

# A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO  
REVISIÓN  
CON  
CULTURA  
Y TURISMO  
3  
SEGUNDA  
PARTE

- . **Lydia Cabrera:**  
**otra descubridora de Cuba / 2002**  
*Varios autores*
- . **Nieves o el mito de la danza.**  
**Entrevista a Nieves Fresneda / 1979**  
*Evangelina Chió*
- . **María Antonia y Camila:**  
**Gracia y castigo / 2002**  
*Amado del Pino*
- . **Quousque tandem...? / 1998**  
*Daniel Chavarría*

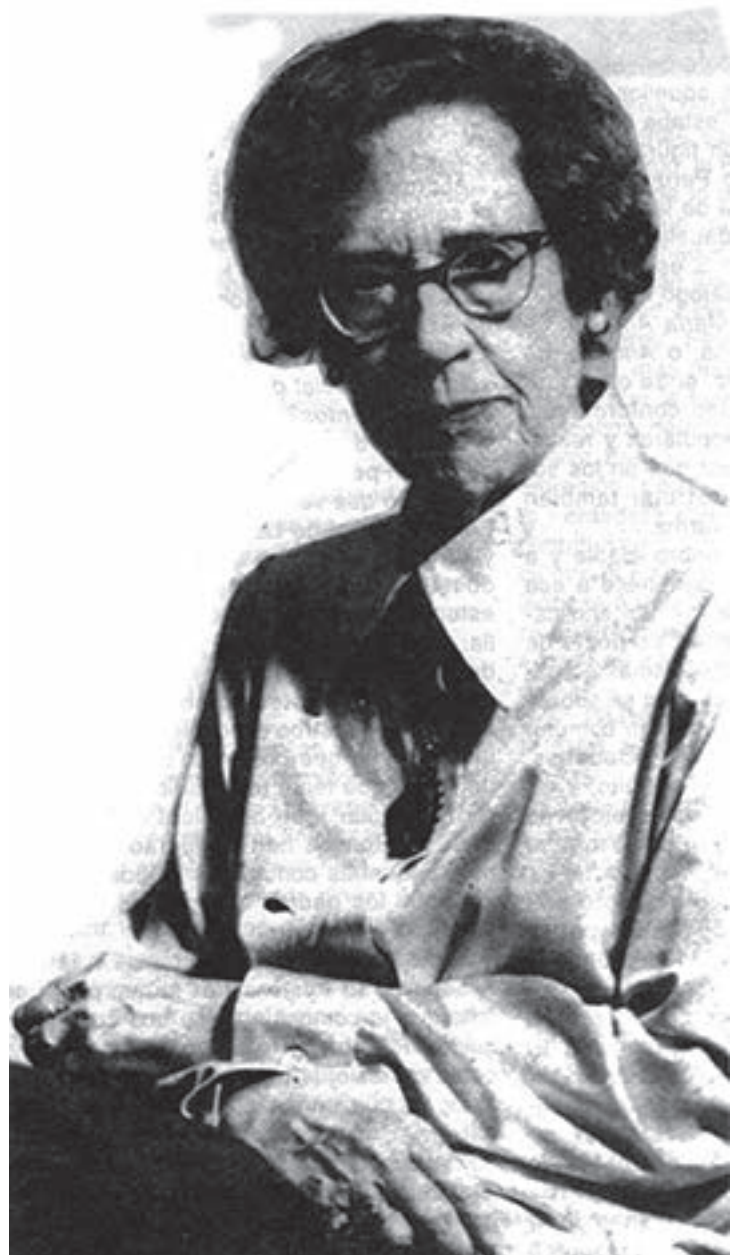
## Lydia Cabrera: otra descubridora de Cuba

*El coloquio Mujeres latinoamericanas y caribeñas: cultura popular y cultura de masas, celebrado en la Casa de las Américas en febrero pasado [2000], tuvo uno de sus momentos culminantes en la mesa redonda dedicada a la conmemoración del centenario de la escritora e investigadora cubana Lydia Cabrera (1900-1991). Las lúcidas intervenciones de la musicóloga María Teresa Linares, y de las profesoras de la Universidad de La Habana Margarita Mateo, Lázara Menéndez y Ana Cairo, como ponentes, al igual que las de otras invitadas, revelaron aspectos poco conocidos o poco divulgados de la vida y la obra de la autora de El monte. Y algo más revelaron, por si alguien aún abrigaba dudas: su obra es una de las claves imprescindibles para entender la cultura cubana.*

**María Teresa Linares:** Voy a hablar sobre lo que estoy trabajando, es decir, sobre la *Antología de la música afrocubana*, hecha en 1956 por Lydia Cabrera.

Consta de catorce discos con un folleto lindamente escrito, como escribía ella, pero que aporta muy pocos datos. Yo estoy en el empeño de consultar esa música con otras personas, y espero encontrar a alguien más anciano que yo todavía, que se acuerde de cuando ella grabó eso, porque entonces yo era más joven de lo que soy ahora, pero es muy difícil conseguir gente mayor de ochenta años que pueda darme información. Necesito un equipo de especialistas que oiga junto conmigo aquellas grabaciones, que me ayude a identificar lo que escribió Lydia Cabrera en ese folleto.

De todas maneras, es una obra fundadora como muchas de las cosas que emprendió, posee muchísimos méritos, en primer lugar porque logró reunir a un grupo de gente muy anciana en un lugar llamado Laguna Sagrada de San Joaquín, en lo que antiguamente era Corral Falso y hoy es Pedro Betancourt; un lugar que ha cambiado mucho, ha desaparecido Laguna Sagra-

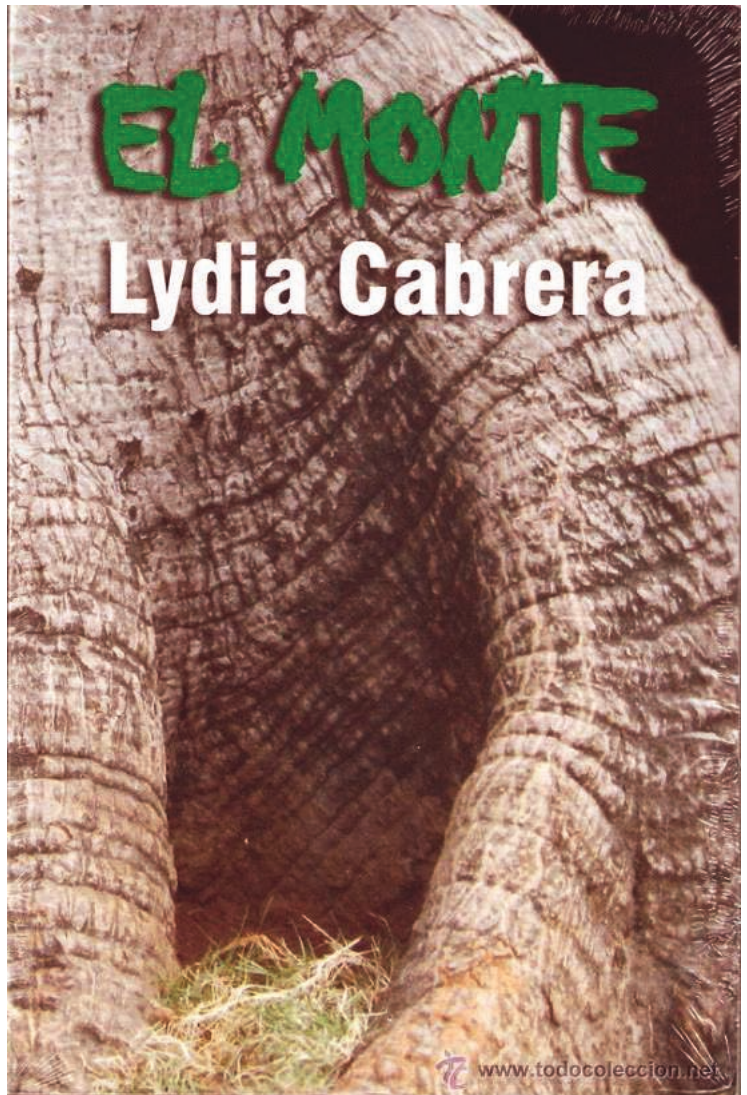


da y han desaparecido también los ancianos; no sé si quienes viven hoy por aquella zona, que deben ser nietos o bisnietos de aquellos ancianos, recuerden algo o puedan reproducir algo. Por ejemplo, ella dice “el disco no.1 es un Oro” y explica muy lindamente qué cosa es un Oro, que siempre se empieza por Eleguá... Después cuenta muchísimas cosas y de pronto dice que están los tres guerreros, está Ochosi, este, el otro y el de más allá, pero no aclara nada más de ellos. Habla del grupo de ancianos, del Babalocha fulano de tal... y hay una fotografía, que ella atribuye a Fifi Tarafa, una amiga que la ayudó en esta empresa, porque no existía una institución que la apoyara. En fin, son cosas que tengo que aclarar, en qué orden están los cantos, porque generalmente muchos de esos cantos se han perdido, se han olvidado, y lo que se oye en estos momentos en muchos toques es ese mismo orden del Oro, pero faltan cantos, o el coro no responde. Para que esta ceremonia se realice es necesario un solista que sepa mucho de yoruba, el solista se dirigirá a los orichas, increpándolos o rogándoles, en un término muy largo que se desarrolla melódicamente de forma improvisada sobre un tema base, y entonces el coro siempre responde con ese tema base. Pero esto ha ido cambiando tan aceleradamente, sobre todo desde que existe la “diplosantería”, que ya la gente repite lo mismo, y se van eliminando cantos del repertorio, que se reduce cada vez más, porque se olvida el idioma. El idioma yoruba que hablan ellos es una lengua arcaica, que tiene una posición similar a la del latín en la misa católica, es un idioma ritual completamente, y como no se practica en la vida cotidiana, se va olvidando. Esta colección tiene, además, el grandísimo mérito de haber sido grabada en ceremonias *in situ*, así que ahí hay una sinceridad, una honestidad de esos creyentes, que hablan de verdad a su deidad. Están cantándole y lo hacen en el horario que consideran oportuno; una ceremonia Nangalé se hace cuando sale el sol; únicamente así es absolutamente legítima. Para un lingüista, para un etnólogo, para un musicólogo es importantísima esa grabación, porque en el momento actual es la más veraz que se pueda conseguir de toda una tradición que abarca por lo menos trescientos años, porque estos cantos no fueron de dominio público hasta quizás principios del siglo XIX. Eran algo vedado para determinados grupos, y entre los grupos había discriminación: los negros venidos de África no querían que sus hijos cubanos, criollos, se enteraran de lo que ellos cantaban ni de lo que ellos hacían. Sin duda, fue una tradición muy resquebrajada en su transmisión oral desde sus orígenes, de ahí, repito, lo importante de estas grabaciones. Así es que en esta colección yo tengo que ordenar primero qué es lo que se oye, y atreverme, porque lo voy a hacer, a discutir lo que está escrito ahí y decir: aquí no se oye un juego de tambores Bembé, se oye lo que está en la fotografía: un solo tambor, y no se oye un juego de chequeré, se oye un solo chequeré, que es lo que está en la fotografía. Porque las fotografías fueron hechas en el momento de la ceremonia y muestran la procesión que va hacia la Laguna o la procesión que va recogiendo yerbas en el campo, en ellas se ve que hay un solo tambor, así que a lo sordo que puede ser el oído, cuando se escuchan muchos tambores juntos, yo tengo que discriminar cuáles son los que hay, pueden ser defectos de los micrófonos, de las grabaciones, pues aunque dice que un equipo Ampex es profesional, que era lo que había en ese momento, y que fueron unos técnicos italianos los que realizaron las grabaciones, parece que hubo momentos en que no se le permitía a gente extraña hacer la grabación y era Fifi quien la ha-



cía, pero de todas maneras no poseen la definición que le hace falta a un musicólogo para saber qué cosa es lo que contiene esa colección. Por eso le propuse a Isabel Castellanos, una de las albaceas de Lydia Cabrera, que a esta colección, tan valiosa que deben tenerla todos los estudiosos de Cuba y de otros lugares, debía hacerse el traslado a disco compacto, y que si quería yo le proporcionaba estos datos para añadirseles al folleto de Lydia. Y en eso estoy trabajando. En octubre se va a celebrar en la Universidad Internacional de la Florida, el aniversario de Lydia y pueden estar los CD completos.

Lydia es una precursora, ella hizo esa colección en 1956, recuerdo que ese mismo año vino un americano, Kurt Lander, que visitó a varios informantes de Fernando Ortiz y también los grabó, pero los informantes lo engañaron. A Lydia nadie la engañó, porque, y esto es algo muy importante, logró lo que los investigadores llaman *rapport*. Logró respeto, cariño de esa gente.



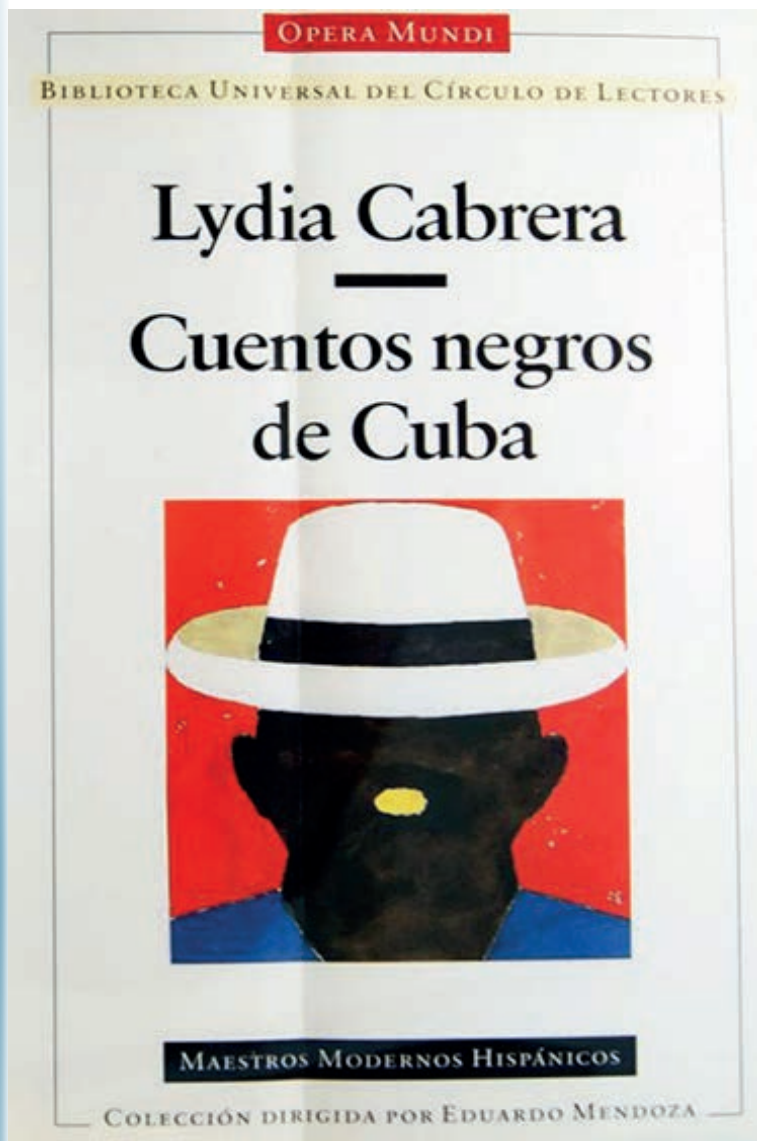
**Margarita Mateo:** Bueno, yo voy a tratar muy brevemente de hacer una valoración más bien literaria de la obra inicial de Lydia Cabrera, fundamentalmente del libro *Cuentos negros de Cuba*, que, como es sabido, siendo un libro tan importante para la cultura cubana, apareció por primera vez publicado en francés por ediciones Gallimard en 1936, y solo cuatro años más tarde fue publicada en Cuba la versión en español. Me interesaría comenzar con dos opiniones acerca de esta obra, una de Max Henríquez Ureña, que cuando habla de la literatura cubana de tema negro de la primera mitad del siglo XX la incluye entre los que denomina “escritores que apenas realizan una labor de creación”, sino que “recogen sus materiales directamente del folclor”. Una inclinación similar a valorar fundamentalmente su obra como investigadora se advierte también en el prólogo que escribe Fernando Ortiz, su maestro, a los *Cuentos negros...*, donde hace referencia a los relatos coleccionados por Lydia Cabrera, los cuentos que Lydia Cabrera transcribe y selecciona, para finalmente evaluar su obra como un importante aporte a la literatura folclórica en Cuba.

De hecho, la obra de Lydia Cabrera se va a situar en una zona fronteriza ambigua, que se mueve entre dos aguas, y hace bastante difícil distinguir a la investigadora de la escritora; a la científica de la narradora; a la coleccionista de la creadora. Es decir, una se pregunta hasta dónde llega, en su obra, la labor del científico o del folclorista, del recopilador de una tradición oral, y dónde comienza su labor de creación. Interrogada por Graziella Pogolotti acerca del proceso de elaboración literaria de sus obras en una entrevista realizada en 1958, Lydia Cabrera responde que hay que distinguir *El monte* de sus libros de cuentos. En el primero se limitó a hacer inteligible un lenguaje que hubiera resultado difícil para el lector. Los libros de cuentos, sin embargo, exigieron un nivel mayor de creatividad. En estos, afirma, “me he tomado mayores libertades, me he esforzado por recrear la atmósfera de un cuento de hadas”. Desde esta perspectiva creo que es importante tener en cuenta que dos años después de aparecer los *Cuentos negros...*, Ramón Guirao publica *Cuentos y leyendas negros de Cuba*, un texto en el cual se van a incluir relatos recopilados o transcritos por diferentes autores, entre los cuales están el propio Ramón Guirao, Fernando Ortiz, Agustín Guerra, etc. Creo que basta una simple experiencia de lectura para advertir algunas diferencias que revelan cómo la labor de Lydia supera desde el punto de vista de la creatividad literaria los textos de esa antología.

Voy a centrar la atención en un aspecto tan sencillo como puede ser el modo de iniciarse los relatos, para comprobar lo que digo. Uno de ellos, por ejemplo, “La lechuza y el mono”, de la selección de Guirao, comienza: “En la época a que esta leyenda se refiere, la lechuza podía ver durante el día y la noche, y el mono hablaba con gran soltura”. En otro se dice: “El cuento abre con este canto genérico que a la vez se baila y sirve lo mismo, a modo de prelude, para otros muchos cuentos”. En otro: “El Güije es un ente fantástico que tiene su habitación en el río Yayabo, de donde sale a sus excursiones”. Fijense que se trata de ubicar la época a que la leyenda se refiere, o el cuento abre con un canto, o se explica que el Güije es un ente fantástico, mientras que en el caso de Lydia Cabrera los inicios de los cuentos son muy diferentes. Por ejemplo: “Por el bochorno de un día de verano de un año que no se sabe, una tal Dindgadingdá —doncella— alzándose de su siesta, fue a decirle a su padre que era rey: papá me quiero casar”. Otro relato comienza: “El celoso. El hombre que penaba dormido y despierto porque tenía un pulpo en el corazón, huyó del pueblo con su mujer”. Otro: “La Hicotea estaba leyendo *La Habana Ilustrada* a la orilla del arroyo donde Compadre Caballo Blanco iba dos veces al día a beber”. Y este otro que se llama “Los mudos”: “—La primera noche la luna apareció como un pelo. Luego, como el filo de una hoz transparente; luego, como una tajada de melón de Castilla chorreando su almíbar..., luego, como la rueda de un molino, y al fin se desprendió y cayó en el boquerón de la noche donde el Escondido Siempre, que nadie ha visto —el que está en el fondo de lo que no tiene fondo—, machaca con una piedra las lunas viejas, para hacer las estrellas mientras viene otra luna nueva”. Creo que las diferencias son evidentes aun tomando solamente en cuenta ese simple aspecto.

El tono de las entradas, el modo de iniciarse los relatos, revelan una voluntad de atrapar al lector, de jugar con el lenguaje, de lograr una expresión poética, de subrayar lo insólito. Ahora bien, creo que además hay que tener en cuenta que, desde el punto de vista de la caracterización de los personajes, los cuentos de Lydia Cabrera son mucho más ricos en la presentación de los





rasgos individuales de los personajes que van a participar, ya sean animales o personas, pues ambos actúan indistintamente en los cuentos. Es decir, hay mucha mayor diversidad en el plano de la caracterización de los personajes, mientras que en la selección de Guirao apenas se trabaja este aspecto. En esa antología los textos se presentan como resumen de acciones, como una especie de sinopsis de algo que ha sucedido y se quiere transcribir pero solo en sus líneas esenciales, sin recreación. Lydia se detiene en el relato, lo disfruta, incorpora digresiones, diferentes subtramas, para luego cerrar el cuento al final. Incluso desde el punto de vista de la narración, la técnica narrativa utilizada por Lydia Cabrera, que apela mucho al estilo indirecto libre, es mucho más rica que la que pueden tener esos otros relatos. En cuanto al balance de las formas elocutivas, hay en *Cuentos negros...* una importante presencia del diálogo, que da mayor dinamismo al relato, y las descripciones desempeñan un papel importante, sin opacar el plano de la narratividad.

Ahora, es sobre todo a nivel del lenguaje donde más claramente se advierte su voluntad de creación. El lenguaje utilizado por Lydia Cabrera es altamente poético, cargado de símiles, metáforas y otros recursos tropológicos. Me permito leerles otros ejemplos: “Un negro fuerte, altísimo como un pilar de la noche”. “La casa a todas horas se hundía en una penumbra de atardecer cansado que encogía el corazón, era la casa de la mala sombra, de la muerta viva, de la ventana cerrada”. O este otro: “Los juncos de la orilla extrañamente se retorcieron, silbaron y se alargaron ondulando, transformándose en negras culebras venenosas, las piedras avanzaron solas, enormes cocodrilos con las fauces abiertas, los güijes grises llorones, hijos de las lluvias inconsolables de tristeza inmemorial, mitad de plumas, mitad de hilachas de agua de fiebre le dañaron ceñudos sus guijos por tantas lágrimas afiladas.” Es decir, ante su nivel de lenguaje, una se percata de que está frente a una creación esencialmente de tipo literario, aunque esta tenga su base en los cuentos tradicionales y folclóricos. Incluso en ocasiones aparecen jitanjáforas, juegos de palabras y una búsqueda de

sonoridades que por momentos recuerda la obra de algunos poetas caribeños, como Luis Palés Matos o Nicolás Guillén.

Quisiera también mencionar otro aspecto, y es la importancia que puede haber tenido en la creación de estos libros iniciales de Lydia Cabrera el peso de una tradición oral que ella va a recoger desde pequeña a través de las nanas o las tatas negras con quienes se relaciona en su infancia, algo sobre lo cual ella llama la atención en algunas obras posteriores. Por ejemplo, en *Yemayá y Ochún* (1974), ella habla mucho de la mujer africana, de la importancia que va a tener la mujer de origen africano para la transmisión de toda una cultura que sigue viva en su época. En particular habla de las tatas negras de la siguiente manera, dice:

La presencia de las tiernas tatas negras en los hogares puede explicar que, aunque no sea el tronco del árbol genealógico de todos nuestros compatriotas, se adviertan en su temperamento, rasgos que son africanos. Efecto de una convivencia de siglos con los negros —lo observamos ahora a diario en todos los niveles del exilio— es, por ejemplo, ese humorismo con que se enfrentan a la adversidad y que haría pensar que no se dan cuenta de la magnitud de su desgracia; su extroversión, esa exaltación de la vida de los estratos más humildes, y en todos, pese a la amargura del destierro y de la nostalgia que no los abandona, una necesidad de alegría. Los negros estuvieron demasiado integrados en la sociedad cubana para que no se produjera, si no por atavismo, por contagio, ese fenómeno de mestizaje síquico.

O sea, insiste en la importancia que tiene la mujer negra, la tata negra, en ese mestizaje que rebasa el plano racial, y se extiende muchísimo más acerca de este aspecto al valorar la posibilidad de que se mantenga viva una tradición que se fue transmitiendo oralmente por estas mujeres que crían a los niños. Creo que en su caso particular, cuando escribe esos *Cuentos negros...* lejos de la isla, estando en París, casi como una especie de divertimento, es sobre todo esta tradición oral la que está dando las claves principales de su creación. Por último, quería referirme al hecho de que María Zambrano denominó a Lydia Cabrera “Poeta de la Metamorfosis” en un breve ensayo que publicó *Orígenes* en 1949, subrayando con esta denominación la capacidad de Lydia para captar y expresar un mundo que aún está alejado de las clasificaciones tranquilizadoras de la conciencia, una especie de mundo que se movía, dice Zambrano, entre el sueño y la vigilia; un mundo de mutaciones constantes y de esencial transformación. En palabras de María Zambrano, “todavía existen mundos, lugares del planeta donde las cosas y los seres no han sido dominados del todo por el afán de definición, donde aún palpitan, asomándose por entre las rendijas de un mundo todavía sin cristalizar. La isla de Cuba es uno de esos lugares”. Creo que a esto habría que añadir que era necesario, para que ese mundo se revelara a través de su magia y su misterio, a través de aristas soterradas a las cuales, en mi opinión, no llega la labor intelectual y científica, digamos de un Fernando Ortiz, pues es otra la sensibilidad puesta en juego, hacía falta esa sensibilidad esencialmente creadora de Lydia Cabrera, dotada de lo que Lezama llamó su “mágica y ceremoniosa curiosidad”, capaz de expresar a través de la poesía, del conocimiento de tipo poético —ese tipo de saber donde conocimiento y fantasía se hermanan de modo inseparable aunque se trate de relatos o de otros textos—, los misterios de ese mundo negro que es parte fundamental de la cultura cubana.

**Lázara Menéndez:**

Acercarse a *El monte* siempre supone un reto, por lo menos desde mi punto de vista y según la experiencia docente que me acompaña. A los estudiantes *El monte* les resulta un libro al que es difícil acceder; resulta quizás difícil porque nos hemos acostumbrado a asumirlo no de la manera en que nos invita Lydia a hacerlo, sino que nos acercamos a él buscando qué es



la Santería, qué es el Palo Monte, o qué son las sociedades Abakuá, quizás al estilo de lo que Ortiz venía haciendo en el camino de sistematizar, de explicar, de interpretar esa realidad cultural. Yo pienso que ese es el peor camino para acercarse a este libro. *El monte* nos invita a conocer una realidad contra la historia, una realidad polémica internamente, una realidad, como la propia Lydia afirma en el sumamente esclarecedor prólogo, donde las mezclas, las transgresiones, los cambios, están a flor de piel, y eso es algo, como ya dijo Teté, que Lydia recoge sin que la hayan engañado. Ella venció muchísimas dificultades: las fronteras que ponen los informantes, cuando alguien pretende acercarse a su mundo sin que medie el compromiso religioso. Esto me ha llevado a pensar a mí y a otros colegas que *El monte* está encabalgado en eso ya señalado por Margarita y que caracteriza toda la obra de Lydia: entre la ciencia y la literatura. Claro, si pensamos en las características de las ciencias positivas, *El monte* no se ajusta a ellas para nada. En este libro hay una comprensión de la ciencia desde otra perspectiva. Sí, Lydia tiene un método, aunque se burle un poco del método y quizás pretenda de una manera lineal explicar relaciones de causa-efecto; pero logra al mismo tiempo descolocarse y recolocarse como investigador con respecto a su objeto de estudio, al menos eso es lo que evidencian *El monte* y las obras posteriores que van a estar marcadas por su influencia. Me parece que entre los *Cuentos negros...* y *El libro de los porqués* y *El monte* hay una distancia considerable en lo que respecta a la estructuración de ese saber, incluso en lo que ella misma percibe. Al recolocarse ella como investigador con respecto al objeto, está dejando que el propio informante sea quien caracterice el medio u objeto, y esto, indiscutiblemente, nos permite acercarnos a la voz del religioso, es decir, a su presencia; nos permite, además, entender la existencia de una suerte de sujeto colectivo, de un sector de población que va a asumir por vocación de fe, en unos casos, por la tradición cultural, en otros,



determinados rasgos comunes. Un sector que va a vivir la realidad de otra cotidianidad y que aún se mantiene hoy.

Desde este punto de vista es injusto con el texto, y además inexacto desde el punto de vista científico, decir que no hay un trabajo científico en este texto de Lydia, justo porque deja salir la voz del religioso; y pienso que en este sentido se distancia también de algo que había dicho Ortiz y a lo que Maggie aludió: que Lydia era la traductora. Quizás pudiera afirmarse que fue traductora en los *Cuentos negros...* o en *El libro de los porqué*, aunque a mí me parece que hizo más la labor de un creador, es decir, se aproximó a ese universo y lo fue ordenando para que, como en una exposición, nosotros lo viéramos y pudiéramos interactuar con él. En el caso de *El monte*, su mediación es casi invisible, es decir, la figura de Lydia no aparece a lo largo del libro, no era este su interés, sino que simplemente aflorara la voz de los religiosos. En ese sentido el texto es un documento valioso y de obligada consulta para todo aquel que pretenda acercarse al universo de la cultura popular tradicional en Cuba y, específicamente, a los elementos de la ritualidad, por lo menos los que estaban vigentes antes de 1954, cuando se publica el libro; contrastarlos con lo que ocurre hoy, descubrir continuidades y discontinuidades, es decir, cosas que siguen funcionando de la misma manera y otras que no.

¿Qué se resiente en *El monte*? El hecho de que Lydia no estableciera ningún tipo de conexión con la realidad social o cultural de estos sujetos, no los inserta en su propio contexto; pero también le debemos agradecer que nos acercase a una de las claves más importantes de estos universos: la existencia del monte, es decir, qué significa el monte, qué significa la manigua desde el punto de vista conceptual para estas prácticas religiosas, y eso lo hace con una maestría y con una rigurosidad, que yo caracterizaría como científica, aunque no a la manera de Ortiz. Si bien este nos explica cómo se producen determinados procesos culturales, no logra acercarnos a la sensibilidad de los sujetos involucrados. En su estudio sobre los instrumentos afrocubanos hay una enorme cantidad de información etnográfica valiosísima, que no nos deja ver al hombre que está manejando los instrumentos, al hombre que está manejando las prendas, al hombre que está creyendo en sus dioses, al hombre que dice que Cristo era yerbero porque nació en un pesebre. Ortiz no nos deja ver este tipo de rasgos que pueden servir para un psicólogo, para un historiador, para un antropólogo, para quien desee caracterizar este sector de población. Es decir, a este hombre que también es importante que aparezca, Lydia lo hace vivir. Esto tiene que haber supuesto para ella romper muchas barreras y muchas fronteras, es algo que debe imaginarse todo aquel que haya hecho alguna vez trabajo de terreno. Estas investigaciones Lydia las llevó a cabo entre los años veinte y cuarenta, cuando estos universos estaban mal vistos, preteridos, desplazados de los sistemas de cultura dominante, a pesar de los intentos artísticos que ya se habían hecho. Si pensamos que, además, Lydia procedía de una familia ilustrada, pues tuvo que haber sido muy difícil para ella romper con las convenciones del sector al que pertenecía por su origen, por sus tradiciones, por su cultura, a lo que hay que sumar las barreras que sus informantes le deben haber impuesto. En el libro está cuando uno de sus informantes le dice “Mundanga quiere Bundele”. Es decir, el blanco está buscando los secretos del negro; y para eso, le dice, hay que caminar mucho, para poder saber, para poder penetrar. Y ella lo consiguió. ¿Cómo? Bueno, pues se cuentan diversas historias, se dice que

# YEMAYÁ Y OCHÚN

KARIOCHA, IVALORICHAS Y OLORICHAS

LYDIA CABRERA



Prólogo de Rosario Hiriart

cegal

compró secretos... Como quiera que haya sido, se ganó el respeto de sus informantes y esto le abrió muchas puertas y unas la fueron llevando a otras. Pero también se dicen cosas muy tremendas de Lydia. Lo cierto es que para que le dieran tal información en esos momentos, información que todavía sigue siendo privada, debe haber movido resortes muy particulares en esta población, mucho más cuando en ningún momento se comenta que Lydia estuviera vinculada desde el punto de vista ritual con ninguna de estas prácticas, y aun suponiendo que lo hubiera estado con la Santería o con el Palo Monte, no lo podía estar con los abakuá, y también de ellos obtuvo informaciones valiosas. Obviamente, esta mujer supo ganarse la confianza de sus informantes, porque se puede comprar un secreto pero no todos los secretos; es decir, no se puede comercializar toda la práctica, no se puede vivir a expensas del chantaje emocional-afectivo, el terreno no soporta esto como práctica sistemática.

*El monte*, como sabemos, está estructurado en dos partes; en la primera, aparece una descripción, un acercamiento a la manigua y al monte, además de ofrecer un testimonio de época; la segunda, recoge una suerte de glosario de

las plantas y su uso. Por ello es un libro buscado por los religiosos, quienes lo han valorado muchísimo y han tratado de acercarse a él por las dos partes; es decir, por lo que hay de testimonio de los viejos y por la información que ella logró compilar sobre las plantas.

Creo que, por todas estas razones y otras muchas más que valdría la pena ver después con más calma, *El monte* es para mí la obra cumbre de Lydia. *El monte* marca un giro notable en la obra de Lydia porque le deja la voz al religioso; es decir, nosotros estamos en contacto directo con sus informantes. Es una obra monumental que se inscribe en la historia de la cultura cubana más que ninguna otra obra de Lydia. Bueno, dejo claro que me encanta *El monte*, obra fabulosa sobre la que después Lydia vuelve a cada rato, como se aprecia en *Yemayá y Ochún* (1974) aunque esta última no llega a la altura ni al vuelo conseguidos en *El monte*.

**Ana Cairo:** Realmente las tres intervenciones han sido muy motivantes y quisiera justamente comenzar recordando algo: los orígenes de Lydia Cabrera, su formación como intelectual. Lydia quiso ser pintora y empezó a escribir

crónicas a los trece años; estamos, pues, en presencia de una escritora adolescente. Es hija de Raimundo Cabrera, un novelista entre otras cosas. Y hay que decir que Lydia siempre mantuvo mucha reticencia a que la consideraran como científica, más bien se burló de ese término. Ella no venía del mundo de la ciencia, ella venía del mundo de la creación artística y creo que esta es una diferencia sustancial a la hora de entender relaciones como las que pueden establecerse con Ortiz, Lachatañeré, o Juan Luis Martín, para mencionar solo a algunos.

Como ella misma va a confesar, para dedicarse a estudiar Historia del Arte Oriental en la Escuela del Louvre quemó cientos de cuadros. Pudiéramos hablar de una Lydia desconocida, de una Lydia que mantuvo un diálogo pictórico con Amelia Peláez en París, solo que Amelia persiste como pintora y Lydia se retira de la pintura. Pero, además de ser pintora, Lydia empezó a escribir, como ya dije, a los trece años, bajo el seudónimo de Nena, en la revista de su padre, *Cuba y América*. En sus recuerdos de infancia está la imprenta, y por ser la niña más pequeña de un hombre ya maduro, el padre fue prácticamente su principal mentor intelectual. Yo quisiera llamar la atención sobre el hecho de que estamos en presencia de una creadora que va a encontrar su mundo de realización particular a través de vías heterodoxas. No tiene desde su propio origen los mismos intereses que un Lachatañeré, un Juan Luis Martín o un Argeliers León, cuando se dedica al campo de la investigación en esta zona; es decir, estamos en presencia de dos orígenes distintos y dos conformaciones intelectuales distintas. Yo no voy a desarrollar lo que aquí ya se ha desarrollado, sino más bien voy a hablar de los finales de Lydia, del ejemplo que va a dejar, quizás una de las más grandes lecciones de su vida.

Aquí hemos hablado de ese mundo de creación que comienza con los *Cuentos negros...*, que realmente se escribieron alrededor del año treinta y dos y treinta y tres, porque a principios de 1934 ya se publicaron algunos en revistas francesas. La publicación como libro en 1936 se debió a que ya eran conocidos a través de las revistas francesas. Dice ella misma que le dieron alrededor de diez mil francos, una fortuna en aquella época. Es decir, se trata de una mujer que descubre de buenas a primeras el éxito. Claro, esto también está motivado por una relación que es importante: Teresa de la Parra; y yo creo que esto no debe dejar de mencionarse. Teresa de la Parra fue la musa de los *Cuentos negros...*, y Teresa de la Parra adentró a Lydia en este mundo particular, porque, como la misma Lydia afirma, cuando Teresa de la Parra viene a La Habana, fue quien primero le enseñó a ver un mundo nuevo que ella ni siquiera se imaginaba. Lydia fue una grafómana, una persona que se habitúa a escribir, y escribía en cualquier tipo de papel, jamás usó una máquina de escribir porque consideraba que afectaba su creatividad. Claro, contaba con dinero suficiente para pagar a una mecanógrafa y tenía secretaria. Cuando ella trabajaba en la Quinta San José tenía una oficina montada, con todos los instrumentales, pero ella trabajaba a mano, le gustaba escribir a mano, le gustaba sentir el lápiz, la pluma en la mano; por lo tanto, hay una relación evidentemente profunda con el arte de la escritura; y fue grafómana hasta que perdió la vista. Es una mujer que se va a mantener escribiendo durante más de sesenta años. Solo al final ella dejó de escribir porque ya no veía; le sugirieron que usara una grabadora y ella dijo: "Ya yo no me puedo adaptar a la grabadora". Y esta mujer, que tiene una relación profundamente artística con la escritura, dejó un archivo sumamente



interesante pero incompleto. Es un archivo que posee un valor arqueológico hoy día. ¿Por qué? Porque Lydia, desde su salida de Cuba en 1960 hasta su muerte, tuvo casi treinta años para ir publicando ese archivo. Y quiero llamar la atención sobre algo: Lydia trabaja, investiga, hace todo ese trabajo de campo hasta que triunfa la Revolución; después que ella se va al exilio, deja de ser una investigadora de campo.



Al irse de Cuba, no consideró digna de estudio la problemática religiosa miamense. Y no porque no haya recibido sugerencias, al contrario. En su archivo hay una carta muy interesante de unos babalaos de Miami, que tuvieron que ir a consagrarse a África, porque no tenían legitimidad en Miami. Ellos le piden a Lydia que, dado su prestigio, escriba un libro sobre ellos, que le van a dar toda la información y ocuparse, además, de la edición. Necesitaban que ella los legitimara justamente por razones de mercado. Hay un gran mercado religioso fuera de Cuba, y aquellos babalaos estaban pensando muy pragmáticamente, en términos de toma y daca, como lo hizo Lydia, y no hay que tenerle miedo a eso, sucede en todas las ramas; por ejemplo, es muy fácil saber cómo Lydia entra al mundo de los abakuás: ayudó a un abakuá. María Teresa de Rojas se lo llevó a vivir a su casa en la Quinta San José, y entonces ese hombre, agradecido, fue quien le abrió el camino a Lydia. Ortiz también lo hizo; es parte de las reglas de juego de toda profesión: usted resuelve algo y el otro le da a cambio lo que tiene. Pero ese mundo de informantes se acabó después de 1959.

En Miami, Lydia se va a dedicar a publicar todo el material que se llevó de archivo; y aparecen algunos problemas interesantes, me refiero a los límites históricos y concretos de la producción de Lydia. Hay un desfase entre el tiempo de recolección de la información y el tiempo de su escritura. Es algo que se debe tener en cuenta para entender *Yemayá y Ochún* (1974), para entender *Ayapá, cuentos de jicotea* (1971), para entender toda la obra posterior al cincuenta y nueve. Es decir, es una producción donde hay una diferencia entre el tiempo imaginado y el tiempo de escritura, entre el tiempo y el modo de vida en que se fraguó esa obra y el tiempo y la forma en que lo escribe, y para el mercado al que está destinado, por eso yo hablaba de un archivo arqueológico. Existen versiones de los textos de Lydia: está lo que desechó o lo que reescribió, que en muchos casos, al compararlo con las versiones publicadas, sirve para saber que este fragmento está en *Yemayá y Ochún* (1974), y este otro en *Ayapá, cuentos de jicotea* (1971).

Hay también muchas entrevistas en ese archivo. Lydia va a ser durante muchos años la personalidad literaria más importante de Miami, y eso le ocasionó que, por lo menos en los últimos veinte años antes de morir, fuera continuamente asediada. Me tomé el trabajo de leerme esas entrevistas, y prácticamente llega el momento en que ella repite lo mismo. Son como versiones literarias sobre las mismas cosas; por ejemplo, en relación con su salida de Cuba, hace todo tipo de historias, ninguna de las cuales es única, pues uno de los motivos por los que se va de Cuba es, sencillamente, que María Teresa de Rojas fue afectada por la ley de Reforma Agraria. Muy concreto; y en el archivo están, precisamente, las sugerencias de un abogado al respecto. Lydia es una escritora y todos los escritores empiezan por mitificar su vida; y eso no es malo. Sencillamente, el primer motivo del trabajo literario es el propio creador. Yo no voy a mencionar aquí nombres, pero todos sabemos que en literatura el primer elemento de creación es la propia vida del escritor, sobre todo si es famoso. Quiero decir algo más, a Lydia la ayudaron muchísimo, y fundamentalmente esa ayuda le llegó de muchas mujeres, jóvenes salidas de Cuba que conocían bien el inglés, que hicieron doctorados sobre su obra; la mayoría de los estudios sobre Lydia fueron realizados por esas mujeres que contribuyeron, en buena medida, a colocarla en el mundo cultural norteamericano. Es decir, ellas crearon un mercado para la obra de Lydia que pudo haber sido ignorada en Miami. Lydia muere con algunos títulos *Honoris Causa*, totalmente reconocida, pero eso en buena medida estuvo dado por un trabajo de mediación de esas mujeres que publican y realzan su obra, que además le hacen entrevistas, a partir de las cuales sugieren libros, libros que nacen de ese material acumulado en el archivo. Lazarita mencionaba las continuidades y discontinuidades, las diferencias entre el tiempo y el espacio narrados en *El monte* y los de la realidad de la práctica religiosa actual. Bueno, esto se aprecia todavía más en los libros publicados después, donde Lydia da un mundo estático que no tiene nada que ver con la realidad porque es un mundo que refleja entrevistas hechas en los años cuarenta o cincuenta. Entonces, se puede decir que ella crea un mundo mítico, el mundo mítico del pasado. Lydia construye una especie de edad de oro cubana, y llega a decir cosas que, por supuesto, son muy difíciles de sustentar. Llega a decir que en Cuba casi no había racismo. ¡Por favor!; no sé cómo se combinaba la Quinta San José con el barrio de Pogolotti... Habría que preguntarles a los negros de Pogolotti si era verdad o no que no existía racismo en la sociedad cubana.

Lydia construye un mundo mítico de la Cuba prerrevolucionaria y eso tiene mucho que ver con lo que yo llamaría la legitimación de los espacios, del tiempo del mundo imaginado con respecto al tiempo de escritura. O sea, Lydia está en Miami, no le gusta Miami, odia a Miami, hubiera querido vivir en París, no puede porque no tiene dinero, hubiese querido vivir en Madrid, pero no tiene dinero ni salud, por lo tanto va a carenar a Miami, y ella no tiene nada que ver con Miami. Llegó a decir al final, que lo mejor de estar ciega era que no tenía que ver a Miami. Se refugió pues en ese mundo dorado que es la época de sus informantes, de sus grabaciones; entonces, es un tiempo mítico de la escritura, trabajado literariamente de un modo soberbio. Hoy día se habla mucho de esa otra Cuba, que muchas veces nosotros estamos regalando con nuestro menosprecio a examinar el pasado, y Lydia es una de las creadoras del mito de la Cuba de oro. Ella es una constructora de mitos, pero en buena medida esos



mitos son también un refugio ante un medio que ella consideraba hostil. En ese sentido, para mí ha sido una experiencia muy interesante leer esos papeles. No descarto que en los próximos años sigan llegando documentos a ese archivo. Creo que estoy entre las que ha trabajado bastante el archivo; me doy cuenta, primero, que está desordenado, o sea, que podría ser reestructurado para permitir establecer mejor la arqueología de los textos, esa es su función. Lo que está inédito es porque está inconcluso. Recuerdo, por ejemplo, un relato que a mí me evoca las historias medievales del Diablo y la familia, donde amos y esclavos creen en lo mismo, creen en la conciencia del mal. Me recuerda también los metarrelatos de *El monte*, que era la otra cosa que yo quería decir: *El monte* no es solo un libro donde se pueden estudiar saberes, sino un extraordinario texto ficcional, lleno de historias, de cuentos, y eso se constata mejor cuando uno ve obras posteriores, ya de las últimas, como *Francisco y Francisca, chascarrillos de negros viejos* (1976), donde ella reconstruye algunas de las historias que tienen versiones en *El monte*, o los refranes que están sacados muchas veces de ahí, o sea, es una obra matriz. *El monte* es una obra genésica de obras posteriores, cuando ya ella no tiene esos encantos de un trabajo de campo, sino sencillamente el trabajo literario de gabinete.

En esta mesa se ha introducido un ruido que yo no voy a asumir. Me pusieron, como se dice, los toros en la barrera. Ya lo escribiré, es uno de los capítulos del libro que estoy haciendo sobre Ortiz. No estoy de acuerdo con esa comparación que se establece entre Ortiz y Lydia Cabrera, y no estoy de acuerdo, entre otras cosas, porque lo que nosotros conocemos de Ortiz es la décima parte de lo que escribió. Ortiz dejó materiales en su archivo que van en la misma dirección



de lo que hacía Lydia, solo que Ortiz sufrió un desprendimiento de retina: lo operaron tres veces y sabía que se podía quedar ciego; entonces se decidió por terminar una zona de su obra: pero en su archivo hay proyectos como el libro del *Ánima Sola* hasta el libro de las oraciones y otras muchísimas cosas más. Se está hablando de un Ortiz que no tendría el talento literario de Lydia, pero sí inquietudes parecidas. Por cierto, para finalizar y para que vean que no estoy diciendo esto por gusto, sí voy a mencionar un texto. Todo esto de recoger lo que dicen los informantes salió en un texto de Fernando Ortiz publicado en mayo de 1927 en la revista *Social*. Fue un llamamiento público, una especie de proclama, y se llama justamente así: “Cuentos Afrocubanos”. Dice Ortiz:

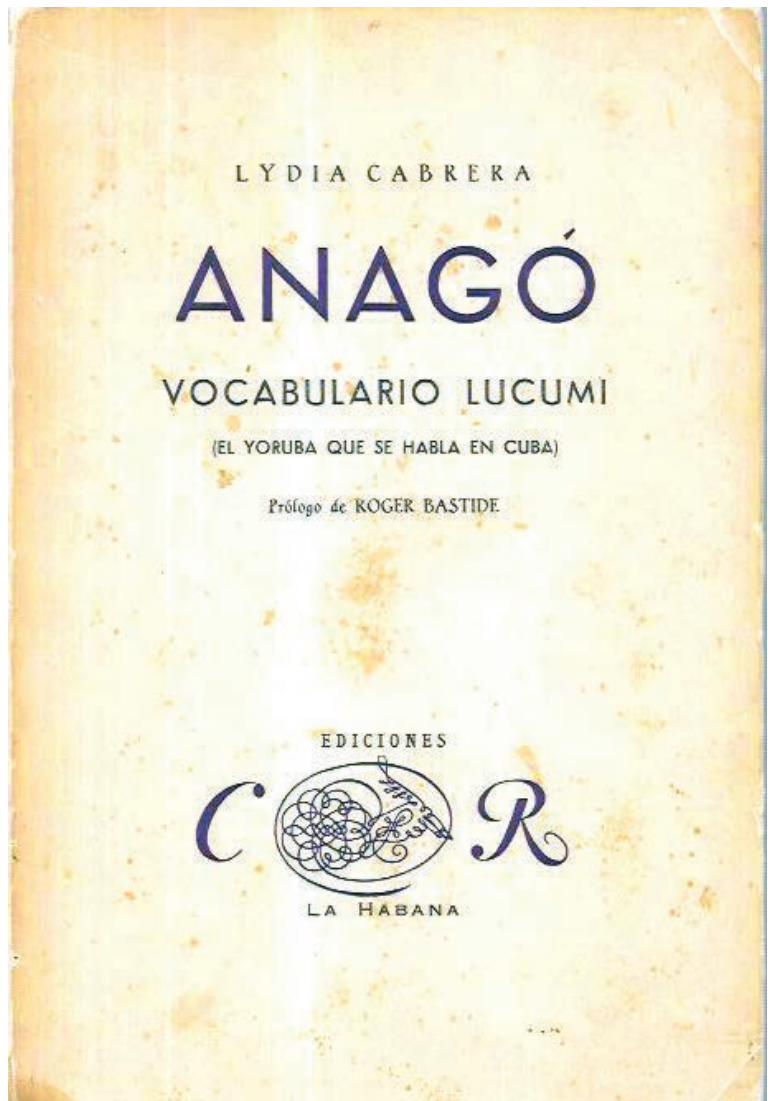
Los cuentos africanos se ignoran totalmente en Cuba, no sabemos de uno solo que haya sido publicado como tal en nuestra tierra. En Cuba nada hemos hecho para recoger toda esa floración folclórica, y ello es tanto más lamentable cuando el trabajo de espigarla no es tan difícil y está al alcance de cualquier persona culta. Quisiéramos que estas líneas [esto está publicado en *Social*, en el mismo número de la “Declaración del grupo Minorista”; es decir, forma parte de una proclama pública, de movilización] fueran una invitación a los miles de cubanos capaces de colaborar en este fácil empeño de cultura nacional, cual es el de recoger los cuentos con que las morenas viejecitas entretuvieron como madres a los negritos o como crianderas o manejaadoras a los blanquitos. Bastará que el lector aficionado pregunte con interés a cualquier anciana de color y obtendrá un cuento. Óigalo y escríbalo libremente, en forma lisa y llana, sin preocuparse del pulimento y del estilo literario, que más estropean que realizan el positivo valor folclórico de una narración, procure en cambio recoger las palabras o frases en lenguaje exótico, es decir, las lenguas o cánticos africanos que acompañan a casi todos esos cuentos, y una vez redactados, remítanlos a quien suscribe. Convendrá apuntar al pie del cuento el nombre y edad de la persona que se lo llegó a contar, su residencia y la nación de origen si se pudiera saber.

Apareció en la prensa porque entonces quedaban alrededor de mil africanos en Cuba, según el último censo. Ortiz es uno de los padres de todo ese movimiento para recopilar las bases de la cultura popular tradicional cubana, y no tiene solo valor como fundador, es que el primer cuento de esta corriente que se publicó, lo hizo él precisamente en este número de *Social*. Ortiz sí hizo trabajo de campo, y no solo entrevistó a santeros, paleros, sino también a espiritistas, astrólogos, gitanos... No estaría de más recordar que otros intelectuales, como Herminio Portell Vilá, también recopilaron con gran suerte y constancia; pero su labor no trascendió al respecto. Lydia y Ortiz tienen métodos de trabajo diferentes porque provienen de mundos diferentes, pero, en cuanto a recopilar, ¡ojalá haya dinero para poder publicar una buena parte de los libros que Ortiz dejó, ¡vamos a ver qué pasa!

**Luisa Campuzano:** Agradecemos mucho a las ponentes sus excelentes acercamientos a tan diversos aspectos o momentos de la obra de Lydia Cabrera e invitamos ahora al público a hacer preguntas o comentarios...

**María del Rosario Díaz Rodríguez** [Instituto de Literatura y Lingüística]: Este tema lo abordaron tanto Lydia como Ortiz. Cuando yo trabajé en 1995 el archivo español de Chacón y Calvo, en Madrid, encontré que, por suerte para

todo el mundo, existe una colección monográfica de correspondencia entre Chacón y Lydia Cabrera. Son cartas de los años treinta, no recuerdo si del treinta y tres. Se deduce porque, según lo escrito, todavía era reciente la enfermedad de Teresa de la Parra. Existen muchas cartas, pero me voy a centrar en dos fundamentales, ambas son respuestas de Lydia pues no aparecen las cartas de Chacón que las motivaron. En la primera, Chacón al parecer le había preguntado cómo surgieron los *Cuentos negros de Cuba*, y ella le cuenta la historia que conocemos de su relación con Teresa de la Parra, que estaba mortalmente enferma y, mientras estuvo bajo el cuidado de Lydia en París, ella le contaba esas historias que recogió, por supuesto, de sus nanas y tatas; pero al partir Teresa de la Parra para Suiza ya era muy difícil que Lydia fuera constantemente hasta allá, y entonces empieza a enviárselas por correo para consolarla, para darle ánimos. En fin, todas esas historias que, como bien dice Ana, publica posteriormente en París, en Gallimard. Esta es una carta, en mi opinión, trascendental, y es una pena que todavía no estén concluidos los trabajos con el archivo de Chacón, porque es de gran importancia para la cultura cubana. Para valorar en toda su dimensión la segunda carta, hay que tener presente que Chacón era amigo de Fernando Ortiz, socios de la Hispano-Cubana de Cultura. No en balde Ortiz le había encomendado que hiciera en España una labor de prospección documental (es un término que voy a utilizar en mi tesis ahora), en los archivos españoles para completar los documentos históricos cubanos. Bueno, pues Chacón le debe haber preguntado a Lydia si ella se considera una deudora a partir de la publicación de los *Cuentos negros*... Una deudora familiar, todos sabemos que Ortiz y ella fueron cuñados. Lydia se defiende, dice que si bien Ortiz es para ella una figura importante porque le ha enseñado el valor de la cultura afrocubana, cree que por sí sola se está labrando un camino, que ella le debe mucho a sus tatas, y aunque Ortiz la ha ayudado, ella es Lydia Cabrera.



En fin, todas esas historias que, como bien dice Ana, publica posteriormente en París, en Gallimard. Esta es una carta, en mi opinión, trascendental, y es una pena que todavía no estén concluidos los trabajos con el archivo de Chacón, porque es de gran importancia para la cultura cubana. Para valorar en toda su dimensión la segunda carta, hay que tener presente que Chacón era amigo de Fernando Ortiz, socios de la Hispano-Cubana de Cultura. No en balde Ortiz le había encomendado que hiciera en España una labor de prospección documental (es un término que voy a utilizar en mi tesis ahora), en los archivos españoles para completar los documentos históricos cubanos. Bueno, pues Chacón le debe haber preguntado a Lydia si ella se considera una deudora a partir de la publicación de los *Cuentos negros*... Una deudora familiar, todos sabemos que Ortiz y ella fueron cuñados. Lydia se defiende, dice que si bien Ortiz es para ella una figura importante porque le ha enseñado el valor de la cultura afrocubana, cree que por sí sola se está labrando un camino, que ella le debe mucho a sus tatas, y aunque Ortiz la ha ayudado, ella es Lydia Cabrera.

**Mirta Fernández** [Universidad de La Habana]: Sobre los *Cuentos negros de Cuba*, debemos recordar que antes de su publicación, se había publicado en París la obra de *Frobenius*, así como la antología negra de Blaise Cendrars, que se nutre, arbitrariamente, sin tener en cuenta regiones ni culturas, de relatos recopilados, sobre todo, por misioneros. En ese contexto aparecen los cuentos de Lydia, traducidos al francés por François de Miomandre. No por gusto le pagaron esa cantidad de dinero... Pero, ¿qué es lo importante de esto? Que Lydia Cabrera precede al movimiento de la negritud. Ese movimiento en París, aunque ya contaba con *La Revista del Mundo Negro*, o con la *Revue Noire*, no es hasta 1934 que comienza desde el punto de vista literario, mientras que Lydia recopila sus cuentos antes y los publica. Ella hizo, además, una traducción de *Cuaderno de un retorno al país natal*, de Aimé Césaire, que se publicó en 1939, es decir, el mismo año que el original en francés —eso me lo aclaró Emilio Hernández el otro día—. Lo importante es que cuando todavía el movimiento surrealista no se había enterado de la existencia de ese poema de Césaire, ya Lydia lo traduce. Lo que evidencia su preocupación, no solamente por dar a conocer la cultura cubana, sino también las realizaciones culturales del llamado mundo negro con esta traducción de un poema que no es la vuelta a la isla exótica, sino al Caribe de la miseria.

En cuanto a *El monte*, felizmente el año pasado publiqué un libro, escrito junto con Valentina Porras, titulado *Aché*. En ese ensayo citamos muchos de los patakies que aparecen en *El monte*, ¿por qué seleccionamos esos patakies y no las versiones que circulan? Es que los patakies no son cuentos como tales, sino que forman parte de un oráculo específico, puede ser el de Ifá o también el de Dillogún; forman parte de un complejo socio-religioso cultural, con valores literarios pero con una función, todavía hoy, dentro de una religión y un complejo adivinatorio específicos, y si escogimos las versiones de Lydia, fue por su belleza literaria. Ella hace una verdadera obra de un género que algunos llaman *oralatura*, es decir, no es oralidad pura, realmente hay una mano de autor, hay una transcripción a un español elegante, como bien establecía Maggie Mateo, metafórico, con figuras literarias muy bien logradas, con mano maestra. Si queremos dar las realizaciones culturales de Cuba, mejor seleccionar la de Lydia Cabrera; pero al mismo tiempo estas historias pertenecen a una religión viva, a un complejo vivo del que Lydia Cabrera supo beber magistralmente. Ese es uno de los valores de *El monte*, que hoy día sirve de retroalimentación a esos creyentes. Cuando se reeditó, se agotó en una semana, y en las sucesivas reediciones pasó lo mismo, porque el público que lo está seleccionando en estos momentos es fundamentalmente de creyentes.

**Yossiana Arroyo** [Universidad de Michigan, Ann Arbor]: Quisiera sólo que Ana Cairo abundara más sobre la circulación de los textos de Lydia Cabrera ahora en Miami. Yo noto que ciertas editoriales, por ejemplo, Universal, quizás tengan todos los derechos de la obra y se encarguen de circular estos textos allá. Entonces, ¿cómo contribuye esto, el mundo imaginario de la escritora, en la misma religión y cómo se constituye una comunidad santera allá?

**Ana Cairo:** Yo no soy propiamente una especialista en santería, mi campo es otro, yo trabajo a los intelectuales y a su producción de ideología. Realmente yo



llego a Lydia porque como estoy haciendo un libro sobre Ortiz, tengo que tocar este problema, un problema que no puedo dejar de abordar, y por supuesto, Lydia también me interesa como gran escritora vanguardista, ella es una profesional de la escritura. Yo hablaba de una mediación, dada por un mercado cubano, donde hay muchos profesores universitarios que imparten cursos en los Estados Unidos y que, sencillamente, ponen los textos de Lydia. Eso genera un público; entonces cuando usted ve numerosas entrevistas, cuando todo el mundo pregunta lo mismo y las ediciones van y vienen, se crea una demanda, es un fenómeno de mercado. Y da la impresión de que a otros estudiosos del tema como Rómulo Lachatañeré o Juan Luis Martín nadie los conoce. Los mediadores son los que convencieron a Lydia para que después de cincuenta años publicara las cartas que tenía de Gabriela Mistral, en una llamada “edición privada” que ha circulado por todos lados. Cartas que ofrecen una relación matizada entre Gabriela, Teresa y Lydia... Entonces [...] hay quien dice que la santería es la anterior a 1959; que en Cuba se acabó la santería, que la santería ortodoxa, la legítima, es la de los libros de Lydia.

**Lázara Menéndez:** Yo creo que hay que separar algunas cosas que se están mezclando. La obra de Lydia ocupa un lugar importante dentro de la cultura, pero a los efectos de los religiosos la obra de Lydia desempeña otro papel. Puede ser una referencia para algunas pequeñas cosas en el mundo de los religiosos, pero no es ni la Biblia, ni el paradigma, ni nada por el estilo. Al menos, por la experiencia que yo tengo gracias al poquísimo trabajo de campo que pude hacer en Miami. Los religiosos de allá, igual que los de aquí, siguen buscando la literatura subterránea, esa que elaboran los propios religiosos, la gente que se sabe comprometida con la religión. Por otra parte, hasta donde yo pude saber, en el mercado con que cuentan los libros de Lydia en Nueva York no funcionan los preceptos religiosos; y en Miami, su circulación es bastante limitada dentro del mundo de la práctica religiosa. La razón es que los creyentes siguen operando con el criterio de la práctica. En ese sentido, vienen a buscar la información subterránea que se publica aquí. (Ocurre de la misma manera que con los tambores). La presentación de los tambores allá es lujosa, la gente no la cree como cuando vienen a presentarse aquí a los tambores, incluso, lo que no se permite al creyente de aquí, se permite al que viene de allá, como es grabar en video la ceremonia, para que se lo lleven y cuando lleguen a Miami, o vayan adonde vayan, digan: “yo me consagré en Cuba”, como una evidencia de que vinieron a la mata, a la meca a consagrarse. Es decir, la obra de Lydia es importantísima para nosotros y para todo el mercado que pueda haber, pero para los efectos de la práctica ritual no funciona de la misma manera.

**Nara Araújo** [Universidad de La Habana]: Ana, yo creo que es inevitable la comparación con Fernando Ortiz, es inevitable por razones familiares, es inevitable por razones históricas, es inevi-



table por razones de época, es inevitable por razones de disciplina, es inevitable porque el prólogo de *Cuentos negros de Cuba* lo hace Fernando Ortiz, prólogo en el cual con aire paternalista, como decía Maggie, Ortiz clasifica, taxativamente, que esos cuentos pertenecen a la literatura folclórica cubana, y cuando está inscribiendo esos cuentos en la literatura folclórica cubana, está diciendo, esto es un sector aparte, es decir, está siendo taxativo. Hay mucho de paternalismo en ese prólogo de Ortiz, y a esto le añado lo que decía María del Rosario sobre la respuesta de Lydia a Chacón y Calvo: “Yo soy Lydia Cabrera”, independientemente del componente de ego, ahí debe haber habido algo, y tú misma estás tratando de establecer una conexión. Esa es una zona que quien estudia a Fernando Ortiz o quien estudia a Lydia tiene que inevitablemente abordar en un sentido o en otro.

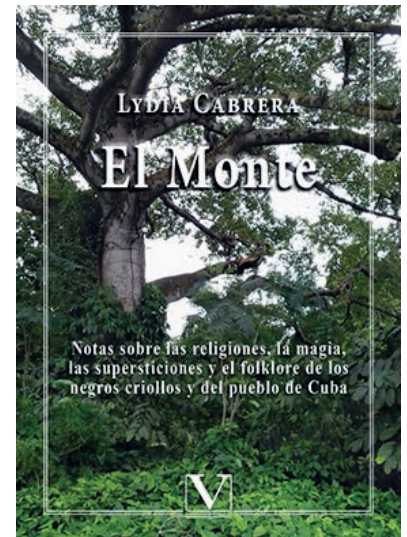
Por otra parte, quería comentar sobre la publicación de los textos de Lydia, que estos no solamente se han publicado en español, sino que aparecen en antologías en inglés, que se han publicado por varias editoriales, no solamente, la Editorial Universal.

Por último, estaba pensando algo que quizás es muy evidente, me parece que justamente en la vida y la obra de Lydia, algunos de los aspectos que se han señalado aquí hoy, hay una impronta de ruptura. Creo que lo que marca todo el recorrido de Lydia Cabrera en lo profesional y en lo personal, es justamente la ruptura y la transgresión. Lydia fue una transgresora desde el momento que salió de ese mundo de lo alto, que era el mundo de Raimundo Cabrera, y era el mundo de la élite cubana de la etapa republicana, que es el mundo del centro, del dominio patriarcal, y se va a un mundo periférico, se va al mundo marginal, que es el mundo de sus informantes, de sus tatas. Ahí hay un acto de transgresión, y también lo hubo cuando optó por una preferencia sexual muy discriminada en aquella época, o sea, cuando la homosexualidad estaba considerada socialmente al nivel del ñañiguismo. Cuando ella opta por una determinada preferencia sexual y cuando opta por el mundo de los negros, ella está transgrediendo, es decir, está movilizandando ciertos centros, se está colocando en los bordes, y eso es algo que está muy relacionado con el hecho de que Lydia Cabrera es mujer. Una mirada de género evidencia en Lydia ese vanguardismo del que hablaba Ana Cairo. Es una escritora que aprovecha el material folclórico, como hubiera dicho Ortiz, y lo carga de un contenido poético y artístico que es totalmente novedoso para la época; es decir, lo que hizo no se había hecho, ella antecedió procesos que van a ocurrir más tarde. Me llama la atención, además, que el libro de Lydia se llama *Cuentos negros de Cuba*, la palabra cuento es importante, el cuento es un tipo de relato ficcional, o sea, ahí hay una marca, ella está aceptando. Supongamos que los editores de Gallimard sean los que le hayan propuesto que se llamaran cuentos, pero Lydia se compromete con ese título y acepta que son *Cuentos negros de Cuba*. También es un elemento transgresivo; es decir, Lydia está haciendo entrar los bordes. Y no hay que olvidar que en aquellos momentos solamente un sector de la vanguardia cubana se interesaba por el pasado cubano. Vale apuntar, además, que Lydia Cabrera, junto a su compañera Titina de Rojas, se dedicaban a rescatar lugares de la Cuba colonial. El viejo Palacio Pedroso, que por cierto pertenecía a la familia de Titina, ellas se encargan de tratar de restaurarlo; la Quinta San José era una suerte de museo viviente, porque se dedicaron a viajar a todo lo largo de Cuba, a buscar muebles coloniales, objetos decorativos...

En realidad, Lydia Cabrera es como una especie de Eleguá: Lydia abrió caminos y yo estoy casi segura de que eso se debe justamente a su condición de mujer. No quiero decir con esto que Fernando Ortiz no haya abierto caminos también, pero yo pienso, para que Ana Cairo no se ponga brava, que de todas maneras el aspecto transgresivo que atraviesa lo profesional y lo personal en el caso de Lydia Cabrera, tiene que ver con su condición de mujer.

**Marta Esquenazi** [Centro Juan Marinello]: Bueno, yo quiero apoyar a Ana Cairo, es decir, si Fernando Ortiz no hubiera hecho trabajo de campo era imposible que hubiera escrito cinco tomos sobre instrumentos de música afrocubana, que son un monumento, tema del cual con anterioridad nadie había escrito ni una sola palabra. Solo con esos cinco tomos de instrumentos afrocubanos, sobra cualquier discusión sobre el trabajo de campo de Fernando Ortiz. Nosotros, con el trabajo del *Atlas Cultural*, tuvimos que ir sobre los pasos de nuestros antecesores y me tropecé con algunos informantes que lo fueron tanto de Lydia Cabrera como de Fernando Ortiz (después voy a tratar de conseguir en los archivos las direcciones para dárselas a Teté). Es muy interesante ver cómo los informantes que todavía quedan vivos, recuerdan a estas dos figuras. Con respecto a Lydia Cabrera, mencionaré a Sabina, una anciana de Cárdenas, que espero que todavía esté viva. Esta señora fue informante de Lydia para el *Anagó*, una obra importantísima a mi modo de ver, y me contó cómo Lydia hacía el trabajo. Dijo que ella llegaba en su gran carro, porque, además, Lydia era administradora del central, algo que impactaba mucho a todos ellos, que eran unos pobres negros que trabajaban en el muelle de Cárdenas. Lydia se pasaba las horas sentada en aquella casa humilde, horas con unos papelitos (las fichas, claro) y le preguntaba qué quería decir esto o aquello, y cuando Sabina no sabía o no podía explicar, entonces Lydia rompía la ficha. Al final, tenía Sabina que barrer montones de papeles tirados en el piso, pero no le importaba. Para ellos era muy importante atender a Lydia, era como un reconocimiento. Esta familia habla el yoruba, incluso los hijos todavía hablan el yoruba, no de la forma ritual, sino coloquial, y por esa razón Lydia se tomaba el trabajo de ir hasta aquella casita y preguntarle a esa señora si conocía esta palabra o aquella palabra, esa es la base fundamental del libro *Anagó*. Podría considerarse que Lydia no era científica, pero su forma de trabajar sí lo era. Me lo perdonan, pero es así como se trabaja. Ella llevaba ya una lista previa, obtenida a lo mejor de otros informantes o de una bibliografía, y la iba a comprobar con esa familia, y eso es un método científico. Yo creo que cuando hacemos los análisis, tanto de Fernando Ortiz como de Lydia Cabrera, los hacemos a partir de sus libros o de la papelería, y me parece muy interesante, en este caso, conocer el punto de vista de las personas que fueron entrevistadas por ellos. Eso nos aporta una luz distinta.

*Revolución y Cultura*, No. 3 de 2002, pp. 18-27





## Nieves o el mito de la danza. Entrevista a Nieves Fresneda

*Evangelina Chió*

*Habla de los mitos y del ritual yoruba, de sus deidades: Eleguá, el que abre y cierra los caminos; de Oshún, fatal en amores, pero sandunguera y voluptuosa; de su hermana Yemayá, “cabeza principal” sobre las demás divinidades. Sus ojos antiguos adquieren entonces fugaces resplandores; el tono de su voz se torna misterioso, confidencial; y su figura menuda, delgada y seca como una rama sin nutrientes, se yergue extática o se mueve ocasionalmente al vaivén de imaginarias olas, todo para mostrarme los movimientos del mar embravecido al chocar en la rompiente.*

—El baile de Oshún es algo así, conquistador, amoroso. El de Ogún es distinto, debe representar al hombre desyerbando con ayuda del machete. ¡Ah, pero el de Yemayá! sabiendo usted bailar, y conociendo el golpe del tambor, sabe ya cuándo el mar está picado y hace el movimiento de las olas con las mismas sayas —la de arriba en azul claro y la de abajo en azul oscuro—, para que el brillo de las serpentinas plateadas parezca la espuma del oleaje y de pronto ¡paf! hace con las mismas sayas como si el agua se rompiera contra el arrecife. *De pronto pienso que es la misma Yemayá quien me está transmitiendo su mítica sabiduría, por lo que conoce de la vida y del baile. Quizás se deba al sopor que provoca la tarde quieta y calurosa, por eso insisto en que me hable de sus artes. Continúa frente a mí, tranquila y satisfecha, vestida de satén turquesa. No lleva ahora sus dobles sayas realzadas por trencillas brillantes, ni los incontables collares de caracolitos indios, ni el turbante azul celeste, ni las zapatillas que tantos escenarios cubanos y extranjeros han pisado. Lleva, sin embargo, la leyenda de haber iniciado una carrera artística a los sesenta y dos años de edad, cuando otras estrellas, en su retiro, se agotan contando las pasadas glorias que atestiguan programas amarillentos y gastados recortes de periódicos. Sí, porque para Nieves Fresneda la vida recomenzó con la creación del departamento de Folclor del Teatro Nacional, en 1959, y con la del Conjunto Folclórico Nacional, hace diecisiete años.*

—A mí me conocía Argeliers León desde tiempo atrás, cuando yo estaba en la comparsa “Las bolleras”, y también por haberlo ayudado, como a don Fernando Ortiz, a demostrar, en la sala Covarrubias, cómo eran los bailes y las costumbres de los lucumíes, ¡porque yo los había visto cuando era chiquita! Vine al conjunto en 1962, cuando lo fundaron Rogelio Martínez Furé y el mexicano Rodolfo Reyes, que, para decir verdad, rescató el folclor y todo ese arte que se estaba perdiendo. ¡Mire si es cosa grande esta Revolución! También vinieron otras planchadoras como yo —que en este oficio no hay quien me gane—, zapateros, albañiles, vendedores de periódicos, recolectores de botellas, algunos que trabajaban en los mataderos... Y nada de eso era malo, sino una forma de ganarse la vida. Todavía de ellos quedan aquí unos cuantos. Habíamos aprendido a bailar en las fiestas de los solares o por tradición de familia y, además, nos sabíamos algunos cantos. ¡Y mire ahora lo que ha llegado a ser el Folclórico! *La herencia del baile la recibió de sus padres, Nicolás y Francisca, grandes aficionados al danzón y fiesteros de buena ley. Su niñez pobre, transcurrida al calor de los abuelos, fue marcada por la cultura de los “negros de nación”,*



*desarraigados del continente africano por los comerciantes de esclavos en el siglo pasado, que entonces vivían en el solar, en su barrio. De ellos aprendió sus costumbres, sus comidas, sus bailes, su música y algunos cantos.*

—Siempre me gustó la rumba, el guaguancó, el yambú, tan cadencioso y elegante, bueno, todo lo que moviera los pies. Los otros bailes los aprendí al ver a los congos, a los ararás, a los yorubas, en sus días de fiesta y en sus cabillos. Dicen que todavía existe ese solar llamado El África, que tenía dos patios: en el primero vivían congos y en el de atrás chinos que se peinaban coletas y vendían sus mercancías en canastas. Recuerdo que en el barrio había también



lucumíes de caras rayadas. Cuando había fiesta ponían mesitas en la esquina de la calle, con su anafe y su calderito para freír y vender bollitos de frijoles carita y otras chucherías, mientras al compás del órgano y de dos timbales se divertía la juventud. Esa música africana... ¡Ay hija! Era muy linda, había que entender el lenguaje de sus tambores con el corazón.

*A una bailadora como Nieves le pregunto si cree que nuestra juventud sabe realmente bailar. Medita un poco y luego se arriesga:*

—Estoy de acuerdo en que los jóvenes de hoy aprendan bien los bailes cubanos y, después, que den todos esos brincos que se usan. Hay que aprender de todo, pero, eso sí, lo de uno es lo fundamental, si no, ¿cómo podrían enseñar como yo a los que vengan detrás? Hoy tenemos en Cuba muy buenos bailarines de rumba, hay una mano de muchachitos que hay que decirles usted, ¿sabe? Porque la rumba se mete por los poros en la piel y, bueno...

*Esta Nieves, vieja diosa yoruba, peinada con un airoso moño, debió ser linda cuando ya jovencita regresó a vivir con su madre. Su voz trae los años difíciles, cuando aquella fallece y tiene que hacerse cargo de sus seis hermanos menores. Pronto contrae matrimonio, vienen los hijos, luego el divorcio, las penurias, el trabajar en cualquier cosa honrada para subsistir, un segundo matrimonio y otros hijos, pero nada es obstáculo para que frecuente sociedades bailables como Los Jóvenes del Cayo, Unión Fraternal, Minerva y, más tarde, las agrupaciones musicales Los Roncos, El Renacimiento, donde también cantó.*

—Después me fui alejando de las agrupaciones y vino lo de la comparsa. Ahí entraban negras de nación que hacían bollitos. Ellas usaban camisones largos que les servían de blusa y saya, pañuelos de colorines en la cabeza, collares de coral y aretes de calabrotes.\* En el año 1937 se nos ocurrió hacer la comparsa “Las bolleras”. En ella llevábamos un fogón y un caldero con manteca que, ya llegando a San José y Prado, estaba bien caliente para freír la masa que habíamos preparado desde la víspera. Entonces me echaban los bollitos calientes en un platón y, como además de ser la que enseñaba los bailes y pasos a las mujeres era la pregonera, salía voceando hacia el jurado:

Ya llegó, ya llegó  
la que vende los bollos  
calientes, calientes  
ekó, ekó, olelé  
ekó, ekó, olelé  
¡chicharrones de tripita,  
ekru y bollito caliente  
emi akará, fumi lowo...

—Durante varios años fuimos ganando los primeros premios. Dejamos de salir en el 41, porque las cosas ya no se hacían como se debía, hasta murió el principal. Después volvieron a sacarla, pero ya no era lo mismo, a veces en estas cosas hay quien no sabe nada de folclor y se pone a inventar mamarrachos. Después me dediqué a mi casa y cuando murió mi esposo, hace treinta años, salí del barrio de Pueblo Nuevo para el de Santa Petronila, en Marianao.

*Esta semblanza carecería de gracia si no dijéramos que también Nieves inició su quehacer en la enseñanza, como demostradora, cuando muchos maestros disfrutaban de su retiro.*

—Luego empecé a dar clases. Tuve como tres aulas con muchachas que salieron buenas bailarinas para el conjunto, como Nancy Zamora, y hasta algunas



han llegado a ser instructoras de danza. Lo poco que sé lo enseñé a los muchachos de Danza Nacional y así estuve hasta que se fundó la Escuela Nacional de Danza. Me alegro de todo esto, porque una aficionada que yo enseñé recibió medalla en el Festival de Aficionados de Helsinki, en el 62, por bailar bien las danzas de Yemayá. Fueron muchos los que aprendieron de mí, a veces me da pena porque me saludan en la calle, “¡adiós, Nievécita!” y no los recuerdo bien. *Durante diecisiete años, los espectadores cubanos y de muchos países admiraron las danzas inspiradas de esta Yemayá criolla, su entrega apasionada al vaivén de las olas en el Ciclo yorubá (1963), debido a la coreografía de Rodolfo Reyes. Ella, como diosa de las aguas, ha atravesado los mares y ha llegado a recibir la felicitación hasta de varios jefes de Estado. También ha intervenido en el filme Historia de un ballet, de José Massip; en la danza La rebambaramba, de Ramiro Guerra; en un video tape con Martha Jean-Claude, y en obras para el teatro como El pagador de promesas.*

—En 1964 fui a Argelia y allí me hicieron una fiesta fenomenal. En Yugoslavia me celebraron el cumpleaños en una ocasión. No he contado las veces que he ido a Moscú y a Leningrado, ¡tan bonito con su noche blanca! Y Venecia con sus góndolas. Estuve también en Polonia, en Berlín, en Hungría, en Rumania y en Inglaterra. ¡Ay, qué cosa más rica, hija!, ¡qué entusiasmo!, ¡qué de colas de la gente para vernos! Yo soy muy feliciana, todo me gustó, nunca pensé mirar tantas cosas. ¿Sabe usted lo que era para mí enseñar las cosas nuestras, el folclor a tanta gente de otros países? Eso era mucho, la verdad.

*Formalmente Nieves se ha retirado. Fue en un acto sincero y cariñoso organizado por sus compañeros de trabajo, al que asistieron altas personalidades de la cultura y muchos de sus amigos y admiradores. Bailó su danzón de despedida con Agustín, ese gran bongosero del conjunto que también se retiraba. Nunca nos ha parecido una despedida, sino un comienzo. Nieves cree que hay entre las muchachas del Conjunto Folclórico buenas Yemayás que la sustituirán con dignidad, porque les entregó lo mejor de su vida. Sin embargo, la ausencia de Nieves no es definitiva, ella continuará no solamente como mito, sino como un valor indiscutible de la danza folclórica cubana.*

*Revolución y Cultura, No. 85 de 1979, pp. 46-49*

\* Muchas personas de avanzada edad denominan “calabrote” a la joyería basta, rústica, confeccionada en metal innoble.

## María Antonia y Camila: gracia y castigo

*Amado del Pino*

En la dramaturgia cubana del siglo XX se dan varios casos en que la ficción teatral nace muy apegada al entorno social y cultural. Como complemento de ese origen los personajes se convierten en paradigmas o prototipos que van más allá de su vida escénica. Si pensamos en caracteres femeninos, se destacan los protagonistas de *Santa Camila de La Habana Vieja* (1962), de José Ramón Brene (1927-1990), y *María Antonia* (1967), de Eugenio Hernández Espinosa (1936). Tanto el estreno de *Santa Camila...* por el grupo Milanés, dirigido por Adolfo de Luis, el 9 de agosto de 1962, como el de *María Antonia*, en septiembre de 1967, a cargo del Taller Dramático y el conjunto Folklórico Nacional —con diseños de María Elena Molinet—, bajo la dirección de Roberto Blanco, siguen constituyendo hitos en cuanto a la relación de la escena cubana y su público. Además, la reacción de la crítica fue en ambos casos favorable, aunque la segunda resultó para muchos agresiva por sus temas y visiones.

Este acercamiento —aunque sin olvidar algunas de las claves del resto de la obra de los dos esenciales autores— se centrará en el vínculo entre el personaje y los elementos rituales que impulsan, matizan o determinan la acción dramática, a la vez que forman parte de su construcción psicológica. Debo confesar que, después de estudiar ambos textos durante años, ha sido la feliz circunstancia de tener en mi vida cotidiana el mundo de los orishas, lo que ha permitido redondear un análisis más sensual que académico.



Debo confesar que, después de estudiar ambos textos durante años, ha sido la feliz circunstancia de tener en mi vida cotidiana el mundo de los orishas, lo que ha permitido redondear un análisis más sensual que académico.

El 9 de agosto de 1962 se estrenaba, en el Teatro Mella, *Santa Camila de La Habana Vieja*, suceso que haría exclamar al maestro de críticos Rine Leal: “¡Ojo con José R. Brene, ahí hay un autor!” ¡y no era para menos, si recordamos los veinte mil espectadores que atrajo la pieza, cifra inverosímil que marca un viraje en la relación escena-público al borrar de un plumazo la imagen de aquellas salitas donde algún crítico abnegado y uno que otro amigo, eran los únicos receptores de la más apasionada entrega al teatro que pueda imaginarse. Pero además esta *Santa Camila...* abría una perspectiva temática que permitía llevar a categoría dramática a un sector de nuestra realidad subvalorado y que el dramaturgo escoge para abordarlo desde una óptica clasista.<sup>1</sup>

He citado en extenso a la teatróloga Liliam Vázquez porque su párrafo resume todo un proceso artístico y hasta histórico. Como ha esclarecido muy bien Inés María Martiatu —a la que volveré en estas páginas por tratarse de la principal especialista en la amplia creación de Hernández Espinosa—, la referencia al negro, al blanco pobre o a la vida del solar, tenían casi siempre un sentido de burla antes de 1959 y, agregaría, que ese sentido despectivo ha permanecido (más o menos solapado) después de esa fecha. El Negrito del teatro bufo o vernáculo era premiado con la simpatía, pero visto con superficialidad y concentrando en él algunos defectos que la imagen tópica atribuye al cubano: ligereza, desproporción, vagancia y culto absoluto al choteo y a los placeres más terrenales. Como se recordará, la condición caricaturesca del Negrito era tal que siempre fue interpretado por actores blancos pintados de negro brillante. Con todo, hay que agradecerle al llamado género alhambresco que nos dejara las imágenes de la gran tríada del teatro popular humorístico que completan el Gallego, tozudo y cascarrabias, y la espléndida pero frívola Mulata. Brene y Eugenio intentaron poner “en serio” el mundo de los olvidados y, no por azar, escogen la figura de la mujer (negra o mestiza, además), quinta rueda del carro dentro de una herencia social machista, clasista y racista. Vale la pena “invitar” a Inés María Martiatu: “Como protagonista María Antonia se sitúa en esa galería de personajes femeninos paradigmáticos, encabezados entre nosotros por la Cecilia Valdés, del novelista Cirilo Villaverde. No por casualidad son mulatas estas cubanas trágicas, en cuya situación convergen las contradicciones sociales que se expresan bajo la circunstancia del drama pasional”.<sup>2</sup>

### **De María Antonia a Oshún y viceversa**

Prefiero comenzar por el análisis de María Antonia, porque aquí la relación entre el personaje y la ritualidad dentro de la que vive, se da de forma más clásica. El mundo mágico-religioso se nos ofrece de manera clara en esta obra, empezando por la estructura dramática impregnada del sentido narrativo de los patakíes. Desde el prólogo, Barabio, el babalao, sacerdote de la regla de Ocha, lo aclara: “Se va a echar la suerte. Se va a decir lo que pasó, lo que está pasando por ti y lo que va a pasar”.<sup>3</sup> Esta confianza del personaje en el sistema adivinatorio, que concede a sus elegidos Orula, funciona como un aviso y da al argumento de la obra un sentido que recuerda a Brecht, en cuanto a poner distancia entre la peripecia y la subordinación del público a lo argumental. Hernández Espinosa ofrece —partiendo de lo ceremonial— una visión rápida de los resultados que la pasión de su protagonista traerá. De tal modo, la estructura de la anécdota no buscará tanto fascinar con el orden de los acontecimientos como iluminar las contradicciones sociales y afectivas de los personajes. La insistencia en lo coral, en las escenas de masas, también es vertebrada por ese tambor que está ofreciendo la Madrina de María Antonia y que funciona mucho más allá de un pretexto o un telón de fondo. Desde el acto cotidiano de la hermosa negra comprando las viandas para el trono del ritual, mientras es asediada por Yuyo, hasta el momento climático de la muerte de Julián, los cantos a los orishas y el mundo mágico son inseparables del no menos importante ángulo del amor o la condición social. La vocación por lo colectivo y el hecho de que lo danzario y lo musical formaran parte desde el principio del tejido dramático, resultaron motivaciones para que Roberto Blanco, quien devendría con los años en uno de los más sobresalientes directores cubanos, aplicara con





*María Antonia...* dos experiencias fundamentales en su formación: el resultado de su viaje investigativo por África a principios de los sesenta y sus estudios en el brechtiano Berliner Ensemble.

Cuando escribo estas reflexiones, en Cuba son cada vez más las personas que se interesan por las religiones de origen africano, sea desde la fe, la curiosidad o la investigación científica. Pero durante muchas décadas, este mundo sufrió la subestimación o el silencio. Lo primero por falta de información de la cultura central o dominante sobre las visiones y el sustento espiritual de los grupos marginales. El silencio se acrecentó, además, porque estas son religiones de secreto, de conservación delicada y sobria durante siglos, con un soporte mucho más oral que escrito, y su divisa esencial estriba en la autenticidad. El dramaturgo —formado en la fe cristiana, según Martiatu como una forma de alejarlo de los valores que se identificaban con la raza negra y la condición de pobre— retoma el cauce de su identidad y lo hace con amplitud y madurez. La relación de María Antonia con la diosa Oshún es reiterada y de gran riqueza. La protagonista es identificable con la deidad por su sensualidad, su pasión, su dulzura. Pero tiene también el costado de la tristeza súbita y honda que, cuando se trata de resumir demasiado el panteón afrocubano, se atribuye básicamente a su hermana la diosa Yemayá, orisha madre del mundo, dueña del mar. Veamos un momento en que la Madrina describe una circunstancia que mucho recuerda la condición agridulce (procedente de las dos aguas/río y mar: alegría-tristeza), de Oshún:

¡Ay! ¡Cómo duele recordar aquel día en que a mi María Antonia se le perdió su risa cascabelera! El sol había salido como siempre. La gente iba y venía. Por mi niña preparaba ofrendas para los santos. Fui a buscarla temprano. Me la encontré con la cintura rota de dolor; diez días llevaba sin querer probar bocado, tirada en la cama, olvidada, decía, de su amor. Para aliviar su pena, me la llevé al mercado a comprar ofrendas para Oshún.<sup>4</sup>

La primera imagen evocada, apunta a la alegría de vivir que se atribuye a las hijas de Oshún, la risa sonora, la gracia sensual. Luego la luna enseña otra cara, y la poderosa frase “con la cintura rota” puede resultar una alusión indi-

recta al vínculo entre la deidad y la fecundación, el vientre materno, la misión femenina de ser sementera; Oshún es también la diosa de las aguas dulces y de la maternidad.

Cuando la Madrina describe con rasgos fuertes el sufrimiento de amor de su ahijada hace pensar en la tutelar pasión de orishas como Yemayá, Oshún y Obba. Sobre la capacidad de entrega de esa última escribió y llevó a escena Hernández Espinosa una obra a principios de los ochenta: *Obba y Shangó*, puesta en las tablas en 1983 por Teatro de Arte Popular; también partió de este mundo legendario para escribir *Odebí el cazador*, asumida por el Conjunto Folklórico Nacional en 1982. En 1999, Eugenio volvió al mito de la diosa con *Oshún y las cotorras*, diseñada en clave tragicómica y que recibió opiniones encontradas de la crítica.

En *Santa Camila...* hay un instante en el que Brene casi cita un patakín o leyenda de Obba, orisha mujer de Shangó, símbolo de la fidelidad y entrega conyugal. En la escena I, se produce el siguiente intercambio entre Camila y su amante Níco:

ÑICO: Está bueno ya de tanto hablar. ¿Hay algo de almorzar?

CAMILA: (*Pegándose a Níco y acariciándole la cabeza*) ¿Cuándo tu mujercita te ha dejado sin comer? Y el día que no tenga qué darte, me cocino yo misma.<sup>5</sup>

Para alguien familiarizado con este universo, se establece enseguida la asociación con el pasaje en que Obba cocina sus propias orejas y se las sirve a Shangó, (rey guerrero, orisha vinculado al ingenio, virilidad y fuerza masculina) como si fuera carnero, la carne preferida del dios rey.

Volviendo al parlamento de La Madrina, se destaca el tránsito de lo solemne y casi sagrado a la presencia de lo cotidiano, pero sin desentenderse de lo ritual: “para aliviar su pena...” lleva a la otra a comprar ofrendas al mercado. Aquí se cruzan varias líneas de desarrollo del texto. El mercado, la plaza, también se llama el sitio donde el dramaturgo ubica buena parte del acontecer de su tragedia. Es el escenario donde se yuxtaponen las razas y los credos, pero con una fuerte presencia proletaria y marginal; lugar donde se come de pie, donde se pregona, donde se encuentran las personas y las pasiones.

No resulta gratuito recordar que una característica de los rituales de la Regla de Osha es que la cualidad religiosa de muchas de las ofrendas del mundo animal y vegetal, no niega la posibilidad de que sean consumidas por los creyentes o sus invitados. Desde un día del Medio,<sup>6</sup> en la semana de la iniciación consagratoria, hasta un cumpleaños de Santo en el que el religioso celebra un tiempo de haber “vuelto a nacer”, muchas de las frutas o carnes son degustadas como parte de la actividad social. Se exceptúan las labores de limpieza (Ebbó) o algunos ritos cuando se recibe un santo muy vinculado a la salud: Olokun.

Desde el punto de vista teatral, es interesante el lenguaje que se establece con los objetos en la suerte de performance en que se convierte la ceremonia religiosa. En la ya mencionada escena de regateo y coquetería, en la que María Antonia logra llenar su jaba de viandas, mientras Yuyo la corteja, la calabaza o la fruta bomba (además, está última símbolo popular del sexo femenino) tienen varias cargas semánticas. Cumplirán una función en El Tambor que celebra la Madrina; puede que con ese pretexto se alimente la cortejada y, por si fuera poco, funcionan como una materialización del poder de la rebelde mujer ante el hombre que la asume como objeto sexual.



Otra vertiente de interés en cuanto al lugar de la ritualidad en el complejo tejido de relaciones que propone Hernández se localiza en el vínculo entre la protagonista y su Madrina. Aquí lo religioso se confunde muchas veces con lo familiar. En *Santa Camila...*, sin embargo, asistimos a una forma de interrelación más pragmática y profesional entre creyentes con grados distintos de jerarquía, aunque siempre, como una de las bases de estas formas de espiritualidad, con un profundo respeto por los mayores. De hecho Camila, cuando se siente en peligro de ser abandonada por Ñico, manda a buscar a su Madrina y la convoca a un

ritual. Pero en esta obra los tiempos han cambiado y lo social comienza a ser más poderoso y a tener un peso mayor. Hay excelentes y breves diálogos en los que el autor logra dar los dos elementos, como cuando se habla de una gestión para salvar al vecino Pirey y Camila está de acuerdo, pero insiste que “primero hay que consultar a Elegguá”. También en los momentos de desconcierto la santera Camila exige y casi increpa a su padre Shangó por no acudir rápido en su ayuda. Cuando consigue lo que quiere le promete un carnero y —ojo con este elemento— lo hace en español de Cuba, con su habla común, a diferencia de en María Antonia, donde la mayoría de los textos rituales aparecen “en lengua”, es decir, en yoruba, un idioma que en Cuba no se habla, pero se convierte en un lenguaje ritual religioso y, en buena medida, en una lengua artística.

Hernández Espinosa incluye —con notable conocimiento de sus potencialidades escénicas— momentos bastante cercanos al ritual verdadero. En el Cuadro Tercero<sup>7</sup> nos hace testigos de un despojo o purificación a María Antonia, donde el personaje parece renunciar fugazmente a toda su carga de violencia y resentimiento para pedir pureza, alivio, sosiego. Veamos:

MARÍA ANTONIA: (*Cayendo de rodillas ante ella*) ¡Ampárame y guíame! Lava mi espíritu con tu bondad y limpia mi vergüenza con agua fresca, madre mía. Hazme nueva como el primer día que vi tus ojos llenos de compasión, mi madre.

MADRINA: (*Despojándola*) Que Oloddumare te proteja a cada despertar del día. Y que la noche no caiga antes de haber secado tus angustias; que encuentres tu voz y Elegguá limpie tus caminos; que lo malo se aleje siempre de ti y lo bueno te sea concedido; que tu nombre brille en boca de todos los que estamos aquí reunidos.

La acotación del primer parlamento puede resultar simbólica. María Antonia, la que nunca pide tregua, la reina entre sus iguales por su belleza y temple,



ahora se arrodilla como una niña, busca en Oshún su salvación. Este momento además contrasta acertadamente con el trágico final en el que las pasiones humanas se juntan con lo ritual y el personaje se quita sus ropas, se desnuda entre el sacrificio y la provocación, y recibe la muerte. En ese sentido de no lograr equilibrar el mensaje ritual y las exigencias del corazón, esta obra hace recordar otro momento clave de la literatura dramática cubana: *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe (1914-1975), basada en la vida de Alejandro Yarini, un proxeneta, que Felipe asume como un mito y un símbolo sexual. María Antonia, como Camila —y en alguna medida igual que el clásico Edipo—, hurga en su destino, pero no tiene fuerzas o formas de escapar a su tragicidad.

Aunque no está dicho textualmente en la obra, los personajes confieren un valor relativo a sus poderes y esperan la ayuda de estos santos que están por encima de ellos en trascendencia, pero que conservan suficiente inmediatez como para ayudarlos en el aquí y ahora. Julián se encomienda a sus santos para vencer a La Araña, su rival como boxeador. Carlos —el débil y poético enamorado que se convierte en la mano que ejecuta a la mujer y al símbolo— se muestra menos comprometido con lo mágico, y su proyecto ideal pasa por el hechizo de la tecnología salida de la imaginación. Inventar algo que lo pegue todo, construir una casa con esos materiales casi poéticos. Con la saga de la historia de este personaje, Eugenio escribió y montó, a finales de los ochenta, *El masigüere*, un estremecedor espectáculo unipersonal del Grupo Teatro Caribeño estrenado en 1987, donde al supuesto loco (“masigüere”, en lengua yoruba) anda pidiendo “luz para esta oscuridad” y cuestionando a la sombra de su amada María Antonia: “Dime que no te hice feliz, anda, dime que no te hice feliz.” El hecho de que la furia ciega apunte al centro del cuerpo, al sexo de la protagonista, posee también un valor simbólico-ritual, tras el que puede intuirse que Carlos no solo da muerte a María Antonia, sino también a una encarnación fallida, pero poderosa, de la diosa en la tierra.

### **Camila se va con sus santos**

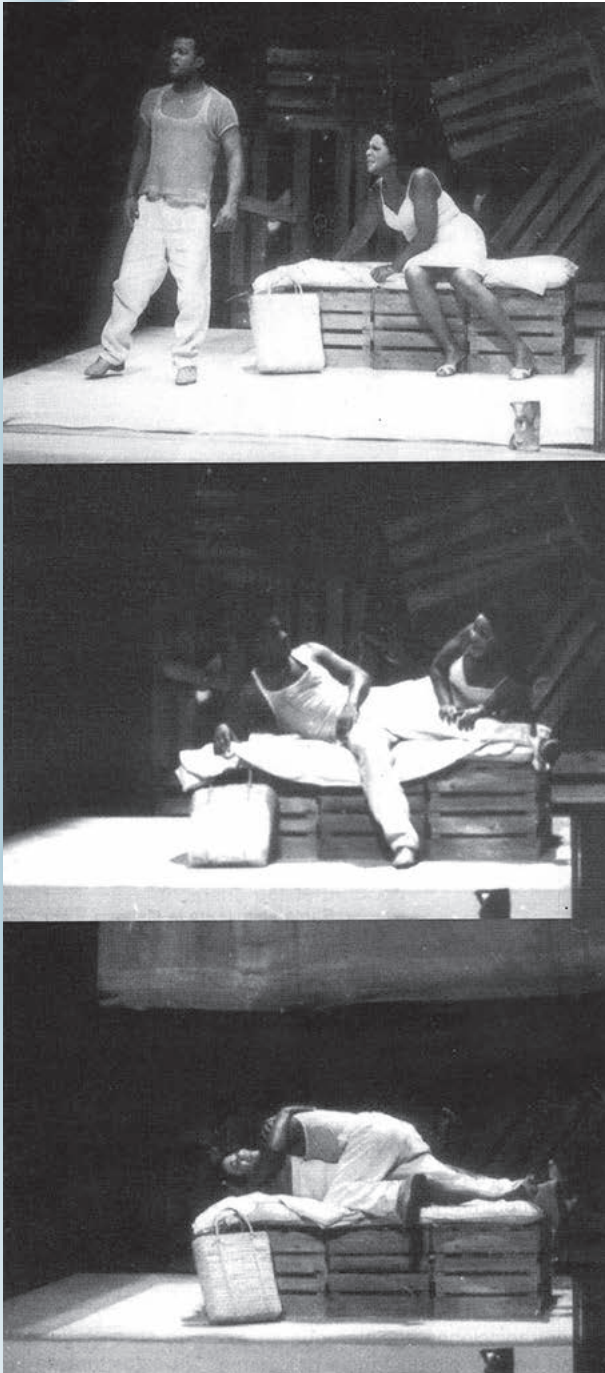
Aunque José Ramón Brene también conoció de cerca la ritualidad —se habla entre los especialistas acerca de una historia de amor con una santera similar a Camila—, en su obra la vocación clasista, de la que hablaba Liliam Vázquez, relocaliza estos elementos, y hay escenas en que son ubicados, de forma explícita, como parte de lo que el ideal del autor considera un mundo que termina. A pesar de ello, en lo ritual tiene un asidero la teatralidad del texto y hasta algunos factores argumentales de peso, como la confirmación de la metáfora de la Madrina, cuando advierte a su ahijada: “Debes enterrar el bastón para buscar la verdad”.

Varias veces Nico (y podría pensarse también que el autor) se cuestionan la “profesionalización” de Camila como santera. Nico llega a comparar la relativa comodidad de su mujer con el trabajo fatigoso de su madre durante años. La protagonista se defiende: “Yo no trabajo duro porque nací con ese don de los santos, pero así y todo trabajo, y muy duro. A cada cual lo suyo”.<sup>8</sup>

Resulta interesante observar este diálogo a la luz de los presupuestos del autor y el director en 1962, y conjeturar otra posible respuesta, variando el punto de vista. Aunque Brene está defendiendo a su personaje, la argumentación no es lo suficientemente sólida. Según los santeros, cada trabajo o labor que realiza un sacerdote o iniciado, es salud y energía, vida que va dejando para ayudar a

los demás. Por eso se entiende que se le remunere, además, para que no pierda su aché, su gracia, su don.

Camila exclama en un momento de debate en el que lo social se liga con lo íntimo: “Mi vida es vivir con mis santos y querer al hombre que me gusta. Nada más me interesa, para que lo vayas sabiendo”.<sup>9</sup>



Obsérvese una vez más el carácter más bien pagano de la relación entre el creyente y el mito. Su vida son sus santos; pero muy cerca, uno junto al otro, el amor, y no visto desde su punto de vista más espiritual o despojado de erotismo, sino desde la pasión carnal; afectivo también, pero muy con los pies en la tierra y los cuerpos sobre una cama.

En una obra como esta que, además de su innegable gracia y efectividad, aspira a ofrecer un modelo de la actitud y de las relaciones que propone un cambio en el orden social tan amplio y rotundo como la Revolución Cubana, se produce la transformación, un tanto apresurada, de Níco, y Camila se queda sin el sustrato espiritual que la ampara, la sustenta y, más vencida que convencida, comienza también una evolución al final de la obra. Antes de entrar en consideraciones sobre ese momento muy ilustrativo para estas reflexiones, vale advertir que en *Santa Camila...* se apuntan elementos a nivel artístico (y sin apenas panfleto) de lo que será después la contradicción religión-Estado en las circunstancias cubanas. La obra no escapa a la visión de la santería como asunto del pasado por superar y de sus creyentes como personas poco cultivadas y hasta torpes. Esa tendencia se repetiría en un gran éxito de público de los ochenta, que mucho debe a *María Antonia* y a *Santa Camila...*, *Andoba*, de Abraham Rodríguez (1945), estrenada en 1979 por el Teatro Político Bertolt Brecht. Allí Aniceto —un personaje que también simboliza la ruptura con lo marginal— le dice a Corina, anclada en los valores no oficiales: “¡Si lo tuyo no lo resuelve un psiquiatra, cómo te lo va a resolver un babalao!”<sup>10</sup>

Brene se interesó en otras etapas de su amplia, aunque desigual creación, por el nacimiento de los mitos. En *El Ingenioso criollo Matías Pérez* —llevada a las tablas por el Teatro Político

Bertolt Brecht en 1979—, se asomó a la leyenda de este cubano del siglo XIX que desapareció para siempre en un globo en el que se proponía sobrevolar La Habana. Más directos son los vínculos con lo ritual en *La fiebre negra* (1964) y *Un gallo para la Ikú* (1966). Con otra de sus grandes obras, *Fray Sabino* (Premio

de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1970) lleva a planos delirantes de sensualidad y vida terrenal el diálogo con un emblema cristiano. Sobre este texto comenté: “Aquí se mezclan en dinámica y febril ebullición las virtudes mayores de la dramaturgia de Brene: el rescate de lo popular, el uso del humor negro, el doble sentido, la parodia en barroco juego teatral, la apropiación personalísima de la historia”.<sup>11</sup>

Testimonian los que participaron en el histórico montaje de *Santa Camila...* en 1962, que no fue fácil para Brene y Adolfo de Luis lograr un final coherente para la obra, sobre todo en aras de sostener la credibilidad de las motivaciones de la protagonista. La solución final en la que Camila sigue a su amor a la nueva vida, pero recogiendo, llevando en el último momento los objetos rituales, se torna conciliadora, pero, por los días de su estreno, indicó madurez. Porta además fuerza teatral, pues más que un largo discurso, el personaje tiene una reacción instintiva, esencial, que ratifica su pertenencia.

*Revolución y Cultura*, No. 4 de 2002, pp. 26-30

#### NOTAS

<sup>1</sup> Vázquez, Liliam: “El corsario y la abadesa: los antihéroes de Brene”, en: *Tablas*, 4/86, p. 26.

<sup>2</sup> Martiatu, Inés María: “Una Carmen caribeña”, en: *Teatro cubano contemporáneo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 938.

<sup>3</sup> Hernández Espinosa, Eugenio: “María Antonia”, en *Teatro cubano contemporáneo*, op. cit., pp. 941-1039. También puede consultarse en Hernández Espinosa, Eugenio. *Teatro*, La Habana: Letras Cubanas 1989.

<sup>4</sup> ----.: *op. cit.*, p. 951.

<sup>5</sup> Brene, José Ramón: “Santa Camila de la Habana Vieja”, en *Teatro cubano contemporáneo*, *op. cit.*, p. 475. También puede consultarse en la selección *Teatro y revolución*, La Habana: Letras Cubanas, 1980, o en su edición príncipe, Ediciones El Puente, La Habana: 1963.

<sup>6</sup> La ceremonia de iniciación consta de siete días. Los tres primeros son los fundamentales. Se le llama “Día de Medio” al segundo de ellos, donde el iniciado en la Regla de Osha recibe a sus invitados ataviado de la indumentaria, herramientas y atmósfera del santo a que se consagró el día anterior.

<sup>7</sup> Hernández Espinosa, Eugenio: *op. cit.*, p. 977.

<sup>8</sup> Brene, José Ramón: *op. cit.*, p. 474

<sup>9</sup> ----.: *Ob. Cit.* p. 491.

<sup>10</sup> Rodríguez, Abraham: “Andoba”, *Teatro cubano contemporáneo*, *op. cit.*, p. 1187.

<sup>11</sup> del Pino. Amado: “Primer plano a José Ramón Brene”. en *Letras Cubanas*, 14. abril-junio. 1990, p. 14.



# Quousque tandem...?

Daniel Chavarría

A Millet Nieto

## I

La señorita María Esther Barceló, maestra del 5to grado de primaria en San Juan de Abril, encomendó a Rafaelito, alumno de once años, la tarea de ir a la Biblioteca Provincial, pedir los *Comentarios a la Guerra de las Galias*, y sacar sus propias conclusiones sobre quién era Cayo Julio César. Cada uno de los educandos recibió un encargo similar, con diferentes personajes históricos. Partidaria de una osada pedagogía experimental, la maestra se proponía familiarizar a sus veinticinco alumnos, con las bibliotecas y los libros. Como primera medida, la señorita Barceló se había asegurado de que todos aprendieran el alfabeto en ambos sentidos y fueran capaces de encontrar rápidamente cualquier artículo de un diccionario. Luego les hizo practicar en tarjeteros, y todo ello como un juego, con premios para los más rápidos y diversos estímulos que entusiasmaron a los niños. Por último, llevó a clase boletas de solicitud, de las que se empleaban en la Biblioteca Provincial, y los niños aprendieron a llenarlas con los datos requeridos.

Esa misma tarde, Rafaelito llenó la suya en la sala de lectura, anotó el título de la obra, el nombre del autor, su propio nombre, y en la casilla de profesión puso “escolar”, tal como la maestra indicara.

Diez minutos después hojeaba la *Guerra de las Galias* sin descubrir, por supuesto, nada que le permitiera saber quién era Cayo Julio César. Por fin, en una de las solapas se encontró una brevísima biografía del autor, donde se exaltaba su genio militar, político y literario; y al pie, una nota manuscrita, en caracteres de imprenta, donde decía: “Este resumen omite que Cayo Julio César es el causante principal del incendio que destruyera la Biblioteca de Alejandría; y Cesáreo Fernández, oportunista ignaro, homónimo del vástago de César y Cleopatra, bien podría serlo de verdad, por su nefasta gestión, como Delegado Provincial de Cultura”.

Rafaelito, que nada sabía de oportunistas ignaros ni de nefastas gestiones, y los supuso términos muy positivos, copió para su tarea no solo el texto de la solapa sino también la diatriba manuscrita.

Cuando la maestra tuvo en sus manos el trabajo de Rafaelito, estalló en carcajadas y se lo leyó a Tito Negro, su marido, un periodista virulento, enemigo político de Cesáreo, a quien se le ocurrió una virulenta idea. Localizó a Rafaelito, averiguó cuál era el ejemplar que había consultado, fue a la Biblioteca Provincial y comprobó la existencia de la coletilla. Luego buscó un *Larousse ilustrado* y en Cayo Julio César detectó, al borde la página, otro agregado en idénticos caracteres donde decía: “Al quemar la Biblioteca de Alejandría, César mató siete siglos de saber antiguo. Y Cesáreo Fernández, en siete meses de gestión como Delegado de Cultura, ya ha logrado que la Biblioteca Provincial merezca otro incendio, porque la ha convertido en una ruina inoperante, huérfana de recursos”.

En la *Encyclopedia Britannica* halló otra nota en español: “Esta enciclopedia, por la ligereza con que trata el incendio de la Biblioteca de Alejandría, es cómplice del silencio que hace ya dos mil años, impusiera al mundo la dinastía



pirómana de los Julio-Claudios. Y Cesáreo Fernández, que ahora se candidatea para diputado en la Asamblea Nacional, no le va en zaga como incendiario, por ser el principal responsable de la quema de los libros raros, el fondo más valioso en la Biblioteca de San Juan de Abril, que él ha ordenado trasladar al Museo, so pretexto de cobrar las consultas y así hacerlos rentables”.

En la *Enciclopedia Italiana*, el anónimo escriba había insertado un vehemente alegato: “Yo, en nombre de Soter I, de Tolomeo Filadelfo, de los Setenta sabios Judíos, de Demetrio Faléreo, de Zenódoto, de Apolonio de Rodas, de Eratóstenes, de Aristófanes de Bizancio, de Calímaco, de Aristarco, y de todos los sabios que trabajaron en la Biblioteca de Alejandría, te maldigo y hago votos por que tu alma, llevada por vientos pestí-

feros de los infiernos pasados y futuros, vague errante hasta el fin de los siglos, y que junto con la tuya vague también, sin tregua, la de Cesáreo Fernández, tu émulo, el miserable semental que ha hecho su carrera política de vagina en vagina, y que por satisfacer su codicia de poder y los caprichos de sus testículos, se ha convertido en el principal enemigo de los libros en San Juan de Abril, de cuya biblioteca ordenó trasladar a su despacho, las tres computadoras asignadas a la Sala de Referencias, para ponerlas a disposición exclusiva de sus secretarias y concubinas”.

En dos días de búsquedas, Tito Negro detectó en la Biblioteca Provincial sesenta y nueve invectivas contra César y Cesáreo, de las que sacó numerosas fotocopias. Su artículo, publicado una semana después en *La voz de San Juan de Abril*, exactamente un mes antes de la primera ronda electoral para renovar las cámaras, reproducía las más venenosas de las diatribas. Arteramente, Tito había usado el pretexto de lamentar aquel acto de barbarie y alertaba al director de la Biblioteca Provincial, con la sugerencia de establecer una más cuidadosa vigilancia para que semejantes actos, sin duda perpetrados por algún maniaco, no volvieran a repetirse; pero tuvo buen cuidado de reproducir en su artículo, las notas más infamantes contra Cesáreo.

## II

El Rengo Alberto había sido la indiscutida estrella de la Biblioteca Nacional. En el país, ningún especialista conocía mejor que él las distintas colecciones,

incluidos los libros raros y los fondos de circulación limitada. Los estudiantes de la carrera de Bibliotecología, que hacían sus prácticas en la Sala de Servicios Generales, detectaban de inmediato que nadie como el Rengo conocía los lenguajes de indización. Su pericia omnisciente les simplificaba también las tareas de almacenamiento y recuperación de documentos, que muchos jóvenes detestaban por monótonas. En 1990, la Asociación Nacional de Bibliotecarios le había otorgado la distinción “Isidoro de Sevilla” por su novedoso aporte de un sistema automatizado para la formación de archivos temáticos o colecciones verticales.

Investigadores de muy diversas ramas y todos los funcionarios de la biblioteca, había contado siempre con el Rengo para la organización de sus proyectos. Al título de licenciado que obtuviera en la Facultad de Bibliotecología, había añadido un Doctorado en Ciencias de la Información por la Universidad de Pittsburgh. Pero al Dr. Alberto Alberti no lo entusiasmaban tanto sus títulos académicos, como el ejercicio práctico de referencista, al que había consagrado toda su pasión y talento. Durante los doce años en que dirigiera la Sala de Referencias, sobre su mesa podía leerse, yuxtapuesta a la placa con su nombre y título, un cartelito con la severa divisa que se impusiera a sí mismo: “No tengo que saberlo todo, pero sí saber encontrarlo”.

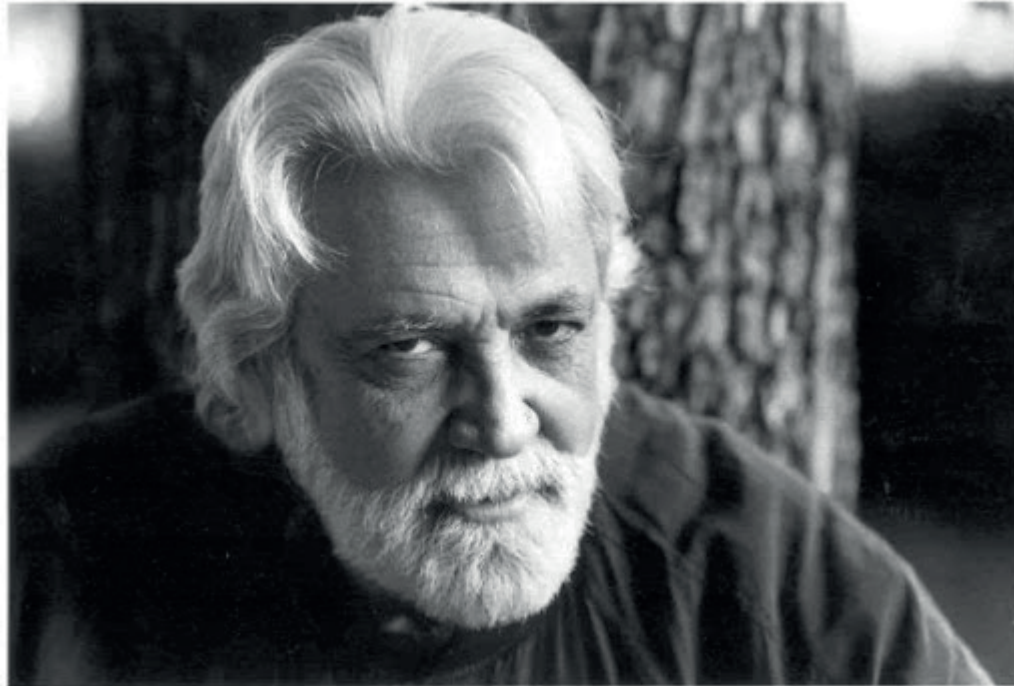
Sus búsquedas bibliográficas eran lujuria y aventura, amor y zozobra. Era el orgasmo espiritual de hallar un dato tras el terror al fracaso. Es seguro que en la historia bibliófila de la República, nadie se había entregado con tal pertinacia al desafío cotidiano de hallar o no hallar. Pero el Rengo Alberto siempre había hallado, o demostrado a los usuarios que lo buscado no existía; ya fuese un documento, un afiche, una foto, un párrafo, una palabra, el mínimo dato solicitado en la Sala de Referencias. A veces lo obtenía mediante diestros manejos de microfilmes y computadoras, pero otras, en tozudos mano a mano con libros desvencijados, con revistas empalidecidas por el olvido, o periódicos jamás consultados, que el Rengo desplegabá sobre las mesas de la hemeroteca con el ardiente temor de quien desflora una virgen amada. Con frecuencia se lo veía cojear tenazmente por los pasillos de los sombríos almacenes, o encarado en lo alto de una escalerilla de tijera, hurgando ceñudo en los estantes. A pesar de su cojera, de su pequeña estatura y extrema delgadez, el Rengo Alberto no carecía de atractivos. Tenía unos ojos negros de mirada augural, labios gruesos y muy rojos, una dentadura perfecta, y un perfil griego con cabello de grandes rizos castaños.

Cuando lo nombraron director de la Biblioteca Provincial de San Juan de Abril, la subdirectora era Estela Romano. Y de ella, por única vez en sus cuarenta y cinco años, el Rengo se enamoró a primera vista. Pero nunca tuvo el valor de declararle su amor. Durante un año y medio la amó en silencio. La adoró, hasta el día en que ella se suicidó, dos meses antes de que se descubrieran las anónimas invectivas contra César y Cesáreo.

### III

Dos días después del artículo de Tito Negro, Cesáreo Fernández destituyó al Rengo y ordenó retirar todos los libros donde aparecían las diatribas contra su persona y la de Cayo Julio César. Y otros dos días después, cuando solo faltaban tres semanas para las elecciones, Negro publicaba un nuevo artículo, firmado por el Dr. Alberto Alberti, con el siguiente texto:





### *QUOUSQUE TANDEM...?*

Recientemente, por arbitraria decisión del Delegado Provincial de Cultura, he sido destituido de mi cargo al frente de la Biblioteca Provincial de San Juan de Abril. Se me acusa de negligencia, por no haber impedido que un “maníaco” inscribiera, denuestos contra el propio Cesáreo Fernández; como si dentro de las funciones de un director, estuviera también la de convertirse en policía y vigilar cada movimiento de cada uno de los usuarios de la Biblioteca.

Si he de ser sincero, el acto vandálico de garabatear en libros destinados a la consulta y circulación pública, no me impide solidarizarme con los denuestos del maníaco, contra ambos personajes. A pesar de su indiscutible genio como estadista y escritor, en el balance de la vida de César pesa inexcusablemente su culpa alejandrina. En su apoyo a Cleopatra para una mera guerra dinástica, César actuó movido mucho más por la hiperactividad de sus hormonas masculinas que por los altos intereses de Roma. Y el resultado de aquella guerra endocrina, fue la destrucción de una obra cultural de casi tres siglos, y que reunía materiales no solo del mundo helénico, sino también de las antiguas culturas de Egipto, del Cercano y Medio Oriente, con originales y traducciones procedentes, en algunos casos, del siglo VII. a.C.

En cuanto a los ataques a César, es imposible no estar de acuerdo con nuestro maníaco, en que el mundo debería execrar su memoria. Por ganar una batalla, destruyó en horas lo que muchos sabios habían reunido en siglos. Sus enormes virtudes políticas y humanas, jamás compensarán el criminal incendio del medio millón de volúmenes atesorados en la Biblioteca de Alejandría.

Y cuando el maníaco acusa de incendiario a Cesáreo Fernández, tampoco carece de razón. Baste para demostrarlo el texto adjunto, de puño y letra de

Estela Romano, redactado pocos minutos antes de su trágica muerte. Su autenticidad está avalada con fecha de anteayer, por la certificación de un perito calígrafo del Instituto Nacional de Criminalística, y a disposición de quien desee examinarla, en la redacción de este periódico.

Estimado Dr. Alberti:

Tenía usted razón; fue un gran error trasladar el fondo de libros raros al Museo. Cuando me opuse a usted en el consejo de dirección y apoyé la iniciativa de Cesáreo Fernández, lo hice por mezquinos intereses pasionales. Estaba enamorada de Cesáreo y desde hacía varios días mantenía con él una secreta relación. Todo lo había preparado Cesáreo. Su plan de hacer rentables los libros y encargarme la gestión, fue su pretexto para verme sin que nadie nos descubriera. Nos dábamos cita en el despacho intermedio, al que se accede tanto desde el Museo, como desde las oficinas de Cesáreo en la Delegación de Cultura. Y en ese maldito lugar, adonde me atrajo con promesas que ahora no quiere recordar, he sido sometida a incalificables vejámenes físicos y morales.

Cesáreo es un monstruo perverso. Cuando esta carta llegue a manos de usted, habré perecido bajo las llamas. He decidido ubicarme en el patio central del edificio donde a la vista pública, voy a incendiarme con alcohol. Lo hago porque Cesáreo Fernández me ha maltratado tanto que ya no quiero vivir. Pero no quiero abandonar este mundo sin implorar a usted, humildemente, perdón por mi indigno comportamiento durante nuestra última reunión. Ojalá me lo conceda. Adiós, querido amigo.

Estela Romano.

Como es sabido, el intento por salvar a la desventurada Estela provocó el incendio del fondo de libros raros, pérdida irrecuperable para la cultura abrileña.

Por mi parte, nada personal me instiga contra el señor Cesáreo Fernández, pero es evidente que el maniaco tiene razón: su gestión al frente de la Delegación Provincial de Cultura ha sido nefasta; y al igual que César, es un incendiario y un enemigo de la cultura.

Alberto Alberti.

\*\*\*

Dos años después de los hechos, la población de San Juan de Abril sigue discutiendo quién pudo ser aquel maniaco que tanto contribuyera a arruinar la carrera política de Cesáreo Fernández. El Rengo, recientemente promovido a director de la Biblioteca Nacional, no tiene la menor idea. Cuando alguien saca a relucir el caso y le pregunta por el maniaco, él se encoge de hombros y arquea las cejas. No tiene ni la menor idea.

*Revolución y Cultura*, No. 5 de 1998, pp. 45-47