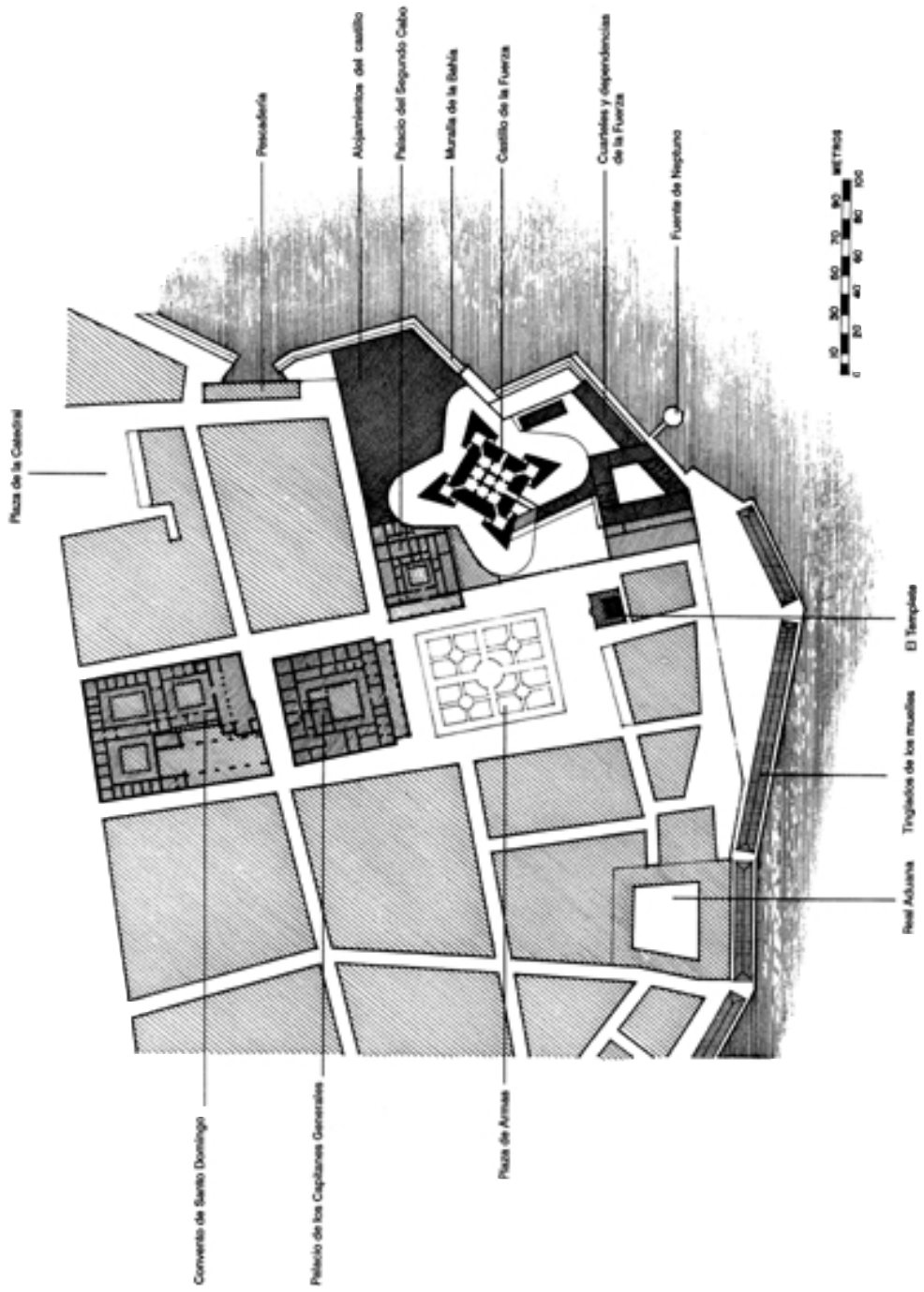
De algún modo complementario a los conceptos de Levi-Strauss, Lezama Lima escribió, en uno de esos frecuentes paralelos con la tradición hebraica: «Cuando faltare la visión, se dice en el Libro de los Proverbios, el pueblo será disipado...» Esa visión común corresponde a su vez —en mayor medida que el lenguaje—, a la idea del «vínculo interno» que el padre Varela consideraba imprescindible, frente a la discordia y la falta de unidad de un pueblo: «Sólo un vínculo interno puede unir a los hombres cuando no pueden ser sometidos a los externos».¹²

A pesar de las metamorfosis de la iconología y del discurso cubanos ocurridos en las últimas décadas; y de las ambiguas demarcaciones entre los textos testimoniales y los literarios de nuestra época, el arsenal de códigos primarios insulares prevalece, se afianza y amplía intra y extra territorialmente. La tradición que lo compuso en el tiempo trasciende las adherencias lingüísticas y culturales más recientes.

«Somos un pueblo», nos recordaba Lezama, mucho antes de Lacan, «habitado por una imagen viviente, una imagen fecundante». Hemos interiorizado la imagen y los mitos que nos sacuden desde la primera mención de la isla que recogen las Crónicas. Como diosas dormidas de la fertilidad, se han decantado en la larga diacronía de los siglos. La hermosa y terrible divinidad aérea descrita en los estudios indocubanos de Fernando Ortiz, actúa a través del tiempo histórico, moldeando y encauzando nuestra identidad. Su huella es la cubanidad posible de los textos de aquéllos que escriben en lengua inglesa, los Pablos Medina, las Cristinas García.

Desde la extraña armonía dionisiaca de nuestros mitos comienza Zoe Valdés *La nada cotidiana*: «Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso». La utopía nacional, la gran hazaña, ha quemado las alas del Ícaro del Caribe. Hemos probado del árbol del bien y del mal. Hemos interiorizado el maniqueísmo y la dualidad de un siglo que ha devorado las ideologías. Los escritores cubanos, desde sus dos discursos y su sinfín de espacios, conocen las dos caras de la máscara griega.

¹² Rojas, 14.



Plaza de Armas en el siglo XIX.

Dolores Prida: exilio, lengua e identidad

*No sabemos en qué momento de nuestro
viaje empezamos a experimentar aquellos
peculiares cambios.*

M. MONTES HUIDOBRO

Mariela A. Gutiérrez

EL TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN CUBANA EN 1959 ACARREA el éxodo masivo de cientos de miles de cubanos, a partir de la década de los sesenta; entre ellos parten escritores ya establecidos y también parten niños y niñas que escribirán, años más tarde, desde una tierra ajena, llevando la patria a costas, sin poder olvidarla aunque se quiera. No obstante, es de importancia notar que aunque la emigración política lleva a los cubanos a instalarse en las cuatro esquinas del mundo, es en los Estados Unidos donde el núcleo principal de la diáspora cubana deposita desde un principio su sede; por ende, los orígenes de la llamada literatura cubanoamericana se encuentran en el exilio político vivido en un ambiente cultural anglófono, tan diferente al de sus propias raíces patrias. De esta manera, a través de treinta y nueve largos años, la literatura cubanoamericana florece en suelo estadounidense, a pesar y gracias a la adaptación socio-cultural vivida como resultado del éxodo forzado.

Por supuesto, la motivación política que marca e influye el éxodo cubano a tierras estadounidenses se refleja en el tipo de emigrante que lo compone; la mayoría de los exiliados cubanos de entre los años sesenta y setenta van a ser profesionales de algún tipo, médicos, ingenieros, abogados, contadores, profesores universitarios, maestros, etc. Digo todo lo anterior porque el problema económico no tiene cabida en la dialéctica de esta primera ola de inmigrantes y refugiados políticos; más bien, la supervivencia

nacional, en un medio que para los cubanos se convierte en bicultural y bilingüe, se incorpora como núcleo temático por excelencia a la literatura cubanoamericana en sus comienzos. La primera generación de escritores del destierro —entre los cuales se cuentan Lydia Cabrera, Matías Montes Huidobro, Pura del Prado, Celedonio González, José Sánchez Boudy, Amelia del Castillo, Eugenio Florit, Heberto Padilla, Belkis Cuza Malé, Hilda Perera, Armando Álvarez Bravo y Juana Rosa Pita, para nombrar sólo algunos— se identifica por su nostalgia de la tierra natal, lejana e intocable, a la que «no se puede» volver; por otra parte, los efectos de la transculturación anímica vivida y las condiciones de cada «exilio personal» también forman parte de la temática generacional de aquel momento.

No obstante, en la década de los ochenta, la segunda generación de escritores cubanoamericanos cambia el ritmo y las pautas del juego, erradicando de su temática el *leit-motiv* del exilio, preocupándose más bien por los conflictos que existen entre viejos y jóvenes, padres e hijos y sus divergentes formas de «sentir» el exilio, porque éstos últimos, aunque cubanoamericanos también, sin dejar de ser cubanos se sienten algo más americanos, en parte por el hecho de que ellos no han podido experimentar la patria «física» con la intensidad temporal de que disfrutaron sus mayores. Entre estos jóvenes escritores se encuentran Roberto G. Fernández, Gustavo Pérez Firmat, Cristina García, Oscar Hijuelos, Carlota Caufield, Jesús Barquet, Francisco Morán, Emilio Mozo, Iván Acosta, Virgil Suárez y tantos más.

La dramaturga cubana Dolores Prida pertenece a esa primera generación de autores cubanoamericanos que salen de Cuba con el sentimiento de haberlo dejado «todo» atrás —casa, bienes, pertenencias familiares— sin la posibilidad de recuperarlo jamás: «Ese valor espiritual que [se] concede a los objetos [es], pues, esencial al efecto traumático que la incautación por el gobierno ejerce sobre [la] psique [del exiliado], ya que las pertenencias, y en especial ciertas pertenencias muy personales, pueden llegar a constituirse en verdaderos anexos de nuestro ser» (Roberts 34).

En este trabajo quiero hablar de la pieza de teatro en un acto de Dolores Prida titulada *Coser y Cantar: Bilingual Fantasy for Two Women*, de 1981, la cual, como su título bilingüe anuncia, ejemplifica la dolorosa dicotomía psíquica que puede sufrir un exiliado dentro del ambiente bicultural-bilingüe prevalente en algunas ciudades estadounidenses como Nueva York, Los Ángeles y Miami. La acción tiene lugar en un apartamento de la ciudad de Nueva York, en el presente, aunque Dolores Prida afirma que también puede suceder en el pasado. Su único personaje posee una doble personalidad. Vale decir que las anotaciones de Prida, hechas en inglés y muchas veces en mayúsculas, son de extrema importancia para el director de la pieza:

Esta obra es en realidad un largo monólogo. Las dos mujeres son sólo «una» y verbalizan entre sí un juego emocional de ping-pong. A través de la trama, con la excepción de la confrontación final, ELLA y SHE nunca se miran de frente, más bien actúan independientemente, pretendiendo no ver que la otra existe,

aunque continuamente cada una se inmiscuye en los pensamientos de la otra, en su conducta y en sus sentimientos. Esta pieza de teatro NUNCA deberá representarse en una sola lengua. (49)¹

Básicamente, la trama se basa en las múltiples discusiones, inconsecuentes en apariencia, que van dibujando la dicotomía psico-lingüística existente en la personalidad de ELLA / SHE. Toda la pieza pudiera resumirse en el constante enfrentamiento de las «virtudes» hispanas innatas *versus* las «virtudes» anglosajonas adquiridas, i. e., sensualidad / asertividad agresiva, el recuerdo / el presente, la patria / Nueva York, pureza / promiscuidad, comer / hacer dieta, la seguridad del apartamento / el peligro de la gran ciudad, el calor tropical / el frío del norte, nostalgia / pragmatismo, lo viejo / lo moderno, el florido idioma español / la precisa lengua inglesa, etc.

El enfrentamiento verbal entre las dos «entidades» de la misma mujer se ejecuta con singular maestría, pasando del español al inglés con la facilidad que sólo el que «vive» en las dos lenguas puede permitirse. El personaje de Prida, al parecer, ha asimilado la nueva lengua, como diría Edmund Stengel, para sobrecompensar las ansiedades inherentes a su nueva situación espacio-temporal; posiblemente, SHE se aferra a la nueva lengua, acompañada de una nueva actitud hacia la vida, como remedio infalible para alejar de sí el pasado dejado atrás, el cual —al verse color de rosa desde la distancia— tiende a crear conflictos anímicos que si llegaran a alcanzar proporciones insoportables, aniquilaría en su ser toda esperanza de éxito en el nuevo ambiente. Por otra parte, ELLA conserva su lengua materna como defensa y bastión de resistencia contra la inminente asimilación socio-cultural. Por supuesto, todo lo anterior sólo prueba lo difícil que es el permanecer uno mismo en períodos de cambio. ¿Cuántos cambios puede el emigrante tolerar sin causar daños irreparables a su psique, a su sentido congénito de identidad? ELLA / SHE busca esa respuesta.

La trama comienza a través de la memoria, como para darnos las razones de la dicotomía antes mencionada; ELLA recuerda el día de su salida de Cuba. En su caso, su viaje conlleva el desarraigo y la ruptura con lo lineal histórico y las raíces culturales, unidos a un marcado sentimiento de enajenación, producto de la separación forzada que es la experiencia del destierro:

ELLA: Las peceras me recuerdan el aeropuerto cuando me fui... Al otro lado del cristal, los otros, los que se quedaban: los padres, los hermanos, los tíos... Allí estábamos en la pecera, nadando en el mar que nos salía por los ojos... Y los que estaban dentro y los que estaban fuera sólo podían mirarse... las

¹ Todas las traducciones de este ensayo son mías. El original lee: «This piece is really one long monologue. The two women are «one» and are playing a verbal, emotional game of ping pong. Throughout the action, except in the final confrontation, ELLA and SHE never look at each other, acting independently, pretending the other does not really exist, although each continuously trespasses on each other's thoughts, feelings and behavior. This play must NEVER be performed in one language».

caras distorsionadas por las lágrimas... bocas que trataban de besarse a través del cristal... Una pecera llena de peces asustados, que no sabían nadar, que no sabían de las aguas heladas.

SHE: Dwelling in the past takes energies away. (53)²

Indudablemente, la migración como trauma clínico comienza categóricamente en el lugar de origen. La reacción del individuo ante la inminencia del viaje es decisiva, aún más, cuando las circunstancias que ocasionan el viaje son en extremo dolorosas, como es el caso del exilio político cubano. La personalidad del individuo sufre un golpe que a primera vista no es detectable, pero que adquiere proporciones inesperadas mientras más se demore el darle salida al dolor contenido. Otto Rank ha dicho: «La reacción humana ante la experiencia traumática de la inmigración se caracteriza por un sentimiento de desamparo, el cual copia los síntomas del trauma natal»³ (167).

Una vez en medio del nuevo ambiente cultural, para el que emigra, la ruptura potencial con su herencia patria es la espada de Damocles que lo separa de su propia continuidad en el espacio y en el tiempo histórico nacional; por ende, si no vigila la permanencia del pasado cultural en la memoria, el transplantado arriesga la posible pérdida de la identidad nacional grabada en su psique desde la niñez.

La obra de Prida muestra una reacción idiosincrática ante la experiencia de la novedad en tierras extranjeras a través de la transferencia de valores, de lo intrínseco a lo banal:

ELLA: Lo primerito que yo pensaba hacer al llegar aquí era comprarme unos tenis bien cómodos y caminar todo Nueva York.

SHE: I got the tennis shoes... But I didn't get to walk every block... I wasn't aware of how big the city was. I wasn't aware of muggers either. (53)⁴

El trauma del trasplante puede alcanzar proporciones neuróticas si, una vez roto el hilo de la continuidad biográfica que da sentido y estabilidad al individuo, no se encuentra un foco de trascendencia, sea éste un zapato de tenis, nuevas metas en un mundo nuevo, etc. La seguridad del pasado socio-histórico nacional ha quedado atrás; no es extraño que el inmigrante, entonces, intente reafirmar su yo en lo inmediato, aunque sea esto la simple compra de un par de zapatos de tenis.

Por su parte, la necesidad que tiene todo desterrado de asegurar su propia identidad se nos presenta sin ambages en esta pieza de teatro a través del

² Traducción: «Volver al pasado me quita las energías».

³ El original lee: «What characterizes a person's reaction to the traumatic experience of migration is the feeling of helplessness, which is modeled on the birth trauma».

⁴ Traducción: «Ya tengo los tenis... Pero nunca llegué a caminar por cada calle... Nunca me imaginé lo grande que era la ciudad. Nunca me imaginé que había asaltantes en ella».

fenómeno del desdoblamiento de la personalidad, lo cual no es nuevo en literatura; no obstante su significado se exagera por medio del empleo del tema del exilio. El tema del exilio aporta a la obra los elementos claves de la recién adquirida dualidad espiritual del transplantado, quien, en la mayoría de los casos, se siente aislado y solo, en «su» nueva ciudad desconocida. ELLA / SHE, se encuentra en Nueva York, ciudad industrial y materialista que se caracteriza por la crudeza climática de su ambiente, todo lo contrario a La Habana —ciudad natal del personaje— bella, antigua, con aire provincial, agraciada por el sol y el calor del trópico:

SHE: You know what's wrong with me? I can't relate any more. I have been moving away from people... I don't know if I want to talk to people anymore!⁵

ELLA: Tu problema es que ves demasiadas películas de Woody Allen, y ya te crees una neoyorquina neurótica... Yo, tengo mis recuerdos. Yo tengo una solidez. Tengo unas raíces, algo de qué agarrarme. Pero tú... ¿tú de qué te agarras?

SHE: I hold on to you. I couldn't exist without you.⁶

ELLA: But I wonder if I need you. Me pregunto si te necesito... robándome la mitad de mis pensamientos, de mi tiempo, de mi sentir, de mis palabras...

SHE: I was unavoidable. You spawned me while you swam in that fish tank...⁷

ELLA: Tú no eres tan importante... Ni tan fuerte. Unos meses... bajo el sol, y ¡pres-to!... No quedaría rastro de ti. Yo soy la que existo... Tú, no sé lo que eres.

SHE: If it weren't for me⁸ ... No serías la que eres. (66)

Palabras llenas de veracidad; la indiferencia de un nuevo mundo circunda al personaje, los lazos con el pasado parecen estar al borde de la quiebra, los días seguros y protegidos de la niñez son borrosos recuerdos, sueños, que no acaban de desaparecer gracias a la presencia telefónica de la madre que una y otra vez, con sus decires, le trae a la memoria el legado de la patria que se dejó atrás:

ELLA: El teléfono no ha sonado hoy.

SHE: I must call mother...⁹

ELLA: ... ¿Por qué no llamará? Voy a concentrarme para que llame... Mi mamá me dijo una vez que la vida, sobre todo la vida de una mujer, era coser y cantar. Y yo me lo creí... (57)¹⁰

⁵ Traducción: «¿Tú sabes lo que me pasa? Ya no puedo ni relacionarme. Me he ido alejando de la gente... ¡Ya no sé si aún sé hablarle a la gente!»

⁶ Traducción: «Yo me aferro a ti. Yo no podría existir sin ti».

⁷ Traducción: «Yo era inevitable. Tú me creaste mientras nadabas en aquella pecera» (se hace alusión a la infranqueable área de espera del aeropuerto de La Habana donde deben esperar la salida los cubanos que obtienen el permiso para emigrar).

⁸ Traducción: «Si no fuera por mí».

⁹ Traducción: «Tengo que llamar a mamá...»

¹⁰ La alusión escatológica con la que se termina este párrafo —la cual he omitido a sabiendas— es parte del lenguaje vulgar que en varias ocasiones emplea el personaje de ELLA / SHE en este

En el recinto uterino de su apartamento, recogido, privado, secreto, se crea la perfecta simbiosis entre las dos realidades del personaje. El mundo de los sentidos se revitaliza allí en ese fecundo encierro. Los cinco sentidos se aguzan, se liberan:

ELLA: ¡Aaay! ¡esta nostalgia me ha dado hambre!... ¡Esta comida me ha puesto erótica!...

SHE: I feel violent.¹¹

ELLA: Yo me siento como rosas y besos bajo la luna... un olor a jazmines que se cuele por la ventana... mezclado con brisas de salitre... A lo lejos se escucha un bolero...

SHE: I feel the smell of two bodies together, the heat of the flesh so close to mine, the sweat... (Both get progressively excited)¹²

Todo el episodio anterior se pasa en la cocina, bóveda generosa y tibia de toda casa hispana, ambiente acogedor que, como útero materno, alimenta y reconforta; lugar totalizador donde el arroz, los frijoles, el aguacate, simbolizan «madre».

A la par del mundo indiferente, violento, fragmentado, sin sentido, de la gran ciudad, el apartamento, lleno de cachivaches personales, con sus revistas, cosméticos, plumas, lápices, maracas, vitaminas, alimentos, y la siempre presente estatuica de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, y su vela encendida, se nos presenta como símbolo físico de la sólida estructura de la psique del personaje, quien, a pesar de todo, encuentra orden, lógica y amparo en la seguridad protectora de la cocina, centro motor de la vida hogareña cubana.

Es allí donde anida el recuerdo, y con él el remoto pasado, idealizado por la evocación de su fluir en la memoria de cada uno de sus hijos extraviados. El exiliado muchas veces se siente desplazado, desamparado, y solamente en el resguardo íntimo de la evocación puede encontrar el solaz de reencontrar el paisaje que teme olvidar:

ELLA: A mí no se me [ha] olvidado. Es el mar más azul, el más verde... el más chévere del mundo...

SHE: It sort of slapped you in the eyes, got into them and massaged your eyeballs.¹³

ELLA: Es un mar tan sexy, tan tibio. Como que te abraza... (62)

drama. No obstante, he eliminado todo contexto escatológico en mi cita porque considero que no agrega ni quita nada de importancia a lo que ELLA afirma, más bien se aparta del *focus* particular que doy en mi ensayo al tema del exilio.

¹¹ Traducción: «Me he puesto violenta».

¹² Traducción: «Yo siento el olor de dos cuerpos unidos, el calor de una piel junto a la mía, el sudor... (Progresivamente ambas se van excitando)»

¹³ Traducción: «Es como si [el mar] te acariciara los ojos, te entrara por ellos y te masajeara los globos oculares».

Acto seguido, ELLA pone un disco en el que Olga Guillot canta: «Mi Habana, mi tierra querida, cuándo yo te volveré a ver» (63). La música, pan de cada día del cubano, también entona el anhelo sin esperanza del retorno a la patria, inaccesible y lejana. A veces, nada más parece valer la pena, ¿vivir sin nunca más volverla a ver?

No obstante, Carl Jung expresa la supervivencia vital del fluir histórico sobre la vivencia personal al decir: «[El humano] no sólo necesita poseer una conciencia personal e inmediata, ésta además debe ser supra-personal para que pueda abarcar también la continuidad histórica»¹⁴ (67). Indiscutiblemente, esta afirmación encuentra su confirmación al final de este drama. La pieza carece de final *per se*, como el exilio mismo; no obstante, en el *denouement* de la misma hay un planteamiento final del conflicto básico que acarrea el destierro, o sea, llegar a términos con la nueva experiencia y decir: hay que seguir la vida, sea donde y como sea; este planteamiento también unifica el trauma del exilio con el conflicto existencial de la humanidad. El mejor ejemplo de lo antes dicho se encuentra en el crudo humor irónico que permea la pieza, el cual trasciende lo aparentemente absurdo de ciertos momentos en la misma para exponer la paradoja del «seguir viviendo», porque «detrás del desvarío del infeliz desterrado, nos hallamos ante la tragedia del hombre contemporáneo» (Roberts 42). ELLA y SHE terminan la pieza a gritos, cada una tratando de afirmar su propia existencia y con ello la sobrevivencia de la más fuerte de las dos: ELLA: ¡Soy la más fuerte! (...) SHE: I am the strongest!¹⁵

Sin embargo, ¿por qué una entidad debería prevalecer sobre la otra? Por un lado, la psicoanalítica determina que la identidad perfecta debe sentirse consolidada, o sea, la identidad de cada ser humano se solidifica gracias a la constante interacción de determinados lazos espaciales, temporales y de integración social que ofrece la patria natal. Una vez que la persona abandona el suelo que le ha visto nacer se encuentra a merced de lo desconocido; el mismo emigrante es también un extranjero para el nuevo ambiente que lo recibe. Sin embargo, es probable que el transplantado llegue a una solución satisfactoria del dilema si domina la resistencia interna que él mismo se impone contra todo lo que forma su nuevo mundo. Los psicólogos argentinos León y Rebeca Grinberg —especialistas en la problemática del exilio— estipulan que: «una vez vencidos los obstáculos, el inmigrante se apropia del nuevo lenguaje adquirido, el cual no reemplaza de ninguna manera el idioma mater-

¹⁴ El original lee: «We require not only a present day, personal consciousness, but also a supra-personal consciousness which is open to the sense of historical continuity».

¹⁵ Cabe aquí decir que, al final de la pieza, ELLA / SHE sigue buscando un mapa en medio de los gritos de supremacía tanto de la parte de ELLA como de SHE; el mapa desde el comienzo de la obra aparece como *leit-motiv*, quizá aludiendo con su constante ausencia a esa íntima estabilidad que el personaje busca y necesita para poder continuar viviendo su nueva vida en ese ambiente, distinto a su realidad cultural, que el destino y las circunstancias le han deparado. Conste, el mapa no aparece nunca, lo que, según mi parecer, es signo positivo del constante crecimiento anímico de la nueva entidad bipartita del personaje.

no, creando espacio dentro de sí para asimilar la diversidad, enriqueciéndose a sí mismo en el proceso y quizá también a los que le rodean»¹⁶ (112).

Dolores Prida confirma la afirmación de los Grinberg con su propia visión de la nueva identidad para ELLA / SHE; el personaje, siempre en constante crecimiento, guarda en su psique el lugar que tienen los recuerdos, acepta sus pérdidas, se fortifica durante el período de asimilación al nuevo ambiente, integrando los dos países, los dos momentos históricos, los dos grupos sociales, de una manera perpicaz, como parte de su nueva identidad. El exilio la obliga a vivir lejos de lo que es suyo, porque tal y como el término griego lo estipula ella es una *exiliada*, «condenada» a vivir lejos de su tierra por razones políticas; su incierto y casi imposible retorno a la patria hace más dura la asimilación:

Estamos condenados a ver a nuestros hijos crecer en una lengua que no es la nuestra, en medio de calles y árboles que nuestros ojos no reconocen. Estamos condenados a presenciar cómo nuestros abuelos mueren, poco a poco, por correo, y enterarnos por abruptas llamadas telefónicas de que nos ha nacido un sobrino. Sin embargo, la condena mayor es la de contemplar nuestro país alejarse de nuestro alcance como una ola distante, extranjera, indescifrable, mientras notamos cómo nuestros vacilantes cuerpos comienzan a buscar la estabilidad después de vivir años difíciles; inconforme pero irremediabilmente, nuestros cuerpos llegan a acostumbrarse a un país que ellos no escogieron por su propia voluntad. (Grinberg 160)¹⁷

Irremediabilmente, al hacerle frente a su inexorable futuro con aceptación, ELLA / SHE emerge ante nuestros ojos como un nuevo individuo, bilingüe y bicultural, que está reorganizando y consolidando su nueva vida, aunque, a pesar de todo, permanece fiel a sí misma y a su pasado cultural cubano. Mientras, afuera, las sirenas, los tiros, gritos indiferenciados, llenan las calles de Nueva York, con la violencia de cada día.

¹⁶ El original lee: «when the obstacles are overcome, the immigrant feels that he contains the new language, and that the new does not necessarily replace the mother tongue, [making] space within himself for more diversity, which enriches him and may enrich others».

¹⁷ El original lee: «We are condemned to have our children grow up in a language that is not their own, seeing streets and trees that our eyes do not recognize. We are condemned to watch our grandparents slowly die, by mail, and to be told of nephews' births in abrupt phone calls. But perhaps the worst condemnation of all is to watch our country recede from our reach like a foreign, distant, undecipherable tide and to witness how indecisively our bodies begin to seek stability after many precarious years; our bodies, unconsenting and perhaps irremediably, grow accustomed to a country which they did not choose of their own free will».

Humor e hipérbole en *Raining Backwards* y *Going Under*¹

H u m b e r t o L ó p e z C r u z

EL HUMOR Y LA HIPÉRBOLE SON FACTORES QUE DESTACAN en la narrativa de escritores cubano-americanos contemporáneos. Estos escritores, surgidos dentro de la comunidad cubana en los Estados Unidos y llamados en su estudio «hijos del exilio» por Carolina Hospital,² intentan plasmar en sus textos una visión historiográfica social que refleje la realidad cubana finisecular en los Estados Unidos.³ Es notable que el tema que descuella a simple vista es la posibilidad de una supuesta asimilación dentro de la cultura dominante.⁴ Los personajes confrontan una lucha

¹ Un extracto de este trabajo fue leído en Miami, el 27 de junio de 1998, en la conferencia del Instituto de Estudios Cubanos celebrada en el recinto académico del North-South Center de la Universidad de Miami. Formó parte de la mesa organizada por la profesora y académica, Madeline Cámara, bajo el tema «Los intelectuales y artistas cubanos de finales de milenio: Entre la resistencia y el poder». Agradezco a los participantes sus comentarios y el interés que suscitó esta ponencia.

² Carolina Hospital indica que este término se aplica a individuos nacidos en Cuba, pero que han pasado la mayor parte de sus respectivas vidas fuera de la Isla, más concretamente en los Estados Unidos (103-04).

³ Por supuesto me refiero a la visión desarrollada en los textos de escritores cubano-americanos arribados a los Estados Unidos durante la década de los sesenta. Son los que incluye Carolina Hospital en su estudio (véase nota anterior). Soy consciente que hay diferentes eras migratorias de cubanos y que la visión de la cultura cubana en los Estados Unidos puede diferir entre los diferentes grupos. Este estudio se basa en la visión de lo que pudiéramos denominar como la primera ola migratoria, la que abandonó Cuba a raíz de la revolución castrista.

⁴ Me refiero a la cultura mayoritaria de los Estados Unidos, y al inglés como su idioma oficial. La diferencia cultural entre individuos de Estados Unidos y Cuba es notable, por lo que se observan rasgos discursivos que sugieren una posible asimilación socio-cultural. Un reciente artículo en un diario miamense indicó que «un estudio sobre los hijos de inmigrantes halló que los hijos de los cubanoamericanos son en estos grupos los que más pronto se están incorporando a la cultura norteamericana en general» (*El Nuevo Herald*, 22 Mar. 1998: 1A).

interior entre el poder y la resistencia; el poder del ambiente que subyuga y la resistencia del individuo a integrarse culturalmente dentro de los círculos sociales en que se desenvuelve.

En su estudio sobre la literatura latina escrita en los Estados Unidos, William Luis indica que los escritores latinos del Caribe están a la vanguardia de un movimiento literario que ha abierto nuevas posibilidades a la historia y a la crítica literaria. Éste es un hecho que ha proliferado recientemente donde se expresan las aspiraciones y desilusiones, así como la aceptación y el rechazo de los escritores (ix)⁵. En el presente trabajo pretendo analizar el concepto de la asimilación del personaje dentro de la cultura anglosajona, donde el humor y la hipérbole dictan el contexto discursivo. Para este fin, he seleccionado dos novelas de escritores cubano-americanos contemporáneos que reflejan la lucha, individual o colectiva, del personaje dentro de la sociedad de la que forma parte. Estas novelas son *Raining Backwards* de Roberto G. Fernández y *Going Under* de Virgil Suárez.

En *Raining Backwards*, Fernández presenta —aunque tras diferentes registros— una homogeneidad social cubana en Dade County, más concretamente, en Miami. El lector enfrenta una notable diversidad de personajes, los cuales en su gran mayoría están integrados o luchan por integrarse a la sociedad de la que intentan formar parte. Son individuos que necesitan reescribir su historia a partir de la realidad de otra cultura; unos se aferran a un pasado inexistente, mientras que otros se autoincluyen como parte de la sociedad imperante.

Suárez, en *Going Under*, parece seguir la pauta iniciada por Fernández; su personaje aparece completamente aculturado e integrado a la sociedad americana. Sin embargo, a través del humor, unos toques inesperados durante el relato parecen sugerir que la asimilación del personaje no ha sido completa y que, por este medio, el autor propone un desenlace imprevisto; conclusión que trasciende como novedad dentro de la literatura desarrollada por escritores latinos en los Estados Unidos.⁶

Tomemos como ejemplos algunos de los personajes de *Raining Backwards* para aproximarnos a la conceptualización social que propone Fernández sobre la cultura cubana en el sur de la Florida. Mirta, idealizadora del ayer, que a través de la parodia actúa como eslabón entre el pasado y el presente; Mima, ama de casa convertida en una triunfante empresaria; Eloy, miembro de la nueva generación donde su recuerdo de Cuba depende de lo que escuche de los mayores; y Nelia y Michael —abuela y nieto— principio y fin de una cultura implantada. Todos ellos unifican un discurso pluralista que se

⁵ William Luis incluye en su estudio sobre el Caribe latino a escritores cubanos, puertorriqueños y dominicanos.

⁶ La gran mayoría de los escritores latinos contemporáneos que escriben en los Estados Unidos proyectan en sus textos el mayor o menor grado de asimilación de sus personajes. Éstos luchan por su integración dentro del mosaico socio-cultural existente y narran sus experiencias —muchas veces las del propio autor, ahora tal vez ficcionalizada— en su encuentro con la cultura estadounidense.

apoya en la colectividad social del microcosmos cubano en Miami para representar lo que Fernández proyecta como los rescoldos de una cultura agonizante.

Mirta es el personaje más elaborado de la narrativa. Ésta necesita de fantasías para sobrevivir su presente; su pasado está idealizado de tal modo que recurre a constantes hipérbolos para enfrentar la cotidianidad de su existencia. La recreación en la bañera de su casa de la playa de Varadero —las brisas, la arena, el color del agua, etc. (60)— corrobora la necesidad de palpar un pasado, quizás inexistente, pero que va a aproximarla a su verdadera identidad. William Deaver, en su estudio sobre *Raining Backwards* califica con el epíteto de *ahogados* a los cubanos residentes en Miami. Este crítico indica que la asimilación del cubano produce una lenta muerte cultural ya que la integración destruye la unicidad del individuo sin que por ello se incorpore totalmente a la sociedad americana (117). Mirta, y a través de ella el sector de la comunidad cubana que representa, se aferra al recuerdo de la playa como algo exclusivo y representativo de una generación que en el significativo Varadero halla el significado de la esencia de una cultura trasplantada. Fernández, a través de la parodia, presenta a Mirta como la entidad que se resiste a perecer culturalmente, pero cuya autenticidad está erigida sobre un zócalo de fantasía.

La relación que el autor crea entre Mirta y Eloy se presenta como un marcado contraste generacional. A través del humor de Fernández, el lector escucha a Mirta ofrecer a Eloy una completa y distorsionada mitificación de Varadero: playa de cien cascadas, donde las brisas son siempre cálidas y adonde llegaron las focas desde el cabo de Buena Esperanza para jugar con los bañistas y buscar peces y perlas... (14-15).⁷ El propósito de ésta es simple: crear —para autoincluirse— un esplendoroso pasado y al mismo tiempo mantener la compañía del muchacho, quien ávido de historias de sus antepasados, continúa a su lado. En otro estudio he señalado que «Mirta, como ente y como símbolo cultural, tiene que apelar a su imaginación para satisfacer sus aspiraciones. La artimaña a la que recurre para que Eloy aplaque sus urgencias sexuales denota que la ficción es su principal aliada» (López Cruz 196). Es una ficción hipérbolica que, sin embargo, denota la soledad de un ente marginado. Mirta no vacila en untarse aceite de coco como bronceador antes de efectuar una pirueta y caer dentro de la bañera-Varadero y donde ya el agua efervescente —producto de cuatro tabletas de Alka-Seltzer— contribuye al montaje escénico.

⁷ Esto es parte de la conversación entre Mirta y Eloy en el primer capítulo de *Raining Backwards*, «Retrieving Varadero» (11-19). No es la primera vez que Fernández utiliza a estos personajes. Véanse *La montaña rusa*, «El cantar de Mirta» (48-49) y *La vida es un special*, «Varadero Gran Finale» (87). Aquí se puede apreciar la relación imaginaria (objeto-sujeto) entre Eloy y la playa de Varadero. Posteriormente, Mirta aparecería también en *Holly Radishes!* (1995). La cita —de la que he traducido parte— se ofrece a continuación: «and the breezes were warm but never hot and there was no need for suntan lotion nor sun screens because the breezes carried the properties of aloe and they even unclogged your nose while moisturizing your skin. [...] ...and the white seals came around the Cape of Horn only because they had heard about the pleasures of Varadero, the most beautiful beach in the world. Once they got there, they would be driven mad by the one hundred waterfalls that bordered the beach and they would slide and play with the swimmers and dive for fish and pearls in exchange for bananas and papayas...» (14-15).

Mirta está desnuda y sola; soledad que compensa situando a su alrededor muñequitos plásticos como simulacro de compañía (60). El personaje rehúsa integrarse y prefiere orquestar la creación de su inventada realidad. Mary Vázquez, en un extenso estudio sobre *Raining Backwards*, indica que Mirta es «la voz de Cuba dejada atrás; los esfuerzos de una generación entera» (76), que tal como indica el personaje en el texto y refiriéndose a Eloy: «yo le pago con recuerdos. El día que olvidemos estamos todos muertos» (37).⁸ La constante necesidad de regresión corrobora la inaptabilidad de Mirta a su vida cotidiana en Dade County y su incapacidad de adaptación a la cultura norteamericana.

Mima, María de los Ángeles López, esposa de Jacinto y madre de tres hijos, representa el triunfo empresarial del sueño americano. Mima se integra social y culturalmente; razones suficientes para que el éxito esté garantizado en la narrativa de Fernández. Ella es la creadora y dueña de una creciente y fructífera compañía de platanitos fritos —mariquitas— y su hijo mayor de santero ha pasado a ser elegido Papa. El penúltimo párrafo del texto es el anuncio del contestador automático de Mima en el que saluda al posible cliente, pidiéndole su nombre, número de cuenta y la cantidad de bolsas de *chips* que quiere comprar. Ella no puede atender la orden personalmente ya que está en Roma asistiendo a la ceremonia de investidura de su hijo como el Papa Quinn I. Mima es parte de *Corporate America*. Ya en estos momentos el lector no se sorprende de que el autor haya subvertido el texto colocando al personaje femenino como el eje ejecutivo, mientras que el recuerdo del marido queda opacado tras la sombra de su triunfante esposa. Con la muerte de Jacinto, la presencia masculina —como jefe del núcleo familiar— ha desaparecido.

Mima se aleja de los patrones que la sociedad cubana espera de ella y, por consiguiente, un sector de esa misma sociedad la rechaza. Mary Vázquez apunta el hecho que la prima política de Mima, Barbarita, se percata de la desviación de la norma cultural y prefiere apartarse de ella (79). Pero la cultura imperante la acepta —los parámetros sociales que solían indicar que el hombre estaba a la cabeza de las operaciones familiares han caído demolidos— lo que hace que Mima surja como una exitosa empresaria.

Poco a poco Mima se va apartando de las expectativas culturales que su generación demanda, aunque mantenga su esencia latina. Su reacción por la muerte de su hija Connie es un buen ejemplo. Mima no vacila en asegurar que su hija paseaba por las tardes con su *dueña* indicando que la misma era señorita y que no mostraba ningún interés en el sexo opuesto. Connie era una joven muy bien enseñada: desde pequeña su madre le había inculcado dónde residía el honor de las mujeres pobres (169). La virginidad de Connie es esencial dentro del núcleo familiar de los Rodríguez; sin embargo, el lector

⁸ He traducido unas frases de la carta de Mirta a la Dra. Helen Kings donde aquella le pide consejos a la doctora sobre su relación con Eloy. El texto original indica: «I pay him with memories. It is the best way to fight forgetting. The day we forget, we are all dead. Even the living, because then we are going to be nameless» (37).

sabe que la muchacha mantenía relaciones sexuales con su novio desde hacía ya algún tiempo. Connie no acepta la imposición de la virginidad hasta el matrimonio como quizás le fuera impuesta a Mima. La rebeldía de la hija contrasta con la obstinación de la madre, resaltando la ruptura entre ambas mujeres y la carencia de comunicación existente entre generaciones disímiles.

El episodio «Raining Backwards» (142-49), el cual le da el título a la novela, marca la división existente entre las generaciones en Miami. El uso parco e incorrecto del inglés de Nelia, la abuela, con muchos vocablos en español intercalados, contrasta con el correcto idioma del nieto, Michael, quien demuestra lo poco que tiene en común con tan sólo dos generaciones atrás. Pero más que el uso del idioma, Fernández proyecta el abismo creado por el cubano-americano y su conexión con la cultura ancestral. La generación de Nelia no se adapta a la nueva vida y se diluye marginada en un ambiente donde la asimilación no es una opción viable. El único escape de autenticidad de la abuela tiene que ser el regreso a Cuba, a morir en su tierra, porque en esta otra hasta los muertos están solos y ella anhela descansar en La Habana junto a su hermana Hilda, ya fallecida (142). Fernández no concede la posibilidad de supervivencia a una generación que fuera injertada, casi a la fuerza, dentro de una cultura foránea a sí misma. La abuela es el personaje ahogado de Deaver, física y culturalmente. El discurso humorístico de *Raining Backwards* no sugiere la continuidad cultural que puede esperarse con el transcurso de las generaciones; la ruptura es abrupta y la resistencia a la asimilación fracasa.

En *Going Under*, el lector enfrenta a un solo personaje —Xavier Cuevas— como el eje narrativo. Éste es un acomodado empresario nacido en Cuba —llegado a los Estados Unidos a una corta edad— el cual ha triunfado en la tierra de las oportunidades. La barrera del idioma nunca presentó inconveniente alguno,⁹ ya que habla inglés perfectamente y se irrita cuando su socio Wilfredo no puede evitar su fuerte acento hispano; como burla, Wilfredo lo llama *arrepentido* (18) sin que su amigo parezca incomodarse. Nada parece indicar que Xavier, quien insiste en escribir y pronunciar su nombre con X, no sea un personaje totalmente integrado a la sociedad de la que con tanto orgullo dice formar parte. La imagen anglosajona que proyecta el personaje contribuye al espejismo creado por el autor que lo incluye bajo el mismo grupo étnico de su esposa Sarah, acercándolo más a su tierra adoptiva y lejos de la cultura paterna. Xavier lo tiene todo, mas se siente vacío.

Aunque todo parece indicar que el proceso de asimilación ha concluido, el lector se percata que Suárez ha situado a Xavier en la intersección entre dos mundos. Xavier no puede continuar su vida bajo las mismas coordenadas;

⁹ Remito al lector al estudio de Jules Chametzky en el que señala la importancia del idioma como la primera de seis proposiciones básicas en cuanto a la mezcla étnica de los inmigrantes en América: «national and ethnic identification frequently arose in the U.S. precisely as a response to American conditions. It was a social and psychological need for uprooted and fragmented people to be sustained by a sense of a common experience, shared especially with those who spoke a common language (45)».

todo a su alrededor se derrumba, y en este *mare magnum* es que parece vislumbrar el eslabón que puede conducirlo a sí mismo. Para construir, el personaje tiene que destruir: fracasa su matrimonio, su negocio está en apuros y Xavier sufre una crisis emotiva. Suárez recurre a estereotipos cubanos haciendo que Xavier acuda a una Santera para una limpieza de consciencia. También siente la urgencia de comer en un restaurante cubano en la Calle Ocho —algo que nunca hace— y tocar congas poseído por el espíritu de un famoso músico cubano, Sonny Manteca, ya fallecido. La exageración final en que el lector acompaña a Xavier en su viaje a Cayo Hueso, al sur de la Florida y donde en noches claras pueden percibirse las luces de La Habana, y una vez allí ve como el personaje se lanza —con ropas— a las aguas del estrecho con la intención de nadar *a casa* (154-55)¹⁰ corrobora que a través del humor, el autor concede un punto de resistencia ante el poder de asimilación de la colectividad mayoritaria. Xavier se reta a sí mismo para luego desafiar a la sociedad, su búsqueda sugiere una continuidad cultural y una rebeldía disruptora del engranaje de incorporación del individuo a la sociedad coetánea.

En *Raining Backwards*, los personajes que se resisten al proceso de integración sucumben o son marginados socialmente. La abuela de Michael, que intenta regresar a Cuba en una canoa hecha del tronco de un roble, equivoca el rumbo de la corriente del golfo y desaparece (148-49). El lector presupone que la anciana perece congelada en algún punto del Atlántico Norte. Mirta, recreadora de la fantasía de Varadero, llega a su vejez desahuciada, viviendo bajo los puentes de la ciudad y dependiendo de la caridad ajena para subsistir (218). Está claro que Fernández no ofrece posibilidades a la supervivencia de la cultura cubana en el sur de la Florida. El autor propone una paulatina asimilación del individuo quedándose rezagados aquéllos que no logren una integración. Mima, Michael y Eloy forman parte del engranaje social que mueve la sociedad contemporánea; Cuba pertenece a su pasado o al pasado de sus predecesores.

El anverso de la moneda lo encontramos en *Going Under*. Suárez muestra una metamorfosis regresiva que culmina con el intento de desasimilación del individuo. Suárez sugiere que mientras Xavier, o Javier, continúe su búsqueda de identidad habrá esperanzas para la esencia cubana en los Estados Unidos; no se fundirá irremisiblemente en el *melting pot* norteamericano. Las aguas del estrecho donde Javier se ha sumergido contienen la esencia de ambas costas,

¹⁰ Este punto es fundamental para comprender la metamorfosis regresiva iniciada por Suárez y completada por Xavier. A continuación indico la cita completa del texto para poder apreciar la necesidad de Xavier de encontrarse a sí mismo, hecho que lleva a cabo al intentar realizar una comunión directa con la tierra de sus antepasados. El texto indica que «without a map or a compass, Xavier headed south to the most southernmost point of the United States, born out of sand and water and palm trees and mangroves. The mangroves merged in a flickering blur of green as he sped. He drove with a great sense of urgency. [...] The island of his birth lay 90 miles away. Xavier remembered some of his clients saying that they drove down here because on clear, windless nights, one could see the lights from Havana. [...] Xavier stood and gazed at the open sea. [...] clothes and all, dove off and plunged into the water. He went under, opened his eyes to the sting of the salt, held his breath, and swam. [...] Xavier Cuevas was swimming home. (153-55).

alegoría que corrobora el choque entre dos culturas. Las olas que bañan ambas playas del Estrecho de la Florida aportan a Javier con qué nutrir su existencia bicultural.

Literalmente podemos concluir con que los títulos escogidos vaticinan el destino de los protagonistas. En *Raining Backwards*, si la vida ha llegado a su fin, lo mismo que le ocurre a la abuela —y al nieto muchos años después— le ocurrirá inexorablemente a la cultura cubana en los Estados Unidos. Cuando la abuela presente que sus días están contados al sentir la humedad en sus zapatos durante un día seco, Michael le refuta que ha tomado *mucho café* (143). Años después la escena se repite entre Michael —ya anciano— y su nieto, y es el joven el que resta importancia a la presunción fatídica del abuelo, alegando que éste *had too much coffee* (148). Fernández realiza el juego lingüístico para transmitir su mensaje; en un texto en inglés las palabras *mucho café* aparecen en español en la generación de Michael, mientras que la misma escena años después se lleva a cabo totalmente en inglés.¹¹

En *Going Under*, en el momento que Xavier emerge de las aguas del estrecho surgirá como un hombre nuevo. Un individuo que para encontrarse a sí mismo deberá hurgar y aceptar su pasado; lo que hace al lector inferir que hay supervivencia para la presencia cultural cubano-americana. La inmersión en el golfo es la metáfora escogida para reflejar la indagación que sobre sí mismo debe llevar a cabo el personaje. Las generaciones cubano-americanas en el tercer milenio serán las encargadas de decidir cuál de estos dos escritores, Fernández o Suárez, auguró con más acierto el destino de sus coterráneos en tierras estadounidenses. Hasta entonces, sólo podremos especular.

Obras citadas

- Chametzky, Jules. «Some Notes of Immigration, Ethnicity, Acculturation». *Melus* 11.1 (1984): 45-51.
- Deaver, William O. «*Raining Backwards*: Colonization and the Death of a Culture». *Americas Review* 22 (1993): 112-18.
- Fernández, Roberto G. *La montaña rusa*. Houston, TX: Arte Público Press, 1985.
— *La vida es un special*. Miami, FL: Ediciones Universal, 1981.
— *Raining Backwards*. Houston, TX: Arte Público Press, 1988.
- Hospital, Carolina. «Los hijos del exilio cubano y su literatura». *Explicación de textos literarios* 15.2 (1986-1987): 103-14.
- López Cruz, Humberto. «Ficción y realidad en un personaje femenino en *Raining Backwards* de Roberto G. Fernández». *Confluencia* 13.1 (1997): 196-202.
- Luis, William. *Dance Between Two Cultures: Latino Caribbean Literature Written in the United States*. Nashville: Vanderbilt UP, 1997.
- Suárez, Virgil. *Going Under*. Houston, TX: Arte Público Press, 1996.
- Vázquez, Mary. «The Fantastic and the Grotesque in the Fiction of Roberto Fernández: the Case of *Raining Backwards*». *Confluencia* 6.1 (1990): 75-84.

¹¹ Ésta no es la única escena en que se percibe la desaparición de Cuba, como realidad nacional, en las nuevas generaciones. Véase el capítulo «Tatiana» (213), en el que el abuelo de la niña, a orillas del mar, le pregunta a la pequeña hacia dónde está Cuba. Tatiana asocia el nombre del país de su abuelo con un restaurante donde el aire apesta a cebollas, ajos y grasa. El concepto de la nacionalidad ha quedado reducido a una sensación olfativa que repugna a la niña.



Plaza de Armas en el siglo XVIII.

Villa Adelaida*

Gregorio Ortega

La Jabá

La luz amarilla, acre, ajena, densa, cae de los prismas de la araña sobre el cadáver. A Doña Loretta la enerva ese obstinado pancracio del médico con la muerte: la ventosa boca a boca, el redoble de tambor de los puños sobre el corazón, el incesante fracaso de las manos que se hundan en el pecho lampiño. Cada vez que cruje la enorme mesa de caoba, La Jabá gime y se encoge en la penumbra de un rincón como si quisiera empotrarse en la pared. Doña Loretta no puede disimular el leve temblor de sus labios pese al hielo de sus ojos azules. Al cabo, vencido, el médico deja caer del cuello el estetoscopio sobre su camisa sudada. Mientras cierra el negro maletín se despide lacónico:

—Un infarto masivo. ¿Dicen que es colombiano? ¿Un turista? Avisen al consulado. Habrá que hacerle una autopsia. Sería conveniente que la autoricen y, si quieren, que la presencien.

No se escuchan sus pasos en la alfombra raída al desaparecer por el largo pasillo oscuro hacia el portal. No hiede aún el cadáver, pero el Coronel prende de nuevo el tabaco como para proteger su olfato. Hay lepra de desconchados en la pared; hay turbios reflejos en los platos chinos alineados sobre el vajillero, es imposible precisar qué paisaje se pinta en ese cuadro opaco fuera del círculo luminoso. Aún rechina en la mente del Coronel el postrer graznido que le escuchó al muerto: «¡Siete Franklin al Agachón!» En su adolescencia, cuando el Coronel acompañaba a su padre a las vallas de gallos, las paradas en las apuestas iban de onza a doblón, ahora se pujaba allí con billetes de cien y mil dólares en la mano, no se admitía ninguna apuesta inferior a quinientos dólares. De un lado al otro del redondel, sobre el aserrín, sobre los frenéticos aleteos, sobre la tenacidad de picos y espuelas, se cruzaban los alaridos roncós, aguardentosos, que escupían franklins y clevelands, y el inevitable muy mexicano: «¡Putá madre!»

* Libro en proceso del mismo título, del cual se reproduce este capítulo.

Musita sofocada La Jabá:

—En esa mesa no me siento a comer más nunca.

Doña Loretta, alta, enjuta, severa, la examina despectiva:

—Ni falta que hace, hija. Puedes estar segura. Ojalá no te vuelva a ver. Vamos a llevarlo a su cama. Coronel, por favor, levántelo por los hombros, yo lo haré por los pies.

Ya se percibe cierta rigidez en el cadáver. Al dar un paso atrás, vacila Doña Loretta. Entonces, áspera, le ordena a la mulata:

—Muévete, ¡anda!, agárralo por la cintura. Ven acá, déjate de jeremiquear. No eras tan escrupulosa cuando te acostabas con él. La única diferencia es que ya no se le para. Bien que te llevaba a las patadas. ¡Tanto melindre después que me han desgraciado la casa!

Lo dejan caer en la cama. Doña Loretta enciende la lamparita cubierta con una mantilla roja, contempla el cuerpo tendido, y dando un taconazo en el piso, exclama:

—¿Qué tenía que ir a buscar a la valla de gallos? Díganme: si aquí lo tenía todo, todo, ¿qué tenía que ir a buscar allá? Dios mío. ¡qué falta de imaginación! Pobre diablo.

De regreso en el comedor, después de hojear una libreta, Doña Loretta discuta un número en el teléfono, pregunta por el Cónsul de Colombia y, escueta, explica la muerte súbita de Laudelino Sepúlveda. Al colgar, rezonga:

—Ni saben cuándo vendrán. ¿Me dejarán el muerto aquí hasta mañana? ¡Y ahora que yo pensaba levantar cabeza!

Tira sobre la mesa un mantel de damasco morado y escarlata con quemaduras de cigarros y algunos zurcidos, lo estira, y va hacia la cocina. Pronto se escucha trasteo de cacerolas. El ruido de metales se detiene cuando desde la sombra del pasillo una voz chillona inquiera: «¿No hay nadie aquí? ¡Vaya casa!» Aparece en el comedor un joven policía negro, que se balancea sobre sus talones mientras su mirada vacila entre la timidez y la insolencia. Doña Loretta se asoma, irritada por esta insólita irrupción del mundo exterior en sus dominios. Lo increpa:

—¿Qué hace aquí? ¿Cómo se atreve? ¿Qué desea?

El policía la mira con sorna:

—Oígame, señora, ¿no es aquí donde dicen que hay un muerto?

—Y a usted, ¿qué le importa?

El Coronel se adelanta conciliador:

—Sí. Ahí. En ese cuarto.

El Coronel sigue al policía y se recuesta en el marco de la puerta. El negro se acerca a la cama, observa despacio el cadáver y se inclina sobre su brazo, le desprende el Rolex de oro. El Coronel le dice tajante:

—Deje eso en su lugar.

El policía lo mira de soslayo, desconfiado:

—Debo llevarme todos sus objetos personales.

—No se llevará nada hasta que llegue el Cónsul de Colombia.

El negro se le encara furioso:

—¿Y quién es usted para decirme lo que puedo hacer o no puedo hacer? Yo soy la autoridad, ¿no se acaba de dar cuenta? ¿Qué hace ahí? Vaya para el comedor, y espere que los interrogue.

El Coronel masculla seco:

—Deja eso ahí y vete al carajo.

El policía duda y concluye por dejar el reloj sobre la mesa de noche. El Coronel insiste:

—Te dije que lo dejaras en su lugar. Vuelve a ponérselo en la muñeca.

El policía camina a trancos hacia el comedor, al tiempo que saca una libreta del bolsillo de la camisa:

—¡Dénme los carnés de identidad! Al médico lo podrán engatusar, pero a mí, no—se detiene, se vuelve, observa mordaz al Coronel—Oye, yo te conozco. ¡Cómo no! ¿A ti no es a quien le llaman el Coronel? ¿Por qué te dicen Coronel?

—Porque cuando a ti todavía te limpiaban el culo, ya yo hacía historia. Mejor: creía que la hacía.

Hay una mueca sarcástica en los gruesos labios del negro:

—Ah, vaya. ¿Y ya no eres Coronel? ¿Qué haces ahora?

—Me jubilaron—y agrega ácido, cortante. Ahora cargo turistas y putas en el Lada. ¿Quieres saber algo más? Acaba y vete.

El policía escruta el semblante de la mulata:

—¿Conque jinetera?

Doña Loretta lo desafía soberbia:

—Usted se propasa. No sólo penetra en mi palacio sin mi consentimiento, sino que osa emitir juicios desconsiderados. Pero, por Dios, ¿dónde cree usted que está? ¿Tendré que rebajarme a decirle que ésta es una casa honorable y que yo respondo de todos los que en ella se encuentran? Hemos hablado demasiado, basta ya, termine de ejercer su oficio, y haga el favor de abandonar este lugar. Un hecho lamentable no le da ningún derecho. ¿Ha entendido?

Espoleada por estas altaneras palabras, La Jabá se encrespa:

—Se equivoca. Usted no es quien para faltarme el respeto.

El negro, desconcertado, aún murmura:

—Bueno, ya eso lo veremos en su momento—aspira fuerte, pasea su mirada por el comedor, recupera el aplomo de sus funciones—Díganme de una vez: ¿cómo murió?

El Coronel se apresura a responderle:

—Hubiera empezado por ahí. Hay poco que contar. Habíamos salido a dar una vuelta. Al regreso Laudelino se tiró en la cama. Al cabo de un rato se quejó de un fuerte dolor en el pecho. Buscamos un médico vecino. Cuando llegó ya estaba muerto. Me imagino que el médico debe haber avisado a la policía.

El negro revisa los carnés, toma unas notas en su libreta, arroja los carnés sobre la mesa, guarda solemne la libreta en el bolsillo, y para decir la última palabra y enfatizar su autoridad, con un balanceo de todo su cuerpo, antes de partir, espeta:

—Ninguno se mueva de aquí. Hasta que no se hayan agotado las investigaciones.

No ha empezado Doña Loretta a colocar las fuentes y los platos en la mesa cuando se va la luz, masculla:

—Lo único que faltaba esta bendita noche, ¡el apagón!

Más allá de las grandes ventanas enrejadas la ciudad es un muro de tinieblas. El Coronel resiente cuanto aún hay de moho y de tétrico en la casona: no han logrado, con los escasos dólares ganados alquilándoles cuartos a extranjeros, recuperar para la mansión eso que Doña Loretta en sus sueños llama «sus rancios blasones».

—Avíate, mulata—dice imperiosa, con voz glacial, Doña Loretta—, por lo menos busca los candelabros en la cocina y enciéndelos. Tú sabes de sobra dónde están. Si no has aprendido eso en los días que llevas en esta casa, no sé qué habrás aprendido—y al pintar las llamas de las velas temblorosas sombras en las paredes, insiste:—Vamos. Ayúdame a servir. No me vas a decir, carajo, que lo sientes. Ese hombre era un bestia. A mí me pagaba cada dos días, y en lo demás no me meto. Pero, ¿tú crees que yo no oía desde mi cuarto cuando te vapuleaba de lo lindo? Creo que cada noche te violaba. Allá tú. A su edad, ¿qué pastillas tomaba, eh?

Tartajea La Jabá:

—No tengo ganas de comer.

El Coronel tampoco desea sentarse a la mesa. ¿Qué gana con recordar, una y otra vez, los últimos instantes transcurridos junto a esa ingenua trampa que fue la valla de gallos? Escorado por el whisky, Laudelino acudía a menudo al mostrador bajo la cobija del cono de guano; discutía con chirridos que alejaban al Coronel hacia la ceiba, a refugiarse entre sus enormes raíces de piel plateada, en el sosiego de la lejana vista de los palmares y el espejo de la laguna bajo la lápida del sol. Laudelino regresaba trastabillando hacia la grita de la valla, y penetraba tozudo empuñando un rollo de miles de dólares. El Coronel apenas se fijó en el Mercedes que subió la cuesta hasta los cocoteros y se parqueó en el único lugar que quedaba vacío, en esos dos hombres que desde el mostrador no apartaban sus ojos de la puerta de la valla. Tras un unánime alarido, un tropel enardecido se derramó desde la angosta abertura entre las toscas gradas de madera. Los dos hombres penetraron en el tropel a codazos, y en medio de su soñolencia el Coronel advirtió que habían aislado a Laudelino y conversaban con él. Laudelino retrocedió espantado hacia el mostrador, uno de los hombres se llevó la mano atrás, al cinto bajo la guayabera, detuvo el gesto al vomitar las gradas una nueva turba gesticulante y colérica que los envolvió a los tres. Laudelino abrió la boca como quien se ahoga, giraron sus ojos desorbitados, sus uñas desgarraron la camisa en el pecho, tuvo convulsiones, su cuerpo se arqueó, tanteó los bolsillos del pantalón, intentó llegar al mostrador y se desplomó. La Jabá se le encimó, le agarró las muñecas, se las retuvo contra la tierra, lo cubrió con su cuerpo. Ya estaba Laudelino exhausto, cuando La Jabá desde el suelo imploró con la mirada y un hondo ronquido al Coronel que acudiera. Jadeó: «Vamos, no queda otro

remedio, está completamente borracho». Entre los dos lo arrastraron hasta el Lada y lo embutieron en el asiento posterior. El Mercedes descendió despacio la cuesta, se detuvo un instante, y de golpe aceleró por el sendero de grava hacia la carretera. «Está que no puede con su alma», roncó la mulata, «vamos para la casa, a que duerma la juma». Atrás se oía acezar, se oían palabras mordidas, quejidos, patadas; pero el Coronel tenía bastante con ocuparse del tráfico al entrar en La Habana. Su único deseo era arrojar esa carroña, llegar al vetusto palacete del mirador y la araucaria en El Vedado. Laudelino era un bulto inerte al sacarlo del auto, arrastrarlo por el pasillo y tirarlo sobre la cama. «Yo me quedo con él», rugió la mulata, «al salir cierren la puerta».

El Coronel le pidió un café a Doña Loretta. Diez minutos después vino La Jabá a la cocina: «Ya duermo tranquilo. Mañana estará de nuevo en pie. Ojalá que no se le ocurra volver a esa maldita valla». Doña Loretta maldijo: «Me había pedido una paella para esta noche. Y viene en ese estado. ¿Quién puede entenderlo? Al diablo, nos la comeremos nosotros». ¡Qué paella ni paella!, piensa el Coronel. ¿Por qué no se fue en ese momento? Ahora estaría bien lejos. Laudelino le había pagado con largueza esa mañana los anteriores viajes a la valla escondida por vuelta de Managua. Eran las únicas salidas que hacía. Se embulló cuando La Jabá le dijo que allí no iban más que mexicanos ricos, que nunca se toparía con un colombiano. No le gustaban los cabarets, no recibía llamadas telefónicas ni daba a nadie el número del palacete. Si establecía una comunicación era lacónico, escueto, y nunca hablaba más de un minuto. «He venido a descansar. Eso es todo», alegaba Laudelino. Si no fuera por sus escapadas hacia la valla de gallos, hubiera sido el más adorable de los huéspedes de Doña Loretta, el huésped ideal, el huésped embrujado por el castillo y su castellana.

Se acerca la luz de una linterna por el pasillo. Se detiene junto al borde luminoso del círculo que cae de la araña un retaco calvo, con grueso mostacho canoso y camisa de colorines.

—Buenas noches. ¿Dónde está ése? ¿Cómo dijeron ustedes, Laudelino?

Ninguno le responde. Precisa: «Soy Reutilio Almodóvar. Vengo del Consulado». Doña Loretta se pone en pie, alza uno de los candelabros, dice con evidente repugnancia:

—Pensé que nunca vendrían. Por aquí. Y a ver si se lo llevan pronto. Desgracia la casa. Yo tengo que cuidar su prestigio.

El retaco le toma el pulso al cadáver, le busca con el dedo la carótida:

—¿Cuándo murió?

—Hace unas horas.

Recoge de la mesa de noche el pasaporte, lo hojea, revisa la cartera de cuero, al levantarla rueda una escalera de tarjetas de crédito. Exclama intrigado:

—No entiendo. En las tarjetas de crédito aparecen dos nombres que no son los del pasaporte. Y aquí no hay dinero. ¿No tenía efectivo?

Reutilio Almodóvar registra meticulosamente, casi con ansiedad, sus ropas, cada bolsillo, las maletas, el armario. La Jabá masculla desde la puerta:

—Me había dicho que mañana iba a sacar dinero del banco.

El retaco se vuelve, escarba en los ojos de la mulata, después examina minucioso cada pliegue de la cartera de cuero, vuelca las maletas, tantea sus forros, y al cabo, decepcionado, rezonga:

—Enseguida mandaré a buscar el cadáver. Recojan todas sus pertenencias, todas, y métanlas en las maletas. Que no se les quede ni un papel. Ahora me voy. Me temo que tendré que comunicarme urgentemente con Bogotá. Quién sabe el ruido que hará este muerto. Dios mío, ni de noche se descansa.

Se lamenta Doña Loretta:

—¿Y quién me va a pagar lo que ha gastado? Quiero que sepa, señor, que se le ha dado una atención esmerada en mi casa. Por supuesto, la habitual.

Ya en el comedor escruta las sombras de la casona Reutilio:

—¿Y por qué con tantas tarjetas de crédito no iba a un hotel?

Doña Loretta se encoge de hombros:

—Decía que en los hoteles uno se encontraba a veces con gente muy desagradable—se repone, engalla la cabeza soberbia—Mi casa se la había recomendado un caballero colombiano. Sépalo, aquí se respira distinción y paz hogareña.

—Ya veo —exclama irónico el retaco, y con las facciones tensas, reteniendo aún entre los dedos el pasaporte y la cartera, le basta una inclinación de cabeza para sumirse en el pasillo.

Doña Loretta y La Jabá van tirando en las maletas cuanto encuentran en el armario, sobre las sillas y la mesa de noche. Doña Loretta, sorprendida, dice:

—¿Y dónde están las pastillas de nitroglicerina?—ansiosa registra la camisa y el pantalón del muerto, murmura confusa:—¿Qué se habrá hecho de ellas? Siempre las llevaba encima. Me dijo que no se desprendía del frasco desde que sufrió un infarto. Eran para detener la angina de pecho en caso de que padeciera otro.

—¿Quién sabe?—musita La Jabá—Quizás las perdió en la valla de gallos.

En un relámpago el Coronel vuelve a ver a la mulata que sofoca las contorsiones de Laudelino, que férrea lo clava con su cuerpo en la tierra, que se mueve incesante sobre él como una tenaz araña hasta que queda agotado, exánime.

De madrugada se llevaron en una ambulancia y un auto el cadáver y las maletas. Reutilio Almodóvar lanza un último vistazo al cuarto:

—No se ha quedado nada, ¿eh?

Doña Loretta lo increpa airada:

—¿Cómo se atreve? Ésta es una casa honrada.

Doña Loretta clausura la casa de un portazo en cuanto han salido al portal el retaco, el Coronel y La Jabá. Va hacia el comedor, apaga las velas de los candelabros, se deja caer en una butaca; intenta juntar los pedazos de sus sueños, erigir de nuevo la torre de sus fantasías, quisiera restregar la querida penumbra, borrar de ella tanta contaminación como han dejado el cadáver y, sobre todo, los inesperados intrusos: el retaco, el policía, el médico. No cree que aquellas horas de excitación y de ira le consentirán dormir, pero camina hacia la escalera que la conducirá a su cuarto en el piso superior. No le sorprenderá

el sol al entrar por el balcón, más acerada que nunca velará su voluntad en sus ojos abiertos, fijos en un tiempo rígido, regido por su inquebrantable obstinación, ajenos al espacio.

Una vez que se han quedado solos, el Coronel le echa el brazo sobre los hombros a la mulata:

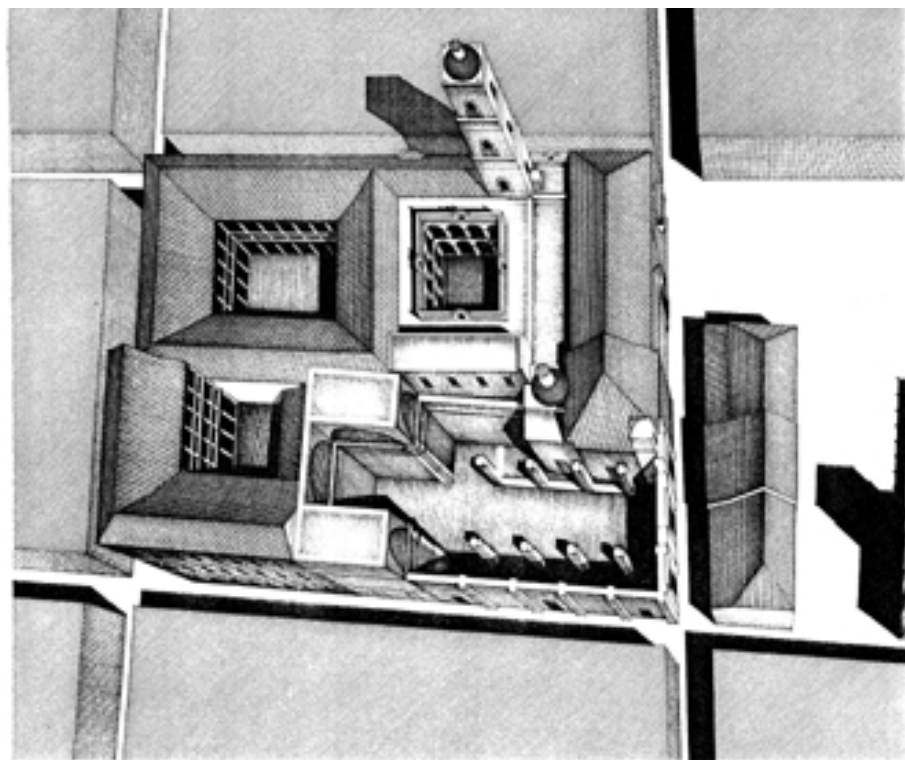
—Vamos, ya aquí no hacemos nada.

La Jabá sacude las cuentas de colores de sus finas trenzas, por primera vez en la noche hay fulgor en sus verdes ojos, y bajo los ópalos iniciales del alba camina ligera hacia el Lada. Ya en el auto el Coronel le dice:

—Vaya, se acabó el jineteo. Con el dinero que tienes puedes irte cuando quieras. Ya no tendrás que buscar un extranjero que se case contigo y te lleve afuera. Sinceramente, te deseo suerte.

—Coronel, no le entiendo.

—¿Qué importa? Este viaje va por la casa. ¿Dónde te dejo?



Convento de Santo Domingo en el siglo XVIII.



Revista de Occidente

N.º 220

Septiembre 1999

VIDA, HISTORIA, NOVELA

Artículos de

**Claudio Magris, Joyce Carol Oates,
George Steiner, Krzysztof Pomian,**

Un texto de

Czeslaw Milosz

Entrevista con

Hannah Arendt

N.º 221

Octubre 1999

ASUNTO PINOCHET Y GLOBALIZACIÓN DE LA JUSTICIA

Artículos de

**Lord Goodhart, Philip Allot, José Eugenio Soriano,
Cástor M. Díaz Barrado, Carlos R. Fernández Liesa**

Entrevista con

Julio César Strassera

Soren Kierkegaard: «Sobre la ironía»

Destierros y exilios interiores

El rumor de los clásicos latinos en la poesía cubana¹

1. A MODO DE PREÁMBULO

Las alusiones literarias sobre el exilio, con sus vertientes y series temáticas², se nos presentan, siglos después, sumamente atractivas por la extraordinaria vigencia que proyectan sus textos y por el eco que de ellas se han hecho algunos escritores de hoy.

El primero de los grandes modelos en las letras, aparece con Odiseo y la creencia de que son los dioses los causantes de su largo peregrinar. El elegíaco Tirteo revelaba en sus poemas la vida terrible que aguardaba a quienes perdían su ciudad y concluía que una bella muerte era siempre preferible al lamentable destierro. La lírica griega arcaica propone casos de desterrados políticos que añoran, desde otras tierras, la patria que tuvieron que abandonar y apuntan ya que es la política y no los dioses, el verdadero móvil de sus penas.

También la tragedia confirma el asunto del exilio con numerosos personajes que nos recuerdan, aún en nuestros días, la dolorosa experiencia del destierro: Edipo, Polinices, Medea. Las características de ésta última, su vagabundeo y su destino trágico hacen de ella uno de los testimonios más peculiares del exiliado en la literatura.

¹ Deseo agradecer a Miguel Lacruz, Xavier Gómez y Angustias Iglesias por la ayuda brindada.

² Carlos García Gual (1996) sugiere dos gamas temáticas para la literatura antigua del exilio: la que expone las penas y quejas del exiliado y, frente a ella, la que elabora en una serie un tanto tópica los beneficios y consuelos del exilio. Véase el interesante artículo al respecto titulado «Los privilegios del desterrado según fray Antonio de Guevara», en Revista *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, Madrid, N° 26-27, págs. 93-103.

Roma, por su parte, ha influido —como ninguna otra literatura— de forma amplia y permanente. La literatura latina nació marcada por la errancia. Ninguno de los grandes poetas de la antigüedad clásica romana era originario del Tíber o del viejo Lacio. Savia, fuerza, fisonomía y genio latinos han heredado las singulares literaturas románicas en las que el exilio es práctica repetida y plural.

Roma lleva de la mano, para comenzar, a Cneo Nevio (c. 235-204 a. C.) el soldado poeta. Sufrió cárcel y murió, solo, en el destierro.

El más grande de los poetas del exilio ha sido, sin duda alguna, Ovidio (43 a. C. - 17 d. C.). Por razones aún inexplicables³ se le desterró a Tomos, a orillas del mar Negro, en donde nadie le entendía su idioma y era allí un bárbaro más. La queja de su *barbarus hic ego sum, quia non intellegor ulli* (*Tristes*, 5, 10, 37) es el mismo sentimiento de incomunicación lingüística que sufren los desterrados modernos y una de las características más relevantes del exilio de nuestros días.

Ovidio murió en el ostracismo tras nueve años de incertidumbre. Quedaron, para demostrarlo, *Tristes* y *Pónticas*, desoladoras obras que aún jadean y producen un sabor angustioso y desesperado.

Más ecuanímenes resultaron Cicerón (106 a. C. - 43 a. C.) y Séneca (c. 1 - 65 d. C.) quienes, a pesar de la dureza del exilio, sobrellevaron con entereza la separación de su país. Si Séneca se atrevía a asegurar que «ninguna tierra es un exilio, sino otra patria» (*De Remediis fortunae*, 8, 1), Cicerón, por su parte, avalaba que «la patria está allí donde se está bien» (*Tusculanas*, 5, 37, 108)⁴. Sin embargo, ambos autores dejaron en su correspondencia testimonios estremecedores sobre los inconvenientes del destierro.

No es, en cambio, propósito de este acercamiento a la literatura del exilio, limitarnos sólo a la poesía del destierro. Hay otro exilio todavía más severo, el exilio interior: esa clase de ensimismamiento fatídico en el que cae el poeta dentro de su propio país. Para esta poesía no existe ni tiempo ni espacio. El poeta está sumido en otro lugar infinitamente misterioso. La equivalencia lírica se valora entonces en la sensación de asfixia, en el creerse sitiados en su propio entorno y en el hecho de que la poesía, a pesar de la censura, es la única vía posible de escape. Y esos seres apresados se enraízan sólo en el verso, puente esclarecedor entre una y otra época, como el rumor artero, que susurra, siglo tras siglo que «la herida vive, acallada, en el pecho» (Virgilio, *Eneida*, 4, 67).

2. EL DESTIERRO

Rumbo al exilio del que no regresaría y durante la travesía desde Samotracia a las costas de Tempira, Publio Ovidio Nasón escribía:

³ José González Vázquez (1992) en la introducción de *Tristes-Pónticas* ha señalado que. «el misterio que rodea la condena de Ovidio, de no mediar algún descubrimiento inesperado, parece abocado a quedar sin desvelar para siempre». Léanse las numerosas causas posibles del destierro que González Vázquez explica: págs. 8-17.

⁴ Esta aseveración, que, según Cicerón es de Pacuvio, se encuentra además en varios autores latinos como Aulo Gelio o el propio Ovidio, por ejemplo.

Adondequiera que dirijo la mirada, no veo sino la imagen de la muerte, a la que temo en mi vacilación angustiosa y a la vez invoco en mi temor. Si llego a alcanzar el puerto, este mismo puerto será objeto de temor para mí. Es más de temer la tierra que el mar hostil. Pues me veo turbado a la vez por peligros procedentes de los hombres y del mar, y la espada y las olas me causan un doble terror. (*Tristes-Pónticas*, I, 11, págs. 136-137)

Siglos después, en iguales circunstancias de abandono, lejanía y soledad, dimensiones radicales y acongojadoras que el exilio impone, Gastón Baquero, un poeta cubano olvidado en su país y recobrado en la memoria de España, aludía al mismo terror de su antecesor latino en un entrañable poema:

*Parece que estoy solo / diríase que soy una isla, un sordomudo, un estéril. / Parece que estoy solo, viudo de amor, errante / (...) estoy solo en medio de esta fría trampa del Universo / donde el peso de las estrellas, / el imponderable peso de Ariadna / es tan indiferente como el peso de la sangre. / Cuando yo mismo sueño que estoy solo / tiendo la mano para no ver el vacío. («Silente compañero»: *Magias e invenciones*, 1984, págs. 154-156)*

Es el mundo común del desamparo, del aislamiento, del miedo y de la constante traza de la muerte. Esa obra poética, marcada por la melancolía y la disociación devastadoras, al parecer caótica, sin otro engendro que el del dardo punzante contra sí misma, emerge y se impone al lector más allá de toda emigración real, de todo pasado concreto.

Tal se nos presentan estos hombres de contigüidad inusitada; desnudos, con el alma en la punta de los dedos, heridos y sin escapatoria posible:

*Todo lo hemos perdido, sólo nos queda la vida. (Ovidio, *Pónticas*, 4, 16, 49); reunimos nuestras soledades / desautorizadamente / ninguna mano humana acariciará nuestra extraña / herida (...) somos el espejo de la nada. (Gastón Baquero: «Palabras de Paolo el hechicero», *op. cit.*, págs. 141-142)*

Desarticulados sus miembros y diseccionado también desde dentro, Ovidio repetía «vive sin saber él mismo que existe» (*Tristes*, I, 3, 12) y el poeta cubano, solo y roto, escribía:

Yo viví en un mundo y cerca de unas personas que no volveré a ver. No es, comprendanlo, que no quiera volver a ustedes, es que no quiero volver al pasado (...) yo no vivo, floto. Ya no vivo en España. Ahora vivo en una isla, en una isla llamada soledad. (Carta a Eliseo Diego en 1993. Véase el N° 3 de la Revista *Encuentro de la cultura cubana*. Madrid. 1996)

Toda la obra de Gastón Baquero estuvo marcada por los mismos derroteros ovidianos del destierro y es que el exilio no se presenta solamente bajo la forma de una experiencia concreta; es la vivencia de un lugar interior lo que se busca desesperadamente. El tiempo interior se paraliza y el poeta se precipita

a una clase de estado en la que esperanza y espera ya no significan nada. La pérdida del lugar que se extraña, se transforma en una metáfora cruel y escalofriante. En su añoranza, el poeta cubano escribía:

El tiempo junto a ti no tiene horas / me anticipa ¡quién sabe! / las playas / con el radiante nombre de eternidad / las playas donde el tiempo no ha perdido su luz / donde no es hábito ni costumbre / sino memoria pura. («Para Berenice, canciones apacibles», de *Magias...*, pág. 143)

La melancolía de Ovidio le hacía escribir:

Desde que el viaje se acabó y llegué a tocar la tierra (...) no me apetece otra cosa que llorar (...) Me viene a la mente Roma, mi casa y el deseo de todos aquellos lugares y cuanto queda de mí en la ciudad que he perdido. (*Tristes*, III, 2, 197)

El corte agresivo de la vida en dos mitades es el mayor de los desconciertos en la poesía del exilio. La interrogante de lo que se ha sido y de lo que se es. Cuando Ovidio señalaba: «por dónde he de ir y a qué morada he de dirigirme, yo que soy un libro extranjero en esta ciudad». (*Tristes*, III, 190), no imaginaba que mucho tiempo después también alguien, perdido, apuntaría: *Está vuelto hacia sí, metido en su hondo adentro / y ni aún la luz más pura consigue que sonría.* (Baquero: «Magnolias para Betina», *Magias...*, pág. 146)

En el exilio el poeta ha dejado de vivir. Como él mismo había señalado, fuera de su país *flota como un pez muerto y podrido / con la cruz del vivir sobre sus hombros* (Baquero: «Retrato», *Magias...*, pág. 13). Las cenizas revoladas de Ovidio ¿no son acaso las mismas que mueven a estos escritores en cualquier sitio donde se encuentren? Baste sólo con hacer referencia a una de las pruebas más duras del exilio cubano, la de Reynaldo Arenas:

Para un desterrado no hay ningún sitio en el que se pueda vivir (...) En el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces, comencé a huir de mí mismo. (Arenas, R. (1996): *Antes que anochezca*. Barcelona, Tusquets, pág. 314)

Gastón Baquero ha muerto hace muy poco tiempo. Antes de morir en el exilio, había escrito: *Cenizas esparcidas en la luna quiere que sean las tuyas cuando eleve / su máscara de hoy. No deja huellas / Sólo quiere una: descubrir el sendero que lo lleve a hundirse para siempre en las estrellas.* («Retrato», *Magias...*, pág. 13)

Es éste el calmante del poeta. Paradójicamente, él mismo había hecho un hermoso artículo en el año 1991 a propósito de la muerte de Lydia Cabrera, la antropóloga cubana fallecida también en el exilio. En él, Baquero apuntaba: «A sus muertos queridos los romanos ponían sobre el corazón una rama de ruda (...) los griegos tenían un puñado de metáforas (...). Todo lo que decían era aplicable a un viaje: ‘ahora está en otra estrella’ era uno de los

modos maravillosos que empleaban para dar la noticia tremenda» («Lydia Cabrera», en *La fuente inagotable*, págs. 189-191). Tal parece que su poema avizorara justamente ese viaje a las estrellas y también él debió tener, como Lydia, la rama perfumada de ruda en su pecho.

Pero acaso lo que resulte más sobrecogedor es el sentido de la *humanitas* latino. En el mismo artículo, el poeta concluía: «¿Lamentar que la estación de partida no fuera su isla? Un exiliado excepcional, Séneca, se consoló a sí mismo en ocasión parecida y nos dejó a todos el poderoso consuelo: ‘En cualquier punto de la tierra donde nos hallemos —decía— estamos siempre a la misma distancia de las estrellas’» (*op. cit.* pág. 192)

3. EL EXILIO INTERIOR

La poesía del exilio interior, en cambio, se identifica con un tipo de contestación dispuesta contra el ideal de la *gravitas* y la *auctoritas* que no por ser ideales coercitivos de la Roma antigua han dejado de tener vigencia en los regímenes de cualquier parte del mundo que han reprimido la creación literaria. Y si no, qué ha sido entonces la Ley de las Doce Tablas y los continuos conflictos de la libertad de expresión a lo largo de toda la historia de las letras de Roma sino tristes modelos de lo que más tarde sería en Cuba, por citar sólo un ejemplo, el penoso *quinquenio gris* y las repercusiones que ha tenido éste hasta nuestros días.⁵

Fue en esta etapa cuando negaron a figuras tan importantes como la de José Lezama Lima y Virgilio Piñera. Y entonces fuimos testigos directos del período más intolerante y oscuro de la política cultural de la revolución.

Es justamente la poesía de José Lezama Lima el más alto exponente del exilio interior, del acorralamiento en su propio país; él mismo había escrito que *lo esencial del hombre es su soledad y la / sombra que va proyectando en la pared*. Todo para Lezama fue soledad y sombra proyectada. Su obra, incomprendida durante muchísimo tiempo, fue impenetrable, desgarrada, con una lógica interna casi imperceptible para sus coetáneos. Emilio de Armas, en su prólogo a la *Poesía* de Lezama, libro cuidadosamente preparado por Ediciones Cátedra, Madrid, 1992 señalaba que:

la crítica internacional comenzó a ocuparse de la obra de Lezama, con rigor creciente, a partir de la publicación de *Paradiso* (1966) que pronto alcanzó numerosas ediciones y traducciones fuera de Cuba, donde, mientras tanto, el poeta sufría con altiva angustia el último y más recio embate de la incompreensión y la hostilidad motivadas por la condición revolucionadora de su palabra y de su pensamiento. (Emilio de Armas, *op. cit.*, pág. 18)

⁵ Ambrosio Fornet enmarcó el período más catastrófico de la política cultural de la revolución cubana. El paréntesis supuestamente se abre en 1971 con el Primer Congreso de Educación y Cultura y se cierra después con la creación del Ministerio de Cultura. Para más información sobre esta etapa, véase el artículo «Los años grises» de Eliseo Alberto, publicado en la Revista *Encuentro de la cultura cubana*, N° 1, 1996, págs. 33-41.

Es, sin embargo, el libro *Fragmentos a su imán* (1977) donde la urgencia comunicativa y la asfixia alcanzan su más alto sentimiento. Recuerda, justamente a la literatura del *taedium vitae* en la Roma del siglo I d. C., literatura que parece reflejar la fisonomía del hombre moderno en sus múltiples y variados anhelos, tensiones sin resolver, aciertos y errores, sentido dramático y trágico, cierto dominio de lo emotivo sobre lo racional, todo ello como resultado de la incertidumbre y de la angustia. Basta sólo con citar a Persio (34-62 d. C.), uno de los grandes exponentes de esta poesía:

Todo me está negado. Soy el viento / sin colegiar, la muerte de las aves. / Atardecí. / Mi palacio se hundía, mi sonrisa / palidecía, mueca del silencio. / Desbócame, tiniebla trepadora, / hiende con tu locura mi locura, / decapita mi pérfida inocencia. / (...) Todo es recuerdo ya. (...) / la noche está conmigo, sus corceles / la terrible pureza de la nada. («Crepúsculo»: Antología de la poesía latina, pág. 111)

En tanto que Lezama, en el poema «¿Y mi cuerpo?», decía:

Me acerco / y no veo ninguna ventana. / Ni aproximación ni cerrazón. / Me alejo / y no siento lo que me persigue. / Mi sombra / es la sombra de un saco de harina. / No viene a abrazarse con mi cuerpo / ni logro quitármela como una capota. / La noche está partida por una lanza, / que no viene a buscar mi costado. / (...) Siento que nado dormido / dentro de un tonel de vino. / Nado con las dos manos amarradas. (Fragmentos..., págs. 388-389)

El agobio de este hombre cuando escribe: *necesito un pequeño vacío / allí me voy reduciendo / para reaparecer de nuevo / palparme y poner la frente en su lugar. / (...) no espero a nadie e insisto en que alguien tiene que llegar, ¿no es acaso el numen de «mi corazón, angustiado por las dudas, teme y en cambio está dispuesto a soportar los miedos que sean ciertos: priva a los azares del derecho a abatirse sobre mí repentinos y ciegos» de la Farsalia de Lucano? ¿Adónde van a parar estos poetas, incomunicados, aislados, retirados de su propio país, en su propio ámbito? ¿Cuál es ese misterioso contexto del hastío en el que Lezama nada con las dos manos amarradas?, ¿cuáles los miedos de Lucano?, ¿cuál la mueca de silencio de Persio?*

Heredera del ingenio de Lezama Lima y del *taedium vitae* de la literatura romana es la poesía joven cubana de los años 80 que bien pudiera llamarse poesía de la generación maldita por muchas razones, entre las que cabe destacar el descalabro social y político del país, la falta de medios para publicar sus textos, la imposibilidad de conocerse entre ellos mismos, las circunstancias económicas que ahogan cada vez más la palabra escrita, la incredulidad, la ausencia de fe y lo que resulta más desconsolador, la indiferencia hacia lo que escriben. Sus asfixias son, en cambio, más avasalladoras y narran, con absoluta rudeza, el desencanto y el hostigamiento que abordó Lezama mucho más discretamente. Parece recordar esta situación a la poesía de Virgilio con respecto a la de poetas como Lucano. Éste último, considerado el anti-Virgilio, narró la guerra civil en toda su crueldad dando plean voz a lo que Virgilio había narrado en sordina.

Uno de los temas más interesantes de la poesía joven cubana es el mar, el mar como única vía posible de escape, el mar como sueño inalcanzable y a la vez como bálsamo. El mismo mar al que tantas menciones hace la literatura latina. La diferencia es, sin embargo, que para los poetas latinos el mar era un misterio, un temor, una desgracia en los casos de naufragios; en tanto, para esta poesía, es el símbolo para soltar las amarras, el purificador del amordazamiento que existe en la tierra, el propiciador para el naufragio deseado.

Uno de los más antiguos poetas latinos, Livio Andrónico (c. 284-204 a. C.) escribía:

Nada destruye a un hombre tanto como el mar cruel. / Incluso aquél cuyo vigor es grande / lo harán pedazos las salvajes olas. (Antología de la poesía latina, pág. 13)

O Tibulo (50-c- 19 a. C.): *ahora el mar, ahora mil senderos inesperados para morir...* (Antología..., pág. 74)

Pero el joven poeta cubano, temeroso también del inmenso mar, pero desilusionado, apunta:

Yo también busqué con furia mi país / porque temía el mar. / Pero en el mar no hay banderas / Ni habrá país alguno. / Y fue bueno saberlo. (Emilio García Montiel, II, Poesía cubana de los años 80, pág. 132)

La presencia de los temas mar-viaje-viajero es constante en esta última generación de poetas pero, sobre todo, porque singularizan mediante estos conceptos la evasión como único recurso posible:

Se precisa viajar, se precisa un camino / para viajar y otro para atender al viajero. / No basta ser el viajero. No basta poseer la brújula / si no hay un mar donde extraviarse: / ¿para qué queremos la brújula? / ¿qué clase de viajero es aquél que no se extravía? (Rodríguez Tosca: «El viajero»).

O esta imagen:

En altamar la mendicidad no existe / no hay bastardos en una zona como ésta / donde el firmamento llega de trasmano / las historias son metálicas y sin elocuencia / en cambio, en tierra / siempre aflora la brillante amenaza del subsuelo. (Omar Pérez: op. cit., pág. 169)

Propertio (c.50 a. C.-15 a. C.), otro de los poetas del tedio, con sus versos difíciles, oscuros y abruptos, había escrito en la época augustea:

No nací para la gloria, ni diestro en armas: / los hados quieren que yo padezca esta milicia / Pero tú (...) tendrás parte pues del aceptado imperio: / entonces, si tienes un momento para acordarte de mí / conocerás que yo vivo bajo dura estrella. (Elegías)

Tampoco esta generación de poetas jóvenes había nacido para la gloria ni para las armas. Haciéndose eco de estos versos, el cubano escribe:

Mentí a mi país y a mi madre que me creyeron un hombre de bien. / Mi pasaje no lo tuvo ningún muchacho honrado / ni su familia gritó como la mía: a Rusia, se va a Rusia. / Pero no me importaba esa tristeza. / Mentía por delito: / yo deseaba un viaje, un largo y limpio viaje para no pudrirme / como veía pudrirse los versos ajenos / en la noria falaz de las palabras. (García Montiel: «Cartas desde Rusia», *op. cit.* pág. 131)

El hastío y la apatía son las más lacerantes citas de la generación poética de los 80 en Cuba. Cuando Calpurnio Sículo (c.50-60 d. C.), uno de los representantes del *taedium vitae* escribía: *de nada valen las cosas que, en años atrás vimos y resulta sórdido lo que contemplamos.* («Los prestigios de Roma», *Antología*, pág. 104) no hacía más que inscribir la poética del tedio y transmitirla a sus discípulos de hoy. Siglos después, he aquí el resultado:

Esta ciudad está muerta o estás muerto tú. / esta ciudad está muerta o está muerta en ti. / esta ciudad está muerta o eres tú un muerto más o nadie. / tu nombre no me recuerda a nada no me recuerda a nadie. / la nada no termina en ti no empieza es la nada / y nadie y nada es lo mismo (...) / no hay delirio porque tú no eres nadie / estás muerto en ti estás muerto en mí. / esta ciudad está muerta estamos muertos / (...) / hay demasiada luz y no hay ninguna. (Armando Suárez Cobián: *op. cit.* pág. 88)

Y una voz femenina, confundida ante el desastre, concluye:

Yo estoy tristísima o equivocada / pero sé / que a su tiempo estaremos alerta / contra la única oscuridad que conocemos. (Sonia Díaz: *op. cit.* pág. 200)

Diálogos

Ya nadie lo duda: es necesario participar pero participar resistiendo y eso no es sólo posible sino también necesario.

EMILIO ICHIKAWA¹

EMILIO ICHIKAWA NACIÓ EN 1962, SU EDAD EN 1999 ES de 37 años; Rafael Rojas, en 1965, o sea, es tres años más joven que Emilio; e Iván de la Nuez, en 1964, por tanto, es mayor que Rojas y menor que Ichikawa. Los tres son cubanos. Ichikawa reside en Cuba, Rojas en México, y De la Nuez en España. Por sus edades pertenecen a una misma época. Rojas e Ichikawa estudiaron filosofía en la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana, mientras que De la Nuez estudió historia en esa misma facultad. Son amigos, y sus mutuas vivencias los han llevado a compartir o confrontar ideas a través del prisma de personalidades muy diferentes.

La historia, las relaciones socio-económicas o los desbordes de la ideología, nos llegan a través de sus interpretaciones de una manera muy particular. Éstas no sólo parten de la tradición moderna, sino que penetran las deconstrucciones históricas y culturales sin que ninguna de estas posturas acate una ideología que prescriba qué posición se debe asumir para el trato con la cultura.

Quisiera tomar en cuenta, para mis comentarios, tres libros recientes de estos ensayistas: *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*, de Iván de la Nuez²; *El pensamiento agónico*, de Emilio Ichikawa³ y *El arte de la espera*.

¹ «Excurso segundo: el placer de la filosofía». En: *El pensamiento agónico*. Ed. Ciencias Sociales. Colección Pinos Nuevos. La Habana, 1996, pág. 70.

² Iván de la Nuez. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Editorial Casiopea. Colección Ceiba. Barcelona, 1998.

³ Obra citada.

Notas al margen de la política cubana, de Rafael Rojas⁴. En mi análisis no me propongo hacer exégesis de estos libros, sino, sobre todo, comentar su status en el panorama actual del pensamiento cultural cubano.

En ellos no se desarrolla una tesis, más bien abordan un conjunto de aspectos del mundo del arte, la cultura y la sociedad cubana destacándose por la forma instruida con la que se acercan a los estados de conciencia de esa cultura, a sus giros y transformaciones, ayudándonos a comprender muchos de los acuciantes problemas que inciden sobre la vida diaria cubana, según los diferentes escenarios donde habita.

Su diversidad temática nos permite apreciar las interacciones culturales de aquellas zonas ocultas a los observadores menos entrenados en los montajes culturales, zonas donde se manifiestan las conductas, los mitos, las tradiciones orales y religiosas. Dicha diversidad se apoya en una amplia gama de operatorias científicas, propias de la filosofía, la sociología o la historia. Sin embargo, la mayoría de estos ensayos no priorizan ninguna en particular, más bien la reflexión apunta a describir procesos socio-culturales que marcaron y marcan el devenir de la nación, de sus posibilidades expresivas y de sus formas de ontologizar las prácticas simbólicas, en medio de diferentes estrategias de modernización.

Tales pretensiones evidencian un interés por acercarse a aquellas tendencias de mayor novedad en el campo de las ciencias sociales. Las crisis que atraviesan estas ciencias, las obliga a experimentar con metodologías más flexibles que se adecuen a las reconversiones sociales contemporáneas. Investigadores como Néstor García Canclini, James Clifford, Edward Said y Jesús Martín Barbero, entre otros, incursionan en aquellas zonas insuficientemente estudiadas por las ciencias sociales; zonas en las que los procesos culturales se simbiotizan, haciendo aparecer las prácticas culturales bajo muy diversas combinaciones.

Las formas etno-estéticas y las ideológicas intercambian sus roles con los del arte y las creencias. Los frentes culturales serán espacios comunes de consumo cultural, para todas las clases y capas sociales. Estas circunstancias, tan presentes hoy en el mundo del arte y la cultura, serán mejor estudiadas en un campo multidisciplinario que facilita el intercambio de diferentes enfoques y metodologías, que en tradicionales marcos científicos. Por ese camino se hace posible privilegiar los nexos de prácticas culturales de diferentes orígenes y con características opuestas, como son las representaciones simbólicas que se producen en la vida urbana, en los sujetos multiculturales y en las identidades descentradas.

Las categorías y conceptos, aparecidos en el lenguaje cultural, desde fines de los años 70, algunos nuevos y otros reinterpretados, calzan esos propósitos y ayudan a subsanar los vacíos de la modernidad en sus enfoques de culturas no hegemónicas. El comportamiento de estas culturas se ha complejizado en el siglo actual. La multiplicidad de situaciones en las que vive, por ejemplo, la cultura popular, espacial y temporalmente, como sucede con su presencia en

⁴ Rafael Rojas. *El arte de la espera. Notas al margen de la política cubana*. Editorial Colibrí, Madrid, 1998.

los espacios de la masificación o con las transformaciones que presenta el folclor urbano en relación con el folclor tradicional, exigen que las investigaciones tengan en cuenta los diversos comportamientos del espacio social, en el que interactúan factores de carácter antropológico con otros de contenido estético o socio-económico. Debe tenerse en cuenta a su vez, que estas transformaciones influyen sobre los sujetos sociales cuyo carácter bicultural genera prácticas simbólicas bifuncionales, es decir, prácticas que expresan ese carácter en sus formas de manifestarse. Comprender esos procesos ha sido el propósito de los Estudios Culturales, los Estudios Subalternos, y los Estudios Post-coloniales, cada uno según sus necesidades.

Hago mención a estas circunstancias científicas porque considero que el diálogo entre Ichikawa, Rojas y De la Nuez, es posible por el desprejuicio con el que apelan a posturas y enfoques de diferentes campos teóricos, reflexionando sobre las condiciones socio-históricas y culturales de la Cuba del presente. Ellos tratan de explicar el carácter antimoderno o postmoderno *avant la lettre* de la sociedad y la cultura cubanas, ambivalencia que les permite introducirse en temáticas aparentemente alejadas de las teorizaciones propias de las ciencias sociales, como sucede con las narraciones que producen los espacios fragmentados que habita la cultura, las dobles metáforas de la política, y las complejidades de los comportamientos de las subjetividades.

De los libros referidos es el de De la Nuez, el más cercano a este tipo de posturas por la fluidez con la que maneja el aparato conceptual desarrollado por los Estudios Culturales Latinoamericanos y por la entrada a las problemáticas de la cultura desde las fracturas de los órdenes canónicos de la modernidad. La resignificación de los valores y las simbologías del arte y la cultura, así como el descentramiento del habitat de la cultura nacional, son también problemáticas propias del discurso cultural contemporáneo, que están presentes en los análisis de este pensador.

La metáfora de Próspero y Calibán, citando la interpretación de Roberto F. Retamar, es un marco alusivo muy utilizado por De la Nuez, para adentrarse en el tema de la situación que ha creado la dependencia cultural y económica en la sociedad latinoamericana. En el libro, De la Nuez señala: «Los personajes de *La Tempestad* se desplazan como emblemas y se convierten en opciones de identidad para el subcontinente. Próspero, Calibán y Ariel, obran como arquetipos del pragmatismo, la rebeldía y la espiritualidad».⁵ Sin embargo, el concepto de identidad al cual el autor quiere acercarse, es algo más que un conjunto de cualidades, identificadas en símbolos y objetos, es un proceso que se inscribe en desencuentros que la transforman y la proyectan hacia espacios y circunstancias muy diversos: «Me sumergí, también en el Malecón de la ciudad, algo distinto al habitual. En él se recuperan todas las costumbres populares de los habaneros. Ese gran portal de La Habana (más conocido como gran postal de La Habana), donde la gente vende y compra, bebe,

⁵ De la Nuez, I. Obra citada, pág. 77.

busca la brisa, se escapa de Cuba, intenta regresar a Cuba...»⁶ La mirada de este pensador nos conduce al interior mismo de la ciudad, ella no es un simple espacio, aproximarse a sus símbolos y a sus imágenes sólo es posible si saltamos las omisiones que resultan de estar siempre en algún bando ideológico.

Este libro, al pretender abordar el comportamiento diverso del cubano, palpa con gran intensidad las ambigüedades del presente con sus sueños y sus pesadillas. Las circunstancias que han creado los dualismos culturales son espacios habitados por la cultura en los que la sensibilidad se expresa de forma insospechada: «... Hombres y mujeres a muy pequeña escala nos inducen a descubrir la vida que persiste después de todo lo ocurrido. Interrogar no los signos de la ciudad, sino lo que estos signos esconden. Con la intuición de que hay por allí, todavía, una vida que encontrar, rescatar y compartir».⁷

De la Nuez ensarta costas y travesías. La Isla es una balsa perpetua, con una historia que traspasa los límites de las descripciones. Es el estado latente de una sensibilidad que avanza por los difíciles vericuetos de su adultez.

La lógica del libro tiene que ser descubierta entre los viajes y el atraque a los puertos. No se describen circunstancias, se narra sobre sus formas de existencia en la cultura, creándose un puente hacia la estética del comportamiento social, una esfera tan poco privilegiada en su estudio y por la que De la Nuez nos conduce hábilmente: «Ya en su vejez, cuando a Fernando Ortiz se le preguntaba sobre su salud: ¿Cómo está, profesor?, respondía sencillamente: Aquí, durando. A fines de los ochenta, cuando a alguien se le hacía, en Cuba, la misma pregunta, respondía sin pensarlo dos veces: Aquí, escapando».⁸

Con relación al libro de Rafael Rojas, hay en él una inclinación más filosófica que en el de De la Nuez, y en este sentido se aproxima al estilo de pensamiento de Ichikawa. Sin embargo, su balance entre la perspectiva cultural e histórica y la referencia filosófica, le otorgan a su pensamiento cualidades muy poco habituales entre los teóricos cubanos.

Sus comentarios transitan del análisis sobre una circunstancia del presente a la incursión en sucesos de la historia. Cada una de sus partes parecen corroborar ese vaivén que la nación dibuja con sus cambios. Un movimiento que pasa del olvido a la memoria, del cuerpo al espíritu. Tanto en Rojas, como en sus colegas, hay una vocación irónica; conocieron de la filosofía las excelencias del espíritu universal y aprendieron en Cuba que nada es tan serio como para que valga la pena que se pierda la risa. Rojas apunta: «Después del último vuelo de la aletheia final, tras el derrumbe de todas las estatuas sólo queda en pie la ingrátida expresión del cuerpo: la música, el sexo y la danza».⁹

Es poco usual encabezar un artículo con referencias kantianas, cuyo asunto sea la intolerancia en Cuba, un síntoma de la convivencia diaria, de la conducta

⁶ *Idem*, págs. 71-72.

⁷ *Idem*, pág. 73.

⁸ *Idem*, pág. 33.

⁹ Rafael Rojas. Obra citada, pág. 134.

y las valoraciones, o que Nicolás Berdiaev y Umberto Eco permitan introducir el tema del status incompleto de la nación cubana, de su situación social y de sus formas culturales. Por este camino, Rojas penetra en los indicios de la modernidad en Cuba, indaga en la moralidad, el derecho y la vida de la sociedad civil, manejando datos y planteando criterios que pueden generar diversas interpretaciones. Pero lo privativo de su postura consiste en tratar de conducir el discurso histórico hacia la tradición crítica, hacia las aperturas deconstructivistas del pensamiento contemporáneo, pincelándolo con la sagacidad de los filósofos para quienes no es el cuerpo el que verdaderamente engaña sino el alma.

La historia de la nación, del intelectual, del estado de la sociedad civil, son los temas que lo obsesionan y conmueven, y la visceral humanidad, que en ellos se oculta, lo que despierta en él más interrogantes. El secreto como política, el control estatal sobre el espacio público, el insilio, son síntomas de la cultura y márgenes de las subjetividades que se ajustan a una realidad que es entendida de una forma, por el que la vive, y de otra, por el que la observa.

Para entender la diversidad étnica y cultural de la sociedad cubana y su multiplicidad temporal, no considera oportunos los enfoques esencialistas sino las interpretaciones que se adentran en esa diversidad y permiten superar «... la carencia de una reflexión colectiva sobre la trama nacional»¹⁰. Tanto Rojas como sus colegas, se proponen leer esos síntomas y explicar las causas y los efectos, que provocan en las prácticas culturales y en las producciones simbólicas, desde las que aflora la nación en sus maneras de ser, sentir y pensar.

Con relación al libro de Ichikawa, éste se acerca más al campo de las ideas, en el que la ontología social posee otra sustancia. ¿Cómo se piensa, quién piensa y en qué circunstancias? Se adentra en los márgenes del discurso latinoamericano del presente, explora los caminos de la nueva teoría cultural latinoamericana para aproximarnos a las formas constitutivas de naciones que deconstruyen desde el interior mismo de sus construcciones, creándose con ello transferencias, apropiaciones y refuncionalizaciones.

Ichikawa logra hacer transitar la crítica cultural por diferentes estadios, desde los análisis de la identidad, hasta los diversos significados de la condición postmoderna. Este aspecto es de significativa importancia en el discurso nacional, porque facilita la comprensión de sus propias particularidades y la medida en la que conviven éstas con otras particularidades concomitantes.

Ichikawa aborda la compleja dialéctica del intercambio cultural indagando en la legitimidad de transferencias y predomios culturales. En su libro señala: «América Latina apenas ha sido una escolta de la modernidad euronorteamericana. En cierto sentido fue condición de su modernidad y hoy un componente de su condición postmoderna».¹¹ «... hoy América Latina parece vivir los males de la modernidad sin conocer suficientemente sus logros...»¹²

¹⁰ *Idem*, pág. 85.

¹¹ Ichikawa, E. Obra citada, pág. 31.

¹² *Idem*.

Depender de la lógica moderna para explicar nuestra propia lógica cultural nos ha situado, históricamente, en los límites de una subjetividad incompleta y dual: podemos ser postmodernos por anticipado, sin haber sido modernos a su tiempo; es decir, vivimos circunstancias modélicas que poseen un doble carácter, y a su vez, hemos tenido que asumirlas en condiciones muy desventajosas. Este pensador recorre estas circunstancias arribando a un aspecto que le interesa especialmente: la autocrítica, así como los beneficios que conlleva su aplicación a las interpretaciones de la cultura.

Aquellas zonas recorridas por Rojas y por De la Nuez, de memorias incomunicadas y silenciadas, civilidad despaciada y cambios de valores, Ichikawa las explicita a través de las incógnitas que se le pueden presentar a cualquier reflexión. Ichikawa se pregunta: «¿Pueden los postulados filosóficos reflejar la quintaesencia de la nación, como lo son el baile, la plástica y la música?»¹³ La filosofía es un recurso que le facilita transitar por sus investigaciones sobre la cubanía, y puede ser, a la vez, un posible marco para expresarla: «No creo que el cubano sea un ser afilosófico, mucho menos antifilosófico. Al contrario, su sensibilidad extrema lo hace propenso al moralismo, vertiente socrática de la filosofía...»¹⁴

Para Ichikawa tratar de acercarse al espíritu de la nación por sus inclinaciones reflexivas es una necesidad que nos adentra en valores que muchos creen ausentes en el cubano. Él comprende que estas temáticas se desenvuelven bajo la incertidumbre de una modernidad que es también muy propia de América Latina, por ello hace énfasis en la idea de que en la historia de toda nación, la autorreflexión y la autocrítica son estadios imprescindibles para alcanzar el despliegue de aquellas zonas que Rojas enfatiza como espacio civil, derecho y moralidad. El paso de la madurez de una nación es el tránsito de su vida cívica a su vida moral. Es la autoconciencia de un bienestar que es el fruto del vuelo de su espiritualidad y el camino hacia esa madurez se desbroza transitando desde la autoconciencia hacia la conciencia, desde las prácticas hacia las objetivaciones.

Pero Cuba, como señala Ichikawa «... es diversa y no posee una identidad resultante... El cubano vive una cultura aún inexpresada teóricamente».¹⁵ Eso quizás sucede así, porque sus manifestaciones vitales son todavía el sello que distingue su personalidad, y los componentes de esas expresiones son el principal vehículo desde el que se manifiestan sus visiones sociales y culturales. Ello no niega el llamado que encontramos en el texto a la filosofía cubana, para que penetre en el proceso formativo de la cultura. Por el contrario, confirma su necesidad. Pero, quizás el camino no sea exactamente ése, sino que se confina a la forma de filosofar, la cual debe situarse más cerca de la crítica cultural, de las zonas concomitantes de la sensibilidad y de sus expresiones, que de teorías universales ya abordadas por el pensamiento moderno.

¹³ *Idem*, pág. 63.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*, pág. 67.

Es en este punto en el que se dan la mano estos pensadores y donde el campo interpretativo abierto por los Estudios Culturales adquiere importancia para indagar en la cultura desde cualquiera de sus extremos: en la confluencia de las prácticas culturales, de las imágenes, de la producción simbólica o de la cultura oral. Debe tenerse en cuenta que la vida cotidiana, la cultura de la risa, el imaginario popular, expresan el espíritu de la nación y tienen su propia generalidad, sólo que nos faltan todavía recursos para alcanzar aquella lógica que nos lleve hasta sus construcciones más sistemáticas.

En la cultura cubana, como en cualquier otra cultura de América y del Caribe, se hace necesario formular principios teóricos que permitan reconstruir sus fases históricas y sus vínculos lógicos, ya que no es posible estudiar el presente, sin comprender qué lugar ocupa en él la tradición. Por eso, las citas diversas traídas a colación por De la Nuez, sobre el pensamiento cultural latinoamericano, del pensamiento postcolonial por Rojas, o de la filosofía por Ichikawa, completan un cuadro magnífico de variantes culturales de investigación que tienen por objetivo abrirse hacia posturas no clásicas en la indagación de una historia y una cultura donde la sensibilidad ofrece un amplio marco de referencias.

Tantos contrastes, tanta diversidad y tan variadas diferencias conducen a que la lógica binaria, propia del pensamiento racional, no funcione para comprender sociedades donde las circunstancias obligan a compaginar actitudes aparentemente excluyentes, sin que ello le cause un sisma a la conciencia. Por ejemplo, hace un tiempo una amiga que visitaba la Isla, me hizo este comentario: «— ¡Qué curiosos son los cubanos, lo mismo hacen una fiesta de despedida a quienes se marchan para la Unión Soviética, que a los que lo hacen para Estados Unidos!» Ella no comprendía que para nosotros lo realmente importante es la partida.

Nuestras culturas tienen una peculiaridad esencial, los tiempos que hemos vivido y que vivimos son múltiples desde la lógica de su construcción. A pesar de que esta característica es muy propia de América Latina y del Caribe, la podemos encontrar también, bajo otras formas, en los barrios judíos, chinos o latinos de Nueva York. Son espacios donde predominan las formas de conversión social, de las creencias, los hábitos y las costumbres, porque ellos hablan con más sinceridad y con más precisión del real estado de la cultura.

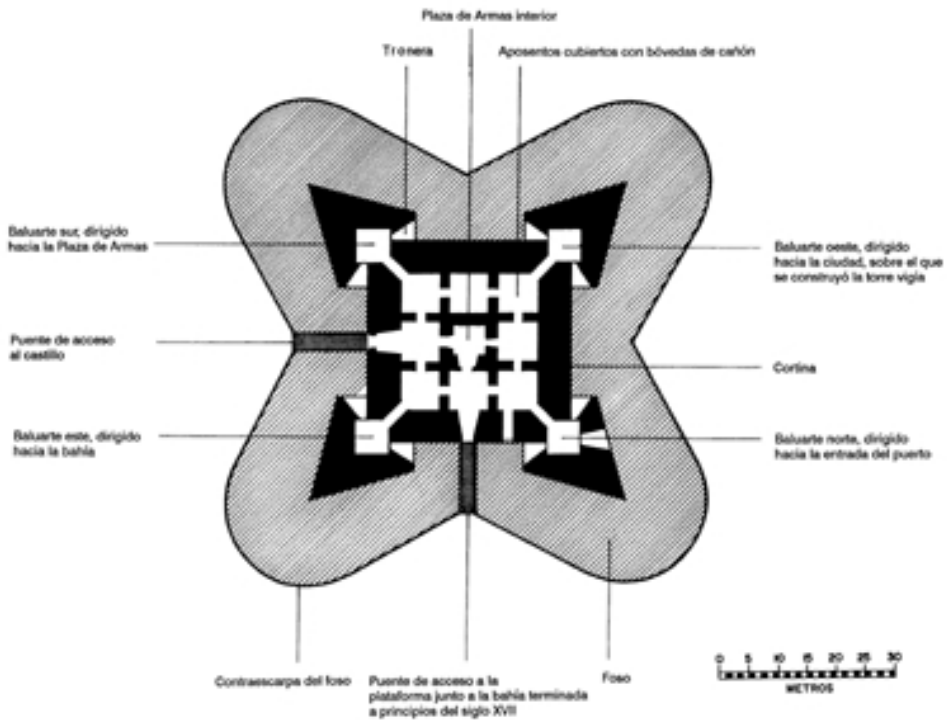
Con el paso del tiempo hemos aprendido que las decisiones políticas, siempre en conformidad con los poderes de la economía, ordenan la sociedad, determinan su comportamiento y modelan su apariencia. Pero, en nuestras sociedades donde la pobreza no ha sido superada y el proyecto de la modernidad moderniza desfigurando, las respuestas sociales a ese proyecto son oblicuas y más sintomática puede ser la cadencia del contoneo de una negra al lado de un europeo, que el último discurso insurgente.

La justa medida sobre el análisis de la historia y la cultura cubanas, es difícil de encontrar en la actualidad, ya que el carácter extremo de muchas interpretaciones bloquea la objetividad y la distancia crítica imprescindibles en la investigación social. Los ocultamientos de información, las zonas vedadas y las

apologías al proceso social, limitan las posibilidades para entender la riqueza, la variedad y las contradicciones por las que atraviesa la cultura cubana del presente.

¿Es posible comprender desde el exilio los avatares que sacuden a la Isla, o será admitida la crítica desde dentro? No puedo responder a estas preguntas con total certeza, pero sí creo que la crítica cultural como la pretendían los pensadores frankfurtianos, se puede encontrar en varios teóricos de dentro y fuera de Cuba.

El desprejuicio con el que meditaba Ortiz, el poder de penetración de Lezama, la inteligencia del vistazo histórico de Moreno Fragnals son paradigmas que animan al más afanado pesimista. Obviamente son personalidades de nuestra cultura que han andado por un solo camino: el de pensar sin las cortapisas de una cultura dividida.



Planta de las bóvedas del Castillo de la Real Fuerza.

Dios lo quiera

*Como no sabes lo que pasa
la noche te parece más oscura.*

EUGENIO FLORIT

Eliseo Alberto

«¿SABES LO QUE PASA, ELISEO?», ME DIJO EUGENIO Florit hace unos diez meses, a la sombra liviana de su biblioteca, «desde joven, yo siempre he sido más viejo que nadie». Algo comenté a propósito de las edades, citando a Heráclito, pero no me escuchó: «Soy tan sordo como ese escaparate». Tocaba el piano a cada rato. Las sandalias apenas debían rozar los pedales. Medía menos de cinco pies, digo: tal vez los años lo encogieron. Siempre repasaba las mismas canciones de su tío, el grande Eduardo Sánchez de Fuente: En Cuba, isla hermosa del ardiente sol, bajo tu cielo azul. Sigue tocando, Eugenio: tú sigue. Tenía noventiseis años, le gustaba la ópera, la zarzuela, leía una y otra vez poemas de Quevedo, y se negaba a visitar La Habana. No había vuelto desde la década del cincuenta. «¿Para qué?», dijo aquella tarde y contuvo entre las piernas el temblor de su mano, ansiosa por pegarle a la puerta: «Allí no queda nadie que me recuerde. Mejor así: que me crean frito en algún sartén del camposanto».

La ciudad que él adoraba se había borrado de la noche la mañana, a bolina entre las ráfagas de una revolución que él nunca entendió ni perdonó. Era terco, es decir, era poeta. Entre consignas y pelotones de milicianos, desaparecieron sus librerías de la Calle Obispo, la Manzana de Gómez, los cafés al aire libre, los helados de mantecado en cada esquina, la ferretería de Feito y Cabezón, Reina y Lealtad, donde a él le gustaba comprar tornillos. «Me encantan los tornillos», me dijo en broma: «Son perfectos». Los amigos de la *Revista de Avance* también se escondieron en la noche de sus tumbas, sin despedirse siquiera. Y los del Instituto de La Habana, y los de Orígenes, y qué sé yo: todos se fueron. En Cuba no existía Eugenio Florit.

Unos pocos poetas jóvenes, de esos elegidos que jamás se pierden una fiesta, se sabían de memoria su Martirio de San Sebastián: «Este largo morir despedazado / cómo me ausenta el dolor. Ya apenas / el pico de estos buitres me lo siento (...) / Sé que llega mi última paloma.../ ¡Ay! Ya está bien, Señor, que te la llevo / hundida en un rincón de las entrañas». Eugenio, sin embargo, no dejó de vivir en la isla ni uno solo de sus veintinueve mil días respirados, desde la mañana de 1918 en que, a los quince años, llegó a puerto ¿de Matanzas? (venía de Barcelona) hasta ayer, cuando por fin se quedó rendido frente al piano. «Pero es que ni tú, ni yo, ni aquél, / ni nadie, ni cualquiera / sabemos lo que pasa o lo que queda». Ya no podrán levantarlo los gallos mañaneros ni los pájaros en el jardín de enfrente ni los claxon veloces ni la tos de siempre ni los olvidos ni los perros ni las moscas ni su sombra ni ¿Ricardo?, su querido hermano ¿se llama Ricardo?, que sólo tiene ochenticinco años y aún maneja un Ford verde-limón por los freeways: ése es ¿Ricardo? «Qué serena ilusión tienes, estatua, de eternidad bajo la clara noche».

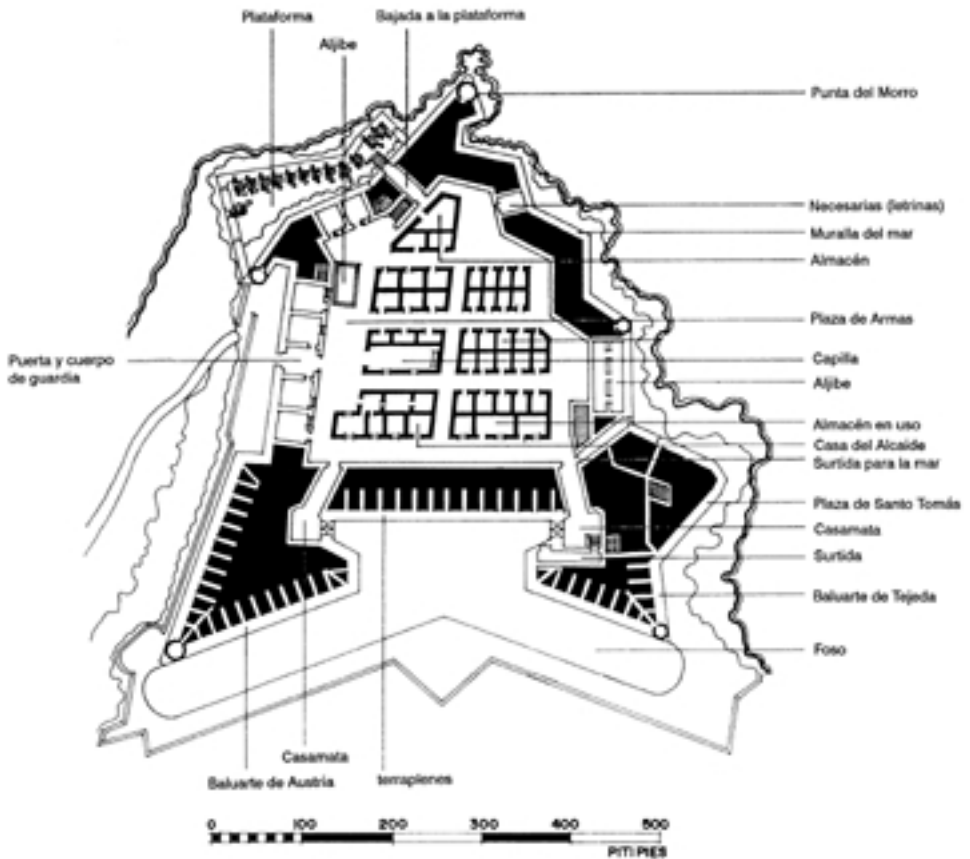
Eugenio dormía poco, no fuera a ser que lo asaltaran de madrugada los fantasmas de sus amantes y vieran, a la luz de la luna, su desnudez de anciano. Por desayuno, el alpiste de un pan. Bien temprano en la mañana, buscaba refugio en su biblioteca. ¡Ah!, escondite de niño, cueva, Cuba, nido, estudio, abrigo: altar de la patria en el panteón del exilio, qué carajo. Entonces se sentaba en la mecedora de mimbre a contemplar sus precarias posesiones, y a medida que corría la mañana se iban desperezando los recuerdos, como si en la sala de un cine no se proyectara un cono de luz sino un rayo de sombra. Cataluña, sur de Francia, Nueva York, la calle Soledad, Santa María del Rosario, su casita en Miami. Allí lo vi por única vez. Cuando lo saludé, su esqueleto de tomeguín se me perdió entre los brazos. El aire acondicionado soplaba fuerte al pie de la ventana y movía el cortinaje. Las cosas parecían vivir, vivían: su camisa, de cuadros azules y amarillos, olía a almidón de arroz; su piel, a cáscara; los muebles a metal de espada. En algún rincón, me dije, tal vez detrás de ese viejo plato con claveles pintados a mano, debe haber una cajita de música. Quizás. Nada me extraña en ese paraíso. La estancia, en verdad, sobrecogía. Uno acababa por sentirse limpio junto a las sandalias de Eugenio. Me acordé de una foto de Gastón Baquero, en su pensión de Madrid, publicada días después de su muerte. El poeta de *Palabras escritas en la arena por un inocente* también había construido a retazos una patria de bolsillo. Viejo, más bien jodido, Gastón aparece tumbado frente a una loma de libros, como un papalote sin hilo. Al ver la imagen uno teme que las laderas se desmoronen y todo se venga abajo en una avalancha de papeles. Corona la pirámide un daguerrotipo del general Maceo, perfil izquierdo: la barba señala el atajo que se debe tomar en caso de una improbable retirada. Chispas de plata saltan en las pupilas de los dos mulatos. ¡Pobres poetas del exilio, solos, olvidados, malgeniosos, secos como bacalao, recalentando en el fogón un poco de arroz y machuquillo de plátano!

La biblioteca de Florit también estaba tapizada de incunables, desde las hormigas del piso hasta las arañas del techo; en los estantes, fotos de familia,

una bandera, pues sí cubana, un candelabro y dos o tres pisapapeles para ganarle al viento la batalla. Afuera, los gritos de la luz. El sol, ese viajero, otro emigrante. Presidían la habitación un grabado de la toma de La Habana por los ingleses, una Flora de René Portocarrero y el retrato de José Martí en Tampa, Cayo Hueso. Cada cuadro era una ventana. Romañach, Amelia PeLáez, Víctor Manuel, Mariano, Milián: benditos iluminadores de nuestra nación cansada. Murmullos. Y el oleaje. La playa. Eugenio no debía dejar huellas en la arena: más que él, pienso, pesaba una paloma. ¡Ah!, las palomas. Nadie entendía mejor que Florit a las palomas. Nadie: ni María, la de Belén, la preferida del Espíritu Santo. El poeta, a solas, acariciaba los adornos como si cada uno vibrara. Y vibraban. Claro que vibraban. Vibraba el florero sin rosas, la alegre castañuela y la nieve al caer sobre un Chicago pequeñito, en una bola de cristal apretujado. En Cuba, isla hermosa del ardiente sol. Sigue tocando, Eugenio: tú sigue tocando. No hagas caso de la gente. Se pisan la lengua. Breteros que son. Hablan y hablan. La biblioteca era una isla, rodeada de silencios por los cuatro puntos cardinales. Su hermano, un hombre demasiado noble para ser feliz en este mundo, le traía refrescos de limón. Luego lo mimaba. Lo consentía. Juntos declamaban sonetos de juventud: «Habréis de conocer que estuve vivo / por una sombra que tendrá mi frente». Sólo a su hermano del alma podía oír el sordo Eugenio, aún de espalda y con los ojos cerrados. Mi mujer y yo tuvimos el privilegio de visitarlo en su casa de Miami, gracias al poeta Orlando González Esteva, amigo, que nos llevó del brazo. Esa tarde no llovía pero no sé por qué recuerdo que no escampaba. Antes, a la mañana, habíamos recorrido un cementerio local donde reposan miles de compatriotas. «Pase lo que pase, gane quien gane», le dije a Orlando ante una tumba donde alguien había sembrado dos arecas, «cuando muchos regresen a la isla, quedará aquí, bajo la tierra, hecho polvo, este humilde barrio de cubanos». Ya a salvo de la tristeza, en la biblioteca de Eugenio, hablamos de muchos temas, del malecón, de literatura y de mi padre: «Se adelantó Eliseo, siempre tan cortés». En una carta que escribió a mi padre desde Columbia University, fechada el 4 de enero de 1960, Florit dice de puño y letra: «Debe usted de saber, y con usted nuestros amigos, que ustedes son mi razón de escribir. Cuando escribo algo, se lo aseguro, pienso en que pueda gustarles a ustedes. Y desde aquí los veo juntos, como en aquella tarde inolvidable de su casa. ¡No suelten mi recuerdo, por Dios! Que me hace falta sentirme junto a ustedes».

Esa otra tarde, entre sorbos de limonada, Eugenio nos contó de Julián Orbón, de los gloriosos mantecados de Muralla, de los pájaros de enfrente, de Lezama y de su hermano, que andaba por ahí, dándole las quejas a Orlando: «Este loco dice que debemos comprar a tiempo las entradas para el teatro, porque la temporada de ópera, en el 2000, va a hacer historia, pero, ¡imagínate!, yo le digo que no sé, Orlando, porque no sé, Eugenio, si en el siglo XXI yo siga, o me dejen seguir, manejando». Eugenio le leyó los labios. «¿Y en esta ciudad no hay taxi?», dijo medio bravo. En un descuido, piroleó a mi mujer: «Bonitos ojos, muchacha, pero mejor la mirada». No se sentó al piano. Cantó a capela: En Cuba. Sigue tocando, poeta: tú sigue. No hagas caso. Recuerda

que eres sordo, más sordo que el cabrón escapatate donde todavía cuelgan tu camisa, tu traje a rayas y esa guayabera guanábana que te gustaba presumir en los veranos. No oigas, por favor, la noticia de tu muerte. Como no sabemos por dónde rayos andas, esta noche nos parecerá, aquí abajo, más oscura. Un relámpago ilumina una paloma. Vuela cielo arriba. Sus alas reman. Reman: es la única manera que tiene de aplaudir. Dios quiera que exista Dios.



Guía de la recreación de La Habana

Francisco Bedoya

Portada: Puerta de Tierra o de la Muralla en el siglo XIX

Fue nombrada así por ser la primera puerta, y durante algún tiempo la única, construida en el lado terrestre de las murallas, en el último tercio del siglo XVII. A mediados del XVIII se abrió una puerta gemela a su lado, ante la necesidad de organizar el creciente tráfico de entradas y salidas por esa parte de la ciudad. Tras la demolición de las murallas iniciada en 1863, en sus terrenos se levantó, en 1879, el Palacio de la Marquesa de Villalba. El cañonazo de las 9, que hoy sigue disparándose desde la Fortaleza de la Cabaña y llama la atención de propios y extraños, anunciaba en tiempos de la muralla el cierre de las puertas de acceso a La Habana.

Contraportada: Hospital de San Francisco de Paula a comienzos del siglo XX

La iglesia actual y el hospital junto a ella fueron comenzados después de 1730, en sustitución del antiguo hospicio femenino que existía en el lugar desde el siglo anterior. Construido junto a la muralla de la bahía, a continuación del paseo marítimo de la Alameda de Paula, ofreció atención hasta el siglo XIX. En 1937 se intentó tirar el hospital, pero duras protestas de intelectuales de la época impidieron el derribo total. Finalmente, en 1946, se demolió el edificio del hospital y la cabecera del templo, quedando la iglesia aislada en la avenida que hoy la circunda.

1. La Universidad de La Habana en el siglo XIX, vista desde las calles Obispo y San Ignacio

El 5 de enero de 1728 se inaugura la Real y Pontificia Universidad de La Habana en el antiguo Convento de San Juan de Letrán o de los Dominicos, fundado en 1578. El edificio original creció a través de sucesivas ampliaciones y patios, hasta tomar el aspecto de construcción compacta y unitaria que se aprecia en el siglo XIX. La torre, junto con la de San Francisco, era la más alta de la ciudad. Fue vendido al estado en 1907, luego del traslado de la institución a la Colina Universitaria. Casi inmediatamente comenzó su accidentada demolición hasta culminar su completo derribo en 1956 para construir el edificio de la Terminal de Helicópteros, ocupado en la actualidad por el Ministerio de Educación.

2. Teatro Principal en el siglo XIX

También llamado el Coliseo, fue erigido después de 1776 en el extremo norte de la Alameda de Paula frente a la bahía. Su interior, en herradura, correspondía a los modelos europeos, con el añadido de la curiosa cubierta, especie de gran casco de barco al revés, encargada a carpinteros de ribera. El violento huracán del 10 al 11 de octubre de 1846 provocó grandes desperfectos en el edificio. Después de varios intentos los planes para su reconstrucción fueron abandonados. El teatro Tacón, más moderno y mejor comunicado, sustituyó fácilmente al antiguo Coliseo.

3. Convento de San Francisco de Asís en el siglo XIX

Fue el primero de la ciudad. Poco después de su fundación en 1575 al sur de la población, se trasladó hasta su actual emplazamiento en la calle de los Oficios. La iglesia y el convento originales fueron reconstruidos de nueva planta en la primera mitad del siglo XVIII. A mediados del siglo XIX tras el paso de un huracán, se hizo necesario derribar el cuerpo posterior del convento, inmediato a la bahía, así como la cúpula y el altar mayor de la iglesia, construidos sobre terrenos poco firmes, ganados al mar. Un alzado de la fachada hacía la Plaza de San Francisco fue reproducido en la portada del número 10 de Encuentro.

4. La Plaza de Armas en el siglo XIX

5. La Plaza de Armas en el siglo XX

El ámbito de la Plaza de Armas a finales del siglo XX es el resultado de una evolución urbana de más de cuatro siglos. Fue trazada en 1559 como espacio para las maniobras militares y explanada al sur del Castillo de la Real Fuerza, comenzado un año antes, en un área entonces cubierta de construcciones, no quedó libre y terraplenada hasta 1586. Permaneció casi inalterable durante el siglo XVII y parte del XVIII, cuando se inicia la construcción de la Casa de Correos o Palacio del Segundo Cabo (1770), que conduce a la transformación espacial que hoy existe. En 1834 se construye el parque actual. A comienzos del siglo XX se derriban los cuarteles y dependencias militares que rodeaban el Castillo de la Fuerza; en los años 50 y 60 se recupera su foso lobulado y se restaura la fortaleza. La Plaza tiene hoy en su centro una estatua de Carlos Manuel de Céspedes, colocada en 1955. Cercano a la Fuerza se encuentra el conjunto de la ceiba y el Templete conmemorativos de la fundación de La Habana en 1519.

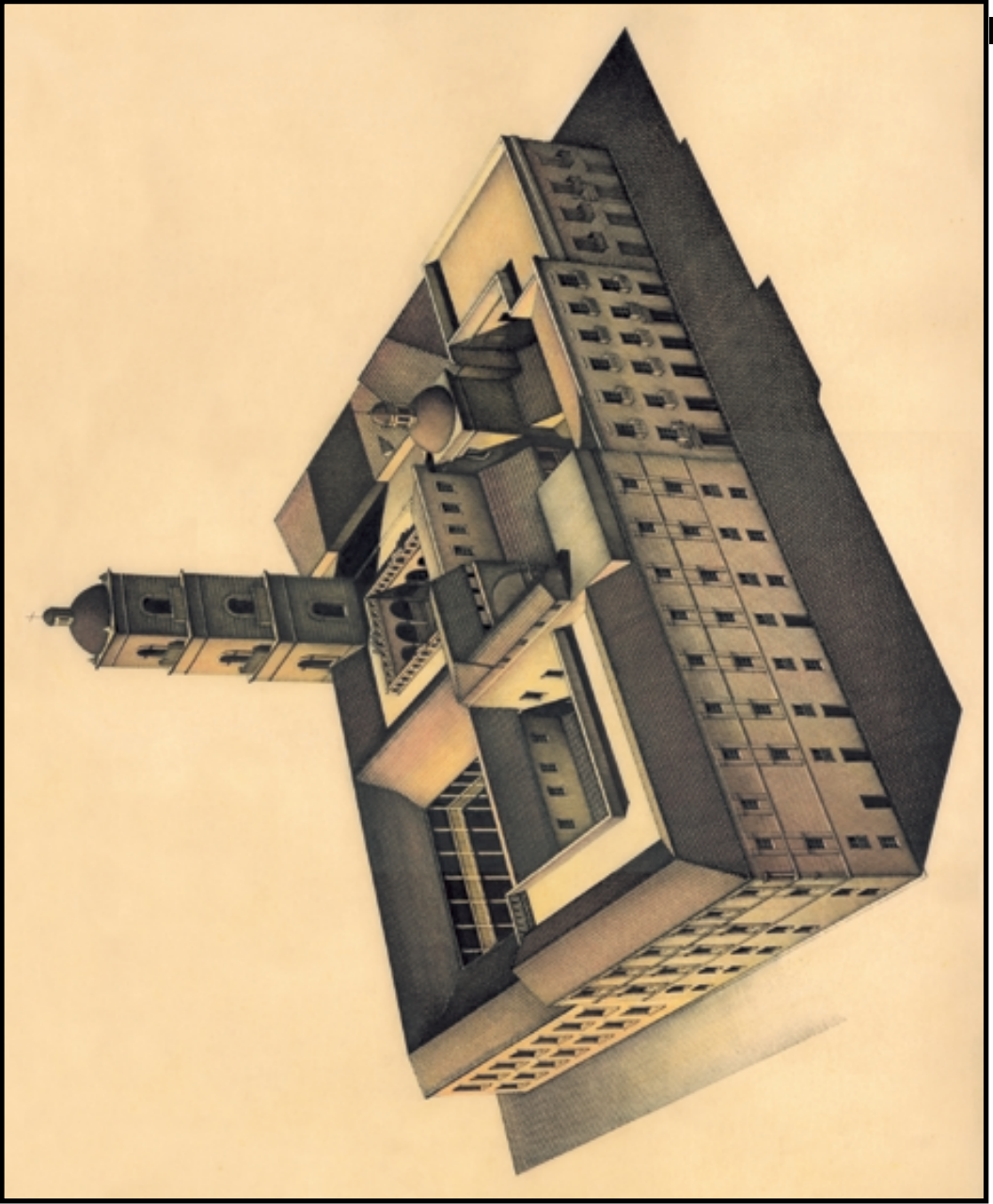
6. El Castillo de los Tres Reyes del Morro antes de la toma de La Habana por los ingleses en 1762

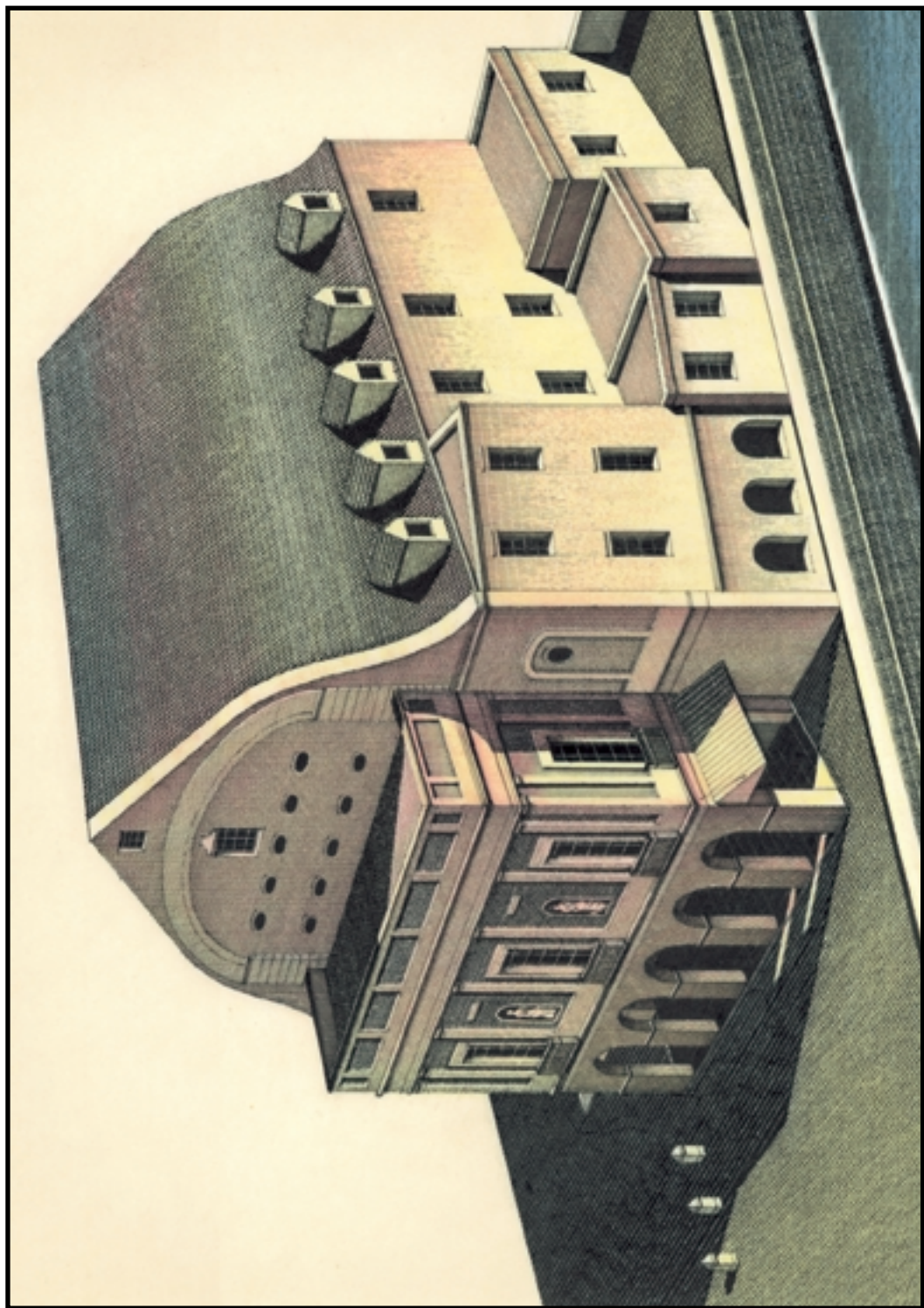
7. El Castillo de los Tres Reyes del Morro en la actualidad

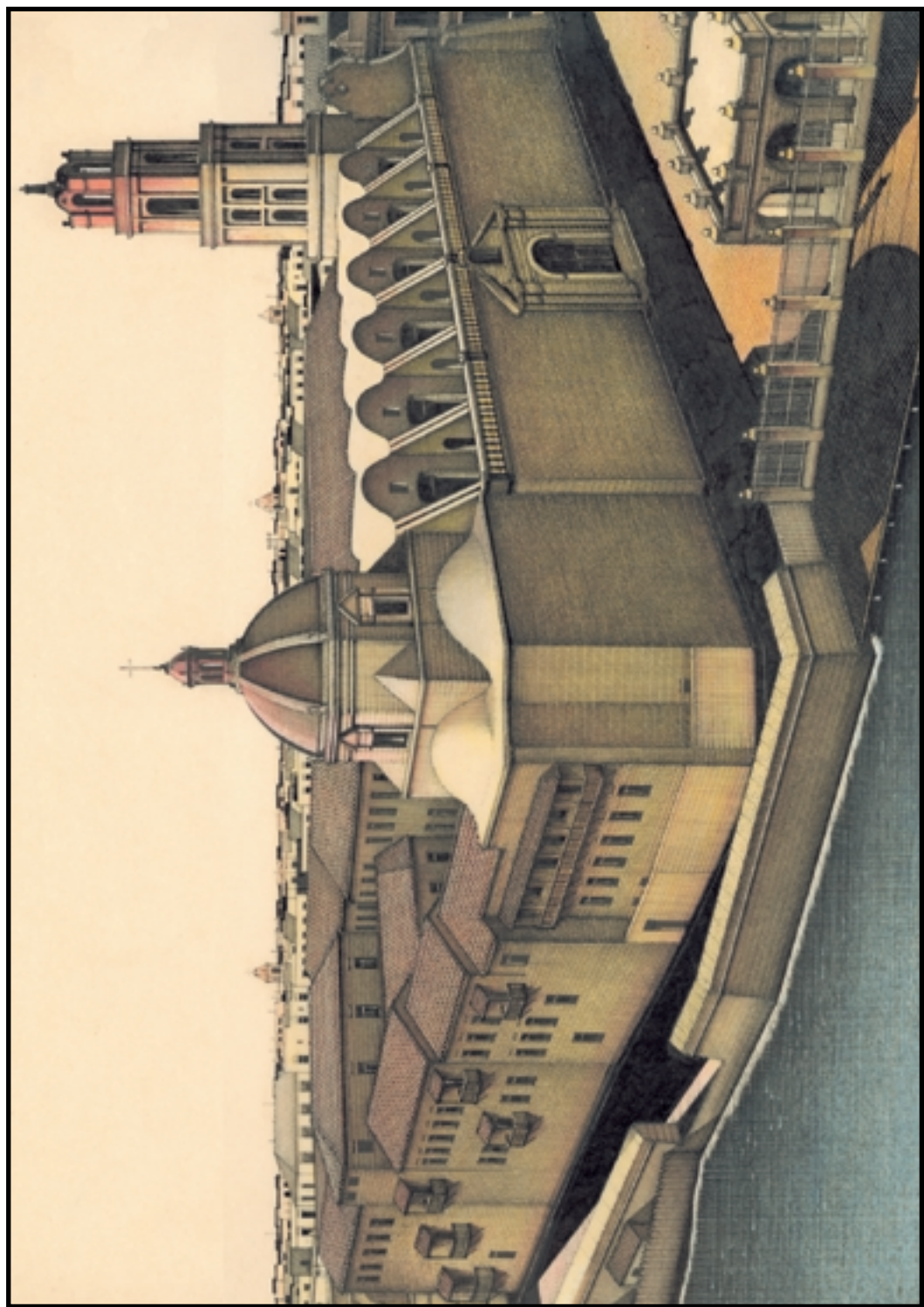
Fue comenzado en 1589 sobre el peñón de la entrada de la bahía; formaba parte, junto con el Castillo de San Salvador de la Punta, situado en la margen opuesta, del plan de modernización defensiva ordenado por Felipe II. La construcción fue dirigida por el famoso ingeniero italiano Bautista Antonelli, y terminada por sus sucesores hacia 1630. Seriamente dañado por el asalto inglés de 1762, fue reconstruido con diversas modificaciones por el ingeniero Silvestre Abarca. Entonces se derribaron los cuarteles para construir el edificio abovedado que hoy existe, y se rediseñó el esquema de tiro de los baluartes, además de profundizarse el foso. En 1844 se sustituyó la torre antigua y se levantó el actual faro con sistema de lentes.

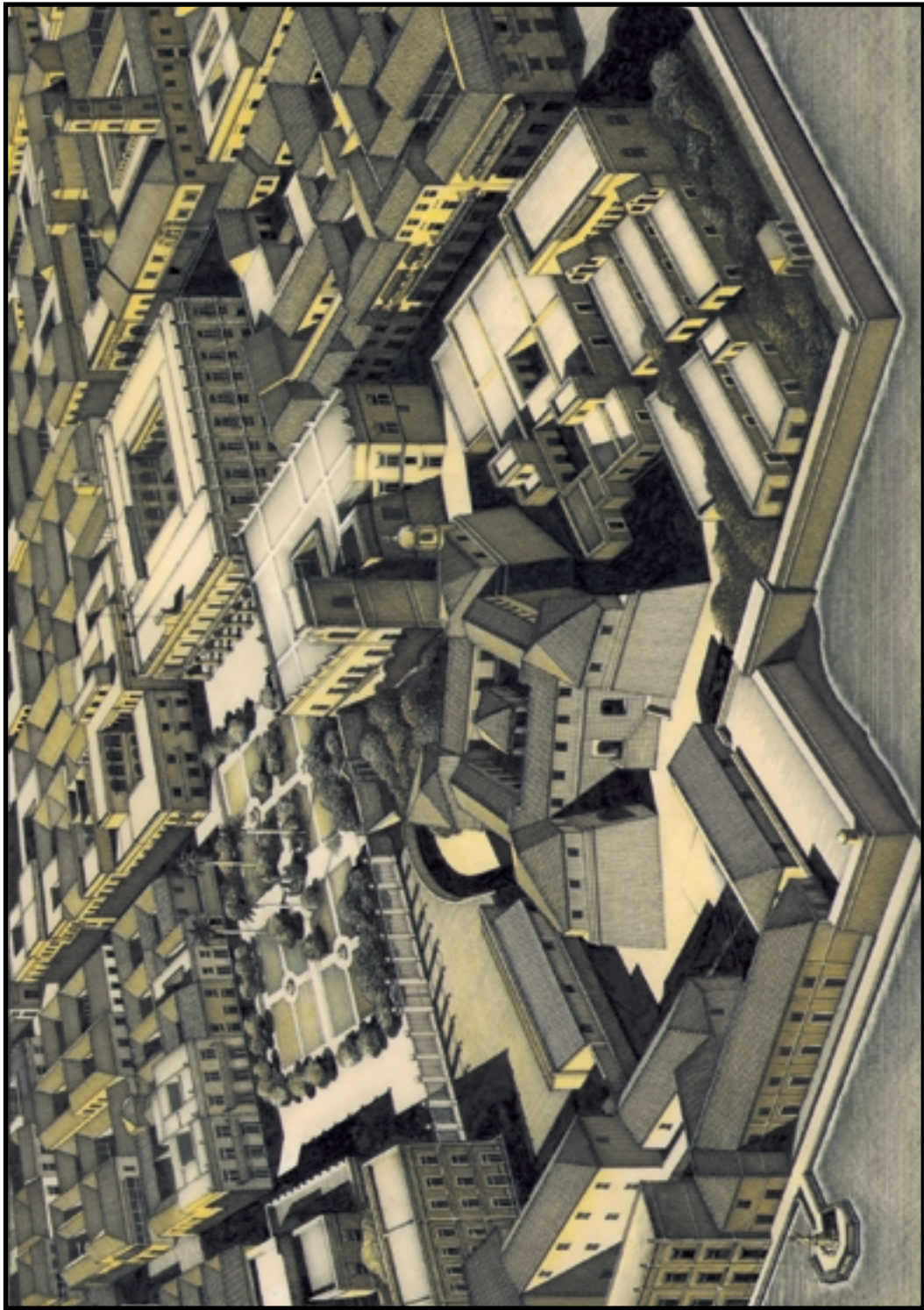
8. Hospital de San Juan de Dios en el siglo XIX

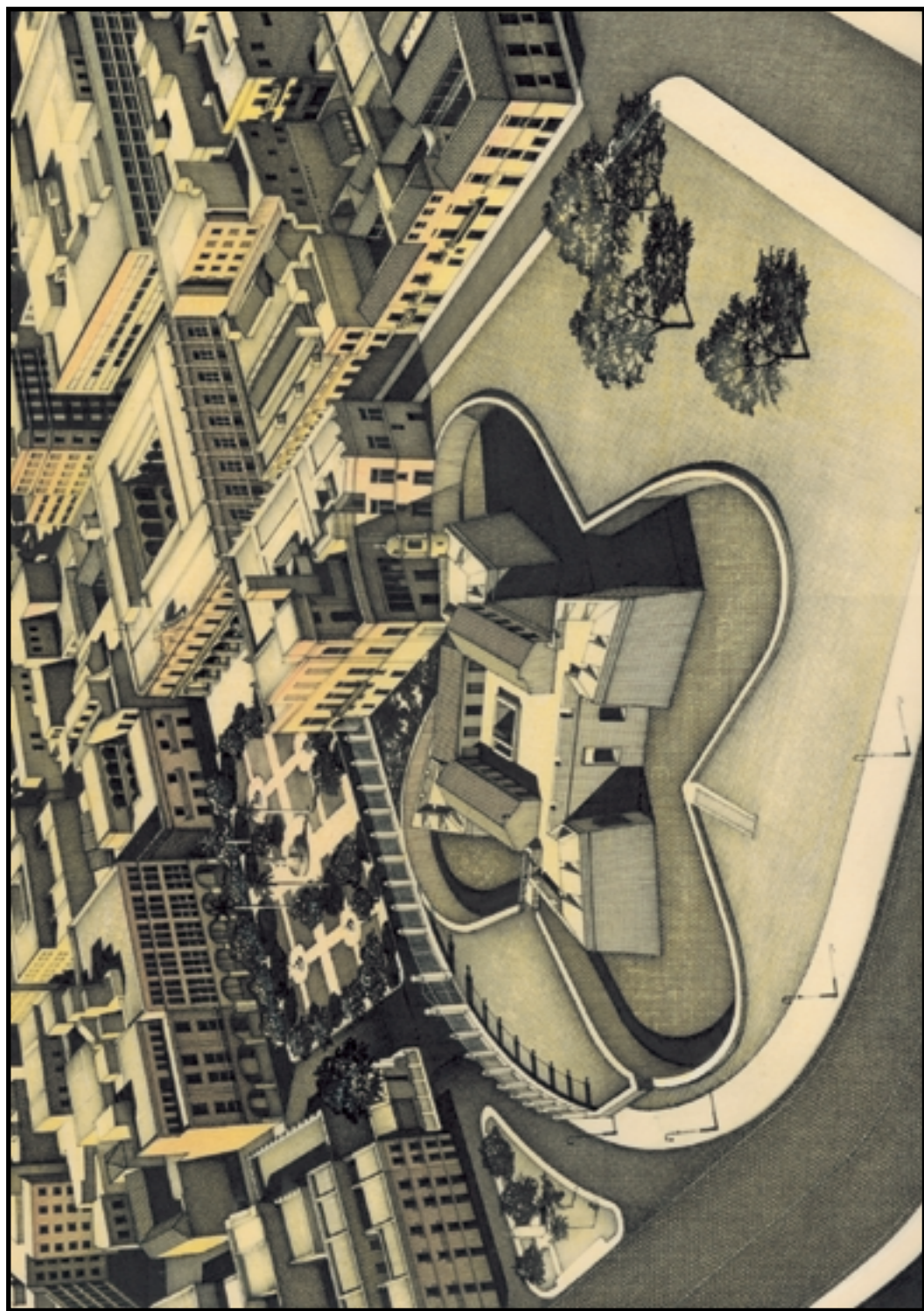
Su construcción se inició en 1597, en el espacio actualmente delimitado por la Plaza de San Juan de Dios. Fue el segundo hospital que tuvo La Habana, tras el existente desde mediados del siglo XVI junto a la Iglesia Parroquial Mayor. Debía su nombre a la Orden Hospitalaria homónima, que desde 1603 se ocupó de él y en su origen se dedicó fundamentalmente a la atención de marinos y soldados. Fue trasladado en el siglo XIX por temor a las epidemias y para crear una nueva plaza en la congestionada ciudad intramuros.

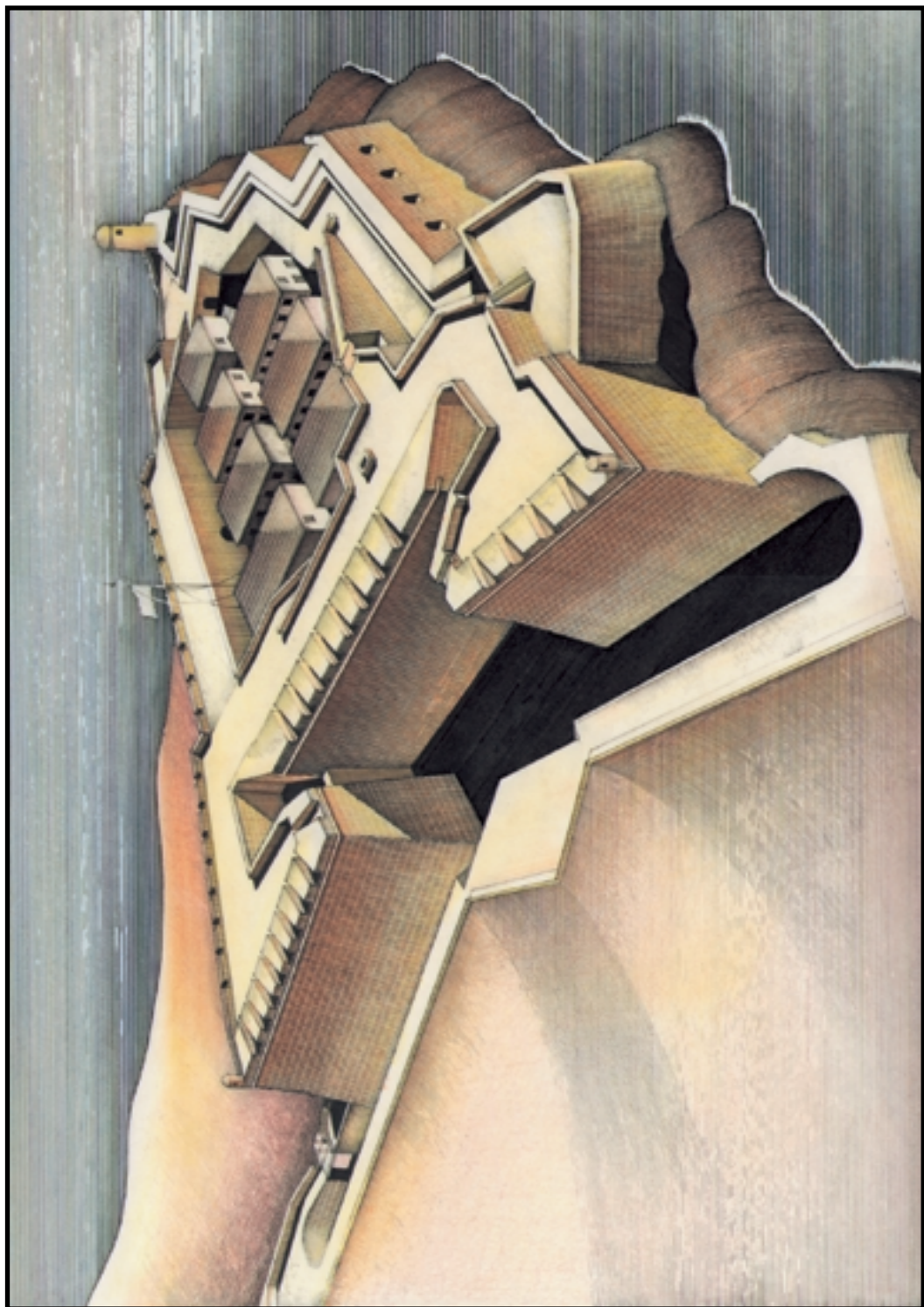




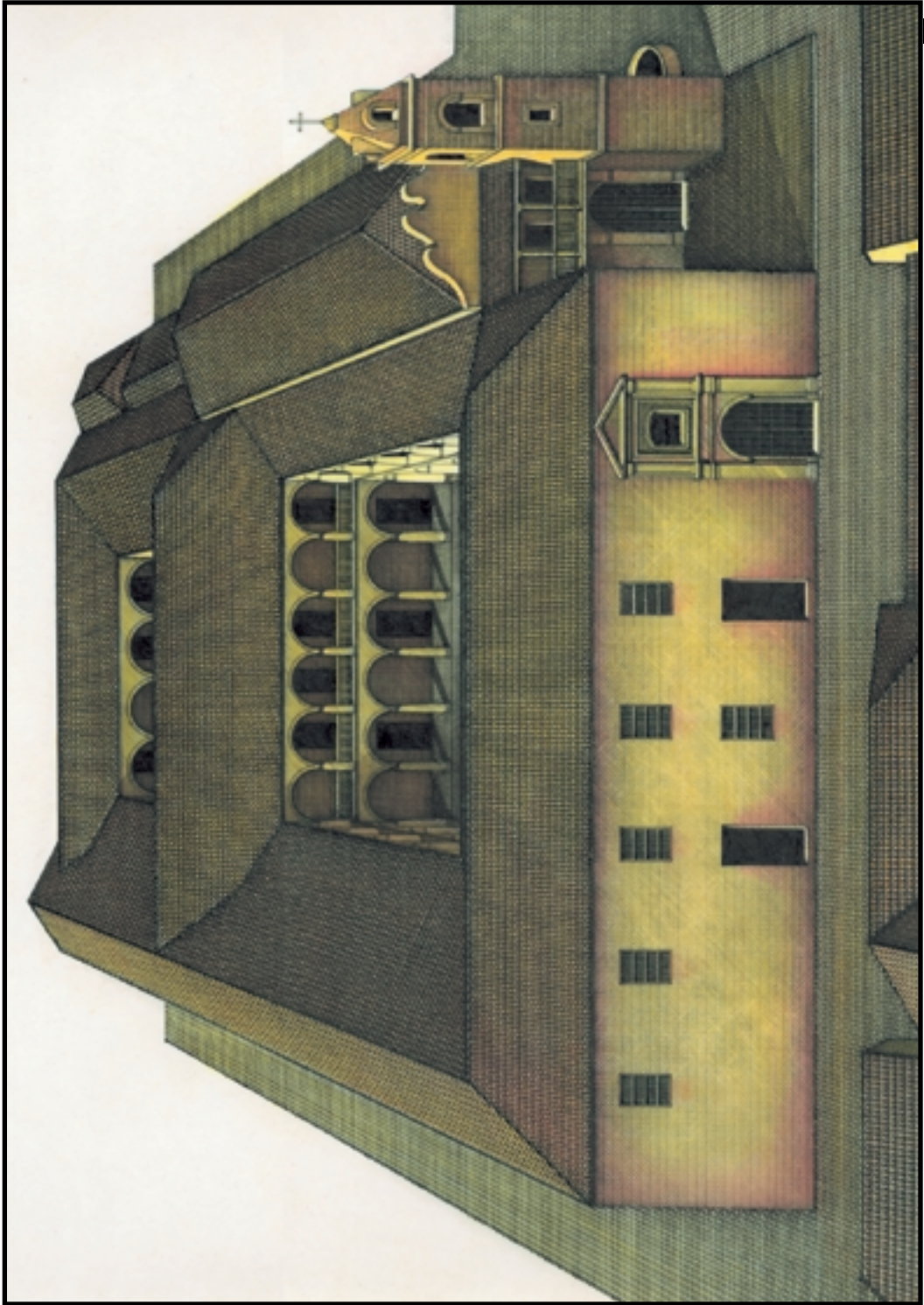












Enigma entre las aguas

CÉSAR LÓPEZ

Felipe Lázaro, Carlos Espinosa Domínguez,
Bladimir Zamora Céspedes, Efraín Rodríguez
Santana, Alberto Díaz Díaz, Niall Binns
Entrevistas a Gastón Baquero
Editorial Betania
Madrid, 1998, 104 pp.

QUE LAS ENTREVISTAS HECHAS A GASTÓN Baquero y publicadas ahora en superación del tiempo y de la impresión por la Editorial Betania —1998— proporcionen este encabezamiento no es resultado sólo del azar concurrente tan lezamanamente reiterado, venga o no a cuento, sino más bien de una voluntad de diálogo poético, cultural, de la más alta cubanía diferente y diferenciada y como tal perteneciente a un mismo panteón cultural.

El verso de Nicolás Guillén —que por cierto también sirvió de apoyatura al poeta Raúl Hernández Novás— brinda título a estas líneas que recogen variadas y sabrosas conversaciones con Gastón Baquero. Como para borrar con erguida dignidad los dos últimos versos del «Himno del desterrado» de José María Heredia, que tan poderosamente, pero en ardua circunstancia, declaraban: «que no en vano entre Cuba y España / tiene inmenso sus olas el mar».

Aquella inmensidad ha sido superada por la cubanía lejana —cercanía intensa en la distancia— de la continuidad y salvación poética de Baquero. Guillén con criolla displicencia exclamaría «En fin, el mar».

El diálogo, la comunicación, el futuro común que no desdeña el pasado, presiden esta recopilación de asedios varios, variados, variables.

A partir del prólogo del poeta Pedro Shimore —que desde el primer párrafo se cura en salud diciendo que el prólogo no es un prólogo— se asienta la personalidad de quien va a ser o ha sido interrogado respecto

a las frases liminares o subliminares de este comentario: «En realidad yo nunca me he sentido lejos de la Isla, porque uno lleva consigo, dentro de sí, todo lo que le interesa del Universo... Mi país lo llevo siempre conmigo, en mi castillo interior». «Distancia de las estrellas» entonan a dúo el poeta prologuista y el poeta prologado. De ahí el diálogo. Isla. Cuidadosamente editada y con un abanico de fotografías que jalonan la vida del poeta. Son seis los que preguntan y uno el que responde. Siete. Armonía de sabiduría pitagórica y trascendente. Más los autores del prólogo y del epílogo. Dos. Número par. Sostén. Tiempo, espacio. Para la Isla y el poeta.

Inquieta Felipe Lázaro. Poeta también, admirador entrañable. Señala la calle donde vive Baquero en Madrid y denota la prolongación cubana de la misma.

Gastón Baquero, al ser convocado Banes, su supuesto pueblo natal, lo evoca en sus escuelas, maestros y poesía copiada en amorosa caligrafía por los jóvenes de su época. En especial por su tía, suerte de lírica madrina del niño, poeta en ciernes. Humor que mezcla espantosos novelistas, poetastros y grandes voces como Darío, Silva, Zenea y desde luego José Martí. Memoriza un primer poema, «El Parque» y aprovecha la oportunidad para deslizar algo de su poética: «La poesía fue siempre para mí, y sigue siéndolo, un instrumento, una herramienta con la que se puede, o bien conocer a fondo el mundo que nos rodea, o bien rehacer y construir a nuestro antojo ese mundo». La exigencia de Baquero lo obliga a rechazar estos primeros textos y, sin embargo, cosa que él mismo intuye y descubre, es evidente que el verso «arriban silenciosas las ancianas» revela ya el futuro poético del autor, con ese toque de elegancia de doncellas nobles de Toledo o de damas de Colegio de Juan Clemente Zenea. Y en «Elegía», recuerdo manejado con humor melancólico, esta maravilla reminiscente: «Ya está llena / su habitación de leve porcelana», donde se adivina a Julián del Casal. Baquero insiste y confiesa a Felipe Lázaro que: «Hablar de lo que no se ha visto es crear. Intentar describir lo visto es una utopía, porque lo real es inapresable por la palabra y

aun por la mirada». Inmediatamente el lector recuerda el «Soneto a las palomas de mi madre» y queda desconcertado. Agrónomo o agrónomo. Es de imaginar cómo se habrá divertido el poeta futuro con esta confusión lexical de pura monería. Hay un cierto momento en que el poeta dice «Ni Juan Ramón, ni Borges, ni Unamuno son capaces de escribir bobadas. Pero los tres, en la tertulia, en la conversación con las terribles visitas, decían las tonterías más fuertes que cabe imaginar». Advertencia preciosa. «Juan Ramón sacaba a la luz el que se esperaba, el de papanatas, y reservaba el Juan Ramón verdadero». «Él era un poema de Juan Ramón Jiménez».

A este respecto Gastón llega a extremos escandalosos cuando dice de Lezama Lima «Creo que literariamente no nos estimaba en lo más mínimo». «En lo personal nos llevábamos bastante mal». «No nos reuníamos en grupo jamás, porque no existía tal grupo». Cintio Vitier desmiente con evidencia documentaria este aserto de Baquero, quien, por otra parte —ha viajado con él a Jamaica y México— reitera siempre su admiración por Lezama, pero es capaz de confundir rencillas, pugnas y peleas y proclamar que Eliseo Diego, Cintio Vitier y él fueron echados de Orígenes por una simpleza para luego contar que el propio Lezama publicó una nota en la que se decía que «a partir de ahí la revista iba a ser más fragante». «Y metió a Rodríguez Feo. La palabra ‘fragante’ que nos calificaba de apestados, tenía una gracia enorme, como producto de una rabieta infantil que era». El incidente fue cierto, lo único que las circunstancias están trastocadas. No se trataba, sino de *Espuela de Plata*, y ya casi en su último número. Y mucho menos Rodríguez Feo, que aún no había aparecido en el ámbito lezamiano. Rodríguez Feo, entonces estudiante en los Estados Unidos, funda con Lezama y el pintor Mariano la revista *Orígenes* en 1944, de la cual es codirector hasta la escisión de 1953, Juan Ramón Jiménez mediante, cuando surge el doble de *Orígenes* y más tarde la revista *Ciclón*. Imprecisiones que resultan algo divertidas, pues aún hoy no se sabe a ciencia cierta cuál fue la «simpleza» que motivó la escaramuza y la frase completa ‘más nítida y fragante’ que,

desde luego, se convirtió en broma de capilla cerrada y que alguna vez, según testimonio, ruborizara al propio Lezama. Pero de la atmósfera de malentendidos casi nadie escapa y el mismo Rodríguez Feo en carta a Lezama fechada en Madrid, septiembre 5 de 1953, dice «Le envío a la Gastonnette un recorte del artículo de D’Ors para que se coma el hígado. Espero que no te habrás reconciliado con ese negro taimado y verás ahora cuán cierto era mi pronóstico». Lo cual revela que la «peleíta» tan infantil y colegial continuaba. Sin embargo, recuerdo la algarabía que formara Rodríguez Feo reclamándole a Pablo Armando Fernández el voto para Gastón Baquero en el Premio Cervantes 1992 cuando aquél era miembro del Jurado del mismo. Alboroto gratuito e innecesario, pues el poeta Baquero ese año ni siquiera había sido propuesto para dicho premio. Nada de esto impedía ni impide que durante las sucesivas entrevistas Baquero derrame todas las alabanzas a su Maestro, como le llamó siempre, José Lezama Lima. Pero Baquero insiste. Rinde homenaje a revistas merecedoras y discretas como la imprescindible *Orto* y la efímera y de tan sugerente título *Una aventura en mal tiempo* «Poesía es lo que no está».

En otra respuesta confiesa un título horrible «Aproches a Martí» que recupera la arcaica palabra *aproche*, «tan de la lengua española medioeval». Pero finalmente lo rechaza y cambia por «La fuente inagotable». Con deliciosa coquetería afirma estar «harto de la monotonía de mis poemas». Nada menos cierto. Ni hartura y mucho menos monotonía. Gastón sabe y sabe tanto que se atreve a afirmar que «a mí los poemas del señor Baquero me aburren más que una sinfonía de Bruckner». Divertimento, guiño y pulla al músico.

«Lo que me encanta, me hace muy feliz para ahora y para después de la muerte, es comprobar cada día la pasión de los jóvenes y las jóvenes de los territorios en que se desenvuelve hoy la gente cubana, por la poesía. ¡Qué maravilla, cuánta buena poesía se está haciendo dondequiera que late un corazón cubano! El sinsonte sigue cantando a todo pecho».

«Ser uno más en esa población de los alarifes de la Casa Cubana de la Poesía, es un honor».

Carlos Espinosa Domínguez es un periodista y ensayista y como tal se mueve. Diseña y ejecuta su estrategia. Y el poeta repite el juego lingüístico de agrónomo y agrómono. Después de la inclusión capital baqueriana de ser «un mestizo en todos los sentidos y en todos sus sentidos. Mestizo por fuera y por dentro». Aserto que sólo explicita en 1991 en su libro *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, 1991.

Ese «niño bastante especial» que trabaja para ayudar a la madre y al mismo tiempo se deleita con el ritmo de los versos ¿no será el mismo que va a aparecer en el monumental poema «Palabras escritas por un inocente en la arena»? «Vuelve a dormirte». Niega su vanidad a la par que la muestra con gracia, tino y disimulo. Homenaje cruzado a la madre: «A mi madre la llamaba yo 'la Menéndez Pelayo de los libros malos', pues había leído todas las novelas del mundo».

Llama la atención, otra vez, esta opinión respecto a su Maestro: «Lezama no sólo es una de las influencias más importantes. Es la mayor influencia, la más poderosa, y mi relación literaria y de amistad con él la considero el hecho más importante de mi vida». Lo contradictorio surge cuando se compara con las respuestas de la primera entrevista, negación de la existencia del grupo Orígenes, y ahora declara: «A mí y a los demás miembros del grupo Lezama nos inculcó, de una manera natural y orgánica, el respeto por la literatura, por la poesía, por la cultura». Más adelante vuelve sobre la idea de hablar de *Espuela de Plata*: «Aquella revista significó, en primer lugar, la liberación de la influencia universitaria, lo que permitió que pudiéramos formar un grupo autónomo, libre». Gastón Baquero reitera aquí una frase preferida, que ha aparecido inclusive en cierta dedicatoria a Eliseo Diego. Comparte con Peyreffite «lo pasado, pisado». Pero nunca lo escribe en francés, idioma que conoce bien, ni aclara dónde aparece originalmente la cita. Pisar lo que pasó. Pero parece, y bien puede ser, como diría el clásico, una escalada humorística en el va y ven de

la semántica y la traducción. No sólo pasar, sino también pisar. *Paser y pisser*. Pasar y mear (francés). Pasar y pisar (copular) en lenguaje popular tanto en España como en Cuba. Burla burlando, no sólo pasa lo pasado, sino que orina, tiembla y sigue de largo. ¿O es sólo malicia del redactor que se arrima al humor que el poeta muestra ocultando? Confiesa, y casi nadie se lo va a creer, «que hubiera preferido no publicar nada, pero he tenido que hacerlo por cuestiones económicas, por necesidad de vender cosas para vivir. Si no, no hubiera dado nada a la publicidad, ya que no me gusta publicar poesía». «Sí, me molesta mucho tener que publicar». La ingenuidad es desconcertante. En otras respuestas afirma que hizo periodismo para poder vivir y ahora habla casi de vivir y vender. «El ideal sería producir cada vez más poemas en sí mismos, y dejarlos ahí que floten en la nada del universo».

Bladimir Zamora, poeta y animador de la cultura, no sabía si podría acometer con soltura un acto tan formal con alguien como Gastón Baquero y etc., etc. Pero lo logra con creces y se mete de rondón entre las aguas del enigma con la primera pregunta del nacimiento en Banes en 1918. Respuesta: «Será por el amor a mi cuna, pero encuentro que Banes es un pueblo con vocación de poesía... Nací en una atmósfera maravillosa, porque en mi pueblo la poesía era una aparición cotidiana».

Pero Gastón Baquero no nació en Banes ni en 1918. Confirmado por documentos probatorios legales parece ser que nació en La Habana y en 1914. Y luego fue trasladado a Banes y allí inscripto con la referencia anteriormente expuesta. Pero Banes es lo importante, la tía y sus libretas de poesía, el parque con sus bustos, el humilde riachuelo que se sueña grandioso. La niña ahogada. ¿Y si hubiera nacido en Banes? ¿Y si no ha nacido en Banes? Nada importa, según él mismo. Hay que saber aprehender el poema y rechazar lo que no es poesía. Pero en lo tangencial, si se quiere, también está o puede estar la poesía. Cuando Baquero toca esa marginalia, la inventa con su magia. Dormir en la escuela socialista bajo un retrato de Pablo Iglesias que estaba colgado en la pared

es algo inolvidable para el niño y para el anciano. La asociación es magnífica. El alumno se desploma y el maestro dice a los otros muchachos: «Dejen a Gastón que duerma, está cansado porque trabaja». «Vuelve a dormirte». La recreación de la incidencia parece una semblanza de Edmundo de Amicis. Conciencia del poeta que recuerda con candor el trémulo y espléndido poema «¿Qué pasa, qué está pasando?» de su primer cuaderno de poesía, *Poemas*, La Habana, 1942.

En esta entrevista, como en todas, Baquero insiste en su «pertenencia al pueblo cubano».

Efraín Rodríguez Santana, poeta, crítico e investigador, sabe por boca de este maestro que la poesía es como un viaje y deja que Gastón Baquero hable, sólo encauzando las largas reflexiones con títulos o subtítulos tomados del meollo del texto conversado.

LA ADANIZACIÓN DE LA PALABRA. PONER EN CLARO. PRIMACÍA DE LO BELLO. OBSERVAR DESDE LA MÚSICA. MI TEMA ES LA DESTRUCCIÓN DE LO BELLO. CENIZAS DE UN GRAN INCENDIO. LA LIBRETA DE POESÍA DE MI TÍA MINA. LA VIDA SOLA SE HACE UN PROYECTO. PALABRAS A LOS COLEGAS CUBANOS.

Entre las más especiosas afirmaciones de estos parlamentos me atrevo a entresacar un parrafillo tenso que parece oponerse a otras aseveraciones del autor: «Me gusta pensar en mis poemas sencillamente como un acta notarial de las cosas que he visto y sentido en el mundo, o que veo y siento. La manera que tengo de contarles a los demás y quizá a mí mismo lo que me ha ocurrido, que se me ha ocurrido, porque puede ser que te haya ocurrido a ti o que se te haya ocurrido, las dos cosas. Es lo que puede hacer la poesía: poner en claro esa sensación o esa novedad, ese añadido que tú le pones al mundo tuyo, puesto que se supone que el hombre es el único ser viviente que puede añadir cosas».

Luego de una sugerente lucha dialéctica entre lo fácil y lo difícil, llega a la inevitable coda final, mensaje, «comunicación con colegas, hermanos de Cuba, poetas cubanos donde quiera que se encuentren». «Es un honor, dentro de los méritos que cada uno pueda aportar, de lo que signifique cada persona, es un honor participar en una manifestación como ésta de la poesía en Cuba».

«Ser poeta cubano implica un compromiso con la poesía».

Alberto Díaz Díaz, investigador, especialista en lengua inglesa, periodista, aborda el tema de la poesía negrista, que es, por cierto, y valga el juego cromático, una de las bestias negras de Gastón Baquero. Como es habitual y frecuente en estos casos la pasión tiñe el juicio del poeta. Y no se sabe si está ironizando al hablar de Nicolás Guillén como «persona de carácter muy amable, culto... etc.» pues aunque luego defienda ciertos textos de José Zacarías Tallet y de Emilio Ballagas, cita autores absolutamente prescindibles como Ramiro Gómez Kemp y ensalza al discutible y comercializado español —del cual sólo es posible salvar «Ponme la mano aquí macorina» por su reducción, musicalización e imponente interpretación de Chabela Vargas. No puede dejar de responder a la pregunta sobre la obra de Aimé Cesaire y alabar la traducción de Lydia Cabrera e insistir en la grandiosidad del tratamiento noble que esta gran escritora otorga a la criatura negra, a la vez que señala el impacto que tuvo «Cuaderno de retorno al país natal» en el largo y magnífico poema de Virgilio Piñera «La isla en peso»; texto que por cierto ni Baquero ni Cintio Vitier aceptan en el panteón de la gran poesía cubana, como han expuesto ambos en diferentes críticas y ensayos. Rechaza con argumentos poco convincentes la supuesta negritud de su poema «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla» y elude dirimir la impregnación negrista en «Himno y escena del poeta en las calles de La Habana» donde, no hay que olvidarlo, llega a reproducir el habla de los negros habaneros, cosa que de algún modo reprochara a Ballagas y a Guillén, por cierto, confundiendo textos del uno con el otro —«Cuando tú sea grande va a se boseador» es de Ballagas y no de Guillén— y atribuyendo a Bola de Nieve influencia de Nicolás Guillén... Hay otros deslices, no corregidos por el entrevistador, como otorgarle la frase «el primero que nos enseñó a pensar» a José Agustín Caballero (pensador, es cierto, tío de Don José de la Luz y Caballero) en vez de al Padre Félix Varela. A Varela se le

reconoce en Cuba como el primero que nos enseñó a pensar.

Ofrece algunas de sus ideas sobre periodismo, ensayismo y poesía. Y vuelve a la oscilación entre poesía y periodismo siempre inducido por la insistencia y habilidad del interrogador. Todo termina en una apasionada defensa de lo que él considera «el periodismo superior en Cuba».

Niall Binns es un profesor, intelectual especializado en temas poéticos hispanoamericanos, y rastrea fuentes y aspectos generales y particulares de la poesía baqueriana y permite al poeta una salida en caribeño desplante cuando le hace exclamar «Bueno, ¡se supone que una mulata caribeña de ojos verdes es más contundente que una rubita francesa!».

«Sólo nos salva la imaginación» afirma después de aceptar en oposición a declaraciones «Creo que hay elementos narrativos en toda poesía» y de establecer de forma rotunda: «Allí están mis dos caminos para entrar en la poesía: el descripcionismo a mi manera y la invención. La imaginación empieza a jugar con la descripción y tropieza con lo inventado. Ese equilibrio entre lo descriptivo y lo creado o imaginado, es lo que me gusta de la poesía». Más adelante y a propósito de una pregunta sobre el exilio y la fecundidad de su poesía, Baquero remata diciendo «Sólo nos salva la imaginación. Sólo la poesía libera al hombre». Tras un prolongado homenaje a Eliseo Diego y a José Lezama Lima, de quien explicita que «Cuba no estaba, ni está aún, bastante madura para esta obra», incorpora un párrafo de dudosa certidumbre factual, no porque Lezama no hubiese sido sometido a humillaciones, injusticias y olvidos —para decirlo del modo más delicado y menos lacerante— sino porque los datos no son precisos y no corresponden a los eventos reales que fueron otros, algunas veces más graves que la existencia de un supuesto estalinismo puro que en caso de haber existido hubiera llevado a la muerte física no sólo a Lezama, sino también a muchos otros. Pero Baquero culmina, como siempre, con un llamado a la fusión y al diálogo. «La poesía cubana no ha muerto ni morirá. Siempre fue, y es, muy grande. La generación actual, dentro y fuera

de la Isla es magnífica, de primera categoría. En cuanto a la unidad, para mí un poeta que vive en Miami y un poeta que vive en La Habana son dos poetas cubanos y nada más. Hay una continuidad y una contigüidad biohistórica».

Pío Serrano, el estudioso, el poeta, cierra el libro con un enjundioso epílogo que sin soslayar lo azaroso de la trayectoria poética de Gastón Baquero, indica en forma concentrada muchos de sus logros y justifica su prestigio y fama crecientes. Muestra de esta elegante y sagaz actitud son las siguientes líneas de Pío Serrano: «Lejos de cultivar el desencanto y el resentimiento, sus poemas se inscriben en el encantamiento del lenguaje y elaboran un sorprendente espejo que lo devuelve en una lúdrica y maravillosa lucidez expresiva, inversa geometría de la gravedad tonal que se hace severa en sus primeros poemas».

El poeta invisible —autor de los poemas invisibles— se hace visible, incluso para aquéllos que contribuyeron a hacerlo invisible o a intentarlo, de un lado y otro. Termina el epílogo, termina el libro, termina el comentario, con palabras de Gastón Baquero, culminación reiterante, «El orgullo común por la poesía nuestra de antaño, escrita en o lejos de Cuba, se alimenta cada día, al menos para mí, por la poesía que hacen hoy —y seguirán haciendo siempre!— los que viven en Cuba como los que viven fuera de ella. Hay en ambas riberas jóvenes maravillosos. ¡Benditos sean! Nada puede secar el árbol de la poesía». ■

Tres informes sobre Cuba

MARIFELI PÉREZ-STABLE

*U.S.-Cuban Relations in the 21st Century.
Report of an Independent Task Force Sponsored
by the Council on Foreign Relations*
Coordinado por Bernard W. Aronson y
William D. Rogers
Nueva York, 1999. 84 pp.

La maquinaria represiva de Cuba: los derechos humanos 40 años después de la Revolución
Human Rights Watch
Nueva York, junio de 1999, 292 pp.

40 años de revolución en Cuba: ¿transición hacia dónde?
Instituto de Relaciones Europeo-Latinoamericanas (IRELA). Dossier N° 68
Madrid, mayo de 1999, 62 pp.

LOS CUBANOS, A PESAR DE TODO, TENEMOS suerte. Casi simultáneamente han aparecido tres informes que le prestan un servicio inestimable a la Cuba que habrá de ser en el nuevo siglo. Aunque cada uno trata su tema excepcionalmente, esta trilogía fortuita arroja un conjunto de tal fuerza y claridad sobre la problemática cubana que no puedo menos que comenzar este comentario dándole las gracias al Council on Foreign Relations (CFR), a Human Rights Watch (HRW) y al IRELA. Las relaciones con los Estados Unidos, la fundación de un estado de derecho y una conformación económica que alivie la tensa cotidianidad de los cubanos en la isla son retos ineludibles de nuestro futuro. Estas tres miradas — la del CFR por señalar una posible salida del atolladero entre Estados Unidos y Cuba, la de HRW por documentar el funcionamiento de la maquinaria represiva del estado cubano y la del IRELA por analizar las insuficiencias de las llamadas reformas económicas — nos marcan pautas.

El breve pero enjundioso informe del Council on Foreign Relations propone una agenda, desde la perspectiva de los Estados Unidos, para desatascar las relaciones con el gobierno cubano. Sus coordinadores —Aronson (demócrata) y Rogers (republicano)— fueron subsecretarios de estado para asuntos interamericanos; la comisión agrupó miembros de ambos partidos, así como partidarios y oponentes del embargo y de las leyes Torricelli (1992) y Helms-Burton (1996). Aunque no favorece el levantamiento inmediato del embargo ni la normalización de relaciones con el actual gobierno de La Habana, el informe sí aboga claramente por

una política bipartidista y de mayores iniciativas presidenciales que vaya señalándole una salida al callejón. Sus recomendaciones se basan en dos premisas. La primera —controvertida y provocadora— afirma, que el embargo ha sido parcialmente exitoso en el sentido siguiente. Si bien el régimen cubano sigue formalmente en pie, lo que queda es un esqueleto sin posibilidades de reencarnación: en el hemisferio, porque ni La Habana tiene los recursos ni América Latina la voluntad para apoyar revoluciones; en la isla, por la impermeabilidad de las nuevas generaciones al transmundano discurso oficial. La segunda premisa se desprende de la primera: la política hacia Cuba debe reflejar el hecho de que el interés nacional estadounidense se verá beneficiado en tanto y en cuanto la inescapable transición se desenvuelva pacíficamente y perjudicado si son el caos y la violencia los que priman.

El CFR agrupa sus recomendaciones en cinco acápites: la comunidad cubanoamericana; el libre acceso (*open door*); ayuda humanitaria; el sector privado; y el interés nacional. Washington, nos dice el CFR, debe formular más enérgicamente una política de apertura —viajes, remesas, intercambios culturales, un incipiente si limitado comercio, contactos oficiales sobre temas de interés mutuo (p.e., inmigración y narcotráfico)— con miras a esa inexorable Cuba post-Castro. Si bien los sectores que apoyan un embargo intransmutable temen que medidas como las sugeridas fortalezcan al régimen cubano, el informe del CFR asume el reto de despejar nuevos caminos a sabiendas de que el cubano es un régimen irremisiblemente moribundo. El CFR apuesta a la apertura como comadrona de una Cuba democrática y próspera y, por tanto, aconseja medidas que alejen a Washington de las aristas formuladas con las miras puestas en la Cuba de Castro.

La maquinaria represiva de Cuba es un informe devastador. Lo es no sólo por la persecución política en la Cuba de los 90 que documenta meticolosamente, sino principalmente por su disección —aplastante y exhaustiva— de una maquinaria implacable hacia la libre expresión ciudadana. Human Rights Watch detalla la amplia gama de prácticas ejercidas

ordinariamente por esta maquinaria, pese a la suscripción oficial de convenios internacionales protectores de los derechos humanos, en primer lugar la Declaración Universal de las Naciones Unidas. El capítulo tres se centra sobre el cúmulo de leyes que limitan severamente la libertad de expresión, movimiento y asociación. Un estado que pretenda ejercer tal control sobre las opiniones y el comportamiento de sus ciudadanos es, por definición, un estado violador de los derechos humanos. HRW nos ofrece una panorámica objetiva de la maquinaria represiva en Cuba y su informe debe ser leído cuidadosa y honestamente por todos los que aún se resisten a aceptar la verdad del viejo refrán: no se puede tapan el sol con un dedo.

El embargo no justifica ni un ápice un estado de abuso permanente a las libertades civiles de los cubanos, aunque, como bien señala este informe, la política de Estados Unidos sirva de excusa a la represión. HRW no puede ser más explícito:

El gobierno de los Estados Unidos debe poner fin al embargo económico sobre Cuba. El embargo no es una política calibrada destinada a provocar reformas en materia de derechos humanos, sino una política de mano dura con el propósito nada menos que de derrocar al gobierno. Mientras fracasa en su objetivo principal, el carácter indiscriminado del embargo ha hecho que afecte a la totalidad de la población, y ha ofrecido al gobierno una justificación para sus medidas represivas. Las restricciones del embargo del libre intercambio de ideas mediante los viajes constituye una violación de los derechos humanos. Finalmente, el embargo ha convertido en enemigos de Washington a todos sus aliados principales, dividiendo así a países que deberían actuar conjuntamente para provocar el cambio en Cuba. (Pág. 20)

De darse la tan necesaria acción concertada entre los Estados Unidos, Canadá, América Latina y Europa, Washington deberá acercarse a las recomendaciones del Council on Foreign Relations y los aliados a la Posición Común adoptada por la Unión Europea en 1996 que, en principio, condiciona

las relaciones con La Habana a la apertura política y económica. Pero la lectura de *La maquinaria represiva de Cuba*, aunque esa concertación no se materialice, desacredita de una vez y por todas el escudarse tras el embargo para no denunciar a la maquinaria que diariamente sofoca a los cubanos en la isla.

El dossier del IRELA es el más analítico de los tres. Las 62 páginas de *40 años de revolución en Cuba: ¿transición hacia dónde?* abarcan un resumen de la década de los 90, convincente y utilísimo, para cognoscenti y novatos sobre Cuba. El informe se centra en cuatro temas: 1) las estrategias de renovación y ortodoxia que le han permitido al gobierno mantenerse en el poder; 2) la situación económica actual en términos de los logros, las limitaciones y las repercusiones sociales de las reformas; 3) el papel de la comunidad internacional, sobre todo por el contraste entre el diferendo con los Estados Unidos y las relaciones de Cuba con la Unión Europea, Canadá y América Latina; y 4) las perspectivas de cambio y los posibles escenarios de transición.

Tres observaciones iniciales enmarcan el análisis. Primero, Fidel Castro es el principal defensor del inmovilismo y del «bloqueo interno». Segundo, la política cubana cada vez más se distingue por una retórica y una práctica marcadamente marciales. Tercero, el embargo estadounidense y las concepciones antagónicas (del gobierno cubano y de la comunidad internacional) sobre la democracia y los derechos humanos dificultan la plena reinsertación internacional de Cuba. Tanto en relación al sistema político como en la economía el gobierno se ha sostenido sobre un péndulo de apertura y ortodoxia. La ortodoxia ha prevalecido en lo político pues los llamados cambios (p.e., elecciones directas de los diputados a la Asamblea Nacional y la renovación generacional) sólo han reafirmado al máximo liderazgo y al monopartidismo. La economía ha requerido malabarismos más riesgosos y complejos: se frenó el derrumbe mediante medidas liberalizadoras como la legalización del dólar, la apertura de mercados agrícolas y la autorización del autoempleo en ciertos sectores, pero no se ha efectuado la reestructuración imprescindible para encaminar el desarrollo económico del

país, al mismo tiempo que se ha socavado la relativa igualdad social que había prevalecido hasta principios de los 90.

No es sorprendente, pues, que el conjunto de los tres factores recién mencionados y el delicado péndulo político-económico arrojen una Cuba en transición (mala palabra en el canon oficial) pero a la deriva y sin buenos augurios para los cubanos. IRELA identifica una agenda de transición: reestructuración económica, un nuevo régimen de propiedad, reformas políticas e institucionales, reconciliación nacional, reformas del sistema educacional y de formación profesional, restablecimiento de relaciones diplomáticas con los Estados Unidos y plena reinserción en la comunidad internacional. Implícito en este dossier está la certeza de que la Cuba actual, tal y como se ha reconstituido durante los 90, no es capaz de emprender esta agenda laudable y necesaria. Faltan, añadido, voluntad política, valentía y buena voluntad en la dirigencia del país.

Decía al principio que estos tres informes nos marcan pautas y concluyo con las que se me hacen más evidentes. La Cuba de hoy está llegando a su fin, no en el sentido de los inicios de la post guerra fría cuando no pocos arrancaron día tras día las páginas de sus calendarios seguros de que serían las últimas de Castro, pero sí en términos del agotamiento del régimen y, sobre todo, el de la ciudadanía. No era así, o al menos no exactamente así, al principio de los 90. El logro mayor de esta trilogía es el haber asumido ese simple hecho en sus recomendaciones, denuncias y análisis. El gobierno cubano no quiere ni puede respetar las libertades civiles ni emprender las reformas necesarias ni normalizar sus relaciones con los Estados Unidos. Eso ya está claro. No obstante, hay que alzar la mirada hacia la Cuba posible del nuevo siglo y proponer políticas novedosas, concertar acciones audaces y articular ideas nuevas a pesar y a contrapelo del presente. La suerte de esa Cuba, democrática y próspera, habrá que pactarla y construirla, en primer lugar, entre y por nosotros los cubanos. Queda pendiente si tendremos la cuota vital de voluntad política, valentía y buena voluntad para parirla. ■

Anatomía del fantasma

LUIS MANUEL GARCÍA

Rafael Duharte Jiménez y Elsa Santos García
El Fantasma de la esclavitud
Prejuicios raciales en Cuba y América Latina.
Casa del Tercer Mundo Bielefeld y
PahlRugenstein Verlag Nachiolger Guiba
Bonn, 1997, 160 pp.

«EN 1787 EL COLOMBIANO DON JUAN Ignacio de Salazar declaró que vieniendo 'de gente honrada y limpia de toda raza de Guinea' entablaba querrela contra su hijo Juan Antonio por haber éste contraído matrimonio 'de secreto' con la joven Salvadora Espinosa, de 'calidad mulata'.»

El hombre no sólo desheredó al hijo, ante el riesgo de que sus dos hermanas se quedaran solteras por no encontrar varón dispuesto a emparentar con familia «ennegrecida», sino que reclama una acción legal contra el sacerdote que los casó.

A algunos puede parecerle que este hecho se remonta a un pasado del que ya estamos muy alejados, en una América multirracial y mestiza, donde ya ningún periódico anuncia que

«Se venden cuatro negritos de dos años, hasta la edad de nueve en la cantidad de 550 pesos...»

O donde ningún mayoral apunta en su libro de zafra:

«Las reses matadas son toros. Se malogró una puerca de la ceiba. El negro muerto es Domingo Mandongo»

Pero se equivocan rotundamente. El hecho de que en Argentina o Santo Domingo se produjera la muerte estadística del negro, o de que en Cuba se haya abolido por decreto la discriminación racial, no significa su extinción. Del fantasma de la esclavitud, reconvertido a discriminación racial, imposición de patrones culturales blancos,

conflictos familiares, sociales y laborales relacionados con la raza, trata este libro de Duharte y Santos, que no sólo es recomendable sino necesario para quienes deseen comprender el laberinto de relaciones sociales de nuestros pueblos.

Los autores dedican las primeras setenta páginas a analizar la situación del negro en países donde a primera vista no existen (Argentina y México), países donde se le ha convertido en un ser invisible (Colombia), países de mestizaje galopante aunque condicionado por prejuicios claramente institucionalizados (Brasil, República Dominicana, Venezuela), aquéllos donde la población negra es abrumadora mayoría (Haití, Jamaica y algunas islas de las Antillas Menores), donde se interdigita la problemática negra con la indígena (Ecuador), el mosaico de conflictos en las pequeñas Antillas y el mito de la integración en Puerto Rico, para adentrarse en el caso de Cuba, a la que dedica veinte páginas; para concluir con un interesantísimo paquete de testimonios de entrevistados cubanos procedentes de los más diversos sectores, que ocupa las últimas setenta páginas. Aunque carecen de representatividad estadística, según confiesan los propios autores, estos testimonios son una muestra del modelo de pensamiento (racista o no, consciente o inconsciente) que ha condicionado en nuestra sociedad cuatro siglos de esclavitud, una división clasista que en mucho consideraba la aristocracia de la sangre, la preterización forzosa del negro a la base de la pirámide social, los largos procesos de despojo de la cultura del negro, y la imposición de los patrones blancos, occidentales, asumidos a veces de manera inconsciente y «natural» por la vía de los patrones estéticos, los medios de comunicación y los prejuicios que alcanzan el status de ley. Tanto el análisis de los autores como los testimonios vivos (y en ocasiones crudos) de los entrevistados, demuestran el grado de complejidad de este proceso en una Cuba que se «blanqueó» durante las primeras décadas del siglo con la inmigración peninsular, para «oscurecerse» más tarde con el éxodo de millón y medio de cubanos (mayoritariamente blancos), en medio de un proceso

que abrió oportunidades a la población negra, «abolió» los signos externos e institucionales de la discriminación, y la definió como ideológicamente perversa; a pesar de lo cual la población penal continúa siendo mayoritariamente negra, la cúpula del poder mayoritariamente blanca, y las universidades se alejan aún de responder al balance racial de la población. Un país sometido a tensiones y cambios, donde se aprecia un renacer de los prejuicios raciales, una nueva escisión social.

Todo ello recomienda una lectura atenta de este fantasma renacido. ■

L'America total¹

LUIS MANUEL GARCÍA

Alessandra Riccio
Lo spagnolo / L'America
 Istituto Universitario Orientale
 Dipartimento di Studi Letterari
 e Linguistici dell'Occidente
 Napoli, 1997, 120 pp

EN NUESTRO ESPECIALIZADO MUNDO CULTURAL y académico, son cada vez más frecuentes los estudios que intentan abarcar un espacio equivalente a la superficie de la yema del dedo, y practicar un estudio de mil kilómetros en profundidad. Lo que me recuerda la definición del especialista y el generalizador. El primero es quien sabe cada vez más de cada vez menos, para terminar sabiendo todo de nada. Mientras el generalizador es quien sabe cada vez menos de cada vez más, para terminar sabiendo nada de todo.

Por eso alegra encontrar un texto como *L'America* de Alessandra Riccio, un texto donde no se intenta la autopsia de la cultura, mientras se reparten brazos y piernas a

¹ Sólo analizamos aquí la segunda parte de la obra.

los especialistas correspondientes. Un texto donde la cultura no es el ente rectangular y predecible al que aspiraban los ilustrados, sino un cuerpo vivo, multiforme, en ocasiones monstruoso, pero sorprendente e impuro, donde todo o casi todo tiene cabida y es imposible leer el discurso literario sin insertarlo en sus contextos históricos o sin usar un diccionario político actualizado como material de consulta.

En *L'América*, Alessandra Riccio nos habla de la palabra como mecanismo de dominación, como arma a veces tan efectiva como la pólvora, que permitía que no se desencuadrara un imperio vasto aún para estos tiempos de red global. Aquellas palabras que para algunos nativos tenían ánima y eran capaces de contar al destinatario los sucesos del camino. Es interesante esa aproximación de algunos autores, desde los cánones de la literatura occidental (en cuya órbita nos movemos) al universo cualitativamente diferente de la experiencia histórica y cultural indígena.

La visión eurocentrista que impuso la ilustración, y que no era sino una ilustración de lo poco ilustrados que eran en materia americana, incurriendo en absurdos, exageraciones y sobre todo generalizaciones pueriles, dignas de la más desbocada mitología popular. Estereotipos que han fomentado durante siglos la complacencia de Europa en su propia ignorancia americana, la negación a adentrarse en lo que por distante y distinto tiene que ser forzosamente inferior.

También alude Alessandra al ¿estereotipo o no? de la identidad cultural, el colonialismo y sus secuelas, el neocolonialismo norteamericano, los patrones culturales impresos sobre una tradición que rebasa los marcos estrictos de esa tradición occidental y adquiere su propia fisonomía en el habla, en el arte y la literatura, en el discurso popular y no pocas veces en el discurso político. Una fisonomía que se nutre de la oralidad, de lo cotidiano, de lo naíf: aunque con frecuencia oculte sus fuentes.

¿Razones? El continuo proceso de mitificación y ocultamiento que ha sufrido Latinoamérica por parte del discurso político desde la retórica renacentista que ocultaba

la empresa medieval que fue la conquista, el lenguaje iluminista de la independencia, que no logra ocultar un caciquismo subterráneo y realidades medievales, la retórica positivista decimonónica camuflando la entrega del continente al capital financiero, mientras América era reclamada por Los Americanos, enmascarando la nueva colonización mediante políticas de buen vecino (siempre que no tuvieran que apelar al *big stick*); hasta la retórica tendente a construir una América de servicio (y al servicio) aunque se hable de Alianza para el Progreso y Zona de Libre Comercio. Es algo que nos recuerdan Paz y Fuentes, y que Alessandra Riccio subraya. Un texto a mi juicio importante para desentrañar los laberintos ocultos, los nexos entre la palabra política y la literaria, entre la historia que ocurrió y la que nos han contado, entre el continente que han intentado analizar sin éxito los taxidermistas y ese continente vivo, de fronteras difusas y que avanza hacia el norte (¿devolución quizás, incruenta, de la conquista?), y que Alessandra examina al vuelo, al galope, descubriéndolo en plena audacia de un salto. Sin necesidad de capturarlo en las páginas de un ensayo cartesiano. Sin necesidad de clavarle un alfiler en la frente con un número de serie. ■

La historia cubana desde la perspectiva de la ficción

CARLOS ESPINOSA DOMÍNGUEZ

Isabel Álvarez Borland
*Cuban-American Literature of Exile:
From Person to Persona*
University Press of Virginia
Charlottesville, 1998, 198 pp.

¿QUÉ LE PASA A UNA CULTURA CUANDO dos o tres generaciones de sus escri-

tores y artistas son desplazados y dispersos por sitios como Miami, Union City, Nueva York o Los Angeles? ¿Qué ocurre cuando, en ese proceso, esta cultura cambia de idioma? De esas interrogantes partió Isabel Álvarez Borland para realizar un análisis de la obra narrativa de quince autores de la diáspora que, a juicio suyo, reflejan la trayectoria seguida por el género. La selección hecha por la autora responde, no obstante, a un criterio que no se reduce a los valores estéticos. Como ella misma precisa, los textos de ficción que analiza «están comprometidos en un diálogo con la historia que los ha producido». *Cuban-American Literature of Exile* se centra, por tanto, en los estrechos vínculos que existen entre realidad histórica y literatura, y en cómo la primera influye y reformula la segunda.

El libro está estructurado en tres bloques: «Exile as Loss: Bearing Witness», «Self-Writing as Search: The Second Generation» y «Encountering Others: Imagined U.S. Cuban Communities». En el primero, Álvarez Borland se ocupa de obras de Lino Novás Calvo (*Maneras de contar*), Guillermo Cabrera Infante (*Vista del amanecer en el trópico*) y Reinaldo Arenas (*El portero*), pertenecientes a lo que ella llama primera generación, integrada por los escritores que crecieron y se formaron en Cuba y marcharon al exilio cuando ya eran adultos (es discutible no tanto el concepto como el término que usa: difícilmente pueden tener cabida en una misma generación autores nacidos en 1905, 1929 y 1943, respectivamente). En el segundo, analiza los libros *Exiled Memories*, de Pablo Medina, *Next Year in Cuba*, de Gustavo Pérez Firmat, y *Spared Angola*, de Virgil Suárez, así como ensayos de carácter testimonial de Eliana Rivero y Ruth Behar. Unos y otros textos tienen en común la preocupación de los autores por empezar a crearse su propia historia, por reinventarse a sí mismos en un nuevo idioma, por aportar una perspectiva diferente a la de la primera generación, para asegurar la supervivencia de la identidad en tanto comunidad. El último bloque, el más nutrido, se subdivide a su vez en otros tres: «Contrasting Visions of Community», «Gay and

Lesbian Images of Community» y «Collecting the Tales of the Community: From Person to Persona». En el centenar de páginas que cubre, Álvarez Borland se ocupa de obras que abordan directamente la realidad de los cubano-americanos como una minoría en Estados Unidos, donde deben convivir, no siempre en armonía, con la cultura anglosajona dominante. Las perspectivas narrativas adoptadas por esos autores son otras, y van de la visión crítica y distanciada de Roberto G. Fernández, en *Raining Backwards* y *Holly Radishes!*, a las estrategias metaficcionales de Cristina García, en *Dreaming in Cuban* y *The Agüero Sisters*. En «A Conclusion in Progress», Álvarez Borland advierte, no obstante, que la cubano-americana es una literatura viva y en evolución, y por eso algunas de las predicciones y conclusiones que hace en su libro son tentativas. De hecho, buena parte de los creadores por ella estudiados se mantienen en activo y algunos anuncian la salida de nuevos títulos. A esos nombres se han sumado últimamente otros nuevos, como los de Luis González y Carolina García-Aguilera, ésta última autora de una interesante serie de novelas policiales protagonizadas por una detective cubano-americana.

En este inteligente asedio a obras tan diversas y a autores que pertenecen a distintas promociones, Isabel Álvarez Borland va descubriendo algunos temas que se reiteran y que son enfatizados por unos y otros: el destierro, el desplazamiento. Aspectos de los que no participan las expresiones literarias de otras minorías en Estados Unidos como la chicana y la puertorriqueña, que, a diferencia de la cubana, no están tan firmemente fundadas en la experiencia del destierro. Asimismo destaca cómo estos narradores abordan desde diferentes perspectivas esos temas recurrentes. El sentimiento de rabia, desengaño y traición que de manera explícita impregna los textos de Cabrera Infante y Novás Calvo, donde se abordan los traumáticos hechos de la historia cubana posterior a 1959, cede paso, en las obras de Medina, Fernández, Achy Obejas, García y Elías Miguel Muñoz, a un tratamiento que ya no es abiertamente político, y en el cual adquiere

más importancia el asunto mismo de la vida en el país de adopción. Organizados y yuxtapuestos, los textos escogidos por Álvarez Borland describen, en conjunto, cómo los autores cubanos contemporáneos enfocan estos hechos a través de la literatura. Particularmente, a la autora de *Cuban-American Literature in Exile* le interesó analizar cómo utilizan la realidad histórica para crear sus obras narrativas, así como las estrategias que usan para explorar y revisitar su pasado. La lectura que nos propone es, pues, muy sugerente: se trata de ver la historia desde la perspectiva de la ficción, lo cual le permite al lector un conocimiento más profundo y una mayor perspicacia para entender a aquélla.

Cuban-American Literature in Exile aporta así categorías y conceptos que abren caminos para futuros estudios. Ello es posible gracias a la seriedad con que su autora asumió el proyecto. Álvarez Borland partió de un estudio que busca las características dis-

tintivas de cada uno de los autores estudiados, al tiempo que establece sus nexos y puntos de convergencia con el resto. Otro de los aciertos a resaltar es el atinado criterio con que fueron seleccionados los narradores objeto del análisis. Álvarez Borland manejó además una extensa bibliografía, y ha sabido incorporarla a su discurso crítico de modo orgánico, sin que en ningún momento las referencias y citas resulten ajenas o estén insertadas con el único propósito de hacer evidente que ha leído a este o aquel autor. Tampoco estamos ante un trabajo denso en el mal sentido del término. Por el contrario, su estilo es claro, preciso, elegante, las tesis en él expuestas están sustentadas con convicción y entusiasmo, y todo ello se traduce en una lectura muy estimulante, además de enriquecedora. En efecto, como apunta Gustavo Pérez Firmat en la contaportada, quienes conozcan las obras allí analizadas, saldrán de *Cuban-American Literature in Exile* con una comprensión



EDICIONES UNIVERSALES, S. de RL, Ediciones Universales es una empresa que desde 1955 se dedica a la distribución y edición de libros en español en general y especialmente de autores y temas hispanos. Con Manuel Soler, su fundador y jefe, dirigen este proyecto que ha publicado más de 900 títulos de temas hispanos, 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 UNIVERSALES

(DIFUSORES - DISTRIBUIDORES - LIBREROS)

3090 S.W. 8 Street
Miami, FL 33135 U.S.A.

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

e-mail: ediciones@katipang.net

<http://www.ediciones.com>

más profunda y renovada. Roberto González Echevarría, por su parte, se refiere a la combinación del rigor académico con la pasión del crítico que examina un conjunto de textos a los cuales pertenece. De ahí provienen muchas de las virtudes del ensayo de Álvarez Borland, que tiene también mucho de testimonio de un exilio en busca de su voz propia. Algo que, por lo demás, la propia autora reconoce en el Prefacio, donde comenta: «Como cubano-americana hija de exiliados que vinieron de Cuba en 1962, yo también compartí recuerdos vívidos con los autores y con las obras narrativas que estaba enseñando, además de compartir el mismo sentido de ruptura entre mis idiomas y mis culturas. Al prestar atención a las voces de mis semejantes que me hablaban desde sus escritos, encontré un mundo caracterizado por el desplazamiento y la búsqueda de uno mismo, además de una necesidad de recrear una comunidad lejos de su hogar».

Hay que saludar, pues, como se merece la publicación de este libro tan inteligente como necesario, por lo mucho que aporta al conocimiento global de la producción narrativa cubana que se escribe fuera de la isla. ■

Cartografía de la memoria

NATALIA BILLOTTI

Matilde Sánchez
La canción de las ciudades
Seix Barral
Buenos Aires, 1999, 298 pp.

Mientras las personas son jóvenes y la composición musical de su vida está aún en sus primeros compases, pueden escribirla juntos e intercambiarse motivos, pero cuando se encuentran y son mayores sus composiciones musicales están ya más o menos cerradas y de

la una y de la otra cada palabra, cada objeto, significa una cosa distinta en la composición

MILAN KUNDERA,
La insoportable levedad del ser

LOS VIAJES, A POCO YA DE REALIZADOS, SE van tiñendo de sombra; la memoria reserva zonas claras que gana al olvido, y lo que se recuerda y se refiere luego debe tanto a la memoria que lo salva como al olvido del que se distingue. En un libro de viajes —o en un libro como éste, organizado en torno a varios viajes y, por tanto, destinos y ciudades— hay tanto de memoria como de niebla: un mapa es también sus espacios vacíos.

Y estos espacios vacíos son los que intenta demarcar la autora a lo largo del recorrido que realiza por distintas ciudades. No sólo el periplo de la geografía, y por tanto de los escenarios en que se desarrolla cada uno de los viajes; sino más bien, y sobre todo, el periplo de la memoria. Como bien nos adelanta el prólogo, el libro puede ser leído de forma continua —como una novela— o, también, como una serie suelta de relatos que no dejan de mantener una relativa correspondencia recíproca. Como en cualquier relato, lo que ocurre tiene lugar en un sitio y ese sitio no es ajeno al mismo, pero lo que se cuenta debe mucho más a las selecciones de la memoria que a los accidentes del entorno.

Así, el mapa se va conformando en torno a ciertos motivos o notas —a modo de partitura musical— que determinan cada una de las travesías y, a su vez, permiten su articulación. *La canción de las ciudades*, (aunque pudiéramos decir también el *olor* o el *color* de las ciudades) se estructura en torno a series de sensaciones, pensamientos o experiencias que intentan aprehender la realidad circundante, definir las ciudades —en un trabado toma y daca con el recuerdo y sus motivos— mediante los aspectos a veces más efímeros o banales.

De esta manera, lo mismo cierta marca o logotipo que la postura de una persona ante un cruce peatonal o el color del cielo a determinada hora del día sirven de pretexto

para narrar la historia de los «contagios de una voz»: el eco de una narración en tercera persona que recibe y reformula las sensaciones adquiridas por otros. Por este camino, en este intento de significar la realidad, la autora reconstruye y deconstruye un itinerario marcado por lo que ella llama «series», es decir, sistemas infinitos de términos que se fusionan en ese sentir y vivir la ciudad; series en las que cada elemento extrae su valor de su posición respecto a los otros. Podríamos hablar de cierta «interanimación», donde cada uno de ellos es el centro de una constelación de asociaciones y, a su vez, vértice de otras posibles conjugaciones, siendo la más significativa la del padre en su recorrido por Alicante, en donde, en un intento de recuperar su «serie» perdida o desgajada, reconstruye la memoria de un pasado en el que toda memoria es ficción, puro recuento especulativo, moldeado, recreado.

Así planteada, la arquitectura de su itinerario se convierte en la peripecia de quien intenta verbalizar (porque verbalizar es una forma de aprehender) la memoria de las ciudades, su entramado interno, a través de su propia memoria, o más bien, de su registro. Sin embargo, la autora parece llegar a la conclusión de que toda memoria (como ficción que es) resulta inferior a su registro y, aunque el tópico sobre la incapacidad del lenguaje para expresar realidades ya se encuentre un tanto *demodé*, Matilde Sánchez no deja de recurrir a él en varios momentos de su periplo: el hecho de que la realidad exterior no pueda ser definida ni demostrada ni aprehendida ni mucho menos articulada se convierte en el eje central de pensamiento que recorre el libro. La realidad, parece ser su respuesta, sólo puede ser traducida —y *traduttore traditore*— al lenguaje. Ese lenguaje construido, sustituto del hecho y la memoria, se alimenta sobre todo del tiempo.

No por casualidad, la autora se pasea por espacios que han sido marcados de alguna manera por la historia (por la memoria o por la Historia, no sé); lugares que viven de su pasado-ficción y que no dejan de ser, en cierta medida, una foto amarillenta, en blanco y negro, de algo que pudo ser pero

no fue. Porque, precisamente, en este «capturar» la historia lo que se intenta es delimitar, dibujar o esbozar los contornos de momentos muy específicos; en este contar el tiempo de las ciudades se pretende detener el momento para poder saborearlo, aprehenderlo: traducirlo.

El relato que cierra el libro tiene lugar en Cuba: «Un museo sonoro, la canción de todas las canciones o quizás la canción primera que ella quería atesorar.» A modo de colofón, tienen encuentro todas las sensaciones experimentadas a lo largo de sus recorridos anteriores; la mezcla de colores, sabores y ritmos se entrecruzan en este recorrido en donde la memoria y el correr del tiempo quedan completamente anulados por ese sentido de atemporalidad que experimenta en La Habana. Los relojes se han detenido, «Los sonidos se adherían unos a otros también como láminas componiendo la partitura de las horas del día, para ese pueblo que había olvidado los relojes. Nadie llevaba reloj. Nadie hacía el menor caso a la hora». ■

Epístola moral a sí mismo

JOSÉ PRATS SARIOL

José Lezama Lima
Cartas a Eloísa y otra correspondencia (1939-1976)
Editorial Verbum
Madrid, 1998, 448 pp.

EN LOS APUNTES AL CURSO DÉLFICO QUE todavía permanecen manuscritos, Lezama me insistía en uno de los tópicos que mejor caracterizan su poética inmóvil e incólume, incorporativa e intemporal: «Uno sólo es dueño de sus prejuicios». Las cartas que ahora reseño verifican también, dentro de la lógica heterogeneidad estipulada por los receptores, la fidelidad al irónico apotegma griego, su carencia de espíritu «evolucio-

nista», las premoniciones posmodernas que como pocos autores contemporáneos de habla castellana él supo testificar sin curvas vacilantes y sin penosas retractaciones... A favor de sí mismo, de su vital arrogancia incorporativa, de su «era imaginaria».

Tal vez la mejor señal de estas cartas se halle en una eticidad que repele las variadas formas de oportunismo intelectual que ha padecido —padece— la cultura en cualquier país, Cuba o España o los Estados Unidos de América; tanto como las también muy variadas formas de sectarismo que ha sufrido —sufre— desde cualquier latitud óptica, *insiliada* o *exiliada*. Ya Gastón Baquero había dejado un significativo testimonio a esa fidelidad a sí mismo que su amigo mayor exhibía. En el «Palabreo para dejar abierto este libro», que me escribiera para la edición de las crónicas de *La Habana* (Ed. Verbum, Madrid, 1991), afirmaba: «Ésa es la intransigencia de los artistas que se salvan al salvar su obra de las trampas y asechanzas del mundo. Por no ser dúctil, por no malearse para conquistar el fácil aplauso, llegó hasta donde llegó. En un país en el que por regla casi universal los escritores y los artistas se cansan demasiado pronto de sí mismos y dejan su obra potencial a medio camino, él persistió, resistió todos los ataques, las incomprendiones, las burlas incluso, y se mantuvo fijo en su camino. Recorrió su propia órbita, no la ajena, la que la sociedad y el público imponen».

Al invitar a leer esta zona de su correspondencia, complementaria del conocimiento crítico de su singular obra, surgen, desde luego, avenencias y desavenencias con el autor y con la edición. La aberración de los que leen para estar de acuerdo recibe aquí un delicioso golpe de diversidad. La amenidad de la controversia engrandece las recepciones. Variados comentarios suscita el volumen, encabezados por su pertinencia: la imprescindible utilidad para aquéllos que deseen un conocimiento íntegro de su obra y para los que alguna vez intenten una biografía del autor habanero, como apreciamos cuando salió la primera edición (Ed. Orígenes, Madrid, 1978) o cuando se publicaron aquí en Cuba sus cartas con José Rodríguez

Feo (Ed. Unión, La Habana, 1989). También contribuye a ridiculizar algunos de los infundios tramados bajo la cobertura de que un muerto no puede desmentir a los impostores, como ocurrió con algunos de los testimonios recogidos en *Cercanía de Lezama* (Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986) por Carlos Espinosa.

Acabo de resaltar con toda intención el valor biográfico. No hay equívoco. A diferencia de otros autores, y salvo las «cartas abiertas» —como la demoledora réplica a las miopías de Jorge Mañach, en 1949, desde la revista *Bohemia*— ninguna «cultiva» el género epistolar, es decir, ninguna pretende ser «literatura». Están redactadas para el destinatario, para él sólo. Una de las gracias de este manojo de cartas se halla, precisamente, en que a pesar de tal carácter íntimo no dejan de estar cargadas de su peculiar expresividad manierista —dentro del barroco dependiente del supersincretismo caribeño— y tampoco dejan de aportar curiosas informaciones sociales, filosóficas y estéticas.

La relación de los destinatarios enriquece la bibliografía lezamiana, complementa las ya publicadas en libros y revistas, permite la comodidad de tener en un solo volumen esta relevante muestra, aunque no aparezcan las enviadas a figuras tan importantes como Vicente Aleixandre u Octavio Paz —para sólo citar algunos asientos bibliográficos de intelectuales extranjeros, para no referirme a las que aún permanecen inéditas... Sin embargo, este volumen nos da una magnífica incitación a mayores empeños exegéticos, mientras esperamos no sólo la publicación de toda su correspondencia, en una impresión con el rigor filológico que exige un escritor de la talla de Lezama, sino una edición crítica de sus obras completas —sólo posible de realizar si se trabaja con su *dossier*, conservado en la Biblioteca Nacional José Martí.

Por ello debemos felicitar a Eloísa Lezama Lima, cuya devoción fraternal es un ejemplo de lo que anhelamos para la familia cubana, víctima hoy de un kafkiano desgajamiento, de una diáspora tan absurda como cotidiana. La zona que ella aporta es el eje

del libro, su más íntima y fuerte resonancia. Releer estas cartas es asistir a una ceremonia donde las confesiones de José Lezama Lima alcanzan en ciertos momentos la atmósfera de una tragedia griega, sobre todo las que corresponden al fallecimiento de la madre aquí en Cuba, lejos de sus dos hijas, el 12 de septiembre de 1964; y las que suceden a la muerte de su hermana Rosita, en 1972. La nostalgia y la pesadumbre, la pobreza y las vicisitudes, arman un desolador paisaje espiritual, imposible de edulcorar, de tergiversar. Cada testimonio, a partir de la fechada el 10 de abril de 1961, hasta la última, poco más de un mes antes de su muerte, es un fresco de la realidad cubana que nuestros historiadores deben tener en cuenta, que aporta valiosas informaciones sobre tres lustros decisivos de la revolución, como podrá verificarse —por ejemplo— al estudiar las siete cartas correspondientes a 1971, año verdaderamente funesto para la cultura cubana, tras el tristemente renombrado Congreso de Educación y Cultura, cometido en el mes de abril.

El rompecabezas de la segunda parte, a pesar de la caótica ordenación (¿bajo cuál principio se realizó?), incluye piezas memorables como las cartas a María Zambrano, Juan Ramón Jiménez, José Carlos Becerra y las tres dirigidas a Julio Cortázar; dentro de un mosaico de nombres, casi todos valiosos, que incluye a cubanos como Fina García Marruz, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, Medardo y Cintio Vitier, Severo Sarduy...; latinoamericanos como Efraín Huerta, Julio Ortega, Emir Rodríguez Monegal, José Emilio Pacheco...; españoles como Carlos Barral y José Agustín Goytisolo... Traductores de su obra como Gregory Rabasa y editores como Claude Durand... En esta sección resaltan las puntuales notas al pie de Pío E. Serrano, bien documentadas y útiles. También el Índice Biográfico y el Onomástico, que acertadamente se incluyen al final.

Sin embargo, me parece que la Introducción escrita por ese gran dramaturgo que es José Triana empaña un tanto el libro. Lamentablemente mi cariño y gratitud, el respeto a su honradez y dignidad intelectual, no pueden soslayar los efectos de una prosa

digresiva y de tonalidad autobiográfica... Más llena de entusiasmo romántico —quizás válido para un poema o unas memorias— que de los requerimientos críticos exigidos para textos de esta índole, donde es imprescindible jerarquizar al lector, ofrecerle informaciones que lo ayuden, argumentos —no afirmaciones— que lo inciten a reflexionar. A lo que se añade, deplorablemente, algunos descuidos sintácticos que debieron ser revisados por los colaboradores (María Montes, Enrico Mario Santí y Zoe Valdés); así como ciertos juicios apodícticos —para nada pluralistas— impensables en un escritor que fue víctima de ostracismos y censuras. La unidad en la diversidad que la cultura cubana necesita, sin agentes exógenos ni catecismos ideológicos, también reclama una actitud que no nos convierta en estatuas de sal, que sepa construir sin resentimientos insalvables. La ecumenidad podrá ser alcanzada, pero cuando cada uno de los sectarismos se convierta en anatema, cuando nadie se sienta dueño y señor de la verdad. Para ello, entre otras necesidades, hay que aprender a perdonar, por lo menos a olvidar... Vale acordarse de que a pesar de las humillaciones Lezama sostuvo dos encuentros en 1976 con un funcionario del Comité Central del Partido Comunista, de apellido Carneado...

Precisamente por ser un baluarte, la obra y la vida de Lezama demandan de cada uno de sus admiradores un mayor espíritu autocrítico —mucho más exigente para los que compartimos el privilegio de su amistad, en tiempos (1971-76) donde ir a la casa de Trocadero puso a temblar a muchos de los que hoy pregonan su fidelidad al maestro. Ajustarse al tema hubiese podido ser el mejor homenaje de José Triana, lo que no excluye, desde luego, segmentos lúcidos y reflexiones polémicas, como la delicada al «utopismo revolucionario socialista».

En la «Epístola moral a Fabio» hay un acento de serenidad muy siglo XVII que Lezama redimensiona. Su anónimo autor (¿Andrés Fernández de Andrada?) nos legó un estoicismo coherente y desenfadado, fiel a los mandatos de su vocación y a los anhelos de paz consigo mismo, como cuando dice:

«en nuestro engaño inmóviles vivimos», que vale relacionar con la inmovilidad de los prejuicios que la ironía lezamiana lanzara al ruedo de la cultura cubana. Quizás por ello estas *Cartas a Eloísa y otra correspondencia* pueden corresponderse, unir sus espirales barrocas, con los versos finales de la célebre composición:

*Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé; rompí los lazos;
Ven y sabrás al grande fin que aspiro,
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.*

Invocación a las aguas

MADÉLINE CÁMARA

Andrés Jorge
Te devolverán las mareas
Editorial Planeta
México D. F., 1998

ALLÍ, EN EL ACUOSO ELEMENTO, COMENZÓ la vida. Sin embargo los personajes femeninos de Andrés Jorge en *Te devolverán las mareas* comparten todos una cita fatal con el agua. Son mujeres suicidas que han decidido entregar sus vidas a las tumultuosas corrientes. El mar que acogió la furia de Safo, el lago que sepultó el cuerpo de marfil de Izumi Shikibu, el río que nos arrebató para siempre a Virginia Woolf, la fría playa de Londres que eligió como morada final Ofelia Ibarra. Todas fueron escritoras, todas amaron de forma prohibida, ninguna renunció a ser libre y perfecta. Por eso, quizás, escogieron la muerte.

El joven novelista (Cuba, 1960), ganador del Premio Joaquín Mortiz para Primera Novela 1997, con su segunda entrega en el género, se sitúa en un lugar privilegiado dentro de la creciente ola de interés internacional provocada por los escritores cubanos. Andrés Jorge, con *Te devolverán las mareas*,

marca su propio derrotero y se aparta de la actualidad de la Isla como materia de ficción. Su última novela, en rigor una colección de cuatro piezas narrativas unidas por temas comunes, se empeña en buscar sus asuntos y personajes en tiempos y regiones remotas, creando una distancia que permite una universalidad depurada.

Una lograda combinación entre el aspecto puramente noseológico del lenguaje y sus capacidades plásticas, una utilización maestra del «tempo» que sin prisa ni saltos va esculpiendo las imágenes en la medida que narra: allí la frase aguda en boca de un personaje, acá el dato histórico, allí la espléndida metáfora visual, son las ganancias más visibles de esta década de trabajo literario del autor. Andrés Jorge, que comenzó escribiendo dentro de los modelos de una generación de narradores «duros», interesados en la anécdota y el testimonio realista, sin abandonar su compromiso con la amabilidad, ha soltado sus amarras hacia zonas más imaginativas de la creación, que exigen mucho más del lector pero que también le entregan más.

En su empeño de estilizar el lenguaje, Andrés Jorge decanta la experiencia vivida por los personajes de toda cotidianeidad, en búsqueda de una esencia espiritual o intelectual, permeando a menudo sus escenas de intertextualidades o alusiones de carácter filosófico. Así, en ocasiones, tenemos la sensación de escucharlos hablar en forma de «diálogos platónicos» que permiten la exposición de ideas estéticas, o de presenciar ejercicios de erótica que, más que expresar sus pasiones, recuerdan esos delicados e impúdicos grabados orientales que bellamente han captado el amor lésbico. Un momento de lograda poesía que ilustra este estilo narrativo es el pasaje de la danza de Atis para su amante Safo. Si cito ese fragmento es porque pienso, además, que es profundamente simbólico y representativo de la fusión entre estética y erótica que establece el libro entre sus cuatro capítulos. Atis dominada por el poder de la mirada de su amante baila ante sus ojos una danza refinadamente erótica. Esta seducción del *voyeur*, tradicionalmente ejercida por la mirada

masculina, es transferida aquí a la figura femenina de Safo, quien no sólo desata la sensualidad de su amante sino también la ambición de Atis de danzar de manera perfecta, para satisfacción de la poeta que hay en Safo. Placer y belleza bajo la mirada de mujer:

«Atis esconde el rostro entre las manos, se concentra en ellas primero, después en todo su cuerpo y ensaya un temblor ligerísimo, tenue, más visible. Toda Atis, cada músculo endurecido, cada hueso, cada cartílago, cada ligamento se incorpora a esta vibración que no parece la de un ser humano. Sino la de una lanza que ha asestado en el blanco» (44-45)

Este cambio de lenguaje y de horizontes temáticos es una novedad que agradece el lector que sigue el actual curso de la novela cubana, últimamente encasillada en temas que requieren el uso del lenguaje popular coloquial, así como la presencia descarnada de la denuncia política, aspecto que no por válido éticamente tiene una patente de curso de legitimidad artística. Sin embargo, «lo político» es un tema inevitable para el escritor de nuestros días y también lo encontramos en esta novela. Por ejemplo, bajo el conflicto, que puede afectar a cualquier artista, de tener que elegir entre la seducción del Poder y el precio de la libertad creativa, encarnado aquí en la escritora japonesa Izumi Shikibu, quien decide alejarse de una corte de mecenas que aseguraría su gloria para optar por vivir y escribir sin ninguna reprimenda oficial. O más sutilmente se expresa en la censura póstuma que quiere imponer el viudo de Virginia Woolf sobre sus diarios, tratando de controlar una imagen pública que él estimaba de su pertenencia por el contrato matrimonial firmado con la escritora. Todos estos juegos de dominación son también política y salud su presencia en nuestras letras.

No obstante, la obsesión isleña encuentra su lugar, ¿y por qué no? asoma cuando Andrés Jorge recurre a un narrador masculino, recurso inusual en estas piezas y que nos hace pensar en un discurso semiautobiográfico, para contarnos sobre la «putilla nostálgica» que experimenta el amante cubano del

personaje de Ofelia Ibarra, quien queda en la isla cuando Ofelia, enloquecida como la criatura de Shakespeare, decide el riesgo del exilio. Mediante estos personajes, el autor recrea lo que es sentirse no sólo lejos de la Patria, sino abandonado por ésta.

Es precisamente la historia de esta otra Ofelia, cuya locura es la de amar su propio sexo, querer una Cuba diferente, vivir para la literatura y jugar con la muerte la que la novela propone como modo de atar sus cabos sueltos. Pero si seguimos la teoría de «los vasos comunicantes en la novela» debida a Vargas Llosa, sólo estamos en presencia exitosa de este recurso cuando: «la unidad es algo más que la suma de las partes» (*Cartas a un joven novelista*, 139). Si bien no soy partidaria de la postura de exigirle al escritor que justifique por qué la editorial ha decidido catalogar de novela a su obra, sí creo que Andrés Jorge intentó unir sus cuatro historias de mujeres escritoras y suicidas mediante temas compartidos: pasión por la vida-tentación de muerte / creatividad del individuo-presiones sociales, originalidad artística-libertad sexual, pero finalmente cedió a la tentación de forjar un cierre aglutinador. Éste será el personaje de Ofelia Ibarra, la más cercana en el tiempo a nuestra sensibilidad, la más consciente de su género. Ella será la escogida por el autor para hablar por sus antecesoras y resumir la tragedia y grandeza de sus vidas:

«Safo, Izumi Shikibu, Virginia Woolf, mujeres dispersas por las islas del mundo, llevaban en sí como nadie su condición de isleñas, su soledad de islas; como ellas, desde siempre, yo he escuchado la llamada ancestral, pródiga...»

En mi opinión, este elemento de cierre estructuralmente concebido resulta insuficiente y no obsta que se pudieron trabajar con más nitidez los enlaces a nivel de anécdotas e imágenes entre los temas que simbolizan estas vidas. Sin embargo, al reunir estas historias, Andrés Jorge logra definitivamente brindar un homenaje a la rebeldía femenina y a su creatividad, regalándonos una obra cristalina y pujante. Como suelen ser las maras en cualquier latitud del mundo. ■

Sobre *Habanera fue*

JORGE VALLS

Raquel La Villa
Habanera fue
Miami, 1999

UNA SERIE DE FIGURAS, DE DISEÑOS O DE SIGNIOS humanos, personales, admirandos, le sirven para decantar un valor necesario para indicar tanto el ser defendible como la virtud requerida para defenderlo. Cada figura escogida es, en sí una virtud, pero ésta no vale sino en función del ser a quien esa virtud ha servido. No se admira y exalta la simple cualidad en la persona, sino por el ser a cuyo servicio aquélla ha sido puesta.

Aristides Calvani, Laureano Batista, Tomás Fernández Travieso, Carlos Campilli, Lidia Cabrera, Rafael Díaz Balart, Carlos Manuel de Céspedes, Inés Segura Bustamante y Luis Fernández Caubí representan a la vez grandes templanzas, corajes, donaires, chispa de la inteligencia, madurez del carácter, dedicación o construcción sistemática, encarnados en la individualidad como esfuerzos, trabajos, y definitivas y precipitantes intenciones en una circunstancia existencial rigurosamente concreta y específicamente definida. Son genios en un espacio calificado: hombre, pueblo y situación, en unidad propia y diferenciada.

El segundo horizonte, el más íntimo, es el de la reflexión. Aunque la exposición toma a veces la forma poemática o versificada, no hay en ellos ni la exaltación subjetiva del sentimiento ni la adhesión pasional a la imagen que hacen la peculiar dimensión realmente poética, sino la reconversión contestataria al hecho, la razón de florete flexible pero de acero bien templado esgrimida en contradicción. Siempre hay una disputa intrínseca entre la realidad que ha ocurrido no por su causa y ella, que persiste más allá de aquélla. He ahí que no se pro-

duce una empatía con el objeto dramático que se actualiza, sino un contrapunteo asertórico entre el lector y la escritora. Un dominante discursivo lo abarca todo. Quien vive y cree no puede no juzgar, no reclamar el *sumum* de constancia en el valor fundamental.

Se destacan especialmente en esta parte la meditación fechada un 8 de junio de 1994, donde la imagen poética compuesta entre el mar y la resurgencia de la tierra sumergida, sin transición elaborada casi, impone la realidad conceptual, invisible pero realmente concreta y sustancial, sobre la casualidad accidental sensible. Siguen un par de versos, como de conversación inmaterial, donde la intencionalidad no puede ser más directa y evidente. En medio de esto hay un trozo formidable sobre el miedo como automutilación irracional, que casi nos lleva al Lakes de Sócrates.

Tal vez la explicación de su propia causa interna, del agón que constituyó para ella su tiempo en la tierra, desde cualquier punto de vista, esté en los cuatro renglones de la página 127. La solución de las dos páginas siguientes parece apuntar al pascalismo, pero eso es falso; realmente se está entre la verdadera razón sustancial inexpressa, y el sofisma de «intelectualización» de una realidad a la que pertenecemos y ante la cual no se es indiferente. Sin duda, lo más intensamente poético está en el muy sintético nocturno de la página 135, fechado el 4 de junio de 1967. Curiosamente, despojado de su probable anécdota, aquí se plantea el drama de una libertad a la que el hado condena a la aniquilación fuera de la posibilidad única de lo que es y ha de ser. El drama de la soledad existencial, que no tiene para afirmarse sino el tenuísimo hilo del ser antes de toda acción, está en los dos versos finales de la página 141: «el pasado es un mito; / el absurdo es verdad». Entonces ¿qué queda, sino el yo que tiene que obrar?

Un pequeño poema titulado «Al vaso», con una extraña solución final (acaso fue otra la expresión original o definitivamente intentada), marca una relación con la alteridad, cualquiera que ésta sea, de necesaria

distancia y de no implicación: el simple intercambio con lo que no se integra, porque quien existe y habla no puede enajenar la realidad determinante de la que es parte y continuidad.

Finalmente entramos en las tesis fundamentales: las afirmaciones explícitas por las que se determina su paso: «A las Jóvenes de mi Tierra» (su ser mujer, dónde y cómo). En la proposición de la mujer, que es lo que ella es concretamente, va todo lo que en una existencia particular puede alcanzarse de proyección trascendental.

En «La Enmienda Platt» se trata la causa sustancial patria, visualizada en lo que es su problema capital y su riesgo mortal en este siglo, por encima de cualquier otra contingencia: la posibilidad de ser fagocitada material y espiritualmente por un no-ser encarnado, en la temporalidad geopolítica, por los Estados Unidos. Perfectamente complementario, en esta misma tesis, resulta el trabajo «Ramón Grau San Martín y sus Gobiernos», en donde capta y destaca el arjé nacional en su materialización histórica, durante los dos momentos más dramáticos y consistentemente constructivos de nuestra expresión soberana.

Todo esto culmina en el relato directamente testimonial y, por supuesto, enfocado desde la noción y punto de vista inmediato y particular de su propia participación, «A los 40 Años del 13 de marzo de 1957», donde se refiere al acontecer del 'directorio' de 1959. Ésta es, y de manera clave, la tesis ética. Plantea la obligación de los pocos de asumir la responsabilidad del común, por discernimiento entre el bien y el mal, con independencia de la opinión colectiva, mayoritaria o no. No se trata de escoger entre una opción u otras, equivalentes o indiferentes, según el gusto o la inclinación de intereses, sino de la determinación crítica desde la causa individual hasta la universalidad decisiva. Los que van a morir no mueren por una parte, ni siquiera por los demás, sino por la verdad, única que puede ser salvífica para todos.

El libro revela una persona, un lugar y un tiempo; un conflicto entre el ser y la adversidad, acaso el drama entre la criatura

original y el maligno. Como la llave de la Giraldirilla (que es ella misma, mostrándose desde su torre), abre paso a un misterio necesario: el del alma que tuvo que vivir en oposición a la antirrealidad, para por dos negaciones afirmar una realidad única y universal. Esta escritura es una mera huella de alguien que agónicamente pasó por el tiempo, que un día fue deflagrada por la adversidad artera y enigmática de la muerte, para que el ser-que-es siguiera siendo, ya libre de toda enajenabilidad, y que la realidad-verdad defendida se constituyera, una vez más, imperecederamente, e inmutable ya, tras la indeclinable energía del esfuerzo. ■

En torno a la muerte del amante de M

WALDO PÉREZ CINO

Gerardo Fernández Fe
La falacia
Editorial Unión
La Habana, 1999, 114 pp.

EN TORNO AL LIBRO DE FERNÁNDEZ FE, LA verdad, cuesta mentir una definición u ofrecer un aserto —y qué otra cosa la crítica, las más de las veces es eso— que no vacile en su arranque o se melle en su objeto. El título, *La falacia*, promete o anuncia un develamiento cuyo cuerpo resulta a las pocas páginas obvio (mentira de todos los días, cotidianeidad contractual, falacia piadosa de la fe o en la muchedumbre entusiasta), y paupérrimo con relación a lo otro, lo que no está anunciado y no esperamos por tanto, la otra falacia que oculta —o sostiene— la falacia trivial: la que no se puede decir y ahí está, corroyendo —y haciendo gozar— la carne y el alma del amante de M (no sabremos nunca su nombre), mucho más oscura o raigal, en su certeza invadiéndolo todo,

el libro a pleno por esa presencia invadido. *Nous ne sommes que cérémonie*, acaso por ello las mentiras —la falacia— son dos: la explícita y la que importa, la otra.

Como un marco, un solo evento —o más bien su víspera— organiza el libro: el amante de M se dispone a matarse, y recuerda, o narra, o deja su voz en deriva, hasta el punto mismo en que el amante de M se dispone a matarse. En el lapso que media entre un punto y el otro, unos pocos eventos —todos en pasado, en ellos no hay víspera— jalonan esa deriva narrativa: el primer encuentro con M, el retorno junto a H —la esposa—, otros encuentros con M, otras vueltas junto a H, la visita a casa del padre y el incesto sugerido o probable, la peregrinación a San Lázaro. No hay más verdad en ellos que la que impone otro cuerpo, y ya entramos en la otra falacia, la cierta: lo que articula la verdadera historia es el cuerpo de M, su contemplación y su placer y sus marcas (en el cuerpo, del cuerpo en el mundo), la paulatina —y gozosa— destrucción de la carne. Pues esa verdad, si la formulamos malamente —y como siempre, mejor leerla en el libro que hablar sobre el libro—, es una paradoja a cuerpo pleno: la posesión es la huella y la huella merma y destruye el objeto sobre el que se inscribe. El deseo es deseo de marcar, grabar, herir; deseo de durar sobre el cuerpo del otro, esto es, en la marca —la escritura— sobre ese otro cuerpo. Se apaga el deseo sobre el cuerpo impoluto de H, como se apaga el cuerpo lacerado —deseado— de M. En cierto sentido, del mismo modo que la escritura conduce desbocada e ineludiblemente a su fin, al fin del texto que conforma y cuya pulsión alimenta.

Ese paralelo entre la pulsión del sexo y la pulsión de la escritura, o entre el cuerpo marcado y el texto escrito, alienta, de la superficie hacia abajo, en todo el libro; casi me atrevería a afirmar que más que una de las posibles lecturas, es la condición de sus lecturas posibles. No habrá que forzar mucho la metáfora: del paralelo entre escritura y marca —en una zona aún previa al sentido, pura grafía o voluntad de la grafía— se nos avisa ya desde el primer capítulo. De niño («No sobrepasaba los cuatro años. No leía.

Malamente dominaba los caracteres del alfabeto»), el amante de M solía escuchar, de boca de su padre, los nombres de mujer que a su vez nombraban los botes de los pescadores: «al explicarme que el pescador grababa el nombre de su esposa, madre o hija, para llevarla consigo en la soledad de altamar, anhelé los botes. Ahora me pregunto si eran ellos el objeto real de mi deseo infantil o lo que encarnaba cada palabra, el cuerpo al fin.».

El nombre —ese evanescente objeto del deseo— es anterior al sentido; resulta una marca: «En aquellos años no lograba figurarme por escrito la amplitud de cada título. Al dibujar un bote, sus remos, su hombre encima, colocaba la grafía en mayúscula del inicio de un nombre cualquiera.». De ahí que para el narrador las mujeres se nombren por una inicial —se nos dice unas líneas adelante. Ya anunciada en su marco narrativo, bastaría para buscar en la relación entre M y su amante la obsesión identificativa entre marca (golpe, inscripción, tatuaje, moretón, dibujo) y escritura; pero hay más, porque ese paralelo se subraya todo el tiempo, y aun explícitamente, in crescendo. Las ocasiones son muchas, pero quiero detenerme al menos en una.

Se trata de un suceso que supone una aquiescencia —y no hay significación sin aquiescencia previa, condición primera de cualquier semiosis— e instaura un orden: en la relación que se narra, y en el texto mismo. Tras uno de sus primeros encuentros sexuales, el amante marca —por primera vez explícitamente— el cuerpo de M: «...tatué con un bolígrafo sus pechos. Alrededor del *pezón* —palabra agresiva, que irrumpe— se perfilaba un círculo, de donde brotaban ramificaciones dementes. Habría sido un sol, un erizo marino, una medusa. (...) Algo me hacía esperar una recriminación, quizás aquella de H si hubiera intentado grabar también sus senos. Pero M sabía de mi obsesión por los cuerpos desnudos y escritos por mí mismo como aquellos botes que dibujara hasta la fatiga.». En este pasaje están presentes los elementos que el libro pone en juego: el cuerpo, la escritura, el deseo, y sobre todo, la obsesión

por el sentido que instauran; un sentido en perpetuo movimiento —una *falacia*, de inatrapable— y cuya lógica responde a la del texto mismo: una lógica de las semejanzas y de las firmas, donde cada elemento es un elemento marcado por un signo que declara (o miente) su valor en el conjunto: el mundo de lo similar, Foucault *dixit*, sólo puede ser un mundo marcado. M, en ese mismo pasaje, calca sobre un papel el sexo de su amante, e instaura así el diálogo que llevará, finalmente, al punto donde él se disponga a matarse. Su gesto es bastante más que escarceo: «Sobre la hoja, en el mismo centro del dibujo, escribió con letra clara: EL RABINO (...) La palabra *rabino*, con su ambigüedad, no sólo me transportaba a su semejanza fonética con *rabo* —palabra ruda, viril—, sino que me remitía a cierta connotación de grandeza.». Las remisiones acabarán cegando el sentido: en los capítulos finales, la ciudad —el mundo— se confunde con el cuerpo, cada cosa remite o traslada o traduce en otra su sentido, porque el narrador (y en un sentido performativo, el texto mismo en que narra) descubre la falacia profunda de esa lógica, su presunto doblez que resulta más bien —como el de la destrucción y el deseo— una unidad. El cuerpo de M, lacerado, es como un texto ya concluso, sin posible revisión. La multiplicación de las marcas multiplica el vaivén del sentido, y el deseo —deseo de durar sobre el cuerpo de otro, de fijar un sentido— se desvanece en su fuga. El placer —y el sentido— están en otra parte, imposible de ubicar porque no hay centro ni cartografía posible en un universo de remisión infinita, de sola deriva.

Quizá la virtud más visible (pero seguro no la única) de esta novela sea ésa: obligarnos a leer un mundo marcado, regido por la semejanza y la firma, donde no es posible el discurso —porque la representación se da, rescatando una noción antigua, en tanto mimesis cabal de su propio objeto: un tejido donde la trama y la urdimbre del lenguaje se confunde con las cosas, porque cada una lleva en sí misma el signo que la remite a otra y bajo esa relación, sustentándola, viene a reaparecer la densidad del lenguaje. ■

Un vuelo con 70 escalas

IVÁN RUBIO CUEVAS

Varios Autores
Líneas aéreas
Lengua de Trapo
Madrid, 1999, 642 pp.

ANTE UNA PUBLICACIÓN COLECTIVA, ANTOLOGÍA o compilación de textos siempre surge la misma pregunta: ¿cuáles han sido los criterios (confesables) de inclusión y de exclusión? En este caso la introducción a esta «guía de la nueva narrativa de Latinoamérica» reconoce tres: el gusto personal del editor (Eduardo Becerra, profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Madrid), el principio de representatividad de los autores dentro de su ámbito nacional y del panorama continental y el determinante cronológico de haber nacido con posterioridad a 1960. Con estas premisas el resultado, estadísticamente hablando, ha sido el de 70 autores seleccionados y 20 países representados, lo cual, y seguimos haciendo referencia a los números, es un balance más que considerable.

LO QUE PRETENDE SER. En la citada introducción al volumen, titulada «Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos», así como en las numerosas apariciones públicas de los responsables de la edición durante el período de la promoción comercial, se puso el acento con insistencia en lo que esta guía no quería ser. Se trataba de un esfuerzo condenado al fracaso. La prensa no especializada repitió uno por uno todos los tópicos que se querían evitar y los lectores habituados a la literatura latinoamericana más reciente (incluso muchos de los españoles) ya tienen muy oída una cantinela que viene repitiéndose desde hace más de veinte años: que estos narradores poco tienen que ver con el *boom*, que no son sus nietos, que en sus obras no busquen

respuestas simbólicas, totalizantes (ya ni siquiera paródicas) a preguntas grandilocuentes sobre la condición americana, que sus pretensiones son otras, que no les pregunten sobre Fujimori, el bloqueo o la guerrilla sólo por el hecho de ser peruanos, cubanos o colombianos, que el tiempo del intelectual influyente ya ha pasado... Y sin embargo había que decirlo otra vez, con un hastío reconocido, porque editores y autores sabían que las comparaciones con sus falsos abuelos iban a ser inevitables.

Otro asunto del que se pretendía escapar era el de la consideración de «narrativa joven» como etiqueta comercial de éxito, de la idea de una juventud literaria como valor rentable, de la posible acusación de que todo esto no era sino una estrategia ruidosa de promoción. Y es que pude haber algo de todo eso... con una importante salvedad: aquí el membrete de «joven» no condiciona la producción. No estamos ante un exotismo que exige tópicos fácilmente reconocibles por el lector, no se pedían temas o ambientes presuntamente juveniles como el testimonialismo alucinógeno o la profusión de referencias musicales más o menos de moda. La heterogeneidad de registros y recursos es la propia de una colección de 70 autores de variadísima procedencia, formación literaria y gusto estético al margen del pequeño hecho de coincidir, aproximadamente, en la fecha de nacimiento. Parece una obviedad (lo es realmente) pero no siempre se respeta esa multiplicidad de voces y con demasiada frecuencia se busca un criterio homogeneizador para tratar de lograr una voz generacional ficticia. La lectura de *Líneas aéreas* nos confirma que no estamos ante uno de esos ejercicios escritos siguiendo un manual de estilo.

LO QUE PRETENDE SER. Esta antología quiere culminar el proyecto iniciado por la misma editorial en 1997. En aquella ocasión se publicó el exitoso *Páginas amarillas*, guía de la joven narrativa española concebida con una amplitud y extensión similar a la que ahora nos ocupa. Con *Líneas aéreas* se trasciende el ámbito doméstico para abarcar lo que con cierta grandilocuencia Carlos Fuentes ha llamado «Territorio de la Mancha».

Además de esta ampliación geográfica en la introducción también se hace referencia a otra antología publicada en 1996 por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez sonoramente titulada *McOndo*¹ y que incluía a narradores jóvenes de España y de varios países latinoamericanos. *Líneas aéreas* busca una exhaustividad de la que *McOndo* carecía (la ausencia de varios países, por ejemplo Cuba, se hacía notar) y además trata de solventar un problema reconocido por sus editores a la hora de referirse a la falta de contactos entre los autores del ámbito latinoamericano al margen de Chile, Argentina y México: «*el resto del continente era territorio desconocido, virgen. No conocíamos a nadie*» (p. 12). *Líneas aéreas* presenta, pues, una dimensión de consumo interno que persigue el encuentro y el contacto entre los distintos narradores a través de su obra y una vertiente más visible que es la de ofrecer al público, sobre todo al español, un amplio panorama de la narrativa de estos jóvenes autores, eso sí, sin *booms* ni estallidos cegadores.

RESULTADO (INTENTO DE VALORACIÓN). ¿Cómo referirse con cierta ecuanimidad a un conjunto de 70 relatos obra de otros tantos autores? Lo primero podría ser el reconocimiento de la variedad que presenta. No hallamos aquí temas propuestos por encargo o esfuerzos destinados a mantener una unicidad de discurso que resultaría tan falaz como inútil. La heterogeneidad domina esta obra tanto en calidad (como no podría ser de otra forma) como en propuestas narrativas y focos de atención. Vemos como hay narradores que concentran sus esfuerzos en la eficacia del argumento, otros se recrean en la experimentación formal, otros juegan con la metanarratividad, son muchos los que prefieren la introspección, la especulación... Encontramos más afinidades en sus inquietudes y actitudes literarias. Podemos decir que, en general, parecen abundar más las preguntas y las dudas que las respuestas y las aseveraciones, la reflexión en torno a la propia literatura o a la historia

¹ Fuguet, A. / Gómez, S., eds., *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

pero desde una óptica personal, tendente a la cotidianeidad, a la interiorización del conflicto, a la atención por los pequeños detalles en lugar de emplear certidumbres basadas en grandes sistemas ideológicos y expresadas a través de sonoros y extenuantes discursos. ¿No es cierto que todo esto ya suena a algo conocido? Sin duda, ya que forma parte de una actitud que recibe tantos nombres como malas interpretaciones, tantas críticas como simplistas adhesiones. La deconstrucción, la postmodernidad, la desmitificación del *grand récit* de la modernidad... están muy presentes en esta antología. (A partir de aquí empieza la justificación) Pero no estamos ante una pose, un rol, un manierismo rentable comercialmente, al menos en la mayoría de los relatos, no se trata de un irresponsable gesto de males finiseculares y presagios milenaristas. Estos autores han vivido durante años bajo la influencia de una modernidad autosuficiente, militante y utópica que llegó a creerse sus propias fantasías de emancipación cultural y de calibanismo, que sufría de una hipermetropía crónica y sólo veía Machu Pichu reveladores, Macondos totalizantes y revoluciones continentales no queriendo captar, con una mirada más cercana, las penurias de lo cotidiano, el limitado poder de la literatura como arma cargada de futuro o las grietas que van resquebrajando esos mitos cada vez más monumentales y museísticos. El distanciamiento con respecto a esas certidumbre es sincero e íntimo, sin enarbolarse como hecho generacional fácilmente etiquetable por lo que las elaboraciones literarias, sus posibilidades de plasmación narrativa, son tan variadas como esta antología nos muestra.

PRESENCIA CUBANA. Siete son los autores procedentes de Cuba incluidos en *Líneas aéreas*. Que sea 1960 la fecha elegida para marcar el punto de inicio en la selección de los narradores resulta muy revelador para el caso cubano ya que, de acuerdo con la mayoría de los críticos (Salvador Redonet a la cabeza) es a partir de ese año, o más concretamente, de 1959, cuando surge la generación, promoción, hornada de los llamados «novísimos». Estos autores se dieron a

conocer a mediados de los ochenta y hoy, más de diez años después, ese término de «novísimos» es rechazado por la mayoría. No es de extrañar ya que se trata de una forma de englobar bajo una denominación más que discutible un variopinto grupo de autores que presenta una variadísima producción narrativa por mucho que comparta alguna actitud estética. Hoy es difícil hablar de «novísimos». Lo que tenemos aquí es una buena oportunidad para apreciar, a finales de los noventa, el recorrido trazado por varios de estos narradores en los que se evidencia una importante evolución abandonando en su mayoría los excesos, los esquemas previsibles y el afán ruidoso de los primeros años y ofreciéndonos narrativas más matizadas y voces más personales, poniendo así de manifiesto la creciente dificultad de reducir su obra bajo una denominación común.

Carlos Cabrera (La Habana, 1962), sin embargo, es uno de los que parecen seguir insistiendo en las propuestas llamadas a provocar al lector a través de asuntos presuntamente escandalosos que llegaron a ser auténticos filones en la narrativa de los ochenta). Cabrera recurre aquí a la masturbación, al tema de la guerra, al exilio e incluso a ciertos elementos escatológicos. Eso de centrar las energías narrativas en la selección de argumentos escabrosos resulta más que problemático cuando no hay una elaboración creativa que sea capaz de otorgarle algún matiz distinto al que la propia realidad o una mera crónica pueda ofrecernos.

En cambio, **Michel Perdomo** (La Habana, 1969) nos ofrece una interesante recreación de dos temas que, por sí solos, suenan a demasiado conocido por haber sido muy transitados durante los últimos años. «La yerba atrae a los tiburones» muestra los planes de un grupo de jóvenes que desean salir de la isla en una balsa para llegar al sueño americano (no hay innecesarias referencias a la conocida situación de la isla porque sus motivaciones son más vitales que político-económicas). Para mitigar la impaciencia de la espera y soportar el miedo a no poder irse, los protagonistas se refugian en las drogas y el alcohol iniciándose

así un clima de ensoñación donde se confunde la realidad con el deseo, la situación con la percepción. El brusco final nos indica que en este tipo de disputas siempre termina venciendo el mismo bando con una aplastante superioridad.

Karla Suárez Rodríguez (La Habana, 1969) también juega con la confusión entre el autoconvencimiento y la circunstancialidad. En un ambiente de entropía doméstica que recuerda los relatos de Antonio Benítez Rojo, el universo de intramuros pasa a ser tan autosuficiente como absurdamente épico. Moviéndose en ese estrecho margen donde lo heroico y lo patético comparten gestos, creencias y actitudes, Karla Suárez nos describe los denodados esfuerzos de los protagonistas para vencer la vulgaridad de lo cotidiano, el prosaísmo y la racionalidad del entorno real construyendo un sistema que se sabe condenado al fracaso pero que, en su decadencia, ofrece un exiguo lugar para recrearse en su propia finitud ante la seria amenaza de inminente desmoronamiento.

Antonio Rodríguez Salvador (Taguasco, 1960) se centra en la construcción de un argumento ingenioso que se basa en un inicio sorpresivo sostenido durante demasiado tiempo. El humor y la ironía dominan en un relato en el que lo fantástico es vivido por sus personajes con absoluta naturalidad. Ahí reside buena parte de su interés pero la intensidad va de más a menos, haciendo que una buena idea se estire hasta que llega a hacerse también casi cotidiana para el lector.

Ronaldo Menéndez (La Habana, 1970) prefiere el esquema más tradicional de colocar el elemento sorpresivo al final del relato, con lo que se gana en efectividad narrativa (y en dramatismo). Los cambios de punto de vista no hacen sino aumentar una tensión que se precipita hacia un desenlace inesperado. Ronaldo Menéndez es uno de los autores cubanos más conocidos de esta promoción y la editorial Lengua de Trapo acaba de publicar su libro de relatos *El derecho al pataleo de los ahorcados* (Premio Casa de las Américas de 1997) lo que constituye una muy buena oportunidad para conocer más

de su narrativa. Desde que ganara el Premio David de Cuento de 1990 se aprecia una evolución en su obra que se traduce en una mayor atención a los resortes internos del relato en vez de la efectividad de los asuntos narrados.

En **Amir Valle Ojeda** (Guantánamo, 1967) esa evolución es aún más acusada con respecto a sus primeras publicaciones en la década de los ochenta. A partir de entonces se acentúa la veta reflexiva y la importancia del argumento disminuye en lugar de la introspección del protagonista. «Cirios, rostros grises y una flor en la solapa» comienza de forma abrupta: «*Mi padre ha muerto y no siento ganas de ir a su velorio*» (p. 295). A partir de ahí, de ese suceso familiar, se teje toda una serie de consideraciones en torno a la vacuidad de la vida pública, la cercanía entre el amor y el resentimiento o los aspectos éticos (e incluso estéticos) del suicidio. Todo ello se sitúa en un ambiente opresivo donde la crudeza y la autenticidad del protagonista contrasta con los gestos mecanizados y la hipocresía del entorno.

Waldo Pérez Cino (La Habana, 1972) nos ofrece un relato que, fiel a su estilo, reserva pocas satisfacciones para el lector que busque el desarrollo claro de un argumento lineal. La confusión entre sueño y realidad, la dificultad de fijar la memoria, de recordar, de escribir sobre lo ocurrido, el misterio que rodea la escritura, los avatares de la comunicación postal son algunos de los elementos fundamentales de «Custos rotalorum». La voz autorial, a través de sus intervenciones (que no intrusiones) y del planteamiento de una metanarratividad que es más reflexiva que lúdica, nos dirige en todo momento por una compleja trama en la que, una vez más, la propia literatura parece ser la protagonista.

LES HABLA EL COMANDANTE. *Líneas aéreas* es un vuelo de reconocimiento. Setenta escalas en veinte países diferentes para conocer, un poco por alto, una narrativa que no se encuentra en los circuitos habituales de otras compañías. A partir de aquí ya puede usted personalizar su viaje, escoger las escalas, el tiempo de estancia y los lugares a evitar. Esto sólo es una guía. ■

¿Amenaza o conclusión?

CINO COLINA

Miguel Barroso
Amanecer con hormigas en la boca
Editorial Debate
Madrid, 1999, 278 pp.

LA NOVELA NEGRA Y LA HABANA SE LLEVAN bien. Juntas, pueden hacer marchar de la mano al lector hasta la última página de un libro, pero pocas veces se ha recurrido a esa conjugación. En *Enigma para un domingo*, de Ignacio Cárdenas Acuña, considerada por muchos la primera novela policíaca escrita en Cuba, el autor se mete en el género, lo traslada a la capital cubana y, pese a transcripciones casi literales de algunas obras norteamericanas, plasma su visión de la época anterior a 1959 y logra su objetivo.

Casi treinta años más tarde, un autor español, Miguel Barroso (Zaragoza, 1954) toma por escenario La Habana del año 58, en un alarde de reconstrucción de época y lugar, ajenos por demás, con una narrativa que atrapa al lector desde el inicio hasta los largos agradecimientos, directos e indirectos, de la última página.

Amanecer con hormigas en la boca, una amenaza repetida varias veces en el texto o quizá una metáfora, sirve de título a esta narración con dos protagonistas muy singulares: un español republicano en busca de un amigo, y un ex boxeador y chofer de alquiler cubano, servicial por excelencia. El ex presidiario del régimen franquista Martín Losada, llega a La Habana en diciembre de 1958 en pos de un viejo amigo de la infancia y compañero de luchas, Albert Dalmau, con el interés de abrirse camino gracias a un dinero robado años antes con fines conspirativos. Pero éste ha desaparecido en la ciudad, dejando tras sí como pista

la frase de Federico García Lorca: «Si me pierdo, que me busquen en La Habana». Para moverse en una urbe desconocida, con poco dinero y a la caza de un enigma, Losada encuentra como ayudante ideal a Kid Despanier.

Una vez presentados los héroes, el autor se lanza a esbozar la ciudad, sus casas, calles, parques, bares, sus gentes dentro de lo que pudiéramos llamar las características de la novela negra sin pasar por alto toques nostálgicos quizá de sus fuentes o testimoniantes, describiendo de los barrios periféricos a la zona residencial de las más altas esferas políticas y económicas. Alterna con tino a personajes de ficción con otros reales, hechos históricos de España y Cuba, la publicidad de la época, la farándula del momento, las noticias oficiales y los contradictorios rumores populares, para brindar al lector su imagen de La Habana, durante los últimos días de Fulgencio Batista y los avances de Fidel Castro hacia el poder. Eso sí, deja que las conclusiones las saque el lector mediante las opiniones que va recogiendo el intrépido Losada de su contrapartida criolla, de abogados, periodistas y personas de distintos niveles sociales.

Miguel Barroso logra matizar el habla española con la cubana, de modo que se observe la diferencia entre Martín Losada y Kid Despanier, sin que éste último resulte un pastiche. Al mismo tiempo, permite al lector español la comprensión de los giros y le establece un paralelo entre España y Cuba en ese instante, perfectamente reversible al momento actual. Tiene algunas descripciones, chispazos en el contexto de la novela, que contribuyen a atrapar la atención del lector, como las parejas bailando en un centro nocturno o la forma de besar de Xiomara.

Hay una curiosa presencia del deporte en esta novela, tanto en referencias a los famosos equipos de béisbol de entonces (Habana, Almendares, Cienfuegos y Marianao), al frontón jai-lai y en particular al boxeo. El personaje cubano en conversaciones con el español, va contándole su vida, muy ligada a las cuerdas del ring, con infinidad de detalles técnicos y de la urdimbre gangsteril en

torno al profesionalismo en ese deporte. Recrea a púgiles de la época como Kid Chocolate, Kid Gavilán, y lugares afines ya desaparecidos como el Palacio de los Deportes (Paseo y Malecón, donde ahora está el hotel Riviera).

La presencia de la mafia innegable de entonces, amenazadora hoy para ciertos sectores, es una constante en aumento, hasta llegar al clímax en la entrevista de Losada y Meyers Lansky, en su suite del hotel Riviera. Desde luego, hace gala de un pormenorizado estudio al reseñar como referencia histórica el tristemente célebre encuentro de mafiosos en el hotel Nacional, con las actuaciones de Frank Sinatra para divertirlos, la presencia de George Raft en el casino del hotel Capri y las andanzas habaneras de Santos Traficante. Tampoco están ausentes los centros nocturnos de la playa de Marianao, otros más lujosos, como el desaparecido Sans Souci, el Oriental Park y el cinódomo, sin dudas ambientes propicios para el desarrollo de una novela negra, en especial para nostálgicos pues han desaparecido hace casi cuarenta años. Merece señalarse la leve referencia a una etapa de la historia cubana de este siglo, la guerra entre facciones en la década de los 40, que espera aún por un estudio crítico y profundo, así como por su reflejo en la literatura, con el lastre de que cada vez quedan menos participantes y fragmentadas referencias en la prensa, además en peligro de desaparición por conveniencias y negligencias.

Es de lamentar la casi omisión de los grupos trabajadores de la sociedad cubana de entonces en el transcurso de la novela, sólo reflejada de forma pálida en la viuda del ingeniero Suárez o Xiomara. Aunque no son frecuentes en el contexto de la novela negra, puede inclinar al lector poco informado a creer que el país se dividía en dos grandes bloques: un bando de políticos corruptos con sus matarifes secuaces, y otro de buscavidas, prostitutas, jugadores y gentes afines. También es débil la presencia de la música cubana, limitada a los nombres de algunas figuras y orquestas, casi en igual número que los de artistas españoles.

Aunque un conocedor de La Habana ha-

llará algunas inexactitudes en itinerarios y nombres de personajes de la época, Barroso sale con excelente calificación de los recorridos de sus personajes y muestra una labor de escombreo urbano digna de admiración, con leves imprecisiones perfectamente admisibles para el buen funcionamiento de la trama.

Con harta frecuencia, escritores cubanos y de otros países han caído en la tentación de abordar los cultos sincréticos o religiones de origen africano. Unas veces han recurrido a asesores más o menos capacitados, otras se han guiado por espectáculos pintorescos para turistas; en muchos casos los resultados han sido lamentables. Sirva a modo de ejemplo *Ecue Yamba O*, como reconoció el propio Carpentier, siempre renuente a su reedición por ese motivo.

Miguel Barroso tampoco pudo escapar a esa atracción fatal. Así, empieza a citar proverbios yorubas como de origen abakuá; describe una ceremonia ñañiga, con bastante acierto, pues evita la parte secreta a la que jamás hubiese tenido acceso el protagonista español, pero después sitúa al iyamba, jefe de una potencia abakuá, leyendo a un grupo de adeptos la letra de Ifá correspondiente a 1959 (¿la real?, ¿ficción bien documentada? De difícil respuesta dadas las deficientes recopilaciones de esos resultados). Desde luego, de acuerdo con las normas de la sociedad secreta abakuá, sus miembros deben ser religiosos, sin especificar creencias, por lo cual es válido que el jefe de la potencia sea a su vez babalawo, pero no que maneje la letra del año con antelación a la fecha correcta de celebración de esa ceremonia, que suele desarrollarse en un proceso del 30 de diciembre al primero de enero, fecha en que concluye la novela.

Amanecer con hormigas en la boca abunda con éxito en un género y una época apenas tratados en la literatura cubana. Su lectura se agradece por admiradores de la novela negra, de la literatura, amantes de la historia y nostálgicos. Al final, cada cual saca sus conclusiones, pero siempre quedará la duda de si el título se refiere a la repetida amenaza o al suceso histórico que refleja. ■

Una voz indócil

YANITZIA CANETTI

Gastón Álvaro Santana
Texturas
 Versal Editorial Group
 Boston, 1997, 100 pp.

«**V**AMOS A TOCAR LA PIEL DEL MUNDO en estos poemas que navegan, centrífugos, hacia un punto no visible —mas soñado— del horizonte: metáforas de pincelada fuerte y trazo certero, imágenes claroscuros, epítetos surrealistas, alegorías barrocas y una amalgama de coloridas y táctiles sensualidades que van dando a estas *Texturas* una dimensión pictóricamente poética y mágicamente multiforme. Mito y leyenda se confabulan en aras de una métrica audaz y una versificación filobática. Un poemario indócil, de vibrante voz.» (Manuel Alemán)

Recientemente la casa editorial Versal ha publicado *Texturas* del escritor y poeta cubano Gastón Álvaro Santana. La obra reúne sesenta y seis poemas que describen, con minuciosidad de orfebre, la disímil y riquísima gama cultural del planeta, en especial, del versátil mundo latinoamericano.

Digno deudor del modernismo —cuyas voces más apasionadas fueron las de Darío, Nájera, Martí, Lugones, Asunción Silva, Rodó, Herrera y Reissig y Santos Chocano— y de tantas otras escuelas que definieron un modo de hacer poesía en este Nuevo Mundo real-maravilloso, Álvaro Santana expresa en su obra, con una fibra atemperada a las postrimerías del siglo, su visión de la cultura universal, su interpretación de acontecimientos epopéyicos o místicos, fantásticos o históricos, pero sobre todo, su modo de filtrar la belleza y de pulir su esencia silvestre hasta convertirla en diamantina obra de arte: la poesía.

Destaca el lenguaje. Es aquí donde el autor revela, además de un emotivo credo ha-

cia la retórica poética, un supremo respeto por el idioma castellano: depurado, rico semánticamente, expresivo y sutil. El poeta lleva a la metáfora, hábil contorsionista entre sus manos, por senderos poco transitados, a veces verdaderamente sorprendidos. Y más allá de una reminiscencia vallejianista o lezamiánica, del que más de uno verá la huella indeleble, hay un estilo muy personal de recrear imágenes novedosas.

Es una poesía que se mueve, que no se resiste a su estaticidad aparente. Se diría que los poemas cabalgan por el tiempo, augurando en su trayecto, inesperadas proezas troyanas: una forma de evocar en el lector tiempos ancestrales que aún nos hierven en la sangre y pueden desencadenar nuevas contiendas.

La nostalgia aflora —cubanía indisoluble— como una nota firme de amor entrañable a una tierra dejada atrás. Pero no es amor malsano, mediocre o rencoroso el que alimenta estos versos; es amor genuino, ése que en la no posesión del objeto amado proclama una existencia casi divina: amor martiano, o simplemente, amor.

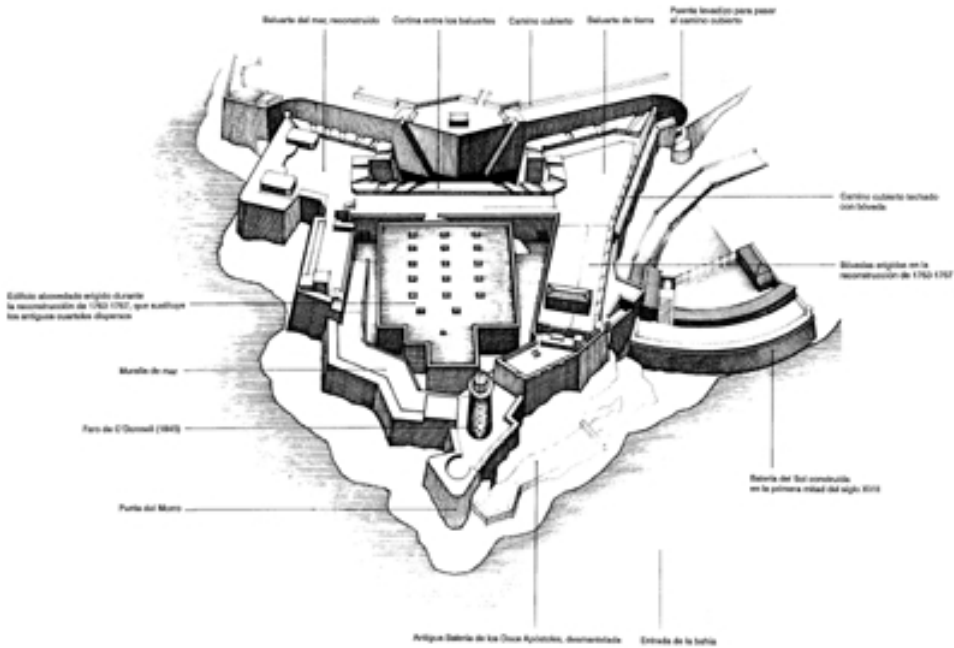
Las formas se confunden en la danza de versos: ora francamente eróticas, ora tímidas y veladas, pero siempre extremadamente sensuales, seductoras y sugerentes. El autor se vale de todas las texturas perceptibles y de aquellas que sólo cobran dimensión en un lenguaje poético: *Fue la lluvia encuentro con el agua? / Su placer ¿naranja mojada? / Su destino ¿sed dulce amarga?*

Desfilan paisajes, rituales, profecías, mitos, andares diurnos y nocturnos, y un bien servido banquete de delicias: un «Tango», un «Lamento brasileño», un «Amanecer en isla maya», una «Veneciana», una «Siesta en La Habana»... Todo es cercano a todo; hay un hilo invisible que enlaza lugares distantes (en millas y en siglos) y los pone a cohabitar en un mismo espacio. Todo está dentro de todo, como un común denominador que da volumen a la textura fértil, mojada y vital del planeta azul. Todo entretiene todo, como si el tiempo —ese niño andariego— nos devolviera siempre al mismo lugar de partida. Todo retorna y todo avanza —paradoja indescifrable— y los mitos regresan a nosotros

en la voz del poeta. Y cuando el mito enmohece, desgastado por pasar de voz en voz, el poeta lo saca al aire, o mejor: *Y ¿saben lo que haré con esos viejos mitos? / En mi patio florido... ¡los vestiré de nuevo!*

Gastón Álvaro Santana nos regala, como la copa de un oferente seductor, el néctar de la poesía —ambrosía para dioses. Mucho más dirán los lectores, quienes tocados por

este conjuro de versos, quedarán hechizados por una energía milenaria —quisiera mi torpe pluma apresarla en pocas palabras como tan bien sabe hacerlo el poeta: *todo dentro, de pronto*. Y es esta obra, además, un excelente legado para las futuras generaciones, uno de esos libros que atesoran de forma imperecedera, imágenes irrepetibles y premonitorias. ■



Castillo de los Tres Reyes del Morro de La Habana después de 1763.

Seminario

Cuba: 170 años de presencia en Estados Unidos

NUEVA YORK - 4, 5 Y 6 DE NOVIEMBRE, 1999

Organizado por la revista **ENCUENTRO** de la Cultura Cubana, en colaboración con el **Center for Latin American and Caribbean Studies - New York University (NYU)** y el **Instituto Cervantes de Nueva York**.

Jueves 4 de noviembre

INTRODUCCIÓN. CUBA: 170 AÑOS DE PRESENCIA
EN ESTADOS UNIDOS

Jesús Díaz Director de la Revista ENCUENTRO.

[Mesa 1] CIUDADES

SEPARATISTAS Y ANEXIONISTAS EN TAMPA, CAYO HUESO,
NUEVA ORLEANS Y NUEVA YORK

Rafael Rojas Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE), México

DE NUEVA YORK A MIAMI: EL DESARROLLO
DEMOGRÁFICO DE LAS COMUNIDADES CUBANAS
EN ESTADOS UNIDOS, SIGLOS XIX Y XX

Lisandro Pérez Director del Cuban Research Institute (CRI) / Florida
International University (FIU), Miami

LA EMIGRACIÓN DE CUBA EN LOS AÑOS NOVENTA

Antonio Aja Centro de Estudios de Alternativas Políticas (CEAP),
La Habana (invitado)

Moderador / **Jesús Díaz**

[Mesa 2] INTELLECTUALES

EL EXILIO DE LOS INTELLECTUALES CUBANOS
DURANTE LA REPÚBLICA

William Luis Vanderbilt University, Nashville, Tennessee

LA APROPIACIÓN DE LA LEJANÍA: LA ESCRITURA CUBANA
EN ESTADOS UNIDOS

Lourdes Gil Escritora, Nueva York

DE MARIEL A LOS BALSEROS
Carlos Victoria El Nuevo Herald, Miami

Moderador / **Rafael Rojas**

[Mesa 3] **MÚSICA**

EL AFROCUBAN JAZZ EN ESTADOS UNIDOS

Antonio Benítez Rojo Amherst College

PRESENCIA DE LA MÚSICA CUBANA EN NUEVA ORLEANS Y MIAMI,
Y DE LO CLÁSICO CUBANO EN NORTEAMÉRICA

Cristóbal Díaz Ayala Fundación Musicalía, Puerto Rico

PRESENCIA DE LA MÚSICA CUBANA
EN LA MÚSICA POPULAR NORTEAMERICANA

Theodore Beardsley Hispanic Society, Nueva York

LA DIÁSPORA MUSICAL CUBANA EN ESTADOS UNIDOS

Leonardo Acosta Musicólogo, La Habana

Moderador / **Lisandro Pérez**

Proyección de la película **Si me comprendieras**, de Rolando Díaz

Viernes 5 de noviembre

[Mesa 4] **DEPORTES**

LA PALABRA «CUBAN» EN LA HISTORIA DEL BÉISBOL:
ALGUNAS REFLEXIONES

Roberto González Echevarría Yale University

CAPABLANCA EN NUEVA YORK

Miguel Ángel Sánchez El Diario de la Prensa, Nueva York

BOXEADORES CUBANOS EN ESTADOS UNIDOS

Wilfredo Cancio Isla El Nuevo Herald, Miami

Moderador / **Antonio Benítez Rojo**

[Mesa 5] **PRESENCIA ARTÍSTICA**

CONSTRUCCIÓN DE LOS ARQUETIPOS CUBANOS
DENTRO DE LA CULTURA NORTEAMERICANA

Gustavo Pérez Firmat Columbia University, Nueva York

EL TEATRO CUBANO EN ESTADOS UNIDOS

Dolores Prida Revista Latino, Nueva York

EL IMPACTO DEL EXILIO ARTÍSTICO DENTRO
DE LA CULTURA PRODUCIDA EN LA ISLA

Gerardo Mosquera New Museum de Nueva York, La Habana

DEL MARIEL A LAS BALSAS: POÉTICAS Y POLÍTICAS
DESDE EL POSTCOMUNISMO

Iván de la Nuez Revista ENCUENTRO, Barcelona

Moderador / **Roberto González Echevarría**

[Mesa 6] PRESENCIA POLÍTICA Y EMPRESARIAL

DIVISIONES DE CLASE Y LUCHA ANTICOLONIAL EN
LAS COMUNIDADES CUBANAS EN ESTADOS UNIDOS (1868-1898)

Joan Casanovas Codina Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

LOS BRAVOS DE LA POLÍTICA: LOS SINDICALISTAS CUBANOS
Y EL PODER POLÍTICO EN MIAMI

Guillermo Grenier Florida International University (FIU), Miami

DE AGENTES A ARQUITECTOS. LOS CUBANOESTADOUNIDENSES
Y LA POLÍTICA CUBANA DE ESTADOS UNIDOS

Max Castro Miami University, Miami

A 90 MILLAS DE CUBA. LOS CUBANOS EN ESTADOS UNIDOS

Marifeli Pérez-Stable State University of New York, Nueva York

Moderadora / **Marifeli Pérez-Stable**

Representación de la obra de teatro **Casa Propia**, de Dolores Prida,
Teatro Repertorio Español

Sábado 6 de noviembre

Sesión de trabajo entre los panelistas

Concierto de Paquito D’Rivera

Cartas a *encuentro*

✉ Mi felicitación por la sostenida calidad de nuestro «*Encuentro*» y por la constatación del hecho de que cada vez son más los escritores de ambas orillas que colaboran en ella, a despecho de prejuicios y limitaciones, para bien de nuestra cultura cubana.

ALEJANDRO AGUILAR (La Habana)

✉ También me ha gustado leer narrativa y poesía, y ver que Zequeira menciona al inolvidable Stalin Martínez entre los personajes «jesuitificados». Al respecto —como feminista que soy— he pensado que las mujeres sufrimos durante casi veinte siglos algo semejante a la orden «ignaciana».

Last but no least, la revista me ayuda a conocer autoras de la diáspora: Marcia Morgado, Alina Galiano, Sonia Rivera-Valdés.

HELENA ARAÚJO (Lausanne, Suiza)

✉ A través de amigos comunes, Luis Agüero, Benigno Nieto y Carlos Victoria, hemos podido leer la revista maravillosa que hacen, en este Valle de Lágrimas que es Caracas, Venezuela, donde llevamos más de seis años. Somos artistas plásticos cubanos de la famosa y tristemente célebre década de los 80. Mi esposa era directora de la galería L de la universidad de La Habana y se hizo famosa no sólo por su labor como galerista y artista plástica sino porque en una exposición un grupo de jóvenes caminó por sobre la imagen del Che, lo cual provocó un gran escándalo en la pequeña isla. Yo trabajé en el Taller de Serigrafía que dirigía Aldo Menéndez y fui partícipe de muchas de las exposiciones y actividades plásticas que se produjeron en esos años con el grupo Arte Calle que dirigía Aldito, el hijo de Aldo. Gracias por la revista, que nos ayuda a nosotros todos los cubanos a saber y escapar de los terribles y maravillosos «Años duros».

NIKOLETO VON LARA Y MARTA LIMIA (Caracas)

✉ Soy cubana y profesora de literatura de City University of New York. Escribo con gran entusiasmo porque acabo de leer el número de *Encuentro* del otoño 1998. Como los otros números que he leído, éste me parece excelente. Los artículos se destacan por el rigor intelectual y el equilibrio ideológico. Me complace que haya un espacio de verdadero «encuentro» para la reflexión de lo cubano y un punto de confluencias críticas.

ELENA M. MARTÍNEZ (New York)

☒ La semana pasada visitando a mis amigos Flavio Garcíandía y Marta Pérez Bravo en la ciudad de Monterrey tuve mi primer encuentro con la Revista *Encuentro*. Me quedé impactado por el nivel de la revista, por su profundidad en el ámbito de la polémica situación cubana.

Por mi parte quiero felicitar al distinguido equipo de trabajo y colaboradores, así como comunicarles mi deseo de suscribirme a su publicación y de ser posible colaborar con ustedes en algún número próximo a través de mi obra. ¡Muchas felicidades y éxitos!

ISRAEL LEÓN VIERA (Mérida, México)

☒ Estoy disfrutando de la lectura de este número, me parecieron importantísimos los dos ensayos dedicados al tema de la religiosidad en Cuba, el de Monseñor Carlos Manuel de Céspedes y el de Jorge Pomar. Tocaron un tema de suma actualidad, porque, en definitiva, la solución de Cuba vendrá en el plano de lo espiritual, y no necesariamente en el político. Así que gracias por mantenernos a todos informados y actualizados sobre esta dimensión de nuestra vida colectiva en la que todos nos encontramos.

ADRIANA MÉNDEZ (Iowa)

☒ Acabo de recibir el número 12/13 de *Encuentro* y otra vez el corazón me palpita de alegría: gracias a ustedes el exilio se hace menos pesado en una ciudad como ésta (México D. F.) donde el smog y la soledad campean. Fabuloso el hallazgo de los poemas de Eliseo Diego y el cuento de Reinaldo Arenas. El artículo de Raúl Fernández sobre Celia Cruz es un documento de gran importancia para los amantes de la música cubana.

CARLOS OLIVARES BARÓ (México)

☒ Aquí en las soledades de North Carolina cada entrega de la revista es como una bienvenida inyección de «cubanicilina».

GUSTAVO PÉREZ FIRMAT (North Carolina)

☒ Siempre disfruto la lectura de cada número de *Encuentro*. No siempre comparto todas las opiniones expresadas por tan distintos autores y menos mal, y que viva la pluralidad.

LILIANE HASSON (París)

☒ Les mando mi cambio de dirección, pues no me consolaría de perderme un número de *Encuentro*. Sobre todo el próximo que trae el artículo de Ponte sobre Virgilio, que promete.

Reciban un cordial saludo y mi sorpresa y asombro al contemplar el desarrollo que como la bola de nieve bajando la pendiente de una loma hace crecer *Encuentro* en

interés e importancia para toda la comunidad del desperdigamiento y de la Isla de la larga espera.

RAMÓN ALEJANDRO (Miami)

✉ Recibí con gran placer el último número de *Encuentro*. Ya me habían llamado algunos amigos que leyeron el artículo sobre los juguetes. Para mí fue una grata sorpresa y estoy muy satisfecho del trabajo de maquetación y de la calidad de las ilustraciones. Este número, como siempre, está lleno de cosas interesantes. Es una joya la colaboración de Josefina de Diego: me conmovió.

ENRIQUE JOSÉ VARONA (París)

✉ Para mí es siempre un placer recibir el sobre color crema que contiene la revista *Encuentro*. Quiero que sepan que *Encuentro* cuenta con el apoyo de muchos jóvenes cubanos nacidos en la diáspora (en mi caso los Estados Unidos). Para nosotros leer *Encuentro* es una experiencia educacional; con cada ensayo, reseña, obra literaria, y hasta dibujos, aprendemos más sobre esa cultura que hemos heredado y a la que también pertenecemos.

Estoy más que segura que *Encuentro* continuará recibiendo el apoyo de intelectuales y lectores cubanos y extranjeros.

YVETTE FUENTES (Hollywood, Florida)

✉ He leído algunos de los números editados y quiero expresar mi agradecimiento porque la publicación, además de establecer un vínculo entre cubanos, ofrece a los no cubanos la oportunidad de asomarnos a la vida cultural y literaria cubana de los últimos años. Asombra la calidad de los trabajos por ustedes publicados, y la hondura que alcanza la reflexión sobre la cubanía, que coloca a la revista en una tradición que reconoce como punto fundacional a las experiencias de *Avance* y *Orígenes*.

MÓNICA BERNABÉ (Rosario, Argentina)

✉ Gracias por *Encuentro* 12/13, como todos los números de esta ya importante publicación, éste que acabo de recibir no tiene desperdicio. Hemos disfrutado muchísimo el cuento de Arenas del que ya teníamos noticias, pero nunca lo habíamos leído. Él mismo lo daba por perdido...

El Homenaje a Julio Miranda me parece excelente por todo lo que tiene de calidad humana. También me gustó el trabajo de Echerrri. En fin, hemos bebido las aguas de este manantial literario. Aguas que nos han refrescado el alma y nos han aclarado la mirada para que veamos mejor el pasado y vislumbremos con más exactitud el futuro.

RAFAEL BORDAO (Nueva York)

✉ Les felicito por su maravillosa revista, una verdadera joya no sólo de la cultura cubana sino también de la universal.

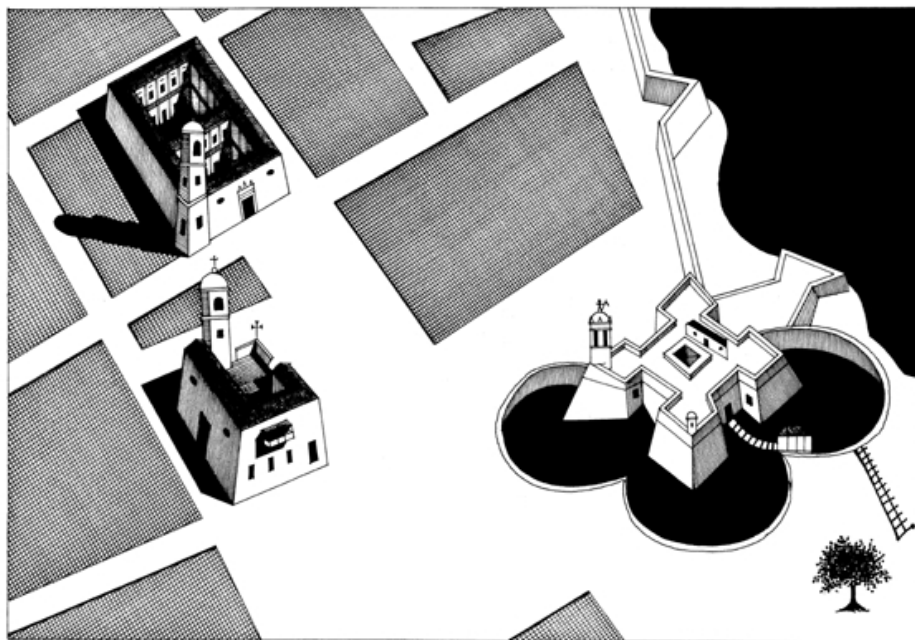
TODD A. BENSON (University of Chicago)

☑ Recibimos casi la colección completa de vuestra estupenda y densa revista. Su calidad formal y especialmente su contenido, la hace merecedora de larga vida y lecturas provechosas.

AITOR L. LARRABIDE (Asociación Amigos de Miguel Hernández de Bilbao)

☑ Ante todo quiero felicitarlos por su Revista. Me parece excelente, y es sin duda, lo mejor que se publica actualmente sobre la cultura cubana.

JORGE LUIS CAMACHO (Toronto)



Plaza de Armas a finales del siglo XVII.

Cuba - Los Mapas del Deseo

Artistas plásticos cubanos de la talla de Tania Bruguera, Marta María Pérez Bravo, Manuel Piña y otros, presentaron en Viena, en el pasado mes de marzo este performance, en el que la solemnidad con esplín y los desnudos prosopopéyicos fueron tan abundantes como las metáforas patriótico-políticas. ●

El mar de las lentejas en Madrid

La excelente novela de Antonio Benítez Rojo, *El mar de las lentejas*, reeditada recientemente en Barcelona por la colección Ceiba, de la editorial Casiopea, fue presentada el 10 de junio pasado en la madrileña Casa de América. La presentación estuvo a cargo de Jesús Díaz, quien calificó a Benítez Rojo, escritor cubano exiliado en los Estados Unidos, como uno de los más grandes escritores vivos en lengua española. En el acto estuvo también presente el autor de la novela. ●

Retornan las películas prohibidas

Comienzan a salir de las bóvedas del ICAIC filmes como *Desarraigo*, de Fausto Canel, *El huésped*, de Eduardo Manet, *El bautizo*, de Roberto Fandiño y *La ausencia*, de Alberto Rolán. Todas estos filmes, que llevaban décadas sometidos a una férrea prohibición, han podido verse ahora, en la sala Charles Chaplin, de La Habana, en una muestra retrospectiva organizada por el ICAIC para celebrar el 40 aniversario de su constitución. En fin, Dios te lo dió, Dios te lo quitó, o viceversa. ●

Compay Segundo en Madrid

La prensa española ha dicho de Compay Segundo que «lo de este artista es milagroso. Por sabiduría y entusiasmo». Estuvo el pasado mes de junio en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid, donde consiguió un lleno casi total. Dio inicio a su actuación con *La bella cubana*, obra del siglo XIX, para continuar con un excelente repertorio que incluyó números propios, como *Macusa*. Compay

Segundo, quien cumple 92 años en noviembre, es, según la misma prensa española, «memoria viva de esa música tradicional de Cuba, con la que comenzó el siglo y con la que ahora termina». ●

Exito de Adria Santana

La conocida acriz cubana Adria Santana ha estado cinco meses presentándose exitosamente en Nueva York, donde ha interpretado el monólogo de Bernarda, de la obra de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*. También ha actuado en la versión teatral de *Crónica de una muerte anunciada*, basada en la novela homónima de Gabriel García Márquez, con montaje del director colombiano Jorge Alí Triana. ●

Homenaje a Fernando Ortiz en Los Angeles

En el museo «The Craft and Folk Art Museum», prestigiosa sede ubicada en la ciudad de Los Angeles, tuvo lugar en mayo pasado la exposición «The Scholar and the Collector». La muestra, montada como homenaje al maestro Don Fernando Ortiz, incluyó primeras ediciones de sus libros, caricaturas, fotografías, instrumentos musicales que pertenecieron al sabio cubano y otros objetos de gran valor. En la inauguración participaron la Dra. Jane Gregory Rubin, directora de InterAmericas, el novelista Antonio Benítez Rojo, el arquitecto Nicolás Quintana, Fernanda Ortiz, hija de Don Fernando y otros familiares y amigos. La realización fue de la Dra. Denise Bratton. ●

IBERALIA 99 - Cumbre de dos Continentes

La Fundación Iberalia para el Encuentro Económico y Empresarial Europa Iberoamérica, del Instituto Español de Gestión y Dirección Empresarial (IEGDE) y del Instituto de Relaciones Europeo-Latinoamericanas (IRELA), celebró en Madrid, entre el 17 y el 20 de mayo pasado, el «I Encuentro Económico Europa-Iberoamérica, IBERALIA 99 - Cumbre de dos Continentes». Se trató de un encuentro

internacional de alto nivel, celebrado bajo los auspicios del Gobierno Español y del Ayuntamiento de Madrid, convocado en vísperas del Encuentro de Jefes de Estado y de Gobierno europeos y latinoamericanos celebrado en junio. Por el gobierno cubano participó Marta Lomas Morales, Viceministra Primera del Ministerio para la Inversión Extranjera y la Colaboración Económica de Cuba. ●

Portafaroles coloniales

El Ateneo de Madrid acogió en julio la presentación de un libro tan curioso como atractivo: Portafaroles coloniales de La Habana intramural. Los autores de la obra fueron Ileana Pérez Drago y Eddy Oña Era, y la edición fue realizada de manera artesanal por Ediciones Vigía, que hizo solamente cincuenta ejemplares numerados. El libro fue presentado por Carlos Sambricio, Catedrático de la Universidad Politécnica de Madrid. ●

Rock español en Cuba

El grupo de rock «Distrito 14», dirigido por Mariano Chueca, ha estado una vez más en Cuba. Esta agrupación zaragozana, que ha visitado en varias ocasiones la Isla, siente especial predilección por la región oriental y no permanece nunca en La Habana. En los estudios Siboney, de Santiago de Cuba, grabaron en directo con músicos locales y con la participación de público. El resultado final de este trabajo ha sido el disco-libro *A mitad del camino*, editado por el gobierno de Aragón. ●

El 60 cumpleaños de Leo Brouwer

El compositor, guitarrista y director cubano Leo Brouwer ha celebrado su 60° aniversario en Córdoba, el pasado 10 de junio. En el Gran Teatro de Córdoba, dirigió su *Concierto de La Habana* y las *Canciones cubanas*, de Lecuona. La orquesta ha sido la de la propia localidad, que ha contado con el guitarrista Joaquín Clerch y con el barítono Iñaki Fresán. ●

El polvo y el oro, de Julio Travieso

La editorial Galaxia-Gutemberg presentó, en el hotel Ritz de Madrid, la novela *El polvo*

y *el oro*, del novelista cubano Julio Travieso. La novela, editada hace varios años en Cuba, había resultado con anterioridad finalista en el Premio Rómulo Gallegos. La presentación estuvo a cargo del periodista español J.J. Armas Marcelo, que vinculó esta obra a lo mejor de la tradición literaria latinoamericana. Por su parte Hans Meinke, director de la editorial, definió la novela como un hallazgo con olor a García Márquez y a Carpentier, aromas que fueron confirmados por el propio Travieso. ●

Cita catalana con las habaneras

Ya es tradición que el primer sábado de julio los catalanes tiendan un puente entre el Mediterráneo y el Caribe. Calella de Palafrugell, encantadora localidad de la Costa Brava, acogió, en un pequeño entarimado sobre el mar esta cita anual, la número 33, en la que los catalanes creen navegar, como a finales del siglo pasado, hacia las costas cubanas en busca de fortuna. ●

IV Semana Social Católica

En el mes de junio se celebró en la ciudad de Matanzas la *IV Semana Social Católica*, convocada por la Comisión Episcopal Justicia y Paz, que preside el arzobispo de Santiago de Cuba, Pedro Meurice. En el encuentro no faltaron críticas al «regreso a las trincheras ideológicas y políticas, una variante de *tolerancia cero* que puede conducir peligrosamente a la resistencia o incluso a la violencia», así como peticiones de una amnistía general. ●

Nuevo disco de «Habana Abierta»

Este grupo de solistas habaneros, constituido en la actualidad por seis integrantes, ha grabado el disco *Siempre Cuba*, en el que sus voces y sus canciones representan a toda una generación de jóvenes cubanos. Son trece los temas que incluye el disco, entre los que destacan *Cuando salí de La Habana* y *Divino guión*. ●

Naufragios, de Jesús Barquet, presentado en México

El 17 de mayo fue presentado, en la librería

Pegaso del Centro Cultural Casa Lamm, este poemario de Jesús Barquet, que obtuvo menciones honoríficas en los concursos internacionales «Gastón Baquero», en Madrid, y «Frontera Pellicer-Frost», en Ciudad Juárez. Es éste el último trabajo del poeta cubano-americano, quien retoma, desde el punto de vista temático, las arideces del exilio. Barquet nació en La Habana en 1953 y es Licenciado en Letras por la Universidad de esa ciudad. ●

Disco de Eliades Ochoa

El sello Virgin acaba de publicar el primer compacto del cuarteto Patria, grupo que dirige Eliades Ochoa. El disco fue grabado en Los Angeles, cuenta con algunas apariciones de David Hidalgo, Musselwhite y Ry Cooder y los temas que lo integran son fundamentalmente guarachas, sones y boleros. ●

Cosas que olvidé recordar abre el festival de Málaga

El director cubano-americano Enrique Oliver es el autor de este filme que se propone una reflexión, en clave de humor, acerca de la identidad del cubano en el exilio. Oliver propone, con desenvoltura entre surrealista y sainetera, una mirada sobre una familia de cubanos que vive en Estados Unidos y que no logra, por una parte, insertarse en la cultura yanqui, ni, por otra, seguir perteneciendo completamente a sus orígenes caribeños. ●

«Entre Bárbara y Changó» en Cubadisco 99

Este espectáculo fue presentado en mayo en el teatro Carlos Marx, de La Habana. Algo de choteo póstumo y merecido debe haber en que José Luis Cortés (El Tosco) y la española Rosario Flores, fueran los grandes triunfadores de una noche mestiza y de furor musical celebrada en un recinto que lleva el nombre de alguien que se opuso tenazmente a tener por yerno a un mulato cubano. Cubadisco 99, organizado por la SGAE, contó también con las actuaciones de «Navajita plateá», El Guayabero, Celina González y otros. ●

María la O en Asturias

La obra maestra de Lecuona, que cuenta con un libreto de Gustavo Sánchez Galarraga, ha sido estrenada en el teatro Campoamor de Oviedo, la capital asturiana. La realización ha estado a cargo de Alina Sánchez y protagonizada por un reparto cubano-español que ha contado, entre otras, con la participación de Rosita Fornés. La dirección musical ha sido encomendada a Manuel Duchesne, responsable musical del Gran Teatro de La Habana. ●

Cuarteto de La Habana clausura el festival de Málaga

La sección competitiva de la segunda edición del festival de Cine Español de Málaga fue clausurada por la película *Cuarteto de La Habana*, del director Fernando Colomo. Se trata de una comedia de pocas pretensiones, protagonizada por Ernesto Alterio, Mirtha Ibarra y Daisy Granados. El filme fue rodado casi completo en Cuba. El guión es del propio realizador, conjuntamente con el cubano Julio Carrillo. ●

Otra vez el carnaval habanero

Empieza a recuperarse el tradicional carnaval habanero, que en julio pasado volvió a lanzar a las calles de la capital cubana a la tradicional comparsa «El Alacrán», así como a los «Guaracheros de Regla» y a una gran cantidad de carrozas llenas de luces y de esos anuncios publicitarios que hasta hace bien poco eran considerados oficialmente como pura abyección capitalista. ●

Teatro cubano en Europa

La catedral del helado, espectáculo inspirado en el cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz, que sirvió de base argumental a la película *Fresa y chocolate*, ha sido presentado con éxito en diversas capitales europeas por el actor y director Joel Angeliño. En Madrid, estuvo en cartel en julio y septiembre pasados, en la sala Mirador, conjuntamente con *Mamá yo no soy Lola Flores*, de Tomás González y *Yo soy de La Habana*. ●

Corazón adentro, séptimo disco de Albita

Madrid, Barcelona y otras ciudades españolas han acogido con entusiasmo la gira que la cantante cubana afincada en EE.UU ha realizado en julio por la península para promocionar su nuevo disco. La prensa, que la ha calificado de «extravagante y atrevida», reconoce que «sus canciones no dejan indiferente a nadie».

Se estrena en España *La vida es silbar*

Este filme, que goza del raro privilegio de haber sido el único filmado en Cuba en 1998, se ha estrenado en junio en Madrid. La película pudo realizarse gracias a que su guión fue premiado en el Festival de Sundance. La dirección es de Fernando Pérez, quien comentó que las tres historias que se mezclan en el filme «tratan de cómo en la búsqueda de la felicidad el ser humano debe enfrentarse a todo tipo de obstáculos, desde los morales a los sociales y sexuales». ●

Todas las canciones de Pablo Milanés

Autores Productores Asociados (APA) acaba de editar en España la *Obra integral de Pablo Milanés*, que es un trabajo realizado para que cantantes y músicos no tengan que acudir a transcripciones simplificadas de la obra del cantante y compositor cubano. Cuatro gruesos volúmenes de letras y pentagramas integran la edición, de la que el propio Pablo ha dicho que no ha contado con ningún criterio de selección, sino que, simplemente, «en esta obra están todas mis canciones, desde *Tú, mi desengaño*, la primera que compuse en 1962 influenciado por el feeling, hasta la última, *El amor de mi vida*, hecha para una telenovela mexicana». ●

Premio «Hammett» compartido por Justo Vasco y Leonardo Padura

El premio se otorga a la mejor novela negra publicada en el último año y es concedido anualmente por la Asociación Internacional de Escritores de Novela Policiaca, en el transcurso de la Semana Negra, de Gijón. En esta ocasión la novela *Mirando espero*, de Justo Vas-

co, y *Paisaje de otoño*, de Leonardo Padura, compartieron el galardón. ●

Gira de Van Van para celebrar su 30 aniversario

Juan Formell y los Van Van han publicado un doble disco compacto y han realizado una extensa gira por España para conmemorar los treinta años de la fundación de la orquesta. El título del nuevo disco es *Permiso, que llegó Van Van*. En cuanto a las letras de sus canciones, Formell dijo que «escribo cosas que a la gente se le pegan muy rápido. Lo más difícil es sintetizar en tres o cuatro minutos una historia en tono irónico». ●

«La sociedad cubana en perspectiva»

Éste es el título del coloquio convocado en agosto por «Cuba Project», de la Universidad de New York. Los ponentes invitados fueron Aurelio Alonso y Mayra Espina, del Centro para la Investigación Psicológica y Social (CIPS) de La Habana, quienes trataron respectivamente sobre la religión en Cuba y sobre los cambios en la estructura social. También participaron el Dr. Ernel González Mastrapa, catedrático del Dpto. de Psicología de la Universidad de La Habana, que investiga la vida rural en la Isla, y el Lic. Juan Luis Martín, Director del CIPS, que analizó el desarrollo de las Ciencias Sociales en Cuba. ●

Cincuenta empresas españolas quieren consolidarse en Cuba

Han estado en julio medio centenar de empresas y cámaras de comercio españolas en Cuba con el propósito de afianzar su presencia económica en la Isla. La delegación ha participado en La Habana de la IX Sesión del Comité de Cooperación Empresarial, que se ha reunido al calor de un momento muy favorable para sus inversiones. José Ramón Fernández, vicepresidente cubano, afirmó que España se ha consolidado ya como el primer socio comercial de Cuba. ●

New York for Cuban Artists

Es el nombre que le dio el *Cuban Artists*

Fund. a su primera gala benéfica anual, celebrada el 8 de junio en la gran manzana. Participaron Carmen Peláez, los Soneros de Oriente y Chuck Gómez. La recaudación estaba destinada a la compra de materiales para los artistas residentes en Cuba, que carecen de ellos. Ordenadores, impresoras, máquinas de escribir, lápices, bolígrafos y papel para los escritores. Pinturas, brochas y telas para los pintores. Cámaras y película para fotógrafos y cineastas. Y para los músicos y artistas del espectáculo, equipos de sonido, grabadoras, cassettes, instrumentos y hasta leotardos y maquillaje. El *Cuban Arts Fund.* (CAF), patrocinado por la New York Foundation for the Arts, es una organización cultural no lucrativa fundada en 1998 para «promocionar el espíritu y la vitalidad de la comunidad artística cubana y para prestar ayuda tanto a los artistas jóvenes independientes que residen en la Isla como a los cubano-americanos. CAF se propone tender puentes, contribuir al intercambio de información y propiciar una mejor comprensión dentro del ámbito de la comunidad artística cubana. Para ello iniciará un programa de becas e intercambios entre artistas, académicos, estudiantes y especialistas cubanos y norteamericanos». Para mayor información, contactar con María Rita Caso. Cuban Artists Fund. 210 5th Avenue. New York, NY 10010. ●

Gira de Silvio Rodríguez y Luis Eduardo Aute

Silvio Rodríguez, que acaba de concluir su disco *Mariposas*, dio inicio el 30 de julio pasado, en el teatro Carlos Marx de la capital cubana, a una gira de gran alcance que habrá de terminar en enero del 2000, en Filipinas. El nombre de la gira no podría ser más aritmético: 2. Sí, así solamente: 2. Y es que la realiza conjuntamente con el cantautor español Luis Eduardo Aute, y servirá, además de para promocionar el nuevo disco del cubano, para que el público escuche temas viejos y nuevos de ambos artistas. Entre los temas nuevos de Silvio está incluido un son dedicado a los sucesos de Kosovo. ●

Alicia en Barcelona con tres clásicos

Giselle, *Coppelia* y *El lago de los cisnes* son los

tres ballets presentados por Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba, en agosto pasado, en el cierre de la programación del festival de verano de Barcelona. Además, otros dos grupos pertenecientes a la compañía se presentaron en el teatro Albéniz, de Madrid, con actuaciones simultáneas a las de Barcelona. De su relación con el Ballet Nacional de Cuba, Alicia Alonso declaró a la prensa que «es intensa, fuerte y duradera. Creé la compañía y es parte de mi vida desde hace 51 años y para siempre». ●

Vuelven los vampiros a La Habana

Juan Padrón, ese gran humorista y dibujante cubano, creador de Elpidio Valdés y de aquellos divertidos vampiros (*Vampiros en La Habana*, 1985) que bebían «Vampisol», vuelve ahora al ataque con una nueva versión de estos chupasangre. El nuevo filme se desarrolla a finales de la Segunda Guerra Mundial y en él podrán verse comandos vampiros de Hitler junto a agentes de Stalin y Batista. ●

Premio de Literatura Infantil

La niña Isis Guillot Carratalá, de once años y residente en la ciudad de La Habana, ha obtenido el segundo lugar en el II Premio de Cuentos (categoría once-catorce años) que organiza la Asociación Juvenil Virgen Madre, con sede en la Parroquia Virgen Madre de Zarzaquemada, en las afueras de Madrid. ●

Libros recibidos

■ AA.VV.; *Arpa de troncos vivos. De Cuba a Federico*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1999, pp. 200. El poeta cubano César López ha sido el encargado de compilar y prologar estos textos en homenaje a la figura de Federico García Lorca. La selección se inicia con un magnífico texto de Lezama, publicado originalmente el 21 de agosto de 1961 en el después defenestrado *Lunes de Revolución*, que culmina con estas palabras tan insinuantes como hermosas: «Entonces fue cuando de una casa maldita, salieron unos enmascarados de

azufre y rabos endemoniados comenzando a darle hachazos a ese cuerpo, que había exhalado una voz tan poderosa, tan llena de embriagada alegría, como de una amargura de pozo fabuloso. Pero como una costumbre profunda, su voz hecha canto se eleva, caduceo ardido, sobre las cenizas de la casa maldita».

■ AA.VV.; *Cuba y puerto Rico son*; Ed. Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 1999, pp. 262. Antología de cuentos cubanos. Abarca desde principios de siglo hasta nuestros días. Como en toda antología, faltan algunos imprescindibles y figurarán otros de los que sería razonable y hasta prudente prescindir. El prólogo, muy documentado y paradójico en relación a la selección misma, es de Francisco López Sacha. La mayor paradoja consiste en que algunos autores señalados como «iniciadores de la Nueva Cuéntística Cubana», no aparecen incluidos.

■ AA.VV.; *La nación cubana. Esencia y existencia*; Ed. Universal, Miami, 1999, pp. 104. Volumen que recoge las charlas y conferencias que tuvieron efecto entre el 19 de febrero y el 19 de marzo de 1998, en el North-South Center, de la Universidad de Miami. El ciclo fue convocado por el Instituto Jacques Maritain de Cuba con el propósito doble de homenajear a Jorge Mañach y de indagar con el mayor rigor teórico posible en ese controvertido tópico abierto por el propio Mañach de «La nación que nos falta». Los textos incluidos pertenecen a José Ignacio Rasco, Luis Gómez Domínguez, Rafael Rojas y otros.

■ AA.VV.; *Novísima poesía cubana*; Ed. Colegio de España, Salamanca, 1999, pp. 320. Cerca de 20 poetas cubanos cuyas edades andan en torno a los 30 años han sido seleccionados por Jorge Cabezas Miranda para componer esta antología. Y aunque eso de «novísima poesía» es un concepto tan ambiguo y sospechoso que no debe ser tenido muy en cuenta, lo cierto es que la colección «Patio de Escuelas», a la que pertenece el volumen, tiene el plausible propósito de ofrecer «antologías temáticas de textos, muchos de ellos de difícil acceso, que pueden ser útiles a estudiantes, profesores y estudiosos en general». Jorge Cabezas Miranda prepara actualmente una amplia investigación sobre poesía cubana actual.

■ ALBA-BUFFILL, ELIO; *Cubanos de dos siglos, XIX y XX. Ensayistas y críticos*; Ed Universal, Miami, 1998, pp. 224. Quince ensayistas y críticos cubanos de los siglos XIX y XX, son analizados por el profesor Alba-Buffill en este libro que es búsqueda de raíz y de esencia. Las figuras estudiadas son, sin duda, las más representativas de la trayectoria del pensamiento nacional, y destaca, en la parte dedicada al siglo XX, el texto «La serena impaciencia de Jorge Mañach», que ya desde el título mismo nos propone una aguda indagación en el pensamiento de ese «hombre candoroso y bueno, inteligente y honesto, que ya en los umbrales de su muerte, en carta a su gran amiga Rosario Rexach y hablando de su fe inicial en una revolución que prometía grandes cambios pero que en definitiva traicionaría a su pueblo y le despojaría a él de su última oportunidad de ver sus anhelos patrios convertidos en realidad, dijo lo siguiente: <...no estoy arrepentido de mi tenacidad en la ilusión... Sólo los cínicos comprenden pronto el cinismo. Los ingenuos tardan en conocer la superchería; pero nunca fue pecado la ingenuidad>». Elio Alba-Buffill nació en Cuba, donde fue profesor de la Universidad San Juan Bautista de La Salle. Es autor de numerosos libros y reside actualmente en Los Estados Unidos.

■ BAQUERO, GASTÓN; *I laberinti del tempo*; Ed. Franco Puzzo Editore, Trieste, 1998, pp. 44. La poesía del maestro Gastón Baquero suscita interés y admiración crecientes. Esta vez algunos de sus mejores poemas han sido seleccionados y traducidos por Gaetano Longo para integrar esta antología en lengua italiana.

■ BARRERO, HILARIO; *In tempore belli*; Ed. Verbum, Madrid, 1999, pp. 80. Libro ganador del Premio de Poesía Gastón Baquero, 1998, convocado anualmente por la misma editorial. El jurado estuvo integrado por Francisco Brines, poeta español, el crítico cubano José Olivio Jiménez y el poeta boliviano Pedro Shimore, quienes apreciaron en la obra de Barrero «el uso de los símbolos contemporáneos, el acercamiento a través de la metáfora a las grandes tragedias del siglo y la fuerza lírica de su lenguaje». Hilario Barrero nació en Toledo y reside actualmente en Nueva York, donde trabaja como profesor en el Departamento de Español de Princeton University.

■ BLANCO, MARIA ELENA; *Asedios al texto literario*; Ed. Betania, Madrid, 1999, pp. 228. No es frecuente que en un libro de ensayos se produzca la convergencia de tres cualidades que, en el mejor de los casos, suelen presentarse por separado en el género: solidez académica, intuición sensible y buena prosa. Sin embargo, estos *asedios* logran «sitiar» a más de diez autores desde esa concurrencia lúcida, en una curiosa aventura intelectual que va de San Juan de la Cruz a Borges, o de Quevedo a Lezama, en un rastreo de pistas que culmina con *Parodia e impugnación de la historia en la novela cubana contemporánea*, texto en el que se abordan diferentes aspectos de la obra narrativa de Severo Sarduy, Alejo Carpentier y Reinaldo Arenas. De este último afirma, refiriéndose a su novela *El color del verano*, que sólo se propuso «poner de relieve sus mecanismos dialógicos y carnalísticos y ubicarla dentro de la actual corriente de la nueva narrativa histórica, dado que parodia, desde el futuro, el presente de una revolución que ya puede decirse que ha pasado a la historia». María Elena Blanco nació en La Habana y es graduada en literaturas francesa, latinoamericana y española por universidades de Nueva York y París. Actualmente reside en Viena, Austria, donde trabaja como traductora de las Naciones Unidas.

■ BLANCO, MARÍA ELENA; *Corazón sobre la tierra / Tierra en los ojos*; Ed. Vigía, Col. del San Juan, Matanzas, 1998, pp. 88. La habitual belleza con que Ed. Vigía transforma sus títulos en objetos para coleccionistas, cuenta en esta edición con dibujos originales de la artista matancera Violeta Naranjo. *Corazón sobre la tierra / Tierra en los ojos* es el segundo poemario de María Elena Blanco y su primer libro editado en Cuba (200 ejemplares firmados por la autora y numerados). Los poemas y prosas que integran el libro ofrecen búsquedas formales muy diversas y abarcan tanto temas vitales que van desde los recuerdos de infancia al exilio, como aquellos otros ligados a la tradición cultural universal y cubana.

■ CABRERA INFANTE, GUILLERMO; *El libro de las ciudades*; Ed. Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 268. El volumen, que un incauto podría tomar por momentos por un «libro de viajes», recopila artículos escritos entre 1977 y 1994,

y es recomendable, a la hora de la lectura, tomar nota de esta cronología y de la manera que ha tenido el autor de «ver» una ciudad en una u otra época. Guillermo Cabrera Infante nació en Gibara en 1929. Actualmente reside en Londres.

■ CABRERA INFANTE, GUILLERMO; *Mea Cuba*; Ed. Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 488. Nueva edición corregida y aumentada. El propio autor declara en una nota introductoria, que la obra se publicó por primera vez en España en 1992, que se agotó pronto, que se reeditó tarde y que «ésta es, pues, una edición completa». La mejor explicación de por qué se ha escrito este libro y en qué consiste, la ha expresado su propio autor: *Mea Cuba* surgió de la necesidad de darle coherencia (o, si se quiere, cohesión) a mis escritos políticos»; de manera que de eso se trata, de artículos sobre diversos temas políticos, en los que Cuba, no podía ser de otro modo, es siempre y a la vez punto focal y esencia, y que han aparecido a lo largo de un cuarto de siglo en diferentes medios de prensa del mundo.

■ CASTELO, SANTIAGO; *Hojas cubanas*; Ed. Academia Cubana de la Lengua, Madrid, 1999, pp. 180. El periodista Santiago Castelo ha recogido en este volumen la mayor parte de su trabajo relacionado con Cuba. Artículos, entrevistas, poemas y discursos integran este libro prologado por la bailarina Alicia Alonso.

■ CUCALAMBÉ; *Décimas cubanas*; Ed. Universal, Miami, 1999, pp. 160. Nueva edición de la obra de quien fue uno de los más significativos cultivadores de la décima en Cuba, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, el Cucalambé. El libro retoma los mismos textos que con el título de «Rumores del Hórmigo», fue publicado en La Habana en 1938 por José Muñiz Vergara.

■ CHAVIANO, DAÍNA; *Casa de juegos*; Ed. Planeta, Barcelona, 1999, pp. 194. La autora, que el año pasado obtuvo el premio «Azorín» por su novela *El hombre, la hembra y el hambre*, publica ahora este libro en el que sigue la línea de toda su obra anterior y explora con lucidez y lirismo el mundo del erotismo femenino vinculado a esa religiosidad cubana tan dominada por ritos de santería que llega a configurar una mística de la sexualidad.

Daína Chaviano nació en La Habana y reside actualmente en Miami.

■ LEONARD, ELMORE; *Cuba libre*; Ed. B, S.A., Grupo Zeta, Barcelona, 1998, pp. 334. Entrenida novela de aventuras que se desarrolla en la Cuba de 1898, cuando finalizaba la guerra de Independencia y acababa de explotar el *Maine* en la bahía de La Habana. Aunque, a pesar de la precisión cronológica y geográfica, no se trata de una novela en la que la historia juegue otro papel que no sea el de un telón de fondo, escenario apropiado para que un par de personajes, tan esquemáticos como la escenografía misma, ejecuten esas acciones extraídas de las cacerolas del autor. No obstante, Elmore Leonard es un escritor norteamericano al que algunas de sus novelas negras le han proporcionado gran prestigio, y al que Danny de Vito, Quentin Tarantino o los hermanos Cohen han comprado los derechos de algunas de sus obras para llevarlas al cine.

■ FERNÁNDEZ, PABLO ARMANDO; *El talismán y otras evocaciones*; Ed. Libertarias/Prodhufi, S.A., Madrid, 1998, pp. 156. Si relacionar culturas distantes en el tiempo y en el espacio, conectar historias en apariencia ajenas unas a otras, recorrer el planeta desde la butaca propia sin necesidad (y de mejor manera) de ningún artilugio informático, es una de las funciones que cumplen los libros de relatos en este fin de milenio azotado por la plaga de la información, *El talismán*, cumple a plenitud con esa función. Pablo Armando Fernández nació en Cuba, en 1930. Reside actualmente en La Habana.

■ FONDEVILA, ORLANDO; *De cosas sagradas*; Ed. Betania, Madrid, 1999, pp. 64. En estos poemas el autor intenta afinar su palabra. Un poema como «Sermón del Rey» es al mismo tiempo arrastre de muchos tonos. Quizás lo único que lo quebrante sea ese verso que habla de «Mis blandicias desafiantes y mis gástricos desahucios». Orlando Fondevila nació en La Habana, en 1942, es licenciado en Psicología por la Universidad de esa ciudad y actualmente reside en Madrid.

■ GONZÁLEZ MONSERRAT, ILEANA; *HoloCastro (obra en tres actos)*; Ed. Betania, Madrid, 1999, pp. 106. Se apresura demasiado la autora de esta obra teatral y en su prisa descuida el lenguaje y las sutilezas para ir directa-

mente al grano. Es decir, se olvida de que arte y política pueden coincidir, pero no son lo mismo, y, sobre todo, de que la creación artística, sea la que sea, no puede ser subsidiaria de ningún objetivo político o ideológico. Eso equivaldría a volver a comenzar por el mal principio. Ya desde el mismo título de la obra resulta tan evidente y esquemática su propuesta que no invita a incursionar con demasiado entusiasmo en el texto. Ileana González es autora de *La Habana 1995*.

■ GUTIÉRREZ, VIRGEN; *Cuentos virginales*; Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1998, pp. 86. Este breve cuaderno de relatos obtuvo en 1997 el Premio José Soler Puig. El jurado estuvo integrado por Eduardo Heras León, Lino Verdecia Calunga y Alberto Garrandés. Se trata de un libro que agrada por la pulcritud de su prosa y por el mundo interior que resplandece detrás de esa palabra que en ningún momento se propone deslumbrar. Virgen Gutiérrez nació en Holguín, en 1945, es catedrática de Historia del Cine Cubano en el ISPJAE y reside en Cuba.

■ JIMÉNEZ, ONILDA A.; *La mujer en Martí. En su pensamiento, obra y vida*; Ed. Universal, Miami, 1999, pp. 166. Siempre resulta atractivo que se aborde este asunto de cómo veía a la mujer un hombre cuya memoria ha tenido que soportar los epítetos más solemnes: «apóstol», «héroe nacional», «autor intelectual», «nuestro grande hombre», etc. Porque resulta que, después de esas magnificencias gloriosas, se habla de un hombre de carne y hueso. Y aunque la autora rastrea con lucidez contemporánea esa huella del pensamiento masculino con respecto a la mujer, que parte de la tradición judeo-cristiana y que alcanza una forma cumbre de dislocación y estereotipo en el s. XIX después del empuje del romanticismo, no alcanza a ver a Martí, además, como ese hombre que en sus cuadernos de apuntes habló (cito de memoria) de «ese otro estómago que cuelga y que suele padecer hambres atroces», lo que, queda claro, algo añade a su manera de relacionarse con las mujeres. Onilda A. Jiménez nació en Fomento, Cuba, y vive actualmente en Estados Unidos.

■ LEANTE, CÉSAR; *Revive, historia. Anatomía del castrismo*; Ed. Biblioteca Nueva, Madrid,

1999, pp. 302. Compuesto por una especie de libro de memorias y otro de análisis político de la Revolución cubana, este volumen aporta, por haber sido el autor protagonista o participante indirecto de muchos de los acontecimientos que narra o analiza, esa información de primera mano que permitirá algún día el acceso teórico a la tragedia cubana. César Leante nació en Cuba, es autor de numerosos libros y reside actualmente en Madrid.

■ MARX, CARLOS; *Elogio del crimen*; Ed. Delateur, Francia, 1999, pp. 16. Texto breve y revelador del autor de «El Capital», ilustrado con los dibujos preciosistas de Ramón Alejandro. El prólogo, que fuerza una coyuntura con el propio discurso marxista, especifica que, gracias a los seguidores de Marx, ha sido posible «la prodigiosa aparición en las costas del Sur de La Florida de una pujante urbe donde florece hoy aquella idiosincrasia cubana en su forma más dinámica. Las ideas que este librito expone no hacen más que dar rango intelectual a la práctica fecunda que ha hecho de Miami un emporio de riqueza».

■ MASETTI, JORGE; *El furor y el delirio*; Ed. Tusquets, Barcelona, 1999, pp. 298. El libro, que aparece con el subtítulo de «Itinerario de un hijo de la Revolución cubana» y cuya edición ha estado a cargo de Elizabeth Burgos, constituye un documento de especial interés. Su autor es hijo del fundador de la agencia Prensa Latina y yerno de Antonio de la Guardia, uno de los oficiales fusilados junto al General Ochoa, por lo que su testimonio es el de un protagonista y testigo de buena parte de las aventuras que el gobierno cubano ha promovido en América Latina y otros continentes. Muerto su padre en una muerte tan absurda y delirante como el fusilamiento mismo de su suegro y perdido un status de curioso significado, este «hijo de la Revolución cubana» nos relata ahora los pormenores de su existencia. Jorge Masetti nació en Argentina, en 1955 y reside actualmente en París.

■ MONTES HUIDOBRO, MATÍAS; *Esa fuente de dolor*; Ed. Algaida, Sevilla, 1999, pp. 246. La novela obtuvo en 1997 el Premio Café Gijón, ese importante galardón convocado anualmente por el Ayuntamiento de la ciudad asturiana. La acción se desarrolla en La Habana anterior a 1959, por lo que la prosa

certera y desprovista de ornamentos inútiles de Montes Huidobro posibilita un recorrido inusual por ese mundo apasionante y perturbador, casinos y burdeles incluidos, de la capital cubana de entonces. Es una novela que se lee con gusto, mejor sería decir entusiasmo, desde la primera página hasta la última. Matías Montes Huidobro nació en Sagua la Grande, en 1931. Actualmente reside en Miami.

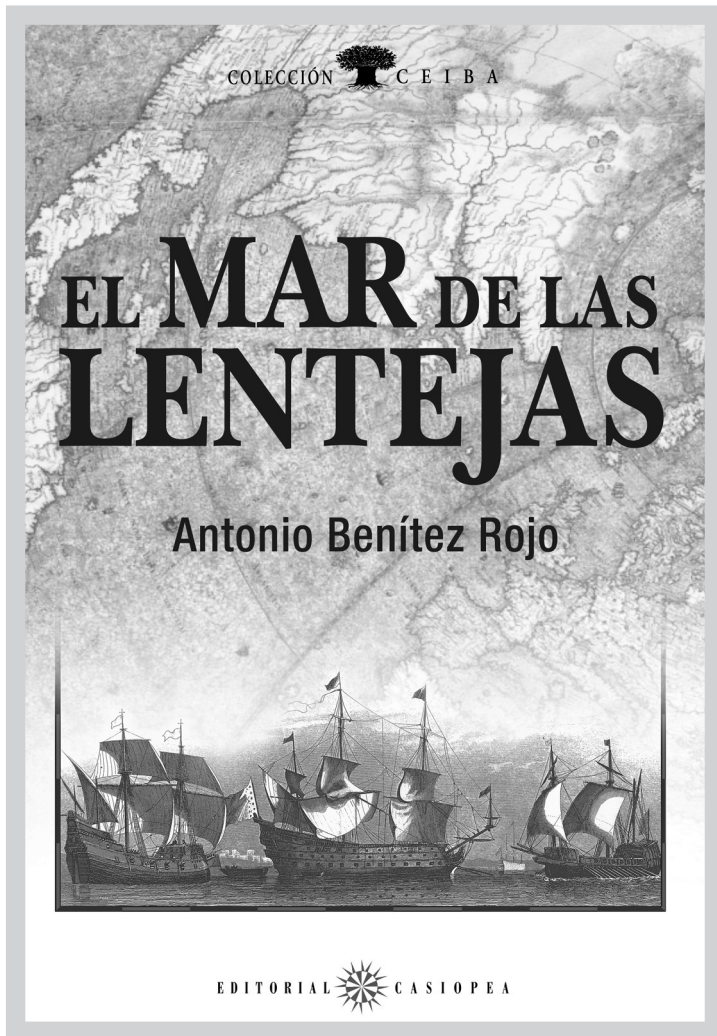
■ ROBERTS, GEMMA; *Cavilaciones*; Ed. Universal, Miami, 1999, pp. 60. Poemario de minuciosa factura en el que predomina la indagación introspectiva que roza con frecuencia el recogimiento místico: «Buscando mi unicidad / mis pedazos se rebuscan / y sólo encuentran al fin / los pedazos de pedazos...» Gemma Roberts nació en La Habana, en 1929. Reside actualmente en Estados Unidos.

■ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MILENA; *El pan nuestro de cada día*; Ed. Universidad de Granada, 1998, pp. 48. Libro que obtuvo el Premio Federico García Lorca, para estudiantes universitarios en 1998. Versos que todavía realizan averiguaciones tan asombradas o tributos tan candorosos que no pueden eludir el titubeo. Sin embargo, apuntan hacia la decantación y el otro pulso que vendrá después, que ya es decir bastante cuando se habla de poesía, porque invitan a una espera confiada.

■ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, MILENA; *El resto es silencio*; Ed. Cuadernos del vigía, Granada, 1999, pp. 26. Segundo poemario que publica la autora en España y que, a pesar de su brevedad mínima, permite apreciar la criba y la madurez de sus versos, con el consiguiente añadido de humor, ingenio y guiño de ojo que se enmascaran detrás del aparente facilismo y la inmediatez de «Más allá del bien y del mal»: «Mujeres, tenemos que aprender / que la ideología no da besos, / que hay que poner la política / debajo de la cama», Milena Rodríguez es cubana, Licenciada en Psicología y cursa estudios de postgrado en Granada.

■ VÁZQUEZ-FERNÁNDEZ, CARMEN; *Balseros cubanos*; Ed. Betania, Madrid, 1999, pp. 44. La experiencia de atravesar el Estrecho de la Florida a bordo de una embarcación frágil e insegura es, por desgracia, la de miles de cubanos de todas las edades. Muchos, nunca sabremos con exactitud cuántos, han perdido

COLECCIÓN  C E I B A



*"Una novela maravillosa, con la vida,
el estímulo y la densidad de un poema."*

John Updike

EDITORIAL  CASIOPEA

la vida en el intento. La autora de este libro corrió el riesgo en 1991 y ahora presenta el relato de aquella experiencia que tuvo mucho de inevitable. Carmen Vázquez-Fernández nació en La Habana, en 1969. Actualmente reside en Nueva Jersey.

Pasar revista

■ **ARBOR** (N° 547-548, 1991). Revista madrileña que dedica este número monográfico a Cuba, *Las raíces del pueblo cubano*, con el propósito de «dar a conocer parte de las investigaciones que sobre historia de la isla caribeña se están desarrollando en la actualidad en ambos lados del Atlántico». Se destaca especialmente el ensayo de Miguel Ángel Puig-Samper, «La exploración científica de Cuba en el siglo XVIII», en el que se estudia la labor de Antonio Parra, autor de *Diferentes piezas de historia natural* (1787), primera obra científica impresa en Cuba, así como la exploración que entre 1795 y 1798 efectuará el médico aragonés Martín Sessé, director de la Real Expedición Botánica a Nueva España. Director: Miguel Ángel Quintanilla. Dirección: Vitruvio, 8 - 28006 Madrid.

■ **AMÉRICA LATINA HOY** (N° 21, abril 1999, pp. 134). Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal de la Universidad de Salamanca. Número dedicado en su totalidad a Venezuela y a la grave crisis por la que transita ese país desde hace más de una década. Se abordan temas tan cruciales como las características y posibilidades futuras del actual sistema político venezolano, los resultados de las elecciones legislativas y presidenciales, la emergencia de nuevos actores políticos y nuevos liderazgos, etc. Directores: Manuel Alcántara y Esther del Campo. Dirección: Torre de Abrantes-San Pablo, 26, - 37001 Salamanca.

■ **ASCLEPIO** (Volumen XLIII - Fascículo 2 - 1991, pp. 314). Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia del Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Número monográfico que presenta una serie de trabajos dedicados a la historia de la ciencia

cubana. Se destaca el texto «La vacunación homeopática contra la fiebre amarilla en La Habana, 1855», de Pedro M. Pruna. En este trabajo se rastrea la que tal vez fuera la primera gran campaña de vacunación en la Isla, llevada a cabo por Guillermo Lambert de Humboldt, individuo que aseguraba ser sobrino de Alejandro de Humboldt. También sirve para que todo aquel que piense que en Cuba sólo existe medicina a partir del 1 de enero de 1959, se entere de que ya en una fecha tan temprana como 1861 se había fundado la Academia de Ciencias Médicas de La Habana. Director: Agustín Albarracín Teulón. Dirección: Centro de Estudios Históricos, Duque de Medinaceli, 6, 28014 Madrid.

■ **CASA DE LAS AMÉRICAS** (N° 214, enero-marzo 1999, pp. 176). Órgano de la Casa de las Américas. Número que se inicia con las palabras pronunciadas en Santiago de Cuba por el jefe del gobierno cubano para celebrar las cuatro décadas del triunfo militar de 1959. También puede leerse un artículo del director de la publicación: «El derecho y el deber de volver a empezar». Director: Roberto Fernández Retamar. Dirección: 3a. y G, El Vedado, La Habana 10400, Cuba.

■ **CINE CUBANO** (N° 140, pp. 112). Revista del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Publicación que se ocupa de informar y analizar la actividad cinematográfica en Cuba. Y aunque los textos que en ella aparecen representan el criterio de muy variados autores, puede apreciarse un discurso de conjunto. Quizás esta especie de «sello fatal» sea quebrado únicamente por la palabra de Rufo Caballero. Director: Alfredo Guevara. Dirección: Calle 23, N° 1155, Vedado, La Habana.

■ **CRÍTICA** (Nos. 75 y 76, abril-mayo y junio-julio, 1999. pp. 136 y 120). Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla. Muchos escritores cubanos participan en el número 75: Antonio José Ponte, Atilio Caballero, Leonardo Padura, Antón Arrufat, lo que de algún modo confirma la buena salud y la pujanza de que empieza a gozar, en los albores de una nueva era, la literatura cubana. Aunque, en la entrevista que le hace Padura a Arrufat, éste asegura que cree «que desde el siglo XIX la cultura en Cuba no conoce épocas estériles». Director: Armando Pinto.

Dirección: 2 norte 1006 Apartado Postal 1430 C.P. 72000 Puebla, Pue. México.

■ CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (Nos. 586, 587 y 588, abril, mayo y junio de 1999, pp. 156 c/u). Publicación mensual del Instituto de Cooperación Iberoamericana de la Agencia Española de Cooperación Internacional. *Aspectos de la poesía hispanoamericana*, *Humboldt en América* y *Toros y letras* son los temas de los tres dossier que, respectivamente, contienen estos números. En el N° 588 se incluyen notas sobre *Cesto de llamas*, la biografía de José Martí escrita por Luis Toledo Sande y publicada en Sevilla por Ediciones Alfar, así como de *Visión de América*, de Carpentier, publicada por Seix Barral y *Poesía completa*, de Gastón Baquero, publicada en Madrid por Verbum. Director: Blas Matamoro. Dirección: Avda. de los Reyes Católicos, 4, Ciudad Universitaria 28040 Madrid.

■ CUBA BUSINESS (Vol. 13 N° 2 y N° 3, marzo y abril de 1999, pp. 8 c/u). Boletín independiente que analiza diversos aspectos del mundo de los negocios y las finanzas relacionados con Cuba. El N° 3 incluye un interesante texto en el que Jorge Rodríguez Márquez, vicepresidente de Bacardí, explica cómo el gobierno cubano se apropió de manera ilegal, en 1960, de la firma Havana Club, propiedad de la familia Arechabala, de origen vasco. Posteriormente, ya en esta década, el mismo gobierno cedió la firma a Pernod Ricard, lo que ha originado una reclamación por parte de los herederos de Arechabala. Editor Jefe: Gareth Jenkins. Dirección: 254-258 Goswell Road, London EC1V 7EB.

■ DEBATES AMERICANOS (N° 5-6, enero-diciembre 1998, pp. 192). Revista académica promovida por profesores universitarios y científicos sociales de Cuba, que se publica con el apoyo del Ministerio de Cultura de Cuba. La mayor parte de los textos contenidos en este número parecen inscribirse dentro de esa tendencia del quehacer intelectual cubano de estos tiempos que tal vez podría definirse como de «sí, pero con cuidado». Aunque en el caso particular de estos Debates..., el cuidado es tanto que la publicación apenas cumple con el propósito que dice tener: «buscar respuestas a las necesidades de información y reflexión en el

campo de las ciencias sociales y de las realidades cubana y americana». Director: Eduardo Torres-Cuevas. Dirección: Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz, L y 27, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba.

■ DISIDENTE (N° 142, abril 1999, pp. 20). Publicación «independiente y sin fines de lucro, imparcial, democrática y pluralista que trabaja a favor de los Derechos Humanos del Pueblo de Cuba y el regreso a un Estado Democrático». Este número dedica mucha atención al juicio celebrado en La Habana contra los cuatro autores del documento «La Patria es de todos». En el editorial se afirma que *Disidente* ha solicitado más de una vez al gobierno cubano el estatuto legal que le viabilice circular libremente en Cuba como material de lectura y que no han recibido respuesta. Director: Ángel W. Padilla Piña. Dirección: PO Box 360889, San Juan, Puerto Rico 00936-0889.

■ ESPACIOS (Año 3 N° 2, 2° trimestre 1999, pp. 60). Publicación trimestral del Equipo Promotor para la Participación Social del Laico (EPAS), de la Arquidiócesis de La Habana. Conserva este número la línea de sus predecesores en cuanto a variedad temática, aunque esta vez hay que agradecerles la inclusión de una página de humor gráfico. Aquí se habla con lucidez lo mismo del nuevo presidente venezolano que de la actual situación en Polonia después del derrumbe socialista; o de *una cita con Virgilio Piñera*. Director: Eduardo Mesa. Dirección: Casa Laical, Teniente Rey e/Bernaza y Villegas, Ciudad de La Habana.

■ ESPEJO DE PACIENCIA (N° 4, 1998, pp. 106). Revista de Literatura y Arte editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Resulta de particular interés el texto de «Reflexiones sobre *Espejo de paciencia*, de Silvestre del Balboa», del profesor cubano Roberto González Echevarría, en el que, después de mencionar «la estética de la extrañeza» en el siglo XVII, de que habló Octavio Paz, adelanta su sospecha de que «es esa extrañeza la que expresa el *Espejo de Paciencia*, no la pertenencia o cubanía de que habla la literatura cubana, que hace de este poema origen de su origen». Editor: Manuel Díaz Martínez. Dirección: ULPGC, Servicio de Publicacio-

nes C/Alfonso XIII, 2. 35003 Las Palmas de Gran Canaria, España.

■ ESTRELLA DEL SUR (N° 11, marzo 1999, pp. 32). Revista valenciana de literatura. Se trata de una breve publicación de difusión gratuita que le hace espacio fundamentalmente a la poesía, ese género tan difícil de insertar hoy día en el mundo editorial. Poetas de varios países americanos (Cuba incluida) encuentran en estas páginas acogida para sus textos. Director: Martín Cuesta. Dirección: Apartado 163, 46980-Paterna, Valencia, España.

■ FRAGUA (Nos. 5, 6 y 7, mayo, junio y julio 1999, pp. 8 c/u). Boletín de exprisioneros y combatientes políticos cubanos. Se amplía algo la perspectiva de esta publicación y actualmente incluye artículos de la prensa independiente cubana. En el N° 6 aparece un trabajo de Raúl Rivero (Cuba Press), «Realismo sucio», en el que afirma que «no hay espacio para la búsqueda, la curiosidad y la aventura. No hay diablo, ángel, desazón porque el estado también definió esa travesía de carrusel para que esperemos el Siglo XXI». Dirección: PO Box 520562, Miami, Fl. 33152, USA.

■ LA GACETA DE CUBA (N° 6, noviembre-diciembre 1998, pp. 64, N° 1, enero-febrero 1999, pp. 64 y N° 3, mayo-junio 1999, pp. 64). Revista bimestral de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). El número 6/98 incluye el cuento «El muro de las lamentaciones», de Alberto Garrido, premiado en 1998 en el concurso de esta publicación. El N° 3/99, por su parte, publica los premios del concurso de poesía convocado por La Gaceta y que fue ganado por Alex Pausides. Director: Norberto Codina. Dirección: Calle 17 N°354 e/G y H, El Vedado, La Habana, 10400.

■ HERENCIA (N° 1 primavera-verano 1999, pp. 30). Publicación del Cuban National Heritage, Asociación del Patrimonio Nacional Cubano. Se destaca en este número el artículo «Cantar el manisero o la muerte en la música cubana del siglo XX», de Enrique José Varona, cubano historiador de arte y que reside en París. La revista mantiene su línea habitual de diseño sobrio e impecable. Redacción y coordinación: Armando F. Cobelo. Dirección: 300 Aragón Avenue. Suite 260, Coral Gables, Fl. 33134.

■ HIERONYMUS COMPLUTENSIS (Nos. 4-5, junio 1996-junio1997, pp. 222). Revista del Ins-

tituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid. Incluye el ensayo breve «La traducción en las tertulias literarias del siglo XIX en Cuba», de Lourdes Arencibia, en el que la autora destaca el papel cultural desempeñado en la Cuba decimonónica por Domingo del Monte y José de la Luz y Caballero. El texto se apoya en una sólida fuente documental y rastrea con lucidez «la huella de la traducción en la formación de nuestra joven literatura». Director: Miguel Ángel Vega Cernuda. Dirección: Donoso Cortés, 63 3ª 28015 Madrid.

■ INICIATIVA SOCIALISTA (Nos. 49, 50, 51 y 52, verano 1998, otoño 1998, invierno 98-99 y primavera 1999, pp. 118, 112, 110 y 108, respect.). Revista editada por el Club de Iniciativa Socialista. El N° 49 publica «La pulverización del marxismo-leninismo», de Cornelius Castoriadis, trabajo aparecido por vez primera en 1990. El autor, refiriéndose a la antigua URSS, afirma que «de pronto el molito de piedra ha mostrado estar hecho de barro, mientras que los horrores, las monstruosidades, las mentiras y los absurdos revelados día a día eran aún más increíbles de lo que los más acerbos críticos de entre nosotros habíamos podido manifestar». En el N° 50 se publica «La resurrección del Che Guevara», texto que toca fondo en algunas cuestiones relacionadas con la figura de ese guerrillero tan bien aprovechada hoy tanto por la izquierda como por la derecha y hasta por las grandes firmas comerciales. Consejo Editorial encabezado por Guillermo Alonso del Real. Dirección: Ap. 6088, 28080 Madrid.

■ LETRA INTERNACIONAL (N° 61, 1999, pp. 84). Revista cultural española, miembro de ARCE. Publica una magnífica «Memoria de los 60», en la que Rosa Pereda comenta algunos aspectos que definieron aquella década, a través de cartas cruzadas entre las figuras emblemáticas de Herbert Marcuse y Theodor Adorno. Directores: Salvador Clotas y Antonin J. Liehm. Dirección: Monte Esquinza 30, 2º Dcha. 28010 Madrid.

■ LEVIATÁN (N° 75, primavera 1999, pp. 172). Revista de hechos e ideas editada por la Fundación Pablo Iglesias. Destaca «Los derechos humanos cincuenta años después», de

Daniele Archibugi y David Beetham. En este texto se analizan cuestiones relacionadas con los orígenes y aplicaciones posteriores de los derechos proclamados en esa declaración que fue firmada en 1948 por 56 Estados (Cuba incluida y con un papel bien protagónico, por cierto) y que hoy suscriben 185. Se resaltan aspectos tales como que «en función del clima político, algunos Estados han recalorado ciertos derechos en detrimento de otros», o que «aunque hoy los derechos humanos gozan de la aprobación general, se violan sistemáticamente». Directora: Amelia Valcárcel. Dirección: Monte Esquinza 30, 28010 Madrid.

■ LA ILUSTRACIÓN LIBERAL (N° 1, febrero-marzo 1999, pp. 128). Revista bimestral de cultura y pensamiento, editada por la Fundación Isidoro de Antillón de Estudios Liberales. El número contiene un artículo de Vargas Llosa, «El Papa y Cuba», en el que el novelista peruano expone su visión personal de la visita del Pontífice a la isla caribeña, hace ya año y medio. Director: Federico Jiménez Losantos. Dirección: Gran Vía 69, oficina 602. 28013 Madrid.

■ PALABRA NUEVA (Nos. 74, 75, 76 y 77, abril, marzo, junio y julio 1999, pp. 44 c/u). Revista del Departamento de Medios de Comunicación de la Arquidiócesis de La Habana. Gracias al N° 74 de esta publicación tan abarcadora, nos enteramos de que el pintor cubano Eduardo Roca (Choco) obtuvo el Gran Premio de la cuarta edición de la Trienal Internacional de Grabado en Kochi, Japón. La pieza premiada se titula *Elegguá* y está realizada en colografía. El N° 75, por su parte, dedica algunas páginas al 70 cumpleaños de Guillermo Cabrera Infante. Director: Orlando Márquez. Dirección: Habana N° 152 esq. a Chacón, La Habana Vieja. C.P. 10100.

■ PAPELES DEL NUEVO MUNDO (N° 8, febrero-marzo-abril 1999, pp. 36). Gaceta Cultural de la Universidad Nuevo Mundo. Un cuento muy breve pero espléndido de Reinaldo Arenas y el poema «Testamento», de Eliseo Diego, son algunos de los textos que incluye este número. También puede leerse «Legitimidad de la filosofía popular», agudo trabajo de Alfredo Troncoso en el que afirma que «una filosofía sin nada que decirle al no filósofo no es digna de su nombre». Edición y redacción: Carlos Olivares Baró. Dirección:

Apartado Postal 113-022, Correo Postal 03301, México D.F.

■ PASOS A LA LIBERTAD 1998 (Primera edición, marzo 1999, pp. 40). Publicación del Directorio Revolucionario Democrático Cubano. Compilación que se propone «hacer un recuento detallado de las actividades y el crecimiento del movimiento pro democracia de febrero del 98 a enero del 99». Los editores opinan que con este recuento dan respuesta a la pregunta formulada por el periodista de *El Nuevo Herald*, Pablo Alfonso, acerca del incremento de la represión en Cuba en vísperas de la visita de los Reyes de España a la Isla. Redacción: Janisset Rivero-Gutiérrez. Dirección: P.O. Box 110235 Hialeah, Fl. 33011, USA.

■ REVISTA HISPANO-CUBANA (Número 4, 1999, pp. 240). Publicación de la Fundación Hispano Cubana. En esta entrega se percibe una disminución de lo que hasta ahora había venido siendo su rasgo distintivo: los textos de la prensa independiente cubana. Ignoramos si esto se debe al recrudescimiento de las leyes cubanas con respecto a los autores que publiquen en el exterior o si se trata de una modificación en el criterio editorial de la revista. Director: Guillermo Gortázar. Dirección: Orfila 8, 1ª A, 28010, Madrid.

■ SBPE (N° 4-5 diciembre 1998, pp. 156). Revista de la Sociedad Belga de Profesores de Español. Número dedicado a «Vías y voces de Cuba», coloquio celebrado en Bruselas a finales del año anterior, en el que participaron los cubanos Justo Vasco, Iván de la Nuez y Abilio Estévez.

■ TEMAS (N° 14, abril-junio 1998, pp. 136). Revista trimestral cubana que se ocupa de cultura, ideología y sociedad contemporáneas. El presente número reúne ensayos diversos en torno al asunto tan debatido en nuestros días, y contradictorio en apariencia: la globalización, de una parte, y la preservación de identidades y referentes culturales, de la otra. Director: Rafael Hernández. Dirección: calle 15 N° 602, esq. A C. Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba, C.P. 10400.

■ UNIÓN (N° 33 1998, pp. 96). Revista de Literatura y Arte de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Unión puede ser acción y efecto de unir o conformidad y concordia de los ánimos y voluntades o al-

gunas cosas más. Este número publica un texto de Julio Miranda, fallecido hace poco en esa forma casi diabólica de «desunión» en que la oficialidad pretendió convertir al exilio. Pero la realidad se impone y hoy, afortunadamente, el cuento cismático no se lo creen ni quienes lo inventaron. Se comenta un libro de Lorenzo García Vega, se establece un curioso paralelo entre Lezama y Yourcenar a través del mito de Sísifo, que tanto interesaba a Camus, dos jóvenes pintoras, Aimee García y Elsa Mora, no pintan escudos nacionales ni palmas reales... (¿nos estaremos volviendo inteligentes?). Director: Jorge Luis Arcos. Dirección: Calle 17 N° 354, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba. C.P. 10400.

■ UNUS (N° 1 I semestre 1999, pp. 44). Revista de Investigación y Estudios de la Universidad Nuevo Mundo. De presentación sobria y cuidadosa, esta nueva publicación abre un importante espacio a la reflexión y al análisis sobre temas como el sentido y el destino mismo de las universidades y la intelectualidad. Se destaca el texto «El intelectual y la producción de conocimiento social», del profesor Félix Ortega. Director: Alfredo Troncoso. Dirección: Apartado Postal 113-022, Correos Postales 03301, México D.F.

■ VITRAL (Nos. 30 y 31, marzo-abril y mayo-junio 1999, pp. 96 y 94 respect.). Revista Socio-Cultural del Centro Católico de Formación Cívica y Religiosa. En medio de las graves dificultades materiales y civiles que padece Cuba, esta publicación consigue mantener un rigor y una calidad siempre en ascenso. Su formato es artesanal, pero decoroso, y los textos que incluye cuidan tanto de su interés como de su atractivo. Del N° 31 vale la pena destacar el comentario «La nación: vive aquí y en la diáspora», de Dagoberto Valdés, en el que asegura que «debemos cerrar esos capítulos de divisiones y confrontación (...) Que nunca más se usen ofensas para hacer justicia, ni revanchas para responder ofensas». Director: Dagoberto Valdés Hernández. Dirección: Obispado de Pinar del Río. Calle Máximo Gómez N° 160 entre Avda. Rafael Ferro y Comandante Pinares. Pinar del Río, Cuba.

■ VIVARIUM (N° XVI, junio 1998, pp. 86). Revista del Centro de Estudios Arquidiócesis

de La Habana. Publicación de muy modesta presentación pero de rigurosa calidad en la selección de sus textos. Se mantiene dentro de esa concepción de las diversas publicaciones de la Iglesia que asumen que la prédica religiosa no tiene que ser necesariamente la enseñanza del catecismo de Ripalda. Este número lo mismo aborda a «Cuba y los problemas económicos del mundo de hoy» que hace una reflexión sobre el pensamiento de Félix Varela que plantea la convergencia artística de Casal y Collazo. Directora Ivette Fuentes de la Paz. Dirección: Arzobispado de La Habana, apartado 594, La Habana 1.



Convocatorias

NOVELA

■ «Ateneo Ciudad de Valladolid» de novela corta. Dotado con un millón y medio de pesetas y publicación de la obra. Extensión mínima de 75 folios y máxima de 100. Los trabajos podrán presentarse firmados. Cierra el 31 de diciembre. Ateneo de Valladolid. C/ General Ruiz, 1. 47004 Valladolid.

■ «Azorín» de novela. Diez millones de pesetas para la obra premiada y publicación en Editorial Planeta. Extensión mínima de 150 folios DIN A-4, por duplicado. La admisión cierra el 2 de enero. Los trabajos podrán ir firmados por su autor. No podrán optar los ganadores de anteriores convocatorias ni los autores fallecidos antes de anunciarse la misma. Diputación de Alicante. Editorial Planeta. C./Tucumán, 8. 03005 Alicante.

■ «Primavera» de novela. 25 millones de pesetas como anticipo de derechos y edición de la obra en Espasa-Calpe. Extensión mínima de 150 folios. Originales firmados o con seudónimo. Cierra el 31 de enero. Los autores podrán defender públicamente sus obras ante el jurado. Espasa-Calpe y Ámbito Cultural. Ctra. de Irún km. 12,200. 28049 Madrid.

■ «Ayuntamiento de Ciudad Real» de novela. Dotación de 200 mil pesetas. Extensión mínima de 250 folios. La admisión cierra el 6 de marzo. Los trabajos no premiados se podrán retirar transcurridos 90 días a partir

del fallo. Ayuntamiento de Ciudad Real, Concejalía de Cultura. C/ Prado, 6. 13001 Ciudad Real.

■ «Valldaura», de novela breve. Dotación de 250 mil pesetas y edición de la obra en Editorial Columna. Extensión mínima de 60 folios y máxima de 100. Originales por quintuplicado y firmados o con seudónimo. Cierra el 16 de marzo. Ayuntamiento de Cerdanyola del Vallés (Ateneu de Cerdanyola del Vallés). C/ La Industria, 38-40. 08290 Cerdanyola del Vallés.

■ «Distel». Dotado con cinco mil marcos alemanes, además de la traducción, publicación y divulgación en idioma alemán. Tema: serie negra de ambiente latinoamericano. Cierra el 31 de marzo. Extensión mínima de 100 folios y máxima de 140. Distel Verlag. C/ Sonnengasse 11. D-74072 Heilbronn.

■ «Tiflos» de novela. Dotado con un millón 500 mil pesetas y edición de la obra. Autores mayores de 18 años. Extensión mínima de 150 folios y máxima de 250. Cierra el 31 de marzo. Organización Nacional de Ciegos (ONCE), Sección Cultura. C/ Prado 24-2a. Planta. 28014 Madrid.

RELATO Y CUENTO

■ «Cuentos de Invierno». Dotado con 300 mil pesetas. Extensión máxima de 15 folios. Se acompañará de declaración de que la obra es inédita, de que sus derechos no están cedidos y que no ha sido premiada con anterioridad ni está pendiente de fallo. La admisión cierra el 31 de diciembre. Ayuntamiento de Ponferrada. Plaza del Ayuntamiento, 1 - 24400 Ponferrada.

■ «Lena». Dotado con medio millón de pesetas. Extensión máxima de ocho folios. Originales por sextuplicado. Cierra el 31 de enero. Ayuntamiento de Lena. Casa Municipal de Cultura. 33630 Pola de Lena.

■ «Max Aub». 400 mil pesetas para el primer premio. Edición de la obra por Pre-Textos. Extensión mínima de 5 folios y máxima de 15. Originales por quintuplicado. La admisión cierra el 15 de marzo. Fundación Max Aub. C/ Cronista Jaime Faus s/n 12400 Segorbe.

■ «Hernán Cortés». Dotado con 150 mil pesetas. Extensión mínima de seis folios y máxima de 10. Cierra el 20 de marzo. Colegio Mayor

Hispanoamericano Hernán Cortés C/ San Vicente, 2-26. 37007 Salamanca.

■ «Clarín». Dotado con 150 pesetas y trofeo. Extensión mínima de tres folios y máxima de seis. Puede enviarse una sola obra por autor. Originales por quintuplicado, que podrán ir firmados o con seudónimo. Cierra el 30 de abril. Asociación de Escritores y Artistas Españoles. C/ Leganitos, 10. 28013 Madrid.

■ «Guardo». Dotado con 210 mil pesetas, divididas en 150 mil para el primer premio, de tema libre, y 60 mil para el segundo, que está reservado a un autor nacido o residente en Palencia. Extensión máxima de 4 folios. Cierra el 1 de mayo. Grupo Literario Guardense. Apartado de Correos 51. 34880 Guardo.

POESÍA

■ «El Eria de Sonetos». 40 mil pesetas para el primer premio y 20 mil para el segundo. Las obras premiadas serán editadas por Ediciones El Paisaje a cuenta del autor y serán para el mismo los beneficios de las ventas. Extensión mínima de 90 sonetos y máxima de 150. La admisión cierra el 1 de enero. «El Eria» C/ Arangoiti, 8, 2º izq. 48850 Aranguren.

■ «Atalaya». Dotado con certificado, diploma y 40 ejemplares de la edición. El autor pagará los costes de imprenta de la publicación y serán suyos los beneficios de las ventas. La temática está restringida a: ganadería, agricultura, medio ambiente. La admisión cierra el 2 de enero. Extensión entre 40 y 60 páginas de 35 líneas o versos. Editorial El Paisaje. C/ Urzurrutia, 37, bajo 1º, centro 48003 Bilbao.

■ «Antonio Machado». 600 mil pesetas para el primer premio, así como trofeo de bronce y publicación del libro por la Editorial Hiperión. Extensión entre 500 y 700 versos. Originales por quintuplicado. Cierra el 22 de febrero. Ayuntamiento de Baeza, Departamento de Cultura C/ Pasaje Cardenal Benavides, 7. 23440 Baeza.

■ «Aula de Poesía». 750 mil pesetas en concepto de adelanto de derechos de autor y publicación de la obra. Extensión entre 450 y 800 versos. Cierra el 27 de febrero. Aula de Poesía de Barcelona. Passeig de la Vall d'Hebrón, 171. 08035 Barcelona.

■ «Gabriel Celaya». Dotado con medio millón de pesetas, diploma y publicación de la obra.

Extensión mínima de 500 versos y máxima de 700. Originales por sextuplicado. La admisión cierra el 27 de marzo. Ayuntamiento de Torredonjimeno. Plaza de la Victoria, 2. 23650 Torredonjimeno.

■ «Jaime Gil de Biedma». Dotado con 2 millones 500 mil pesetas, divididas en un millón 500 mil para el primer premio y edición en Editorial Visor, y dos accésit de 500 mil cada uno. Extensión mínima de 700 ver-

sos. Originales por quintuplicado. Cierra el 31 de marzo. Diputación Provincial de Segovia C/ San Agustín, 23. 40001 Segovia.

■ «Tiflos». Dotado con un millón y medio de pesetas y edición de la obra. Para mayores de 18 años. Extensión mínima de 850 versos y máxima de 1000. Cierra el 31 de marzo. Organización Nacional de Ciegos (ONCE). Sección de Cultura. C/ Prado, 24, 2a. Planta. 28014 Madrid.

COLABORADORES

- Eliseo Alberto** (La Habana, 1951). Su última novela es *Caracol Beach*. Reside en México.
- Helena Araújo**. Escritora colombiana. Reside en Lausanne, Suiza.
- Jesús Barquet**. Poeta y ensayista. Miembro de la Generación del Mariel. Reside en Estados Unidos.
- Francisco Bedoya**. Arquitecto y dibujante cubano especializado en arquitectura histórica desaparecida. Reside en Madrid.
- Natalia Billotti**. (Argentina, 1971). Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de La Habana.
- Madeline Cámara**. Ensayista y profesora cubana en San Diego State University, USA.
- Yanitzia Canetti**. Escritora y ensayista cubana residente en Estados Unidos. Su último libro es *Al otro lado*.
- Cino Colina (José Antonio)** (La Habana, 1948). Periodista, traductor y escritor. Reside en Madrid.
- Radhis Curí Quevedo** (Santiago de Cuba). Su primer poemario es *La sombra y el ángel*. Como ensayista, estudia la literatura del exilio. Reside en Valencia.
- Jesús Díaz** (La Habana, 1941). Su última novela es *Dime algo sobre Cuba*. Director de la revista *Encuentro*. Reside en Madrid.
- Magali Espinosa Delgado**. Ha sido Profesora de Estética del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana, donde reside.
- Carlos Espinosa Domínguez** (Guisa, 1950). Crítico e investigador cubano. Reside en Miami.
- Abilio Estévez** (La Habana, 1954). Dramaturgo y novelista. Su última novela es *Tuyo es el Reino*. Reside en La Habana.
- Ottar Ette**. Hispanista alemán especialista en literatura cubana. Jefe del Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Postdam.
- Luis Manuel García Méndez** (La Habana, 1954). Ganó el Premio Casa de las Américas con el libro de cuentos *Habac*
- necer*. Miembro del equipo de redacción de la revista *Encuentro*. Reside en Sevilla.
- Alberto Garrandés** (La Habana, 1960). Su libro *La narrativa cubana de 1923 a 1958*, mereció el premio de ensayo de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Reside en La Habana.
- Lourdes Gil**. Poeta y ensayista cubana. Reside en Nueva Jersey.
- Roberto González Echevarría**. Nacido en Cuba, es profesor de la Universidad de Yale. Ha publicado, entre otros libros, *La prole de Celestina*.
- Mariela A. Gutiérrez**. Profesora de la Universidad de Waterloo, en Canadá.
- Ernesto Hernández Busto**. Crítico cubano. Reside en México.
- José Kozer** (La Habana, 1940). Su último libro de poesía es *Dípticos*. Reside en Buffalo.
- Ruedi Leuthold**. Periodista suizo. Colaborador regular de *Der Magazine*, Zurich.
- César López**. Poeta y ensayista residente en La Habana. Su último trabajo publicado es *Arpa de troncos vivos. De Cuba a Federico*, compilación de textos en homenaje a García Lorca.
- Humberto López Cruz**. Poeta y crítico cubano. Reside en Estados Unidos.
- Guillermo Loyola**. Crítico e investigador cubano. Estudia un doctorado en Brasil.
- Pedro Monreal**. Economista cubano que formó parte del grupo del CEA. Trabaja actualmente en el Centro de Investigaciones sobre la Economía Internacional (CIEI), La Habana.
- Manuel Moreno Fragnals**. Historiador cubano. Reside en Miami.
- Gregorio Ortega**. Narrador y periodista cubano. Ex-embajador en Francia. Actualmente jubilado en La Habana.
- Waldo Pérez Cino** (La Habana, 1972). Narrador y crítico. Ha publicado el libro de relatos *La demora*.
- Gustavo Pérez Firmat**. Profesor de la Universidad de Columbia. Su último libro es *Life in the Hyphen*.

Marifeli Pérez-Stable. Ensayista y profesora cubana. Su último libro publicado es *La revolución cubana*. Reside en Nueva York.

Virgilio Piñera. Escritor cubano. Veáse la sección Homenaje del presente número.

Antonio José Ponte (Matanzas, 1964). Poeta y guionista cubano. Reside en Portugal. Autor de *Un seguidor de Montaigne mira La Habana*.

José Prats Sariol (La Habana, 1946). En-

sayista y narrador. Reside en La Habana.

Iván Rubio Cuevas. Crítico cubano residente en España.

Roberto Uría. Crítico y cuentista cubano. Reside en Miami.

Jorge Valls. Poeta cubano. Fue preso político en Cuba durante veinte años, experiencia que ha reflejado en un libro de memorias. Trabaja en la Feria del Libro de Miami, ciudad en la que reside.

D I S T R I B U I D O R E S

Murcia, Albacete

DISTRIBUCIONES ALBA, S.L.
Avda. San Ginés, 147, Nave D
30169 San Ginés
Tel.: (968) 88 44 27

Valencia, Castellón

ADONAY, S.L.
Castan Tobeñas, 74
46018 Valencia
Tel.: (96) 379 31 51

Sevilla, Córdoba, Huelva, Cádiz,

Ceuta, Campo de Gibraltar

CENTRO ANDALUZ
DEL LIBRO, S.A.
Polígono La Chaparrilla,
parcela 34-36
41016 Sevilla
Tel.: (95) 440 63 66
Fax: (95) 440 25 80

Granada, Almería, Jaén, Málaga,

CENTRO ANDALUZ DEL LIBRO, S.A.
Carrión-Los Negros, 19
29013 Málaga
Tel.: (95) 225 10 04

Madrid

CELESTE EDICIONES
Fernando VI 8, 1º centro
28004 Madrid
Tel.: (91) 310 08 96 - 310 05 99
Fax: (91) 310 04 59
e-mail: celeste@fedecali.es

Asturias

DISTRIBUC. CIMADEVILLA
Polígono Industrial Nave 5
Roces, 33211 Gijón
Tel.: (98) 516 79 30

Cataluña y Baleares

DISTRIBUC. PROLOGO, S.A.
Mascaró, 35
08032 Barcelona
Tel.: (93) 347 25 11

Canarias

LEMUS DISTRIBUCIONES
Catedral, 29
38204 La Laguna
Tenerife, Canarias
Tel.: (922) 25 32 44

E X P O R T A D O R E S

PUVILL LIBROS, S.A.

Estany, 13, Nave D-1
08038 Barcelona
Tels.: (93) 298 89 60
Fax: (93) 298 89 61

CELESA

Moratines, 22, 1º B
28005 Madrid
Tel.: (91) 517 01 70
Fax: (91) 517 34 81

EN EL PRÓXIMO NÚMERO

SEMINARIO
**CUBA: 170 AÑOS DE PRESENCIA
EN ESTADOS UNIDOS**

Nueva York 4, 5 y 6 de noviembre 1999

LEONARDO ACOSTA ■ ANTONIO AJA ■ THEODORE BEARDSLEY
■ ANTONIO BENÍTEZ ROJO ■ WILFREDO CANCIO ISLA ■ JOAN
CASANOVAS CODINA ■ MAX CASTRO ■ JESÚS DÍAZ ■ CRISTO-
BAL DÍAZ AYALA ■ LOURDES GIL ■ ROBERTO GONZÁLEZ ECHE-
VARRÍA ■ GUILLERMO GRENIER ■ WILLIAM LUIS ■ GERARDO
MOSQUERA ■ IVÁN DE LA NUEZ ■ LISANDRO PÉREZ ■ GUSTAVO
PÉREZ FIRMAT ■ MARIFELI PÉREZ-STABLE ■ DOLORES PRIDA ■
RAFAEL ROJAS ■ MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ ■ CARLOS VICTORIA

