

Re
vo
lu
cion
Cul
y Tu
ra



Cintio Vitier, CENTENARIO / Un acercamiento a la vanguardia cubana / Guillermo del Toro y sus parábolas



PORTADA:

Amelia Peláez, detalle de un bowl con motivos de figuras femeninas, 1951, arcilla roja, decoración bajo cubierta, 16 x 23 cm de diámetro.

Directora:

Luisa Campuzano

Subdirector editorial:

José León Díaz

Consejo asesor:

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fornet

y Antón Arrufat

Redacción:

Israel Castellanos

y Alain Serrano

Diseño:

H. G. Ch.

Dirección:

Calle 4 # 205, e/ Línea y 11,

Vedado, Plaza de la Revolución,

La Habana.

Tel: 7830-3665

E-mail: ryc@cubarte.cult.cu

Web site: www.ryc.cult.cu

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

CENTENARIO DE CINTIO VITIER

De uno de los más trascendentes autores cubanos, reunimos significativos y a veces inesperados textos, que representan la variedad y excelencia de su obra. Publicados por esta revista a lo largo de décadas, a ellos se añaden cuatro importantes acercamientos a su trabajo, también rescatados de *RyC*.

3 El rostro

4 Martí, el escritor revolucionario

8 Latinoamérica: integración y utopía

11 Esa invencible fuerza

13 Su sueño toca

14 Pilar

16 La casa a oscuras

18 Confesión desde otra óptica

Cintio Vitier

19 Los papeles de Cintio

Enrique Saíenz

20 Nupcias con el libro alto

Roberto Méndez

21 La ensayística social de Cintio Vitier

Aurelio Alonso Tejada

23 Cintio Vitier: la luz de una estrella

Alain Serrano

LA VANGUARDIA CUBANA

A su centenario ha ido también arribando en esta década la vanguardia latinoamericana. En sucesivos números recordaremos algunos de los momentos principales de este movimiento, comenzando casi por el final: la vanguardia cubana, algo tardía pero riquísima.

25 Volver, un siglo después, a la vanguardia cubana.

Entrevista a Graziella Pogolotti

Odette Bello

28 Política y cultura en la primera vanguardia cubana

Armando Raggi

31 Quedaron casi fuera de la foto: Vanguardia y mujeres en Cuba

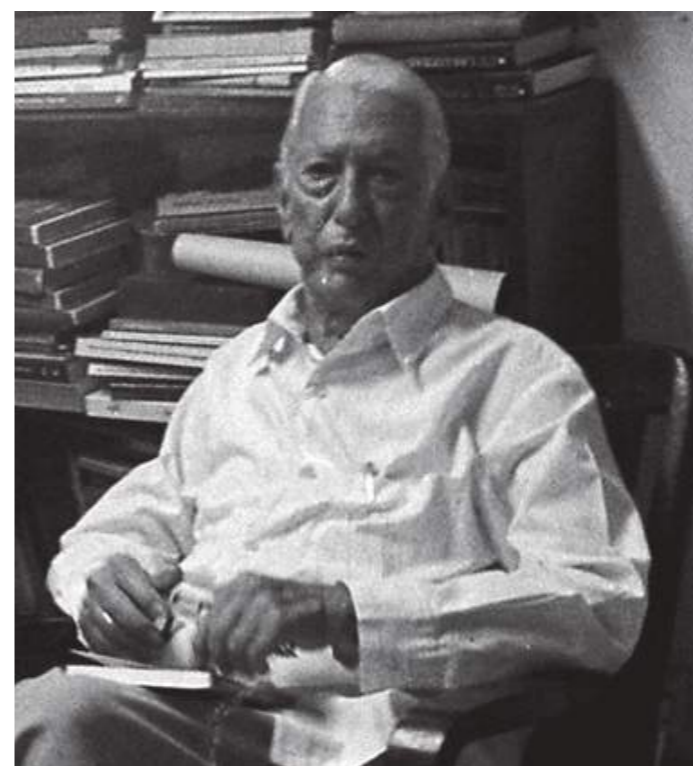
Luisa Campuzano

32 Bestiario

Dulce María Loynaz

35 Amelia Peláez

Ramón Vázquez Díaz



39 Minoristas y tambores

Roberto Méndez Martínez

41 Batallas de papel: la insoportable tentación de los manifiestos

Jorge Fornet

45 Guillermo del Toro: parábolas para tiempos difíciles

Julieta Leo y Mario A. Niebla

Un recorrido por la trayectoria de este gran director cinematográfico, parece confirmar una de sus afirmaciones más rotundas: «La fantasía conduce a la verdad».

48 Rafael Acosta de Arriba, un apasionado de la investigación

Araceli García Carranza

49 Araceli García Carranza, principal bibliógrafa de Cuba

Rafael Acosta de Arriba

Merecidos elogios cruzados de dos de los grandes investigadores y bibliógrafos cubanos.

50 Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (Cdav): quien te ve, te vio y ¿te verá?

Israel Castellanos León

Título harto elocuente de este artículo que nos recuerda las altas y bajas de una institución, y nos propone o avizora algo de su futuro.

55 *Tristán e Isolda* en la ínsula. La música de Wagner en Cuba

Enrique Río Prado

La representación de la música de Wagner en Cuba, de la sorpresa a la aceptación, y las deudas todavía pendientes con su legado.

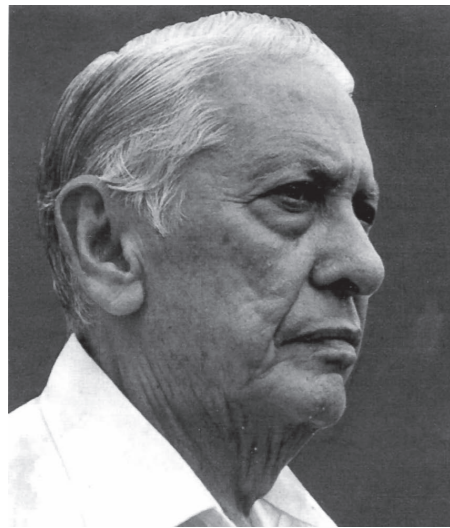
59 Martí en dos fotos

Jorge R. Bermúdez

La historia (y sentimientos) detrás de dos de las fotografías de nuestro apóstol favoritas del pueblo cubano, más un poema de Fina García Marruz.



En el centenario de Cintio Vitier (Cayo Hueso 1921- La Habana, 2009), uno de los más trascendentes autores de las letras cubanas: poeta, narrador y, como ensayista y pensador, imprescindible revelador y crítico de nuestra historia y nuestra cultura, reunimos en este dossier un



grupo de significativos y, a veces, inesperados textos suyos, que representan la variedad y excelencia de su obra, y fueran publicados por esta revista a lo largo de décadas. A ellos se añaden cuatro importantes acercamientos a su trabajo, también rescatados de RyC.

Te busqué en la escritura de los hombres que te amaron. No quería ver la letra, sino oír la voz que a veces pasa por ella milagrosamente, oír con sus oídos, mirar desde sus ojos. Quería ser ellos, asumirlos, para verte.

Allí estabas, sin duda; pero siempre sucesivo como las palabras de un poema; inalcanzable como el centro de una melodía; disperso, como los pétalos de una flor que el viento ha roto.

Mientras más avanzada por el suave y ardiente frenesí del bosquecillo, más te me alejabas. ¿Eras aquel brillo de una hoja o un ala? Eras aquel largo rumor, aquel silbido? Aquel silencio, aquellas piedras de pronto tan pálidas?

Eras todo aquello, sin duda; pero cómo componerte, rasgo a rasgo, con brillos rumores, pausas? Detrás estabas, respirando y brillando entero: astro que ellos habían visto de frente, o entrevisto en la bruma, o buscado como yo te buscaba, y entonces lo que dejaban en mis manos era también la noche del anhelo, el temblor de la esperanza.

Te busqué en los paisajes que están vírgenes de toda letra, que ningún nombre ha descendido sobre ellos para amortajarlos, que están en la palma de la mano de Dios como reliquias:

en la mirada nupcial de las estribaciones de la Sierra y en el casto idilio pensante del Habanilla,

y aquella tarde, desde el mirador de San Blas, como en la primera vaporosa mañana del mundo,

y aquella noche, bajo la recia y dulce estrellada del Escambray, en la Cabeza de Cristo yacente mirando al Padre cara a cara: la cuenca del ojo de roca, la nariz y los labios de roca, el pelo y las barbas de árboles enormes e inocentes.

Y sin duda estabas allí; pero un velo nos separaba, sutil e intraspasable. Y yo sentía en el alentar de la naturaleza, siempre lejana, tu llamado silencioso y apremiante, pero no podía responderte, porque estabas y no estabas allí, o más bien tu estar difuso era un

El rostro



señalarme hacia otro sitio que yo no sabía encontrar; y me iba exaltado y melancólico, el rayo de gracia caído entre las manos, la gloria, suave, retumbando por el pecho, disolviéndose.

Y te buscaba siempre, también en mí mismo. ¿Acaso no de mi linaje y de mi sangre? ¿No eras, en cierto modo, yo mismo? ¿No me bastaba entrar en la memoria para reconstruirte sabor a sabor, secreto a secreto, como el huérfano que palpa en la tiniebla los rasgos de la madre?

Pero ¿es posible de veras reconstruir el alba? Y sobre todo, ¿no era yo mismo el mayor obstáculo? ¿Aquella conciencia que tenía de una pérdida, de una caída, de un imposible, no era lo que me impediría siempre alcanza tu realidad?

Te he buscado sin tregua, toda mi vida te he buscado, y cada vez te enmascarabas más y dejabas que pusieran en tu sitio un mascarón grotesco, imagen del deshonor y del vacío.

Y te volvías un enigma de locura, un jeroglífico banal, y ya no sabíamos quiénes éramos, dónde estábamos, cuál era el sabor de los alimentos del cuerpo y del espíritu.

¡Pero hoy, al fin, te he visto, rostro de mi patria! Y ha sido tan sencillo como abrir los ojos.

Sé que pronto la visión va a cesar, que ya se está desvaneciendo, que la costumbre amenaza invadirlo todo otra vez con sus vastas oleadas, por eso me apresuro a decir:

El rostro vivo, mortal y eterno de mi patria está en el rostro de estos hombres humildes que han venido a libertarnos.

Yo los miro como quien bebe y come lo único que puede saciarlo. Yo los miro para llenar mi alma de verdad. Porque ellos son la verdad.

Porque en estos campesinos y no en ningún libro ni poema ni paisaje ni conciencia ni memoria, se verifica la sustancia de la patria como en el día de su resurrección.

6-1-59

Tomado de *Poesía*, Ediciones UNIÓN, 1997
RyC, no 1-1999: 10-11

Martí, el escritor revolucionario

Cintio Vitier

En las más significativas páginas de José Martí, desde *El presidio político en Cuba* hasta su último *Diario de campaña*, el contenido revolucionario y la creación verbal resultan inseparables. Nace de este hecho la primera dificultad para presentar una selección de su obra específicamente “literaria”, de la que habría que excluir aquellos textos políticos — semblanzas como las de Céspedes y Agramonte, artículos como “Nuestra América”, discursos como “Con todos y para el bien de todos”, testimonios de su acción revolucionaria en cartas y diarios — donde sin embargo está con frecuencia lo más granado y perdurable de su expresión.

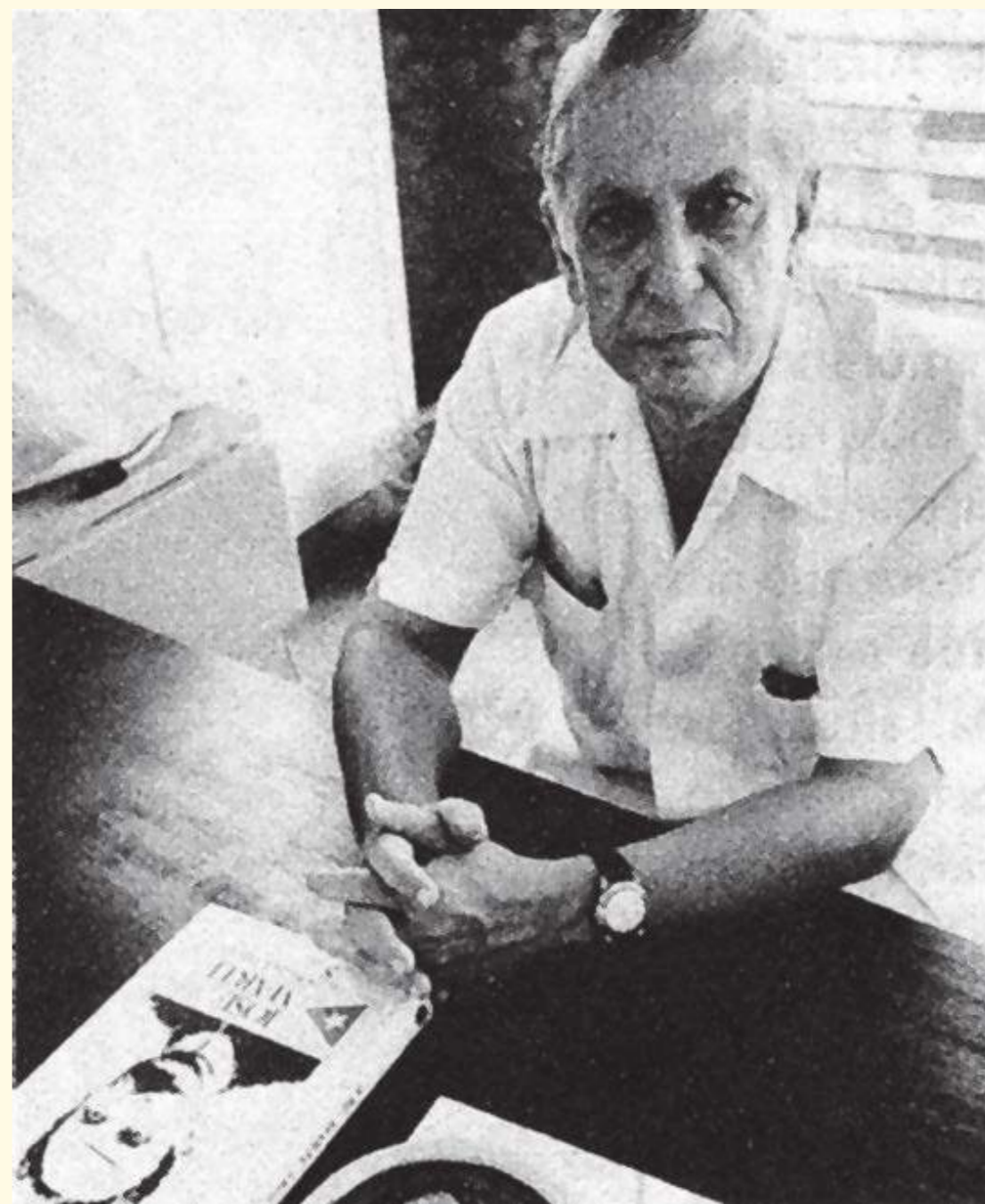
Por otra parte, realizada tan dolorosa renuncia, surgiría de inmediato otra dificultad no menor: la planteada por la enorme obra periodística de Martí, en la que a su vez se halla, bajo la apariencia de meros reportajes o crónicas de sucesos, buena parte de su mejor creación literaria. Comprendemos entonces que el verdadero obstáculo consiste en la esencia de Martí como escritor, caracterizado por una obra en la que literatura y revolución, literatura y servicio, literatura y redención histórica del hombre, son elementos inextricablemente unidos desde el arranque mismo de la palabra. En rigor no es posible despojar a ninguna página de Martí de su carácter nativamente ético, moralizador, y, en el sentido más profundo, político y revolucionario. Tal es la sustancia misma de su palabra, tanto en la obra lírica, como en la periodística, como en la de propaganda y concientización para la guerra libertadora y ant imperialista. Esto explica que su genio literario no se moviera tan a sus anchas en los géneros convencionales — teatro, novela — como en la evocación de los héroes y en la prédica revolucionaria, o en la descripción y comentario de fenómenos sociales — especialmente a través de sus pletóricas *Escenas Norteamericanas* — que eran para él como las vertiginosas escenas del drama humano, los capítulos en carne viva de una novela multitudinaria, en los que se encierran siempre una lección y una clave para el porvenir del hombre.

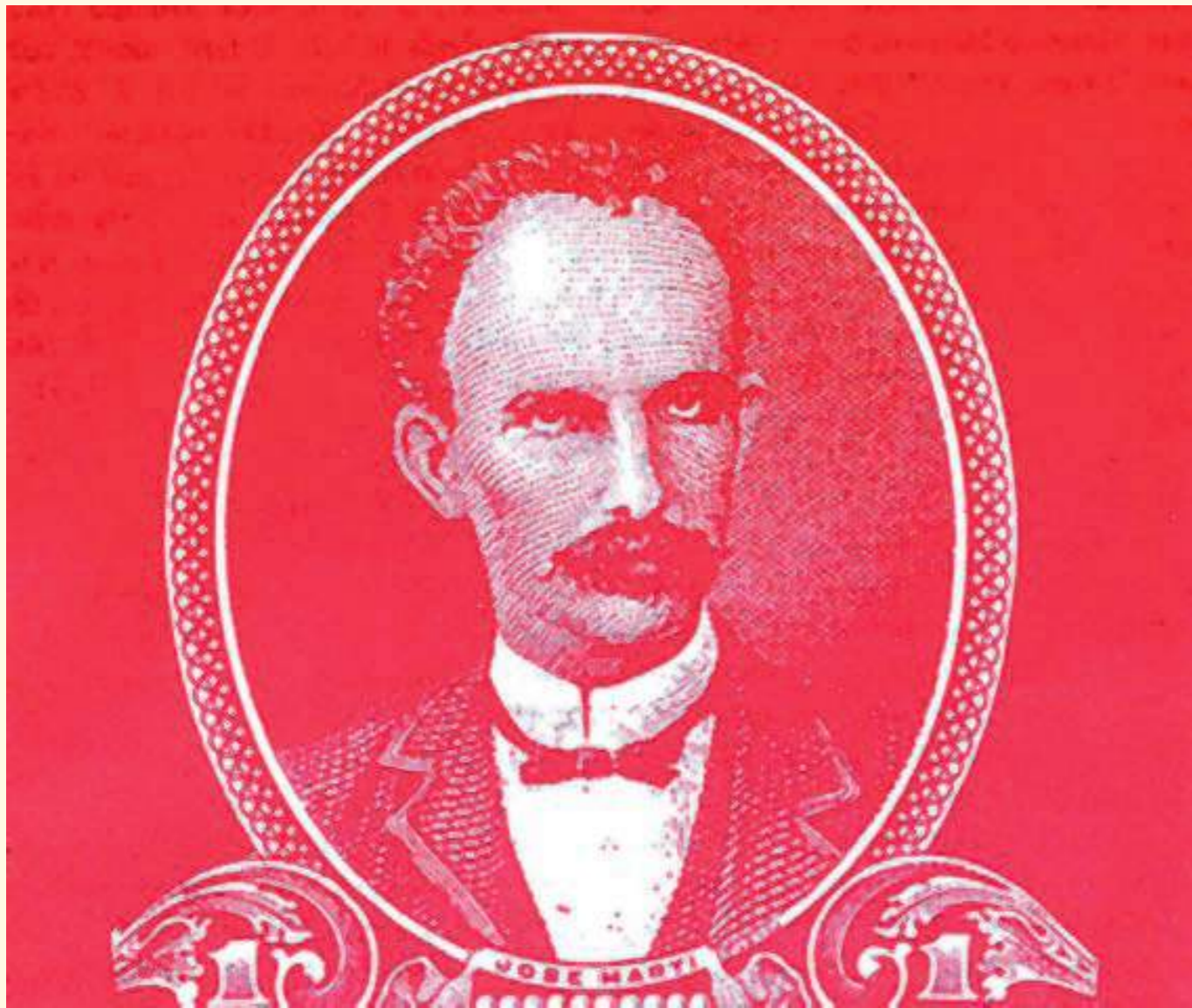
II

Por los mismos años en que Stéphane Mallarmé llevaba hasta sus últimas consecuencias el sentido hierático de la escritura, José Martí daba un ejemplo

magno de la escritura como encarnación. Lo primero parece inscribirse en la línea iniciada para Occidente por el Oráculo de Delfos que, según Heráclito, “ni dice, ni oculta, sino hace señales”: esencia del signo que va desde el jeroglífico hasta la letra impresa (y sus blancos) como ídolo de la literatura. Lo segundo alude a una concepción de la palabra humanizada como participación y sacrificio que es, en el mundo laico y político, exactamente el sentido de la palabra de Martí. Su escritura no es portadora de una liturgia sino de una pasión; no se define por la espacialidad sino por la temporalidad; no tiene un relieve icónico, sino un impulso misional y redentor. De este modo, Martí se sitúa en las antípodas de la tendencia dominante en las décadas finales del siglo XIX — parnasianismo, decadentismo, modernismo en su primera fase —, para convertirse en maestro y heraldo de una literatura de servicio y agonía cuyo fundamento no es el signo sino la voz, como ocurrirá también, por ejemplo, en Miguel de Unamuno y en César Vallejo.

Leemos y releemos cientos, miles de páginas de Martí. Lo que está presente en todas ellas, lo que no falta nunca, se nos escapa. No se nos escapa por sutileza del contenido (su pensamiento es siempre claro) ni por oscuridad de la expresión (su palabra es siempre cenital). Se nos escapa por su misma presencia, como la luz en que está inmerso un paisaje. Quisiéramos apresar esa luz, saber qué significa, qué nos dice. “El discurso del escritor” — observa Roland Barthes — “dice lo que dice pero también dice que es literatura”. No así en el caso de Martí. Su literatura no dice que es literatura (aunque también lo sea): por debajo de sus otros decires argumentales, dice que es vida, que es compasión, que es hombre. O más bien no lo dice en realidad: es vida, es hombre, es hambre y sed de justicia. Siendo se dice: no hay fisura para un distanciamiento del ser y el decir del último plano, que es el más evidente y totalizador, por eso el más inapresable. Ni siquiera en sus obras de teatro, en su novela, se percibe ese irónico ámbito segundo, esa autonomía irreductible y latente de “lo literario” que se aviene con la buena definición de Giambattista Vico: “ficción del ánimo conmovido”. El ánimo conmovido aquí fulmina a la ficción, *encarna lo que dice* y nos remite siempre a un campo de lucha extraliterario: el de la militante eticidad.





Ahora bien, esta escritura tiene también su propio "arte de bien decir". Es evidente que hay en Martí una acepción peyorativa de lo retórico, en cuanto sinónimo de artificioso, postizo, sobrante e innecesario: antítesis, en suma, de lo ajustado y natural. Sabemos que la idea de ajuste es básica en su concepción del estilo: "El que ajuste su pensamiento a su forma, como una hoja de espada a la vaina, ese tiene estilo." "El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico. La idea ha de encajar exactamente en la frase, tan exactamente que no pueda quitarse nada de la frase sin quitar eso mismo de la idea". "Debe ser cada párrafo dispuesto como excelente máquina, y cada una de sus partes ajustar, encajar con tal perfección entre las otras, que si se la saca de entre ellas, estas quedan como pájaro sin alas, y no funcionan, o como edificio al cual se saca una pared de las paredes". Se percibe aquí una inesperada analogía entre máquina o fábrica y naturaleza, patente en el ejemplo del pájaro. Lo fundamental es la exactitud y funcionalidad de la forma, tal como se da en la ecuación, la figura geométrica, la escultura o la máquina. Muchos años después Alfonso Reyes (en *El deslinde*), al distinguir el coloquio fungible de los parlamentos rígidos (tecnicismo, rito, literatura), define a esta como "paraloquio de configuración semántico-poética inseparable", que viene a ser la fórmula científica de la intuición martiana.

Pero en Martí lo básico es el ejemplo y la inspiración de la Naturaleza, madre de todas las exactitudes y funcionalidades de la forma, y también de toda la fantasía del ornamento. Por eso cuando él dice: "Contra el verso retórico y ornado, / El verso natural...", enseguida vemos que ese verso tiene su propio ornamento necesario, su primor orgánico, su retórica original. (En efecto, el poema continúa: "Acá un torrente: / Aquí una piedra seca. Allá un dorado / Pájaro, que en las ramas verdes brilla, / Como una marañuela entre esmeraldas..."). Ya desde 1876 Martí había advertido que "antes que la retórica oprimiese al talento, el talento fue el creador de la retórica", y que: "No hay cátedras para el genio: él no tiene reglas, él las crea." Esa creación genial surge siempre de lo nativo en el hombre, a imagen y semejanza de la naturaleza que lo sustenta. Hay, pues, también, una acepción no peyorativa de la retórica, y por eso en un concentrado apunte resumió Martí: "Los hombres nuevos. A la Academia, de los Retóricos, la Academia de la Naturaleza". Esta "academia" se funda en la originalidad, que a su vez corresponde a lo que viene de sí: "sacudimiento del instante, y brisa o terremoto de las entrañas". En ella reside la única garantía contra el aspecto negativo de la retórica, porque — advierte Martí — la lengua poética que hoy nos parece natural "parecerá luego como ahora la gongórica, cuan-

do pasen las cosas presentes que aún le sirven de razón, y dan cierta naturaleza a los modos violentos y parafrásticos de interpretarlas". Glosando otro apunte suyo, puede añadirse que para "renovar la forma poética" (en verso o prosa) se hace necesario "escribir viviendo", lo cual significa, en el contexto martiano, escribir al dictado de la vida, con estricta fidelidad a sus formas surgentes, a su cambiante naturaleza y sentido; y también, asumiendo y amando, en perenne combustión de sacrificio. No olvidemos cómo sintetizó Martí su propia vida: "He padecido con amor." Esta identificación de Arte y Vida, de forma y amoroso sacrificio, es su principal diferencia con el tipo de modernismo representado en Cuba por Julián del Casal, y desde luego con las corrientes parnasianas, esteticistas y artempuristas: lo que hace de él un maestro de hoy y de mañana. Dicha identificación, a su vez, exige dos principios: "la expresión sincera" y "el pensamiento libre". La sinceridad en Martí no es solo un valor ético, sino también estético, en cuanto incluye los valores de fidelidad y participación. El ajuste intrínseco de contenido y forma se origina en la verdad del estilo, y esa verdad solo puede alcanzarse mediante la participación afectiva. La expresión fiel y participante será, necesariamente, sincera; y cuando se trate de decir lo íntimo y raigal, lo que viene de sí, será, necesariamente, libre, porque lo que viene de sí es la

libertad misma. Esa libertad, con su retórica siempre en estado naciente y creador, tiene que romper sin cesar las trabas de la otra retórica, la anquilosada y esclavizadora. Su símbolo en el primer poema de Versos libres ("Académica", referido precisamente a la "Academia de la Naturaleza") será el caballo desnudo que echa por tierra los emblemas pintados de la retórica tradicional, "Y al sol del alba en que la tierra rompe / Echa arrogante por el orbe nuevo". He aquí el "orbe nuevo" de la poesía renovada, que corresponde al "hombre nuevo" de la Academia de la Naturaleza y, sin duda, de la revolución americana. He aquí el verbo libre que corresponde al hombre liberador en su más vasto sentido, porque, afirma también Martí, "mientras más trabas rompe el hombre, más cerca está de la divinidad germinadora" — es decir, del Gran Semí sembrador de "la América nueva".

Resumiendo, puntualizamos: 1. Su escritura de encarnación y de pasión genera una retórica a imagen y semejanza de la Naturaleza. 2. Esa retórica se basa en la intuición de una armonía cósmica, y, por lo tanto, en el ajuste perfecto de asunto y forma, donde se trasluce estilísticamente la ley de analogía, ley maestra de su pensamiento. 3. Cuando el asunto viene de afuera (crónica periodística), el estilo tiene que encarnarlo mediante la participación afectiva: de ahí la multiplicidad de "estilos". 4. Cuando el asunto es la propia intimidad, la forma debe irrumpir libremente desde la raíz, entera, súbita, acumulada, sin pulimento en frío y "con el menor número de palabras posibles" (norma de concreción y sencillez, que no excluye, como él mismo advirtió, la abundancia natural). 5. Cuando el asunto es su relación trágica con la historia y con los hombres (discursos, cartas, últimos Diarios), irrupción y participación se funden entrañablemente.

III

Como es natural en todo escritor, estos principios tienen un desenvolvimiento que, de la adolescencia a la madurez, y siguiendo el curso de los viajes, quehaceres y experiencias, los afina y los depura. Están presentes, sin embargo, en cada página creadora de Martí, en cualquier fecha y circunstancia, y muy especialmente a partir de su viaje a Caracas en 1881, año que parece marcar su toma de conciencia estilística y el comienzo de su mayor plenitud expresiva. Baste recordar su artículo sobre "El carácter de la *Revista Venezolana*", su prólogo al *Poema del Niágara*, de Juan Antonio Pérez Bonalde, y su primer libro de versos publicado, *Ismaelillo*, para situar entre el ochenta y uno y el ochenta y dos, aunque hubiera desde luego síntomas y semillas anteriores, el arranque de ese movimiento de libertad, enriquecimiento y universalización de la palabra hispanoamericana, que tuvo en José Martí su primer y mayor maestro, póstumamente reconocido por Darío, y que llega hasta nuestros días con el nombre, casi inútil ya, de modernismo. Casi inútil, decimos, como una bandera hecha jirones por encarnizadas y absurdas batallas, dignas de mejor causa. Por la bandera misma no vamos a abogar: ya lo han hecho doctos profesores a quienes respetamos; ni mucho menos gastaremos fuerzas en cubrir la obra de Martí con ese agujereado pabellón literario, que él nunca empuñó

con tal nombre. En un apunte sobre La España Moderna, observó: "cuando, si lo fuese de veras, no le habrían llamado así, con un vocablo indirecto, que huele a polvos de arroz, sino La España Nueva a secas, que es más viril y castizo"; y en su juicio antológico sobre Casal, que lo es sobre el modernismo a la altura de 1893, tampoco lo nombró así, prefiriendo decir: "Y es que en América está ya en flor la gente nueva..."

De esa "gente nueva" fue y es Martí, o debiera ser, un capitán vigente, mientras buena parte de la obra de los calificados "modernistas", incluyendo al profundo y maravilloso Darío, va quedando atrás como legado noble o llama hermosa del pasado, sin contar las letras caedizas que toda época conlleva. No queremos con esto decir que la literatura martiana sea toda de igual calidad y toda igualmente perdurable: sus ocasionales ensayos teatrales nos desmentirían; ni que dejara de pagar tributo a su época, fatalidad que él mismo advirtió. La estructura oratoria de buena parte de su expresión es suficiente ejemplo de ese tributo, que él llevó a grados de elocuencia incandescente. Juan Marinello y Juan Ramón Jiménez señalaron el exceso de casticismo que hay a veces en su prosa, rasgo que él justificó al defender su condición simultánea de "arcaico" y de "neólogo": "no hay porqué invalidar vocablos útiles, ni por qué cejar en la faena de dar palabras nuevas a ideas nuevas". 3. *Amistad funesta*, la novela por encargo (que en una proyectada edición pensaba llamar "Lucía Jerez"), despide sus preciosas luces de pequeña obra maestra, desde la fecha en que fue escrita, no más acá. Pero sus mejores versos, desde el mínimo, primoroso y encendido *Ismaelillo*, pasando por la abrupta y plutónica agonía de los *Versos libres*, hasta la gota de oro popular y gnómica de los Versos sencillos, escala de Jacob por la que bajan y suben los ángeles que más tarde visitarían con mensajes afines a Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Gabriela Mistral y César Vallejo; *La Edad de Oro*, pedagogía en estado de gracia, joya mayor de la literatura para niños en nuestra lengua; muchísimas cartas de esas cuyas palabras, según dijera Unamuno, "parecen creaciones, actos"; innumerables páginas de sus crónicas y todas las de sus dos últimos Diarios, pueden leerse hoy como literatura contemporánea. El estilo participante, la poesía de lo simultáneo, el arte pictórico del retrato y cinematográfico en la captación de las multitudes (cuando todavía el cine no existía), junto con el don misterioso de las imágenes y el nervio de la frase incidental dándole vida nueva al período y color imprevisible al juicio, explican quizá lo que sea explicable en la vitalidad de la obra periodística de Martí. Obra enorme, incomparable en nuestro idioma, que no puede en rigor conocerse por fragmentos ni antologías. Todo ello sin embargo palidece cuando entramos en el reino de los últimos Diarios, allí donde la crónica y el poema, asumidos al nivel de la naturaleza patria, la acción revolucionaria del pueblo y el destino personal del agonista, cobran los fulgores más intensos e interminables de la palabra martiana.

Volvemos, pues, al punto de partida. Para conocer de veras la "obra literaria" de Martí, hay que leerlo todo, y en primer término su epistolario completo, sus alegatos, discursos y ensayos políticos, y sus

Diarios de guerra, y sus crónicas periodísticas, y sus apuntes íntimos. Comprendemos entonces que no hay tal obra literaria aislable, sino una sola obra revolucionaria en el más creciente sentido: liberación de Cuba, liberación de América, liberación del hombre de sus trabas seculares, epifanía de un mundo nuevo. Y comprendemos que la calidad del hecho literario en él, su inconfundible hechizo, depende precisamente de ese estar su palabra tensionada desde otro sitio que no es la literatura, que es el sitio del héroe moral, de la transformación del mundo, de la suerte echada con “los pobres de la tierra”. Pero ¿no será ese otro sitio entonces, también, el centro vital de la mejor literatura?

IV

Para la respuesta a esta pregunta —la pregunta por lo que después se llamará “literatura comprometida”— la obra crítica de Martí, como sus cuadernos de apuntes, ofrecen importantes elementos de juicio. De una parte hay que recordar su enorme aprecio de la creación literaria, y especialmente de la poesía, por sí misma. Compara la forma a un cáliz “donde se alberga el pensamiento hermoso como para los católicos se alberga en el cáliz el cuerpo de Cristo”. Considera que “en todo gran escritor hay un gran pintor, un gran escultor y un gran músico”. Se interesa profundamente en las operaciones rigurosamente artísticas de la palabra escrita, dejando de ello testimonios tan ricos como el artículo en defensa de su propio estilo en la *Revista Venezolana* (1881) y el comentario a las poesías de Francisco Sellen (1890), donde expone su personal poética, que en lo que a recursos expresivos se refiere no andaba lejos de la poética de la sinestesia ejemplificada en Francia por los sonetos “Correspondances” de Charles Baudelaire y “Voyelles” de Arthur Rimbaud. En el discurso sobre Heredia (1889) advierte categóricamente que “a la poesía, que es arte, no vale disculparla con que es patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana”. Dos años atrás, a propósito de Walt Whitman (de quien hizo una crítica de primera magnitud que significó, según el testimonio de Rubén Darío y de Juan Ramón Jiménez, la entrada de lo norteamericano mejor en las letras hispanoamericanas y españolas), postuló la importancia suma de la poesía para la vida misma de los pueblos:

¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues esta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquella les da el deseo y la fuerza de la vida.

Por otra parte, cuando comenta “La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin” (1889), no vacila en exclamar ante el espectáculo del régimen de explotación e infamia en que vivía aquel “pueblo espantado y deforme”: “¡La justicia primero, y el arte después!”. Lo que se conjuga con otras declaraciones conexas y con varios enérgicos apuntes, el más violento de los cuales dice: “En los países donde se

padece, el caracolear con la mera fantasía es un delito público. La inteligencia se ha hecho para servir a la patria. Y la que no sirva para esto, hasta que toda la justicia no sea cumplida, fustigada y echada sea del cerco, como un perro ladrón”. Y sin embargo en otro apunte próximo elogia “la locura fortuniana de la fantasía, propia del genio”, y en otro sentencia: “Preservad la imaginación, hermana del corazón, fuente amplia y dichosa. Los pueblos que perduran en la historia son los pueblos imaginativos”. No se trata de ideas contradictorias sino complementarias dentro de un pensamiento dialéctico y muy atento a la realidad sucesiva y múltiple: pensamiento cuya prueba de fuego es el caso concreto y cuya clave interpretativa está dada quizás en otro apunte: “Todo lo desequilibrado irrita. Esta es la gran ley estética, la ley matriz y esencial.”

Veamos cómo funciona esta ley en el caso concreto más antitético de Martí, el caso del esteticista y decadentista Julián del Casal, sobre cuya muerte escribió en *Patria* el 31 de octubre de 1893. ¿Acaso lo condena sin apelaciones? Ciertamente no; incluso justifica el “poco apego que artista tan delicado había de sentir por aquel país de sus entrañas, donde la conciencia oculta o confesa de la general humillación trae a todo el mundo como acorralado, o como con antifaz...” Si unimos “poco apego” (lo que después se llamará “evasión”) y “país de sus entrañas”, tenemos apresado por dentro todo el desgarramiento de Casal. Mayor comprensión, y amor, es imposible. Pero ¿acaso aprueba Martí a Casal totalmente? Tampoco, pues reconociendo sus valores artísticos y su mérito estético principal, que fue aborrecer “lo falso y lo pomposo”, le opone delicadamente su propia poética de raíz moral y vocación autóctona. Pero Casal, sin ser un paradigma, se salva a sus ojos como prenda preciosa de la cultura cubana, como testimonio paradójicamente fiel de un país deformado y por una virtud fundamental en la estimativa martiana: la sinceridad. “La América lo quiere, por fino y por sincero. Las mujeres lo lloran”.

De este modo Martí, más allá de la justificada diversidad de sus enjuiciamientos y de sus desahogos íntimos, en plena madurez, nos da un ejemplo de equilibrio crítico. Para él, personalmente, la literatura es un oficio con leyes rigurosas y un quehacer de creación o crítica militantes, siempre al servicio de los hombres; pero lo primero que los hombres de bien necesitan, y entre ellos los artistas y escritores honrados, es la comprensión diáfana, el corazón abierto, el amor como conocimiento justiciero. Por eso afirmó en su *Revista Venezolana*: “Amar: he aquí la crítica”.

V

En el centro de las letras martianas está su pasión por “nuestra América”. Esa pasión no puede medirse solo por los escritos de tema americanista, sino además, y sobre todo, por la intención de la mayor parte de sus escritos a partir de su llegada a México en 1875. Así lo que escribió sobre autores y sucesos norteamericanos y europeos está dirigido, en gran medida, al aleccionamiento de nuestros pueblos a través de su vanguardia lectora. Tanto piensa en Latinoamérica cuando escribe sobre “Autores americanos aborígenes” como cuando escribe sobre

Emerson, Oscar Wilde, los pintores impresionistas o “Un paseo por la tierra de los anamitas”. Para la ilustración, el rescate y el crecimiento de “nuestra América” escribe siempre.

Su palabra es en todo momento un instrumento educador de primer orden, y la educación que le interesa es la que conduzca al hombre latinoamericano a ser dueño de sí, universal y libre por su cultura, autóctono por sus valores, lúcido ante todos los peligros, fraterno para todos los hombres de buena voluntad.

Su acercamiento entrañable a los dolores y virtudes de la raza negra en América y al esplendor destruido de las culturas indígenas, está en la base de su profundo americanismo literario, pues ello le permitió sentirse espiritualmente mestizo, hermano del esclavo, del preso y del paria.

Entendió a la América por dentro, lo que se ve en sus asombrosas evocaciones de “Las ruinas indias” o “La pampa”. Partiendo de esa capacidad de identificación a través del tiempo y del espacio, pudo llegar a ser el primer latinoamericano cabal, hijo de todos los pueblos del continente y de las islas del Caribe, primogénito de Bolívar y padre de David, de las islas Turcas, que lo despidió llorando.

Una vez dijo: “No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. Ni habrá Literatura Hispano Americana, hasta que no haya Hispano América”. En él se dio el modelo vivo de lo que ha de ser nuestra literatura cuando la justicia y el arte puedan realmente consumarse y coincidir. Una literatura descolonizada, autóctona, libre y universal, dueña de la imaginación como de la realidad, cuyo centro sea el hombre entero y nuevo, trabajador y artista, amoroso y justiciero: el hombre americano por el que claman como armas vibrantes todas las palabras de José Martí.

VI

Durante los diez años anteriores a la fundación del Partido Revolucionario Cubano (1892), los grandes periódicos en que colaboraba Martí —*La Nación* de Buenos Aires, *El Partido Liberal* de México, *La Opinión Nacional* de Caracas, y otros de Latinoamérica y Estados Unidos— dieron a su palabra una relativa difusión continental que no pasó inadvertida por los espíritus más alertas. Hubo entonces una voz, la de Sarmiento, que llamó la atención sobre la excelencia de la prosa martiana (no sin disentir, como era previsible, de la actitud cada vez más crítica de Martí ante el “modelo norteamericano”). Pidiéndole a Paul Groussac la traducción de la crónica sobre la inauguración de la estatua de la Libertad en Nueva York, escribió: “En español nada hay que se parezca a la salida de bramidos de Martí, y después de Víctor Hugo nada presenta la Francia de esta resonancia de metal”. Y más adelante: “Deseo que le llegue a Martí este homenaje de mi admiración por su talento descriptivo y su estilo de Goya...”, gran acierto intuitivo, pues Sarmiento no podía saber que Martí, en efecto, consideraba a Goya uno de sus maestros, junto a los genios literarios del Siglo de Oro español como Quevedo, de quien dijo “que ahondó tanto en lo que venía, que los que hoy vivimos, con su lengua hablamos”. El elogio de Sarmiento, publicado en *La Nación* el 4 de enero de 1887, de seguro no sorprendió

a escritores como Manuel Gutiérrez Nájera, que dos años después escribiría un precioso artículo sobre *La Edad de Oro*, o como Rubén Darío, principal beneficiario de la prosa martiana, quien desgarrado desde la orilla literaria por la caída del Maestro en Dos Ríos, escribió: “para acompañar, americanos todos que habláis idioma español, el entierro de José Martí, necesitaríase su propia lengua, su órgano prodigioso lleno de innumerables registros, sus potentes coros verbales, sus trompas de oro, sus cuerdas quejosas, sus oboes sollozantes, sus flautas, sus tímpanos, sus liras, sus sistros”. Que ese entusiasmo ocultaba un conocimiento real de los rasgos específicos de la prosa del Maestro (al que así llama, como Martí al conocerlo en Nueva York lo llamó “hijo”), lo comprobamos al leer en otro lugar del mismo artículo:

Sí, aquel prosista que siempre fiel a la Castalia clásica se abrevó en ella todos los días, al propio tiempo que por su constante comunión con todo lo moderno y su saber universal y poliglota formaba su manera especial y peculiarísima, mezclando en su estilo a Saavedra Fajardo con Gautier, con Goncourt —con el que gustéis, pues de todos tiene; usando a la continua del hipérbaton inglés, lanzando a escape sus cuadrigas de metáforas, retorciendo sus espirales de figuras; pintando ya con minucia de pre-rafaelista las más pequeñas hojas del paisaje, ya a manchas, a pinceladas súbitas, a golpes de espátula, dando vida a las figuras; aquel fuerte cazador, hacía versos y casi siempre versos pequeños, versos sencillos...

No conocía entonces Darío los *Versos Libres*. Años después, en 1913, dedicó cuatro pletóricos artículos a comentar la obra en verso de Martí: el primero se ciñe a presentar, con abundancia de citas, el Arte Poética martiana; el segundo y casi todo el tercero, a glosar *Ismaelillo* y *Versos sencillos*; el cuarto, a *Versos libres*, a los que hace plena justicia. Termina esta suite de comentarios fervorosos: “Y yo admiro —recordando al varón puro y al dulce amigo— aquel cerebro cósmico, aquella vasta alma, aquel concentrado y vasto universo, que lo tuvo todo: la acción y el ensueño, el ideal y la vida y una épica muerte, y, en su América, una segura inmortalidad”.

Pero América (ni qué decir España) siguió desconociendo bastante a José Martí. Para llegar a un nuevo reconocimiento indoamericano de primera magnitud, hubo que esperar a los dos ensayos de Gabriela Mistral: *La lengua de Martí* (1934) y *Los Versos sencillos de José Martí* (1939). Años atrás, en 1919, se habían producido los comentarios, a veces erráticos, de Miguel de Unamuno, que valen por chispazos de esta penetración, a propósito de su estilo epistolar: “Ni está siempre escrito en prosa sino en esa expresión informe, protoplasmática, que precedió a la prosa y al verso”. Hablando antes de los *Versos Libres* ya había conjeturado que “prosa y verso eran diferenciaciones sistematizadas de una forma primitiva de expresión, protoplasmática, por decirlo así. Es la forma que representan los salmos hebraicos, la de Walt Whitman y también la de los versos libres de Martí”. Observación de veras profunda, atesorable. Por su parte la Mistral, que se adentrará en el transparente y misterioso reino de los Versos sencillos con una completez de identificación que no ha sido superada, logra en *La lengua de Martí* una



valoración literaria cabal, fijadora sobre todo de dos puntos: la originalidad de tono, sintaxis y vocabulario, y la legitimidad del trópico asumido desde la raíz por la palabra martiana. Sobre este aspecto, partiendo de las conocidas rectificaciones previas de Pedro Henríquez Ureña en torno a la falsa idea del "tropicalismo", dice Gabriela:

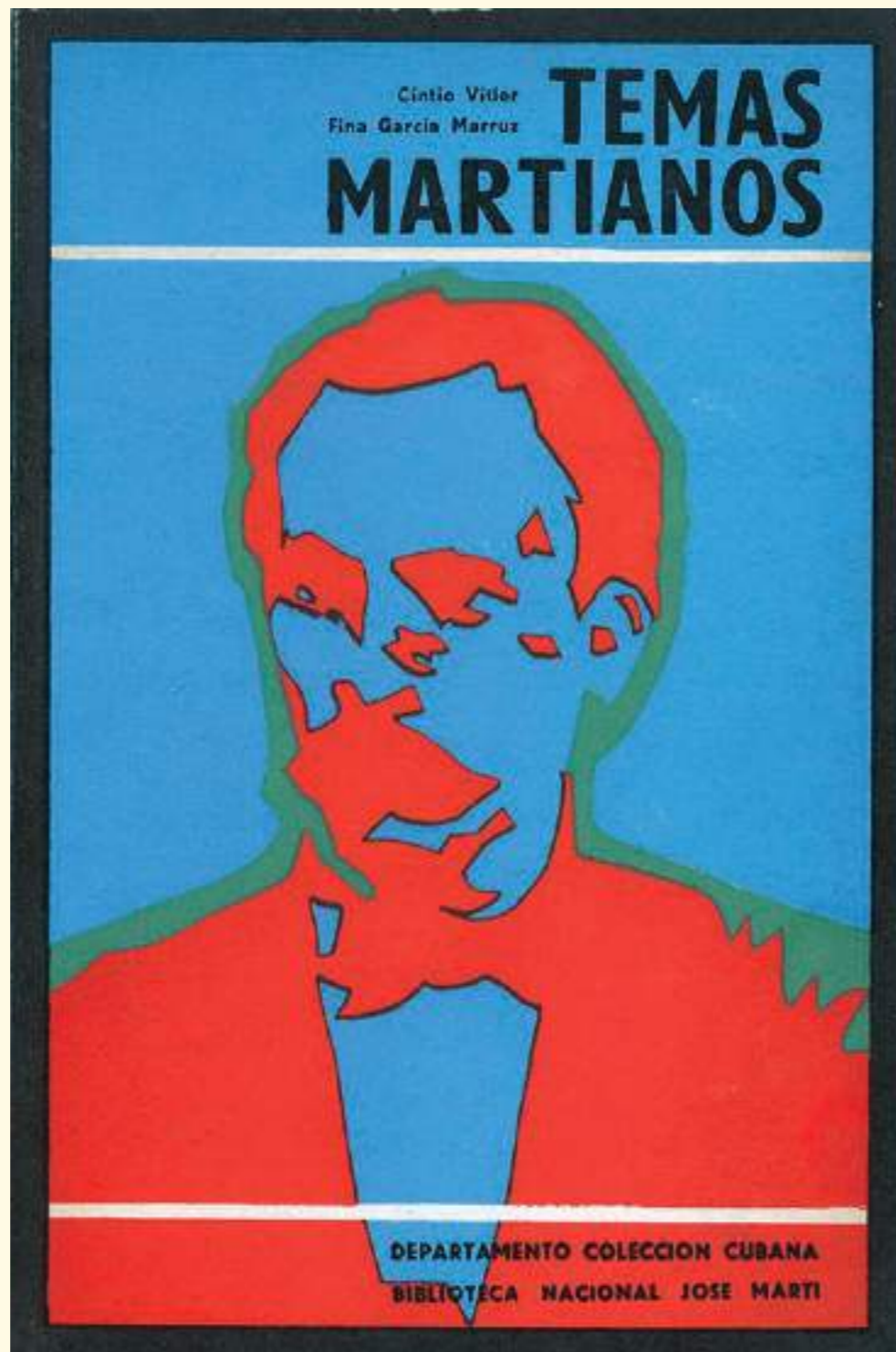
En primer lugar, el Trópico aparece en su prosa como un clima de efusión. A lo largo de arengas, de discursos académicos, de artículos de periódico, de simples cartas, una efusión constante marca todas esas piezas, tan contrarias entre ellas, de la marca de su naturaleza que es la efusión y que no lo abandona nunca. Yo digo efusión y no digo fiebre. [...] La segunda manifestación del Trópico en él sería la abundancia. El Trópico es abundante por riqueza y no por recargo, como se cree, es abundante por vitalidad y no por perifollo y yo quisiera saber pintar para hacer entender esto a los que no han visto el Trópico. [...]

La abundancia del estilo de Martí, viene de varias causas, y es una especie de conjunción de vitalidades. Hervía de ideas al revés del escritor que ha de seguir una sola como hilo de agua en tierra pobre; el corazonazo caliente le echaba sobre la garganta el borbotón de la pasión constante; el vocabulario pasmoso le entregaba a manos llenas las expresiones ahorrándole esa búsqueda de la frase tan acusada en otros.

¡Cómo no había de ser abundante! Lo hicieron en grande... [...] Todavía debemos anotarle en la conjunción de abundancias el espectáculo de abundancia que le regaló el Trópico. Que los demás escritores ecuatoriales vivan sin conmoverse delante de este derramamiento de fuerzas naturales, negocio de ellos es, mal negocio de distracción o de deslealtad; pero dejemos que este respondedor, que este pagador, hable y escriba de acuerdo con su aposento geográfico, dentro del orden de su hogar físico, dejémoslo.

También Juan Ramón Jiménez, en la breve semblanza escrita durante su visita a Cuba en 1938, apuntó cosas esenciales, como esta observación a propósito del necesario paralelo con Casal: "Lo veía (a Martí) más derecho, más acerado, más directo, más fino, más secreto, más nacional y más universal. [...] El modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior. No, Martí fue otra cosa, y Martí estaba, por esa 'otra cosa', muy cerca de mí". De este modo el sobreabundante por fidelidad a su trópico, del juicio de Gabriela, era también el "más secreto" y el más lleno de "libertad interior", de la vivencia de Juan Ramón, quien aporta además, en el plano de la historia literaria, un testimonio de primera mano: "Martí vive (prosa y verso) en Darío, que reconoció con nobleza, desde el primer instante, el legado. Lo que le dio, me asombra hoy que he leído a los dos enteramente. ¡Y qué bien dado y recibido!"

Por su parte Alfonso Reyes, para seguir con las cimas, lo llamó en *El deslinde* "supremo varón literario" y en 1953 le dedicó un agudo artículo — "Martí a la luz de la nueva física" — en el que las observaciones anteriores de Gabriela Mistral (tropicalismo orgánico, sustantivo) y las de Juan Ramón Jiménez ("más derecho, más acerado, más directo, más fino, más secreto"), parecen confluir en la fórmula felicisi-



ma de la "precisión tropical": una diana crítica que, como la de Miguel de Unamuno sobre el lenguaje protoplasmático, debe señalarse con piedra blanca.

Dice Reyes:

La nueva física nos ayuda a entenderlo mucho mejor de lo que pudieron entenderlo sus contemporáneos. Martí era un ser en estado radiante. [...] Que en tan corta vida haya podido hacer cuanto hizo — ser ese escritor que parece llenar un siglo o más de literatura, ser ese amigo de todos y ese hombre único que fue, ser el político, el combatiente, el héroe — raya en milagro, de veras que raya en milagro. [...]

A la velocidad externa de su vida corresponde con perfecta adecuación la velocidad interna de su pensamiento. ¡Iba tan de prisa! [...] Y de aquí su estilo, solo explicable por esta singular con-

dición: estilo de continuos disparos, de ondas cortas, ultracortas, que son las más rígidas y penetrantes: de aquí su estilo de ametralladora. [...] Por su ardor sin desmayo — fuego al rojo azul — y por su buena puntería de arquero, él realizó esta paradoja: dar ejemplo de lo que puede llegar a ser la precisión tropical: aunque bufen los que nos ignoran.

Finalmente, después del triunfo de la Revolución Cubana, el gran ensayista argentino Ezequiel Martínez Estrada escribió su polémico, desigual y magnífico *Martí revolucionario*, en el que figuran observaciones literarias de excepcional calado. Una de ellas alude a la escena de *El presidio político* en que el padre de Martí cae llorando abrazado al pie de su hijo, llagado por la cadena del presidio. Dice Martínez Estrada:

No hay en la literatura universal, puedo ase-

verarlo con entera convicción, ni siquiera en la *Hécuba* de Eurípides, sino una escena que pueda compararsele: la del Rey Lear arrodillado ante Cordelia, pidiéndole perdón en su extravío.

La otra observación de don Ezquiel que ahora queremos recordar se refiere a pasajes del Diario de campaña, y es una verdadera observación límite:

Esas emociones, esas sensaciones no pueden describirse ni expresarse en el lenguaje de los poetas y los pintores, los músicos y los místicos: pueden ser bailadas, gritadas, mimadas según los ritos orgiásticos primitivos, o absorbidas sin respuesta como los animales con sus ojos contemplativos y absortos.

De propósito hemos omitido en este breve recuento la intensa tradición de exégesis martiana iniciada en Cuba, a raíz de su muerte, por Manuel Sanguily, Enrique José Varona y Manuel de la Cruz, y señoreada desde los años treinta hasta nuestros días por Juan Marinello, a quien debemos tantas páginas memorables e imprescindibles para la estimación literaria de Martí, señaladamente en dos libros fundamentales: *José Martí, escritor americano* y *Ensayos martianos*. Hemos querido ceñirnos aquí, dentro del campo estrictamente literario, a la recepción de grandes creadores no pertenecientes a la patria que en él tiene su mayor pasión y orgullo.

VII

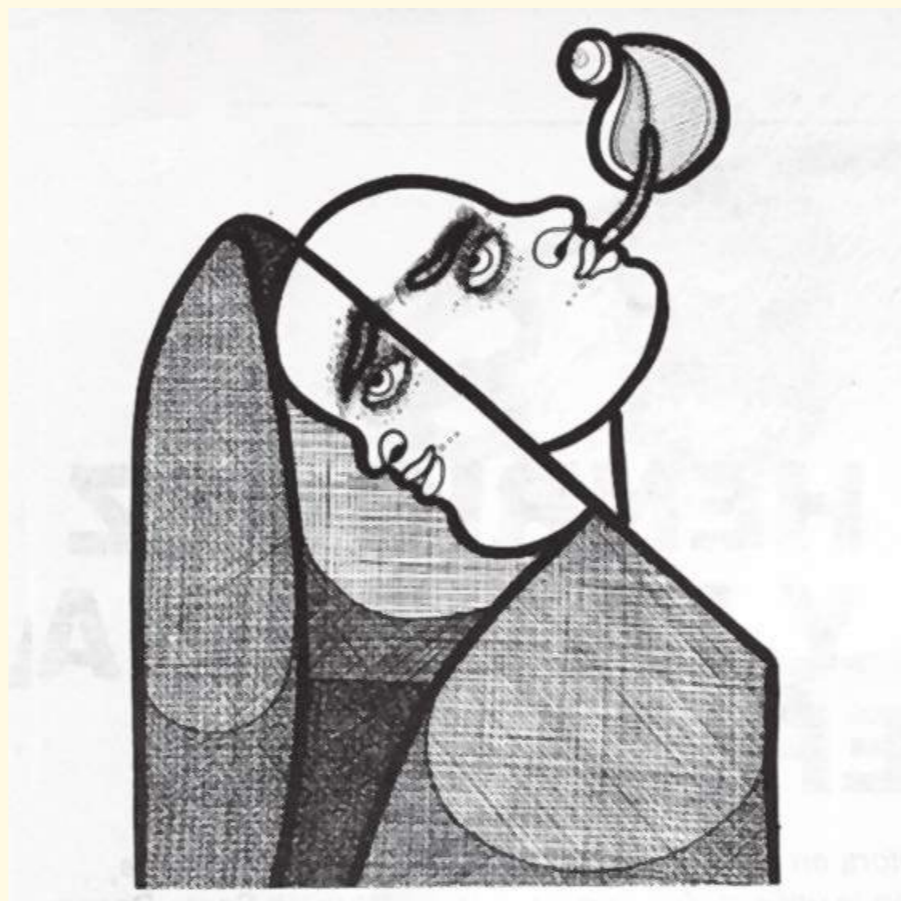
Nuestro mayor orgullo, sin embargo, no se cifra en la grandeza de Martí como creador literario, sino en la entrega que él hizo de sus dones artísticos geniales, a la causa de la libertad y la justicia. En esto consiste su verdadera imparidad: en que, sin renunciar un solo instante a la profundidad de su pensamiento, a los tesoros de su pasión estética ni a las capacidades de su palabra poderosa y exquisita, lo puso todo al servicio de la patria y de los oprimidos, al servicio de los prójimos y de la futuridad del hombre. Cuando decimos esto, no estamos pensando en ideales abstractos, por nobles y sinceros que sean, sino en la relación personal que establece Martí con sus lectores y aún con los que solo han recibido de él la corazonada de su voz, la atmósfera que lo circunda o la amorosa exigencia de sus ojos. Un viejo mambí, a propósito de sus discursos, testimonió: A veces no lo entendíamos, pero estábamos dispuestos a morir por él. Un niño a quien Martínez Estrada preguntó quién había sido Martí, fulguró, dice don Ezequiel, desde lo alto: Murió por nosotros. Ese es él, eso es lo que lo identifica, como encarnador sumo de todos los mártires de la patria. Porque murió (murieron) por nosotros, estamos dispuestos a morir por él (por ellos): por lo que él nos enseña con su vida y con su obra. No se trata solo de las ideas políticas y de la significación histórica. Por la clarividencia de las primeras y la trascendencia de la segunda, Martí es sin duda, como señalara Carlos Rafael Rodríguez, nuestro contemporáneo, guía y compañero mayor. Pero lo es también en la dimensión de la vida personal, de la vida íntima. En un ensayo reciente, María Zambrano distingue entre la historia y la vida, en cuanto la historia, objetivación incesante de la vida colectiva, tiende a devorar el espacio íntimo de la vida individual. Esta distinción, iluminadora de muchos conflictos reales, deja de

ser válida en el caso de Martí, en quien la prédica política, la actuación histórica y la vida íntima se funden de tal modo, que en él podemos encontrar siempre, no solo al conductor ideológico, sino también al maestro de nuestra eticidad, al confidente de nuestras agonías y al inspirador de esas silenciosas inspiraciones que la vida personal necesita en sus momentos de crisis. Porque en Martí hay, no sólo ideas certeras y principios fundadores, sino además una sabiduría espiritual que no se encierra en fórmulas y aforismos, por afortunados que sean, sino que se abre y nos abre a las posibilidades originales de nuestro propio ser. El escritor en él, inseparable del hombre, no quiere ofrecernos una magistral obra cerrada, sino transformarnos, revolucionarnos, mejorarnos. Su fe en el mejoramiento humano, conocedora del horror, la miseria y el espanto de que son capaces los hombres, resulta finalmente la clave de toda su obra de escritor revolucionario en el más abarcador sentido. Lo que él quiere liberar no es solo un país o un pueblo, sino también a cada hombre de ese pueblo en cuanto hijo de su historia y protagonista de su propia vida irrepetible. Dicho más exactamente: no liberarlo, sino ponerlo, mediante el ejemplo, la sabiduría y el carisma, en el camino de su propia, original liberación. Por otra parte, la libertad americana para Martí es inseparable de la belleza: por eso dice que el quet-zal, símbolo de la libertad como condición de la vida, muere cuando se le aprisiona o cuando se le quiebra la pluma verde de la cola. Vivir libre es vivir en la hermosura, en el esplendor de la naturaleza, de la que somos la palma pensante, el río conmovido, el verdadero cielo de su cielo. La vinculación del paisaje con las gestas libertarias es esencial en la historia de América. Martí lo dice y lo ilustra muchas veces, buena parte de su mayor elocuencia, en discursos y diarios, procede de esa entrañable vinculación, pero además su palabra misma irrumpe como una naturaleza consciente y batalladora cuyas leyes son el amor, la justicia y la belleza, que son también las leyes últimas de su concepción revolucionaria del mundo.

RyC no. 3-1984: 18-25

Latinoamérica: integración y utopía¹

Cintio Vitier



Refiriéndose, según sus propias palabras, a la “heterogeneidad” del “mosaico geohistórico” precolombino y a la “acción” en él “de la cultura hispánica”, la historiadora Beatriz Ruiz Gaytán ha dicho muy sintéticamente: “Hablemos de un gran quebrado con varios numerales (lo prehispánico) y un común denominador (el posdescubrimiento)”. Con tan sencillo símil matemático se nos advierte que la primera integración americana, llevada a cabo por la violencia, la astucia y la codicia, fue la hispánica. A partir de ella, surgidas muy pronto las contradicciones entre la Metrópoli, sus colonos y sus descendientes ya identificados con la nueva tierra y sus problemas, el proyecto independentista propone una integración autóctona, criolla, pero su resultado será contradictorio: se afianzan las nacionalidades prefiguradas en la Colonia. Descubrir la organicidad de la nueva fragmentación tiene que ser el fundamento de la tercera y definitiva integración, que ha de basarse en una identidad o constelación de identidades que es al mismo tiempo el proceso histórico generador de Iberoamérica, y su utopía.

En realidad la utopía forma parte estructural de la historia americana desde la llegada de los europeos. No parece haber habido una concepción utópica integracionista en las culturas prehispánicas, aunque sí concepciones utópicas relativas a cada una de ellas, principalmente las de Mesoamérica y la región andina. La conquista española, en que la avidez explotadora y la mentalidad utópica típica del Renacimiento se mezclaron, fue sin duda el primer impulso integrador del continente americano, al que ya Américo Vespucio llama, como unidad geo-gráfica, Nuevo Mundo. Pero aquella integración, que Martí llamó una “civilización devastadora”² suponía la destrucción y la suplantación de las culturas indígenas. Lo primero que integró a América, entonces, fue la humillación y el sufrimiento; fue, en verdad, su propia desaparición, la de su faz autóctona. No ocurrió esto, desde luego, sin una fuerte y tenaz resistencia que en algunas regiones continuó durante toda la Colonia. Utopía y expoliación hispánicas + resistencia y sufrimiento indígenas fueron, pues, los primeros factores integracionistas del Nuevo Mundo, por primera vez así concebido.

Pero si era un Nuevo Mundo —caracterizado fundamentalmente por el mestizaje a que resultaba

propicio un conquistador con ocho siglos de transculturación Islámica—, tenía que separarse al cabo del Viejo Mundo. El segundo gran paso dialéctico de este proceso será la lucha contra la dependencia hispánica, la lucha por la independencia protagonizada, ya no por los Imperios indígenas (que a su modo, no lo olvidemos, también lo eran) sino por la clase emergente de los criollos letrados. Para esa lucha se consideró necesario buscar modelos alternativos al hispánico, ya desacreditado por su rezago histórico en la propia Europa: el modelo inglés, el francés y finalmente el yanqui.

Leopoldo Zea ha resumido magistralmente las características del intentado “cambio de identidad” frente al cual, observamos, José Martí se mantuvo proféticamente solo. En efecto, apunta Zea, el grito independentista de “¡Seamos como la Inglaterra de la Revolución Industrial! ¡Seamos como la Francia de los derechos del hombre! (...) implicaba el tener que ser distinto de lo que se era; dejar de ser hispanos, iberos e incluso latinos, para poder ser como los hombres que estaban levantando naciones al norte de esta América y al otro lado de la Europa occidental”. Implicaba, también, “ser educados en las filosofías en que se habían formado los hombres prácticos de la civilización, en el positivismo, el utilitarismo y el pragmatismo”, a lo que se añadía la necesidad de traer “a esta América gente nueva que hiciera por ella lo que otros inmigrantes habían hecho por los Estados Unidos”. Contra esta ideología de supuesta salvación (“Seamos los yanquis del sur”), mantenida por tan eminentes próceres como Justo Sierra en México y Sarmiento y Alberdi en Argentina, Martí, no obstante asumir la liberación de Cuba de la Colonia española, combatió tanto la hispanofobia, matriz del anexionismo, como el positivismo, filosofía de las nuevas Metrópolis; en sus crónicas norteamericanas expresó reservas frente a la invasora inmigración europea, y sentó las bases de una Revolución autóctona en su discurso exaltador y crítico sobre Bolívar: “¡Ni de Washington ni de Rousseau viene nuestra América, sino de sí misma!”³

Esa mismidad, esa identidad, esa autoctonía histórica, ya no podía prescindir de la levadura hispánica que la había conformado incluso como rebeldía, pudiéramos decir, protoplasmática: “El primer criollo que le nace al español, el hijo de la Malinche, fue un

rebelde”.⁴ De este modo Martí no cae en la trampa del pretense “cambio de identidad” y mucho menos para entregarse al modelo yanqui, y no meramente porque este modelo fuera distinto del ya inservible modelo hispánico, sino porque era negador de nuestra identidad, la única que teníamos, la hispanoamericana, con la que tendríamos que entrar en el presionante espacio de la modernidad, concebida por él como una modernidad otra o alternativa de la triunfante y pragmática: una modernidad que pusiera la justicia por encima del éxito y que fuera capaz de enderezar el progreso hacia la realización de las esperanzas latentes en nuestras raíces míticas y utópicas. Es por ello indiscutible que Martí hubiera visto la guerra que Estados Unidos declara a España en 1898 como, según testimonio Leopoldo Zea, fue vista por América Latina: “como una agresión a ella misma”. Ofuscada en lo inmediato por el equívoco “liberador” de aquella guerra, obra maestra de hi-

pocresía política, es explicable que, muerto Martí, Cuba no viera con absoluta claridad lo que él había previsto en carta a Gonzalo de Quesada de 1889 y en su carta-testamento a Manuel Mercado: el peligro de que “se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América”.⁵ Casi un siglo después Leopoldo Zea viene a recordarnos cómo aquella guerra intervencionista, destinada a inaugurar el imperialismo norteamericano en relevo del español, fue vista por América Latina como “agresión a sus propias expresiones de identidad, hecha al mundo del que se sabía era parte”. Y nos recuerda palabras memorables (no todas las suyas lo son) de José Vasconcelos:

Las derrotas de Santiago y de Cavite y Manila son nuevos instantes, pero lógicos, de las ca-tástrofes de la Invencible. (...) el conflicto está ahora planteado totalmente en el nuevo Mundo. (...) Pugna de latinidad contra sajonismo ha llegado a ser, sigue siendo, en nuestra época, pugna de instituciones, de propósitos y de ideales.

A lo que añade Zea que 1898 significó para América Latina su reincorporación a “la identidad de los pueblos iberos al otro lado del Atlántico”, mientras en España provocó el rechazo de lo americano y la búsqueda de una nueva incorporación a Europa, todo ello avalado con oportunas citas de Unamuno, Pío Baroja y Ortega. En este punto, sin embargo, no parece que Zea olvida la interacción de Modernismo y Generación del 98 que renovó y profundizó la presencia de América en España tanto como la de España en América. A los nombres citados sería pertinente añadir, por lo menos, el de Rubén Darío, portavoz de una nueva integración américohispana de raíz latina que en el ámbito literario tuvo intensa resonancia española desde Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado hasta la Generación del 27 y aún más acá, mientras los maestros españoles del 98, especialmente Ortega, fueron acogidos e influyeron en nuestra cultura con toda libertad, sin visos ya de colonización.⁶ Tal interacción, a nuestro juicio, preparó el camino para lo que Zea llama “un nuevo reencuentro” de España con América Latina: el provocado por la Guerra Civil Española. Sin duda el país más beneficiado por la llamada “España peregrina” fue México. En cuanto a Cuba, a propósito de la estancia entre nosotros de Juan Ramón Jiménez, he dicho

en otro lugar que ningún suceso conmovió tanto la sensibilidad cubana, después de la frustrada guerra de independencia y la también frustrada revolución antimachadista, como la Guerra Civil Española, ante la cual la intelectualidad insular tomó conciencia de la opción ideológica que le correspondía frente a la amenaza fascista, mientras centenares de voluntarios anónimos, emblemáticamente representados por Pablo de la Torriente Brau, iban a combatir y a morir por la República espa-ñola. La voz más profunda de aquella República, de aquella España, María Zambrano, años después confesaría que había sentido a Cuba como su "patria prenatal".⁷ La "España peregrina", ya solo conquistadora de espíritus libres, encontraba en Cuba, la "Cuba secreta" de la reminiscencia y la proyección utópica, la patria anterior al nacimiento fáctico. América era también, podía ser también, la Madre Patria de España. Esa última y desgarrada identificación es la que sentimos en *España, aparta de mi este cáliz*, de César Vallejo. Tal género de relaciones espirituales, con su dialéctica de encuentros, desencuentros y reencuentros, es sencillamente impensable, no solo con el poder imperialista norteamericano, sino ni siquiera con lo mejor de la cultura surgida bajo ese sistema. Para empezar, no existe en este caso la única conquista de la que no podemos renegar: la que Martí llamara "la conquista de la familia".⁸ El hecho de ser descendientes de españoles tanto como de indios y africanos establece el vínculo irrompible que posibilita esa dialéctica histórica, Nada semejante puede decirse acerca de nuestras relaciones con los frutos, mejores o peores en el campo cultural, del segundo imperialismo que nos ha tocado sufrir. Como observa también Beatriz Ruiz Gaytán: "En nuestro proceso histórico, después de la independencia, pasamos del espacio y el tiempo histórico de un imperialismo integrador y permanente asentado (español) al de un imperialismo desintegrador, intermitente e intervencionista (norteamericano)". Un imperialismo, en suma, que en nada ha contribuido ni contribuye a nuestra identidad e integración sino a la destrucción de ambas. Ya Arnold Toynbee, citado por Zea, en su Estudio de la Historia apuntó que "el Occidente ha acorralado a sus contemporáneos y los ha enredado en las mallas de su ascendiente económico y político, pero no los ha desarmado todavía de sus culturas distintas. Apremiados como están, pueden todavía considerarse dueños de sus almas, y ello significa que la contienda de concepciones no se ha decidido aún". El mayor peso de estas observaciones, relacionables con las mencionadas de José Vasconcelos acerca de la pugna entre sajonismo y latinidad, nos parece que está en la reiteración del adverbio *todavía*, la cual implica el advertir de parte de "Occidente" (hoy encabezado por Estados Unidos) la intencionalidad, aunque no sea declarada ni del todo consciente, de que sus víctimas un día no lleguen a ser dueños de "sus culturas distintas", de "sus almas". Zea opina que "el mundo occidental no necesita de la subordinación del alma para imponer y ampliar sus propios y peculiares intereses. Le bastan los cuerpos de la gente que ha de explotar con su trabajo, sus propias riquezas en beneficio de sus dominadores". No lo creemos así. Toda explotación lleva su ideología. Si la evangelización fue

ideologizada al servicio del Estado-Iglesia español estudiado por Fernando de los Ríos, las Transnacionales llevan consigo una "evangelización" de nuevo cuño: el modelo norteamericano de modernidad (con su consecuente "postmodernism" de última hora) diseminado por el mundo, y especialmente por el llamado Tercer Mundo, mediante medios masivos de difusión indetenibles. La diferencia está en que mientras la evangelización cristiana portaba en su doctrina valores capaces de engendrar la rebeldía contra la explotación de que era instrumento (de lo que fueron primeros ejemplos fray Antón de Montesinos y el padre Bartolomé de las Casas) la "evangelización" mercantil del "american way of life", abrumadoramente impuesta sobre el mundo, fuera del ámbito socioeconómico y cultural que lo engendró, solo puede ofrecer la desintegración, el descreimiento, el vacío. No es cierto, pues, que a este nuevo imperialismo no le interesen nuestras almas. Al contrario, aún sin saberlo, nuestras almas le estorban. Las desconoce, las desprecia, para utilizar exactamente el verbo que utilizó Martí en su carta-testamento cuando se refirió al "Norte revuelto y brutal" que a los pueblos de nuestra América "los desprecia".⁹

Que hay, que puede haber *otro Norte*, también es verdad. Quizás la mayor semejanza entre las dos Américas está en que las dos, hasta la fecha, se han frustrado: una por haber jugado todas sus cartas al éxito material y egoísta; la otra, por no haber sabido conjugar sus inspiraciones propias con el ritmo histórico mundial; las dos, por no haber realizado los ideales de sus fundadores y la alianza honrada entre ellos. El día que, simbólicamente, como signo de una reconciliación grandiosa, "el guerrero magnánimo del Norte" dé su "mano de admirador, desde el Pórtico de Mount Vernon, al héroe volcánico del Sur"¹⁰ —tal como lo imaginó Martí en México en 1875—, la fraternidad de las dos Américas será posible; pero nunca antes: este "antes" que vivimos en vísperas del siglo XXI y en que, frente a las iniciativas supuestamente integracionistas de Estados Unidos, siguen vigentes las advertencias de Martí en sus conclusiones sobre la Conferencia Monetaria Internacional de 1891:

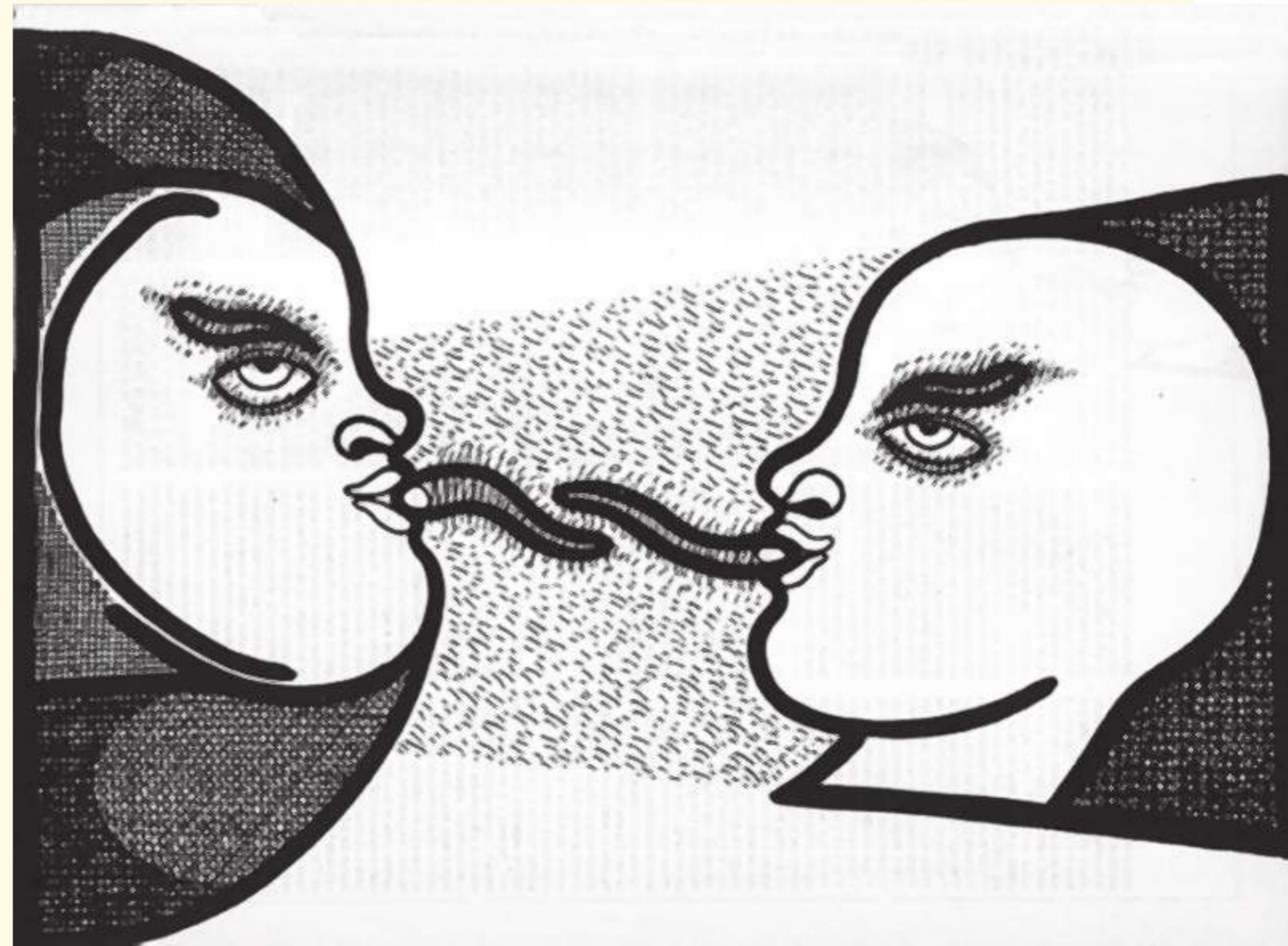
A todo convite entre pueblos hay que buscarle las razones ocultas. (...) Si dos naciones no tienen intereses comunes, no pueden juntarse. (...) Los pueblos menores, que están aún en los vuelcos de la gestación, no pueden unirse sin peligro con los que buscan un remedio al exceso de productos. (...) Dos cóncores, o dos corderos, se unen sin tanto peligro como un cóndor y un cordero. (...) Quien dice unión económica, dice unión política. El pueblo que compra, manda. El pueblo que vende, sirve. (...) Si ha de preferir a alguno prefiera al que lo necesita menos, al que lo desdén menos.¹¹

Estas advertencias y prevenciones, más justificadas hoy que nunca antes, no significan sin embargo una cerrazón y hostilidad fanáticas, sectarias, de nuestra parte. Al "latinoamericanismo" habría que suprimirle el "ismo" y dejarlo en "latinidad" o "latinoamericanidad"; como al "catolicismo", a efectos políticos, dejarlo en "catolicidad", es decir, universalidad. Lo primero que habría que decir del proyecto latinoamericano es que no es latinoamericano,

que está abierto a la diversidad de todas las expresiones culturales y a la unidad fundamental del hombre. Si Bolívar dijo que somos "un pequeño género humano" fue porque nos veía como ensayo de lo que pudiera ser todo el género humano. Inmediatamente después de sus máximas formulaciones antimperialistas de 1889-90 y de las que figuran en "Nuestra América", Martí finaliza esta proclama de identidad e integración poniéndonos en guardia contra un latinoamericanismo mal entendido y proponiéndonos la única fórmula omnicompreensiva del problema, sacándolo del estrecho y peligroso campo de la antropología positivista y de los chovinismos aldeanos, para replantearlo lisa y llanamente en el terreno que le corresponde: el de los desarrollos históricos paralelos y desiguales, condicionados por factores circunstanciales, pero también por la razón y la voluntad de los hombres:

No hay odio de razas, porque no hay razas. (...) [En] "la justicia de la Naturaleza lo que resulta es la identidad universal del hombre. Peca contra la Humanidad el que fomente y propague la oposición y el odio de razas. (...) Ni ha de suponerse, por antipatía de aldea, una maldad ingénita y fatal al pueblo rubio del continente, porque no habla nuestro idioma ni ve la casa como nosotros la vemos, ni se nos parece en sus lacras políticas, que son diferentes de las nuestras; ni tiene en mucho a los hombres biliosos y trigueños, ni mira caritativo desde su eminencia aún mal segura, a los que, con menos favor de la Historia, suben a trancos heroicos la vía de las repúblicas; ni se han de desconocer los datos pate del problema que puede resolverse, para la paz de los siglos, con el estudio oportuna y la unión tácita y urgente del alma continental.¹²

No se trata, pues, de un problema biológico (de "razas" opuestas) ni mucho menos teológico (de concepciones religiosas opuestas) aunque no puedan negarse rasgos y propensiones originales, características, de las dos Américas: rasgos, propensiones, características todas hijas de las historias diversas a las que Martí dio también su lugar y muy especialmente en el discurso "Madre América". Pero lo fundamental es que, como escribió con el pie ya en el estribo de la "guerra nueva" (nueva sobre todo porque era en él conscientemente a favor también de lo mejor de España y de Norteamérica):¹³ "Patria es humanidad, es aquella porción de la humanidad que vemos más de cerca y en que nos tocó nacer".¹⁴ "Porción de la humanidad", "pequeño género humano": de lo que se trata no es de forjar ni proponer un modelo, salvo que ese modelo —sustancia de la utopía y la esperanza— sea el único libremente aceptable por todos, el



de la justiciera identificación, reconocimiento y reintegración del hombre diverso y uno.

Que estamos soñando, ya lo sabemos, pero solo es posible soñar este mundo sujeto a la historia, por lo tanto algún vínculo tiene que haber entre el suelo histórico y la historia real. Atendiéndonos ahora a esta, se nos ofrecen tres perspectivas de exploración y análisis: la de nuestras relaciones con el pasado indígena y el aporte africano; la de nuestras relaciones con la historia de España; la de nuestras relaciones con la historia de Norteamérica. La primera perspectiva implica lo que hemos llamado "el devenir del pasado", la comprobación de que la auténtica historia, la que no es mera crónica factográfica, en rigor no hay "pasado" sino lo que pudiéramos llamar instancias del presente o presentes subordinados. El tiempo histórico (curiosamente, como el poético) siempre está vivo, lo cual no significa, según observara Alfonso Reyes, que "todo lo que ha existido" funde "verdadera tradición" ya que "los errores, tanteos y azares de la naturaleza y de la historia no merecen ciertamente el acatamiento del espíritu". Aplicando este criterio concretamente a la valoración actual de ciertas mani-festaciones rituales de la cultura azteca, dijo también:

Nadie se encuentra ya dispuesto a sacrificar corazones humeantes en el ara de divinidades feroces, untándose los cabellos de sangre y danzando al son de leños huecos. Y mientras estas prácticas no nos sean aceptadas —ni la interpretación de la vida que ellas suponen— no debemos engañarnos más ni perturbar a la gente con charlatanerías perniciosas.¹⁵

"Cierto que tales prácticas, como en otro contexto y con otro sentido las inquisitoriales de la Edad Media europea, fueron consecuencia de la apropiación política que hiciera el poder dominante, de creencias religiosas puras, en este caso de los nahuas primigenios, tal como los han estudiado Miguel León-Portilla y Laurette Sejourné. El autor de *Visión de Anáhuac*, el que a sí mismo se llamó "el más piadoso de los mexicanos", ciertamente no ignoraba la raíz indígena que quiso extirpar el invasor ibérico, pero que a la postre se mezcló a su sangre y, según Beatriz Ruiz Gaytán, condicionó e influyó sus pasos históricos mucho más de lo que suele suponerse; como tampoco regateó Reyes, más allá del innegable genocidio, los valores intrínsecos de lo ibérico en cuanto "magna herencia" nuestra: "De lo ibérico —escribe— no podría prescindirse sin una espantosa mutilación", porque lo ibérico (en contraste con "algunos orbes culturales de Europa que no han hecho más que prolongar las grandes líneas de la sensibilidad o del pensamiento") "tiene un sí en valor universal" en cuanto es, a su juicio, una representación del mundo y del hombre, una estimación de la vida y de la muerte fatigosamente elaborada por el pueblo más fecundo de que queda noticia".¹⁶ Ya Martí —combatiente sumo contra la Colonia y amador de lo raigal hispánico como el que más— desde su juventud había precisado que de los españoles "hubimos brío, tenacidad, histórica arrogancia" y que de los indios tenemos —coincidiendo en esto con Reyes— "amor a las artes", a más de "constancia singular, afable dulzura, original concepto de las cosas".¹⁷ Originalidad, altivez, lujo

natural, imaginación, color, ornamento, primor, esbeltez,¹⁸ son rasgos que Martí discierne y subraya el alma indígena americana. Pero a la luz del profundo estudio realizado por Laurette Sejourne del humanismo náhuatl descubrimos una sorprendente y prodigiosa coincidencia con el humanismo martiano, que va mucho más allá de esa amorosa enumeración de rasgos asumidos, y consiste en “la fusión dinámica de dos fuerzas motrices que se unen raramente: mística de superación individual de una parte, incansable voluntad de acción sobre el mundo, de la otra”.¹⁹ ¿No fue a su vez el siglo de oro español el de los grandes místicos y el de los grandes conquistadores? ¿No habrá en esta dualidad o contradicción que España no pudo resolver y que Mesoamérica y el Imperio incaico estaban intentando resolver, un secreto vínculo, una inesperada afinidad espiritual que, al mezclarse las sangres y culturas hizo de este mestizaje algo más que un azar? ¿No habría una americanidad “pre-natal” de España, como intuyó individualmente la Zambrano, y una posibilidad hispánica de lo indígena americano, que incluso a través de la tragedia hizo posible una integración que el mero mestizaje de sangres no parece explicar? Hablamos de ocultas afinidades entre culturas tan dispares, cuyos ejes profundos se bifurcan análogamente en dos direcciones que no pueden unirse pero coexisten: mística individual, conquista trascendente, por un lado, y por el otro, acción sobre el mundo exterior, voluntad conquistadora de la tierra. Sustanciar estas conjeturas no está por el momento a mi alcance. Solo quiero recordar, además de acercamientos sorprendentemente admirativos de españoles típicos de su siglo como Bernal Díaz del Castillo y Alonso de Ercilla al mundo indígena, esta observación de Ruiz Gaytán sobre los indios:

Sabemos también lo que se les impuso, pero ¿qué hay de lo que ellos impusieron? No la “trampita” de un Tezcatlipoca escondido detrás de un santo cristiano; no el pan de yuca o de maíz que se impone solo por el gusto o por el hambre: lo que impusieron con su presencia, con su peso histórico, con su específica cultura y en la misma derrota y destrucción.

Esto ayudaría a dar al indio un papel como factor influyente en el pensamiento imperial europeo, con todo lo que este conlleve: administración, educación, derecho, política, etcétera. No es solo el indio al que se le hacían cosas, sino el indio que con su cultura, su personalidad, su contenido ético o su sentimiento religioso, fue capaz de influir en los legados de Europa.

También estas afirmaciones, como nuestras conjeturas, tendrían que ser demostradas satisfactoriamente. En todo caso “los llegados de Europa” a que alude la historiadora, ya que se está refiriendo precisamente a “los vencidos del altiplano mesoamericano y de los Andes Centrales”, eran los españoles. Nada semejante puede siquiera conjeturarse acerca de un posible influjo de los indios de Norteamérica sobre las instituciones de sus devastadores de origen anglosajón, que sin embargo asumieron la música afroamericana con tanta fuerza como en Brasil y en toda la cuenca del Caribe, fenómeno de ningún modo equiparable al señalado por la mencionada autora, quien habla en términos institucionales de “ad-ministración, educa-

ción, derecho, política”. Para que en tales materias sea posible recibir la tácita influencia de los vencidos, responder de algún modo “a los requerimientos — casi siempre mudos— de los indígenas”, tiene que haber, más allá o más acá de la fractura histórica y la tragedia cultural alguna vía profunda de entendimiento a nivel de valores implícitos comunes. No haber descubierto y reconocido esos y otros valores, debajo de formulaciones simbólicas diversas, fue la falla mortal de la evangelización, pero con esa falla no terminaba la historia, ni la evangelización tal como fue, dijo su última palabra. De hecho el peso de lo indígena ha seguido gravitando poderosamente, como el posterior y más visible de lo africano transculturado, en los procesos coloniales, independentistas y neocoloniales de Latinoamérica, sin que pueda verse la capacidad de regeneración histórica de la “raza vencida” de América, que no es ciertamente la negra, vigorosa, creativa y danzante sobre los restos de sus cadenas. Para esa regeneración, en la que Martí creía y la consideraba necesaria para echar a andar de veras a América, España no es ya un obstáculo. “Por ello no tiene sentido —observa con harta razón Leopoldo Zea— enarbolar leyendas negras estimuladas por intereses que buscan hacer olvidar su actual y propia leyenda negra”.²⁰

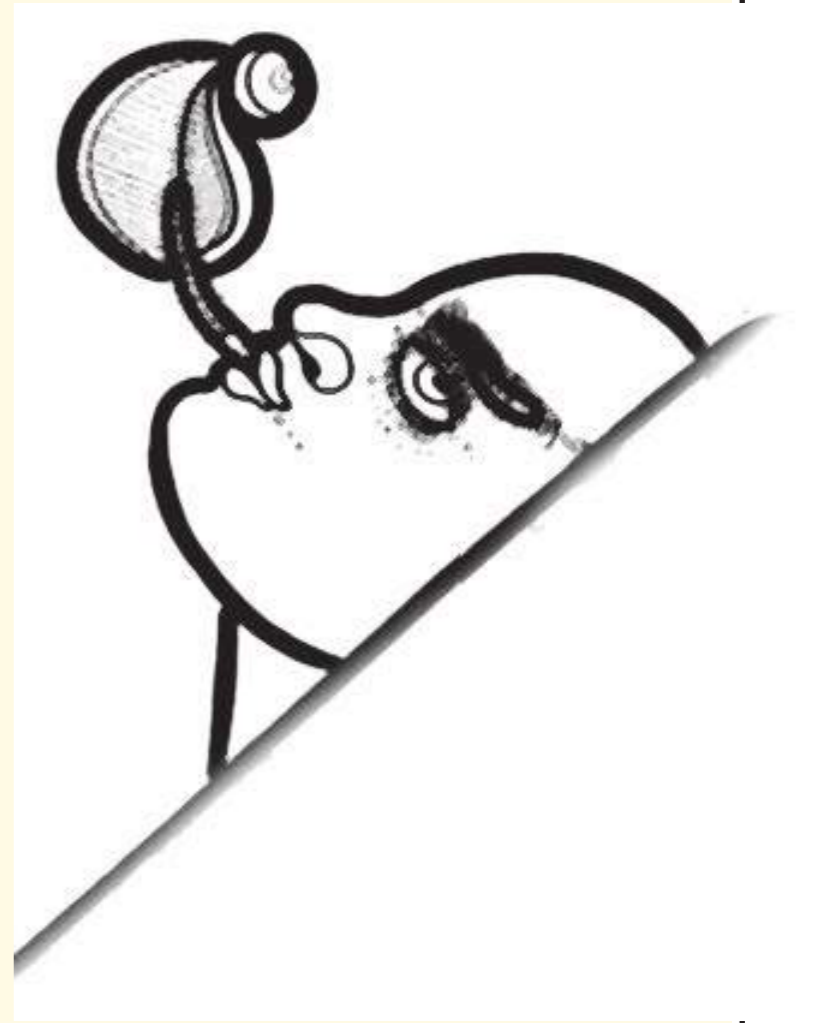
De los Estados Unidos, hasta donde hoy puede alcanzar la vista histórica, no cabe esperar ningún beneficio para nuestra integración continental, como no sea el de su declarada o solapada hostilidad, que puede disfrazarse de engañosas iniciativas más o menos filantrópicas, y frente a la cual la unión latinoamericana, como se ha dicho también con razón, ya no es un sueño sino una imperiosa necesidad de supervivencia. Y cuando decimos Estados Unidos, en este caso, nos referimos igualmente a sus aliados europeos, a su vez en franco proceso de integración defensiva, y a esa superpotencia sin rostro, árbitro y verdugo de los pueblos subdesarrollados, que se nombra Fondo Monetario Internacional. En cuanto a España, curada de sus delirios fascistoideos de “reconquista” y por fin admitida en la “casa común europea” con patrocinio yanqui, esperamos siempre que no olvide su compromiso americano, el más profundo y trascendente de su historia, como lo es el nuestro con ella; que no olvide, a más de los vínculos de sangres y cultura, que “España y Latinoamérica han per-tenecido al mismo espacio geográfico-histórico durante la misma etapa”, y que esa etapa se inició con la entrada juntas “en la historia y en la geografía universales”, es decir, en la modernidad, cuyo liderazgo nos fue arrebatado por otros más interesados en repartirse dividendos que en otorgarle o descubrirle un sentido a la historia. Porque es de esto de lo que en última instancia se trata. Prima hoy en Occidente un creciente escepticismo acerca del “sentido”, significación o razón de ser profunda de la historia, y una invasora convicción acerca de que la vida de los pueblos, como la de los individuos, solo tiene que regirse y preocuparse por el mejor acomodo posible dentro de las circunstancias objetivas. Ahora bien, suprimida toda consideración ética (pues la ética pertenece al ámbito del “sentido”), ese “mejor acomodo” carece de límites: los más poderosos lo serán cada vez más y los más débiles, si no quieren ser definitivamente arrasados (cosa que

tampoco conviene a los más poderosos, pues se benefician de sus recursos y su mano de obra barata), deben resignarse a ser piezas lo mejor engrasadas posible del engranaje general. Llega Occidente a las puertas del segundo milenio de la era cristiana, que se inició con la esperanza mesiánica de una redención universal, proclamando el fin de las utopías, el fin de las revoluciones y el fin de la historia en cuanto camino teleológico del hombre. *Lasciate ogni speranza*, escribe Occidente en los calcinados muros del Tercer Mundo, sin ver que son también sus propios muros, y que el infierno tecnológico que se está preparando a la postre no será menos terrible que el infierno de los que Fanon llamara “los condenados de la Tierra”. También con tecnología, egoísmo y mediocridad se puede construir un excelente infierno. La verdadera identidad de América Latina no es la suma cualitativa de sus acumulados históricos y culturales. Esta constituye su premisa indispensable, en la que va implícita una proyección utópica que es a la vez su prenda de universalidad. “Utopía” significa, etimo-lógicamente, “lugar que no existe”. Así fue nombrada, como sabemos, la República dichosa e imaginaria descrita por Tomás Moro. Con su habitual realismo sanchesco el Diccionario de la Lengua define la utopía como “plan, proyecto, doctrina o sistema halagüeño, pero irrealizable”. Con el grano de locura que no puede negársele a Colón y a los conquistadores, ellos preferían llamar a lo irrealizable, irrealizado. Antes de ser descubierta por y para ellos, aún creyendo que descubrían otra tierra y con otro nombre, América era el lugar que para ellos existía “como esperanza” y no existía “como realidad”. Lo mismo, en principio, podía suceder con El Dorado, La Ciudad de los Césares o La Fuente de la Juventud, lugares inexistentes que generaron una épica fantástica y asombrosas exploraciones geográficas. Decir que la utopía americana fue inútil es desconocer la raíz de nuestra historia, que al convertirse de historia de la dependencia en historia de la liberación continuó nutriéndose de proyectos utópicos, depurados ya de la codicia de los conquistadores. Los conquistadores de la dependencia y la esclavitud dieron paso a los conquistadores de la independencia y la libertad, en ambos casos la utopía jugó su verdadero papel, que no es realizarse fácticamente deteniendo la historia, sino impulsándola “plus ultra”, siempre más allá de sí mismo. Tal es el papel a que no debe renunciar Latinoamérica si no quiere perder su identidad, idéntica a su vocación de justicia y por lo tanto a su vocación de universalidad. “La unión, con el mundo, y no con una parte de él; no con una parte de él, contra otra”,²¹ dijo Martí a propósito de cuestiones económicas, que para él eran, como en realidad son, cuestiones espirituales. Mientras no se espiritualice la economía, el mundo será una selva. Ya lo es: una selva tecnológica. Dos opciones ofrece Occidente: las comunidades de intereses regionales y la democracia. Las dos serán aceptables si las comunidades regionales viven y actúan en función de la comunidad universal, y si la democracia deja de ser la hoja de parra de los países hegemónicos, fundamentalmente, hasta ahora, Norteamérica. Pero comunidades y supuestas democracias con explotación, no van a resolver nada. Latinoamérica no puede limitar sus objetivos,

como lo está haciendo Europa, a una integración meramente defensiva. Ello es necesario y urgente, sin duda, pero de modo tal que no nos resignemos a sobrevivir protegidos por la injusticia. También nosotros somos la América de Lincoln, la de lo mejor de su pueblo, su inteligencia y su sensibilidad; también nosotros somos Europa; también nosotros somos África; también nosotros somos Asia. “La América ha de promover todo lo que acerque a los pueblos, y de abominar todo lo que los aparte”.²² Pensar y vivir “con entrañas de humanidad”²³ es nuestra vocación. La utopía de la fraternidad universal, de “la paz igual y culta”²⁴ para todos, no es nuestra utopía, es la utopía del hombre. Pero nuestra peculiar situación de vanguardia del Tercer Mundo, a las puertas de la capital del capitalismo, si logramos asumirla sin traicionar los ideales de nuestros fundadores más profundos y de más largo alcance —como los “cuatro” héroes de nuestra utópica, no retrospectiva, *Edad de Oro*: Bolívar, Hidalgo, San Martín, Martí—, nos confiere una especial responsabilidad en esta línea de trabajo, llamémosla así. Precisamente por tomar conciencia de nuestras características históricas y de nuestros comunes intereses regionales debemos comprender que el patrocinio integracionista no puede venirnos de la Metrópoli mercantil que nos desvirtúa y desustancia, sino de nosotros mismos. Integrarnos solo podremos a partir de nuestra identidad, inseparable de nuestra vocación universalista, irreductible al crudo pragmatismo de las razones de mercado como última *ratio*. Unirnos para resistir; resistir para crecer; crecer para contribuir al “equilibrio del mundo” de que hablara Martí: tales son nuestros deberes. Si los cumplimos, cumpliremos con nosotros mismos y con todos “los hombres de buena voluntad”.²⁵ Respondiendo a una encuesta sobre la conmemoración del V Centenario tuve ocasión de esbozar las siguientes distinciones acerca del concepto y la función de la utopía, con las cuales quiero finalizar estas páginas:

No solo nuestra América tiene futuro, sino que en verdad es lo único que tiene. Su pasado y su presente estuvieron siempre saturados de futuridad. La futuridad es el tiempo histórico de Iberoamérica; la utopía, su verdadera identidad. Pero hay que distinguir. El utopismo europeo, sobre todo el inglés, partiendo de la República de Platón, tiene más un sentido crítico y reformista de la sociedad vigente que realmente esperanzador y revolucionario. La intención última de las utopías de Moro y de Bacon, por ejemplo, es conservadora: se trata de imaginar modelos de perfección posible, aunque irrealizable, para poner de manifiesto las imperfecciones de la sociedad en que se vive. El utopismo ibé-

rico, al que extrañamente parecen corresponder algunas concepciones mitológicas precolombinas, tiene siempre una raíz profética. El mismo Colón, en el inextricable enredo de sus lecturas, sueños y ambiciones, el principal impulso utópico lo recibió de Isaías 60, 8-9.²⁶ A esa raíz profética se añade una obstinada voluntad de encarnación histórica, que en su primera formulación, la de los conquistadores se tornó una especie de mística de oro físico, y en su conversión ya liberada de codicia, la de los sucesivos fundadores de nuestra identidad, se tornó la utopía entrañable de la redención social. E delirio de posesión utópica fue uno de los factores más sombríos del atroz despojo americano. Por inversión o reestructuración dialéctica, como ha sucedido tantas veces en los saltos cualitativos de nuestra cultura, el utopismo profético de encarnación



histórica transformó lo negativo en positivo, el sueño demencial de Pizarro en el sueño liberador y unificador de Bolívar. Ninguna relación, a nuestro juicio, con los “sueños” de Moro y de Bacon, no obstante la influencia del primero sobre Vasco de Quiroga, estudiada por Silvio Zabala. El Dorado, en Bolívar, será de América Unida; la Fuente de la Juventud, en Martí, será la América Nueva. Unión de intereses y destino, qué duda cabe, pero ante todo unión de lo que Martí llamara “el alma continental”, volcada a la

Esa invencible fuerza

Cintio Vitier

Cuando una lectura nos resulta decisiva o entrañable, huimos de lo genérico y abstracto para acogerla en esa recámara de la intimidad que es donde más profundamente nos relacionamos, si de principios últimos se trata, con todos los hombres y con la sociedad concreta a la que pertenecemos. Decía Unamuno que la conciencia de cada ser humano, en cuanto se desdobra y discute consigo mismo, es ya una sociedad en miniatura. En aquel recinto silencioso, en el que tienen que resolverse los mayores dilemas y decisiones de la vida, es donde hemos recibido los diálogos de Frei Betto con Fidel,¹ llenos del encanto de una conversación fraternal y familiar, que puede ser naturalmente interrumpida por una disertación teológica o por un intercambio de secretos de las cocinas brasileña y cubana. La verdad de la Santa de Ávila —que Dios también anda entre los pucheros—, vuelve a sorprendernos graciosamente en estas páginas, donde vemos a las dos corrientes de pensamiento más proyectadas hoy hacia el futuro de América Latina —el marxismo y la teología de la liberación— rendir homenaje, no al sectarismo suicida que pudiera utilizar para sus propios fines el enemigo común, sino a las posibilidades creadoras de una convergencia en la praxis revolucionaria.

Leyendo y releendo estos diálogos, del modo personal y participante que decíamos, re-cordaba yo —este yo solitario y social del que todos partimos, que es la piedra final de toque de nuestra autenticidad y por lo tanto de nuestro posible servicio a los otros— que el Viernes Santo de 1967 llegué a una conclusión: aquello que parecía ser un obstáculo para la plena integración revolucionaria —la fe en Cristo—, era, por el contrario, mi único camino válido para llegar a ella. Inmediatamente comprendí la otra cara de esa aparente paradoja: la integración revolucionaria —sin caer en falsas idealizaciones— era mi camino mejor hacia el cristianismo verdadero: el que se prueba con las obras. Asertos semejantes los había leído en escritos fundadores de Camilo Torres, y para su recepción estaba intuitivamente preparado por otro precursor profético: César Vallejo. Aquel Viernes Santo, en medio de una jornada de trabajo voluntario, escribí: “Los que piensan en el prójimo / y lo ayudan y trabajan para él / son tus discípulos: / no importa que lo ignoren”. Era la esencia de Mateo 25,² mi descu-brimiento del Mediterráneo (el que todos, en una forma u otra, tenemos que hacer para salir a navegar de veras); y es la esencia que subyace, asoma, se manifiesta y se ilustra con muchos argumentos y ejemplos en este libro, para los ojos de un “cristiano” que se quiera convertir al cristianismo real, aquí y ahora.

A la resonancia interior se suma, desde luego, la resonancia popular, que ha sido, por el interlocutor principal de estos diálogos y por el tema que los convoca, de una avidez reveladora. El propio Fidel se extiende en consideraciones acerca de “la religiosidad difusa” que es propia de “todos los pueblos”. El nuestro tuvo siempre fama de religiosidad más bien superficial y, por suerte, nada propensa al fanatismo. Quizás lo que se ha llamado superficialidad tenga algo que ver con la ligereza luminosa de la Isla, y con lo que Martí llamara “religión natural”, es decir, nativa, espontánea, ajena a la sacralización dogmática y fija, por donde resultaría que el cubano pudo escapar, mediante el sincretis-



justicia para *todos* los hombres, y en esto consiste la mayor novedad americana: en que /como ya apuntamos/ su proyecto no es su proyecto sino la utopía que late en el corazón de todos los hombres dignos de serlo. Sería bueno, por ello, no “regionalizar” excesivamente las estrategias de nuestras posibles soluciones, no dejarnos tentar, una vez más por el calco europeo, no caer ahora, por ejemplo, en la mimesis de una nueva Comunidad tan aliada a la injusticia que en nada contribuya al “equilibrio del mundo”. Nuestra identidad no hade ser salvada como una prenda perdida, porque ella consiste en ser creada día a día. Si el futuro ha de ser de los pueblos y no de los Imperios, para lo cual sí creo que existen fuerzas sociales y espirituales suficientes, nuestros caminos tienen que alejarse cada vez más de los patrones hegemónicos y dirigirse cada vez más, no hacia “el lugar que no existe”, la utopía europea o yanqui, sino hacia el tiempo y el lugar que siempre nos espera y nos sustenta: la invencible esperanza de encar-nación histórica. Esperanza planetaria, que es la única nuestra.

Febrero de 1992

RyC no. 1-1993: 4-9

NOTAS

¹ rabajo leído en la Cátedra Latinoamericana y del Caribe, en el Centro de Estudios Martianos, el 11 de marzo de 1992. Mucho deben estas páginas a la lectura de varios trabajos presentados en el Simposio “Ibero-América 500 años después, identidad e integración”, celebrado por la Cátedra de América Latina en la Universidad Nacional Autónoma de México en julio de 1991, y especialmente a las contribuciones de Leopoldo Zea (“Problemas de identidad e integración en Latinoamérica”), Beatriz Ruiz Gaytán (“El conocimiento de la historia como obstáculo y posibilidad de la integración e identidad latinoamericana”) y Juan Antonio Ortega y Medina (“La vocación americana de Alfonso Reyes”). Las citas correspondientes proceden del número 29, Septiembre-Octubre 1991, de *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, México, donde se recogen dichas ponencias, con las cuales estas páginas dialogan.

² José Martí: Obras completas. Editorial Nacional de Cuba, t 7, p 98

³ Ob. cit., t 8, p. 244

⁴ Ob. cit., t 6, p. 137

⁵ Ob. cit., t 4, p. 167

⁶ De especial significación resulta la nota escrita por José Lezama Lima con motivo de la muerte de Ortega en las últimas páginas del último número de *Orígenes* (1956), donde leemos: “Ya hoy lo podemos complacer, pues le acaba de llegar la gracia de la complacencia trascendente, ya le podemos decir Ortega el americano. La extrañeza del americano en el idioma, su voluntariosa o soterrada desconfianza de las palabras, hasta que una a una se decide a descubrirlas, a desgarrarlas en cada instante germinativo, estaba vivaz en él. Sabía que no podía disfrutar del idioma en blanda siesta, sino apoderarse de él como una conquista, como un comienzo. (...) No apetecía la tradición como disfrute, sino el disfrute de una tradición matinal, reciente, descubierta. Primera de sus hazañas: frente a la mortandad del verbo hispánico de sus comienzos, levantarse a la eficacia conquistadora del idioma. Por eso subrayamos la verdad esclarecedora de José Gaos cuando nos dice: “su par habría que elegirlo, a mi parecer, entre los máximos prosistas hispanoamericanos, que pertenecen al periodo posterior a la independencia de estos países”. Y más adelante, sumando la americanidad unamuniana: “No solo había disfrutado en su juventud la palabra de áureos ramos almendrinados del indio divino, sino que había leído a los cronistas de Indias, en su afán de aunar la palabra que se extrae con la aventura del paisaje de nueva tierra firme. Años antes Unamuno se encontraba con Martí, y tenía que descubrir allí, que dos de las mejores tradiciones españolas, el barroquismo de esencias y el misticismo, se encontraban de nuevo en su llegada americana. Ortega el americano, Martí y Unamuno, primer triunfo, de nuevo en el idioma. Plenitud que comienza por

nacer de una frustración, de un reojo de desterrado”. Por otra parte, completando y equilibrando las reacciones europeizantes y aun germanizantes aducidas por Zea, Lezama recuerda una declaración fundamental de Ortega sobre la colonización americana: “Para mí es evidente que se trata de lo único verdadera, sustantivamente grande, que ha hecho España”.

⁷ Cf. María Zambrano: “La Cuba secreta”, en *Orígenes*, No. 20, 1948, p. 3-4.

⁸ Ob. cit., t 1, p. 194.

⁹ Ob. cit., t 4, p 137.

¹⁰ Ob. cit., t 6, p. 133.

¹¹ Ob. cit., t 6, p. 158-160.

¹² Ob. cit., t 6, p. 22-23.

¹³ “el cubano saluda en la muerte al español a quien la crueldad del ejercicio forzoso arrancó de su casa y su terruño para venir a asesinar en pechos de hombre la libertad que él mismo ansía. Más que saludarlo en la muerte, quisiera la revolución acogerlo en vida: y la república será tranquilo hogar para cuantos españoles de trabajo y honor gocen en ella de la libertad y bienes que no han de hallar aún por largo tiempo en la lentitud, desidia y vicios políticos de la tierra propia” (*Manifiesto de Montecristi*, ob. cit., t. 4, p. 98-98). “Las Antillas libres salvarán la independencia de nuestra América, y el honor ya dudoso y lastimado de la América inglesa, y acaso acelerarán y fijarán el equilibrio del mundo”. Carta a Federico Henríquez y Carvajal, Montecristi, 25 de marzo de 1895. Ob. cit., t. 4, p. 111).

¹⁴ Ob. cit., t. 5, p. 468.

¹⁵ Citado por Juan Antonio Ortega y Medina en “La vocación americana de Alfonso Reyes”, *Cuadernos Americanos*, No. 29, sept-oct 1991, p. 60-61

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ Ob. cit., t. 7. pp. 117-118.

¹⁸ En mi trabajo “Nuestra América en Martí” se ilustran estas observaciones martianas, así como las correspondientes a los aportes afroamericanos: epicidad, plenitud natural, musicalidad. (Cf. *Temas martianos*, segunda serie, Centro de Estudios Martianos, 1982, p. 95-98.)

¹⁹ Laurette Sejourmé: *El universo de Quetzalcoatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 173.

²⁰ Véase sobre este tema el magnífico ensayo de Roberto Fernández Retamar “Contra la leyenda negra” (1976), incluido en su libro *Calibán y otros ensayos*. Editorial Arte y Literatura, 1979.

²¹ José Martí, ob. cit., t. 6, p. 160.

²² Ob. cit., t. 6, p. 153.

²³ Ob. cit., t 4, p. 110.

²⁴ Ob. cit., t 6, p. 161.

²⁵ Esa expresión evangélica figura fundacionalmente en el Artículo 1 de las Bases del Partido Revolucionario Cubano, aprobadas en Cayo Hueso el 5 de enero de 1891 y proclamadas en Nueva York el 10 de abril de 1892.

²⁶ “¿Quiénes son estos que vuelan como nubes, y como palomas a sus ventanas? / Ciertamente a mí esperarán las islas, y las naves de Tarsis desde el principio, para traer tus hijos de lejos, su plata y su oro con ellos, al nombre de Jehová tu Dios, y al Santo de Israel, que te ha glorificado”. (Isaías, 8-9) Cf. Julián Orbón: “Tarsis, Isaías, Colón”, en *Islas*, Universidad Central de Las Villas, No. 1, sept-dic. 1958, p. 7-25.

mo y las virtudes de su ingravidez, a los peores peligros de la institucionalización de la fe, reduciéndola instintivamente a dos líneas esenciales: liberación y caridad. Tales son, por cierto, los temas básicos de los dos libros claves de la Biblia: el “Éxodo”, revelación del Dios liberador del pueblo hebreo, a través de Moisés, guía político-religioso; y el “Nuevo Testamento”, revelación, en Cristo, del amor encarnado y militante como única fuerza capaz de redimir al hombre. Ambos mensajes, originalmente dichos desde y para los marginales y oprimidos de todos los imperios de este mundo, después de siglos de persecución, se fueron convirtiendo en ritos e instrumentos de poder. No es este el lugar para un análisis de esa historia, en la que no todo fue sombras y negaciones. Tampoco nosotros debemos desconocer, junto al reconocimiento de errores y culpas, lo que ha significado en Cuba la obra de evangelización y servicio social cumplido en silencio, de una Iglesia que tuvo papel relevante en los inicios de nuestra nacionalidad con el Seminario de San Carlos y la figura prócer del padre Varela. Pero lo que ahora queremos señalar es que las dos vocaciones visibles de nuestro pueblo —la libertad y el amor fraterno (cifrada esta última en la devoción a la Virgen de la Caridad del Cobre, metal mediador y unitivo)—, no se agotaron nunca en el culto, mantuvieron la inocencia y la sencillez de una “religiosidad difusa” muy peculiar, y alimentaron siempre el impulso de nuestras gestas patrióticas, cuya ausencia de odio —predicada por Martí como doctrina revolucionaria— no deja de subrayar Fidel en estas páginas.

En todo caso ¿qué significa, veintiséis años después del triunfo, el interés multitudinario que suscita el título *Fidel y la religión*, presentado por un religioso dominico? Algunos sociólogos aficionados que tuvimos en la seudorrepública seguramente hablarían de “embullo” y “novelería”, empecinados en confundir las señales indirectas de tantas frustraciones de aquel tiempo con un supuesto “ser” de nuestra “psicología nacional”. No pueden negarse, en el nuestro ni en ningún pueblo, maneras características de manifestarse, pero ellas son inseparables de un específico devenir y de las circunstancias históricas en que surgen. Las circunstancias de nuestro pueblo son las de una Revolución socialista en plena marcha, que en ningún momento olvida su raíz martiana. Esa raíz es la que nutre, según más de una vez lo ha dicho Fidel, su fundamento histórico y moral. Dentro de tales coordenadas, estos veintiséis años, impulsados por un proyecto nacional bien definido, lo fueron de lucha en todos los frentes y de formación política y ética, a nivel masivo. Solo así se explica la pasión con que nuestro pueblo ha sido capaz de seguir los públicos debates en torno a un tema tan intrincado como el de la deuda externa, que pasó a ser, como tantos otros, del dominio popular gracias al magisterio incansable de Fidel. No es raro, entonces, que un pueblo así formado e informado en cuestiones de cariz intelectual que llevan en sus entrañas el destino mismo de la humanidad, se vuelque también con entusiasta curiosidad para ponerse al día acerca de un tema que estaba casi virgen dentro del proceso pedagógico-revolucionario y que, por su índole misma, cualquiera que sea la posición previa desde la que nos acerquemos a él, toca inquietudes e interrogantes íntimas

prácticamente universales. La necesidad de una formación revolucionaria integral nos ha llevado, pues, tanto al conocimiento de la economía como de la teología contemporáneas, y así se va viendo claro, según siempre lo sostuvo José Martí, que todos los planos de la realidad se enlazan y se corresponden. Porque es sin duda el espíritu integrador martiano, asumido por Fidel, el que ha hecho posible este libro, sus fecundas enseñanzas, su lección fundamental de respeto, equilibrio y apertura. Decididamente el pueblo quería conocer, *in extenso*, las opiniones de Fidel sobre la cuestión religiosa. Frei Betto, el intermediario, empieza por donde siempre hay que empezar: por la vida propia, por la infancia, los padres, el medio familiar y social, las primeras impresiones escolares, el aprendizaje juvenil que lleva a las convicciones rectoras, hasta llegar a la toma de partido ideológica y a la lucha revolucionaria. Este prólogo riquísimo es como el magma de una novela real, de alto valor humano y pedagógico. Para los que no conocen a su interlocutor, fuera de Cuba, ahí está el hombre pintado por sí mismo. Marxista-leninista convencido, jefe del primer Esta-

do socialista de América, es él quien puede decir a su pueblo, sin olvidar una sola de las culpas históricas de la Iglesia Católica: “Pienso que ese Sermón de la Montaña lo habría podido suscribir Carlos Marx” (p. 326); el que puede reiterar lo que ya dijera al inicio de la Revolución: “quien traiciona al pobre, traiciona a Cristo” (p. 331), frase que para Frei Betto “es el fundamento de toda la Teología de la Liberación” (p. 330); el que piensa “incluso que se puede ser marxista sin dejar de ser cristiano y trabajar unido con el comunista marxista para transformar el mundo” (p. 333); el que, con la máxima autoridad, puede afirmar: “en tanto existan circunstancias en las que haya individuos que por determinadas creencias religiosas no tengan las prerrogativas que tengan otros, cumpliendo sus deberes sociales exactamente igual que todos los demás individuos, no es completa nuestra obra revolucionaria” (p. 247). Y esta idea de completez, de perfección, es el punto en el que, martianamente, ética y estética se confunden. Por eso dice también Fidel —coincidiendo de nuevo con Martí—, a propósito de los pasos dados y por dar para la solución armónica de las relaciones entre

marxistas y cristianos en Cuba: “no es solo una cuestión ética, es, incluso, desde cierto punto de vista, una cuestión estética. ¿Estética en qué sentido? Yo pienso que la revolución es una obra que debe ser perfeccionada; algo más, una obra de arte” (p. 280).³ Mucho tenemos que agradecer a Frei Betto, ese frailecillo iluminado, que padeció cárcel por los pobres y con ellos sigue trabajando, valiéndose tanto de la Biblia como de Marx, por el cumplimiento de la Buena Noticia en su inmenso, maravilloso y dramático Brasil; que con su atuendo laico y su rostro sonriente parece un muchacho anónimo de cualquier país de América Latina, y que con el mismo esmero prepara una esclarecida y revolucionaria lección de teología que un sabroso bobó de camarones. En cuanto a Fidel, solo podemos agradecerle este libro siendo mejores marxistas los marxistas y mejores cristianos los cristianos, y luchando unidos, sin desconfianzas ni reservas, en la edificación de una sociedad más justa, por la liberación definitiva de Nuestra América y por el reino de la justicia y de la paz en el mundo: esa invencible esperanza.

RyC no. 3-1986: 10-12

NOTAS

¹ *Fidel y la religión. Conversaciones con Frei Betto*. Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, La Habana, 1985.

² “Y dirá el Rey a los que estén a su derecha: Vengan ustedes, los que han sido bendecidos por mi Padre; reciban el reino que está preparado para ustedes desde que Dios hizo el mundo. Pues tuve hambre, y ustedes me dieron de comer; tuve sed, y me dieron de beber; anduve como forastero, y me dieron alojamiento. Me faltó ropa, y ustedes me la dieron; estuve enfermo, y me visitaron; estuve en la cárcel, y vinieron a verme. Entonces los justos preguntarán: Señor, ¿cuándo te vimos con hambre, y te dimos de comer? ¿O cuándo te vimos con sed, y te dimos de beber? ¿O cuándo te vimos como forastero, y te dimos alojamiento, o falto de ropa, y te la dimos? ¿O cuándo te vimos enfermo o en la cárcel, y fuimos a verte? El Rey les contestará: Les aseguro que todo lo que hicieron por uno de estos hermanos míos más humildes, por mí mismo lo hicieron”.

³ José Martí: “la campaña que desde años atrás venía preparando tiernamente, con todo acto y palabra mía, como una obra de arte”. (O.C., t. 20, p. 75).



Su sueño toca

Cintio Vitier



1

“Continúese, consejo que yo también recibiría gustoso, y llegue a acostumbrarse a su misma sorpresa”, me decía Lezama en su primera carta, enero del 39, cuando ya había escrito “Ah, que tú escapes”, ese don inicial de su misterio, y “Una oscura pradera me convida”, donde siempre releemos como si soñáramos: “mi memoria prepara su sorpresa: gamo en el cielo, rocío, llamarada”. No leíamos por aquellos años los poemas de Lezama, los aspirábamos, los gustábamos, los absorbíamos como sustancias desconocidas y nutritivas en estado de evaporación, sofocada vehemencia que deja el aguacero, golpe de la ola tragada por la arena. Así lo entendimos antes de conocerlo, en el encantamiento de una inolvidable absorción que entraba por la mirada y el oído fundidos, hasta la noche de la sangre. Pero si desde el principio nos acostumbró a las sorpresas de la reminiscencia y de las posibilidades que están agazapadas en nosotros mismos, ni él ni nadie podía prepararnos para las jugadas del tiempo indetenible, que en uno de sus más enigmáticos giros lo arrebató de nuestra vista, y en otro golpe de dados sencillamente inimaginable nos pone en medio de esta calle Trocadero, frente a sus definitivos 1, 6, 2, y a las graciosas columnas salomónicas que traspusimos por primera vez hace más de cuarenta años, para traerles a ustedes, como un fabuloso pez nuevamente sacado de las profundidades de la imaginación y la palabra, este gordezuelo volumen azul, *Poesía completa* de José Lezama Lima, que la Editorial Letras Cubanas tiene el acierto y la gentileza de ofrecer a todos los amantes del prodigio en el entero ámbito de la lengua española.

2

Trastes de ámbar por su sueño toca y tiene en dura corona regodeo.

Sea este soneto de Enemigo rumor, cuyo original, con leves enmiendas señoriales, estoy viendo pasar de su mano a la mía, guion de mis palabras, hojas de junio reverentes para el poeta que también nos escribiría “dándole la mano a las hojas del otoño”, cuando la palabra otoño, atravesada por el lloviznazo que barría las hojas secas del Prado y ponía tan hondo y añorante el ámbito del Malecón, no era una

palabra del calendario sino una mansión del palacio habanero de la poesía. ¿Quién dijo que en Cuba no hay estaciones? *Orígenes* las inventó y nosotros las vivíamos paseando por los parques de la Sierra, del Vedado y de la Víbora, cuyos almendros indios se sabían de memoria “Noche insular: jardines invisibles”. Cualquiera hoja decía por entonces: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”; cualquier banco mojado, bajo el súbito destello, iniciaba como un escalofrío: “Más que lebre, ligero y dividido al esparcir su dulce acometida”; un viaje entonces valía “cantidades rosadas de ventanas”. Así vivíamos en una ciudad que René Portocarrero iba a pintar para que en ella vivieran todos los que tienen hambre y sed de belleza, primera forma visible de la justicia. Y nuestra ciudad no era fantasmagórica ni irreal, porque si un papalote recita “Único rumor”, si una azotea imprime “Aislada ópera”, si el puente del Almendares evoca con noble envidia “Un puente, un gran puente, pero he ahí que no se le ve”, ciertamente no dejan de ser un papalote, una azotea con ropa tendida, ni el puente que todos conocemos. No dejan de ser eso, pero son algo más, quieren ser algo más, han sido convocados.

3

Botacillas, a lebre y pájaro convoca dulce verano de pinta y festoneo.

Mucho después Lezama me diría: “Se nos fue la vida hipostasiando, haciendo con los dioses un verano”. Finalmente el verano se impuso como “la estación total”, unitiva, que descubrió Juan Ramón Jiménez en Cuba y Puerto Rico, la estación cuyo fuego es “la carne de los dioses”, pero esos dioses no estaban en el *topos uranos* platónico sino en la conjunción de lo telúrico y lo estelar, como “la estrella en la fibra de la palma”. Hipostasiar para nosotros era encarnarlos y comerlos como frutas de esa espléndida estación integradora de lo lejano y lo cercano, del hogar y la intemperie, de lo primigenio y lo futuro. El futuro, sin embargo, estaba tapiado, era un futuro tan hermético por lo menos como nuestra poesía, y con muy mala cara. Perdónenme si ahora nombro gárgolas de pacotilla, Batista, Grau, Prío, que se turnaban en el tablero de la farsa. En sus “Señales” Lezama denunció la farsa, repudió el tablado con sus

títeres. Aunque siempre fue, en las décadas prerrevolucionarias, un empleado administrativo de menor categoría, y solo conoció, del llamado “medio ambiente” intelectual u oficial, groserías, indiferencias o incomprensiones, no puede decirse que jamás fuera humillado, pues su capacidad de desdén era infinita. En su tercer libro de poesía, *La fijeza* (1949), plantó como una ceiba un sólido poema anticolonialista, de un anticolonialismo que va desde el imperio cultural grecolatino hasta el *american way of life*, “Pensamientos en la Habana”, que desde luego pasó inadvertido, y cantó con forma de fondo su poética de la resistencia en “Rapsodia para el mulo”. Pero toda su poesía, en el fondo de su forma, era de resistencia y fundación, si bien sumergida y como silabeada, según él gustaba decir, “por debajo del mar”.

4

La hoja de oro, de tu cielo gota, trocada en nuevo sueño deletreo.

La ciudad construida por Lezama en sus “Coordinadas habaneras”, en *Paradiso* y en poemas como “El coche musical”, fue uno de sus mejores regalos a las nuevas generaciones de la Revolución. Es como si toda aquella Habana de la seudorepública que ya no existe, hubiera sido salvada de su propia corrupción para arder en la gloria de la imagen, habitabilidad de un infierno o purgatorio trocado en paraíso. Así en el poema nombrado se abre otro indeleble Parque Central donde las doce orquestas de Raimundo Valenzuela, regadas como llamas o semillas, amenizan un carnaval que no termina nunca, irisado siempre de otro modo en las “lágrimas compostelanas” de las arañas del antiguo Centro Gallego. La alegría posible o imposible, atestada de esos detalles deslumbrados por el cornetín que “pone a galopar las abejitas piruleras” o por “el tricornio cortés de la flauta habanera”, se ha salvado de la mala suerte, del ras de mar y de la policía. En esa Habana que ha pasado por las pruebas del *Libro de los Muertos*, asistimos al encuentro del poeta y el pintor. Veníamos de la Casa Úcar, la imprenta de *Orígenes*, Teniente Rey 15, cuyo rumor de linotipos y olor a tintas y aguarrás era el fondo para las divertidas discusiones

5

Por dondequiera, en hojas, tu albedrío, hasta en el mar creciendo tu corona y en cada hoja la estación de gloria abre un castillo al ciervo del estío.

En este libro que hoy recibimos y nos recibe como la casa de las maravillas, hay una sección final, debida al hallazgo feliz y la anotación fervorosa del poeta Emilio de Armas, que nos entrega los secretos embrionarios de la escritura de Lezama en su cuaderno de adolescente *Inicio y escape*. “Lo que aquí se dice —apunta Lezama— únicamente flota ascendente amparado en la virtualidad de un ejercicio de clase”. Imaginamos al muchacho que a sus dieciocho años, ya con parte de este cuaderno bajo el brazo, pasó del Prado de los patinadores a esa especie de

de Roberto, el jefe del taller, y “Fernando el impresor”. Enfilamos a contracorriente por la matinalidad de la calle de Obispo, ritual voluptuoso del Maestro, saludamos algunos libros y librerías, y pasamos de la Casa Belga al cafetín hispano-criollo de Reboredo en la esquina de O’Reilly y Aguacate, donde nos esperan, sobre la mesita de mármol, las empanadas de bonito y la espuma griega de la cerveza egipcia, marca *Polar bien fría*. Es entonces cuando llega Víctor Manuel, tenso cervato arisco, y se sienta como sobre ascuas. Los tres sabemos que estamos soñando cuando de pronto se acerca una vieja limosnera y Víctor le dice: “bésame”. Ya los tres estamos en lo sagrado, pero entonces viene la antítesis de la tontería y la vulgaridad, señoras ostensibles de aquella Habana: “un señorazo que llega y dice que se siente feliz”. El poeta, ya en su cuarto oscuro, escribe después con su pequeña letra (de la que Fina dirá que tiene los bordes rizados como los pétalos del clavel): “Víctor me insinúa casi inaudible: *Aquí yace la felicidad*. Y se sonrió, entonces palpé una verdadera alegría, muy semejante a la música estelar”. He aquí un fragmento de aquella Habana otra, la que, gracias a él, nunca va a morir.

cripta en que se fue convirtiendo el cuarto-estudio —atestado de libros, pintura cubana muy escogida, fotos tutelares, jarras, estatuillas, ceniceros y curiosidades barrocas que eran los pequeños lujos de su pobreza, cajas de tabaco repletas de cartas o poemas, inhaladores de *dyphné-inhal* — donde años después nos recibía regio, arrasado, irónico, invencible, con el resguardo caricioso de la madre y el pético muro de Baldomera, “el mastín de Castilla”. Ese pequeño cuarto oscuro y húmedo fue durante más de veinte años el centro de la imaginación cubana. Después de la muerte de la madre, 1964, ese centro placentario pasó al ceremonial y no menos entrañable de la sala, donde el poeta fumaba los tabacos de la sabiduría y repasaba los trastes y contrastes de la amistad, comunicándonos a ráfagas una misteriosa alegría, mientras su esposa María Luisa, tan cristalinamente cantada por él, servía en un copón el *limoné* inspirado con anís o “el mejor té de la Habana Vieja”. Era como si, a pesar de su enclaustramiento de “peregrino inmóvil”, Lezama se acercara (o fuera llevado por una marea invisible) cada vez más a la calle que lo esperaba detrás de las persianas. Así hoy, con la naturalidad de un sueño que toca su realidad, Lezama nos recibe familiarmente ya en plena calle, en esta calle popular y revolucionaria de su vecinería, frente a su casa-biblioteca que es como la casa pompeyana que viera Martí en Santiago de los Caballeros, cuidada por los ojos vigilantes de Fabiola, y también como un reflejo de la casa del *alibi*, “donde la imaginación puede engendrar el sucedido”. Así hoy el pueblo habanero jubilosamente saluda y festeja a su poeta,

Y el más celeste junio vuelve y perdona llamas al viento, nieve a la memoria.

Palabras de presentación de *Poesía completa*, de José Lezama Lima, pronunciadas el 11 de junio de 1985, en el acto que tuvo lugar frente a la que fue casa del poeta, hoy Biblioteca José Lezama Lima.

RyC no. 9-1985: 26-28

Pilar

Cintio Vitier

Nunca pudo ir a la escuela. No supo nunca lo que es el primer día de clases, cuando se va por la mañanita cruzando calles infladas de una emoción que es mezcla de susto, expectación y dicha. Nunca entró arrastrada por el pitorreo de las niñas en el patio de la escuela para, ocupar su sitio en una fila. Nunca vio subir en silencio la bandera de la patria, palpitando en el azul como su propio corazón en la jaula del pecho. Nunca se puso una bata rosada, ni una cinta rosada, ni unos zapaticos blancos. Nunca llegó corriendo a su casa para darle un beso a su papá. Nunca leyó la carta que su papá siempre le recordaba a su hermanito, para que escribiera con buena letra: "Y a Pilar dele un besito". Y eso que ella también se llamaba Pilar, pero nunca pudo leer "Los zapaticos de rosa", ni ver los grabados de *La Edad de Oro*. Nunca pudo sacar de los pechos de su madre la leche de la vida. Nunca pudo llorar, ni reír, ni mojar ni ensuciar los pañales, ni romperse las rodillas con los primeros patines, ni tener una bicicleta con tres ruedas, ni una muñeca china ni un juego de tacitas ni una caja de lápices de colores, ni una regla, ni una sortijita ni un collar, ni nada. Nunca vio la candela, ni el humo, ni el mar. Nunca vio a Fidel, ni a Camilo, ni al Che, ni siquiera en fotos. Hubiera podido enamorarse, y casarse, y tener hijos, y ser abuela, y enterrar a sus padres, y morir calladamente después de haber gozado la vida, pero nada de esto pudo, porque nunca pudo ver la luz del sol.

En sueños visitaba la niña a su madre, que la recibía riendo, llorando, o regañándola por alguna travesura. Sandino en la alta noche la despertaba — ¡Rosa, Rosa! — y ella abría los ojos arrasados, llenos de Pilar, porque era una niña y se llamaba Pilar, y se la describía a Sandino en sus gestos y mohines y su modo de correr como si el viento la soplara o de esconder la cabecita de pelo liviano en su falda. Y Sandino, cuando ella volvía a dormirse en busca de la niña, subía a fumar a la azotea, respirando a grandes bocanadas el aire nocturno del mar. Con el tiempo, sin embargo, la niña no necesitaba ya del sueño de su madre para acompañarla, y se fue colando en la vida de todos los días como un aroma solo perceptible por la madre, y, a través de ella, por Sandino, que enseguida notaba aquella sonrisa involuntaria y como distraída dulcificándole el rostro surcado de tajos, aquel brillo interior de los ojos que en medio de una conversa-

ción la dejaba absorta. Mediante esas vagas señales él iba sintiendo al paso de los meses cómo la niña crecía y ya iba a la escuela con su pañoleta roja, pulcra y espigada, tan parecida en su porte a Mamafela pero también, extrañamente, con algo de los Palma en sus grandes ojos castaños, de párpados pesados. Por eso no le sorprendió que una noche Rosa dijera ensimismada, mirando las luces azules del Malecón desde la terracita del apartamento: Tiene los ojos muy soñadores. Los dos quedaron callados, cogidos de las manos, mientras oían a Quintín que bajaba las escaleras silbando un bolerito.

Hecha de todo lo que no ha sido, Pilar, la niña perdida, ocupa el lugar que deja Quintín cuando está ausente. Cuando él vuelve, ella es la ausente, pero su ausencia, tan familiar para ella como para sus padres, parece estar mirándolo todo con unos ojos más suaves que los de su madre, menos preocupados que los de su padre, más lentos que los de su hermano. Se hecho fuerte Pilar en ser menos, casi nada o pura nada, y su compañía, como ella misma, no consiste en hacer ni decir nada, sino en mostrar silenciosamente otro punto hacia el que se dirigen las miradas cuando ni cosas ni los quehaceres bastan o cuando son tan hermosos, por obra y gracia de la Revolución, que desbordan de sí mismos. Así en la soledad de la noche barrida por las olas o en medio de la Plaza hirviendo de pueblo enardecido, Rosa la siente que musita dentro de ella su nombre, su verdadero nombre, mamá, mamaíta, o que la agarra súbitamente del brazo y cuando se vuelve es una muchacha miliciana que no puede reprimirse, gritando con la multitud Fi-del, Fi-del, Fi-del. Su desarrollo ha sido normal, con las consabidas enfermedades y maluqueras la infancia, pero a la vez ha tenido un ritmo propio, no coincidente con los días del almanaque. Quizás esto se deba a que nunca fue posible precisar el día de su nacimiento, o a otras causas más ocultas que Rosa considera como en un sueño mientras teclea en la oficina o viaja en la guagua repleta. Lo cierto es que Pilar ha ido ganando más años de los que debiera haber cumplido, y cuando la cuenta del almanaque, días más o días menos, le atribuye unos cinco años, inverosímiles porque hubieran implicado un baúl de recuerdos y una colección de fotos que nadie ha visto, resulta que ya está hecha una mujer, concluye Rosa, con la aquiescencia sin

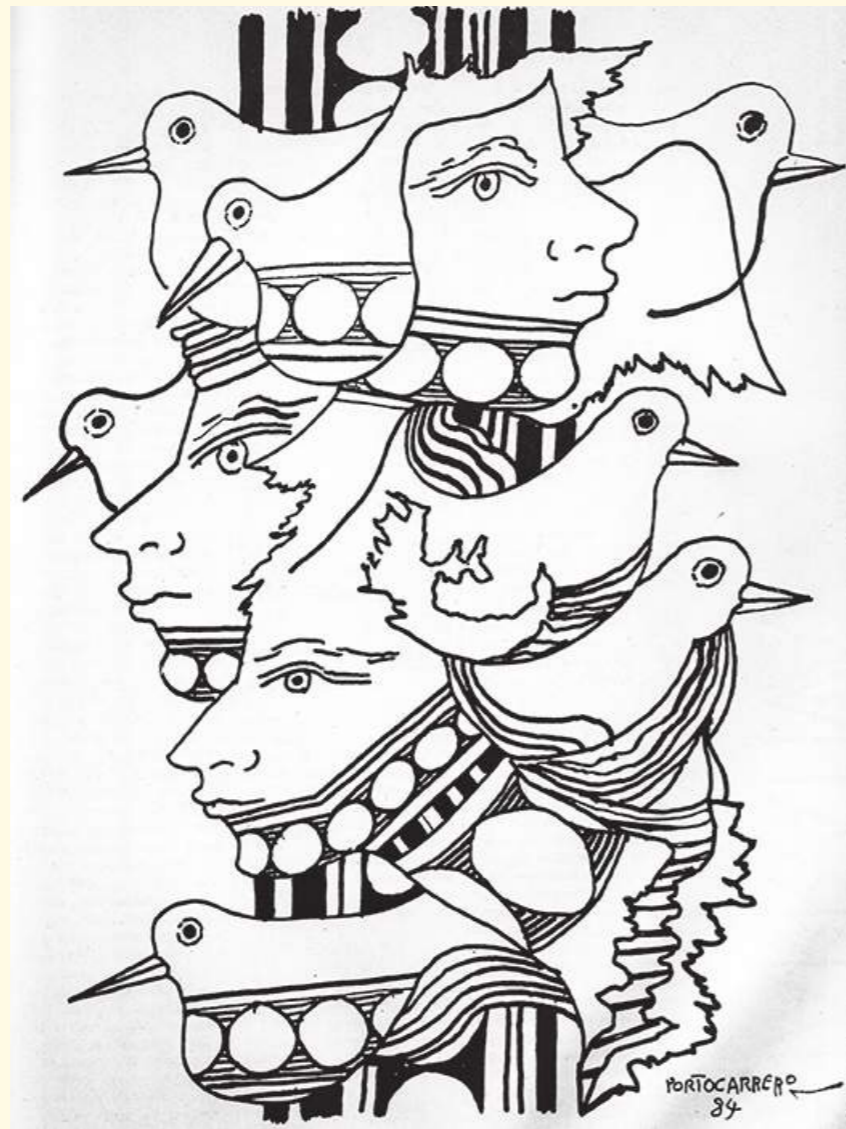


palabras de Sandino, que lo más que hace es irse a estudiar a la azotea; toda una mujer con veinte años, pareja perfecta de Quintín, pero con la diferencia de que ya no va a cumplir ni un año más, no va a envejecer nunca y, a la vez, conserva todas sus edades anteriores. Por eso tan pronto aparece Pilar con su bata rosada y su cinta rosada y sus zapaticos blancos, como pateando y gorjeando encuerita dentro del agua tibia de la palangana de plástico azul, como prendida al pecho de su madre succionando la leche de la vida, como bailando el chachachá con una amiguita frente al televisor, como saliendo para el Pre con su uniforme immaculado, las piernas delgaditas y los ojos soñadores, como hecha ya toda una mujer acompañando a su madre en la guardia nocturna del CDR. ¿Quién puede acompañarla así, de tan diversos modos? Porque Quintín la adora, pero es varón y ya anda suelto por ahí; además, es único, no porque no tenga su hermana que lo quiere mucho, sino porque él nació —él sí nació un día conocido, el 31 de octubre de 1961, día de San Quintín— solo, despegado, redondo, sólido, apoyado únicamente en sí. Al principio, cuando, recién nacido él, fueron a vivir en casa de tío Lucas, en Trinidad, separada ella de Sandino, hubo entre ella y él una mutua dependencia, de la que salió como alimentado por la raíz en su propia independencia, que no ha hecho más que fortalecerse con los años. De un vistazo se hace cargo diariamente del estado de salud y de ánimo de "los viejos", y salta como una pelota fuera de los problemas caseros y de las historias familiares. Pilar, en cambio, ayuda lo más que sus obligadas ausencias se lo permiten y quiere saberlo todo de la familia. Solo a ella puede Rosa contarle sus antiguas desavenencias con Sandino, que hicieron crisis cuando la muerte de Víctor alzado en el Escambray y la prisión de Salustio en Isla de Pinos, o la relación de tía Viole-

ta con sus padres, Máximo y Fernanda, y después su enamoramiento y casorio con aquel muchacho raro, Jacinto Finalé, que murió tan joven, del corazón, y cómo Salustio acabó yéndose para el Norte, matando a los viejos de tristeza. A Pilar le encantaban esos cuentos, aunque fueran tristes, los oía con verdadera avidez, y Rosa ya no recuerda cuándo empezó a notar que su hija se le adelantaba en el conocimiento de muchos pormenores y matices, como si a través de sus palabras adivinara lo que ella no le decía por pudor o por la tradicional reserva de los Altunaga, o incluso lo que no creía recordar ni siquiera haber sabido nunca. Era como si Pilar solo necesitara el toque silencioso de la confianza para abrir las puertas de su alma a todas las memorias y olvidos de las familias que en ella desembocaban, desde los tiempos de Luis Alberto Palma y Violeta Fundora en la calle Peña Pobre y de los padres de Paco Altunaga y de Flora Feliú en la loma frente a la Cabeza del Muerto o Cabeza de Cristo en el Escambray. De este modo llegó un día en que fue Pilar la que empezó a contarle a Rosa todo lo que había sufrido Luz Calcines desde que se casara con Alfonso Mayáns, y cómo era en su intimidad aquella señora que Rosa había conocido tan poco, aunque sí recordaba que era la que, sin proponérselo, había hecho más para que ella tragara a la niña bonita de la familia, Violeta Palma, tan revolucionaria y tan aristocrática y tan apegada a Sandino, su medio hermano, aunque ella nunca había pensado nada malo. Y entonces Pilar se sonreía dictándole: vamos, mamá, tú sí pensaste, lo que pasa es que ni a ti misma te lo confesabas. Rosa se asombra de la sagacidad de su hija, que por entonces ni siquiera pensaba en nacer o en no nacer, y sobre todo le maravilla la dulzura con que le dice esas cosas que ella no le soportaría a nadie más, una dulzura que no tuvo nunca su propia madre y que

solo podía compararse con el beso en la frente, en la mejilla o en la mano, que le daba Sandino todas las noches antes de dormir. Porque ya entre ellos, desde aquella desgracia, se había apagado el deseo pero no el amor cual, dice Pilar, sumergida en recuerdos que Rosa no tiene, me hace pensar que Jacinto estaba equivocado cuando le dijo a Violeta, conversando en el tronco hachado bajo las estrellas, que el amor es inseparable del deseo; y muy pronto él iba a saber que estaba equivocado, pues Violeta lo siguió queriendo sin deseo. Pero lo que más asombra y entenece a Rosa de su hija es que siempre acaba tratándola como una madre a su niña, y muchas noches ella se despertaba sola —Sandino está fumando en azotea— como si las lágrimas que mojan sus ojos fueran lágrimas de Pilar arrullándola el lugar más desolado de la noche. Pero no por eso deja nunca de ser su hija, y cuando la luz del sol entra por la ventana, vuelve a empezar la ronda de todas sus edades hasta los veinte años, ni uno más, y se reanudan los secretos de sus conversaciones. A Pilar sin embargo no gusta que ella, Rosa, convierta su presencia en un secreto, ni que se quede como boba mirándola pasar por donde no pasa nadie. Vamos, mamá, que no soy un fantasma sino tu hija; mira que papá va a creer que te estás volviendo loca.

Y es verdad que Sandino lo pensó. Que la pérdida de un hijo —una niña, decía ella, y se llama Pilar— afecte y trastorne un poco a la madre, nada tiene de raro; pero que salga del mal trance y pasen los meses y los años y no pueda olvidar... —¿a quién, si aquello, anegado en sangre, no llegó a nacer o nació muerto?—, sí resulta preocupante. Desde luego que ella se negó a ver a ningún psicólogo ni psiquiatra. Todo eso es una mierda, le respondió enfurecida, como si le hubiera ofendido mortalmente. Pasado el mal genio, volvió a ser con él tan cariñosa como antes, incluso más, amansada la fiereza que tanto lo enamoraba; pero entonces se hizo evidente, también para él, que había otra presencia en la casa y que el cuerpo de ella, después de lo ocurrido, resultaba intocable. De nada servía calificar aquella presencia o ausencia, daba lo mismo, de imaginaria o morbosa. Su mujer seguía siendo la guajira sana y fuerte de siempre, lo hacía todo en la casa con la misma energía campesina que él le conoció en el Escambray. Por la noche, en la cama, desnuda bajo el camisón transparente, no es que le negara su cuerpo: era aquella mirada de la que estaba ausente el sexo. Poseerla hubiera sido violarla. Desconcertado al principio, irritado y excitado por el acuerdo de tantas cópulas anteriores, trató de vencerla del absurdo de aquella situación. Por toda respuesta ella se desnudaba totalmente y lo esperaba con los ojos llenos de ausencia. Después de varios fracasos, él comprendió que lo absurdo era su empeño por desconocer una realidad que podía ser calificada de locura pero no ser desconocida. La simplicidad de su carácter concluyó que solo había dos caminos: dejarla por otra mujer o seguirla en su locura. Pero ella era su mujer. Entonces, una de aquellas noches en que se iba a fumar a la azotea, se puso a imaginarse cómo sería Pilar, y la vio cogida de su mano y de la de Rosa, paseando los tres por la acera del Malecón, y vio su cuerpecito erguido y sus grandes ojos castaños, como si flotara dentro de su batica blanca de “paradera”, con un gran lazo atrás, y oyó



su voz que le decía: papá, mira qué lindo, y él miró y vio el papalote que ondeaba en el aire azul, encima del mar sereno, y siguió el hilo tenso, casi invisible por los destellos del sol, hasta las manos de un niño subido en el muro del Malecón. A partir de aquella noche descubrió que la castidad no era tan difícil cuando el cuerpo amado se invisibilizaba por una pasión que podía unirlos de otro modo. Y sin contarle sus experiencias a Rosa, que tampoco le contaba a él las suyas, empezó a conocer con un desorden encantador, tanto soñando como despierto, las distintas edades de su hija, y a conversar con ella de todas las cosas de su vida, que ella llegó a conocer con una profundidad que lo asombraba. Fue así como supo de las sensaciones de irrealidad de aquel niño que empujaba un papalote de colores en la playa de Matanzas, y se iba cogido de la mano de tía Estrella (que era la fiestera, la que bailaba el zapateo en Nochebuena y el pasodoble y el foxtrot y el danzonete en el Baile de Mamarrachos del Casino Español) para la casa azul y blanca de la finca de Empalme, la finca de la abuela, frente a las líneas férreas y las barreras y los chuchos aceitosos y la caseta del jefe de estación y el andén inmóvil rodeado por los campos trémulos, rumorosos, resonantes, y allí sentía angustia; aquel niño a quien su madre, Mamafela, quiso como si fuera suyo hasta que lo tuvo a él, a Sandino, engendrado por quien iba a ser también el padre de Violeta; aquel niño que, ya adolescente, iba a los alticos de Tejadillo para consolarse del mal de la extrañesa y lloró amar-

gamente la muerte de Mamafela, como la muerte de su infancia, cuando la leyó en la carta escrita por Lázaro Campos desde la cárcel. Y Pilar le contaba las alucinaciones de su primo Lázaro, hijas de la mariaguana que lo llevó a la cárcel, como si fueran cuentos de hadas, y revivía desde los ojos achinados de Lázaro la explosión de La Cuvre con todos sus detalles, hasta aquel pedazo de hombre, cabeza y torso, que cayó en la estación de trenes, con las tripas colgando y el rostro bañado de petróleo, que solo pudo ser reconocido por el tatuaje en el brazo izquierdo: un Cristo rojo clavado en una cruz azul, y una cuadro más allá una sola pierna con la cicatriz de una herida que se hiciera de niño en la costa de Caibarién. Dicho tatuaje lo tenía desde los tiempos en que su barco, carguero de armas, fue torpedeado por un submarino alemán en los mares de Cochinchina, durante la Segunda Guerra Mundial. Después vivió en los Estados Unidos, pero aquello no le gustaba, y volvió a Cuba con su tatuaje y se hizo revolucionario, según contaba su hermano, un barbero de La Víbora, que fue quien identificó los restos y se los quería llevar para inhumarlos en la bóveda que construyó su padre en el cementerio de Caibarién, una bóveda inmensa como una casa profunda, a la que se bajaba por una escalerita, pero Fidel dio orden de que todos aquellos restos se juntaran en el panteón de las Fuerzas Armadas. Pilar lo sabía todo. Llegó un momento en que Sandino, sin abandonar su autoridad paterna, que con ella se ejercía más bien simbólicamente,

comenzó a plantearle problemas que había dado por insolubles y preguntas que a su juicio no tenían respuestas. Entonces Pilar se ponía a jugar a la suiza, y a los yaquis, y al pon, y Sandino se acordaba del sabor del granizado de fresa en las alturas de Simpson, y bajaba patinando como un rayo por toda la calle Contreras, desde el parque Machado hasta el parque de La Libertad, sintiendo cómo el viento le abombaba la camisa blanca, planchada por su madre. Y también Pilar, ya hecha una mujer, le hablaba increíblemente a su padre de sus propias emociones eróticas, limpiándolas de toda esa costra de prohibición que aún les quedaba, y de la noche en que la engendró a ella, penetrando profundamente en el vientre de su madre, que gemía como si ya estuviera dando a luz en un parto de placer que lo dejó rendido como un niño a su lado, mientras ella seguía llorando silenciosamente de alegría. Y Sandino lo escuchaba todo como un cuento maravilloso que venía de la boca de los difuntos al corazón de los vivos, presintiendo el instante, que estuvo tan cerca de él en aquella carretera de Playa Girón, en que también él se pasara al bando de sus compañeros muertos en la Sierra, en el Escambray, en Girón, y de Mamafela y de Papachicho y de Jacinto, el bando de los difuntos que no podían mezclarse con las sombras del Bicho, de Javier Fundora ni de Máximo Palma ni de los esbirros y los torturadores. Porque hasta en la muerte, le decía Sandino a Pilar, tiene que haber una distinción entre el bando de los buenos y el de los malos, aunque esto parezca cosa de película americana, pero en realidad no lo es, porque ellos lo han confundido todo, sino cosa de niños y de revolucionarios, porque la Revolución, como el juego de los niños, pero “al duro”, se hace para que de verdad ganen los buenos sobre los malos: de no ser así, no tiene sentido. Y ese vértigo de sinsentido es el que a veces acomete al revolucionario, no en la guerra, donde todo está muy claro, sino en la paz amenazada y en la lucha diaria por construir la nueva sociedad, donde lo bueno y lo malo, el futuro y el pasado, se mezclan como en una concreta, inevitablemente. Solo la muerte pone las cosas en su lugar y dicta sentencia y dice quiénes han sido los buenos y quiénes los malos. ¿Cómo, entonces, van a seguir mezclados en la muerte? No es que yo crea que los muertos siguen viviendo, le aclara Sandino a Pilar. Los muertos están muertos, qué duda cabe. Pero que estén muertos no significa que no estén en la muerte, sino precisamente lo contrario. Y si en la vida los buenos y los malos estuvieran mezclados, en la muerte no puede ser igual, porque entonces no habría justicia en ningún sitio, y la vida necesita que haya una justicia, aunque sea provisional o incompleta para creer que es posible construir el mundo de la justicia, no de los muertos, sino de los vivos, o tal vez de los vivos y los muertos. Pilar sonríe con cierta reserva, que no es la de los Altunaga, porque ella no está viva ni muerta, ella sencillamente no ha nacido, y por eso tiene esa libertad, esa ingravidez que le permite conocerlo todo y no participar en nada; pero esto último no es del todo cierto, porque si no participara algo, como un granito de sal en la comida, no podría conocer nada. Su condición es tan desconocida para ella misma como para sus padres, y es el participar en ese desconocimiento lo que hace posible que dialoguen entre sí, aunque se trata

más bien de diálogos cuyo encuentro habría que buscarlo, geoméricamente hablando, en el infinito. Lo que ella ofrece es un vacío que nada puede llenar y que por eso lo atrae todo. Al sentir que se le vaciaban las entrañas, Rosa fue la primera en sentir ese vacío, que empezó a brillar en sus ojos, y allí lo encontró Sandino cada vez que quiso poseerla después de la desgracia, hasta comprender que ya solo podían unirse en ese vacío imantador que era la posibilidad perdida, no usada, virgen. Quintín en esas nuevas nupcias no jugaba ningún papel, porque Quintín había salido de ellos totalmente. Ni una partícula había quedado en Quintín de ellos, que no se hubiera transformado absolutamente en Quintín. Estaba afuera. Tan hijo perfecto es, que es como si ya no fuese hijo, sino padre de sí mismo; como si no contaran con él, de tan poco que necesitaba de ellos; como si no hubiese Quintín, de tanto Quintín que había. Y esta quizás fuese la explicación de Pilar, porque ella lo daba todo al necesitarlo todo de ellos, porque ella sin ellos no era y esto les permitía emplear toda la fuerza que Quintín dejara vacante, en el vacío. De este modo el hijo perfecto era el perfecto hermano de la nonnata. O quizás el in-nato era él, y ella la única criatura que juntos, aunque solitarios, engendraban. Solo que a ella no la podían abrazar, sino que era ella la que los abrazaba con su menesteroso cariño inapreciable. Y Quintín desde luego la ignoraba, pero ella no a él; y tanto era así, que todas esas explicaciones de Quintín y de ella misma, se las daba a sus padres Pilar a medida que pasaban los años y ella se iba diluyendo en un sabor de las cosas, del tiempo, de la vida, que era un sabor de pérdida pero también de esperanza invencible, inseparable del vivir mismo, que acabó por unirlos para siempre hasta la muerte, cuando ya Pilar era como una leyenda cuyos últimos fragmentos y jirones se los llevaban las nubes de los atardeceres, huyendo por la inmensa abertura del Malecón. Y yo que escribo esta historia, que invento esta leyenda sugerida en sueños por una voz tan ausente como la de Pilar ¿no soy ya su único amigo sobre la tierra? Muchas veces me rondaba el silencioso pueblo al que ella pertenece. Recuerdo una página escrita en la oficina de los gánsteres donde trabajaba de mecánógrafo hace tantos años: “Ahora quisiera perder la esencia de lo perdido para saber si he de ser lo que promete mi olvido y para irme a lo ido en un silencio tan puro que lo agraz y lo maduro transparenten mi deseo de renacer lo que veo con ojos de desnacido...” Presentía, o deseaba, un radical alejamiento que me dejara esos “ojos de desnacido” que no eran ojos espiritistas de difunto, sino la mirada del que logra, o imagina que logra, sin salir de la vida, borrarse. Desnacido no significaría difunto sino más bien prenatal, nonnato, aunque no exactamente, pues no de-notaría un estado anterior sino un desposeimiento paralelo al suceder: una forma, en suma, difícil pero vidente, de la vida. Y si se quiere des-nacer, quizás por borrar —con gánsteres o sin ellos— el “delito de haber nacido” es para re-nacer, no desde la memoria, sino desde la virginidad del olvido. Quien durante años sintió esa vocación, no es raro que, según ley de justicia poética, en una duermevela oiga la voz de los no nacidos pidiéndole que los invoque o represente. Todo era borde en ese sentía instante: sentía mi

cuerpo al borde de un abismo, al borde de la luz, al filo de la palabra; la voz no venía de ningún sitio, sino de un borde insituable, nada terrible ni sensacional, muy sencillo, como una cosa cualquiera que se tiene al lado, sin notarla, y de pronto uno empieza a oírla. No era, sin embargo, una cosa, un ser, una persona, aunque de todo eso fuera como su retiroamiento (siempre que se le dé toda la fuerza posible al "como"). No puedo decir lo que era. Si tuviese que traducirlo a imagen sensible, diría: tela estirada, transparente, de una transparencia que no transparente ni refleja; luz sin brillo, que no parece proceder de ningún foco, muy estirada, eso sí, como tela, por los bordes invisibles. Una voz que sale de una tela de luz así, pudiera ser lo más aproximado. Próxima estaba además, sensiblemente cerca, aunque intocable, y cerca en especial de lo que en ese detenido instante percibía como alma novelesca. Es decir que la no se dirigió a toda mi persona sino hacia esa parte de ella donde están las posibilidades emanadoras de experiencias y sentimientos que no son los míos, aunque, por decirlo así, están dentro de mi territorio. No tenía, pues, que salir de aquella frontera significativa del sueño para despertar dentro de una continuidad a la que acudieron, más que los recuerdos de la vida, los de la novela. Sin esfuerzo regresó a mi memoria un dato casi perdido: en la penúltima página de *Peña Pobre*, finales del 69, Rosa había quedado embarazada. Violeta pensaba que aquel "nuevo hijo" vendría a colmar "la paz y la plenitud" alcanzadas por Sandino en su matrimonio. Casi nunca esos pronósticos se cumplen. Tal vez no hay superstición más confirmada por numerosas anécdotas que la que advierte el peligro de elogiar demasiado una situación o una persona. El hecho es que de inmediato sentí la relación de la voz del sueño con el embarazo de Rosa, y surgió completa, como si ya estuviese escrita, la historia de Pilar, que no es por cierto menos hija mía que de sus padres, si bien lo que ella tiene que hablar conmigo son otras cosas.

Ellos ignoran, por ejemplo, que cuando Jacinto, poco antes de morir tan inesperadamente, sentados en el tronco hachado al fondo del albergue cañero, bajo las estrellas, le hablaba a Violeta del amor y el deseo, estaba "arrebatao por un Eros que hubiera querido volcar aquella misma noche en el cuerpo de Violeta", y que su mayor felicidad hubiera sido tener de ella una hija que se le pareciera tanto como ella misma se parecía a Luz Calcines. Con ese deseo, inseparable de su amor, murió Jacinto, y con esa esperanza incumplida, que era como el deseo estelar de Jacinto dentro de ella, siguió viviendo Violeta, cuyo impulso germinal se detuviera para convertirse, según pensaba Quin-tín, en una leyenda. Leyenda visible y, en cierto modo, superviviente, pues Violeta seguía existiendo en carne y hueso, tan sólida como Quin-tín o Nubia, si bien se le notaban, en los ojos radiosos y vagos, en el peso compasivo de la espalda, en el andar vehemente y desgarrado, zonas de indefinición, zonas de anhelo y de nostalgia. Nostalgia de Jacinto, y también de la hija que no pudieron tener. ¿Por qué sabe Pilar estos secretos, por qué me los revela a mí, que debiera saberlos mejor que ella? Porque Pilar, y en eso tiene razón Sandino, lo sabe todo, pero no solamente todo lo de la familia, incluyendo las alucinaciones de Lázaro Campos y sus diálogos inexistentes

con Máximo Palma, sino, literalmente, todo. Y no porque haya estado por ahí, volando por los siglos y destapando tejados como el Diablo Cojuelo me dice muerta de risa, sino precisamente porque al no estar en ninguna parte ni ocupar ningún sitio, es el puro espacio en que todas las cosas caben, y aún más si las hubiera. Pero sucede que al mismo tiempo Pilar es una niña: no se las da de sabia ni de nada.

Si de algo se las diera, sería de nada. Niña nada, niña amada de su madre, de sus madres, de padres vivos o difuntos, imposibles. Pero ella ni imposible es, porque se engalana regiamente con el traje nupcial de la posibilidad perdida y avanza como una novia hasta el borde estirado de la luz, allí donde comienza la batalla de los hombres. Ningún final le gusta a Pilar, ella lo quisiera todo infinito, y menos uno tan pomposo y concluyente como el del párrafo anterior. Así me lo hace saber sin ningún miramiento, que por algo se ha convertido en mi exigente musa, la que me dicta lo que tengo que escribir y sobre todo lo que no tengo que escribir. Se desespera Pilar con esta necesidad o enfermedad mía de cerrarlo todo, como si la vida o a palabra, me dice, fuera una colección de gavetas, un estante con llave, un baúl con cerrojo. ¿Por qué se imagina usted — me increpa, ruborizándose — que papá subía todas las noches a la azotea, a respirar el aire de la noche abierta y del océano? Porque allí estaba más cerca de mí que en ningún sitio. No me gusta que me encierren en palabras ni en imaginaciones, y si lo he permitido es porque parece que no hay otro modo, aunque esto pueda tomarse como frivolidad o coquetería, de que me quieran. Pero el mejor modo sería olvidarse de mí totalmente, como hace mi hermano Quintín, ese poeta. Imítelo a él, que sabe por lo menos tanto como yo, porque sabe lo que yo no sé. Cuando él ve una cosa, yo no la veo. ¿Qué sencillo, verdad? Pero si usted pudiera unir, lo cual dudo mucho, la cosa que él ve con la que yo no veo, tendría la cosa entera, es decir, su presencia con su ausencia, lo que no ha visto nadie. Por eso es que somos los hermanos perfectos, como decía mamá cuando le dio la locura de querer imaginarme. Si algo detesto en esto, es decir en ese mundo, añadió Pilar pensativa, es la imaginación. Únicamente la perdono cuando es hija de la bondad o del dolor; quiero decir que la perdono siempre, lo cual resulta natural en mí, porque si en algo pudiera consistir mi esencia, como diría un filósofo, sería en haberlo perdonado todo de antemano. Por eso me daba tanta pena cuando papá me hablaba del bando de los buenos y el bando de los malos, que al menos en la muerte, para ejemplo de la vida, no debían confundirse (lo cual por cierto me recuerda aquella comedia de tanto éxito en la Habana del año de la Nanita, *Los buenos en el cielo y los malos en el suelo*, que dicen que no existió, y quién sabe...); o cuando usted intentaba terminar un párrafo, como quien cierra una caja de caudales, con "la batalla de los hombres". Y no es que me sea del todo indiferente esa batalla. No sé si usted se hace cargo de que yo iba disparada de cabeza hacia la tal batalla, y que solo por un azar, llamémoslo así, me libré de ella. Determinar a estas alturas si semejante privación me alegra o me entristece, no tendría ningún sentido, pero es obvio que lo que yo soy, o no soy, está indisolublemente ligado a cierta disposición, o predisposición, para entrar en la

batalla. Indiferente del todo, pues, no puede serme. Casi me atrevería a decir, forzando esa imaginación que ustedes aprecian tanto y yo desconozco, que alguna vez he olfateado, traído por ráfagas lejanísimas o profundísimas, el olor de la pólvora. Olor santo si los hay, verdadero incienso de unos dioses desconocidos para mí, que ustedes llaman héroes. Pero yo, privada de los dioses y los héroes, la más anciana y miserable y ciega y sorda y muda mendiga que imaginarse puedan los que pueden imaginar, soy rica de un perdón que desesperadamente quisiera transmitir a mi imposible descendencia. Un perdón que no significaría la negación del castigo, ya que a mí me está vedado negar nada, porque en mí se agotaron los poderes negativos; un perdón que ocuparía todo el espacio del castigo sin destruirlo; un perdón que sería tan doloroso como un castigo y tan jubiloso como un parto feliz.

Pero basta ya de utopías, sonrió Pilar, mirándome con sus ojos tristísimos. Si quieres terminar este capítulo a mi gusto, cuéntame el cuento que yo le contaba a mamá Rosa cuando ella, la pobre, se imaginaba en su dolor que me arrullaba, o que yo en sueños la arrullaba a ella, el cuento aquel que dice así: Había una vez una niña que no había en un jardín lleno de flores de colores que no había y en medio del jardín había una paloma herida que sí había con el pecho azul y el pico rojo y encima del jardín había un sol con su cola de pavorreal abierta con llamas llenas de ojos verdes como semillas lloviendo sobre el pelo de la niña que estaba perdida llorando y la niña le preguntó a la paloma herida cómo salir del jardín y la paloma le dijo que dónde estaba el jardín y le preguntó a un girasol cómo salir del jardín y el girasol le dijo que dónde estaba el jardín y la niña perdida se acostó cansada en la tierra y miró al sol con su cola de pavorreal y su pecho azul de paloma y su pico rojo y el sol le dijo tú eres Pilar y la niña ya no estaba llorando sino riéndose en los brazos de su madre y la paloma herida agonizando en la yerba empezó a decir una poesía y las sílabas de la paloma eran las lágrimas de su madre cayendo como las semillas verdes de la cola del pavorreal y el sol empezó a reírse y a rajarse y a bailar el son como si fuera la Má'Teodora con su palo y su bandola que rajando la leña está y Pilar le pregunta a la paloma herida ¿dónde está que no la veo? y la paloma le responde yo soy la Má'Teodora, yo soy, yo soy la Má'Teodora, yo soy, yo soy la Má'Teodora, yo soy, con un pasito diferente que no se acaba nunca...

RyC no. 11-1984: 56-64

La casa a oscuras*

Cintio Vitier

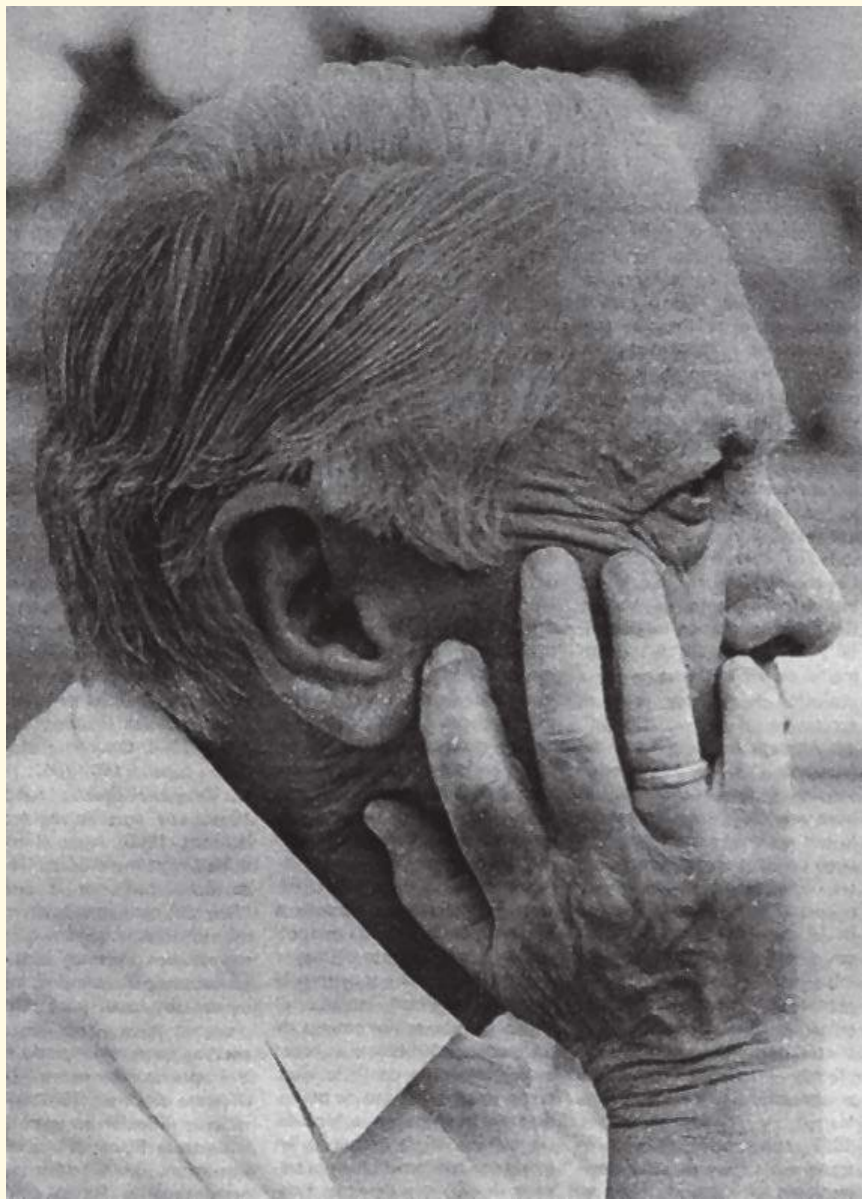
La casa a oscuras resulta ser, algunas veces, distinta de la casa en que vivimos. Al principio, cuando empecé a despertarme de noche, casi siempre antes de que mamá me llamara, no me daba cuenta. El motivo de esos despertares nocturnos — las clases de violín en La Habana — era tan emocionante, que no me dejaba espacio para ninguna otra sensación, o más bien todas las soñolientas sensaciones de aquellos extraños amaneceres — la luz eléctrica diferente de sí misma en el cuarto rodeado por lo oscuro, el agua fría del lavabo, el sabor ligeramente heroico del rápido desayuno en el comedor desconocido — se adherían o sumaban a aquella emoción predominante: ir a La Habana, solo con mi violín y mis cuadernos de música, llegar a la casa de mi maestro, subir la escalera de caracol que conducía a su estudio, pararme frente al atril que era como el juez inflexible de toda la semana, mientras el anciano maestro, derechísimo y vibrátil, se sentaba en un silloncito de mimbre, abanicándose con un pequeño abanico de mujer. Esa meta de mi vida tenía lugar entre las nueve

y media y las diez de la mañana, y duraba una hora que era como un juicio moral por el que pasaban, convertidos en escalas, arpegios, doblecuerdas, ejercicios de arco y lecciones de Kreutzer, los sucesos conocidos y desconocidos de mi vida, es decir (tenía entonces doce o trece años), todo mi pe-queño pasado y todo mi futuro inimaginable, imaginado entonces como una sucesión infinita de viajes a La Habana y clases de violín. En todo ello iba pensando mientras el *aerocar* (un carro plateado en forma de obús tirado por una cuña blanca), que me recogía en la puerta de mi casa, volaba por la carretera central del machadato, inseparable para mí esta palabra del olor quemado del asfalto que, derritiéndose, empezó a cubrir angustiosamente las calles que rodeaban a mi casa como grandes caminos de tierra y adoquines. La carretera y los paisajes y pueblos y familiares que atravesaba también eran emocionantes por la emoción avasalladora, aunque serena, dentro de la cual se iban desenvolviendo como sueños, por así decirlo, subsidiarios. Había una parada de ritual, cuya secreta euforia impulsaba a los pasajeros a salir de ese casi absoluto mutismo característico de los viajes que se inician al amanecer. Dejaba mi estuche y mis cuadernos en el asiento, participaba en el breve ritual, prestigiado de sabores e inflexiones populares, pero interiormente seguía viajando hacia mi meta, de tal modo, que paradójicamente el viaje desaparecía y de pronto me sentía caminando por un costado del Instituto de La Habana hacia el portón oscuro de la calle Industria, cuya aldaba de bronce retumbaba el prólogo de una angustiosa dicha: aquel absoluto y efímero juicio final que era cada una de mis clases de violín. Solo algún tiempo después de los primeros viajes empecé a cobrar conciencia de otra compañía que, además del violín, los cuadernos y la emoción que ellos visiblemente encarnaban, iba conmigo. Esa otra compañía era la de la casa a oscuras en que yo despertaba oyendo como en un tiempo anterior los primeros sonidos metálicos, sordos o cristalinos de la cocina. La cocina estaba, honda y abierta, en el traspatio de la casa, y se encendía únicamente con carbón. Un carromato tirado por dos mulos llevaba el carbón a la casa. Pero a aquella hora, para preparar el desayuno solitario del niño, se encendía solo un reverbero que daba una lla-



me recogía en la puerta de mi casa, volaba por la carretera central del machadato, inseparable para mí esta palabra del olor quemado del asfalto que, derritiéndose, empezó a cubrir angustiosamente las calles que rodeaban a mi casa como grandes caminos de tierra y adoquines. La carretera y los paisajes y pueblos y familiares que atravesaba también eran emocionantes por la emoción avasalladora, aunque serena, dentro de la cual se iban desenvolviendo como sueños, por así decirlo, subsidiarios. Había una parada de ritual, cuya secreta euforia impulsaba a los pasajeros a salir de ese casi absoluto mutismo característico de los viajes que se inician al amanecer. Dejaba mi estuche y mis cuadernos en el asiento, participaba en el breve ritual, prestigiado de sabores e inflexiones populares, pero interiormente seguía viajando hacia mi meta, de tal modo, que paradójicamente el viaje desaparecía y de pronto me sentía caminando por un costado del Instituto de La Habana hacia el portón oscuro de la calle Industria, cuya aldaba de bronce retumbaba el prólogo de una angustiosa dicha: aquel absoluto y efímero juicio final que era cada una de mis clases de violín. Solo algún tiempo después de los primeros viajes empecé a cobrar conciencia de otra compañía que, además del violín, los cuadernos y la emoción que ellos visiblemente encarnaban, iba conmigo. Esa otra compañía era la de la casa a oscuras en que yo despertaba oyendo como en un tiempo anterior los primeros sonidos metálicos, sordos o cristalinos de la cocina. La cocina estaba, honda y abierta, en el traspatio de la casa, y se encendía únicamente con carbón. Un carromato tirado por dos mulos llevaba el carbón a la casa. Pero a aquella hora, para preparar el desayuno solitario del niño, se encendía solo un reverbero que daba una lla-

* Cuando preparábamos esta edición, Cintio nos entregó este cuento inédito, el cual ofrecemos a nuestros lectores... (Nota con que se introdujo este texto en las páginas de RyC).



ma dulce y adulona. El niño desde su cuarto oscuro solo la presentía. Cuando la madre encendió el bombillo, más que iluminarse el cuarto, el resto de la casa se sumió en las tinieblas: unas tinieblas más espesas que la noche misma, unas tinieblas de abismo. Si hubiera podido formularse de este modo, el niño hubiera pensado que la luz no era otra cosa que la conciencia de la sombra, pero de lo que sí tenía una noción muy clara, aunque inexpresable, era de la naturaleza propia de la luz eléctrica, que brotaba de aquella bujía como un líquido tasado por límites estrictos. Esos límites eran los que delataban la realidad de la casa a oscuras, salpicada, como por manchas dolorosas, por dos focos de luz: la bujía del cuarto y la llama del reverbero, esta última ganosa de amistar con las estrellas de la madrugada. La llama del reverbero y el titilar de las estrellas formaban como la bandera en jirones de un país ignoto. En cambio la utilidad de la bujía la apagaba de golpe, no tenía más allá. Moverse en aquel cuadrado de luz eléctrica tenía algo de estar en una prisión, si bien una cierta ternura quería tocar tímidamente las ropas, la cama, los cuadros... Ah, pero los cuadros — las ruinas de Palmira, las mujeres semidesnudas junto al lago enlunado, el abuelo muerto— eran otros, significaban otras cosas incomprensibles que no había tiempo de averiguar. El poco tiempo, en

realidad, la prisa como hundida de aquellos minutos anteriores al amanecer, eran la causa de que no pudiera acercarme a un conocimiento que por todas partes se me insinuaba y, a partir de un momento imprecisable, empezó a asediarme. Quizás ese momento no tuvo lugar dentro de la casa, quiero decir, dentro de la porción cortantemente iluminada de la casa, ni siquiera cuando sigilosamente atravesaba con mamá la casa a oscuras para esperar en la acera desierta el paso puntualísimo del *aerocar*, en el que en-traba con el beso de mamá en la frente como si me estuviera yendo para una batalla de la que, increíblemente, ella estuviese segura que regresaría siempre vencedor. No recuerdo que en aquellos momentos hubiera habláramos nada. Las palabras parecían no existir todavía. Despertábamos a un reino mudo, en el que las cosas que ella y yo teníamos que hacer — incluso ir yo al húmedo y hostil baño del traspatio cuyo piso, no sé por qué, siempre temía que se desplomara sobre un agua subterránea— constituían un lenguaje suficiente y, en lo posible, arropador. Como palabra fundamental, el agua fría del lavabo donde me empapaba la cara y el cuello, aclaraba todo lo necesario para atravesar la casa a oscuras (mamá ya había apagado las luces de mi cuarto, el comedor y la cocina), entrar al *aerocar*, llegar a la casa de mi maestro en La Habana, subir la escalera

de caracol y pararme frente al atril. Entonces comenzaba realmente el regreso que, pasada la ascética disciplina y el baño lustral de la clase, no tenía ninguna importancia ni emoción, y era la parte trabajosa, gris de toda la jornada. Pero quizás por ello mismo, por el tedio del almuerzo en casa de los tíos o completamente solo frente a la mole insulsa del Capitolio, por el marchito retorno, al atardecer, en un ómnibus común, con su despojamiento de radiosos obstáculos invisibles, pude ver, de pronto, allá al fondo, como una cueva pequeñita que lo contenía todo y no había cesado un instante de estar conmigo, la casa a oscuras. Ya no se trataba de un fragmento prescindible, aunque también precioso (en él dormía aún mi padre y estaban mis plumas, lápices, libros y libretas del colegio): era una agridulce, constante compañía, pero también un territorio virgen que me desafiaba. Durante todo el viaje, casi imperceptible, había estado conmigo. Durante toda la clase, había sido el tema inapresable y central, del que todos los ejercicios y hasta el *Concierto en la menor* de Vivaldi, eran variaciones, aunque el anciano maestro no lo notara. Yo apenas lo notaba, absorbo más bien en el hecho, solo muchos años después configurado en mi interior, de que ser alumno de Juan Torroella era como ser alumno de violín de Enrique José Varona o de Manuel Sanguily, o mejor, de un punto medio imaginario entre los dos: del uno tenía ese blancor cubano que llevó a Martí a llamarlo “flor de mármol”; del otro, la erguidura, el nervio, la prontitud espiritual, ese fuego que le descubrí ejecutando, ya casi sin poder, la parte del primer violín del *Quinteto* para piano y cuerdas de César Franck. Demasiadas cosas, algunas evidentes y otras presentidas, se interponían para que yo no viera lo que estaba al fondo de mis propios ojos. Cuando por fin, en uno de aquellos desabridos regresos, empecé a vislumbrarlo, no estaba preparado, como probablemente no lo estoy aún, para valorar su significación. De paso debo consignar que desde muy niño, aunque pareciera distraído o ensimismado en algún juego, me empeñaba por encontrarle significación a todo, especialmente a las cosas más oscuras. En este caso, sin embargo, no se trataba de una cosa estática, como la pila del lavabo que a veces hablaba diabólicamente sola, sino de algo que, sin dejar de quedarse definitivamente atrás, podía viajar conmigo y servirme de misterioso punto de referencia en cada nueva circunstancia; ni tampoco de una cosa errante, como la palabra “política”, que no se podía apresar y lo ensombrecía todo. La casa a oscuras era un lugar muy definido dentro y fuera de mí, sin que esa doble condición de estar adentro y afuera planteara ningún problema, y, por otra parte —lo que constituía quizás su mayor encanto—, no podía determinarse si su significación última era triste o feliz. He dicho “encanto” y debía decir, para ser más fiel a su esencia, “atractivo”. La casa a oscuras, en los amaneceres señalados para las clases de violín en La Habana, era cada vez más atractiva para mí, sin que la casa perfectamente conocida, detalle por detalle, donde vivía diariamente con mis padres, pudiera deshacer o contrarrestar aquel encanto, aquella atracción, que no tenían tampoco los otros amaneceres no señalados por las clases de violín y la prisa de un despertar, de un llenarse de angustioso júbilo la cara, de un

vestirse con rápido esmero, de un desayunar con la poca luz del comedor, operaciones que cada vez se iban convirtiendo más en ávidos reojos a la parte dormida y oscura de la casa, como si allí estuviera escondido un tesoro, un secreto, una ilusión mayor aún que la del viaje y las clases de violín. No estaba desprovista esa atracción de un cierto miedo comparable al que pudiera sentirse frente a un animal desconocido. De hecho llegué a imaginarme aquella parte de la casa, en los nocturnos despertares señalados, como una ballena en cuyo vientre dormía mi padre como un niño, aunque pronto —quizás cuando el *aerocar* estuviese llegando a la carreterita de tierra que conducía a Empalme— saldría enteramente adulto al patio de la mata de mango y las violetas, con su tacita de café. Pero en general, con respecto a la casa a oscuras de aquellos amaneceres, no me gustaba imaginarme nada. Cada vez deseaba más conocerla, entrar en ella, no dejarla atrás como una incógnita que me acompañaba tenazmente y que con esa misma tenacidad me reclamaba. Fue así como una madrugada, cuando ya estaba listo para salir con mi estuche y mis cuadernos, apagué las pequeñas luces del comedor y de mi cuarto, y decidí no ir a la clase de violín en La Habana, sino penetrar en el reino dormido de la casa a oscuras. Sorprendentemente, como si lo estuviese esperando, mamá no se opuso y desapareció no sé dónde. Después de tantear supuestas entradas que eran ásperos muros o pedazos de muebles irreconocibles, tan pronto pude entreabrir la puerta de la habitación contigua a la mía, sentí la mano de una muchacha que en la densa penumbra de aquel cuarto desconocido se me pareció a una de las varias hermanas que vivían al lado de mi casa. “¿Anita?”, susurré. Sin contestarme apreté mi mano y me condujo a través de varias habitaciones vacías hasta una débilmente iluminada por un quinqué. Alrededor de una mesa, donde se adivinaban libros, papeles y planos en desorden, un grupo de hombres cuchicheantes y coléricos discutían un asunto urgente. “Es el cuarto de los conspiradores”, me dijo al oído la muchacha que cada vez se me parecía más a Anita, parecido que en el fondo lamentaba pues la así llamada era la más seria y menos atractiva de nuestras vecinas. En aquellas circunstancias, sin embargo, la supuesta Anita estaba dotada de una vaporosidad que, sin hacerla menos sólida, le confería cierta gracia de que estaba desprovista la Anita original. La luz del quinqué, además, alcanzó a descubrirme una distancia excesiva entre la nariz levemente equina y los labios exageradamente prolongados, rasgo este último que procedía fielmente de la que empecé a llamar, para mi fuero interno, su “modelo”. En suma, era y no era Anita, como era y no era una muchacha, pues a veces parecía más bien el ejemplar único de una especie híbrida de venado, llama y tapir. Nuestras relaciones, sin embargo, en aquellas oscuridades que tendían a convertirse en profundidades, eran perfectamente humanas y siempre sentí su mano apretando la mía como la de una muchacha normal. La próxima habitación que me mostró fue la de los esposos. Estaba absolutamente vacía, amueblada en un estilo indefinible y ordenada con una meticulosidad que producía escalofríos. Cuando ella sintió que yo temblaba, sonrió extrañamente con sus extensos labios, como

un animal desconocido. Los dos estábamos bañados en sudor y por eso fue un inmenso alivio salir al patio bajo las últimas estrellas, donde se estaba celebrando un banquete silencioso. Los comensales parecían abstraídos, como jugadores de ajedrez, por un problema que no tenía ninguna relación con el banquete, no obstante lo cual cada cierto tiempo alguno de ellos se levantaba y pronunciaba un corto brindis o un largo discurso silencioso. “Anita” me condujo por debajo de un pequeño arco de mampostería despintada hacia un corral de puercos donde dos hombres se estaban destrozando a cuchilladas. La sangre corría con una belleza independiente del terror y la violencia de sus rostros. Era una lucha feroz y tan silenciosa como el banquete que habíamos dejado atrás. De pronto “Anita” se paró frente a mí como si fuera un espejo oscuro del cual solo podía ver sus ojos desorbitados de caballo frente a un abismo. “Mira”, me dijo, sujetándome las dos manos. No sabía si estaba vestida o desnuda, viva o muerta. Cuando miré su frente, vi un cuarto pequeño al que había subido por una escalera de caracol. Mi maestro, sentado en un silloncito de mimbre, se abanicaba con un abanico de mujer. Apreté el violín en el mentón y levanté el arco blanquísimo, omnipotente, peligroso, implacablemente dispuesto a caer sobre la cuerda herida, en el espacio inmenso de la casa a oscuras.

El Castillito, Sierra del Escambray, 5 de marzo de 1989

RyC no. 5-1989: 7-9

Confesión desde otra óptica

Cintio Vitier

Confesión en el barrio chino, de Nicolás Dorr, se sitúa en una línea de creación dramática cubana cuyos principales antecedentes son *Electra Garrigó*, de Virgilio Piñera, y *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe. Cuando decimos antecedentes no sugerimos ninguna subordinación jerárquica, ya que las obras aludidas no han sido superadas hasta hoy en sus respectivos pro-pósitos. Es la continuidad dialéctica de los objetivos propuestos y logrados, lo que relaciona estos tres momentos de nuestro teatro contemporáneo. Dicho muy brevemente: Piñera, siguiendo a la vez una tendencia de nuestra cultura desde el XIX y una moda internacional de los años cuarenta, realizó la cubanización de la tragedia griega con memorable acierto; Carlos Felipe, en el "réquiem", configuró una estructura trágica nacida de situaciones y elementos mágicos netamente cubanos. El telón de fondo de ambas piezas era la corrupción social de la seudorepública. En la obra de Nicolás Dorr, cuyo telón de fondo es la Revolución naciente, se expone, a modo de catarsis, una situación trágica (no exenta de tragedia y melodrama) procedente del mundo anterior y que no se cierra en sí misma, que sale del *fatum* por la intervención de un elemento nuevo: la óptica revolucionaria, representada por el joven novelista empeñado en entrevistar a Violeta Álvarez.

¿Qué debe entenderse aquí por óptica revolucionaria? No se trata solo de la lucidez del joven acerca de las trampas sociológicas y psicológicas de que ha sido víctima la protagonista, si bien esta lucidez, ejercida implacablemente, juega un papel esencial en la batalla por conducirla a la anagnórisis con su verdadera historia. Tampoco se trata del factor anecdótico, aunque también profundo como punto de referencia real y como posibilidad recuperable en otro plano, que aporta la relación de la prostituta de Caimanera con Pedro Luna, el estibador revolucionario. De lo que se trata, centralmente, es de lo que Martí llamara, en la dedicatoria de *Ismaelillo*, la "fe en el mejoramiento humano", la fe inquebrantable y activa en la capacidad del ser humano para superar sus deformaciones y transformarse y transformar el mundo. Esa apasionada actitud de transformación y de rescate, es la que anima al joven novelista frente a la crisis moral en que ya se debatía oscuramente Violeta Álvarez antes de su llegada, crisis que él va a llevar hasta sus últimas consecuencias. También

él, por su parte, se va transformando durante ese asalto a la amarga intimidad de ella, que al principio parece no tener otro móvil que la obtención de un testimonio novelable (y no dejan de ser agudas las observaciones de ella sobre un género que, de no manejarse con delicadeza, puede llegar a convertirse en una especie de vampirismo literario). El testimonio mismo, y sobre todo la persona desgarrada que lo va lanzando a borbotones de hiel entre jactancias, risas, contoneos, tragos de whisky, vulgaridades, falsos romanticismos y otras patéticas artimañas, lo va invadiendo e involucrando de tal modo que el joven acaba siendo arrastrado, por la compasión y la participación, a ejercer las funciones de un confesor laico o más bien partero de la verdad de una vida toda hecha de mentiras.

El hecho, que se revela solo hacia el final, de ser él hijo de Leticia, la única amiga de Violeta Álvarez, sirve para explicar su conocimiento fragmentario del pasado de esta, incluyendo una carta reveladora, pero añade un ingrediente melodramático que, sumado a los inevitables de la trama, puede restarle fuerza al planteamiento esencial de la obra. Porque, en efecto, no se trata de una comedia o drama de enredos que se desenredan, sino de una situación trágica resuelta dentro de (y, en el fondo, gracias a) una situación revolucionaria. Y cuando decimos situación trágica no olvidamos el diseño melodramático de la trama, solo que aquí se trata de un melodrama asumido hasta la soledad existencial de la tragedia, y la catarsis que se persigue será, precisamente, la catarsis del *melodrama*.

El principal escollo para la realización de esta obra debió consistir en la *falsedad* que justamente se propone conjurar. Esa *falsedad* está presente ya en el sitio mismo donde se desarrolla: un reservado del restorán chino El Pacífico. En el libreto se lee: "Decoración asiática con un cierto aire de postal diseñada en Nueva York". Convertir esa postal en un confesionario de novelista o en un consultorio de psicólogo, sin que lo parezca, no es tarea fácil, como no es fácil que "el terremoto cubano", después de revivir, entre otras muchas cosas deplorables, y no sin autocomplacencia, el *streap-tease* que la hizo famosa en Nueva York, llegue a arrancarse de veras la máscara frente al espejo de su propia conciencia, y en presencia de otro. Si ello se hace posible, es



porque el otro —fuese hijo o no de Leticia— llega a creer de veras en la posibilidad de rescatar a aquel ser humano sepultado bajo una montaña de inmundicias y maquillajes. Esa convicción, de profunda raíz revolucionaria, deja atrás el proyecto de novela para entrar en el gran teatro del mundo (que en este caso va del prostíbulo y el *burlesque* a la frustración de la maternidad, el desamparo y el miedo), para tomar partido por la víctima y arriesgarse con ella en una aventura de re-conocimiento llena de sorpresas, matices y complejidades. De entrada la víctima no acepta haberlo sido, y de hecho no siempre lo fue, o no siempre lo sintió así. En medio de la alienación que la convirtió en una viviente mercancía, un poco o mucho de ilusión y de placer hubo a veces en su vida: estos matices, a los que ella se aferra con desesperada hipérbole, dan autenticidad a un proceso de desenmascaramiento que de otro modo sería inverosímil y falso. Por otra parte la falsedad, como hemos indicado, no es aquí falla literaria sino ingrediente real, veneno cuyo único antídoto es la dura aceptación de la verdad, y, sobre todo, la posibilidad, entrevista, de volver a empezar. La obra termina con estas palabras arrasadas por el llanto, la vergüenza y la ira de Violeta Álvarez: "Debíamos volver al principio, ¿no?". Palabras anhelantes y ambivalentes que significan volver a contar todo tal como realmente fue, asumirlo sin mixtificaciones, pero también, a partir de esa catarsis, volver a empezar la vida desde la verdad, la honradez y la esperanza. Conmueve pensar que esos dos seres ya inseparables van a continuar, después de correrse las cortinas, trabajando juntos en la búsqueda del camino que conduzca, realmente, al "mejoramiento humano". Toda la moral (no moraleja) de la obra reside en la afirmación de que esto, aunque muy difícil, es posible.

Confesión en el barrio chino fue pensada y escrita para una actriz. La respuesta de Rosita Fornés a este reto, que implica un *tour de force* de recursos escénicos y vitalidad artística, es insuperable. Su interpretación, o más bien encarnación de Violeta Álvarez, muy eficazmente secundada por Gerardo Riverón, no será olvidada en la historia del teatro cubano. Tampoco lo será esta pieza necesaria, hermosa y valiente de Nicolás Dorr.

RyC no. 11-1985: 16-17

Los papeles de Cintio

Enrique Saíenz

En plena adolescencia publica Cintio Vitier (1921) su primer libro, *Poemas* (1938), el inicio de una de las obras fundamentales de la cultura cubana. Después de ese primer cuaderno de mirada intensa y de cuestionamientos que revelan la extraordinaria hondura de que era capaz su autor, se irían conformando los libros sucesivos en busca de lo que podríamos llamar la realidad trascendida, inquietud que encontramos no solo en la concepción del mundo en la que se sustenta el corpus total del quehacer literario de este importantísimo poeta, sino además en la sed de escritura que lo conduce hacia el diálogo con las palabras. En el comienzo de aquellos poemas de 1938, en su raíz viva, estaba esta pregunta de los momentos finales de la sección “Noche intacta (Hojas)”, de *Capricho y homenaje* (1946): “¿Quién soy y qué me hago?” Angustia temprana, pregunta que nos llega como un despertar y que en el caso de Vitier trae implícita toda una poética y una auténtica necesidad. La perplejidad ante sí mismo es decisiva para comprender la nutrición interrelación que se establece entre poesía y realidad desde aquella adolescencia deslumbradora hasta *Hojas perdidas* (1988), su más reciente muestra lírica, en la que subyacen las insalvables interrogantes frente al acontecer, centro de la integración espiritual de este creador, ya se trate de un acontecer puramente ontológico (el Ser de las cosas en sí y en su dinámica relacionable) o del acontecimiento histórico, cuya ejecución posee la capacidad de fundar una conciencia colectiva. En esa dualidad encontramos los signos de la evolución de Vitier, las diferencias entre *Vísperas. 1938-1953* (1953) —libro que recoge la casi totalidad de sus textos poéticos de esos años— y *La fecha al pie* (1981) y *Viaje a Nicaragua* (1986), con poemas suyos y de su esposa, Fina García Marruz. El tránsito de una a otra manera de plantearse la misma pregunta lo tenemos en *Testimonios. 1953-1968* (1968), que incluye vivencias de los inicios de la edificación del socialismo en el país, un proceso histórico que puso en tensión y en movimiento a las más autóctonas fuerzas de nuestro ser nacional.

Las imágenes en los poemas de Vitier anteriores a la decisiva influencia en su quehacer literario de la apertura del socialismo, nos revelan algunos elementos que hacen factible una transformación como la que se ha operado en su lírica desde la década del sesenta. Tenemos en primer lugar la radical te-

rrenalidad de los objetos, una consistencia que los hace definitivamente irremplazables, si bien se nos aparecen como signos de otra realidad trascendente, como ya apuntó Roberto Fernández Retamar en sus reflexiones valorativas a propósito de *Vísperas*.¹ El propio Vitier revelaba, al final de su *Poética* (1961), la importancia que en su obra tenía lo que llamó “la imagen simbólica no verificable”, de inmediato definida en estos términos: “De pronto un fragmento de la realidad se ilumina [...] Entonces ese fragmento de realidad visible o recordada, pero siempre carnal, viviente, nunca imaginaria, se torna infinitamente alusivo. [...] En el símbolo inverificable sentimos la realidad encarnada por el sentido, pero aún no interpretada por la revelación: la realidad como umbral de las esencias”.² En esa página de 1958 hay una enorme carga de futuridad para una evolución hacia posiciones renovadas en la búsqueda del creador que quiere llegar a una definición objetiva de la totalidad. Podemos hablar, en segundo lugar, de una siempre insatisfecha sed de integración de lo múltiple en un cosmos unitario, de donde se deriva nuestra tercera propuesta de definición: es esta una poesía que aspira a la intelección de los hechos de la realidad en su doble sentido de entidad resistente y única y de acumulación histórica, temporal, como factualidad de una conciencia social, línea de sus búsquedas de la que darán testimonio su poesía de los últimos veinte años, sus novelas y una voluminosa obra ensayística. Su obra narrativa —*De Peña Pobre* (1978), *Los papeles de Jacinto Finalé* (1984) y *Rajando la leña está* (1986) — es un recuento de la memoria, en cierto sentido, la cristalización de ese afán de objetividad que se observa en su poesía. La ruptura de los límites del lirismo intimista, rasgo definidor de la trayectoria poética de Vitier, es una de las consecuencias de la voluntad integradora a la que nos referimos. La relación entre el creador y la realidad tiene en cuenta, desde luego, la resonancia afectiva, pero constituye al mismo tiempo una apertura intelectual de primer orden, una necesidad de aprehensión de vieja estirpe filosófica. Desde esa perspectiva frente al hecho poético es perfectamente consecuente la aparición de una obra novelística en este poeta, en especial la novela memoria (como él mismo calificara, en el subtítulo, a *De Peña Pobre*), esa suma de acontecimientos visibles e invisibles que van conformando nuestra his-

toria. Obsérvese que ese primer texto narrativo, aparecido en 1978, se integra a los subsiguientes como un todo orgánico. Esa fecha nos dice que para llegar a la novela era preciso que se acumularan en el creador múltiples experiencias intelectuales y político-sociales —las primeras nutridas desde siempre en una cosmovisión que se sustenta en la apreciación de la literatura como un cuerpo que rebasa los contornos de la literariedad—, premisas imprescindibles para que madurara la conciencia de una eticidad histórica de más claros perfiles y que ya había sido prevista en *Lo cubano en la poesía* (1957). Se trata de experiencias que se autofecundan y se van fundiendo, con el decursar de los años. No es casual, a la luz de lo que acabamos de expresar, que en 1975 apareciera *Ese sol del mundo moral (Para una historia de la eticidad cubana)*, antecedente imprescindible (como texto o como asimilación espiritual) de su ciclo novelístico.

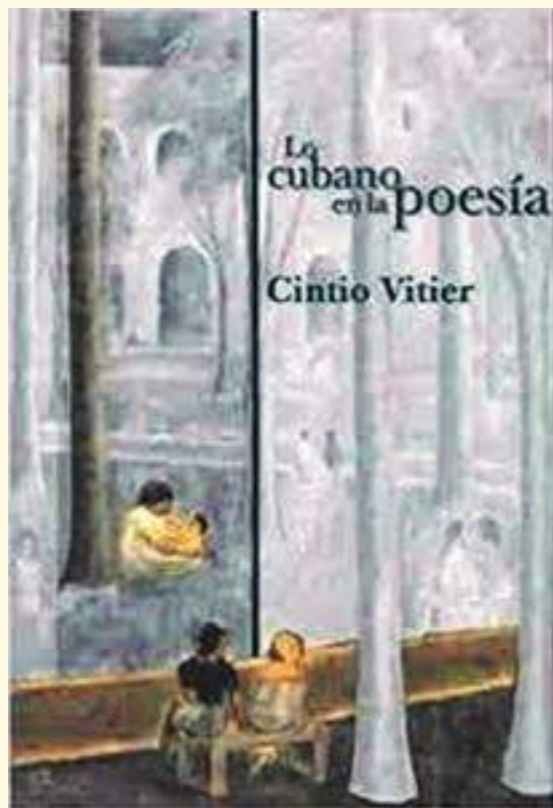
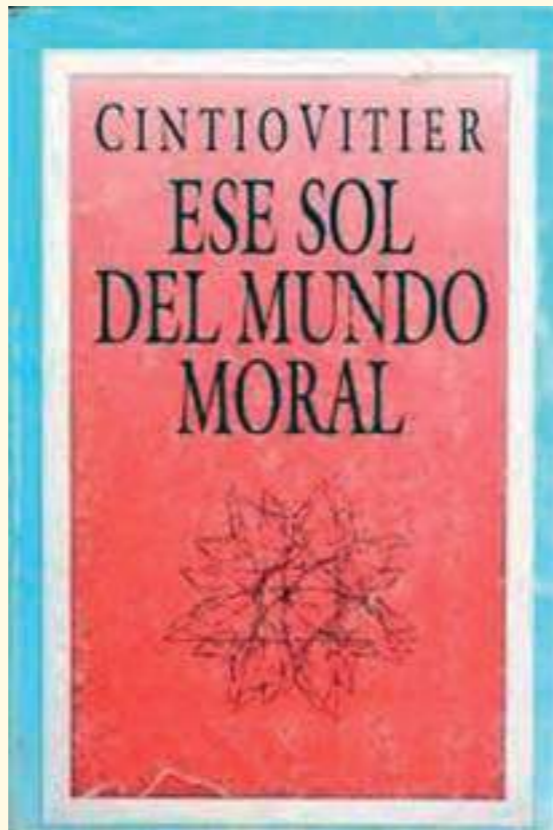
Los primeros trabajos de prosa reflexiva de Vitier (*Experiencia de la poesía*, 1944, y “Mnemosyne”, 1945-47, recogido en *Poética*) se adentran en la definición y en el trazo de perfiles en los que se entrecruzan las vivencias personales y determinados presupuestos teóricos. Cuando leímos el texto de 1944 —escrito a los veintidós o veintitrés años de edad— pudimos percibir de inmediato que estábamos en presencia de afirmaciones de insondable hondura en un diálogo engeguedor de aquel joven con la poesía y consigo mismo, una indagación que se desplazaba más allá de las fronteras de la literatura y se adentraba en los reinos profundos e inagotables de la relación hombre-vida. Era, en verdad, una experiencia que comprometía a todo el ser y en la que lo raigalmente significativo no estaba en la literatura como expresión más o menos acabada en los textos, sino que se hallaba en la capacidad de la poesía para integrar lo que podría llamarse una teleología vital. El más nítido testimonio de ese carácter trascendente de la poesía lo encontramos en la lectura que hizo Vitier de Vallejo, páginas estremecidas en las que está el



núcleo central de toda su ensayística posterior. Las consideraciones que salen de ese descubrimiento de Vallejo tienen un valor ético fundamental y son precursoras de todo un modo de ver la literatura en la evolución de su autor, como se aprecia en las riquísimas y rápidas impresiones de *La luz del imposible* (1957) y en los ensayos recogidos en *Poética*, un libro esencial para comprender lo que venimos exponiendo a lo largo de estos apresurados apuntes. *Experiencia de la poesía* puede ser tomado como ejemplo de la cosmovisión del poeta en tanto testimonio de un compromiso ontológico profundo del hombre con la palabra. Ahí está la génesis de *Lo cubano en la poesía*, de sus ensayos martianos (*Temas martianos*, 1969, en colaboración con Fina García Marruz, y *Temas martianos*, 1982, entre otros trabajos en torno a Martí) y de sus aproximaciones a figuras cubanas, hispano-americanas y europeas, recogidas en *Crítica sucesiva* (1971) y en *Crítica cubana* (1988). Pasados los años, la mirada que penetra hasta el centro del poema para establecer una esclarecedora relación del poeta con la realidad, irá descubriendo la fusión entrañable del poeta con la historia.

En la "Nota a la primera edición" de *Lo cubano en la poesía*, Vitier nos deja aclarados los propósitos que lo movieron a ofrecer el curso en el Lyceum de La Habana entre octubre y diciembre de 1957: "Quisiera que la interpretación que presento tuviese por lo menos la virtud de hacernos cobrar conciencia de nosotros mismos en una dimensión profunda, aunque se adopten otros criterios. Doy así [...] el testimonio mayor de que soy capaz, en términos relativamente didácticos, sobre la poesía de mi país, en cuanto ella significa un conocimiento espiritual de la patria".³ La lectura de nuestros poetas se nos va a revelar, como en el caso de Vallejo, un hecho de magnitud totalizadora, un develamiento de la vida del espíritu antes que de los aciertos o fracasos del puro ejercicio verbal. Autores que hasta esos momentos nos habían parecido insuficientes en sus propios textos, surgieron de pronto, a la luz de las observaciones de Vitier, como enriquecidos por otra lectura, por la búsqueda de lo cubano, una manera de ser y de estar frente a la realidad. Ejemplo mayor es este libro en la evolución del ensayo en Cuba precisamente porque nos enseña a mirar la poesía con una perspectiva de desciframiento de mayor alcance que el que nos permite la simple factualidad literaria. El hecho poético se nos entrega de un modo deslumbrante y como expresión de un conflicto vital, como una posibilidad de definición del hombre en la historia. *Lo cubano en la poesía* es un momento fundamental en la trayectoria de Vitier desde las indagaciones adolescentes de *Poemas* hasta la interpretación de la obra de Martí como la plena integración de palabra y acción, poesía y vida, poesía y patria. Lo que en un comienzo fue asombro, perplejidad ante el misterio de la relación entre el poeta y la vida, y al mismo tiempo lúcida conciencia de que esa era una relación esencial y totalizadora, se transformó en la asunción plena del ser histórico. Esa evolución fue posible gracias a los decisivos acontecimientos de la Revolución Cubana desde 1959.

En el prólogo a la edición de 1970 de *Lo cubano en la poesía*, nos dice Vitier acerca de curso: "Se trataba, en principio no de hacer su historia ni su crítica [de la poesía] sino de asumirla como una experiencia perso-



nal y ofrecerla en medio de la barbarie y las tinieblas como una imagen espiritual de nuestro ser [...] la acción revolucionaria nos ha enseñado, entre otras cosas, que la poesía puede encarnar e la historia y debe hacerlo.⁴ En esa indagación estuvo comprometido el quehacer intelectual de Vitier desde sus textos iniciales, con las variantes que en cada etapa nos imponen los diversos factores sociales e individuales. En esa dirección se encaminó incluso su trabajo de antólogo (*Diez poetas cubanos. 1937-1947, 1948; Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952, 1952; Las mejores poesías cubanas, 1959; Los grandes románticos cubanos, 1960*), según él mismo declara en la mencionada "Nota" de *Lo cubano en la poesía*: "Doy así, consumando un movimiento de alma que empezó con mis estudios y antologías de poetas cubanos, el testimonio maye de que soy capaz [...].⁵ En esa senda se mueven asimismo sus ensayos sobre algunos de nuestros poetas esenciales: Zenea (*Rescate de Zenea, 1987*, su más reciente reflexión en torno a esa importante figura, es una reconsideración de la cubanía del personaje a la luz de numerosos documentos, minuciosamente analizados), Casal ("Julián del Casal en su centenario", 1963, recogido en *Crítica sucesiva*, magistral por su penetración iluminadora), Lezama (nuevamente estudiado en dos de los trabajos de *Crítica cubana*),⁶ Eliseo Diego ("En la Calzada de Jesús del Monte", 1949), valoración desde esta perspectiva: "Quiere el poeta no solo grabar los secretos de la infancia y de la isla [...] sino también dibujar para todos el árbol de la vida histórica, el árbol genealógico de nuestra sangre y nuestro espíritu",⁷ apreciación hartamente elocuente para comprender lo que hemos venido señalando en este intento de caracterización.

Así se ha ido erigiendo esta obra verdaderamente monumental de raigal cubanía, ejemplo de rigor, penetración crítica, esplendor verbal, honestidad y hondura de espíritu, una lección de constancia y de amor que ha dado fruto perdurable para la cultura nacional. No era imaginable otra evolución en un creador que desde temprano se nutrió en el conocimiento de las mejores tradiciones cubanas y universales y bajo el limpio magisterio de su padre, el ensayista y profesor Medardo Vitier, verdadero maestro de clara ejecutoria intelectual y ciudadana, en cuyas virtudes tuvo el hijo el estímulo mayor para el trabajo de indagación que ha venido reelizando a lo largo de más de medio siglo y que hoy es motivo de orgullo para Cuba y para Hispanoamérica.

RyC no. 5-1989: 4-9

NOTAS

¹ Fernández Retamar, Roberto. "Vísperas", en *Orígenes*. La Habana, a. XI, n. 35, p. 56-60, 1954.

² Vitier, Cintio. *Poética*. La Habana, Imp. Nacional, 1961. p. 103 y 104.

³ "Nota a la primera edición" [1958], en su *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Instituto del Libro, 1970. p. 13.

⁴ Ídem, p. 9 y 10.

⁵ Vitier, Cintio. "Nota a la primera edición", en Ob. cit., p. 13.

⁶ Ambos fueron dados a conocer antes, uno como prólogo a las obras completas de la editorial Aguilar y el otro como introducción a *Fragmentos a su Imán* (1977).

⁷ Vitier, Cintio. "En la Calzada de Jesús del Monte" [1949], en su *Crítica sucesiva*. La Habana, UNEAC, 1971. p. 217-229. La cita en la página 228.

Nupcias con el libro alto

Roberto Méndez

Ni crepuscular, ni sosegada en exceso, la poesía de Cintio Vitier ha cerrado con *Nupcias* un nuevo ciclo. El primero de ellos fue *Vísperas* (1938- 1953) que reúne desde la ansiedad adolescente de "Luz ya sueño" ("¿Quién acaba de huir/ de tu mirada trémula? / ¿Qué dios o qué recuerdo? / ¿Qué pájaro?"), hasta la madurez de "Palabras del hijo pródigo" (lo que a todo le faltaba era tan puro, / que mi casa o lo que fuera/ el lugar que me impulsaba, no podía estar muy lejos"). En este tránsito el poeta no ha logrado todavía una asunción gozosa de la realidad; están escindidos lo cotidiano y la aventura espiritual, como afirmara años después en su conferencia "El violín": "Así eran las revelaciones que tenía que ir descubriendo la memoria. ¿Paraíso perdido? Más bien llamas de un purgatorio para el deseo que con ellas más bien crecía. El deseo buscaba las nupcias; encontraba sólo fragmentos. joyas aciagas, deslumbrantes aguaceros, destierro. El estar era un destierro, un extrañamiento, una extrañeza".

Testimonios (1953-1968) y *La fecha al pie* (1968- 1975) dan fe de la conversión al cristianismo del poeta y de lo que él llamó "el paso de la letra a la voz": de la extrañeza camina hacia lo entrañable, su lenguaje se hace menos denso, más inmediato, puesto al servicio de su móvil fundamental, la caridad como sacrificio por el prójimo, que llega a hacerse obsesión mística. El encuentro con los nombres es también el hallazgo del rostro velado de Dios, y para dar testimonio de esa experiencia tiene que reinventar el lenguaje, evaporarlo, pero las palabras se resisten, y de ahí la agonía de que nos deja constancia en el primer cuadernillo del volumen, titulado "Canto llano" —nombre extraído de la primitiva música de la liturgia católica—. "Cuerpo es la palabra, y padece/ crucificado en la escritura/ que el signo de Teut se hace espina/ corona de literatura." Por entonces, la penetrante agudeza de Lezama definirá así esta pasión: "Poesía en que ya la palabra está tocada como por una condición de materia que es la que en definitiva organiza su palabra en una claridad herida, oral, reconocible, táctil como una llaga que brilla en la oscuridad acosada".

La imagen de las bodas resulta recurrente en la obra de Cintio, significando para él, a la vez: su propio matrimonio que lo acercó definitivamente a la experiencia sacramental ("he aquí la semejanza mortal y sobrenatural/ del paraíso que hemos podido conocer/ año tras año, amor, en esta vida"), el gran encuentro entre materia y espíritu en la hipótesis humana y también, como definieron Gregorio de Nisa, Eckehart, San Juan de la Cruz, el mejor símbolo de la unión entre el alma individual y Dios. Por eso es *Nupcias* el término escogido para reunir *Viaje a Nicaragua, Hojas perdidas, Poemas de mayo y junio, Versos de la nueva casa y Dama pobreza*, atados por idéntica voluntad de sencillez, precisión y resonancia anagógica: lo que vemos y palpamos en nuestra realidad es imagen de algo más alto y trascendente, por eso la invención queda sujeta al testimonio, a la experiencia, la casa de Coronel Urtecho, el sillón de hierro con un balancín zafado, la niña que danza en una playa de Loíza, son tan importantes y expresivos como el grano de mostaza y la dracma perdida de las parábolas evangélicas, que a través de ellos se intuye lo invisible; el creador va pasando de la muerte que obstruye con el egoísmo los sentidos, a la plenitud de la resurrección; "No me pueden regañar,/ no me pueden dividir,/ no me pueden admitir/ ni me pueden rechazar./ Estoy empezando a dar/ lo que me dieron, a ser/ lo que me hicieron deber; a vivir todo el morir./ Estoy empezando a ir / No me pueden detener".

Como sucede en ciclos anteriores, el poeta no se preocupa por antologarse, no escoge los textos más afortunados para sustraer al lector del intento fallido, del proyecto dejado a medias, sino que como muestra de honestidad medular va legándonos su itinerario espiritual en estas páginas fechadas, porque hasta en los versos más ocasionales hay una luz,



un atisbo, que no pueden ser desdeñados: sonetos, dísticos, romances, graves versículos o alados versos libres, todo revuelto en su inocente entusiasmo, mas no podemos sustraernos al recuerdo de las páginas donde la proximidad de la perfección nos impone su zarza ardiente, su temblor: "Ah, lo vivo" y "En la muerte de mi hermano" de *Hojas perdidas*; "La melodía", "Doble herida", "Plegaria", "El libro alto", "Dichos" y sobre todo "Ultima sábana", una de las elegías más ceñidas y poderosas de la poesía cubana, original y a la vez empapada de lo mejor de Zenea y Luisa Pérez de Zambrana, en *Poemas de mayo y junio*; "Tema de la casa" y "El retrato", entre los *Versos de la nueva casa*. Más allá de todas las influencias iniciales: la "majía" de Juan Ramón, la angustia de Vallejo, el magisterio oracular de Lezama, Cintio ha encontrado su propia voz, cruzada por ráfagas de la Biblia, Santa Teresa, Simone Weil, Ernesto Cardenal, pero nutrida en lo esencial de su acercamiento al libro vivo. Llegado a la madurez no se aquieta en inútiles divertimentos, sino que se empeña cada vez más en la hondura: "Tan cerca de la nada que es lo poco/ a que puede acercarse todavía/ el resquicio de luz que dio la puerta/ si pareció cerrarse hasta los tuétanos [...]". Sin dejarse apresar en cárcel de palabras o de memoria, el escritor anda con pobreza franciscana por los caminos del idioma, traduciendo su única, nupcial, irrepetible experiencia mística: "Aquello fue hablarte, no lo olvides: / fue el olvido de ti, casi la dicha, / ¿Por qué no quieres ser solo mi cómplice? / No te acerques ya más al libro alto".

Nupcias. Cintio Vitier. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, 214 pp.

RyC, no 4 de 1994, pp. 65-66

La ensayística social de Cintio Vitier

Aurelio Alonso Tejada

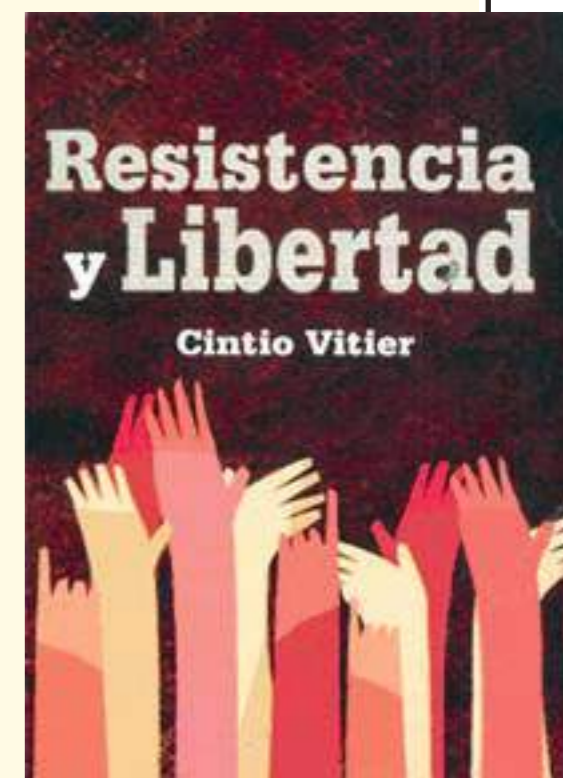
Hace veinticinco años logré que alguien me prestara un ejemplar de *Ese sol del mundo moral*, de Cintio Vitier que acababa de ser publicado en México por Siglo XXI. Aquella fue una lectura que me impactó vivamente.

Más de dos décadas después, en 1999, su autor publicó, bajo el título de *Resistencia y libertad*, un grupo de ensayos breves escritos en la primera mitad de los noventa, que reseñé en *Casa de las Américas*, junto a otros dos libros publicados ese mismo año, muy afines al de Cintio en problemática y proyección. Lo que voy a exponer a continuación parte de lo que escribí entonces, aunque mi interés fundamental es establecer algunas relaciones más puntuales del libro reciente con el ensayo de 1975.

Desde la nota introductoria misma Cintio nos indica el propósito que articula la selección: "Ser testimonio cubano de la creciente agonía mundial de estos años noventa". El testimonio es cubano, la agonía no es en esencia nuestra, aunque también nos toca. En el prólogo a *Ese sol del mundo moral*, Cintio es igualmente lacónico y revelador, cuando comienza por acudir a Hegel para distinguir entre "la moralidad o voluntad individual y subjetiva del bien, y la eticidad o realización del bien mismo — 'elemento universal y substancial de la libertad' (diría Hegel) — en objetivaciones históricas e institucionales...", aunque aclara de inmediato que su ensayo no se centra en esta disquisición, sumamente atinada, sino en "la progresiva concepción de la justicia, y las batallas por su realización, en la historia cubana". El ensayo que da título a *Resistencia y libertad* — y que entiendo como un sumario de esencias — consiste en cinco notas, con todo el potencial de condensación de la buena síntesis. Las resumo todas aquí porque en ellas encuentro la clave de lo que el libro de conjunto nos dice, y también de lo que queda por decir; o sea, de lo que problematiza para el lector. La primera nota nos señala "el dilema conceptual: o somos independientes o no somos". La independencia nos es dada como la condición misma de ser, y no la aprendimos desde Europa sino que "la cultura hispanoamericana, por su mismo origen antimperialista, es estructuralmente revolucionaria". No nos hizo ni nos hace falta ser aleccionados como intelectuales comprometidos. Desde las primeras páginas de *Ese sol del mundo moral*, llama la atención sobre Félix Varela, cuando afirma que "«un hijo de la libertad, un alma americana, desconoce el miedo», con lo que ya da por supuesta esa identificación entre América y la libertad que será una de las bases del pensamiento martiano".

La segunda nota nos pone de golpe en la realidad cubana, la de nuestro tiempo, en la cual "cada paso que damos tiene que ser contra una hostilidad y a favor de nuestra resistencia"; y observa a continuación, con mucha agudeza, que "el hábito de resistir al imperio tiende a mantenernos firmes, pero inmóviles, hipnotizados por la resistencia. Convertir la resistencia es una nueva libertad, es el desafío que se nos viene encima". Aclara enseguida que "si la liberación es ya entre nosotros un hecho histórico y político, la libertad no es nunca, ni aquí ni en ninguna parte, un hecho consumado, es algo que tiene que conquistarse o superarse diariamente...". Al menos la resistencia es en el caso de Cuba una realidad (en tanto la libertad es el reto); para el resto de Nuestra América, sometida a los dictados de la dependencia neoliberal, la resistencia es todavía un desafío. No es difícil percibir la riqueza y la profundidad que encierra esta breve sentencia.

En Cuba, a diferencia de lo ocurrido en otras latitudes — nos indica la tercera nota, dirigida ya a la esencia del pensamiento revolucionario — el derrumbe socialista del Este no dio lugar al vacío ideológico que se esperaba desde el exterior, a pesar de la crudeza de los efectos y de la incertidumbre y complejidad de las respuestas que ha motivado. Cintio se explica esta fortaleza de nuestra Revolución como un rasgo formativo central. "Desde la primera generación de marxistas cubanos, la de los años veinte, estuvo claro que la





tradición nacional, culminante en Martí, no podía ser subsidiaria de la nueva ideología, sino al revés”.

Retorno ahora a *Ese sol del mundo moral*, para recordar como al tratar a Rubén Martínez Villena, cómo nos revela Cintio «en las estrofas irruptoras de “El Gigante” la única resurrección que entre nosotros ha tenido el fuego de los *Versos libres*». Y cómo los versos de su “Mensaje lírico civil”, evocados tantas veces por Fidel, “resumen los ideales martianos de la que va a llamarse la generación del treinta”.

Quiero subrayar especialmente un verso del poema de Rubén: “Para que la República se mantenga de sí/ para cumplir el sueño de mármol de Martí”, y recordar, con la idea martiana del Partido para la formación de la República, todo lo que se perdió precisamente en el modelo de la República poscolonial. A Mella lo califica Vitier de “poeta en actos”. Dirá (sigo con *Ese sol del mundo moral*) que “este atleta también es un ideólogo, tal vez el más penetrante de su generación, como puede comprobarse leyendo «La lucha revolucionaria contra el imperialismo», demoledora crítica del APRA de Víctor Haya de la Torre”. Ni Mella ni Rubén importaron raíces, sino que enriquecieron las suyas con la incorporación marxista. “Que es subsidiario de qué”, es una definición determinante.

Un magistral ejercicio de síntesis, que de ningún modo podemos pasar por alto en este capítulo de *Ese sol del mundo moral*, lo encontramos en la caracterización de Antonio Guiteras: “Nunca, desde la Protesta de Baraguá, la dignidad de Cuba se había alzado tan gallardamente ante sus enemigos. Por increíble que pareciera, Cuba se estaba gobernando a sí misma en la persona de aquel joven de veintisiete años, serio, pálido, frontal e indomable”. Dice en cinco líneas tanto como una biografía. Recuerda que Pablo lo llamaba “imán de hombres”, y concluye que “tenía que ser implacablemente perseguido por la reacción al servicio del imperialismo... porque en la clandestinidad encarnaba aquel «mundo de posibilidades» que el «imposible» feroz acechaba. Guiteras adquirió relieves de leyenda”.

De vuelta a *Resistencia y libertad*, Vitier juzga que “es esta jerarquización la que explica, en el ámbito de nuestra cultura popular, que los valores ideológicos del socialismo no hayan sido arrastrados por el desplome de la mencionada alianza...”, y añade que

“la defensa del socialismo, así, ha podido formularse como la defensa misma de la Patria... Un proyecto en el que se acumulan todos los esfuerzos fallidos anteriores”. La Patria asimila el acierto y el error, el éxito y el revés; defendiendo la Patria se defiende todo. Si no se la defiende, nada hay que defender.

“Llega la hora, sin embargo, porque de lo que se trata es de sobrevivir como nación independiente, en que no basta mantener la obra realizada. Conformarse con esto sería perder la iniciativa y, en el fondo, retroceder”.

En la cuarta nota afirma que se vuelve a plantear hoy, en un nuevo escenario, la problemática del noventa y ocho: “el imperialismo, naciente entonces, hoy es hegemónico, el independentismo, aplastado entonces, hoy es irreductible, el eterno reformismo intenta volver por sus fueros, y el anexionismo por sus desafueros”. De nuevo el cuadro de inserción para Cuba nos es dado con la mayor economía de palabras.

Hegemónico es precisamente el calificativo que mejor define hoy al imperialismo. La construcción de la hegemonía norteamericana avanzó en el siglo XX, y consolidada sobre América Latina hacia los sesenta, comenzó a extenderse competitivamente al resto del Tercer Mundo. La subalternación de los antiguos países socialistas de Europa fue iniciada con el fin

del orden bipolar, y la manipulación de los aliados europeos en la intervención en Kosovo marcó desde 1999 la extensión de la sombrilla hegemónica sobre el llamado grupo de los siete. La hegemonía define hoy la conducción política del sistema mundo.

La fuerza de la Revolución es esencialmente espiritual. “Lo que ahora podemos ofrecer es, sobre todo, un ejemplo. No necesariamente el de Numancia; *sí el de la dignidad, la risa y el ritmo en el peligro y en la escasez, el del ánimo inventivo e industrioso, el de la imaginación imprevisible. Formas todas de la libertad...*”. Esta afirmación, tan acertada y original, merece mucha atención.

En la quinta y última nota resume los grandes principios éticos martianos: “el anticolonialismo, la militancia con los pobres y oprimidos, la República de Trabajadores, «el ejercicio íntegro de sí y el respeto, como de honor de familia, al ejercicio íntegro de los demás»”. Con estos cinco principios — termina Vitier sancionando en forma casi apodíctica — basta para dar fundamento martiano a nuestro socialismo y a nuestra democracia”.

Nuestra democracia, afirma, y no visto como algo acabado, sino como nuestro proyecto democrático obstaculizado y afectado de muchas maneras por las tensiones externas a que hemos estado sometidos

por cuatro décadas. Seguramente es esta una de las razones políticas de las tensiones: no fomentar la democracia sino impedir que se avance hacia ella, dejar que se consolide el unanimismo, provocar la hipnosis inmovilista en la resistencia e impedir que esta se pueda trocar en libertad (como pide Vitier), obligarnos a actuar *sine die* desde plaza sitiada y como plaza sitiada. Es que en el fondo no debe ser poca cosa descubrir que es posible una democracia más plena que aquella que los adversarios de este proyecto social han idealizado. En especial si esta democracia logra florecer al margen del juego electoral de intereses políticos, la alternancia obligatoria y el pluripartidismo corrupto, o en el mejor de los casos corruptible.

Es esta vertiente social de la ensayística de Vitier, que de ningún modo es un suplemento al resto de su obra, la que yo no quería que se pasara por alto. Pero no me gustaría terminar así esta intervención. En realidad no sería justo hacerlo.

No es posible soslayar que *Ese sol del mundo moral* solo fue publicado en Cuba veinticinco años después de haber aparecido en México la primera edición. No es posible soslayar que los miembros del grupo de *Orígenes* vivieron obstáculos en razón de su fe religiosa, y Cintio no fue una excepción. No tengo que extenderme en los sinsabores vividos, que todos conocemos. El tratamiento crítico de las políticas que los generaron tampoco creo que sea ahora nuestro objetivo.

Lamentable deformación la de quienes necesitan localizar al intelectual revolucionario, el orgánico (como llamaría Gramsci al compromiso militante), condicionado por el ateísmo, la ausencia de crítica, el heterosexualismo, o lo que es peor, en el designado por instancias supuestamente competentes. Yo me pregunto ¿cómo no ver en Cintio un intelectual orgánico de la Revolución?

Se ha hablado de la coherencia como virtud en Cintio y en Fina, y me pregunto cuántas veces la coherencia se habrá convertido en la historia en un verdadero desafío existencial. Los obstáculos, los sinsabores ocasionados por injusticias o arbitrariedades han polarizado más de una conducta. Hablo del peligro de polarizar las posiciones: hacia la docilidad, la reacción complaciente, la autocrítica insincera; o en sentido opuesto, hacia el distanciamiento, la amargura y la disidencia. Hablo del desafío de no permitir que

la amargura nos haga perder la autenticidad, que no altere la identidad de nuestro pensamiento, ni el impulso creativo. Cier-tamente Cintio y Fina han sido un loable ejemplo de coherencia, en su empeño creador y en sus virtudes personales, a pesar de los palos que les haya dado la vida, como diría Fayad, sean cuantos fueren. Eso solamente ellos lo saben.

Y es que la fe católica nunca ha sido para Cintio un escollo, sino más bien estímulo. Su militancia religiosa no confundió nunca la rectitud de su postura. Eso lo sabemos todos, pues seguramente recordamos el artículo de Vitier en *Granma* de 22 de septiembre de 1993, en el cual fija, con respeto pero con mucha claridad, sus divergencias como católico con la carta pastoral de los obispos titulada “El amor todo lo espera”, al mismo tiempo que toma distancia de los excesos críticos de varios periodistas que con su virulencia devaluaban sus propios argumentos. Su apreciación crítica de aquel documento fue impecable. De esa conciliación natural de compromisos, de militancias, o tal vez quepa decir mejor de identidades, que tanto puede dar a la cubanía, habría debido aprenderse más desde el seno de las instituciones: de las eclesíásticas y de las políticas.

Me gustaría poder ofrecer a Cintio lo que en realidad merece. No estoy pensando ahora en homenajes ni en medallas, ni en órdenes ni en machetes simbólicos (que tampoco voy a subestimar). Creo que lo verdaderamente importante sería darle la seguridad de que ningún otro graduado de letras va a tener que descubrir la *Poética* por casualidad, después de haber salido de las aulas (como le sucedió a Jorge Luis Arcos). O la seguridad de que una obra como *Ese sol del mundo moral*, no sea congelada (por no utilizar palabras más feás o más definitivas) por prejuicios mal superados.

No lo quiero para magnificar su obra, sino para que pueda ser leída a la vez con veneración e irreverencia, como el Che dijo alguna vez que había que leer a los clásicos del marxismo, y recibir de ella lo que sea cada cual capaz de recibir. Para que la batalla de ideas no se nos vaya a convertir en información, propaganda y coyuntura, porque podamos quedarnos cortos precisamente en las ideas que le deben dar vida.

RyC no. 1-2002: 46-48

Cintio Vitier: la luz de una estrella

Alain Serrano

Dios mío, tu semblante
lo copia en mi silencio la hermosura
del otoño en la tierra.

Una noche
me hablarás desde el centro de la nada
y saldrás a tu cauce
sin fin, río esencial de lo que amo.

Y veré mi figura
claramente nacer como la estrella
que se hunde en tu pecho.

C. V., Luz ya sueño (1938)

Cintio Vitier siempre estuvo incansablemente entregado a dos pasiones, la poesía y la patria. Fue también un hombre lleno de amor humano y divino. Desde muy pequeño le fueron naciendo muchos de estos amores por la sabia humanista de su padre, Medardo Vitier, quien realizara en la República uno de los primeros estudios sobre la obra de José Martí, iniciándole así en otra de sus grandes vocaciones. Tal fue el amor de Cintio Vitier hacia el Martí que le descubrió su padre, que escribió en las "Palabras liminares" a la más reciente edición de *Las ideas en Cuba y La filosofía en Cuba* de don Medardo:

A pesar de que mi padre se adelantó notablemente en el examen de la concepción del mundo del fundador del Partido Revolucionario Cubano con su folleto *José Martí: su obra política y literaria* (1911), se echa de menos un estudio mayor de su pensamiento en *Las ideas en Cuba*, y sorprende su casi total ausencia en *La filosofía en Cuba* (Vitier: 2002, s.p.),

Luego añade: "Cinco años después, en su *Martí, estudio integral* [...] reconoció su error" (Vitier: 2002, s.p.). Por ello incorpora en esta edición, como filial enmienda, el capítulo XVI de dicho estudio integral, a manera de Anexo.

Del padre también recibió otro regalo del espíritu que lo marcaría en sus primeros años de juventud y acaso más allá:

El librito azul, [...] que le había revelado un mundo radiante y coherente, donde cada cosa, distinta y única, sin mezcla de caos, estaba en

su lúcido lugar. [...] El librito azul empastado en azul y negro, la *Segunda Antología Poética* de Juan Ramón Jiménez, parecía un talismán sobre la mesa construida por el abuelo carpintero. (Vitier: 2002a: 38-39)

Cuando en 1936 llega el andaluz a La Habana, la poesía suya y él mismo se convierten en "la atmósfera ideal" de la vida de Cintio Vitier. Años después diría el autor de *Luz ya sueño*, cuaderno poético al que regalaría el propio J. R. Jiménez un sentido autógrafa, que Fina García Marruz y él se hicieron novios en Juan Ramón. Fina se había leído de este poeta, antes de su llegada a La Habana, "aquel libro grande, *Canción*, de tapas de un oro nuevo" (García Marruz, 2008: [57]).

A este segundo maestro de su vida le dedicaría Cintio muy elogiosas palabras siempre que hablara de él. Así en "Gloria a Juan Ramón", en que escribe: "Porque Juan Ramón Jiménez fue, mucho más allá de la literatura, de las influencias y de la pobre historia de lo que hayamos escrito, nuestro padre poético cabal, el que nos abrió las puertas reales de la vida" (Vitier, 2001: 64).

Por esos mismos años también se hallaba en La Habana María Zambrano, la discípula de Ortega y Gasset. A esta filósofa, igualmente andaluza, le oyó Vitier muy enjundiosas lecciones, de las que recuerda en su memoria-novela *De Peña Pobre* (1980),¹ el *Nacimiento y desarrollo de la idea de la libertad, de Descartes a Hegel* (La Habana, ¿1944?), y en la que agudamente muestra su estampa:

La voz lejanísima, [...] la voz más hecha de silencio que de sonido, la voz sibilina de sirena interior de la profesora andaluza, peregrina de la guerra civil española, sacaba la filosofía del marco didáctico para mostrarla viva [...] No sólo en ella se aliaban sentir y pensar, sino también creer y pensar, pensar y sufrir. (Vitier, 2002a: 53-54)

Muchas otras enseñanzas recibiría de María Zambrano, pero una de las más indelebles y directas fue la que, a raíz de la publicación de su antología *Diez poetas cubanos* (1948), publicara la profesora andaluza bajo el título de "La Cuba secreta" en *Orígenes*, el mismo año de 1948. De este ensayo cita Vitier un fragmento en las páginas finales de *Lo cubano en la poesía* (1958) como una verdad felizmente encontrada e irrefutable, y años después diría que llegó a

ser para él "la segunda página más esencial de *Orígenes*" (Vitier, 2001: 502), luego de "Secularidad de José Martí", de José Lezama Lima.

Para no decir más, así de influyente fue María Zambrano en los ensayos de Cintio, que se les ve el mismo entrelazamiento de filosofía y poesía que solía exhibir la española.² Por supuesto, otras influencias, como las coterráneas, llevaría en la mano Cintio Vitier al escribir en este género: las de Medardo Vitier, Fina García Marruz y José Lezama Lima, y acaso las de Fernando Ortiz y Jorge Mañach, para solo nombrar a algunos de los más sobresalientes. A este último, el autor de *Sedienta cita* (1943) tuvo la suerte de escucharle un Curso de filosofía en la Universidad de La Habana. De Mañach recuerda Vitier:

El nuevo profesor parecía estar estrenándolo todo: la cátedra recién ganada en buena lid, el repertorio de explicaciones del ser, la dicción apretada, vetada de inflexiones catalanas y sajonas, el traje de dril ajustado al torso ágil, los espejuelos destellantes sobre la nariz aguilina, la frente huesuda, los labios escépticos bajo el bigote tan cuidado como la corbata sobria. (Vitier: 2002a: 50)

Poco más o menos estos fueron los primeros años de aprendizaje de Cintio Vitier, en los que no faltaron las trivialidades: "las dos Escuelas en que [...] se había matriculado: descreída y cínica la de Derecho, con sus clases espesas y aburridas [...] más ingenua y «filomática» la de Filosofía y Letras, aunque de clases no menos aburridas" (Vitier, 2002a: 42-43). También tuvo que trabajar el poeta, primero como mecanógrafo en el Consejo Corporativo agregado al Ministerio de Educación, y luego como profesor de francés en la Escuela Normal de Maestros de La Habana.

Hasta que se convirtieron sus palabras, sin dejar de llevar en sí lo mejor de sus maestros, en verdaderas Lecciones, cuando en 1958 apareciera el libro tan polémico como fundacional de *Lo cubano en la poesía*. Pero antes, y también a la par, el poeta tiene una experiencia, o acaso vale decir con él, una aventura que lo marcaría vitaliciamente: la aventura de *Orígenes*.

En este punto, la vida de Cintio Vitier en vez de alargarse como un camino, sin dejar de serlo, se ensancha como un horizonte. Allí, junto a la amistad con-



solidada de Eliseo Diego, a quien conocía desde los catorce años, y a la especial de Fina García Marruz, afianza las de José Lezama Lima, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Octavio Smith, Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega y Justo Rodríguez Santos. Precisamente de este grupo de diez autores, incluyéndose él mismo, fue del que Cintio realizó la antología *Diez poetas cubanos*. Ese acto le reveló al país, y quizá a los mismos poetas, el surgimiento de un grupo, el de Orígenes, así llamado por la revista homónima que circuló de 1944 a 1956, aunque muchos de estos poetas eventualmente por separado o juntos, habían marcado ya una estela en las publicaciones de *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía*, *Clavileño* y *Poeta*; que no fue la misma, es cierto, que la de *Orígenes*.

Más allá de la larga historia que pueda hacerse de este Grupo, vale esta vez citar las palabras que en el Coloquio Internacional «Cincuentenario de Orígenes» pronunciara Cintio Vitier después de haber dicho: “Permítaseme ahora algunos esbozos, reflexiones y aforismos sobre el taller que la memoria visita en su esperanza” (Vitier, 2001: 498), y que pueden ser resumidas en los dos párrafos siguientes, de los que el primero recuerda esa especie de “pequeño taller de linotipistas, cajistas y maquinistas de Teniente Rey 15, con sus ruidos, voces, olores, penumbras y traslucos cariñosos. Con su ritmo: el ritmo del taller (alegre y avivado también con pastelillos y cerveza, fraternidad de obreros y escritores) que era esencial para y en *Orígenes*” (Vitier, 2001: 499). El segundo dice “*Orígenes* es el único lugar en que a Fina y a mí nos ha gustado de veras publicar, el único espacio en que nos parecía que la «publicación» no rompía el silencio, o como si uno pudiera salir a lo exterior misterioso sin salir de la casa. Era la casa de nuestra expresión” (Vitier, 2001: 501).

Más allá de la historia está, en los más notables integrantes de *Orígenes*, la sosegada paz de haber concretado un destino poético.

Cuando en el transcurrir de los años, por azares económicos y otros que no vienen al caso, acabe esta experiencia conjunta en 1956, Cintio Vitier podrá seguir ostentando, sin embargo, muchos de los frutos que cultivó dentro de ella. Uno de estos será la amistad de Lezama Lima, que tendrá expansiones en el terreno de la literatura. Una de las primeras sobreviene incluso antes de la conformación de *Orígenes*, cuando en enero de 1939, el autor de *Muerte de Narciso* (1937) le dirige una carta en que le escribe: “Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos en una Economía Astrológica, en una Meteorología habanera para uso de descarriados y poetas, en una Teleología insular, en algo de veras grande y nutridor” (Vitier, 2001: 419). Como comenta Cintio, con estas palabras Lezama, dejando a un lado el deseo estelar de frases como “Meteorología habanera”, apuntaba al intento de restauración de la finalidad (la teleología) en la República, “desde los predios de la creación poética” (Vitier, 2001: 419).

Aquel fue el primer impulso, de quien podía hacerlo, a lo que sería un anhelo largamente soñado y finalmente logrado en 1958: *Lo cubano en la poesía*. Antes probablemente le habían impulsado ya, aunque por otros caminos y no precisamente el de la poesía, Jorge Mañach con sus ensayos *Indagación del choteo* (1928) e *Historia y estilo* (1944); Fernando



Ortiz con sus estudios antropológicos, en particular, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940); y Medardo Vitier, sobre todo con *Las ideas en Cuba* (1938). Pero de seguro las palabras de Lezama significaron la mano de apoyo amiga, el destello de luz inicial que respaldaría la hazaña de descubrir, desde la poesía, un país invisible, que, sin embargo, estaba delante de los ojos de cada cual, y que a pesar de la turbamulta política de la época, era posible y preciso salvar.

Otra de las secretas expansiones de la amistad de Lezama en Vitier también le llega a través de una carta. Se trata de la que le escribe Lezama en 1947, y sobre todo, de las siguientes líneas: “Está Ud. tocando una poesía donde la novela tendrá que ir a buscar la otra realidad. Ya se lo he dicho en otra ocasión, ahora Ud. ofrece esa novela: *De Peña Pobre*” (Vitier, 2001: 427). A lo que dice Cintio:

Juro, si hace falta, que tenía olvidadas tales palabras cuando, meses después de la muerte de Lezama, en noviembre de 1976, empecé a escribir mi memoria-novela *De Peña Pobre* [...] Y me asombró, no sólo el anuncio, casi treinta años atrás, del título de la novela que nunca pensé escribir, sino también las correspondencias simbólicas y hasta literales de algunos contenidos de esa memoria-novela con las palabras de la carta. (Vitier, 2001: 427)

Una de las últimas expansiones lezamianas hacia Cintio Vitier, dentro de la literatura, parece más una concurrencia complementaria de ideas: si Lezama había emprendido lo que él llamó el “Curso Délfico”, con los textos de “todo Platón, Rilke y Dostoyevski. *Los cantos de Maldoror*, de Lautrémont, *Conversaciones con Goethe*, de Eckerman” (Lezama, 2001: 163), en esencia, lo mejor de la cultura universal (y no solo las obras maestras), Cintio Vitier abogó vehementemente, en el año de 1994, por una especie de cursos martianos, con los que esperaba realizar un trabajo de salvación en los “cubanos a quienes la palabra de Martí no ha llegado” (Vitier, 1999: 149). Estas palabras las pronunciaba bajo el título de “Martí en la hora actual de Cuba”, con motivo del “éxodo masivo” de 1994, a las que añadía:

¿Parece mucho pedir, mucho esperar? Probamos la esperanza; sistematicemos, sin burocracia pedagógica, la invencible esperanza; hagamos el experimento de una formación martiana que vaya desde el Círculo Infantil hasta las especialidades universitarias, y que sólo termine con la vida. En esta hora de Cuba [...] no creo que tengamos más segura tabla de salvación nacional. (Vitier, 1999: 152)

Esta fue la génesis de los cuatro *Cuadernos martianos*, que un año después de pronunciadas estas palabras, en 1995, se empezarían a publicar bajo el auspicio y selección de Cintio Vitier. Cuatro, porque, como quería el propio Cintio, la “formación martiana” se desarrollaría a lo largo de los cuatro niveles de enseñanza.

Pero esto sería mucho después, puesto que Cintio se hallaba en 1958, año que marca un hito en su obra, publicando la antología *Vísperas*, reunión de todos sus cuadernos poéticos desde el 38. Por esta misma

década del 50 el poeta se había convertido al cristianismo. En “El violín”, conferencia autobiográfica, dejó constancia de ello cuando reflexionó: “el cristianismo y más el cristianismo del converso, no es la serenidad sino precisamente la Pasión, [...] el descubrirse de pronto expuesto a la mirada de la justicia” (Vitier, 1997: 204). Poco después de esta conversión personal, experimentaría Vitier la general del país en 1959; y de inmediato se integraría a la Revolución social:

En enero del 59 redacté el documento de adhesión de los intelectuales y artistas cubanos a la Revolución, y empecé a dirigir la *Nueva Revista Cubana*, de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación [...] En 1962 publiqué la edición crítica y facsimilar de *Espejo de paciencia* [...] En abril de 1969 participé en la recogida de tabaco cerca de Alquizar y en noviembre del mismo año, en el corte de caña para el central Habana Libre.³

No temía pues, las contradicciones doctrinales, aparentes o no, entre su fe y la acción revolucionaria. Como él mismo diría: “Al llegar, como un rayo de otra fe, la revelación épico-histórica, arrasadoramente popular, del primero de enero del 59, pareció que cielo y tierra se unían para enseñarnos el rostro de la Patria terrenal y celeste” (Vitier, 1997: 210).

Es entonces, en el período revolucionario, que su consagración a la Patria es definitiva, y cuando su poesía se allega más a “los hechos públicos desde el fondo del corazón” (Vitier, 1997: 210). Precisamente la conjunción de estas dos sustancias acrece en Cintio la pasión por José Martí, sumo poeta y héroe señero. Si antes le había dedicado la “Lección” cenital de *Lo cubano en la poesía*: “El arribo a la plenitud del espíritu”, y acertadísimas críticas literarias, a partir de este momento Martí aparecería dentro de su obra en la unidad de ambas esferas: la poética y la política. De ello dan fe sus *Temas martianos* (1969) y *Temas martianos. Segunda serie* (1982), los dos en colaboración con Fina García Marruz. También lo testimonian su fundamental ensayo *Ese sol del mundo moral* (1996),⁴ por supuesto, los cuatro *Cuadernos martianos* (1995-1997), y muchos de los textos recogidos en *Resistencia y Libertad* (1999). Y por otro lado, la inauguración por parte suya y de Fina García Marruz de la Sala Martí en la Biblioteca Nacional el 28 de enero de 1968; el trabajo de ambos en el Centro de Estudios Martianos a partir de julio de 1977, fecha en que fue creado, y en el que sobresale el proyecto de la edición crítica de las *Obras completas* de José Martí, del que, junto a Emilio de Armas, dieron una primicia en: *Poesía completa. Edición crítica* (1985).

Seguramente José Martí, aunque fuese solo en una referencia nutricia, alentó en Cintio Vitier algunos otros textos —como *Rescate de Zenea*— de los muchos que el autor escribió, o compiló de su creación anterior, durante la Revolución: *Poética* (1961), *Testimonios* (1968), *Crítica sucesiva* (1971), *Flor oculta de la poesía cubana* (1978), en colaboración con F. García Marruz nuevamente, *Crítica cubana* (1988), *Nupcias* (1993), *Poesía* (1998), *Fe, Patria y Poesía* (2004), entre otros.

Por esto, debió de ser aquella velada en que le entregaron la Orden Nacional José Martí una de las más felizmente gratas. En las palabras de agradecimien-

to anotó una verdad que era también su credo: “el mandato martiano ha pasado por todas las pruebas posibles y siempre ha respondido como fundación y como futuridad invulnerables. Él es el *a priori* vital y la teleología sin fin de la Patria” (Vitier, 2002b: 156). De haberlo conocido Martí —frase que a Cintio le gustaba repetir, al hablar de Martínez Villena o de Mella— el Apóstol habría dedicado a Vitier estas palabras:

Y es que cuando un hombre grandioso desaparece de la tierra, deja tras de sí claridad pura, y apetito de paz, y odio de ruidos. Templo semeja el Universo [...] Se vive como a la luz de una estrella, y como sentado en llano de flores blancas. Una lumbre pálida y fresca llena la silenciosa inmensa atmósfera.

[...]

La muerte de un justo es una fiesta, en que la tierra toda se sienta a ver como se abre el cielo. (OC, XIII: [17])

RyC no. 1-2010: 4-8

NOTAS

¹ Esta novela tiene una edición mexicana anterior, de 1975.

² Precisamente uno de los libros de María Zambrano lleva por título *Filosofía y poesía* (1939).

³ Fragmento de la entrevista concedida a Ciro Bianchi Ross por Cintio Vitier, citada por Pedro de la Hoz en el periódico *Granma*, del 2 de octubre de 2009.

⁴ Este libro tuvo una edición mexicana anterior, de 1975 exactamente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- García Marruz, Fina: “Juan Ramón” en *Ensayos*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2008
- Lezama Lima, José: “Asedio a Lezama Lima” (Entrevista de Ciro Bianchi Ross) en *Diarios*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 2001
- Martí, José: “Emerson” en *Obras Completas*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 1975
- Vitier, Cintio: “Homenaje a Juan Ramón Jiménez” en *Poética, Obras 1*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997.
- : “El violín” en *Poética, Obras 1*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1997.
- : “Martí en la hora actual de Cuba” en *Resistencia y Libertad*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 1999
- : “Gloria a Juan Ramón” en *Crítica 2. Obras 4*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2001
- : “De las cartas que me envió Lezama” en *Crítica 2. Obras 4*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2001
- : “Coloquio Internacional «Cincuentenario de Orígenes»” en *Crítica 2. Obras 4*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2001
- : “Palabras liminares” en *Medardo Vitier, Las ideas en Cuba. La filosofía en Cuba*, Ed. Ciencias Sociales, La Habana, 2002.
- : (2002 b): “De Peña Pobre” en *Narrativa. Obras 5*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2002
- : (2002 c): “La Revolución ha sido y es el horizonte de todos nuestros caminos” en *Revista de la BNJM*, año 93, n. 3-4, julio-diciembre de 2002

En esta década la Vanguardia latinoamericana ha estado cumpliendo, cumple o va a cumplir sus primeros cien años – el cuándo, depende del momento en que se inició ese movimiento literario y artístico en distintos países de la región.

Por ello Revolución y Cultura ha decidido dedicar parte de sucesivos números a recordar esos hitos memorables del arte y las letras de la región, comenzando casi por el final: la vanguardia cubana, tardía, pero riquísima.

Iniciamos esta entrega con una entrevista de Odette Bello a Graziella Pogolotti, excepcional y muy cercana testigo de la primera vanguardia cubana, a más de aguda estudiosa de sus contextos de producción, recepción y tradición... A la que complementa Armando Raggi con el escrutinio de la trayectoria política de los Minoristas, desde sus primeros pasos hasta la llamada "Causa comunista" y la prisión o el destierro de buena parte de ellos.

A continuación rescatamos un breve texto ya aparecido en RyC, para introducir el tema de las mujeres en la Vanguardia, que abordamos con la publicación, por una parte, de Bestiario, aquel precursor poemario, de muy temprana y osada juventud, por décadas inédito, que Dulce María Loynaz diera a conocer en los 1980' desde las páginas de esta revista; donde, por otra parte, también ofrecemos en versión revisada y ampliamente ilustrada, el texto definitivo sobre Amelia Peláez y sus pasos hacia el arte nuevo, que Ramón Vázquez escribiera para la gran muestra europea de comienzos de siglo sobre las mayores artistas latinoamericanas de la Vanguardia: la cubana, Frida Kahlo y Tarsila do Amaral.

A continuación, Roberto Méndez se ocupa, en su más amplio y desprejuiciado horizonte, de géneros, compositores, intérpretes, formación y difusión de toda la portentosa música de la Vanguardia cubana; mientras que, para terminar, Jorge Fornet, en "Batallas de papel: la insostenible tentación de los manifiestos", analiza, a partir de la teorización y práctica del "género" desatadas por los de la Vanguardia, la sucesión de textos que, muchas veces evocando a aquellos, firman los más polémicos escritores o grupos de escritores latinoamericanos desde mediados de los setenta del siglo pasado hasta comienzos del nuevo milenio.

Odette Bello
Directora del Departamento
de Historia del Arte
de la Facultad de Artes y
Letras de la Universidad
de La Habana.

Volver, un siglo después, a la vanguardia cubana

Entrevista a Graziella Pogolotti

Como se sabe, los centenarios sirven siempre de pretexto para volver la mirada sobre fenómenos que aunque, como este, hayan sido muchas veces transitados desde la investigación, la docencia, la crítica y otros modos de producción de conocimiento como libros o exposiciones, su trascendencia justifica colocarlos nuevamente en el centro de la atención por la capacidad, más que de develar información sobre el pasado, de arrojar luces sobre el presente.

En esta ocasión, como en muchas otras, la consulta a Graziella Pogolotti es casi una obligación que constituye, al mismo tiempo y sobre todo, un privilegio. La Dra. Pogolotti es una suerte de enciclopedia de la cultura cubana. Conocida por su capacidad inmensa de análisis, de identificar las esencias de los fenómenos, en esta ocasión pesa en particular el hecho de que, tanto por su cercanía familiar a la vanguardia cubana como por la perspicacia, la inteligencia y el rigor que la distinguen en el abordaje de los hechos culturales en su más amplio sentido, ya desde la lejana década de los cincuenta había comenzado, por el hecho fortuito de aceptar la función ancilar de traductora, a asumir la valoración de este tema como parte de su responsabilidad para con la cultura cubana. Según cuenta en sus memorias, en cierta ocasión a ella

[le] toca ejercer funciones de intérprete. Crítico vinculado por razones maritales a Jacqueline Seltz, Yvon Tallandier ofrece una conferencia en la Biblioteca Nacional. Se remite a los orígenes de la vanguardia. Va desgranando la archiconocida historia del cubismo, sin percatarse de estar ante un público informado, deseoso de conocer los fenómenos más recientes. A medida que avanza, percib[e] que ese parloteo elemental evidencia una profunda falta de respeto hacia su auditorio. Y poco a poco, sin tener plena conciencia de ello, [sus] palabras componen otro discurso, donde trat[a] de borrar los ejemplos banales y las definiciones sabidas.¹

Podemos encontrar numerosos textos de su autoría en los que atiende o se detiene especí-



ficamente en el estudio de la vanguardia artística cubana, entre ellos destacan El camino de los maestros (1979) de obligada consulta para comprender el devenir histórico del arte cubano del siglo XX, y "El aroma de las castañas asadas", escrito para el catálogo Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días, de la exposición homónima celebrada en 2008 en el Museo de Arte de Montreal; así como el acercamiento a autores puntuales o a fenómenos de los que participan, como el "Expresionismo abstracto" (1963), "El expresionismo en la pintura cubana" y "Nueva pintura de Cuba" (1965), "Transformación de la pintura" (1967),² entre otros.

Súmese a lo anterior el hecho de que Graziella Pogolotti contó con el anecdótico, en primera persona, de su padre, Marcelo Pogolotti, y de sus amigos – nombres imprescindibles de la cultura cubana –, quienes protagonizaron, durante los años veinte y treinta del siglo pasado, viajes, estancias y producción literaria y artística en los principales centros culturales de Europa, donde se gestó el proceso de renovación

de la cultura cubana. Nacida en París en 1932, coincide su llegada al mundo con el lugar y el momento en que confluían los distintos lenguajes en boga, sus más significativos autores y el arribo de los latinoamericanos con ansias de actualización. Tal vez por eso es capaz de recrear, como solo pueden hacerlo quienes lo vivieron, el espíritu de la ciudad:

Bajo la llovizna invernal. Las bufandas y los zapatos gastados por el intenso caminar ofrecían escaso resguardo contra el frío penetrante, sobre todo para los peregrinos del trópico llegados a París imantados por el relumbre espléndido de la modernidad. Como rezagos de otra época, a orillas del jardín de Luxemburgo, las castañas se asaban en hornillos de carbón. Pero el recorrido de los cubanos rara vez se extendía hasta los confines del Barrio Latino [...]

Como un incendio a punto de extinguirse en la entreguerras del siglo 20, la centralidad cultural de París fulguraba en el mundo occidental y aún más allá

[...] El aura cosmopolita se concentraba en Montparnasse, limitadísimo territorio de la orilla izquierda del Sena. Allí se escuchaban todas las lenguas y se entrecruzaban razas y vestimentas [...] Unos pocos lograban colocarse en el *mainstream* [...] Pero para la gran mayoría, se trataba de un aprendizaje necesario, a fin de emprender luego el regreso a casa. París ofrecía una puesta al día junto a la lección permanente por sus grandes museos. Separados por las inmensas distancias de la geografía latinoamericana, escritores y artistas del continente tenían la oportunidad de intercambiar experiencias y definir coordenadas en el espacio privilegiado de la gran ciudad. Por esas y otras razones, entre los veinte y los treinta del pasado siglo se concentró en París una pequeña colonia cubana.³

El ir y venir de artistas e intelectuales de la mayor de las Antillas a la Ciudad Luz a través del Atlántico caracterizó la segunda mitad de la década del veinte y la primera del treinta. Convivían los Pogolotti con figuras como los jóvenes pintores Antonio Gattorno, Amelia Peláez, Carlos Enríquez, Domingo Ravenet, y los académicos Enrique Caravia y Ramón Loy; los músicos Diego Bonilla y Ángel Reyes; los escritores Alejo Carpentier y Félix Pita Rodríguez; y el escultor Juan José Sicre, entre otros. Un tránsito fracturado por la II Guerra Mundial, que sumergiría a París en un largo blackout y determinaría el regreso a la Isla de la mayoría de ellos.

— En El Camino de los maestros usted plantea, acerca de la presencia de artistas cubanos en Europa, que

Vivieron en el París de entreguerras sin llegar a ser epígonos de las corrientes dominantes [...] Visitaron museos. Trabajaron en la Grande Chaumière. Hicieron tertulias en Montparnasse. Malvivieron en hotelitos. Frecuentaron a otros cubanos, escritores, músicos, estudiantes. Conversaron sobre las cosas de Cuba. Pintaron cuadros perdidos o desechados. Tuvieron disputas con los porteros, vivieron pasajeramente con una buena amiga. Conocieron a algunos otros extranjeros, latinoamericanos en muchos casos. Discutieron de pintura y más tarde o más temprano, regresaron [...] ⁵

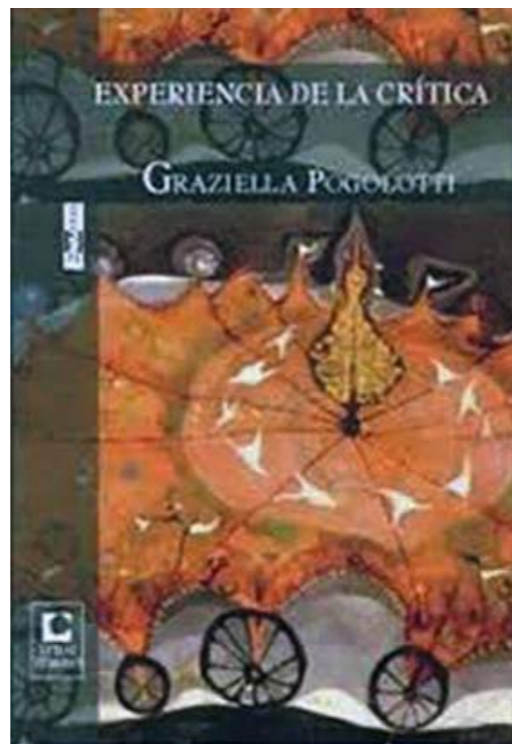
Y en “El aroma de las castañas asadas” añade que “era un proceso de aprendizaje para definir luego del regreso a la Isla las coordenadas de la propia modernidad”.⁶ El viaje y la migración se vieron, durante algún tiempo y en ocasiones aún se ven —con la marca del matiz político que se le asignara después de 1959— como un signo fatídico de la insularidad, aun cuando ha sido una constante cultural desde el poblamiento mismo de la Isla. Esa constante cultural creo que se reafirma en la noción incluida del regreso

como parte del proceso migratorio que permite traer lo aprendido. Un ejemplo de ello, y de su importancia, es el hecho de que la configuración final de la obra que hace trascender a la mayor parte de los autores de la vanguardia cubana se logra en esos procesos de retorno. ¿Qué piensa de esto?

— Por una parte, tengo una gran admiración por *La isla en peso*, el cuaderno de Virgilio Piñera en el cual aparece el verso de “la maldita circunstancia del agua por todas partes”. Sin embargo, yo sí rechazo ese verso tan citado en particular. Siempre he pensado todo lo contrario, que la Isla es un puerto. Lo que define la configuración de esta isla es la cantidad de puertos, bahías, etc., que tiene por todos lados. La cultura cubana dio sus primeros vagidos en esa relación entre el adentro y el afuera en nuestra epopeya, nuestro poema épico dedicado al contrabando, uno de los primeros textos latinoamericanos. Creo que ese llamado al viaje históricamente ha estado presente. Si vienes a ver los pensadores cubanos que marcaron nuestro siglo XIX todos viajaron a Europa, el aprendizaje de las corrientes pedagógicas de Luz y Caballero se produjo en Europa, ahí fue donde se puso al día respecto a lo que estaba cambiando en educación. En otro plano, economistas de la talla de Arango y Parreño conocían no solamente lo que estaba pasando en España, que estaba muy atrasada, sino lo que estaba ocurriendo en Inglaterra, que era en aquel momento el país donde estaba naciendo el liberalismo económico, la Revolución Industrial, etc., etc. La recurrencia del viaje históricamente se vio como una vía de aprendizaje con vistas a regresar y hacer algo a partir de ahí. Y así lo asumieron esa generación de la vanguardia y las generaciones sucesivas; nosotros también viajamos a Europa, Roberto Fernández Retamar, Ambrosio Fornet, todo el mundo estuvo en España, Francia, conociendo ahí lo nuevo que se estaba produciendo.

— Doctora, usted tuvo la suerte de estar cerca de muchas de las figuras que protagonizaron la vanguardia cubana desde la creación o quienes la acompañaron desde la crítica. En sus memorias son recurrentes los nombres Alejo Carpentier, Luis Felipe Rodríguez, Guy Pérez Cisneros, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Lino Novás Calvo, el cónsul Orlando Ferrer, Emilio Ballagas, José Antonio Ramos, entre otros muchos que visitaban su casa en la calle Peña Pobre de La Habana Vieja o compartían en otros espacios lo que usted describe como

el ambiente estimulante de los grupos reunidos regularmente en tertulias de café, en redacciones de periódicos, en casas de amigos, donde la conversación fluye libremente, donde cada cual habla de los proyectos del momento, de las lecturas del momento. Allí donde al debate de ideas se sucede a veces sin tran-



A la derecha, Rubén Martínez Villena. Debajo, portada de la revista Atuei.



sición la broma al amigo o la organización de una protesta, se va alimentando el ambiente cultural que, muchas veces terminará por marcar una época.⁷

Sin embargo, por la mención de esos nombres, resulta evidente que estos eran espacios predominantemente masculinos —aunque está claro que también hubo mujeres como Amelia Peláez, quien igualmente estuvo en París cerca de siete años y desarrolló posteriormente una importantísima obra a la que usted ha dedicado algunos trabajos y quien ha sido también atendida por otros importantes críticos—. Me gustaría saber si en su opinión hubo algo que distinguiese la presencia de la figura femenina. ¿Cómo fue la presencia de la mujer en esas vanguardias?

— Eso habría que inscribirlo en un proceso que tenía que ver con la situación de la mujer en ese momento. En el Minorismo hubo alguna figura femenina aislada como Mariablanca Sabas Alomá...; pero en verdad en el grupo Minorista no hubo muchas mujeres. Pero en paralelo con todo eso, también se estaba desarrollando en Cuba un movimiento feminista, y yo creo que ese también es un cauce que hay que seguir porque si bien cuando tú piensas en las artes visuales, está la figura de Amelia que va igualmente a Europa, sin embargo, ella se mantiene aislada. Amelia está en su mundo, se relaciona más, yo creo, con Lydia Cabrera, que también estaba en Europa. El análisis del tema de la mujer habría que abordarlo teniendo en cuenta esta perspectiva y los problemas que las mujeres tenían que priorizar en un contexto de marginación. Amelia estaba en su mundo.

Para valorar esa participación en el movimiento de la vanguardia, hay que tener en cuenta la complejidad del contexto. Las mujeres priorizan sus reivindicaciones y también, en algunos casos, las ocupaciones de orden político que naturalmente no dejan de tener un vínculo con el proceso de liberación de la mujer. Si te lees la autobiografía de Loló de la Torriente, que fue una persona que no se dedicó propiamente a la creación artística, pero que sí ejerció la crítica de una manera bastante activa, la trayectoria de Loló se encauza primero a través de la lucha en favor de los derechos de la mujer y después, ya al producirse el Machadato, en la lucha política. En algún momento ella alude a sus discrepancias con Mariablanca Sabas Alomá, que al parecer en alguna ocasión estuvo dispuesta a negociar con Machado con tal de que él hiciera determinadas concesiones desde el punto de vista de la legislación que favorecieran a la mujer. Y Loló en ese sentido tiene una posición más intransigente en cuanto a que en ese momento lo primero era la lucha contra Machado. Si tú te colocas en la perspectiva del plano político te das cuenta de que en el enfrentamiento a Machado en la esfera pública está también el papel de la mujer.

A mí siempre me ha hecho mucha gracia que una personalidad que uno no asociaría a esa lucha, como Esther Borja, arriesgara su vida, siendo estudiante de la Normal, en manifestaciones contra Machado.

Por lo menos por las referencias que yo tengo, en el tema de la vanguardia y la vida en París y más allá, en Europa, tanto Amelia como Lydia Cabrera, salvo en el caso de la relación de esta con la venezolana Teresa de la Parra y con la chilena Gabriela Mistral, se mantuvieron bastante apartadas del grupo de los escritores y artistas latinoamericanos y de aquel ámbito latinoamericano construido por ellos.

— En estos años en que más o menos se cumple un siglo de la vanguardia latinoamericana, ¿desde qué claves propondría usted mirar la vanguardia cubana?

— Habría que ver el caso cubano en ese contexto. Respecto al caso de América Latina, la vanguardia cubana es más tardía. Por qué, bueno, cuando tú te sitúas en la perspectiva de las artes visuales, un poco la fecha inicial en Cuba es alrededor del año 1925, con la exposición de Arte Nuevo; del 27, con la aparición de la *Revista de Avance*, con todo el papel aglutinador de Martín Casanova,⁸ etc. Si te retrotraes un poco más allá, en una perspectiva más abarcadora, la emergencia de la vanguardia en Cuba es una resultante de un proceso muchísimo más amplio. Tiene la peculiaridad de articular la voluntad de renovación política con la voluntad de renovación estética.

La vanguardia europea, desde luego, lo que se conoce como vanguardia en Europa había surgido muchísimo antes, en el viraje entre el siglo XIX y el siglo XX. Ya en ese momento está pintando Pablo Picasso, ya está escribiendo Guillaume Apollinaire, ya ha nacido el manifiesto del futurismo de Marinetti (1908-1909). De modo que ese fenómeno renovador en Europa nace en los finales del siglo XIX, se desarrolla antes de la Primera Guerra Mundial y tiene su gran expansión después de ella, alentado entre otras cosas por el surrealismo. Esa transformación vanguardista se expresa tanto en las artes visuales, con la ruptura de los códigos de tradición realista, como en la literatura, particularmente en la poesía. Y se manifiesta también en la música; hay una renovación musical, algo que se puede asociar para ilustrarlo y simplificar, en la obra de Stravinsky y en la influencia de Stravinsky en/y/de los ballets rusos. Ese es el referente europeo.

Eso se va conociendo en América Latina por distintas vías, en primer lugar, con las revistas que circulaban en aquella época, que traían los testimonios, los comentarios del fenómeno que se estaba dando en Europa. Cuba, desde mi punto de vista, tenía respecto a la América Latina una situación diferente por la razón de que aca-

baba de salir del dominio colonial español. En términos de la cultura artístico-literaria eso se expresaba, por una parte, en un estancamiento de la tradición renovadora traída por el Modernismo, y además todo lo relacionado, en el caso de Cuba, con la desaparición temprana de Martí y de Julián del Casal. Entonces se prolonga en el tiempo todo lo que representaba la liquidación del Modernismo, la hora inicial de los caminos del llamado Posmodernismo hispanoamericano en el caso de la literatura; y en el caso de las artes visuales, el predominio de una tradición academicista en el contexto de una sociedad – y en eso coinciden los testimonios de mi padre y de Carpentier – que se interesaba por una determinada pintura española, también ya sobrepasada en el tiempo. Eran las obras que adquirirían los ricos de aquí, la Condesa Revilla de Camargo y compañía. Y todo eso es señal de que había una decepción que marca a la generación llegada a su primera madurez con la República: la generación de Regino Boti, de Poveda, quienes sienten la angustia de la frustración que los lleva a encerrarse en el mundo de la creación y, digamos mucho más, a encerrarse en la vida provinciana en la que se han instalado.

En ese sentido, junto a la reacción contra los remanentes del colonialismo español, en el plano de las mentalidades, en el plano de un legado cultural estratificado, se añade la frustración por todo lo que tiene que ver con la intervención norteamericana que, además, instaura una determinada concepción del progreso, del progreso en lo material, en lo técnico: la entrada del autobús, la creación de los grandes centrales azucareros. Entonces la generación que emerge con la República, la generación que nace entre los finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, una generación que puede ir desde figuras como Jorge Mañach, como (y esto es muy importante) Rubén Martínez Villena, mi padre, Carpentier, Carlos Enriquez, etc., todos nacidos entre 1900 y 1904; es una generación que aflora alrededor de los años veinte y que empieza a aglutinarse, como suele suceder en esos casos, en grupos, en tertulias que fueron primero de poetas o de aspirantes a poetas, aspirantes a escritores, en el entorno del café Martí, que en esa etapa inicial cuentan con la presencia y la participación activa de Rubén Martínez Villena que en aquel entonces todavía no está involucrado en la vida política fundamentalmente, sí en otros temas que tienen que ver con la creación literaria. Pero como no pueden permanecer indiferentes al contexto, ni tenían una plataforma filosófico-ideológica todavía establecida, reaccionan contra el orden dominante. A partir de esas primeras tertulias originarias se van a aglutinar después en la Protesta de los Trece y el Grupo Minorista.



Algunos de los artistas más destacados de la vanguardia cubana: Carlos Enriquez, Domingo Ravenet y Antonio Gattorno.



En el Grupo Minorista, que, como fue habitual en la Vanguardia, tiene su Manifiesto, redactado por Rubén Martínez Villena, convergen escritores, pintores, gente relacionada con la música, intelectuales en el sentido más amplio del término: un conglomerado heterogéneo, pero que tiene como plataforma común esas aspiraciones renovadoras. Eso coincide con otra corriente, que creo que es importante, la que se deriva de la primera etapa de la obra de Fernando Ortiz, es decir, de su etapa de penalista dedicado al estudio, bajo la influencia de Lombroso, de lo que llamaban “la mala vida” en los barrios marginales habaneros. Pero, a partir de ahí se transforma su mirada, su perspectiva y va descubriendo todo el alcance de la contribución africana a la cultura cubana, que con la tradición colonial había sido, como es lógico, marginada y subestimada; al punto de que, cuando la Guerrita de los negros, en 1912, no solamente masacraron a un muy gran número indeterminado de negros, sino que, además, la policía se apoderó de los instrumentos musicales afro-cubanos, los confiscaron. Los tambores batá y otros instrumentos, de mano en mano, fueron a parar al actual Museo de la Música, en un recorrido que va de las manos del Dr. Luis Montané, de la Universidad de La Habana, a las de Don Fernando, que terminó por entregarlos a lo que sería el Museo de la Música, y también algunos de ellos están actualmente en la Casa de África.

Este es un factor que, repito, hay que tener en cuenta cuando uno se acerca a la vanguardia cubana de una manera general y abarcadora, porque desde esta perspectiva amplia se ven disminuidos, los tremendos valores de la eclosión, en términos musicales, de los trabajos de Alejandro García Catula y Amadeo Roldán, quienes aspiraron a colocar ese legado tomado de unas fuentes populares permeadas de sus orígenes africanos en el ámbito de la música sinfónica. El trabajo de Catula y de Roldán se inicia en una fecha bastante temprana, de modo que cuando Carpentier y los artistas cubanos van a Europa, más o menos escalonadamente a partir de los años veintitantos, 25, 26, 27 – Víctor Manuel fue un poquito antes –, ya Roldán y Catula habían compuesto y estrenado algunas de sus obras. Por otro lado, la generación que plantea esos problemas en relación con el arte, la sociedad y la cultura es una generación que, a diferencia de la que la había precedido, empieza a proyectarse en el espacio público no solamente en actos espectaculares como pudo ser la Protesta de los Trece, sino también mediante el ejercicio del periodismo en los órganos que había en aquella época – los periódicos que entonces existían – y en otras publicaciones de franco carácter político que mezclan este afán renovador

en lo político de acercamiento a la América Latina, con una expresión gráfica vanguardista. Así, por ejemplo, existió una publicación de muy breve duración, porque ninguna de ellas podía sostenerse por mucho tiempo, que se llamó *Atuei*, pero *Atuei* sin *h* y con *i*. Dentro de la tipografía, dentro de la gráfica visual también se estaba tratando de renovar los códigos.

Alguna vez le dije a Luz Merino, lo que ella después empezó a desarrollar, cómo había que seguir los casos de esta renovación vanguardista en las modificaciones que se van produciendo en el diseño gráfico de las revistas de la época. En cierto sentido precede a los cambios que se introducen en la pintura, en la escultura, o sea, en las artes visuales consideradas mayores: la renovación vanguardista va entrando por ahí. Bueno, no te voy a hacer la historia de cómo se va produciendo, porque eso ya se ha investigado, pero el mismo diseño de la revista *de avance* – que exhibe provocadoramente su título así, en minúsculas – es un diseño renovador en su tiempo, y fue un poco la plataforma de esa renovación vanguardista. El propio examen de la *Revista de Avance* puede ayudar a descubrir cómo todas esas temáticas se van imbricando, de qué manera la *Revista de Avance* se une a la llamada generación del 27 en España – la generación de poetas como Alberti y compañía – en el Homenaje a Góngora, que fue un símbolo del nacimiento de aquella generación, asumido como propio por los cubanos. De qué manera esta revista también se vuelve hacia la América Latina, no solamente hacia los temas de la cultura, sino a la solidaridad con Sandino, con la independencia de Puerto Rico y también propone un acercamiento a Mariátegui al cual le rinden homenaje en uno de sus números.

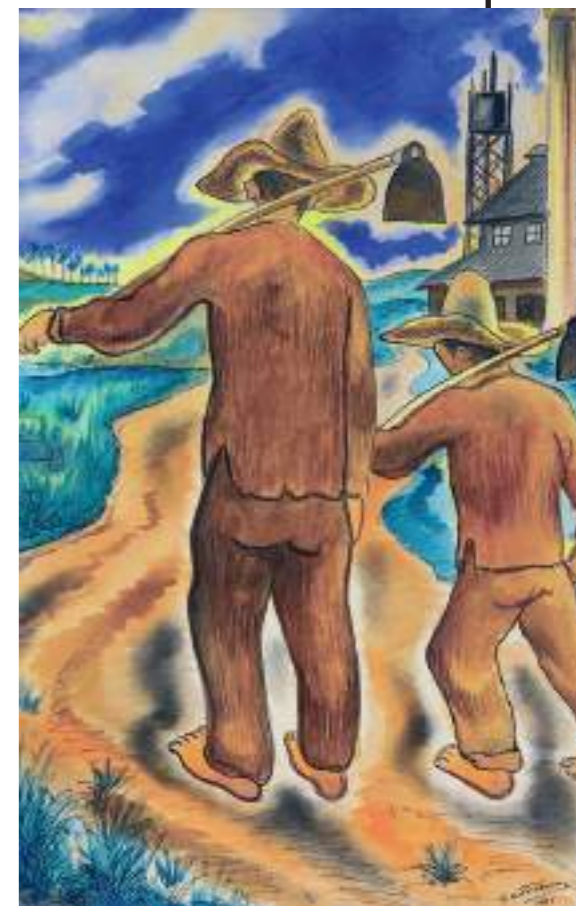
– En “El aroma de las castañas asadas” me llamó la atención que usted insistiera en que la experiencia de París constituía una cuestión liberadora pero no tanto desde el punto de vista en que en verdad lo fue, sino de lo que usted exponía, del desapego a ese provincianismo, de la asunción de otra manera de definir las coordenadas del mundo, lo que entraba más en una cuestión del pensamiento que en una cuestión de la factura. Y esa es una de las cuestiones que me llama la atención.

– Algunas de esas ideas se pueden encontrar en la autobiografía de mi padre, y se pueden encontrar – mucho – en los artículos y referencias autobiográficas de Carpentier, por ejemplo.

– Estas claves que usted plantea, centradas específicamente en el contexto cubano, ¿de alguna manera pudieran demostrar que estaban creadas las condiciones acá para que se pudiera generar ese proceso de renovación, que no se llamaba aún vanguardia; sino que la propia sociedad, a partir de sus fases endógenas de desarrollo y no solo en lo artístico-literario, ya iba creando las

condiciones para acoger lo que después vendría como un proceso artístico-literario? ¿Es así?

– ¡Claro! Yo creo que hay un sustrato más amplio. Yo nada más querría acotar que en la etapa inicial el papel de Villena fue importante. A mí me ha llamado la atención que ya cuando se produce la lucha directa contra Machado, Villena se compromete totalmente con la política y queda como un factor aglutinador de aquel grupo tanto en el sentido de la proyección artística como en el de la proyección política y del vínculo con la América Latina. Es interesante el caso del poeta José Zacarías Tallet, quien era cuñado de Villena, estaba casado con una hermana suya que también murió de tuberculosis. Y en su caso particular, todo lo que ocurrió después de la caída de Ma-



chado produjo en él una profunda decepción, y se margina. No se ocupa siquiera de publicar sus poemas, en algunos de los cuales no solo asoma el negrismo, como se ha señalado en el caso de “La Rumba”, sino una poesía más conversacional. Con ella deja un legado que va a ser asumido después por la generación poética de los años cincuenta. Repito, sintomáticamente no se ocupó de recoger sus poemas. Cuando a Raúl Roa lo nombran Director de Cultura del Ministerio de Educación, siendo Aureliano Sánchez Arango el Ministro, Roa se ocupa de publicar una recopilación de los

Política y cultura en la primera vanguardia cubana

poemas de Tallet con un título muy significativo: *La semilla estéril*. Esa generación que se fraguó con el Minorismo, después, dadas las circunstancias históricas adversas, se dispersa. Algunos, como Tallet, se retraen; otros se involucran en la política, en la línea del comunismo, como es el caso de Villena y de Juan Marinello; otros van a las posiciones de derecha como es el caso de Mañach, o francamente acomodadas como es el caso de Ichaso. Y los que van en gran parte a proseguir en el empeño de renovación, son los que van a París y prosiguen allí el aprendizaje en las artes visuales y también en la literatura.

Ahora bien, qué es lo que pasa. Lógicamente ellos salen al descubrimiento de todo lo nuevo que se estaba haciendo, el surrealis-

mo, el desarrollo de la obra de Picasso, todo lo que vino después, pero mantienen un ancla que por una parte los conecta entre sí, mantienen viva esa relación entre ellos, que hasta vivieron en un determinado momento en los mismos hoteles; y al mismo tiempo se vinculan con los latinoamericanos que estaban en Europa tanto por razones puramente artísticas como por razones de su exilio político. En París están en esos años novelistas como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el venezolano Arturo Uslar Pietri, así como el poeta peruano César Vallejo, que dejaría una impronta en la obra no solamente de aquella generación, sino de las generaciones sucesivas tanto en la América Latina como en Cuba, e igualmente el poeta chileno Vicente Huidobro. Todos ellos están allí y todos ellos se relacionan. En esa circunstancia Carpentier trata de desarrollar un proyecto ecuménico con la publicación de una revista que se llamó *Imán*. Por falta de financiamiento nada más hubo un número que reúne un conjunto de textos y define como propósito establecer un diálogo entre el allá y el acá, y reúne textos de autores europeos conocidos y de escritores latinoamericanos que estaban en Europa. Esa dimensión latinoamericana se evidencia, si mal no recuerdo,

en el hecho de que en ella aparecen algún texto de Asturias, un pasaje de *Las lanzas coloradas*, una novela muy importante de Uslar Pietri y seguramente algún otro texto latinoamericano. Y, al mismo tiempo, había algunos comentarios de connotadas figuras europeas de la vanguardia que demuestran la ignorancia profunda que tenían del mundo de acá.

— *Una última pregunta, para no abusar de su tiempo, en cuanto a la recepción de esa vanguardia por parte de los públicos. ¿Cómo fue?*

— Creo que fue bastante tardía; en todas las manifestaciones de la creación hubo que derribar muchísimos valladares. Si revisas, por ejemplo, la relación con Caturla y Rol-dán; ellos tienen una confrontación muy fuerte con las instituciones no ya oficiales

— porque no las había —, sino con las instituciones privadas que iban surgiendo en la etapa inicial de los veinte, treinta. Está publicada la correspondencia de Caturla con Carpentier y al leerla ves que está atravesada por ese tipo de confrontación. En el caso de la música ese rechazo tenía una fuerte carga racista por lo cual estos compositores de vanguardia, por ejemplo, entraron en una polémica bastante airada con Eduardo Sánchez de Fuente, el autor de la habanera “Tú”, que se empeñaba en

una visión indigenista en un país en el que nuestros primeros pobladores no dejaron la huella viva y actuante que encontramos en cada rincón de la América continental.

En cuanto a lo que hablamos antes, respecto a cómo París fue un sitio que favoreció el acercamiento a lo latinoamericano, creo que, aunque en una medida mucho menor, también favoreció el acercamiento o contacto con algunos escritores caribeños, sobre todo de expresión francesa. Por lo que sé más bien de escritores como Aimé Césaire, o del haitiano Jacques Roumain, que empezaron a vincularse a los cubanos. Con ellos y otros antillanos y africanos, por ejemplo, se encontró allí, años después, Nicolás Guillén, quien viajó a París en tiempos de la guerra de España y posteriormente, como exiliado, residió algunos fructíferos años en esta ciudad.

NOTAS

¹ Graziella Pogolotti. *Dinosauria soy. Memorias*. La Habana: Ediciones Unión, 2011, p. 147.

² Los textos mencionados aparecen recopilados en el volumen *Experiencia de la crítica* (Editorial Letras Cubanas, 2003), colección de artículos y ensayos sobre artes visuales de Graziella Pogolotti, escritos entre 1959 y 1990, y seleccionados por Luz Merino.

³ Graziella Pogolotti. “El aroma de las castañas asadas.” en: *Cuba. Arte e Historia desde 1868 hasta nuestros días*.



[Montreal]: The Montreal Museum of Fine Arts, 2008, p. 126.

⁴ Graziella Pogolotti. *Idem*.

⁵ Pogolotti, Graziella. “El camino de los maestros”, en *La experiencia de la crítica*. p. 178.

⁶ Graziella Pogolotti. “El aroma de las castañas asadas.” p. 126 [c]

⁷ *El camino de los maestros*, p. 173

⁸ Martín Casanova (Barcelona, 1894 - La Habana, 1966). Llegó a Cuba por los años veinte y perteneció al Grupo Minorista. Colaboró en la revista *Social*. En 1927 contribuyó a fundar la *Revista de Avance*, en la que se destacó como crítico de arte. En ese mismo año guardó prisión acusado de comunista y fue expulsado del país por la dictadura de Machado. Radicado en México hasta 1951, adoptó la ciudadanía de ese país por el resto de su vida. Volvió a Cuba en 1964. Aquí fue cronista internacional en *El Mundo*, del cual era corresponsal europeo desde 1960, y colaborador en *Bohemia*. Prologó y seleccionó la *Órbita de la Revista de Avance*.

En el verano habanero de 1927, a tono con diversos sucesos internacionales, el presidente Gerardo Machado ordenó a Jesús María Barraqué, su secretario de Justicia, que incoara un proceso judicial contra un sinnúmero de personas, acusándolas de ser parte de una conspiración internacional, que, bajo la dirección de la Internacional Comunista, preparaban una insurrección en el país. Entre los individuos a detener y juzgar estarían los comunistas y los «extranjeros indeseables». También se debía acabar con la Universidad Popular José Martí, última de las conquistas logradas en el Congreso Nacional de Estudiantes de 1923, que aún sobrevivía a la andanada machadista.

Así pues, el 6 de julio se abre la Causa 967 de 1927, por delito de rebelión, que la prensa bautizará como «Causa Comunista». Y ese mismo día, fuerzas de la policía judicial irrumpen en el edificio situado en la calle Dragones no. 104, donde tenían su sede varias agrupaciones sindicales, la Universidad Popular José Martí y el periódico obrero *Justicia*, e incautan sus archivos. Los primeros detenidos son cuatro intelectuales peruanos vinculados a la Universidad Popular, uno de los cuales había sido desterrado de su país y acababa de llegar a Cuba, y los tres editores de *Justicia*.

El juez de Instrucción encargado, Gabriel M. Quesada y Santa María, el 9 de julio, en una primera orden, decretó la prisión provisional, con exclusión de fianza, de cincuenta y dos acusados de participar en este complot. Entre ellos se encontraban Alejo Carpentier, José Antonio Fernández de Castro, Rubén Martínez Villena, José Zacarías Tallet, José Antonio Foncueva, Martín Casanovas, Enrique Delahorz (Enrique de la Osa), Julio Antonio Mella, Raúl Roa y Jorge A. Vivó. Carpentier y Fernández de Castro fueron detenidos ese mismo día al salir del bufete de Emilio Roig de Leuchsenring, y reclusos en la prisión de Prado no. 1, galera 13.

Diez días después al primer auto de detención le siguió un segundo auto, que decretaba la detención de al menos cincuenta personas más.

La inclusión en el proceso judicial de estos jóvenes intelectuales, pertenecientes a nuestra primera vanguardia artística, obedecía, sin duda alguna, al alto nivel de desarrollo político y compromiso adquirido por ellos en estos años.

El 20 de mayo de 1902, como es sabido, la República de Cuba había nacido a una anhelada independencia bajo tutela y dominio de los Estados Unidos. La Enmienda Platt, apéndice constitucional

establecido por ellos, sancionaba su intervencionismo político, económico y militar en los destinos de la isla. Esta supeditación neocolonial, que Emilio Roig de Leuchsenring denominaría “colonia supervivida”, no solo frustraba las aspiraciones a una independencia por la que se había luchado más de treinta años en los campos de batalla, sino que, como se puso de manifiesto tras la segunda intervención estadounidense de 1906 a 1909, agudizó aún más los vicios heredados de la metrópoli. En el pensamiento de no pocos intelectuales cubanos se había entronizado el pesimismo; al tiempo que escepticismo y apatía se apoderaban de muchos que bien sabían cuál era la situación, pero no el modo de cambiarla.

La década iniciada en 1920 insufla nuevos aires culturales y políticos a la región. Desde Europa llegan los influjos del Vanguardismo y pronto en la América Latina diversos grupos de jóvenes intelectuales hacen suyos estos nuevos presupuestos artísticos. Al comienzo sus propuestas tienen un marcado influjo europeo, pero las correspondientes coyunturas históricas y políticas van imponiendo nuevas problemáticas y visiones acordes con sus respectivas realidades nacionales.

En Cuba, la corrupción política, la agudización de los males sociales, la grave crisis económica y la intensificación de la injerencia estadounidense, conllevaron a un desbalance en el sistema hegemónico de dominación impuesto. Estas nuevas oportunidades abrieron un espacio desde el cual los intelectuales pertenecientes a la primera generación republicana, adscritos a lo que sería la vanguardia, configuraron un proyecto contestatario y emancipador que enarbolaba la cultura como bandera, mediante el disenso y la transgresión de los códigos imperantes. Con un pensamiento nacionalista de orientación antinjerencista, advertían que la emancipación político-económica solo era posible a través de una emancipación cul-



**Armando Raggi
Fundación Alejo Carpentier, se ha ocupado de
prólogos y notas a importantes textos del gran
escritor. Estas páginas forman parte
de su tesis de doctorado.**

tural, y ante el desafío que significaba la introducción desembozada de los intereses imperialistas estadounidenses, emprendieron la búsqueda de la identidad nacional como proceso fundacional. Se tornaba imperioso fundar un verdadero estado nacional, como el concebido en la tradición revolucionaria.

Así pues, en esta tercera década del siglo, la situación comienza a cambiar. La corrupción del gobierno de Alfredo Zayas (1921-1925) mueve a los jóvenes componentes de la primera vanguardia a lanzarse a la palestra pública y no solo en defensa de sus logros artísticos; como se evidencia en su protagonismo tanto en la Protesta de los Trece —ante la fraudulenta compra-venta del Convento de Santa Clara—, como en la formación de la Falange de Acción Cubana, su participación en el Movimiento de Veteranos y Patriotas, y posteriormente la constitución del Grupo Minorista, en el que se reúne la mayor parte de los integrantes de primera vanguardia.

Por su parte, los universitarios, liderados por Julio Antonio Mella, ya habían efectuado un congreso estudiantil. Pero para el destacado líder universitario y político, la palabra intelectual muchas veces era utilizada como un tambor, “por tener mucha sonoridad y estar vacía, como los parches guerreros”. El intelectual según él, debía ser “aquel que empuña la pluma para combatir las iniquidades, como los que empuñan el arado para fecundizar la tierra, o la espada para liberar a los pueblos, o los puñales para ajusticiar a los tiranos”. (Mella, 1970:89)

Los jóvenes intelectuales reunidos en torno al Grupo Minorista, asumieron el reto de crear ciudadanía a través de la cultura artística anclada en la sociedad como metarrelato. Solo hacía veinticinco años que los cubanos habían triunfado sobre el colonialismo español, victoria mediatizada por la intromisión oportunista de los Estados Unidos, lo que permitió y propició la invasión de capitales estadounidenses que, para 1925, ya se habían hecho dueños de los sectores claves de la economía de la Isla. Era necesario hacer frente al hondo pesimismo que aprisionaba el alma nacional, y por ello, los Minoristas se propusieron romper el nudo gordiano de la colonialidad con la apropiación simbólica de la cultura.

Los principales desafíos políticos y culturales fueron asumidos por ellos mediante la práctica consciente de la diferencia, a través de procesos de resignificación e integración de lo diverso para la formación de una noción revolucionaria de la cubanidad. Apoyados en corrientes estéticas de la Vanguardia europea y latinoamericana, que traían aires renovadores a la estancada atmósfera cultural de la nación, se enfrentaron al postulado positivista de la paradoja civilización y barbarie.

Al igual que muchos de sus contemporáneos en la América Latina, en lo estético el vanguardismo del Grupo Minorista pretendía una ruptura con los postulados de la producción artística vigente mediante la regeneración del régimen político y social que estas prácticas culturales sustentaban. El elitismo que dominaba el pensamiento intelectual era el enemigo a vencer. Siguiendo el ejemplo de Fernando Ortiz, se dedicaron al estudio de las religiones afrocubanas practicadas por un segmento poblacional marginado. En el campo educativo, brindaron su apoyo a la Universidad Popular José Martí, cuyo profesorado integraban, entre otros, los estudiantes Sarah Pascual, Alfonso Bernal del Riego, Fernando Sirgo, Francisco Pérez Escudero, Raúl Roa y Leonardo Fernández Sánchez; el médico Gustavo Aldereguia; los profesores Eusebio Hernández y José Miguel López, y el líder obrero Antonio Penichet. También formaban parte del claustro de la Universidad Popular los minoristas Rubén Martínez Villena, José Zacarías Tallet, José Antonio Fernández de Castro y Mariblanca Sabas Alomá.

Pero la tarea emprendida por la vanguardia cubana tuvo que enfrentar no pocos dilemas. Desde las páginas de la *revista de avance*, proyecto editorial de algunos de los integrantes del Grupo, se expuso repetidamente la posición que debían asumir frente a la dicotomía cultura/política.

En el número 5 de la revista, correspondiente al 15 de mayo de 1927, en la sección “Directrices”, sus editores —Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinello y José Zacarías Tallet— analizaron la situación económica, política y cultural de la nación a un cuarto de siglo de instaurada la República. Se calificaba el escenario como totalmente desfavorable, porque “a corruptelas coloniales hemos añadido lacras de nuevo cuño; a errores pasados, nuevos errores”. Además, los políticos empeñados en la lucha por el poder para la obtención de beneficios personales habían conducido a que “todo avance político de amplia perspectiva, y, por ende, de seria y trabajosa elaboración, se ha estrellado en la imprecación de legisladores y ejecutores”. En lo cultural la situación también dejaba mucho que desear. Ante su pobreza los articulistas se cuestionaban si existían “síntomas que marquen una renovación” intelectual. Para responder esta pregunta citaban la valoración de la Protesta de los Trece que hiciera el historiador Ramiro Guerra:

La protesta de los “trece”, justa o injusta individualmente, eso no hace al caso, reveló la existencia de una nueva juventud con el entusiasmo y el brío indispensable para lanzarse, resueltamente, a fijar una nueva escala de valores morales en la República. En aquel gesto puede decirse que cuajó el ideal más alto de la Revolución: libertad para pensar, para ser, para afirmar la personalidad. Hasta entonces habíamos dispuesto, en nuestros juicios, de una escala de valores pseudo-colonial, a base de convencionalismo, de respeto, de cobardía frente a lo insincero y lo falso; a partir de aquel momento tuvimos otra medida, llena de audacia y de juvenil insolencia y, al mismo tiempo, de elevada rectitud moral. Después de aquella tarde nadie se sintió seguro en la posesión de una reputación ilegítima. Cada hombre debía ser capaz de resistir los recios martillazos de la verdad. (citado por Casanovas et al., 1927 *revista de avance*, 15 de mayo: 98)

En este mismo número de *avance* se publicó la conferencia de Martín Casanovas, periodista español radicado en Cuba, acerca de cuáles habían sido las razones que impulsaron a los cinco editores de la publicación a organizar la Exposición de Arte Nuevo. Para él, se había producido un proceso de deshumanización del arte que a su entender se debía al “predominio total y absorbente del proceso estético hasta destruir, completamente, la emotividad y el senti-

miento: la técnica, la pedolística se ha enseñoreado del arte, anulando su valor emotivo y su expresividad humana”, por lo que “el arte ha llegado a convertirse en una industria que fía todo su prestigio y sus méritos a un culto hiperestético de la habilidad, al manualismo, al virtuosismo profesional.” Más aún, reconocía que esta deshumanización del arte era muy distinta a la enunciada por Ortega y Gasset, pues era “fruto, fatal e ineludible, del espíritu y el imperativo de la época: Época de materialismo, que desprecia todos los valores morales y las prerrogativas del espíritu, para entender sólo a la eficacia de los actos y las obras humanas; eficacia que es en suma, la única moral de la sociedad capitalista.” (Casanovas, 1927 *revista de avance*, 15 de mayo: 99).

Pero Casanovas no se engañaba, también dentro de los cultores del arte vanguardista se encontraban algunos que “desertan del malabarismo correccionista, para darse a los malabarismos y pirotecnias de una modalidad artística que tiene de nueva solo la apariencia, pero que en el fondo padece del mismo mal de origen, de los mismos vicios y del mismo pecado decadentista del arte viejo, académico, del que pretenden abominar.” Contra estos “malabaristas” debían imponerse los intelectuales ya que la función del arte así lo reclamaba, no se “debía hacer de él un producto de minorías y selecciones”, pues todo este empeño renovador perseguía “un gran ideal, un efusivo ideal de solidaridad humana”. (Casanovas, 1927 *revista de avance*, 15 de mayo:100)

En el número 7 de *avance*, correspondiente al 15 de junio, se publicó el discurso de clausura de la Exposición de Arte Nuevo¹ y, en él, Martín Casanovas vuelve a manifestar de manera enfática cual consideraba la función principal del intelectual: el artista no puede vivir extraño a su época, y, menos puede hacerlo en nuestra hora de militancia activa, apasionada, de profunda y laboriosa gestión, en que se debate la humanidad. El artista, parte integrante de la sociedad, debe interesarse y apasionarse en los mismos problemas que agitan a todos los hombres y a la sociedad entera; debe ser un elemento activo y militante en sus batallas, y si siente en sí su inminencia, su dolor y su emoción, su arte imbuido de este espíritu será un arte en el cual se reflejarán y palpitarán, hinchidas y fecundas, las pasiones y todas las emociones de su tiempo. Esta emotivi-

dad humana, genérica, universal, no es el culto individual hiperestético, es la ruta salvadora y el norte seguro para el movimiento renovador de la hora presente. (Casanovas, 1927 *revista de avance*, 15 de junio: 158)

En ese mismo número de *avance* se volvería sobre el tema del papel del intelectual en la sociedad, esta vez por parte de Juan Marinello. Con sorna, el articulista planteaba que el estudio del papel del intelectual en la sociedad es un asunto que en esos momentos aún no tenía solución ya que “su reino no es de este mundo”. Por un lado, se encontraban los casos de intelectuales al estilo de Santos Chocano o de Vallénilla Lanz, el uno escritor de ditirambos a los caudillos latinoamericanos, el otro postulador del cesarismo. Para Marinello, dentro de ese mismo grupo se encontraban los que “entran en la batalla con inexplicable desgano, pero atentos a la mirada del que rige, para pedir, en la ocasión primera, una retirada temporal del campo de operaciones.” También entre esos intelectuales incluía a los que para ganarse la vida habían impuesto “un camino de transacción: el profesionalismo”, para los que “quieren embadurnar su genuina acomodación al medio vital, con el aparejo de un *exequatur* universitario y alucinar, con esta vestimenta doctoral, al poderoso de turno.” Marinello era consciente de que aún quedaba un largo camino por recorrer para solucionar esta problemática, ya que “La formidable revolución rusa, inspirada por un propósito de renovación integral y por un altísimo deseo de vida mejor, no ha resuelto, no podrá resolver nunca el problema del poeta y del filósofo” (Marinello, 1927 *revista de avance*, 15 de junio:168).

En otro artículo de *avance* Jorge Mañach planteaba la disyuntiva en la que se encontraba el intelectual:

o lanzarse al ruedo y asumir una postura contra los males que aquejaban a la nación o quedarse encerrado en la torre de marfil y no hacer nada: “La juventud medita, más agudamente que nunca, si su puesto está en la barricada o en el gabinete, si la mayor eficacia ennoblecedora de los destinos patrios estriba en la acción militante y externa o en la fecundación solitaria y ejemplar de sí mismo”. (Mañach; 1927 *revista de avance*, 15 agosto:223)

Por su parte la minorista Mariblanca Sabas Alomá, desde las páginas de *atuei*,² también se incorporaba al debate acerca de cuál debía ser la función del intelectual en la sociedad. En su artículo “Vanguardismo” la escritora no establecía distinciones entre vanguardia artística y vanguardia política. Para Sabas Alomá, América vivía “su gran minuto histórico” al convertirse en el “punto de contacto que establecen las intensas renovaciones sociales de Rusia, China y México, y las imperiosas posibilidades de ofrecer un frente único de resistencia y aun de ataque a la política de absorción y de conquista de los Estados Unidos.” Por ello, continuaba, la tarea del “hombre NUEVO” consistía en “DESTRUIR hasta los cimientos el edificio de la sociedad actual.” Esta idea debía prevalecer en “todas las actividades y energías de nuestra NUEVA generación”, ya que “en la vanguardia de este gran movimiento de preparación revolucionaria, formamos los intelectuales, artistas y obreros conscientes de NUESTRA RESPONSABILIDAD HISTÓRICA.” Es decir, el intelectual ha de estar en la primera línea de “este noble pugilato que hemos establecido en los sectores ideológicos para ocupar los puestos de avance.” (Sabas Alomá, dic 1927) Para ella, solo podían llamarse intelectuales de vanguardia aquellos:



Grupo Minorista, Carpentier es el cuarto de izquierda a derecha entre los que están de pie.



En la cárcel, Carpentier a la extrema derecha.

Ante ese grupo de “pachecos” y “mercachifles de las artes”, Roig proponía una nueva ética, la del intelectual comprometido que no se sustrae “al conocimiento y participación de los grandes y vitales problemas políticos y sociales de su patria respectiva y de la humanidad”. Para él, ser un intelectual comprometido no implicaba “convertirse necesariamente en político de barrio o en agitador de bombas y barricadas”. (Roig de Leuchsenring, 1929:53) Como ejemplos de este tipo de intelectuales mencionaba a José Carlos Mariátegui y a Diego Rivera. Y afirmaba que en Cuba el Grupo Minorista había venido a desempeñar esta postura por su “admirable labor revolucionaria de depuración y renovación tanto literaria y

cubrir”. Y concluía su artículo con un llamado a la acción revolucionaria:

¿Cuándo despertarán de ese inconcebible letargo los grupos intelectuales de nuestra América, y tomarán su puesto en la vanguardia, para acabar con tanto régimen dictatorial que aún existe, con todo lo enfermo y podrido, lo inútil y dañino, lo caduco y anacrónico que aún padecemos, arrasando por completo con lo viejo y lo malo, hombres e instituciones, cambiando normas de vida y normas de moral, reformando las leyes y llevando a ellas la savia nueva de las ideas modernas, sin olvidar que toda obra renovadora revolucionaria que en América —y en el mundo— se acometa, tiene que ser a base de un claro programa de radicalismo social, que lleve como bandera el restablecimiento de la justicia social?

Y los intelectuales cubanos, ¿cuándo acudiremos, con ese programa y ese lema, al toque a filas que para los intelectuales ya ha sonado en el mundo? (Roig de Leuchsenring, 1930:104)

Redes de intelectuales

Durante la década de 1920, grupos de jóvenes afiliados a la vanguardia artística y cultural en diversas naciones latinoamericanas fueron estructurando redes asociativas que les permitieron intercambiar ideas y saberes locales en su búsqueda de una identidad continental. La correspondencia, las revistas culturales y los viajes constituyeron los principales medios de conocimiento recíproco.

Las revistas culturales, con su heterogeneidad discursiva, se convirtieron en los vehículos idóneos para una nueva geografía continental en plena expansión. Como espacios de difusión del ideal renovador que alimentó a la vanguardia, fueron los principales medios de circulación de las ideas y los reafirmadores de una conciencia latinoamericanista y universal, una de cuyas principales manifestaciones estuvo constituida por un marcado antinjerencismo y antimperialismo.

Estas revistas culturales funcionaron como un medio privilegiado de circulación de ideas entre los diversos grupos vanguardistas latinoamericanos y europeos. Las más representativas de esta hornada intelectual fueron las cubanas *Social* y *revista de avance*, la costarricense *Repertorio Americano*, dirigida por Joaquín García Monge, y la peruana *Amauta*, empeño editorial de José Carlos Mariátegui; siendo en especial la circulación de estas dos últimas la que abarcó toda la geografía continental. Que estas publicaciones culturales se convirtieran en vehículos de reafirmación y unión se debió, en gran medida, al empeño de sus directores por mantener una nutrida correspondencia que aglutinó a una amplia red de colaboradores y suscriptores. Y, además, estas redes de intelectuales no se circunscribieron a la América Latina, sino que sirvieron de enlace con diversos pensadores y escritores estadounidenses como Carleton Beals, Waldo Frank, Leland H. Jenks o Scott Nearing, al tiempo que también establecieron vínculos con círculos intelectuales europeos —principalmente españoles y franceses.

El benjamín del Grupo Minorista, Alejo Carpentier —también implicado y encarcelado por los sucesos de la Causa Comunista—, en su ensayo “Literatura

que no persiguen meras estridencias de forma, sino esenciales y urgentes identificaciones con la inquietud revolucionaria de la época. El individuo, artista, obrero, intelectual que se substraen a lo imperativo de la sociedad REAL de la humanidad, perdiéndose en especulaciones puramente líricas o fantasiosas, está AL MARGEN de la ciencia, del arte, de la literatura: los aeroplanos han hecho innecesarias las torres de marfil. (Sabas Alomá, dic 1927).

Otro empeño editorial en el cual se involucraron los jóvenes intelectuales cubanos fue la publicación mensual *América Libre: Revista revolucionaria americana*, la cual se proponía luchar “por la unión interpopular americana; contra el imperialismo capitalista; a favor de los pueblos oprimidos; por la revolución de los espíritus”. Rubén Martínez Villena fue su director, y sus redactores eran parte del cuadro profesoral de la Universidad Popular José Martí.

Pero el dilema de la posición y las tareas del intelectual no fueron preocupaciones exclusivas del Grupo Minorista. Este tema sería una constante en diferentes círculos sociales de 1927. En su número 9, de 26 de febrero, el semanario obrero *Justicia* reprodujo el artículo “Intelectuales, sí; pero proletarios”, del español Oscar Pérez Solís. Para el articulista el contar con intelectuales proletarios constituía una necesidad del movimiento obrero, y consideraba que para ello se debía enviar trabajadores a la universidad. Pérez Solís era “partidario de algo menos vistoso —nada de carreras ni títulos—, pero seguramente más eficaz”; para él todo “se reduce a seleccionar, de entre los jóvenes con una instrucción elemental más completa, aquellos que muestran mayores cualidades de inteligencia, de voluntad y de amor al estudio.”

Con la base de una cultura general suficiente, pueden iniciarse estudios progresivos de Economía y de Historia, podremos contar relativamente pronto con un plantel de intelectuales proletarios que, como no habrían de limitarse a las especulaciones abstractas, sino que estarán constantemente entre la masa obrera aplicando, comprobando y perfeccionando su educación teórica, llegarán a ser los maestros, a su vez, de nuevos núcleos de intelectuales proletarios. (Pérez Solís, 1927:3)

Emilio Roig de Leuchsenring, uno de los Minoristas más lúcidos y activos, al analizar en su artículo “¿Artistas y hombres o titiriteros y malabaristas?” las posiciones asumidas por los integrantes del Grupo luego de su disolución, se preguntaba cuál debía ser la actitud de los intelectuales de la vanguardia ante los problemas político-morales de la patria y de la humanidad. Para Roig existían dos tipos de intelectuales: aquellos que desataban una guerra sin cuartel para dar a conocer sus criterios artísticos, pero en lo político tenían “una absoluta indiferencia, o repulsivo desdén, cuando no hostilidad más o menos manifiesta para todos los problemas o cuestiones de carácter político social”, y los intelectuales comprometidos (Roig de Leuchsenring, 1929:38).

Ante el frívolo accionar de los primeros, se preguntaba el porqué de esta inconsistencia entre su actitud de artistas y como hombres y ciudadanos. Para el articulista esta veleidad se debía a “pobreza de espíritu, desarraigables influencias atávicas de familia o de clase, falta de honradez intelectual”, además de “un mal contenido desprecio para cuanto se relacione con las masas populares.” (Roig de Leuchsenring, 1929:53)

artística como político-social [...] labor no superada ni igualada antes ni después en nuestra patria por grupo literario o artístico alguno.” (Roig de Leuchsenring, 1929:53)

Y concluía su análisis asegurando que:

[...] no vemos que puedan sustraerse los intelectuales nuevos a desempeñar en su patria respectiva esa doble misión, si su radicalismo artístico es sincero y honrado y no pose aristocrática de falsas minorías selectas³ o simple *camouflage* de incapacidad e incompetencia; misión que no consiste en realizar trabajos de muñidores políticos o anarquistas de barricada, sino en ser consecuentes con sus ideas y sentimientos, poniendo su talento y su arte al servicio de la cuestión político social, misión que consiste en que estos intelectuales nuevos no dejen de ser hombres por querer ser más artistas. (Roig de Leuchsenring, 1929:53)

Un año más tarde, desde las páginas de *Social*, Roig de Leuchsenring volvió a pronunciarse sobre el “deber en que los intelectuales se encuentran de participar activamente en el estudio, desenvolvimiento y solución de los problemas políticos y sociales de la patria chica, y de la patria grande, la humanidad”.⁴ (Roig de Leuchsenring, 1930:29) Luego de resumir la historia de la intervención de los intelectuales en los movimientos populares, analizaba el caso de España, donde había sido decisivo su aporte a la caída de la dictadura de Primo de Rivera, y a continuación trasladaba su análisis a la América Latina, donde “son menos elocuentes los ejemplos ofrecidos por los intelectuales de su participación en los problemas políticos y sociales, sin que falten por ello casos de tan relevante significación como el de José Carlos Mariátegui, cuya muerte es un claro en las filas, difícil de

y conciencia política en América Latina”, de 1961, nos legó una breve, pero precisa descripción de esta red intelectual. Luego de señalar que la característica fundamental de la mayoría de los diversos grupos intelectuales afiliados a la vanguardia a nivel continental era la de pertenecer a “una generación sumamente preocupada por el destino político y social de América Latina” afirmaba que: “Hay reagrupación de fuerzas. Volvemos a conocernos cabalmente. Sabemos quién es quién y nos basta con saber con quién anda aquel para saber quién es. Pronto empiezan algunos, sin embargo, a entender que la política no es un juego. Que el comprometimiento entraña muchas molestias.” (Carpentier, 2017:196)

En el caso de los diversos complots y causas comunistas echados a andar en los meses de julio y agosto de 1927 en diversas naciones latinoamericanas, estas redes intelectuales se movilizaron desde el primer momento y mediante la publicación de manifiestos y mensajes de solidaridad realizaron una fuerte campaña de prensa que puso sobre aviso a la opinión pública. Con el envío de cables y cartas abiertas a las diferentes satrapías continentales exigían la inmediata liberación de los detenidos, al tiempo que desenmascaraban a sus carceleros.

El funcionamiento de estas redes intelectuales se manifestó de diversas maneras durante este periodo. Así, en 1925, el peruano Edwin Elmore se propuso lograr la unión de los intelectuales latinoamericanos mediante una intensa campaña que, a través del fomento de redes de amistad y pensamiento, conduciría a la celebración de un congreso continental de intelectuales. Basada en un febril intercambio epistolar, tendiente a reforzar o crear nuevos lazos de unión entre escritores, artistas, pensadores de todo el continente, no se conformó con esta relación a distancia, sino que apeló igualmente a la realización de encuentros personales. Es así que se decide el viaje a La Habana, donde se había pensado efectuar las sesiones de dicho congreso, de los mexicanos Dr. Alt —seudónimo de Gerardo Murillo, pintor e ideólogo del importante movimiento muralista— y el periodista Luis Rosado Vega. En reunión con los mexicanos se crea la comisión cubana pro Congreso de Escritores Hispanoamericanos, integrada por Emilio Roig de Leuchsenring como su presidente, Alejo Carpentier, Rubén Martínez Villena, Enrique Serpa, Jorge Mañach, José Zacarías Tallet, Alberto Lamar Scheweyer y Enrique Gay Calvo. Mas la muerte de Edwin Elmore en un duelo frente a Santos Chocano, frustra este empeño. (Elmore *et al.*, 1926)

Pero la efectividad y vigencia de esa red se mantuvo y quedó demostrada en los últimos días de 1925 y comienzos de 1926 cuando produjo innumerables cables, cartas abiertas y acciones de solidaridad con Julio Antonio Mella, en huelga de hambre por encontrarse encarcelado, bajo la acusación de haber colocado explosivos en varios lugares de La Habana. La intensa campaña continental que exigía la liberación inmediata del ya prestigioso líder estudiantil contribuyó de hecho a que Machado ordenara su excarcelación.

A finales de 1926 y comienzos de 1927, ante la puesta en vigor en México del articulado constitucional referente a la pertenencia inalienable de los recursos minerales al pueblo, la oligarquía y en especial las

poderosas empresas extractoras estadounidenses desataron, por una parte, una intensa campaña propagandística sobre la presunta penetración comunista y su intención de subvertir el orden e instaurar regímenes bolcheviques en todo el continente, justificación esgrimida una y otra vez en todas las causas y complotos comunistas “descubiertos” durante los meses estivales de 1927, y, por otra parte, la invasión a Nicaragua, como paso previo para una intervención armada en la nación mexicana. Ante ello se alzó la voz de jóvenes escritores, artistas y pensadores cubanos, que no solo redactaron y publicaron un manifiesto a la intelectualidad y los obreros estadounidenses para que se opusieran a la invasión a esta nación centroamericana, sino que previnieran la posible invasión a México. E igualmente enviaron un cable al presidente mexicano Plutarco Elías Calles solidarizándose con su país.

Tras conocerse del encarcelamiento en el Perú de José Carlos Mariátegui y otros intelectuales, estudiantes y obreros, acusados de participar en el “Complot comunista internacional”, también se alzó la voz de los Minoristas, quienes por cable dirigido al dictador Augusto Leguía exigieron la liberación inmediata de los detenidos.

A su vez, las redes de intelectuales latinoamericanos realizaron diversas acciones de solidaridad y presentaron peticiones de libertad para los detenidos cuando Machado, siguiendo el guion imperialista, instauró en Cuba su versión de la Causa Comunista. Por su parte, en la capital mexicana Julio Antonio Mella e intelectuales de toda la geografía latinoamericana constituyeron la organización denominada *Manos fuera de Nicaragua* (Mafuenic), la cual desplegó una intensa labor internacional a favor de la lucha de Augusto César Sandino y por la retirada incondicional de las tropas interventoras estadounidenses de la nación centroamericana.

A mediados de agosto, luego de más de un mes de encarcelamiento, el Juez de Instrucción decretó la liberación bajo fianza de los encausados. Para los extranjeros detenidos, entre los que se encontraba Martín Casanovas, luego de ser considerados “indeseables”, se decretó su deportación. Sobre Alejo Carpentier existía una orden de expulsión del país, pues no poseía la nacionalidad cubana ya que había nacido en Lausana, Suiza. Siguiendo los consejos de sus abogados Emilio Roig de Leuchsenring y Enrique Roig Forte-Saavedra, rehusó el pago de la fianza y permaneció en prisión mientras se “creaba” y documentaba convenientemente su “nacimiento” en la habanera calle Maloja. Pero la persecución policial y las continuas citaciones a declarar motivaron que el 16 de marzo de 1928, gracias a la ayuda del poeta surrealista Robert Desnos, partiera rumbo a Francia. Para el Grupo Minorista, la Causa Comunista significó en buena medida el inicio de su fin como agrupación intelectual. Aún unieron esfuerzos en dos o tres ocasiones más. Pero, en septiembre de 1929, Roig declaraba oficialmente su muerte. (Roig de Leuchsenring, 1961:7) Mientras algunos de sus integrantes se alejaron de las luchas sociales, otros, como Rubén Martínez Villena, Juan Marinello o Jorge Mañach, desde diversas posturas políticas siguieron combatiendo a la dictadura machadista.



Alejo Carpentier en un dibujo de Maribona.

cabe destacar la presencia de Eduardo Abela, Marcelo Pogolotti, Carlos Enríquez, Víctor Manuel, Antonio Gattorno, José Hurtado de Mendoza, Alice Neel y Adja Yunkers entre otros. Además contó con conferencias de Jorge Mañach, Luis Gómez Wangüemert, Francisco Ichaso, Juan Marinello y Martín Casanovas.

² Publicación vanguardista cubana de carácter político-literario dirigida por Enrique Delahoza y Nicolas Gamolín (seudónimo de Francisco Masiques). Solo se editaron cuatro números, ya que debido a su postura polémica y antimperialista y al lenguaje agresivo de sus artículos contra el gobierno, Gerardo Machado ordenó su clausura, así como el enjuiciamiento y encarcelamiento de Delahoza por un artículo en el cual este lo calificaba abiertamente de dictador. Colaboraron en esta publicación, entre otros, los cubanos Félix Pita Rodríguez, José Antonio Foncueva, Regino Pedroso, José Zacarías Tallet, Carlos Montenegro, Mariblanca Sabas Alomá. También publicaron artículos del muralista mexicano Diego Rivera, el peruano José Carlos Mariátegui, el boliviano Tristan Marof y el francés Henri Barbusse.

³ Referencia a las declaraciones del apóstata del Minorismo Alberto Lamar Schwyer, convertido en destacado adláter del machadato, que había anunciado la muerte del Minorismo en su misiva a Ramón Vasconcelos, publicada en *El País* el 4 de mayo de 1927, luego de las declaraciones de Emilio Roig de Leuchsenring a raíz de la publicación en *Carteles* de un capítulo de su libro *Biología de la democracia*.

⁴ Este artículo, como las declaraciones de Enrique José Varona a Jorge Mañach publicadas en la *revista de avance* constituyeron un llamado que los jóvenes universitarios cubanos no pasaron por alto. El 30 de septiembre se produjo la manifestación, en la que a consecuencia de la represión de las fuerzas policíacas machadistas, falleciera el joven Rafael Trejo. La lucha no se detendría hasta el derrocamiento y huida de Gerardo Machado en agosto de 1933.

BIBLIOGRAFÍA

- Cairo Ballester, Ana. *El Grupo Minorista y su tiempo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978.
- Carpentier, Alejo. “F.1.2.1.6. Causa 967/927. Causa Comunista,” 1928 1927. C10B1S51. Fundación Alejo Carpentier.
- . “Literatura y conciencia política en América Latina.” En *Ensayos, 190-202*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2017.
- Casanovas, Martín. “Arte Nuevo.” 1927, *revista de avance*, 15 de junio 1927.
- . “Nuevos Rumbos: la exposición de ‘1927.’” 1927, *revista de avance*, 15 de mayo 1927.
- Casanovas, Martín, Ichaso Francisco, Mañach y Robato, Jorge, Marinello Vidaurreta Juan y Tallet, José Zacarías. “Veinticinco años de República.” 1927, *revista de avance*, 15 de mayo 1927.
- Desnos, Youki. *Les confidences de Youki*. París: Librairie Artème Fayard, 1957.
- Elmore, Edwin et al. “El proyecto de un Congreso Iberoamericano de Intelectuales.” *Cuba Contemporánea*, enero-febrero 1926.
- . “El proyecto de un Congreso Iberoamericano de Intelectuales (Continuación).” *Cuba Contemporánea*, marzo 1926.
- Mañach y Robato, Jorge. “Un ensayista cubano: Francisco José Castellanos: precursor.” 1927, *revista de avance*, 15 de agosto 1927.
- Marinello Vidaurreta, Juan. “El insoluble problema del intelectual.” 1927, *revista de avance*, junio 15, 1927.
- Mella, Julio Antonio. “Intelectuales y tartufos (Juventud, Marzo 1924).” En *Mella: Documentos y Artículos*, 88-91. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- Pérez Solís, Oscar. “Intelectuales, sí; pero proletarios.” *Justicia*. La Habana, 26 febrero 1927.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. “¿Artistas y hombres o titiriteros y malabaristas?” *Social*, junio 1929.
- . *El Grupo Minorista de intelectuales y artistas habaneros*. Cuadernos de historia habanera 73. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 1961.
- . “Los intelectuales en la política.” *Social*, septiembre 1930.
- Sabas Alomá, Mariblanca. “Vanguardismo.” *atuei*, diciembre 1927.

Conclusiones

Los jóvenes intelectuales cubanos pertenecientes a la Vanguardia artística de orientación nacionalista y antimperialista de la década de 1920, al igual que sus semejantes en la América Latina, a través de un discurso reflexivo y polémico de la realidad nacional, emprendieron la decodificación de los procesos culturales —entendiendo la cultura en su sentido amplio, expresión de la actividad humana— para la comprensión del valor identitario que les correspondía y del proyecto de solución a los problemas nacionales.

Nucleada en el Grupo Minorista, la nueva hornada revolucionaria reinauguró las luchas por la consolidación de la nación, construyó nuevos campos de sentido al transgredir fronteras disciplinares, sociales y políticas, al estudiar desde múltiples sistemas de significación zonas excluidas de la dinámica social de la época. Ese proceso fue articulado a través de una práctica discursiva que se cuestionaba la tradición intelectual basada en elementos discriminatorios, por lo que reaccionaron de forma intencionada contra los presupuestos estéticos e ideológicos dominantes. Los minoristas, sobre la base de un proyecto nacional e internacional, concebido a través de redes intelectuales personales y editoriales, conocieron de los distintos proyectos continentales, aportando una dimensión internacional a sus reflexiones sobre asuntos comunes a los países latinoamericanos. Por esta y otras razones se convirtieron en blanco de dictador Gerardo Machado y fueron incluidos en la Causa Comunista destinada a reprimir el sólido movimiento intelectual revolucionario que se había forjado.

NOTAS

¹ La Exposición de Arte Nuevo se efectuó en los salones de la Asociación de Pintores y Escultores, en Prado n.44. Entre los expositores

Quedaron casi fuera de la foto: vanguardia y mujeres en Cuba

Luisa Campuzano

En el «mosaico de paradojas», con «demasías de imitación y demasías de originalidad», que son las vanguardias latinoamericanas, según la cáustica definición de Alfredo Bosi (14), no cabe duda de que la cubana es de las más paradójicas y de las más originales. Pero no por excesos de rupturas estéticas, de virulencia lingüística, de polémica gremial o de performatividad escénica. Nada de eso... Sino porque tardía y bastante unitaria — aunque notablemente heterogénea: otra paradoja —, fue constituyéndose al calor de la maduración simultáneamente política y cultural de una joven generación sometida a dos presiones aparentemente contradictorias, pero en realidad complementarias.

De una parte influían en sus integrantes el pesimismo, la rabia y la vergüenza que genera lo que entonces nombraban eufemísticamente «los males de la República»: es decir, los vicios heredados del gobierno colonial: venalidades, corrupción, extorsión, que alentados por los norteamericanos practicaban los «generales y doctores» encargados por turno del gobierno de una isla cuya constitución llevaba una enmienda según la cual parte de su territorio — Guantánamo — se cedía *ad aeternum* a los Estados Unidos, que podían intervenir en el país cuando lo estimaran conveniente. Y, por otra parte, se imponían la curiosidad intelectual, las inquietudes políticas, el interés por todo lo nuevo, el desprecio a concepciones morales y religiosas caducas, con que una temprana modernización tecnológica, educacional y hasta cierto punto social, promovida hacía un siglo desde los propios Estados Unidos, había contribuido a conformar las mentalidades cubanas (Pérez, 1999: *passim*).

A todo lo anterior hay que añadir que en la dilatada era del transporte marítimo, entonces en pleno apogeo, La Habana, geográficamente tan cercana a Europa y a los Estados Unidos, constituía una escala obligada —y nada desdeñable— para los viajeros que se movían entre el Viejo Mundo y la América Latina, o entre las Américas, ya fueran artistas, escritores, comerciantes, políticos, o simples inmigrantes, con lo que la capital, y por extensión, la Isla, estaban muy al corriente de lo que sucedía en el mundo.

El debut de lo que será la vanguardia cubana, reunida en el que llegará a llamarse, un poco en broma, el Grupo Minorista, y expresada principalmente a través de la *revista de avance* — así, en minúsculas y acotada por los años de publicación, que servían de título: 1927, 1928, 1929, 1930 — y el suplemento cultural del *Diario de la Marina*, no tiene un marco fundador tan estruendoso — parafraseo a Jorge Schwartz — como la brasileña Semana de Arte Moderno, ni tan autopublicado a escala urbana como la vanguardia argentina. Aunque desde comienzos de la década los jóvenes y no tan jóvenes involucrados en la renovación del arte y la literatura, los más enterados de lo que sucedía en Europa, se reunían en cafés, en las redacciones de periódicos, o en el bufete de algún abogado, el estreno del vanguardismo cubano, según sus protagonistas, se produce el 18 de marzo de 1923 con la llamada «Protesta de los Trece», acto público de denuncia de un puntual ejemplo de la corrupción del gobierno de Alfredo Zayas, que daría lugar a la inmediata publicación de un documento con el que «le asignan una continuidad a la acción» (Manzoni, 153).

Por cuatro años, el núcleo original y quienes se han ido uniendo a él, se reúnen cada sábado para almorzar y discutir, por ejemplo, acerca de lo que se publica — *Poesía moderna en Cuba* (1926), la antología de Fernández de Castro y Lizaso; o la última entrega de *Social* o de *Carteles*, revistas de las que varios de ellos eran editores o colaboradores asiduos —. Pero también se habla de política internacional, particularmente de la latinoamericana; y de la cada vez más compleja actualidad cubana. La defensa del futuro dictador Gerardo Machado por uno de los trece de la «Protesta», y su consiguiente repudio por los demás, conducen a la «Declaración del Grupo Minorista», firmada el 6 de mayo de 1927 por treinta y tantos escritores, artistas, profesores, periodistas.



Bestiario

Dulce María Loynaz

Corrían los primeros años veinte y una estudiante de bachillerato que apenas ya recuerdo, se presentó a examen de una asignatura que por ser de su especial predilección, pensó que podía estudiar sin maestros: era la denominada entonces Historia Natural. No había sido advertida de que debería presentar con su persona tres cuadernillos donde hubiera descrito previamente veinte ejemplares del reino animal, veinte del vegetal y veinte del mineral. Por consiguiente, omitió este requisito.

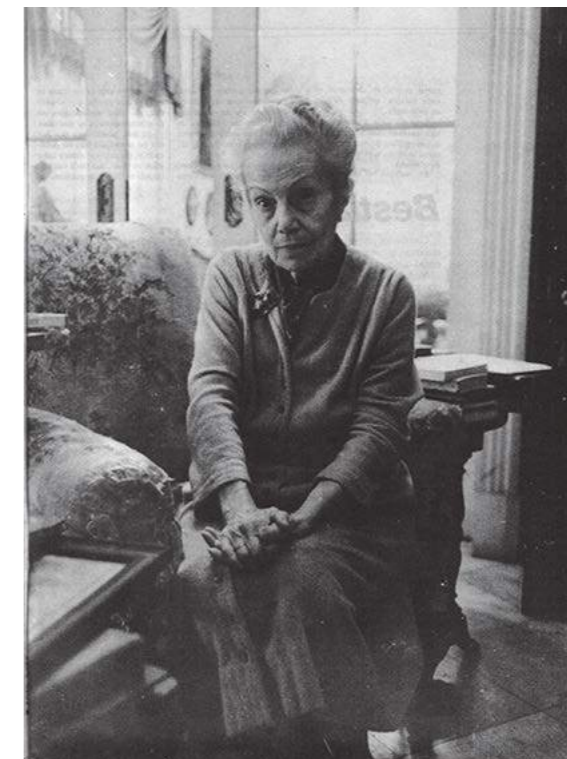
Y aunque su examen oral fue correcto, pues contestó sin equivocarse el cuestionario formulado, aquella omisión fue causa de que la suspendieran en el curso, suspenso que por cierto habría de ser el único de su carrera.

Muy amargada por este fracaso, decidió vengarse, y cuando por segunda vez compareció ante el tribunal examinador, pudo poner en manos del encargado de recogerlos, los cuadernillos exigidos. Allí estaba precisamente su venganza.

Conocedor otro catedrático amigo de la familia, de lo que aparecía en ellos, se apresuró muy alarmado a rescatarlos, pues su lectura por los adustos señores del tribunal, le hubiera valido a la atrevida joven, no solo un segundo suspenso, sino una medida punitiva cuyo alcance no era fácil prever.

En definitiva no se trataba más que de una ingeniosa broma, en nada ofensiva para nadie, pero en aquella época los profesores de una institución estatal eran personajes solemnes, muy celosos de su ministerio y es probable que no hubieran perdonado tal falta de respeto a su autoridad.

Han transcurrido muchos años; de aquellos cuadernillos solo uno se salvó del ataque de las polillas, y algunas personas a quienes fue mostrado a modo de divertimento —entre ellas el Dr. Raimundo Lazo— vieron en él, algo más de lo que veía su autora. Es el que hoy se publica en gracia al recuerdo de aquel inolvidable profesor y a la afectuosa cuanto infatigable insistencia de nuestro amigo Ángel Rivero.



En este «tardío» manifiesto del Minorismo, se reivindican objetivos en los que en su mayoría, si no todos, ya venían trabajando, como la promoción del arte de vanguardia y de la cultura popular, el desmontaje de falsas y retrógradas concepciones, la actualización en todos los campos del saber, la reforma de la enseñanza y la autonomía universitaria. Y se plantean definiciones ideológicas muy radicales, que van desde la denuncia del imperialismo yanqui y su apoderamiento de la economía nacional, hasta la unión latinoamericana.

En la lista de firmantes de la «Declaración» hay dos mujeres, pero ningún negro; lo que podría ser otra paradoja si el sexismo y sobre todo el racismo —rémoras del pasado contra las que se manifestarían los Minoristas, aunque no explícitamente en su Manifiesto— no hubieran estado tan arraigados en la sociedad cubana. Y podría ser —repito— otra paradoja, porque entre los aportes más significativos de la vanguardia en Cuba, están el rescate y las múltiples reelaboraciones —en las letras, la plástica, la música, la investigación— de las tradiciones culturales afrocubanas, tanto por autores de piel más o menos oscura, como por blancos o casi blancos. Y, sin dudas, una de las marcas distintivas del período es la muy diversa y transgresora producción textual de las escritoras que nacen con la independencia: Lydia Cabrera, Renée Méndez Capote, Mariblanca Sabas Alomá, Dulce María Loynaz, Ofelia Rodrí-

guez Acosta, Loló de la Torriente, y otras menos conocidas como Graziella Garbalosa y Lesbia Soravilla, las cuales, en su conjunto, solo fueron valoradas en su momento por un minorista y editor de *Social*, el siempre adelantado Emilio Roig de Leuscherling (Mesa Olazábal), y rescatadas primeramente entre nosotros por la siempre recordada Susana Montero en su pionerísimo libro *La narrativa femenina cubana, 1923-1958*. (La Habana: Academia, 1989).

Si bien todos los críticos aceptan que los años veinte, con la posguerra que los precede y la crisis que los clausura, es un momento de cambio en el que, entre otras cosas, se redefine la feminidad (Unruh, 9), no se reconoce el hecho de que en esta redefinición quienes intervienen decisivamente son las mujeres; y que esa mujer moderna que la prensa codifica en las portadas de revistas, como *Social* y *Carteles*, donde la vemos conduciendo automóviles; subiendo, decidida, a yates y aviones; practicando deportes; o desafiante con su pelado a lo garzón y su osado vestuario —traje de baño o traje de noche, igualmente insinuantes—, fumando cigarrillos y saboreando cocteles, no pasa de ser un icono tan decorativo e intrascendente como la antigua reina del hogar, aunque luchara por ocupar un lugar en ese espacio que había venido abriéndose desde su participación directa e indirecta en las guerras de independencia.

Pero como el espacio de la cultura, en sentido general, y en particular de la cultura literaria, era el

hábitat natural de los hombres (Unruh, 9), cuando Conrado W. Massaguer, creador y divulgador entre nosotros de la imagen de la mujer moderna, y minorista destacadísimo, se decide a retratar al Grupo en una caricatura —«Sobremesa sabática»— que envía al Salón de Humoristas y publicará en *Social* —su revista—, vemos lo que mostramos en estas páginas, como prueba al canto: la única mujer presente en la nutrida reunión, Mariblanca Sabas Alomá, muy bien conocida y una de las dos firmantes del Manifiesto, apenas asoma, tímidamente, por el borde izquierdo del dibujo, mostrando un mechón de su desafiante melena a lo garçon, y una ceja y un ojo que el caricaturista presenta como aterrados y sorprendidos.

Revolución y Cultura, no.4-2006:18-20.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bosi, Alfredo. «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», en: Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991: 13-24.
- Manzoni, Cecilia. *Un dilema cubano: nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas, 2001.
- Mesa Olazábal, María Eugenia. «Emilio Roig: defensor de los derechos civiles de las mujeres», *Revolución y Cultura*, no. 3 de 2016: 55-57.
- Pérez, Louis A. *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, & Culture*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press, 1999.
- Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2006.

LECCION PRIMERA

TEGENARIA DOMESTICA

(ARAÑA COMUN)

La Araña gris de tiempo y de distancia
tiende su red al mar quieto del aire,
pescadora de moscas y tristezas
cotidianas ...

Sabe que el amor tiene
un solo precio que se paga
pronto o tarde: La Muerte.
Y amor y muerte con sus hilos ata ...

LECCIÓN PRIMERA

Tegenaria doméstica
(Araña común)

La Araña — gris de tiempo y de distancia —
tiende su red al mar quieto del aire,
pescadora de moscas y tristezas
cotidianas...

Sabe que el amor tiene
un solo precio que se paga
pronto o tarde: La Muerte.
Y Amor y Muerte con sus hilos ata...

LECCIÓN SEGUNDA

Scolopendra Morsitans
(Ciempiés)

¿Qué hará el Ciempiés
con tantos pies
y tan poco camino?

LECCIÓN TERCERA

Lampyrus Limbipennes
(Cocuyo)

Cocuyo de las noches tropicales,
doble esmeralda viva
Lámpara sin aceite y sin fanal
que no apaga el viento ni se enciende.
Y que da paso siempre:
¡Paso en la noche!...

LECCIÓN CUARTA

Apis Mellifica
(Abeja)

Visión Dinámica:
Embriaguez de rosa,
miel en tránsito y oro en grano vivo;
hélices para el vuelo de algún sueño...

Visión Estática:
Panal labrado,
catedral gótica de cera...

LECCION SEGUNDA

SCOLOPENDRA MORSITANS

(CIEMPIÉS)

¿Que hará el Ciempiés
con tantos pies
y tan poco camino?

LECCION CUARTA

APIS MELLIFICA

(Abeja)

Vision Dinámica:
Embriaguez de rosa,
miel en tránsito y oro en grano vivo;
hélices para el vuelo de algún sueño...

Vision Estática:
Panal labrado,
catedral gótica de cera

LECCIÓN QUINTA

Musca doméstica
(Mosca común)

Moscas: Puntadas negras
que van cosiendo un día al otro día...
Moscas posadas en el gran pastel
de las quince velitas...
Moscas: Sol,
Coser el tedio, pellizcar furtivo
en la escasa dulzura de los hombres

LECCIÓN SEXTA

Aedes Aegypti
(Mosquito)

Diminuto aereoplano en que viaja
la Fiebre Amarilla...

LECCIÓN SÉPTIMA

Bombix Mori
(Gusano de seda)

Él se crea su mundo y se lo cierra:
(¡Sueña en romperle pronto con dos alas!)
Mas luego viene el hombre y de aquel hilo
— mínimo mundo, vuelo en la promesa —
hace un vestido para su mujer.

LECCIÓN OCTAVA

Vanessa Io
(Mariposa)

Escalas
de alas
en las salas
del Museo:
El deseo
de un hombre feo
robó a las diosas
las preciosas
Mariposas...
Oscura
y dura
tortura:
(Un alfiler les clava la cintura
que bailara en el cáliz de una rosa...).



LECCION QUINTA

MUSCA DOMESTICA

(Mosca comun)

Moscas, puntadas negras
que van cosiendo un día al otro día...
Moscas posadas en el gran pastel
de las quince velitas...

Moscas: Sol,
Coser el tedio, pellizcar furtivo
en la escasa dulzura de los hombres.

LECCION SEPTIMA

BOMBIX MORI

(gusano de seda)

Él se crea su mundo y se lo cierra:
(¡Sueña en romperle pronto con dos alas!)
Mas luego viene el hombre y de aquel hilo
— mínimo mundo, vuelo en la promesa —
hace un vestido para su mujer.

LECCION UNDECIMA

HYLA ARBOREA

(Rana comun)

Ella sabe el secreto del estanque
y lo dice en la noche. Es verde y fría
como la menta, pero late siempre.
Es quizá el corazón de los paisajes
nocturnos, ese cósmico paisaje
que se siente detrás de la cerrada
ventana, que se ciñe lentamente
a la casa cuando da el reloj las doce:
Paisaje sin color, bajo relieve
horadado en el bloque de la noche
por el chillido en punta de la rana...

LECCION NOVENA

HIPPOCAMPUS BREVIROSTRIS

(Caballito de mar)

LECCIÓN NOVENA

Hippocampus Breverostris
(Caballito del mar)

Caballito del mar, solo un lucero
jinete en ti, podría cabalgar...

Caballito del mar — pesabres
de madre perla y pista de coral —

¡Quién con riendas de algas te guiara
al galope de un sueño sin soñar!

¡Quién leve como un sueño o un lucero
para ser tu jinete, caballito del mar!

LECCIÓN UNDÉCIMA

Hyla Arborea
(Rana común)

Ella sabe el secreto del Estanque
y lo dice en la noche: Es verde y fría
como la menta pero late siempre.
Es quizá el corazón de los paisajes
nocturnos; ese cósmico paisaje
que se siente detrás de la cerrada
ventana, que se ciñe lentamente
a la casa cuando da el reloj las doce:
Paisaje sin color, bajo relieve
horadado en el bloque de la noche
por el chillido en punta de la rana...

LECCIÓN DUODÉCIMA

Trepinoductus Viperinus
(Serpiente)

Está hecha de anillos de Saturno,
de humedad de los pozos y luz de fuegos fa-
tuos...
Signo es del Infinito si se muerde la cola;
y abre interrogaciones con el cuerpo enarcado.

Su ojo eléctrico brilla en la yerba del suelo
y un dulce escalofrío la va desenroscando
mientras por el cristal de la laguna
pasa y vuelve a pasar la sombra de algún pájaro...

La levanta una flauta con su hilo de música...
y un vuelo la estremece...
Algunas veces, cuando
es primavera y huelen los jazmines
se acuerda vagamente de un jardín encantado...

LECCIÓN DÉCIMO TERCERA

Philomela Luscinia
(Ruiseñor)

Ruiseñor, *Philomela Luscinia*, Flauta Errante...
Canto en la Noche y voz en las Estrellas:
Enmudece y se mustia a las primeras huellas
del día, y se le apaga el ojo rutilante.
En vano buscaremos en su aire
la que dejara, musical estela...
¡Mas de noche se enciende, canta y vuela!
Vuela y se enciende — luz, flor al desgairé —
entre las frondas de nocturna seda,
azul como la luna que declina
y verde como verde menta en flor.
Ópalo tibio, rueda en la neblina;
música alada en la neblina rueda...
Y para el regresar de algún amor
no hay música ni flor ni luna alguna
como su flor, su música y su luna
cuando entre luna y música y flor vuela:
Ruiseñor de Julieta... *Philomela*...

LECCIÓN DÉCIMO CUARTA

Rhinoceros Bicornis
(Rinoceronte)

A la húmeda margen de los ríos
sueña un pesado sueño milenario
en que hay desplazamientos de montañas,
estallidos de bólidos, diluvios
y combates de dinosaurios...

(Su sueño aplasta la menuda
yerba asustada de la orilla...)
Lleva una luna negra en la nariz.

LECCIÓN DÉCIMO QUINTA

Camelus Bactrianus
(Camello)

La arena del desierto le ha limado
la cándida mirada:
Tiende el humilde hocico sonreído
hacia un verde que brilla en la distancia
— En la punta de aquel, su sueño mínimo... —

Camina hace mil años
hacia una orilla de agua prometida,
hacia la yerbecita tierna
de un espejismo...

LECCION DECIMO TERCERA
PHILOMELA LUSCINIA
(Ruiseñor)

Ruiseñor, *Philomela Luscinia*, Flauta Errante,
Canto en la Noche y voz en las Estrellas;
Enmudece y se mustia a la primera huella
del día y se le apaga el ojo rutilante.
En vano buscaremos en su aire,
la que dejara musical estela...
¡Mas de noche se enciende, canta y vuela,
vuela y se enciende — luz, flor al desgairé —
entre las frondas de nocturna seda,
azul como la luna que declina
y verde como verde menta en flor.
Ópalo tibio, rueda en la neblina;
música alada, en la neblina rueda,
y para el regresar de algún amor,
no hay música ni flor ni luna alguna
como su flor, su música y su luna
cuando entre luna y música y flor vuela.
Ruiseñor de Julieta... *Philomela*.

LECCION DECIMO QUINTA
CAMELUS BACTRIANUS
(Camello)

La arena del desierto le ha limado
la cándida mirada.
Tiende el humilde hocico sonreído
hacia un verde que brilla en la distancia,
— en la punta de aquel, su sueño mínimo... —

Camina hace mil años
hacia una orilla de agua prometida,
hacia la yerbecita tierna
de un espejismo...

LECCIÓN DÉCIMO SEXTA

Elephas Indicus
(Elefante)

Es el nieto del último mammoth:
Cuando él era pequeño,
a la margen de un lago azul del Asia,
su abuelo le contaba cuentos
de gigantes armados
con troncos de árboles, envueltos
en pieles, de combates de serpientes aladas
por el aire y el agua, por la tierra y el fuego.
¡Y de la trompa del rival herido
que revolvió el mar y lanzaba hasta el cielo
la espuma en cataratas invertidas!
Ahora el elefante es viejo
y come azúcar en las manos
de los niños...

LECCIÓN DÉCIMO SÉPTIMA

Cavia Apeera
(Curiel o Conejillo de Indias)

Por todo un mes el conejillo
ha sido alimentado con raíces
tiernas y con jugosos
tallos de alfalfa y frescas florecitas...
Ahora está frente a un hombre calvo
que lo mira y le acerca
una aguja en la mano...
Por un momento el conejillo
lo ha mirado también... — Por un momento... —
con sus ojos rosados e inocentes...

LECCIÓN DÉCIMO OCTAVA

Ursus Arctus
(Oso pardo)

El oso baila y baila y baila,
baila un foxtrot bajo la luna
de la esquina:
El oso baila con su traje
de lentejuelas y su gorro.
El oso baila, el hombre toca
el órgano.



LECCION DECIMO OCTAVA

URSUS ARCTUS

(Oso Pardo)

El oso baila y baila y baila;
baila un foxtrot bajo la luna
de la esquina.
El oso baila con su traje
de lentejuelas y su gorro.
El oso baila, el hombre toca
el órgano.
El oso baila, el odio baila
en los ojos
del oso...
El hombre toca el órgano;
toca... todavía...

El oso baila, el odio baila
en los ojos
del oso...
El hombre toca, toca el órgano:
toca... todavía.

LECCIÓN DÉCIMO NONA

Felis Leo
(León)

Es el Rey de la Selva y se ha quejado
a la Liga de las Naciones:
Pues que la Compañía Petrolera
ha venido a invadir el territorio suyo
y él ha sido llevado a Norte América
a saltar taburetes y columpios
y hasta unos aros encendidos,
desea por lo menos que le cambien
lo más pronto posible de su número
a esta Miss Pelusina,
judía de cuarenta y siete años
y ciento ochenta libras, que por gusto
todos los días introduce
la cabeza teñida de rubio
en su boca sin dientes
¡mientras los niños de primera fila
lanzan un grito de terror y júbilo!

LECCIÓN VIGÉSIMA

Desmodus Rufus
(Murciélago común)

Recortado del raso con que forran
las cajas de los muertos:
Gustador de óleos místicos
y sangre de corderos...

Tú sabes los caminos de la noche
y en tu menudo cuerpo
cabén dos glorias que jamás se unen
en otro ser: alas y pecho.

Revolución y Cultura, no. 11 de 1985: 2-9.

LECCION VIGESIMA
DESMODUS RUFUS
(Murciélago Común)

Recortado del raso con que forran
las cajas de los muertos;
gustador de óleos místicos
y sangre de corderos.

Tú sabes los caminos de la noche
y en tu menudo cuerpo
cabén dos glorias que jamás se unen
en otro ser: alas y pecho.

Amelia Peláez



A la izquierda, arriba: *Árbol*, ca. 1924; y debajo: *La liebre*, 1929. Junto a estas líneas, *Retrato de Amelia Peláez* por Leopoldo Romañach, ca. 1916; y debajo: *Florero*, 1929.

Ramón Vázquez Díaz
Investigador, crítico y curador;
autor, entre otros libros,
de *Víctor Manuel*
(Ed. Vanguardia Cubana, 2010)



En 1927 comienza la dispersión del núcleo “vanguardista” cubano, que ha mostrado públicamente su beligerancia a mediados de ese año en la llamada Exposición de Arte Nuevo. Una parte de sus principales representantes viaja en distintos momentos y por tiempo variable a Europa, y aunque sus estancias son irregulares, de acuerdo a coyunturas económicas o a diversos intereses profesionales, comienzan a establecer una compleja relación dialéctica con las vanguardias europeas. A partir de entonces, algunos de los hitos más significativos del incipiente movimiento insular suceden en España, Francia o Italia. Las permanencias más dilatadas son las de Carlos Enríquez (1930-1934), Marcelo Pogolotti (1928-1939) y Amelia Peláez (1927-1934), quienes en ese momento representan la avanzada de la pintura cubana.¹ A partir de sus apropiaciones estos artistas alcanzan un primer grado de madurez en Europa, instalando de golpe nuevos puntos de referencia para el modernismo criollo y sentando alguna de las bases sobre las que se apoyará el movimiento cuando acceda a su total maduración a fines de los treinta, una década después de las escaramuzas iniciales por una expresión cubana y moderna.

Amelia Peláez viaja a Francia en mayo de 1927 con una encomienda del estado cubano para estudiar la organización y funcionamiento de academias, escuelas y museos de pintura. Llega a París después de haber obtenido en La Habana sus primeros éxitos de crítica dentro del circuito de la pintura académica en que se había formado. Jorge Mañach la había llamado en 1924 “uno de nuestros más felices paisajistas”.² Discípula predilecta de Leopoldo Romañach (1862-1951), bajo cuya tutoría permanece todavía en vísperas de su viaje a París, Amelia ha llevado a su mayor tensión las enseñanzas tradicionales recibidas del viejo pintor, la figura más alta de la escuela “San Alejandro”. Ha visto, a partir de 1925, los primeros intentos juveniles por actualizar el arte cubano y crear una expresión autóctona, pero no se involucra en un proyecto que no puede ofre-

cerle alternativas más sólidas que los discretos, pero consistentes resultados obtenidos con los paisajes habaneros pintados al aire libre junto a su maestro. Al igual que sus inquietos colegas —aunque por vías diferentes— Amelia ha llegado a una encrucijada. En el año de su partida a París, sigue siendo una alumna de Romañach que ve desde la indiferencia los conatos del “arte nuevo”. Pero ha captado algunas señales renovadoras de sus compañeros y ha intuido la posibilidad de tratar temas cubanos con un idioma propio.

oOo

Amelia llega a Europa en un momento especial del modernismo. Desplegadas todas las vanguardias, algunos de los “ismos” de las primeras décadas del siglo están pasando a ser historia y, por tanto, a ser releídos bajo una nueva perspectiva. Atenuado el carácter doctrinal de los inicios, la pintura se desplaza hacia una “contaminación” que implica no sólo una mayor libertad formal sino también una mayor riqueza de lenguaje. De esta situación, la pintura de Amelia será especialmente beneficiaria.

París era para los cubanos “un banquete inmenso y succulento”.³ Su poder de irradiación debió ser, en efecto, enorme, abrumador. Por eso es tan sorprendente la seguridad con que una artista en trance de replantearse a fondo todas sus ideas, como es el caso de Amelia, irrumpe en el modernismo sin pasos en falso. Desde el inicio explora caminos muy variados entre sí, dentro de cierta coherencia establecida por una predisposición semántica insinuada y luego confirmada en sus años maduros. Todas sus incursiones, por muy diferentes que sean, dejan una huella; todas sus exploraciones resurgen, transformadas o recompuestas, a través del largo continuo en que se convierte su obra al paso del tiempo.

Esta voracidad que desconoce barreras no es, por cierto, exclusiva de Amelia. Está en mayor o menor grado, en muchos de los artistas que coinciden con ella en Europa. Se convierte para todos en un método. Al presentar una exposición de artistas cubanos en París, Jean Cassou se percataba de las peculiaridades de esta incorporación:

Las formas nuevas que aparecen en nuestro arte de Europa responden con una lógica de la historia, y las más revolucionarias son la continuación de una tradición, el fruto de la escuela, En los países nue-

vos, ellas surgen sin estar precedidas de esta genealogía y a la manera de una explosión. Y cuando, por efecto de las influencias de la cultura universal y de sus interacciones, se nos aparecen como análogas a las convenciones del momento, es preciso reconocerlas cargadas de una afectividad singular.⁴

Todas estas circunstancias son imprescindibles para entender los inicios y el desarrollo de la pintura de Amelia Peláez en sus primeros años parisinos, pero no resultan suficientes. Situar su obra mecánicamente sobre el fondo del modernismo europeo —aunque éste aporte las matrices que la moldean— arrojaría conclusiones inexactas. Los puntos de referencia son aún más intrincados. Amelia trabaja en un doble contexto. No pudiendo o no queriendo colocarse en el papel de una pintora de la Escuela de París —de la que no obstante se sirve— sigue siendo una pintora cubana que no puede dejar de remitirse a su experiencia vital, a su país de origen, a las tradiciones y a la cultura de que se nutrió desde la infancia. Ha visto en Cuba los inicios de un movimiento hacia la pintura moderna que quiere además ser cubana, y ha entrevisto que, en función de dicho propósito es conveniente ponerse en contacto con el modernismo europeo. Sus intuiciones se vuelven certidumbre en Francia, en donde puede entender a cabalidad lo que se gestaba en Cuba. Amelia, que no se había adherido al “arte nuevo” cubano, comienza ahora a ampliar su horizonte estético y a perfeccionar su oficio. Empezando por simples ejercicios —en los que alcanza resultados notables— pronto estará preparada para abordar otros problemas del lenguaje. Este es el contenido real de su práctica europea: la asunción crítica de la modernidad desde el punto de vista cubano. Dentro de las múltiples incitaciones a que está sometida, las vanguardias son un punto de referencia fundamental, pero no único.

En esta situación se comporta como otros cubanos en Europa, con cuyos procedimientos coincide, aunque se mantenga a distancia del círculo de artistas e intelectuales criollos que pasa por París entre 1927 y 1934. Eduardo Abela expone en la galería Zak, en 1928, una sugerente serie afrocubana instigada por Alejo Carpentier; Carlos Enríquez, moviéndose entre España y Francia, llega a un primer momento de esplendor cuando acomete una personal variante cubana del surrealismo, en la que no faltan temas



vernáculos; en tanto, Marcelo Pogolotti expone en Francia e Italia sus pinturas y dibujos maquinistas, surrealistas, abstractos y futuristas, que desembocan en su ciclo de pintura social. Todos alcanzan expresiones diferenciadas, pero los acerca un mismo método de aproximación al modernismo europeo.

oOo

Un artículo con la firma de Amelia Peláez, publicado en un diario parisino, resume algunos aspectos en el desarrollo de la cultura moderna en Cuba, menciona las batallas libradas por pintores y escritores “íntimamente ligados en un mismo ideal de renovación” y se detiene en el surgimiento de la “nueva escuela pictórica de La Habana”:

El entusiasmo de los jóvenes pintores cubanos por los maestros de la pintura moderna —Matisse, Braque, Picasso— ha desencadenado una revolución en los medios artísticos de La Habana, y la vieja tradición aún representada por algunos

pintores “pompier” está actualmente completamente aislada. Estos pintores de vanguardia, impresionados al comienzo por Gauguin y el arte negro, se inspiran finalmente en los temas característicos de su país. Se entendió el encanto, lo pintoresco, la belleza de los lugares y de los tipos de nuestra tierra.⁵

Sin embargo, en su propia pintura Amelia comienza desestimando aquellos “temas característicos de su país”. No le interesan tipos, costumbres o paisajes pintorescos. Su indagación ha tomado otro camino. Con sus primeras definiciones europeas supera no solo su obra habanera sino la vacilante orientación del “arte nuevo” cubano, como también lo están haciendo algunos compatriotas. Comienza a trabajar ya dentro de las vanguardias, en ideas más complejas técnica y conceptualmente, y a partir de su comprensión va introduciendo rasgos propios, no sabemos con cuánta conciencia de ello. Por el momento no le interesan los “temas cubanos”.

Su propia obra europea nos indica un acercamiento muy abierto, pero no azaroso, al hecho plástico. Los desnudos del natural realizados en *La Grande Chaumière* (1928-1929) coexisten, a juzgar por las fechas, con una nutrida serie de apuntes y bocetos de paisajes mallorquines —muchos de ellos realizados *in situ*— en que ya ha adoptado sin vacilar los nuevos códigos. Bajo una apariencia modesta, estos dibujos tienen enorme importancia. Con ellos Amelia proclama, desde el principio, algunas de sus convicciones más arraigadas. Los apuntes de costas de Mallorca y su copiosa descendencia se concentran en ejercicios de volumen y estructura, que desembocan en *Las barcas* (1930). Con las tintas de valles, huertos y aldeas mediterráneas, de filiación matissiana, Amelia desarrolla, a partir de datos del paisaje, una morfología propia de orientación decorativa, aunque le confiera un papel estructural. En ambos núcleos comienza a crear estructuras plásticas autónomas que, aunque partan de referencias naturales, tienden a la abstracción.

Las panorámicas de valles, con sus secciones de diferentes motivos gráficos, parecen salir de algunos paisajes en tinta de Van Gogh. No obstante, Amelia ha transformado el drama del holandés en impulso decorativo. Idéntica operación se realiza cuando, en 1929, aborda sus primeros óleos modernos, entre ellos *La liebre*. Cualquier efusión será siempre controlada hasta un punto, más allá del cual no intentará avanzar. Cuando siente la atracción momentánea de Soutine, por ejemplo, toma rasgos de estilo, pero desecha su carácter grandilocuente. Frente al expresionismo introduce un elemento de control ajeno a la esencia de ese movimiento. Hará lo mismo con la influencia de Modigliani, y con otras que vendrán después. Paisajes, figuras, flores y naturalezas muertas tienen un aire de recato y misterio sobre el que insisten muchos críticos cuando se exponen en la galería Zak.⁶ Esta tendencia se convierte en sistema. Con ello solo queremos insistir en el carácter específico que toma en Amelia la apropiación de lenguajes muy variados, a los que siempre lleva a zonas de sensibilidad muy personal.

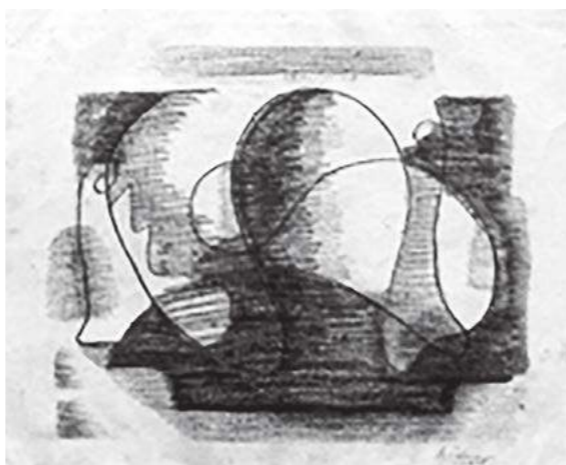
A partir de 1930 se concentra el cuerpo fundamental de su obra europea, que se extiende hasta principio de 1934. En ningún momento se aprecia mejor el papel que en la configuración de su pintura ejercieron



A la izquierda, *Paisaje con valle*, 1928; y debajo, a la izquierda, *Frutero blanco*, 1931; y a la derecha, *Paisaje*, ca. 1929-1930.



Sobre estas líneas, *Mujer*, ca. 1933; y a la derecha, *Sin título*, 1934.



fuerzas tan encontradas. En piezas de un mismo año o muy próximas entre sí, Amelia oscila en un rango muy amplio de lenguaje, desde un lirismo delicado hasta una rigurosa tendencia constructiva. *Helechos* y *Naturaleza muerta en ocre*, ambos de 1930, ilustran esos extremos, que otras veces se reúnen en una sola obra reordenados por la pintora, cuya personalidad ya se define por la síntesis. Mujeres, paisajes y naturalezas muertas coexisten hasta 1931. Después serán las figuras femeninas o las flores, las frutas y los peces los pretextos para un fascinante despliegue de variaciones. Más allá de los temas, son las alternancias del lenguaje las que establecen el real movimiento interno de la obra ameliana.

Amelia deja París a principios de 1934 con los gémenes de su estilo personal ya manifiestos. Matisse, Léger, Braque, Picasso, Gris, Ingres y Seurat se han convertido finalmente en sus maestros tutelares, según declara. Las lecciones de dinámica del color y de composición abstracta recibidas de Alexandra Exter, desde 1931 hasta 1933, han sido decisivas. A partir de ahora insistirá en la naturaleza muerta, el campo preferido de sus exploraciones: un espacio reducido, unas formas abreviadas, un color cálido y una discreta superposición de esquemas decorativos subordinados a la severa estructura que aún determina el carácter de la obra.

oOo

A fines de 1936 Alexandra Exter redacta en París una carta de recomendación para Amelia Peláez quien, poco después de su vuelta a Cuba, se había incorporado al medio cultural habanero a través de escasas pero importantes exposiciones. Una de las frases de la carta es elocuente: “Obligada desgraciadamente a regresar a Cuba, ha tenido que suspender su actividad artística y su afirmación como pintora de primer orden”.⁷ No podía imaginar la profesora ucraniana que las muestras de talento desplegadas por su alumna cubana en la galería Zak quedarían como el preámbulo de una riqueza que todavía estaba por mostrarse. ¿Cómo sospechar que el agente liberador de sus potencialidades sería, precisamente, esa vuelta a Cuba que tanto lamentaba?

A principios de 1934, en plena efervescencia provocada por la caída del dictador Machado, regresan Carlos Enríquez y Amelia Peláez. Enríquez renuncia a una carrera en Europa, en donde había sido elogiado por Gertrude Stein, y se sumerge en la exaltación de un momento de júbilo y promesa. Amelia vuelve a pesar suyo, terminada la encomienda gubernamental, y se interna en su estudio, al fondo del jardín de la casa familiar de La Víbora. Son muy diferentes pero tienen un rasgo común. Cuba no ha estado ausente de sus pensamientos, pero será el reencuentro con la Isla lo que determine el rumbo definitivo de sus obras. En Enríquez es como una revelación. En Amelia hay también un redescubrimiento, pero su asimilación es más lenta y controlada.

Hacia 1935 se ha reagrupado buena parte del núcleo inicial de la vanguardia cubana. Como había pronosticado *Revista de Avance* en 1927, muchos quedaron atrás, pero los que ahora se reúnen de nuevo lo hacen en un grado superior de desarrollo. A fines de los años treinta el arte moderno en Cuba ha completado su primer ciclo y se ha abierto a nuevas perspectivas, tanto

en la obra de algunos de los pioneros como en la de sus continuadores. El afrocubanismo y el criollismo se han transformado sustancialmente, hasta apartarse de sus definiciones iniciales, en tanto la pintura social se ha retraído, desprovista del impulso histórico que le proporcionaba el movimiento revolucionario, finalmente sofocado en 1935. La dialéctica entre lo nacional y lo universal seguirá estando en el centro de un programa que, no obstante, ha cambiado sus puntos de referencia y ha ensanchado sus aspiraciones expresivas. La búsqueda de lo cubano se ha desplazado hacia otros rumbos. Unidas ambas promociones, se produce un fecundo y no pocas veces violento contrapunto de ideas, que resultan en el primer momento de madurez del modernismo cubano y hacen cuajar esa “nueva escuela pictórica de La Habana” a la que Amelia aludía en su artículo de 1933.

En estas circunstancias Amelia hace su entrada en el curso general de la pintura moderna cubana. En Europa ha llegado a definiciones básicas que no encajan en ninguna de las corrientes en que, hasta finales de los años treinta, se divide el modernismo insular:

Si el paisaje dejó de interesarme, si no poseo o no quiero poseer el talento que hace falta para hacer retratos, si la pintura religiosa me tiene sin cuidado, ¿qué puedo pintar? Escenas costumbristas o de género y naturalezas muertas. Pero la verdad es que yo nunca me sentí atraída por los bailes populares y los pregones callejeros, y tampoco lo fui por aquel tipo de asunto anecdótico de carácter moralizante o edificante que tanto gustaba a ciertos pintores. [...] Los primeros asuntos pueden ser muy típicos, muy nuestros, y los segundos muy edificantes, pero la verdad es que ninguno de ellos me inspira. La cubanía, para mí, es otra cosa...⁸

En Cuba, Amelia completa su evolución y se une al grupo de pioneros, pero al mismo tiempo contribuye con su obra a introducir nuevas inflexiones en la pintura cubana. De este modo se acerca a los más jóvenes, con los que tiene una mayor afinidad expresiva. Todos han comenzado a sondear en lo inexplorado para dar sus respectivas versiones de una identidad buscada por los caminos más inusuales. Lam, recién llegado en 1941, se lanza en profundidad al mundo de las tradiciones afrocubanas, muy fuertes dentro de la cultura insular, mientras que en otros pintores asoma una sensibilidad blanco-criolla, manifiesta no sólo en la selección de sus temas e indagaciones, sino también en la misma distancia con que incidentalmente abordan esos “temas negros” traídos a un renovado plano de interés por Lam.⁹

Es en ese contexto en el que Amelia comienza a buscar por su cuenta una versión propia de la cubanía: esa “otra cosa” que no encontraba en la pintura que tenía a la vista. A principios de los años cuarenta ya ha definido una estética personal, singularizada por la manera en que se adueña de la tradición y la incorpora orgánicamente a su obra europea.

oOo

La relación entre modernismo y tradición en Amelia Peláez no se manifiesta como una yuxtaposición sino como una síntesis. No es explícita sin el entrenamiento de la artista en el lenguaje de la pintura moderna, que le permite afinar su mirada y redescubrir su entorno

habitual. Insistiendo en ciertos rasgos esbozados en su obra parisina, Amelia comienza a trabajar con motivos formales tomados de las artes decorativas y de la arquitectura del siglo XIX cubano. Aquí se unen lo viejo y lo nuevo. Pero lo nuevo no es solo una larga práctica en los lenguajes de la modernidad, sino un método de trabajo que le permite incorporar sin violencia las huellas del pasado mediante un ejercicio de recomposición y actualización de esos vestigios. No es un resultado súbito. Atraviesa por varias fases, aunque avanza en línea recta. El proceso de "criollización" de la pintura de Amelias es completa en los cinco o seis primeros años después de su regreso.

El traslado de la tradición hacia la modernidad define a una buena parte de la pintura moderna cubana. No se trata de un proceso estático o pasivo. Se mueve en dependencia de los intereses del artista, de sus necesidades o posibilidades expresiva y de sus gustos personales. El "arte nuevo" cubano dirigió su atención desde el principio a temas diversos de la tradición campesina o negra, de la música, de las leyendas y los mitos, de la historia. A fines de los años treinta este rescate ha rebasado en gran medida los aspectos más anecdóticos. Persisten algunas de las tradiciones ya abordadas —pues se refieren a componentes esenciales de la nacionalidad— pero se revisan desde otra perspectiva. El "tema negro" cobra en Lam y en Diago resonancias muy distantes del afrocubanismo de tres lustros atrás, en tanto el primer criollismo ha derivado en el "romancero" de Enríquez, los paisajes rurales de Portocarrero, los guajiros de Mariano y los paisajes y escenas pueblerinas de Samuel Feijóo. La tradición colonial es también un ingrediente activo en la pintura de la época, pero solo se aprovecha en rasgos muy localizados: elementos del ambiente doméstico de los blancos criollos del siglo pasado, cuya riqueza formal es tomada, con diferentes intenciones, por pintores como Mariano, Portocarrero, Cundo Bermúdez o la propia Amelia Peláez.

A la luz de esa recuperación colonial surge un tema polémico: el barroquismo, que para muchos informa la expresión artística cubana de aquel momento. Término equívoco y generador de controversias, es preciso partir de algunas definiciones convencionales. Parece haber consenso para entender que cuando hablamos de barroco americano, nos estamos refiriendo a un proceso muy específico, mezcla de lo negro, lo indio o lo mestizo con los varios modelos europeos, y cuyo resultado es ya otra cosa. Su designación como "barroco" responde a esa situación tan común en la cual se utiliza un término viejo para calificar un fenómeno nuevo.¹⁰

En Cuba, donde no existió un barroco fuerte en ninguna manifestación artística, su reivindicación cobra, paradójicamente, una importancia notable desde los inicios de los años cuarenta. Guy Pérez Cisneros, el crítico más importante del momento, ve en él "un estilo que se intuye un factor esencial de nuestro ser".¹¹ Pero pronto se percata de la insuficiencia del término para designar un fenómeno cultural que no solamente sobrepasa, conteniéndolos, a sus antecedentes europeos, sino que es en Cuba, además, tan diferente del resto del continente.¹²

No obstante, en medio de una polémica que no se ha agotado, la palabra "barroco" se ha seguido usando, después de haber ganado una ampliación de signifi-

cado que ahora nos remite no sólo a la analogía con algunas formas artísticas del estilo europeo sino a la historia, la cultura y la sensibilidad americanas, a una manera diferente de comprender, asimilar y explicar el mundo, que abarca desde una interpretación de la naturaleza hasta un comportamiento vital. Esta ensanchada acepción lezamiana y carpenteriana del "barroco" es la que podemos aplicar a los artistas —fundamentalmente pintores— que crearon bajo su signo.¹³ En los años cuarenta hay una tendencia muy definida en buena parte de la pintura cubana más nueva hacia una complicación o abigarramiento del lenguaje, que no siempre es estructural sino de superficie. Es decir, una proliferación ornamental. El ornamento, aspecto importante, aunque no definitivo del barroco más puro, se potencia en el continente americano. En Cuba, que es un caso tan particular, es el único rasgo que lo vincula de algún modo con el modelo europeo. Siguiendo esta línea de pensamiento, "barroco" es en Cuba prácticamente sinónimo de "ornamentación". Ésta es, curiosamente, más profusa que en el siglo XIX cuando se asocia mejor, por tanto, al eclecticismo decimonónico que permea el ambiente en las últimas décadas de la colonia.

oOo

A partir de una misma fuente —el ornamento colonial—, los jóvenes pintores expresan complejos mundos personales. Entre ellos, René Portocarrero es paradigma de esa recuperación contemporánea del pasado barroco. Sus series más originales a partir de 1943 —interiores del Cerro, festines, mitologías imaginarias y brujos— parten de una ornamentación abundante que invade la superficie. La recuperación se hace en tono grotesco, según la confesión del pintor. Nacido en el barrio del Cerro, último reducto habanero de ciertas formas de vida refinada en la colonia, Portocarrero es testigo de su desintegración. Pronto se desarraiga del ámbito de su infancia y cuando lo reconstruye en su pintura, es al mismo tiempo un mundo que se derrumba. Portocarrero parte de una contradicción que alimenta buena parte de su obra, lo que él llamaba "un conflicto entre la memoria y la creación".¹⁴

Amelia fue pionera en esta recuperación. Los elementos que dan personalidad a su estilo estaban a la vista de todos, pero ella fue la primera en percibir que, más que un muestrario de vastas potencialidades formales, lo que se ofrecía era la posibilidad de darle a su pintura un carácter peculiar, incorporándole rasgos de una clara identidad criolla. Amelia no tendrá que recurrir al exotismo, como hizo Matisse con los motivos marroquíes. Encuentra los suyos en la ciudad, saliéndoles al paso a sus habitantes, aunque inadvertidos o menospreciados. En una época en que tanto por imperativos de la vida moderna como por la penetración de modelos foráneos se despreciaban estos frutos de una artesanía refinada, Amelia los rescata para su pintura. La pintora advierte que la arquitectura colonial cubana "había elaborado unos motivos propios, o mejor, una manera propia de emplear ciertos motivos, con independencia de que esos mismos motivos se encuentran en la arquitectura de otros países".¹⁵ De ellos la pintora se sirve con largueza.

A pesar de las motivaciones personales que influyen en esta selección, no es posible dejar de considerarla



Arriba, a la izquierda: *Naturaleza muerta con frutas*, 1941; y a la derecha, *El mantel blanco*, 1935. Debajo, a la izquierda, *Naturaleza muerta con piña*, 1967; y a la derecha, *Mujer*, 1945.



A la derecha de estas líneas, *Figura en un interior*, 1951; y debajo, *Naturaleza muerta con frutabomba* (boceto), 1936.



de igual modo como parte de la revaluación del pasado artístico cubano que ocurre en ciertos sectores intelectuales desde principios de los años treinta. A partir de entonces comienzan los estudios, las publicaciones sobre arquitectura y artes decorativas y las primeras restauraciones de monumentos.¹⁶ Amelia es indudablemente sensible a este espíritu de revisión. Cuando explica por qué pinta sus naturalezas muertas "a base de frutas y motivos arquitectónicos" dice: "Creo que nadie en particular en Cuba me influyó en esto... Es algo de lo que continuamente se hablaba, algo que estaba en el ambiente (...) cultural".¹⁷ Bien informada del proceso de rescate y en cierto modo beneficiada por él, la recuperación de Amelia no es "arqueológica" o "pintoresca". Toma los vestigios del pasado y los trae, dándoles un nuevo sentido, a la modernidad. Amelia resulta enriquecida tangencialmente por este movimiento, pero su respuesta lo sobrepasa.

Su apropiación se produce en una clave muy opuesta a la de Portocarrero, porque trae el pasado hacia el presente sin conflictos. La experiencia personal —aunque funcione a nivel inconsciente— interviene en este proceso. Su propia vida ha transcurrido de modo apacible; en su casa de vieja estirpe criolla se han logrado mantener antiguas maneras, en un momento en que éstas se volvían obsoletas bajo el empuje de las circunstancias. La pintura de Amelia es, en cierto modo, un testimonio autobiográfico por lo que revela de la intimidad de la autora. Es el intento por preservar, en obras de tremenda solidez, algo que se escapaba. Amelia lo hace sin dramatismo, porque no se ha visto despojada del mundo de su infancia y adolescencia. No ha perdido su casa, aunque, aunque sabe que la conserva en medio de la desaparición de un estilo de vivir. Casa y pintora forman parte de una misma voluntad de no renunciar a una forma de vida sedimentada, que se ha vuelto cultura.¹⁸ En este sentido, la pintura de Amelia es la más lograda transposición poética de un ámbito doméstico y cerrado, pero autosuficiente, llevado a un afán de trascendencia.

oOo

La arquitectura tradicional cubana tiene una estructura muy desnuda, animada por una ornamentación que le aporta variedad y color. Rejas, vidrieras, columnas, balaústres, mamparas, etc., son elementos en los que se aloja además toda la carga estética del edificio. Cuando Amelia redescubre esta decoración halla un filón de posibilidades expresivas. Su impulso es múltiple. El ornamento arquitectónico y ambiental permite que su obra se enriquezca en más de un sentido.

Decir que Amelia completa entonces todo su repertorio iconográfico es decir que completa también su morfología. No es posible separar ambos conceptos, puesto que están implícitos el uno en el otro. Los elementos decorativos son tomados en sus valores de representación —y por tanto con un valor asociativo preciso— pero, a la vez, Amelia los transforma en recursos formales supeditados a las convenciones de la representación bidimensional, según las prácticas del modernismo. Llevados al lenguaje de la pintura, convertidos en líneas y colores, pueden iniciar una vida independiente, emancipándose de toda literalidad. De ahí el vaivén entre lo figurativo y lo

abstracto. En ella se reconocen no solo los recursos ornamentales de los que parte la artista, sino también las huellas de algunos maestros del modernismo a través de los cuales aquéllos se manifiestan

Amelia trabaja la naturaleza muerta tal y como había sido definida por la pintura moderna: el cuadro como campo autónomo de experimentación plástica. A las formas recibidas de Europa les dará sentido propio cuando introduzca libremente el ornamento, pretexto para un desarrollo muy personal del arabesco matisiano. Resulta interesante comprobar cómo Amelia recompone, siguiendo las leyes de la pintura, los datos ambientales.¹⁹ Las columnas o pilastras de sus naturalezas muertas e interiores parecen soportar también la estructura del cuadro. Lucetas rectangulares o “medios puntos” semicirculares rematan puertas y ventanas a la vez que son una mediación entre espacio interno y externo. Introducen un matiz significativo en la pintura de Amelia: la naturaleza muerta como parte de un interior, fragmento de un mundo íntimo. Con el vitral Amelia no debe recurrir al clásico recurso de la ventana abierta al fondo para establecer la comunicación con el exterior. Comienza a penetrar la luz por detrás del cuadro tamizada por los vidrios de colores, primero discretamente, luego de manera absoluta: aquí, luz es color brillante. Los vitrales aportan no solo formas abstractas sino una armonización atrevida. Las combinaciones de amarillo y azules, verdes y morados, azules, rojos y blancos, que vemos en la pintura de Amelia son a veces traslados directos de las vidrieras cubanas. En París ya se habían notado en la obra de la alumna cubana algunas lecciones de Alexandra Exter, pero solo en Cuba adquieren sentido sus teorías de la profesora sobre el dinamismo del color.

La línea negra, que llega a ser consustancial a su estilo, viene de otras fuentes. Sale de las tallas en madera de puertas y mamparas, del embellecido de los vitrales, del hierro forjado o colado, de los muebles de madera o mimbre, de los manteles... Los trabajos en hierro parecen haber tenido el papel fundamental en la definición de este recurso gráfico que se convierte en un principio de diseño dominante y en una fuerza independiente con ímpetu vegetal. Por contraste, esta línea negra excita toda la luminosidad del color sobre el que se despliega y por su condición de arabesco puede evocar no solo detalles ambientales sino también relacionarse con la descomposición de elementos orgánicos, como hojas, flores, frutas...

La sublimación del ambiente doméstico en Amelia se concreta mediante un cuidadoso proceso plástico, en el que son fácilmente detectables cada uno de los pasos seguidos y la entrada escalonada de los elementos que la pintora ha ido acarreado. Reunidos en un espacio aleatorio y semitransparente y llevados a un lenguaje común, estos signos intercambian entre sí algunos de sus atributos, hasta convertirse en una unidad de sentido.

A mediados de los años cuarenta la pintora está lista para comenzar el último, más extenso y homogéneo recorrido de su vida artística. Al colocarse “en el centro de su casa”, como la vio Lezama, Amelia ha encontrado el corazón de su pintura. Establecida su poética, le quedará todavía un cuarto de siglo para desplegarla en ejercicios solo interrumpidos por la muerte. El punto de referencia fundamental es aho-



A la izquierda, *Siesta*, 1942; arriba, *Mujeres*, 1958.



A la derecha, *Bowl* con motivos de figuras femeninas, 1951; y debajo, *Olimpia, variación No. 1*, ca. 1953.



Peces, 1959.



Proyecto para un mural, ca. 1953.



Girasol, 1964.

ra su propia obra, sobre la que vuelve sin fatiga. Ha creado un sistema complejo que, lejos de convertirse en una limitación, propicia infinitas respuestas. Ha trazado las coordenadas sobre las que se moverá sin agotarse, pues las referencias son tan ricas que su poder de invención siempre tendrá materia de que alimentarse. Frente al tiempo, Amelia Peláez ha fijado en su pintura la imagen de una casa criolla, la ha inmovilizado para siempre, como un arquetipo.

Versión revisada de “Amelia Peláez”, en catálogo de la exposición *Tarsila-Frida-Amelia*, Sala de Exposiciones de la Fundación “la Caixa”, Madrid (12 de febrero-27 de abril de 1997) y Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”, Barcelona (14 de mayo-27 de julio de 1997).

NOTAS

¹ Wifredo Lam vivió en España y Francia desde 1923 hasta su regreso a Cuba en 1941, pero su obra, semejante en cuanto a gestación, madu-

ración e independencia del lenguaje a la de otros de sus coterráneos, se desarrolla en una órbita aparte del proceso histórico del “arte nuevo” cubano, del cual este pintor quiso mantenerse explícitamente distante.

² Mañach, J: “Los paisajes de Amelia Peláez”, *Diario de la Marina*, La Habana, 21 de marzo de 1924. Años después Mañach recordaba cómo estos paisajes le evocaban a Bécquer: “Amelia Peláez o el absolutismo plástico”, *Revista de La Habana*, septiembre de 1943.

³ Pogolotti, Marcelo: *Del barro y las voces*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982, p. 249. Este libro de memorias de otra de las grandes figuras del modernismo en Cuba, ofrece un interesante testimonio del choque de los pintores cubanos con la vanguardia europea y de las propias reacciones de Pogolotti frente a lo que calificaba como “un espléndido juego de artificios”, p. 275.

⁴ Cassou, Jean: “Préface”, *Art Cubain Contemporain* [catálogo de exposición], Musée National d’Art Moderne, París, 1951.

⁵ Peláez, Amelia: “Les peintres cubains et Paris”, *La Volonté*, París, 24 de abril de 1933.

⁶ Del 28 de abril al 12 de mayo de 1933. Presentada por Francis de Miomandre, con reseñas elogiosas de André Salmon, Jean Cassou, S. Lissim y otros.

⁷ Carta de recomendación con datos y opiniones de Alexandra Exter sobre Amelia Peláez, recogidos por Manuel Peláez. Manuscrito fechado en París el 31 de diciembre de 1936 (Archivo Peláez).

⁸ Seoane Gallo, José: *Palmas reales en el Sena*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1987, p. 181.

⁹ Ver Mosquera, Gerardo: *Modernidad y africanía: Wifredo Lam en su isla*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992, especialmente p. 137.

¹⁰ Ver Acosta, Leonardo: *El barroco de Indias y otros ensayos*, Casa de las Américas, La Habana, 1984, pp. 9-52. Este ensayo resume la cuestión, somete a crítica algunas teorías sobre el “barroco americano” y enfoca el caso específico de Cuba.

¹¹ Pérez Cisneros, Guy: “Víctor Manuel y la pintura cubana contemporánea”, *Universidad de La Habana*, enero-febrero de 1941, p. 228.

¹² Cuando en 1944 comenta una exposición de Portocarrero, esta voz le es insuficiente a Pérez Cisneros para describir la ambiciosa intención del pintor de los “interiores del Cerro” e inventa la categoría de “lo atlántico”, abarcador de estilos y culturas de ambos lados del océano llegados a costas cubanas: “Sólo en lo atlántico abarcamos a la vez la línea nórdica, lo monstruoso románico, lo barroco español, el hieratismo indomexicano, el romanticismo emotivo criollo, la rigidez bizantina, lo depurado gótico, la asepsia novecentista, todos presentes y vivos en esta obra”. Pérez Cisneros, Guy: “Lo atlántico en Portocarrero”, *Orígenes*, La Habana, primavera de 1944, pp. 39-40.

¹³ Ver dos ensayos de Alejo Carpentier contenidos en: *Tientos y diferencias*, La Habana, 1966: “La ciudad de las columnas” y “Problemática de la actual novela hispanoamericana”. De José Lezama Lima ver “La curiosidad barroca” en su libro de ensayos *La expresión americana*, La Habana, 1957. Amelia y Portocarrero fueron para ambos escritores no solo confirmación sino incitación para el desarrollo de sus propias ideas al respecto. Ver por ejemplo el significado simbólico de la casa tradicional de una familia criolla, según Lezama, en varios textos sobre Amelia y Portocarrero; o la tesis de Carpentier sobre el barroquismo cubano en la presentación de la serie “Color de Cuba” de Portocarrero (1963), así como sus breves comentarios a unas viejas fotos de Robert Altman de la casa de Amelia, revista *Artes Plásticas*, La Habana, no. 1, 1960.

¹⁴ Ver Pogolotti, Graziella y Ramón Vázquez Díaz: *Portocarrero*, Eds. a. Henschel-Letras Cubanas, Berlín-La Habana, 1987, sobre todo p. 5 y 11, y comentario *Interiores del Cerro*, 1943.

¹⁵ Seoane, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶ Algunos datos significativos de este proceso: Desde principios de los años treinta comienza la restauración de algunos monumentos habaneros como los de la Plaza de Armas y la Plaza de la Catedral; años más tarde se restauran la iglesia de Santa María del Rosario y la Parroquial de Remedios. También se publican artículos sobre arquitectura colonial, destacándose los de Joaquín Weiss, cuyos estudios culminan en el libro *La arquitectura cubana de la época colonial* en 1938. El arqueólogo catalán Francisco Prat Puig, llegado a Cuba a raíz del estallido de la Segunda Guerra mundial, colabora con Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas en el patronato restaurador de la iglesia de Santa María del Rosario, a la vez que comienza a interesarse por la más antigua arquitectura cubana. El arquitecto Evelio Govantes fue impulsor de las exposiciones en el Lyceum de La Habana de importantes artistas coloniales. En 1940 Marta de Castro publica su tesis sobre el barroco cubano; en 1943 Anita Arroyo publica su libro sobre las artes industriales en Cuba.

¹⁷ Seoane, *op. cit.*, pp. 185-186.

¹⁸ Al respecto, ver las importantes opiniones de Amelia sobre la “manera especial de desenvolverse las relaciones y las cosas, aquí en nuestro medio”, en Seoane, *op. cit.* Pp. 181-185.

¹⁹ Una relectura de “La Ciudad de las Columnas” de Alejo Carpentier pensando en Amelia Peláez será indispensable para entender algunos de los significados íntimos de esta obra; ver sobre todo las páginas en que Carpentier describe los elementos arquitectónicos que definen “un estilo cubano” tanto para exteriores como para lo que se llama “barroquismos interiores”. Por otra parte, un lejano estudio de Robert Altman, “Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez”, publicado en *Orígenes*, La Habana (invierno de 1945, pp. 7-14) sigue siendo la mejor interpretación de la manera en que Amelia traslada a su obra el ornamento colonial. Cuando se publica el ensayo Amelia ha completado



toda su poética, por lo que el texto de Altman sigue siendo válido para entender la relación de la pintora con los motivos más obsesivos en los últimos veinticinco años de su obra. De él nos aprovechamos extensamente en estas líneas.

Minoristas y tambores

Roberto Méndez Martínez
Poeta, narrador, ensayista,
crítico. Entre sus libros
más recientes, *Superstites*
(Valencia, Selvi, 2020).

A fines de 1923, el Grupo Minorista homenajeó en uno de sus almuerzos sabatinos al baritono Titta Ruffo. El célebre artista tuvo un contrato permanente en el Metropolitan Opera House de New York entre 1922 y 1929 y con frecuencia venía a la Isla para participar en la temporada de ópera u ofrecer recitales. Gracias a una crónica de Jorge Mañach publicada en *Social* sabemos que estaban presentes la mayoría de los miembros del grupo: Emilio Roig de Leuchsenring, Mariano Brull, José Manuel Acosta, José María Chacón y Calvo, Francisco Ichaso... La sede fue el restaurante del chef italiano Giovanni, quien se encargó personalmente de atiborrar al divo con grandes cantidades de spaghetti. Como asevera el cronista, esos encuentros servían a los miembros "para hacerse ilusiones de alta civilidad y, de paso, darle algún sabor espiritual a su vida".¹ El hecho de que eligieran al célebre intérprete de Rigoletto y Scarpia, demostraba que varios de ellos asistían a las temporadas de ópera organizadas por Adolfo Bracale, pero más allá de eso, porque consi-

deraban al cantante un artista auténtico, cuya presencia ayudaba a abrir los horizontes culturales de la Ciudad. Una prueba de que sus gustos estéticos eran muy inclusivos es el hecho de que en el mismo número de febrero de 1924 en que aparece la crónica, la sección "Calendario social" registra que el 6 de enero anterior el grupo había homenajeado a la compañía rusa de Duvan Torzoff que presentaba por aquellos días en el Teatro Payret sus ciclos de danzas y pantomimas.

Así como varios de estos intelectuales, primero desde las páginas de *Social* y privilegiadamente desde la *Revista de Avance*, entre 1927 y

1930, reclaman la renovación de la literatura, el periodismo, la pintura, el diseño, la fotografía, algunos se pronuncian porque el fuego revolucionario llegue hasta lo que entonces se llamaba la "música culta" y que hoy preferiríamos llamar "de concierto". Básicamente procuraban educar a un público más amplio en el conocimiento de lo más valioso del repertorio universal; actualizar el gusto de los conocedores, que por entonces llegaba solo hasta el romanticismo, con la difusión de obras notables desde el impresionismo hasta las más novedosas producciones de vanguardia y, en tercer lugar, renovar los modos de composición musical a partir de integrar en ellos la tradicionalmente preterida influencia afrocubana. A inicios del siglo XX en la Isla hay un número apreciable de conservatorios. La enseñanza del piano parece una asignatura obligatoria para el sexo femenino y no solo en las clases acomodadas. La capital sigue, como en la pasada centuria, visitada por compañías de ópera con un repertorio mayoritariamente italiano de los períodos romántico y "verista". Los conciertos para orquesta o música de cámara, escasean y cuando se ofrecen son para círculos muy pequeños de interesados. Hay personas de más que mediana cultura que nunca han escuchado una partitura de Bach, una sinfonía de Beethoven o un concierto de Brahms.

En cuanto a la composición, no escasean músicos de apreciable formación, capaces de componer piezas para piano, ciclos de canciones, zarzuelas y hasta óperas, pero cuyo meridiano estético parece derivar de la tradición española y el *belcantismo* italiano. La música, sacra o profana, de los descendientes de africanos está limitada a sus marginales áreas de residencia y no se muestra en los espacios académicos ni en las salas de concierto.

De todos modos, no puede hablarse de una absoluta orfandad en algunos aspectos. Desde la última década del siglo XIX el compositor y pedagogo holandés Hubert de Blanck ofrece conciertos públicos en la sala de su conservatorio y en uno de ellos, celebrado en marzo de 1890, el poeta Julián del Casal pudo escuchar el "Coro de las hilanderas" de *El buque fantasma* de Wagner, de lo que dejó constancia en una crónica publicada en *La Discusión* poco después.² El maestro fue también animador de la Sociedad de Cuartetos Clásicos, fundador de las revistas *Cuba Musical* y *Co-*

rrero Musical y presidió por unos años la sección de música de la Academia Nacional de Artes y Letras. Por su parte, el cienfueguero Guillermo Tomás, creador de la Banda de Música del Cuerpo de Policía Nacional durante la primera intervención norteamericana, que devino en 1901 Banda Municipal de La Habana, pedagogo ante todo, educó a los músicos y al público de la agrupación a través de ciclos de conciertos históricos. Así en el primero, llamado "Las grandes etapas del arte musical", en 1905, incluyó obras de compositores de los siglos XVIII y XIX, de Italia, Francia y Rusia. En los conciertos de 1906 se ocupó de autores de Inglaterra, Escandinavia, España y Alemania. De este último país se atrevió a incluir en sus programas nada menos que la *Pasión según San Mateo* de Bach, así como el poema sinfónico *Muerte y transfiguración* de Richard Strauss. Entre 1908 y 1909, en el ciclo *Los grandes poetas tonales* hizo escuchar partituras que iban desde Bach a Debussy. En 1913 celebró el centenario de Wagner con la ejecución de cincuenta obras o fragmentos de este autor, entre ellos, el estreno en Cuba de las *Canciones Wessendock* interpretadas por su esposa, la cantante Ana Aguado. En 1910 fundó junto a Agustín Martín Mullor la primera Orquesta Sinfónica de La Habana, que prolongó su existencia hasta 1922 y dio lugar importante en su repertorio a la música de compositores cubanos, del pasado o actuales.

Un factor dinamizador para la desarrollar la apreciación del arte sonoro en públicos menos elitistas fue la fundación de la Sociedad Pro Arte Musical en 1918. Su membresía estaba compuesta de hombres y mujeres, pero su dirección era exclusivamente femenina. Con un admirable sentido artístico, favorecieron la celebración de conciertos sinfónicos, de cámara y recitales, a los cuales accedían los socios gracias al pago de una modesta cuota mensual, que reducía el costo de las entradas. Tenían representantes en New York para coordinar con los empresarios que llevaban artistas de fama internacional a esa urbe. Comenzaron itinerantes hasta que pudieron edificar su propio teatro, el *Auditorium*. Establecieron un reglamento de disciplina que no era relajado ni siquiera en favor de millonarios y políticos, ellas impidieron el acceso a la sala de los que llegaban tarde, hasta el siguiente intermedio. Les sirvieron de asesores figuras relevantes de la cultura de la época como Hubert

de Blanck, Ernesto Lecuona y Gonzalo Aróstegui. Es cierto que cuando presentaban a una figura eminente celebraban primero una "función de gala" para los asociados e invitados especiales, era esa de frac y estola de visón, lo que motivó las burlas de algunos intelectuales como Carpentier y Roig de Leuchsenring, pero la "matiné" o "función popular" ofrecía el mismo programa, con un costo mucho menor de las entradas. En pocos años pasaron por La Habana la Orquesta Filarmónica de Minneapolis, el guitarrista Andrés Segovia, el violinista Jascha Heifetz, el Cuarteto de Londres y otros muchos artistas.

A esto habría que añadir los diversos intentos por fundar orquestas sinfónicas. Tras la experiencia de Guillermo Tomás estuvieron los empeños de Alberto Falcón, quien había sido discípulo de composición de Jules Massenet en París. Ganó un prestigio apreciable como pianista y fue profesor de ese instrumento en el Conservatorio de Burdeos. Años después regresó a La Habana y abrió su Conservatorio en Galiano 42, al que dotó de una orquesta destinada a promover grandes obras del pasado, en sus atriles hubo músicos notables como Amadeo Roldán, Roberto Ondina y ante los *timpani* estaba nada menos que Miguel Matamoros.

Sin embargo, la atención de los interesados en lo que comenzaría a llamarse "música nueva" se dividiría entre dos agrupaciones que Carpentier se empeñó en mostrar como fuerzas estéticas rivales, la Orquesta Sinfónica de La Habana y la Orquesta Filarmónica, quizá inspirado en los bandos formados en el París de los albores del siglo entre los afectos a los Conciertos Colonne y los defensores de la orquesta Lamoureux.

La Orquesta Sinfónica fundada por Ernesto Lecuona y Gonzalo Roig en 1922, incluyó en sus programas obras del repertorio sinfónico tradicional, o sea, obras de Bach, Weber, Beethoven y hasta Wagner, que por esos tiempos eran novedad en Cuba, y además tuvo el empeño de poner en sus atriles partituras de compositores cubanos del pasado: Espadero, Cervantes, White y también contemporáneos como Lecuona y Roig, además de Moisés Simons, Luis Casas Romero y hasta el danzonero Raimundo Valenzuela. No tenían una frontera estricta entre lo culto y lo popular e invitó a actuar como solistas con ella a figuras como Rita Montaner y al trovador Eusebio Delfín.



A fines de 1923 llegó a La Habana el compositor y director de orquesta vasco Pedro Sanjuán Nortes. *Social* reseñó en su número de febrero del año siguiente la ya apreciable trayectoria del visitante. Había sido durante varios años violinista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y Joaquín Turina le había impartido clases de Composición. Luego se desempeñó como director de la Banda del Regimiento de Asturias en Madrid. En su catálogo contaba con dos poemas sinfónicos: *Afrodita* y *Campesina*, ambos estrenados por la Filarmónica de Madrid, unos “cuadros pintorescos para piano” ya impresos y *Suleika* “cuadro de pantomima para los bailes rusos de Diaguilev”.³ El músico frecuentó desde su llegada los almuerzos sabatinos de los Minoristas y encontró el terreno propicio para ocupar un lugar apreciable en la vida musical habanera.

En 1924 los músicos Antonio Mompó y César Pérez Sentenat comienzan a propiciar la organización de una Orquesta Filarmónica, cuentan con el apoyo de un intelectual aficionado: Antonio González Beltrán, quien ofrece su propia casa en Reina 12 —altos— como sede de la entidad y local de ensayos; el benefactor presidió la Sociedad destinada a proteger y guiar la agrupación, en ella figuraban conocidos sabatinos como Francisco Ichaso y Luis Alejandro Baralt. Sanjuán aceptó la dirección musical y Amadeo Roldán ocupó el atril del concertino, aunque fue subdirector a partir del año siguiente.

Una sencilla revisión de los programas de conciertos que tuvieron lugar entre el primero, el 8 de junio de 1924 y el 24 de julio de 1932, último de los dirigidos por el vasco antes de marcharse de la Isla, hace evidente la intención de educar al público en el repertorio tradicional sinfónico como demuestran las ejecuciones de obras fundamentales de Beethoven, Weber, Chaicovski, Liszt, junto a los cuales coloca piezas de autores menos promovidos en Cuba como Wagner, de quien se ejecutan con frecuencia oberturas y fragmentos sinfónicos de sus dramas líricos, y Claude Debussy, del que se ofrecen la *Pequeña suite*, el *Preludio a la siesta de un fauno*, así como el *Recitativo y aria* de la cantata *El hijo pródigo*, con la soprano Eva Gauthier como solista. Resultó importante también el concierto que tuvo lugar en la Sala Falcón el 11 de abril de 1926, dedicado a las primeras audiciones en Cuba de las *Variaciones sinfónicas* de César Franck y *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla, ambas con Alberto Falcón al piano. Otros estrenos notables fueron el *Bolero* de Ravel, el 27 de diciembre de 1931, en un programa que ofrecía otra novedad: *Decoration day*, del norteamericano Charles Ives. Unos meses después tocó su turno al *Concierto para violín* de Stravinski, con el ejecutante Samuel Dushkin, el 23 de febrero de 1932.

Desde luego, en este período, el director decidió promover sus propias composiciones. Comenzó por el estreno en Cuba de *Campesina* (14 de junio de 1925), a ella siguieron: *Rondó fantástico* (12 de diciembre de 1926), *Castilla* (12 de junio de 1927), *Crepúsculo en la meseta* (primero de los *Sones de Cas-*



tilla) y *Tríptico de la montaña y el llano* (17 de febrero de 1929), *Babaluayé* —primer pasaje de *Liturgia negra*— (23 de junio de 1929) y el estreno integral de la *Liturgia* (27 de abril de 1930), más la canción *¡Mira, la flauta está loca!* sobre texto de Juan Ramón Jiménez, interpretada por la soprano Rosario García Orellana (24 de mayo de 1931).

Sanjuán retornó a la Isla en 1938 y dirigió cuatro conciertos de la Filarmónica, los correspondientes al 26 de junio de 1938, el 27 de febrero de 1939, así como el 2 y el 9 de abril del propio año. Los dos últimos estuvieron marcados con un signo luctuoso, pues apenas un mes antes, el 2 de marzo había fallecido su fiel discípulo Amadeo Roldán, con apenas 39 años. Fue la ocasión para que condujera los estrenos de *Sones de Castilla* (27 de febrero de 1939) y *Lírica y rítmica* (9 de abril de 1939). Después, partiría hacia Estados Unidos, donde estaba refugiado desde el inicio de la Guerra Civil. Aunque su existencia se prolongó hasta 1996 no tenemos noticia de que realizara otro viaje a Cuba.

Si su labor como formador de la agrupación sinfónica y promotor musical avanzado fue muy notable, la que hizo en la sombra como maestro de compositores, futuros directores de orquesta y solistas fue todavía más relevante. Como afirma la investigadora Greta Perón Hernández:

Efectivamente, el ingreso en la Orquesta Filarmónica en calidad de instrumentistas había conducido a Roldán y Caturla a completar sus respectivas formaciones musicales con el director español; quien, ya fuera en la Escuela Filarmónica o en el ámbito privado, contaría además con otros muchos alumnos cubanos de la talla de Gilberto Valdés, Olga de Blanck, Félix Guerrero, Evelio Tiele Soler, Arturo Bonachea, Pedro Me-

néndez o Alfredo Diez Nieto, desarrollando en Cuba lo que Zoila Gómez llamará una “tremenda labor formadora, que merece ser —y aún no ha sido— analizada detenidamente”.⁴

Son, precisamente, las dos primeras figuras citadas: Roldán y Caturla, las que marcarán el cenit del desarrollo de la “música nueva” en Cuba, desde el punto de vista compositivo y también los que cierran, con sus prematuras muertes —Roldán en 1939 y Caturla con su asesinato el 12 de noviembre de 1940— la primera etapa de la vanguardia sonora en Cuba.

Es indudable que la influencia de Sanjuán, avalada por los postulados de Manuel de Falla que él promovía, sobre el folclorismo musical como vía para producir creaciones novedosas donde las puras raíces de la tradición local sostienen una arquitectura sonora con actitud cosmopolita, debió marcarlos, tanto como el conocimiento de los ballets tempranos de Stravinski —*El pájaro de fuego* y *Petrouchka*— en los que el material temático de la música popular rusa se somete a una alquimia que produce obras transgresoras y a la vez renovadoras del gusto musical. Alejo Carpentier, además, en sus cartas desde París no había motivado para que crearan obras que ofrecer a los Ballets Rusos, siempre ansiosos de novedades. El fallecimiento de Diaghilev en 1929 frustró esas esperanzas, pero no impidió que ellos trabajaran a lo largo de la última década de sus vidas con idéntico fervor y llegaran a estrenar algunas de sus obras fundamentales en Cuba o en el extranjero.

El ambiente de los minoristas era muy propiciatorio para estas búsquedas en la preterida música “afrocubana”. El grupo no solo seguía con interés las investigaciones de Fernando Ortiz, sino que varios de sus miembros participaron en aquella fiesta paradigmática que el polígrafo cubano ofreció al político español Fernando de los Ríos en una quinta en Marianao y cuya memoria se conserva gracias al artículo “Una tarde afrocubana”, publicado en *Carteles* en enero de 1927:

Junto a los dos ilustres Fernandos nos reunimos varios escritores y artistas: los dibujantes Lydia Cabrera, Valls y Massaguer, los músicos Sanjuán y Roldán, el musicólogo Carpentier, los costumbristas Robreño y Roig de Leuchsenring, este Parlanchino; el popularísimo alcalde de Marianao Baldomero Acosta y sus hijos, el científico Otto Bluhme [...] Todos presenciamos con interés que se va avivando, a medida que músicos y bailarines entran en calor, todos los detalles, gestos, contorsiones de unos y otros. Lápiz en ristre tomamos notas. Sanjuán, Roldán y Carpentier cambian impresiones y consultan apuntes musicales; Valls, Massaguer y Lydia hacen gráficos de los instrumentos, músicos y bailarines; Roig de Leuchsenring apunta detalles costumbristas; Ortiz recoge nuevas palabras para su próximo libro sobre ñañigos. Pero el más interesado y entusiasmado es Don Fernando de los Ríos.⁵

Esta experiencia puede completarse con otra, ocurrida en 1930 y motivada por la llegada a La Habana de otro español ilustre, el poeta Federico García Lorca, y la relata el musicólogo Adolfo Salazar en un artículo publicado en *El Sol* de Madrid al año siguiente:

Una tarde de julio llovía a mares en La Habana. Pedro Sanjuán, Federico García Lorca, Francisco

Ichaso, el negro intelectual Juan María Santos, que nos servía de guía, y el que esto escribe, embarcábamos en la bahía, con rumbo a Regla. Tomamos allí la guagua renqueante, y, tras de andar por una porción de vericuetos, llegamos al bohío donde se verificaba una “iniciación”. La ceremonia había comenzado la noche antes. Ahora sacaban a los iniciados de su encierro, donde los habían sometido a una porción de ritos, y, abrazados, se los paseaba entre los concurrentes (entre los cuales no había más gente blanca que la mencionada, y esto por especial tolerancia), terminándose la iniciación con una danza de “diablitos”, con la procesión del gallo que pierde el pescuezo por cantar, y con la advertencia tácita de que los iniciados en el ñañiguismo han de mantenerse abrazados en espíritu, para defenderse del enemigo común, y que el que abre la boca, como el gallo, como él perece. A buen entendedor...⁶

Desde el punto de vista simbólico puede decirse que la “música nueva” tuvo como inicio perceptible la “Obertura sobre temas cubanos” de Amadeo Roldán, estrenada por la Orquesta Filarmónica el 27 de noviembre de 1925.

En marzo de 1926, Carpentier participa en un ciclo de conferencias en la Asociación de Pintores y Escultores, paralela al Salón de Bellas Artes de ese año. Su tema es “La estética de Debussy”. La disertación estaba ilustrada por ejemplos musicales que él mismo ejecutó al piano. *Social* reprodujo fragmentos de ella en su número de mayo de ese año. Aunque el acto de promover a este autor es un gesto de vanguardia, su prosa tiene todavía un inequívoco sabor modernista:

En efecto; sus obras se titulan *Del alba al mediodía sobre las olas*, *Jardines bajo la lluvia*, *Campanas entre las hojas...* ¿Son pues meras sartas de sutiles onomatopeyas musicales? ¿Simple “música descriptiva”...? ¡No! Exquisitas alusiones; maravillosas transposiciones al mundo sonoro de sensaciones, a menudo visuales. Debussy jamás tratará de imitar el tableteo de gotas que caen sobre las hojas para justificar el título de alguna de sus composiciones. Esos títulos —tan criticados— no son más que sugerentes evocaciones poéticas, destinadas a originar inefables juegos de sonoridades. Creando aparentemente una anécdota, tales títulos son los que más seguramente nos alejan de la anécdota. Son pretextos para música, como una manzana de Cézanne es pretexto para pintura. Debussy se sirve de ellos; nunca les sirve. Su arte es tan puro en su esencia, como el de los maestros clavecinistas del siglo XVIII.⁷

También en ese año el novel escritor organiza en la Sala Falcón los “Conciertos de música nueva” junto a Amadeo Roldán y un grupo de músicos atrevidos, armados de partituras de bolsillo, que interpretan por primera vez en Cuba obras como las *Tres piezas para cuarteto* y los *Estudios para piano* de Stravinski, los *Nocturnos* de Eric Satie y la suite *Mi madre la oca* de Ravel. Como toda iniciativa avanzada, atrajo a un numeroso público, especialmente juvenil, pero fue vapuleada por la crítica conservadora e ignorada por el “gran mundo” que iba a las temporadas de zarzuelas y operetas en el Payret.

Desde su surgimiento, la *Revista de Avance* tomó los esfuerzos por promover la vanguardia musical como



A la izquierda, Alejandro García Caturla; sobre estas líneas, Amadeo Roldán.

cosa suya. Su crítico musical habitual fue Francisco Ichaso, un escritor y periodista que no era especialista en la materia, pero estaba dotado de cultura apreciable, información actualizada y entusiasmo. En el número de septiembre de 1928 escribió, a propósito del estreno de la suite *La Rebambaramba* de Roldán, interpretada por la Filarmónica bajo la dirección del autor, el 12 de agosto de 1928, en el Teatro Nacional: Su descubrimiento nos ha deslumbrado. Mil voces nuevas, insospechadas, han surgido de la espesura donde el músico audaz abre su trocha. Un poco Schliemann de la música, Roldán nos está reconstruyendo esa ciudad africana que vive latente, tácita, en nuestras ciudades blancas. [...]

En “La Rebambaramba” los ritmos afrocubanos destacan su carácter distintivo con más fuerza que en anteriores obras de Roldán. Quizá por eso ha desconcertado un poco al público. Sobre todo a esa parte del público que lleva ya el oído acomodado a otra cosa: a los ritmos lánguidos de nuestros “boleros” y “criollas”. Estos de “La Rebambaramba” son de una diversidad y un dinamismo sorprendentes. Les falta unción para ser litúrgicos. Les sobra a veces gravedad, a veces ingenuidad, para ser netamente sensuales. Son puros ritmos esquemáticos de danza. Danza negra, rica en estremecimientos, pobre y machacóna en variaciones plásticas.⁸

Al año siguiente, otro estreno de Roldán, la música para el “misterio coreográfico” *El milagro de Anaquillé*, sobre un libreto de Carpentier que mezcla el surrealismo con un elemental antimperialismo, destinado a provocar a los espectadores con efec-

Batallas de papel: la insoportable tentación de los manifiestos

Jorge Fonet
Ensayista y crítico, dirige
el Centro de Investigaciones
Literarias de la Casa
de las Américas
y la revista homónima.

Los infrarrealistas.



tos semejantes a los del ballet *Parade*, concebido por Cocteau, Picasso y Massine para los Ballets Rusos en 1917. Aunque en el caso cubano, el ballet solo podría subir a escena tres décadas después, de la mano del coreógrafo Ramiro Guerra, Ichaso no ignora su lado programático y subversivo:

Acaso lo más interesante y característico de él sea el entrevero, fecundo en posibilidades plásticas y musicales, del elemento guajiro con el negro y el extranjero —representado éste por el *businessman*, el marinero y la *flapper*— en una promiscuidad que —queriendo o sin querer— alude a la existente hoy en nuestras plantaciones cañeras de Oriente.

[...]

La solemnidad del canto ñañigo con que se marca en el ballet la entrada de los cargadores, la rara fuerza sugestiva del “santo”, el motivo estridente, subrayado por la maraca, de la danza de los “jimaguas”, son elementos de valor tan intrínseco que ellos bastan para que la obra de Roldán, aparte de su alarde técnico, sea escuchada con interés en cualquier parte.⁹

Otro estreno notable fue el de las *Danzas cubanas* de Alejandro García Caturla. El 9 de diciembre de 1928, la Filarmónica, conducida por Sanjuán, dio a la luz dos de ellas: *Danza del tambor* y *Danza lucumí*. Aunque la obra integral: *Tres danzas cubanas*, tuvo su estreno mundial en Barcelona en 1929 y al año siguiente en Cuba. Pero la primera entrega motivó una nota en *Avance* del musicólogo español Antonio Quevedo, quien con su esposa María Muñoz, rompió lanzas a favor de la vanguardia musical cubana y estableció estrecha amistad con el compositor remediano. Elogia en ella su “compleja, modernísima y audaz ciencia de la instrumentación”,¹⁰ critica lo que considera un predominio de los recursos técnicos sobre los expresivos, a la vez que muestra confianza en que el precoz autor sabrá pronto expresarse como los maestros.

En 1928, tras ser liberado, bajo fianza, de la cárcel, Alejo Carpentier sale de manera clandestina de Cuba y se establece en París hasta 1939. Desde allí continúa insuflando ánimo y dotando de información a los defensores de la música nueva. Gracias a sus colaboraciones para *Social* y *Carteles* es posible estar al día del quehacer de Stravinski, saber de los Festivales de Danza que Ida Rubinstein organiza en la Ópera de París, de las nuevas obras de Darius Milhaud, pero también de los triunfos en aquella ciudad de Rita Montaner y Ernesto Lecuona, de la colaboración de Moisés Simons con Josephine Baker en revistas musicales, y hasta del ambiente del cabaret *La cabaña cubana* adonde van los parisinos a bailar al ritmo de los soneros de la Isla.

Las convulsiones políticas, la crisis económica con que cierra la tercera década del siglo y se prologa en la siguiente, no impiden que el espíritu de vanguardia permee la vida intelectual cubana. Los minoristas tomarán rumbos ideológicos diversos y contrapuestos. Se acabarán los almuerzos sabáticos, pero su legado intelectual es palpable.

Hacia 1940 una nueva promoción de creadores va fraguando una noción distinta de la vanguardia, lo que incluye a compositores como José Ardévol, Julián Orbón, Gilberto Valdés y Aurelio de la Vega.

La Filarmónica, ya sin Sanjuán, ni Roldán, es regida por prestigiosos conductores extranjeros como Massimo Freccia, en espera de la llegada en 1943 de Erich Kleiber, quien no solo convertirá al conjunto en una agrupación de altísimo nivel técnico sino que incorporará al repertorio obras muy novedosas.

Cuando Alejo publica *La música en Cuba* en 1946, Roldán y Caturla son ya figuras canónicas, de hecho, parecen reclamar para sí todo el mérito de la “música nueva”.

A lo largo de los años los relatos sobre la vanguardia musical cubana, parecen referirse a una batalla en la que una élite informada derrota a otra ya anacrónica, en los escenarios selectos de las salas de concierto y sociedades culturales, haciendo *tabula rasa* de lo popular. Me pregunto si no resulta un acto de justicia histórica ampliar esa óptica y aceptar que procesos musicales del período como la génesis de un teatro lírico, peculiar síntesis de la ópera, la zarzuela, la opereta y la revista, gracias a compositores como Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, que produjo obras clásicas como *María la O*, *Cecilia Valdés* y *Amalia Batista*, marcadas por otro modo de apropiación de nuestros ritmos mestizos; o que los sonos que conquistaron al mundo desde los años 20 no fueron un proceso puramente espontáneo sino que contaron con compositores también vanguardistas como Miguel Matamoros, Ignacio Piñero y Eliseo Grenet. Sin las ejecuciones del Septeto Nacional o sin la labor artística y pedagógica desplegada por esos años por la guitarrista Clara Romero de Nicola, no podría hablarse de un verdadero “avance” en el mundo sonoro de Cuba.

Ante tantos desafíos prefiero concluir con la estrofa final del poema *Liturgia* de Alejo Carpentier, dedicado a Alejandro García Caturla:

Retumban las tumbas
en casa de Acué
¡yamba ó!
¡El gallo cantó!

NOTAS

¹ Jorge Mañach: “Los Minoristas Sabáticos escuchan al gran Titta”. *Social*, Vol.9, no.2, febrero 1924, p.23.

² Julián del Casal: “Un coro de Wagner”. En: *Prosas*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, Edición del Centenario, 1963, tomo 2, p.92.

³ “Pedro Sanjuán Nortes”. *Notas de la Dirección. Social*, Vol.9, no.2, febrero 1924, p.9.

⁴ Greta Perón: “Pedro Sanjuán y el afrocubanismo en el contexto de la vanguardia cubana de la década de 1920”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 23, enero-junio 2012, p.96.

⁵ Citado por Greta Perón: “Pedro Sanjuán...”, p.103.

⁶ *Ibid*, p.104.

⁷ Alejo Carpentier: “La estética de Debussy”. *Social*, Vol.11, no.5, mayo 1926, p.92.

⁸ Francisco Ichaso: “La Rebambamba”. *Revista de Avance*, Año II, Tomo III, no.26, septiembre 1928, p.244-245.

⁹ Francisco Ichaso: “El milagro de Anaquillé”. *Revista de Avance*, Año III, Tomo IV, no.39, octubre 1929, p.314-315.

¹⁰ Antonio Quevedo: “Dos danzas cubanas de Alejandro García Caturla”. *Revista de Avance*, Año II, Tomo III, no.29, diciembre 1929, p.364.

¹¹ Alejo Carpentier: “Liturgia”. *Revista de Avance*, Año IV, Tomo V, no.50, septiembre 1930, p.260.

En 1975 vio la luz un manifiesto literario que tuvo, entre otras, la cualidad de pasar inadvertido. Fuera del círculo de allegados no despertó mayor interés, tal vez porque el grupo que representaba carecía de influencia, sus integrantes eran desconocidos más allá de ciertos límites algo estrechos, y el gesto mismo de escribir un manifiesto parecía un anacronismo, la forzada recuperación de cierta gastada costumbre de las vanguardias medio siglo atrás. Debieron pasar dos décadas para que el grupo ganara notoriedad retroactiva cuando uno de sus miembros, cuya prematura desaparición potenció los acercamientos a su figura y su obra, se convertiría en el más celebrado escritor de entre siglos. Resultó —aunque entonces era imposible preverlo— que aquel manifiesto no era un extemporáneo canto de cisne sino el anuncio de un regreso.

Quienes han estudiado el asunto coinciden en que la adopción de los manifiestos literarios y artísticos como tema de investigación es reciente, pues hasta los años ochenta se les relegaba a un lugar subsidiario y ancilar, meros documentos útiles para la historiografía. Las sucesivas recopilaciones de Hugo Verani (*Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 1986), Nelson Osorio (*Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, 1988) y Jorge Schwartz (*Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, 1991), resultaron ser hitos en el rescate de esa peculiar forma de intervención cultural. Hubo dos antecedentes notables en 1970: la *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*, realizada por Óscar Collazos y publicada por la Casa de las Américas, en La Habana, y el de Luis Mario Schneider dedicado a los estridentistas, quienes —como recordara Rose Corral en el prólogo a un libro dedicado, precisamente, al papel de varios manifiestos latinoamericanos de la vanguardia histórica— eran ignorados hasta entonces en el propio México (Corral 2016).¹ Después de eso —señala— los jóvenes infrarrealistas a quienes me refería al inicio tenían un referente al que acercarse. Con frecuencia, como es bien sabido, los manifiestos literarios y artísticos pueden aparecer o disimularse

en novelas, poemas, exposiciones o editoriales de revistas culturales. Iria Sobrino Freire, que con tanto tino ha estudiado el tema, señala que conviene hablar de un “efecto manifiesto”, que depende del contexto ideológico e histórico, pues incluso la recepción puede inducir a entender como manifiestos ciertas obras que, en su origen, no fueron concebidas como tales. Esa heterogeneidad formal que puede adquirir no altera el papel esencial que cumplen en el seno del campo de producción cultural, lo que Carlos Mangone y Jorge Warley denominan *función manifiesto*, que puede ser desempeñada por los lenguajes más diversos y adoptar los más variados soportes. Para no ir más lejos, existe cierto consenso en que el primer manifiesto poético moderno en Hispanoamérica fue el prólogo de José Martí, en 1882, al poema “Al Niágara”, de Pérez Bonalde —que Ricardo Gullón incluyó como tal en su antología *El modernismo visto por los modernistas*—, al que seguiría, con similar propósito, las “Palabras preliminares” de Darío a sus *Prosas profanas* (1896).

Esa noción desborda aquella que identifica al manifiesto con el discurso programático, rupturista, violento e iconoclasta, que se constituye en acta fundacional de un movimiento, pues la función manifiesto puede desempeñarla toda declaración explícita de



principios artísticos o literarios, realizada con el propósito de tomar parte en la cosa pública e incidir en ella. Para Claude Abastado, los manifiestos marcan hitos fundamentales en la historia de las ideologías. En el proceso imperceptible de transformación de las ideas y de las mentalidades, sirven de marcas — dice —, constituyen acontecimientos, “hacen época”. Ha llegado a decirse, incluso, que los manifiestos pueden ser el verdadero “género” de la vanguardia, y su más importante vehículo de expresión polémica (tal y como se les reconoce en el *Diccionario Enciclopédico de Letras de la América Latina*), si bien surgieron en el ámbito de las utopías religiosas, y de ahí pasaron al universo político en el siglo XIX, antes de servir a los movimientos estéticos del siglo XX.

oOo

Pero volvamos al comienzo de estas páginas: no es raro, visto en perspectiva, que en 1975 los jóvenes infrarrealistas mexicanos se dieran a la tarea de actualizar la más o menos desvaída tradición de los manifiestos. Fue Mario Santiago Papasquiaro quien redactó el llamado “Manifiesto infrarrealista”. Escrito en altisonantes mayúsculas, el texto vuelve sobre varios de los tópicos de sus antecesores. Ante la pregunta “¿QUÉ PROPONEMOS?”, responde que más que hacer un oficio del arte, se debe “MOSTRAR QUE TODO ES ARTE Y QUE TODO [EL] MUNDO PUEDE HACERLO // [...] EL ARTE DEBE SER ILLIMITADO EN CANTIDAD, ACCESIBLE // A TODOS, Y SI ES POSIBLE FABRICADO POR TODOS” (Papasquiaro 2014: 89).

Esta idea representa una de las más recurrentes contradicciones implícitas en los manifiestos, puesto que ellos, como se ha afirmado, poseen en principio un alcance universal y suponen un destinatario masivo; pero, en realidad, se dirigen a un pequeño número de elegidos, a los verdaderos miembros de la secta. Pero al menos a nivel del discurso, el texto de Mario Santiago despoja a cualquier grupo del monopolio de potencialidades creadoras. De inmediato propone, además, “CONVERTIR LAS SALAS DE CONFERENCIAS EN STANDS DE TIRO” (reivindicación del conocido gesto infrarrealista de boicotear presentaciones de ciertas “vacas sagradas”), menciona a Régis Debray y alude paródicamente a su título *¿Revolución en la revolución?*, que había adquirido notable relevancia pocos años antes como referente teórico de la Revolución latinoamericana. Pero la interrelación política se hace más explícita cuando expresa:

EN ESTA HORA MÁS QUE ANTERIORMENTE, EL PROBLEMA ARTÍSTICO NO PUEDE



MANIFIESTO Hablo por mi diferencia PEDRO LEMEBEL



SER CONSIDERADO COMO UNA LUCHA INTERNA DE TENDENCIAS / SINO SOBRE TODO COMO UNA LUCHA TÁCITA (CASI DECLARADA) ENTRE QUIENES DE MANERA CONSCIENTE O NO ESTÁN CON EL SISTEMA Y PRETENDEN CONSERVARLO PROLONGARLO / Y QUIENES DE MANERA CONSCIENTE O NO QUIEREN HACERLO ESTALLAR [90]

Un repertorio de afectos intelectuales, políticos y emocionales (que Mario Santiago denomina “MUNDO ONDAS GENTE QUE ME INTERESA”) parece, en su heterogeneidad, casi digno del listado de animales borgeano, y puede ser leído como una suerte de canon personal en que se mezclan nombres esta-

blecidos con algunos afectivamente cercanos y también con hechos históricos, de los que elijo algunos:

NICANOR PARRA CATULO QUEVEDO LAUTRÉAMONT MAGRITTE BRETON BORIS VIAN BURROUGHS GINSBERG KEROUAC KAFKA BAKUNIN CHAPLIN GODARD FASSBINDER FRANCIS BACON VALLEJO EL CHÉ GUEVARA ENGELS LA COMUNA DE PARÍS LA EPOPEYA DE LOS NÁUFRAGOS DEL GRANMA HIERONYMUS BOSCH WILHELM REICH JOHN CAGE EL MARQUÉS DE SADE ROBERTO BOLAÑO JOSÉ REVUELTAS CLAUDIA SOL (Y HASTA EN DÍAS NUBLADOS) CLAUDIA SOL [91-92].

En 1976, un año después de ese manifiesto en el que Mario Santiago coloca en un lugar de privilegio a su amigo de aventura infrarrealista — y, a la postre, el más notable miembro del grupo —, el mismo Bolaño escribió otro manifiesto publicado con el título “Déjenlo todo, nuevamente”. Cuesta reconocer, en su radicalismo, al Bolaño escéptico y hasta cínico de los últimos tiempos. “Y la buena cultura burguesa? ¿Y la academia y los incendiarios? ¿y las vanguardias y sus retaguardias?”, se pregunta en aquel texto. Y se responde drástico e imperturbable a la vez: “Como me dijo Saint-Just en un sueño que tuve hace tiempo: Hasta las cabezas de los aristócratas nos pueden servir de armas” (Bolaño 2014: 83). Pero dice más: “Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS // [...] Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son / tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos [...]” (83-84). Y añade, con una incitación a la violencia que complementa y excede la de su colega: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa. // Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas” (84). Sin embargo, al final de su prédica Bolaño atenúa el discurso jacobino, sustituido ahora por el espíritu beatnik: “DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE // LÁNCENSE A LOS CAMINOS”. (88) Vistos a la distancia, ambos textos, el de Mario Santiago y el de Bolaño, admiten ser leídos como antecedentes de nuevos manifiestos por venir.

oOo

Pese al belicoso espíritu de ellos, el más radical de los manifiestos de esta época que conozco es el poema de Pedro Lemebel conocido por el subtítulo de “Hablo por mi diferencia”. Su radicalismo no consiste solo en sus propuestas o en su desafiante lenguaje sino también — quizá debería decir, sobre todo — en el espacio desde el cual se proyecta. Según la mitología que lo acompaña, se ha repetido una y otra vez que fue leído por su autor en un acto político de la izquierda celebrado en Santiago de Chile en septiembre de 1986. A partir de entonces se convirtió en himno de batalla y carta de presentación de Lemebel a donde quiera que iba (tuve ocasión de

A la extrema izquierda, Roberto Bolaño. En la página siguiente, Algunos de los miembros de El Crack y McOndo.



escuchárselo decir en La Habana), y lo recogió en el volumen *Loco afán, Crónicas de sidario* (1997). Según Nelson Osorio, si se examinan aquellos manifiestos que pueden y deben considerarse como “textos poéticos”, se percibe que “[s]u eficacia comunicativa se apoya en su propia coherencia interna y en la carga emocional de su sistema enunciativo, más que en la argumentación lógica o la validez referencial o la demostración objetiva. Su lógica es una lógica poética” (XXXVI). El manifiesto de Lemebel aprovecha y modifica esa razón. A diferencia de la mayor parte de las proclamas similares, que se realizan en el espacio letrado, fuera de las calles, por decirlo así, el de Lemebel toma el espacio público y desde ahí se afina y desafía a sus propios compañeros; es a la vez, para repetirlo con palabras de Abastado, “un programa y su puesta en marcha”, de forma similar a los *ready mades* de Duchamp, en los que “el acto de provocación mismo ocupa el puesto de la obra” (Gelado 2008: 113). Podría decirse que Lemebel se propone hacer lo que todos los autores de manifiestos: hablar por un grupo, presentar una estética, asumir una posición, desafiar el sentido común, pero lo hace de un modo distinto.

“Me apesta la injusticia / Y sospecho de esta cueca democrática / Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor”, clama Lemebel. El destinatario inmediato de su texto son los compañeros de izquierda que al mismo tiempo que reivindican la emancipación de los humillados, y sin que les cree conflicto alguno, ejercen la homofobia con total naturalidad. Lemebel asume e instala el personaje de la loca en clara oposición a la virilidad supuestamente intrínseca del revolucionario: “la dictadura pasa / Y viene la democracia / Y detrasito el socialismo / ¿Y entonces? / ¿Qué harán con nosotros compañero? / ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos / con destino a un sidario cubano?”, dice, y se apura a añadir: “¿No habrá un maricón en alguna esquina / desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?”. Lemebel habla de una masculinidad asumida desde el desprecio de la propia izquierda. “Mi hombría no la recibí del partido / Porque me rechazaron con risitas / Muchas veces / Mi hombría la aprendí participando / En la dura de esos años” [...]. “Mi hombría espera paciente / Que los machos se hagan viejos / Porque a esta altura del partido / La izquierda tranza su culo lacio / En el parlamento”. Y aún agrega más leña al fuego: “a este tren no me subo / Sin saber dónde va / Yo no voy a cambiar por el marxismo / Que me rechazó tantas veces / No necesito cambiar / Soy más subversivo

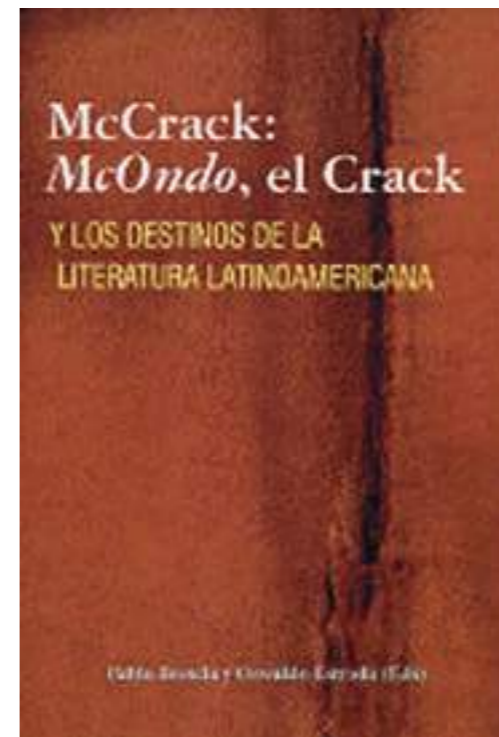
que usted / No voy a cambiar solamente / Porque los pobres y los ricos / A otro perro con ese hueso”. Lemebel desmonta los lugares comunes del discurso de la izquierda y se niega a subordinar su reivindicación a una razón superior. Lo llamativo es que no utiliza esos argumentos para distanciarse de la izquierda, para alejarse desencantado, sino para sacudirla, violentarla y hacerse un lugar digno en ella. Finalmente modula su discurso y apela a esa simbiosis entre militancia y cursilería que sabe manejar como pocos: “A usted le doy este mensaje / Y no es por mí / Yo estoy viejo / Y su utopía es para las generaciones futuras / Hay tantos niños que van a nacer / Con una alita rota / Y yo quiero que vuelen compañero / Que su revolución / Les dé un pedazo de cielo rojo / Para que puedan volar.”

oOo

Apenas tres años después de la lectura de Lemebel, o sea, en 1989, y al otro lado de los Andes, Martín Caparrós dio un giro que lo acercó al descreído espíritu de los años noventa, del cual resultó ser un notable antecedente. Me refiero a esa suerte de manifiesto generacional titulado “Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, presentado en el seminario de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo sobre “Novela argentina y española en los ‘80”, celebrado en Buenos Aires, con la presencia de Manuel Vázquez Montalbán, Juan Carlos Martini, Eduardo Mendoza, José Pablo Feinman, Manuel Vicent, Antonio Muñoz Molina, Tomás Eloy Martínez y el propio Caparrós, bajo la dirección de Domingo Ynduráin.

Caparrós reconoce que hablará “a partir de un nosotros dudoso y dubitativo. Que quizás, como todo nosotros, se construya más por exclusión de ellos que por afinidades propias”. Cuenta entonces que un par de años antes algunos miembros “de ese nosotros” formaron casi paródicamente un grupo literario: Shanghai. Tras ser leído en el ya mentado seminario, el texto de Caparrós sería publicado en la revista *Babel*, lo que propició que fuera entendido como manifiesto del grupo, nucleado en torno a ella (aunque antes, según el propio Caparrós, el grupo “emitió un manifiesto casi implícito”).

Me interesa destacar algo que Caparrós llama una constancia o convicción; la de que, para que aparezca un movimiento, tiene que existir un aparato externo que sirva como aglutinador: “para que se constituya una ‘nueva narrativa’ que se presente como tal tiene que haber un proyecto a priori, una intención. Y para eso tendría que haber un objeti-



vo, un objeto externo que justificase la operación. Ya sea el de cambiar el mundo, que supieron afectar las vanguardias clásicas de la modernidad, ya el de ocupar un lugar en el mercado cultural, que supieron disimular casi todos, más o menos silentes” (Caparrós 1989: 43).

Caparrós llega a ser despiadado con lo que llama la generación del 60, aquella época en que “la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelar la verdad, a encauzarla”. Y asegura, con sorna, que “Hollywood lo tuvo, como de costumbre, más claro”. Si bien esa literatura —dice— “se propuso ocupar su lugar entre los discursos que cambiarían el mundo y sus alrededores”, hay “que convenir en que los efectos logrados fueron más bien tenues”, y señala que aunque en Argentina dicha inspiración funcionó en obras menores, aparece, también, en “textos de mayor importancia —o de mayor influencia—, como *Rayuela*” (43).

Me interesa abrir un paréntesis para recordar que en fecha reciente (para ser precisos, el 11 de febrero de 2019), se cumplieron treinta y cinco años de la muerte de Cortázar. Con ese motivo, Caparrós rescató para *The New York Times* en español, una entrevista realizada por él mismo a su compatriota en los primeros días de diciembre de 1983, cuando este regresó a Buenos Aires por primera vez, después de años de exilio. Fue publicada de inmediato con el título “Julio Cortázar, último round”, y resultó ser posiblemente la última entrevista que Cortázar concedió. Caparrós acepta tranquilo las opiniones de Cortázar, y al final de la entrevista le pregunta “si creía que alguna vez le iban a poner su nombre a una calle, a una plaza, si iba a quedarse en la Argentina de esa rara manera”, a lo que Cortázar respondió, antes de reír: “Uy, qué espanto, ojalá no lo hagan. Nada me daría más horror”. Después de eso, Caparrós añade una posdata: “Unos años más tarde contribuí con el audio de estas últimas palabras a la inauguración de la plaza Julio Cortázar en el barrio de Palermo, Buenos Aires; fue un momento que él, creo, habría apreciado” (Caparrós 2019). Si he hecho esta digresión, repasando el entusiasmo

con que Caparrós entrevistó a Cortázar en 1983, y el orgullo con que recuerda, hoy, haber contribuido con aquella grabación a la inauguración de la plaza que lleva el nombre del autor de *Rayuela* en Buenos Aires, es para contrastar aquel entusiasmo y este orgullo con la zarandeada que le propinó en su texto de 1989. Allí agregaba a propósito de esa novela: “Más allá, o más acá, de su interés literario, es cierto que logró, durante algunos años, que algunas chicas se creyeran la maga, y se vistieran como ella, y que algunos muchachos intentaran infructuosamente degustar a Bix Beiderbecke y soltar paridas para existencialistas”. Y remataba Caparrós su rapapolvo: “Convengamos en que cualquier película de Travolta consiguió bastante más, con mucho menos esfuerzo” (43). Después de excesos e injurias —como es habitual en el género—, Caparrós estaba listo para reivindicar a los autores que le interesaban. Pero va más allá, y además de demoler una estética, intenta desacreditar una postura: “Ya lo sabemos: en la Argentina, cuerpos fueron agredidos, mutilados, corrompidos y, sobre todo, ocultados, desaparecidos”. Y por si fuera poco añade: “Hubo textos en los setenta y ochenta, que lavaron las manos de sus conciencias hablando, parlotando de ese inefable; llegó a haber, en algún caso, una suerte de obscenidad, de pornografía de la desaparición. [...] Creo que, en nuestras novelas, los cuerpos están elididos, desenfocados, inhallables” (45). Era fácil imaginar reacciones no menos contundentes. Elsa Drucaroff, por ejemplo, considera que esa literatura dirigida a iniciados, que hablaba de cualquier cosa lejana e ingenua con tal de eludir conflictos y ejercitaba una cruzada contra la literatura que “reflejaba” la realidad argentina, “era el último triunfo de la dictadura militar” (Drucaroff 2011: 57).

oOo

Tres años más tarde, en 1992, el escritor chileno Jaime Collyer publicó en la revista *Apsi* una columna titulada “Casus belli: todo el poder para nosotros”, en el que dejaba claro que la llamada nueva narrativa chilena acababa de irrumpir en escena para no abandonarla: “ahora los maestros somos nosotros”,

expresaba. No debemos tomar ese magisterio en sentido ético o estético, y Collyer disipa pronto cualquier duda: “Estamos ya posicionados en todos los frentes, que hemos copado paso a paso, subrepticamente”. Y continúa: Nos hemos infiltrado en los puestos decisivos de las principales editoriales, en la Sociedad de Escritores, la Cámara del Libro y los medios de comunicación, en las productoras audiovisuales y las agencias de publicidad, en las publicaciones especializadas. Nada podrá ya desalojarnos de las trincheras”.

Luego añade algo de épica a sus posiciones: “Nos criamos a patadas, algunos de nosotros a culatazos, bajo la indiferencia generalizada, pero somos generosos. No habrá más revanchas que la estrictamente literaria”. Adelantándose a lo que repetirían los ya inminentes McOndo y Crack, reconocía que los miembros de su generación eran “cosmopolitas y universales, internacionalistas, hasta la médula” y reproducirían a su modo, “en nuestro agitado fin de siglo, el auge de las décadas pasadas. El boom de la literatura hispanoamericana ha muerto, ¡que viva el boom!”. Menciona casi una treintena de nombres como parte de quienes configuran “nuestras divisiones”, y añade desafiante: “Pelemos a cara descubierta y vamos a la toma de poder, como aconsejaba papá Sartre”. A los maestros de las generaciones precedentes “vamos a desalojarlos de la escena literaria a parrafadas y/o patadas, según sea el caso. Luego puede que les rindamos algún homenaje, como a los buenos boxeadores [...] que saben retirarse a tiempo”.

Varias semanas más tarde, ante la previsible respuesta, y el hecho de que su texto adquiriera “un improvisado carácter de manifiesto generacional”, publicó otro de tono más moderado: “El guante sobre la mesa”. Ahora habla de la renuncia de su generación —con excepciones— “a los parámetros del realismo mágico y a la pretensión abrumadora de escribir la ‘novela total’”. Su estrategia narrativa, anota, “desecha voluntariamente la ruptura sintáctica, las enumeraciones caóticas y otros alardes experimentales, para refugiarnos en cierta economía de medios y la narración lineal, minimalista, neutral”.

Después de esto, el camino estaba despejado para la aparición, en el mismo Chile, de una de las antologías y manifiestos que más dieron que hablar en el último lustro del siglo pasado.

oOo

Pero poco antes, al norte del continente, se produjo otro fenómeno que, como ese, haría correr ríos de tinta. Los conocemos perfectamente porque tanto el Crack como *McOndo* se convirtieron —no importa cuán discutidos e impugnados hayan sido, y con razón— en referentes del surgimiento más o menos estentóreo de una nueva narrativa en Hispanoamérica. Ambos precedieron la publicación de nuevas antologías y la celebración de congresos que ayudaron a consolidar grupos literarios; me refiero, digamos, a *Las horas y las hordas* (1997), *Líneas aéreas* (1999) y *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000), entre las primeras, y al Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos en Madrid en 1999, su secuela de 2001, y el que dos años más tarde tuvo lugar en Sevilla convocado por Seix Barral, entre los segundos. La historia ha sido reiterada y la menciono rápidamente. En agosto de 1996 cinco jóvenes escritores mexicanos leyeron, durante la presentación de sus propios libros, un manifiesto a cinco voces que era, a su vez, acta de fundación del grupo Crack. Tanto la lectura como las respuestas que el Crack suscitó eran propias de las pugnas que se establecen dentro del campo literario por acceder a espacios de reconocimiento, y no habrían tenido mayor trascendencia fuera del ámbito nacional de no ser porque varios años después tanto Jorge Volpi como Ignacio Padilla obtendrían los premios Biblioteca Breve y Primavera, respectivamente. A partir de entonces el grupo y el manifiesto pasarían —momentáneamente, como corresponde a todo hecho dependiente en gran medida del mercado— a un primer plano. Lo cierto es que se ajusta al Crack la idea de que los manifiestos sirven de prólogo a un conjunto de obras por venir. No me detengo en el texto propiamente dicho porque es bien conocido y ha sido comentado una y otra vez. Además, porque cuando “los autores del Crack han sido interrogados sobre zonas algo confusas o

ambiguas de su manifiesto, las respuestas siempre han sido igual de vagas”. De hecho, Cecilia Rodríguez, para quien el Crack parece más un grupo pop que un grupo literario, comenta que cada vez se les pregunta a los miembros “qué elementos definen su grupo literario, repiten maquinalmente sus tres preceptos, que más que propuestas estéticas parecieran una serie de buenas intenciones” (De Rosso 2014: 97-98).

Varios años después del performance bautismal, el grupo tomó un segundo aire al aparecer *Crack. Instrucciones de uso* (2004), un volumen que incluye —además del manifiesto mismo— textos escritos a la distancia por cada uno de sus integrantes, más una exhaustiva bibliografía comentada. Y llega, además, con un *bonus track* que ocupa, en verdad, el centro del libro: su propio mito de origen: el prólogo colectivo titulado “Testimonio de una amistad”. Justo es reconocer que el grupo dejó una estela que se actualiza a la más mínima provocación: al cumplirse diez años del manifiesto, Padilla recogió sus textos sobre el tema en el volumen *Si hace crack es boom*; y al cumplirse veinte, los cinco autores dieron a conocer en el congreso de la Modern Language Association el “Postmanifiesto del Crack 1996-2016”, que sería reproducido en el número 82 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

En el mismo volumen de 2004 aparece un “Código de procedimientos literarios del Crack”, redactado por Volpi, que puede ser entendido como un *aggiornamento* del para entonces desvaído manifiesto de 1996. Volpi se encarga ahora de ampliar la frontera mucho más allá del núcleo duro con que se identifica el grupo. Así, en su artículo 6º reconoce entre los miembros honorarios a Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Goytisolo, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Sergio Pitol, Fernando del Paso, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, el varias veces mencionado Bolaño, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Ricardo Piglia; y en el 8º amplía la nómina de compañeros de ruta a una docena de nombres más, entre sus contemporáneos.

McOndo —el otro punto de referencia ineludible al hablar de los manifiestos de los 90— nace de una narración, otro mito de origen (como ven, cada cual arma su propio pasado) que se genera en el *International Writer's Workshop* [sic] de la Universidad de Iowa. Fue allí, según cuentan Fuguet y Sergio Gómez en el prólogo titulado “Presentación del país McOndo”, donde la flamante literatura latinoamericana cobró conciencia de serlo. Ese tipo de relato que recurre a anécdotas con moraleja, vuelve de cuando en cuando y en los más diversos contextos. En este caso, el malentendido con un editor estadounidense provoca la respuesta de los chilenos. Ya sabemos que aquel prólogo-manifiesto despertó respuestas de todo tipo, incluidas algunas más o menos airadas de los antologados, como la del mexicano David Toscana, quien declaraba: “A mí no me agradó el prólogo del primer libro, porque parecía un manifiesto de los escritores que aparecían en el volumen. La mayoría de los autores no comulgábamos con el mismo. Una cosa es que te inviten a una antología y otra que te prologuen y hasta que hagan parecer que

todo eso tiene que ver contigo.” (De Rosso 2014: 79) Pese a todo lo que se le ha reprochado, el volumen tuvo un efecto beneficioso al intentar dar coherencia —en un momento de desconcierto y dispersión— a la literatura del continente, al proponerse romper el desconocimiento mutuo, descubrir nuevos autores e, incluso, arriesgar una poética y una forma de ser latinoamericanos. Pecó, sin embargo, de caricaturizar la visión de nuestra literatura. Y aunque dicho prólogo plantea dilemas y referentes fundamentalmente latinoamericanos, la antología tiene la peculiaridad, no muy extendida, de incluir autores españoles, del mismo modo en que la vanguardia fue también un movimiento trasatlántico.²

En su radical lectura de *McOndo*, Diana Palaversich discrepa de sus autores, quienes “más que como hijos rebeldes y desencantados de García Márquez”, asegura, “deben ser vistos como hijos obedientes del neoliberalismo y de una tradición literaria existencialista e intimista que desde hace décadas se viene escribiendo en el continente”. De alguna manera, la pequeña sacudida de McOndo y el Crack parece confirmar la respuesta de uno de los encuestados en *La Gaceta Literaria* de Madrid en junio de 1930: “Vanguardia es —o ha sido— el guirigay con el que, simulando una apariencia de desorden, el arte de nuestra época ha restaurado el orden”. Si se compara a *McOndo* y al *Crack* con los grupos de las vanguardias históricas o con algunos de los mencionados aquí, es fácil percibir que si unos y otros tenían una relación más o menos nula o tensa con el mercado, estos parecen coquetear con él, que supo aprovecharlos, exprimirlos y vendérselos.

Jorge Schwartz ha recordado que Trostki llamaba la atención sobre el hecho de que las vanguardias no se gestaran en países industrializados como los Estados Unidos, Inglaterra o Alemania, sino en Rusia e Italia, es decir, en aquellos que en el lenguaje de hoy llamaríamos periféricos. Dicho esto, cabría conjeturar que una de las razones de las respuestas airadas o displicentes que reciben McOndo y el Crack es su contradicción intrínseca. Propusieron manifiestos y posturas con los que pretendían negar su condición periférica y asimilarse al *mainstream*. Fue, visto lo visto, un acto suicida.

oOo

El mundo era casi perfecto. La historia —lo había dicho un sabio poco antes de la aparición del Crack y de McOndo— estaba a punto de concluir, y las únicas batallas necesarias, al parecer, eran las que había que dar contra los abuelos literarios o la literatura *light*. Pero aquella perfección comenzó a mostrar sus grietas, mientras el viejo topo no había dejado de horadar el suelo sobre el que estábamos parados. Apenas cinco años después de la aparición de aquellos jóvenes, es decir, en 2001, estalló la crisis en Argentina. No fue una crisis más, sino que tuvo particulares y profundas consecuencias. A los efectos de lo que aquí nos interesa, a ella siguió la aparición de las llamadas editoriales cartoneras. Su utilización de papel barato y de cartón reciclado obedecía tanto a razones económicas como a una deliberada identificación con un modelo social, en el momento en que millares de personas se lanzaron a la recuperación y venta de cartón como forma de subsistencia.

Uno de los creadores de la primera y más conocida de esas editoriales, Javier Barilaro, ha contado que Eloísa Cartonera nació en conversaciones entre él y Washington Cucurto en enero de 2003, cuando regresaban por carretera de Santiago de Chile a Buenos Aires, a donde habían ido a vender libros de poesía. Buscaban la forma de hacer ediciones cada vez más baratas para poder llegar al mayor número posible de lectores. “Hasta que Cucurto”, recuerda su amigo, “encuentra la revelación en un libro de poesía de Juan Gelman”. Uno tendería a creer en las potencialidades de la poesía misma, en las sugerencias de la voz de Gelman, pero Barilaro se apresura a aclarar: “No por leerlo, no es su poeta preferido, sino por algo tan superficial como la tapa: de cartón corrugado”. (*Akademia* 2009: 36)

A partir de esa experiencia comenzaron a brotar editoriales cartoneras por el continente (e incluso más allá), y entre los efectos de la extensión del fenómeno, la biblioteca de la Universidad de Madison, que se precia de atesorar en su fondo de libros raros y valiosos la mayor colección de cartoneras del mundo, publicó un volumen (*Akademia Cartonera*) que reúne los manifiestos de casi todas las latinoamericanas entonces activas. Fue una experiencia a posteriori. En el “Prólogo” se advierte: “Invitamos a cada cartonera para que colaboraran [sic] en la creación de este libro con un manifiesto e imágenes de su editorial. A todas se les dio la libertad de interpretar la palabra ‘manifiesto’ como quisieran. El resultado ha sido un *collage* de ideas y propuestas que juntas proporcionarán al lector una mejor idea de la razón de ser de cada editorial y de su carácter lúdico y contestatario” (*Akademia* 2009: 13).

El de “Eloísa Cartonera” recuerda que la editorial nació “por aquellos días furiosos en que el pueblo copaba las calles, protestando, luchando, armando asambleas barriales, asambleas populares, el club del trueque [...]” (*Akademia* 2009: 57) y reivindica, sobre todas las demás, la figura de Rodolfo Walsh; mientras que la boliviana “Yerba Mala Cartonera” reconoce como referente y guía al vanguardista Grupo Orkopata y a Gamaliel Churata, “ese faro que hoy resucita”. Una de las más jóvenes de ese conjunto, “La Cartonera” (nacida en Cuernavaca, México, en 2008) propuso llevar a cabo la experiencia de compartir con sus colegas de Perú, Argentina, Chile, Paraguay, Bolivia y Brasil, la edición de *Respiración del laberinto*, poemario inédito de Mario Santiago Paspasquiari, que realizaron entre diciembre de 2008 y marzo de 2009. “En este viaje se unieron poetas y narradores [...] que escribieron los distintos prólogos al libro de un autor que vivió la poesía como una experiencia definitiva” (*Akademia* 2009: 172).

No deja de resultar sorprendente esta recuperación de Mario Santiago. Su sola mención nos devuelve al principio de estas páginas y también, desde luego, al colega y amigo que más hizo por rescatarlo, Roberto Bolaño, aunque parece propio de la condición cartonera sentirse menos atraída por el autor que despierta todos los consensos, que por aquella otra versión de escritor, más excéntrica, oscura y marginal.

oOo

Pero es precisamente con Bolaño con quien me interesa cerrar este recorrido. En 2003, como ya he di-

cho, tuvo lugar el Encuentro de Escritores de Sevilla convocado por Seix Barral, para el cual fueron invitados once aún jóvenes autores, así como dos figuras tutelares que pertenecían, a su vez, a generaciones distantes: Guillermo Cabrera Infante y Bolaño mismo. El primero aportó muy poco al encuentro. Es lo que se deduce, al menos, del texto suyo que se reproduce en *Palabra de América* y de los testimonios de varios de los presentes. Al segundo le quedaban apenas unos meses de vida, pero su presencia bastó para consagrarlo entre los jóvenes, quienes no dudarían en reconocerlo como un maestro. Fresán no vaciló en afirmar que una de las conclusiones del congreso fue la revelación de que la obra y figura del chileno eran de las más admiradas por los escritores de su generación. Gonzalo Garcés, por su parte, daría otra vuelta de tuerca al afirmar que “Bolaño inventó América Latina para nosotros” (Garcés 2004: 101).

En aquel contexto Bolaño decidió leer, alterando su plan inicial, un texto tan provocador y combativo —en la línea de los manifiestos— como “Los mitos de Chtulhu”, que aparecería en *El gaucho insufrible*.³ El panorama que Bolaño ofrece allí de la literatura en lengua española se burla de la forma en que la mayor parte de sus contemporáneos hacen lo que sea por obtener éxito, dinero y respetabilidad. “Permítme que en esta época sombría empiece con una afirmación llena de esperanza. ¡El estado actual de la literatura en lengua española es muy bueno! ¡Inmejorable! ¡Óptimo! / Si fuera mejor incluso me daría miedo. / Tranquilicémonos, sin embargo. Es bueno, pero nadie debe temer un ataque al corazón. No hay nada que induzca a pensar en un gran sobresalto.” (2003: 159)

Lamenta que en el fondo la literatura latinoamericana no pertenezca ya a nombres como Borges, Macedonio Fernández, Onetti, Bioy Casares, Cortázar, Rulfo, Revueltas y “ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa”, sino —expresa, no sin crueldad— a “Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo” (171). Bolaño recurre al exceso, a la hipérbole: “La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social, claro, es decir es grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas [...], casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes magnatarios [...], portadas en *Newsweek* y anticipos millonarios” (171-172). La verdad es que sobran los dedos de una mano para citar nombres que cumplan tales requisitos, pero Bolaño no ape-la a las estadísticas sino a la idea prevaleciente de lo que es considerado un autor exitoso. Y agrega: “Los escritores actuales no son ya [...] señoritos dispuestos a fulminar la respetabilidad social ni mucho menos un hatajo de inadaptados sino gente salida de la clase media y del proletariado dispuestos a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosos de respetabilidad”. En vez de rechazarla, dice, la buscan desesperadamente, aunque para ello tengan que “transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre



todo no morder la mano que les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas” (172). Más cáustico, añade: “Tiene razón Fuguet: hay que conseguir becas y anticipos sustanciosos. Hay que venderse antes de que ellos, quienes sean, pierdan el interés por comprarte.” (174)

No es difícil imaginar lo que debe haber significado para los autores reunidos en Sevilla, aquella andanada escrita —para decirlo en términos caros a Roberto Arlt— con la potencia de un *cross* a la mandíbula. Era para Bolaño, un hombre que se sabía enfermo de muerte, la mejor manera de hacer mutis. No tenía un grupo, ya no estaban Mario Santiago ni sus amigos infrarrealistas, tampoco apelaba a las barricadas y a la guillotina como treinta años atrás, pero estaba rodeado de un grupo de jóvenes y sintió la necesidad de sacudirlos —de serles útil— antes de irse. Nada mejor, para ello, que recurrir a las fórmulas del viejo y dilecto género de las vanguardias.

Sabemos que hay momentos en que los manifiestos desaparecen o se tornan irrelevantes. Pero tarde o temprano vuelven porque desde que hace más de ciento cincuenta años un par de alemanes delirantes echó a rodar la idea de que un fantasma recorría Europa, pocos géneros han sido más apropiados que ese para cuestionar la realidad y para movilizarnos.

NOTAS

¹ En la copiosa producción sobre los manifiestos aparecida desde entonces pueden consultarse entre muchos otros, además de los que menciono aquí, libros o artículos de Claude Abastado, Mary Ann Caws, Viviana Gelado, Claudio Maíz, Carlos Mangone y Jorge Warley, Celina Manzoni y Vicky Unruh, incluidos en la bibliografía.

² Basta ver la selección de Jaime Brihuega en *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, para detectar nombres que iban y venían de un lado al otro del océano.

³ Resulta curioso que mientras Bolaño, para esta fecha, se encuentra alejado ya del universo infrarrealista, este —debido al influjo del propio escritor— siga cautivando a sucesores de todo tipo. El mexicano Diego Enrique Osorno, autor de *La guerra de los Zetas* (2012), por ejemplo, describe su trabajo como “periodismo infrarrealista”, e incluso escribió un Manifiesto del Periodismo infrarrealista.

BIBLIOGRAFÍA

ABASTADO, Claude (1980): “Introduction à l'analyse des manifestes”, en *Littérature*, n° 39, pp. 3-11.
Akademia Cartonera: A Primer of Latin American Cartonera Publishers / Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina (2009). Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal (eds.), Madison: Parallel Press / University of Wisconsin-Madison Libraries.

BOLAÑO, Roberto (2003): “Los mitos de Chtulhu”, en *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, pp. 159-177.

_____(2014): “Déjenlo todo, nuevamente” [1976], en Rubén Medina (ed.), *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. México: Matadero, pp. 81-88.

BRIHUEGA, Jaime (1979): *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*. Madrid: Cátedra.

CAPARRÓS, Martín (1989): “Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, en *Babel*, n° 10, pp. 43-45.

_____(2019): “Julio Cortázar, último round” [1983], <https://www.nytimes.com/es/2019/02/11/cortazar-ultima-entrevista-caparrós/> (12-02-2019).

CAWS, Mary Ann (2001): *Manifiesto: A Century of Isms*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.

COLLAZOS, Óscar (1970): *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas.

CORRAL, Rose (2016): “Nuevas miradas sobre las vanguardias hispanoamericanas”, en Osmar Sánchez Aguilera (ed.), *Manifiestos... de manifiesto. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*. México: Bonilla Artigas Editores / Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 9-13.

DE ROSSO, Ezequiel (2014): “De la ironía al estupor: sobre las ficciones publicadas durante los años 90”, en Daniel Nemrava y Ezequiel de Rosso (eds.), *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 71-133.

Diccionario Enciclopédico de Letras de la América Latina (1995-1998). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 3 tomos.

DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

GARCÉS, Gonzalo “Dos modelos” (2004): en *Palabra de América*, pról. Guillermo Cabrera Infante, epíl. Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, pp. 88-103.

GELADO, Viviana (2008): “Un ‘arte’ de la negación”: el manifiesto de vanguardia en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, n° 224, pp. 649-666.

GULLÓN, Ricardo (1980): *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama.

LEMEBEL, Pedro (1997): *Loco afán. Crónicas de sidario*. Santiago de Chile: LOM.

MAÍZ, Claudio (2014): “El manifiesto: expresión apocalíptica de lo moderno. De Marx al posboom latinoamericano”, en *Cuadernos del CILHA*, vol. 15, n° 1, pp. 73-91.

MANGONE, Carlos y Jorge Warley (eds.): *El manifiesto (Un género entre el arte y la política)*. Buenos Aires: Biblos, 1993.

MANZONI, Celina (sel. y prol.) (2008): *Vanguardistas en su tinta (Documentos de la vanguardia en América Latina)*. Buenos Aires: Corregidor.

OSORIO T., Nelson (1988): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

OSORNO, Diego Enrique: “Manifiesto del Periodismo infrarrealista”, <http://nuevos-cronistasdeindias.fnpi.org/el-manifiesto-del-periodismo-infrarrealista-de-diego-osorno/> (27-02-2019).

PAPASQUIARO, Mario Santiago (2014): “Manifiesto infrarrealista” [1975], en Rubén Medina (ed.), *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. México: Matadero, pp. 89-92.

SCHWARTZ, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

SOBRINO FREIRE, Iria: “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”, <https://hernanmontecinos.com/2018/04/25/el-manifiesto-artístico-una-aproximación-al-estudio-de-su-funcionamiento-en-el-campo-de-producción-cultural-2/> (18-02-2019).

UNRUH, Vicky (1994): *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

VERANI, Hugo (1986): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Guillermo del Toro: *parábolas para tiempos difíciles*

Julieta Leo
Departamento
de Humanidades

Mario A. Niebla
Departamento de Arte
y Diseño

**Ambos de la Universidad
de Monterrey.**

La esperanza, aunque vana, constituye el único momento positivo de la vida humana y [...] el único consuelo está en los tesoros de la imaginación y en la dulzura del lenguaje poético.

ITALO CALVINO

I- Símbolos y cinematografía

Fue durante la entrevista posterior a la 90 edición de la entrega del Óscar —después de recibir el reconocimiento por *La forma del agua* (*The Shape of Water*) como mejor película y mejor dirección— cuando Guillermo del Toro expresó a los jóvenes mexicanos que lo veían a través de los medios, su gran admiración por los cineastas comprometidos con la realidad y con la irrealidad, ya que ambas, subrayó en aquella ocasión, conducen a la verdad. La fantasía —según Del Toro— conduce a la verdad, pero considera que muchas veces no se valora en su justa medida. Agregó: “una de las cosas más ricas de Latinoamérica es la fa-

... Con el fauno.

bulación, la posibilidad de soñar mundos, creaturas, fábulas, parábolas pertinentes para los momentos difíciles. Espero que los jóvenes que [me] están viendo y trabajan en las artes plásticas, en la escritura, en el cine [y] que piensan que lo fantástico es un camino a la verdad, lo puedan seguir”.¹

Sus palabras muestran una clara predilección por lo fantástico, elemento que podemos reconocer en más de una de sus creaciones. Y aunque el término alude a un género literario dentro del cual se pueden agrupar varios subgéneros (terror, ciencia ficción, gótico), es necesario admitir que, desde el punto de vista académico, no es de fácil definición. Por lo tanto, en lo que respecta a sus trabajos, referiremos el término fantástico al relato donde encontramos sucesos que salen de lo natural, de lo común y/o que presentan seres inexistentes en lo que conocemos como realidad. Adoptaremos una visión integradora y menos rigurosa, muy semejante a la de los organizadores del evento que reunió en Sevilla a Jorge Luis Borges y a Italo Calvino para hablar sobre este tema.²

Siguiendo esta línea es que Guillermo del Toro ha dejado huella en el cine. Saltó a la fama con la película *Cronos* (1993), enfocada en el tema del tiempo y la aspiración humana por suspenderlo; después vinieron *Mimic* (1997), plagada de insectos que crecen por manipulación genética; *El espino del diablo* (2001), un drama sobrenatural, y cintas más comerciales como *Blade II* (2002) y *Hellboy* (2004) —ambas basadas en comics—, o *Pacific Rim* (2013), que conjuga robots y ciencia ficción. Luego siguieron otras.

No obstante, el trabajo que le valdría el reconocimiento como director de talla internacional sería *El laberinto del fauno* (2006). En cuanto a esto, cabe destacar la publicación de una novela inspirada en esta película escrita por Del Toro en colaboración con Cornelia Funke.³ Sobre el hecho la escritora expresó:

[*El laberinto del fauno*] demuestra lo que creo que es verdad: esa fantasía es la herramienta más afilada para desarrollar y desvelar todos los milagros y los terrores de nuestra realidad. Es a la vez político y atemporal, un logro raro en la narración. Mi vida a menudo me ha dado razones para creer en la magia. Pero cuando Guillermo del Toro me pidió que convirtiera mi película favorita en una novela, incluso me pregunté si había entrado en el reino de los cuentos de hadas.⁴

Dentro de sus películas indudablemente la más aclamada es *La forma del agua* (2017), la trama conjuga en un contexto histórico, ciencia ficción, fantasía, drama y amor —eje del argumento— entre Elisa (la protagonista) y una extraña criatura encontrada en un río de Sudamérica. La ambigüedad del desenlace remite al territorio fantástico; algunos espectadores sostienen que Elisa regresó a la vida gracias a los poderes de la criatura, otros que era una criatura igual a él (las cicatrices de su cuello y su mudez lo sugieren) y su condición anfibia le permitió sanar. Cabe también la posibilidad de pensar que murió y que ese es el final que imagina Giles para su amiga.⁵ El hecho resulta más claro si se considera que el director tapatió comentara que leyó a Ray Bradbury, Juan Rulfo y Jorge Luis Borges;⁶ recordaremos que este último aseguraba: “Quizá conviene que lo escrito exceda lo que uno ha querido escribir y sea felizmente ambiguo. De modo que cuantos más sentidos pueda tener un texto mejor. Si el texto es rico en sugerencias y en ambigüedades; si es sabiamente rico en ambigüedades, mejor todavía”.⁷

Es importante mencionar que después del éxito obtenido por esta película, firmó un acuerdo con Searchlight Pictures (conocida como Fox Searchlight Pictures, Inc., antes de 2020) por el que le financiará y distribuirá las películas que escriba, dirija y produzca.⁸ Y aunque este estudio cinematográfico solo contempla películas de acción real y no de

animación, anunció que creará un nuevo sello dentro de su estructura para las películas de terror, ciencia ficción y fantasía, y que incorporará los proyectos en los que él esté involucrado. La pregunta es ¿por qué concederle este privilegio?

Para intentar comprender esta deferencia, convendría reflexionar en las palabras de Italo Calvino quien creía, al igual que Del Toro, que el elemento fantástico tenía poca o nula presencia en la literatura de su época, en su caso la italiana, y que se le consideraba incluso marginal. Según Calvino “lo fantástico, en contra de lo que puede creerse, exige una mente lúcida, un control de la razón sobre la inspiración instintiva o subconsciente y disciplina en el estilo: exige que se sepa, a un mismo tiempo, distinguir y mezclar ficción y verdad, juego y espanto, fascinación y distanciamiento, es decir, leer el mundo en múltiples niveles y en múltiples lenguajes simultáneamente”,⁹ porque para él “La literatura fantástica se sustenta siempre —o casi siempre— sobre un esquema racional, una construcción de ideas, un pensamiento llevado a sus últimas consecuencias siguiendo su lógica interior [...] para quien explora su propia conciencia el único medio de expresión es el de los símbolos y en la dimensión simbólica es donde vive la literatura fantástica”,¹⁰ ya que “más que cualquier otro género narrativo, el relato fantástico [tiene] la obligación de «hacer ver», de concertarse en una sucesión de imágenes, de confiar su nueva fuerza de comunicación al poder de suscitar «figuras». [...] El elemento «espectáculo» es fundamental para la narrativa fantástica: es natural, por lo tanto, que el cine haya encontrado en ella mucho con que alimentarse”.¹¹ Esto es algo que sin duda tiene en mente Del Toro y puede advertirse cuando expresara: “El cine no es química, es alquimia, es una multiplicación de símbolos”.¹²

Lo dicho por Calvino subraya la peculiaridad de este género narrativo y confirma la orientación y originalidad que nos ofrecen





Una escena de *La forma del agua*.

las películas del realizador mexicano. Una singular combinación que bien podría conducir al éxito.

II- Narrativas inmersivas emergentes (o en busca de la inmersión¹³ perdida)

Es importante destacar que Guillermo del Toro cuenta con una larga trayectoria en el mundo de los videojuegos, aunque en esta industria sus proyectos no han tenido la misma fortuna. De los videojuegos en los que ha estado involucrado el primero fue *Sand Out*, anunciado en mayo de 2006 como un juego de acción en el que el usuario se enfrentaría a zombies en un ambiente de destrucción; sin embargo, un mes más tarde (a pesar de que tenían a Ubysoft en el producto) fue cancelado sin explicaciones y no se pudo ver ni trailer, ni avances. Básicamente solo se sabe que existió con el subtítulo *Guillermo del Toro's Sand Out*. La licencia estaba a cargo de *Terminal Reality* y Del Toro tenía parte de los derechos para explotarlo en la televisión y el cine. Se enfatizó que quería ofrecer algo diferente y no lo que se conoce del videojuego de base que fue *Left for Dead*.

Un año después se lanzó al mercado *Hellboy Science of Evil* (2007),¹⁴ primero en Norteamérica (junio) y dos meses después en Europa y Australia (agosto): es un juego de acción en tercera persona basado en las películas, que salió para PlayStation Portable, PlayStation 3, Xbox 360. Desafortunadamente no tuvo éxito, pese a que contó con la colaboración creativa de Mike Mignola (creador del *comic*) y el apoyo de Konami como distribuidor.

Durante 2010 fue anunciado que Del Toro se encontraba trabajando con el estudio

desarrollador *Volition* en un videojuego llamado *InSANE*. Cuando los fans tuvieron noticia de este juego enloquecieron porque se trataba de un *survival horror* planeado como trilogía (la última saldría en 2017), o ciclo dividido en varios años, influenciado a nivel atmosférico por la obra de H. P. Lovecraft. Estaría disponible para plataformas como PlayStation 3, Xbox 360 y Windows. El proyecto fue revelado a través de los *Spike Video Game Awards* con un *teaser* de pocos segundos y se esperaba el lanzamiento en 2013, pero poco después (Guillermo del Toro tenía 6 meses trabajando en él) se anunció que no saldría y nunca más se volvieron a mostrar imágenes sobre

la trama. THQ, empresa distribuidora de videojuegos que iba a publicar el título, se declaró en bancarota lo que generó su cancelación en 2012. Del Toro se quedó con los derechos y la propiedad intelectual de *InSANE*, así que aún tiene la oportunidad de llevarlo a cabo a través de otro estudio, pero hasta el momento no se han dado detalles sobre un nuevo rumbo.

Fue en 2014 cuando la figura del jalisciense se hizo presente nuevamente en los medios al lanzarse, en forma gratuita y sin previo aviso, un *PT Silent Hills* en la PlayStation 4 publicado por Konami bajo el título de "7780 Studio". *Silent Hills* era uno de los videojuegos de terror más esperados para 2016, año en el que se confiaba en su lanzamiento. Este título, dirigido por Hideo Kojima en colaboración con Guillermo del Toro, contaba con la participación de Norman Reedus (*The Walking Dead*) como protagonista. Se presentó un demo de hora y media que Sony introdujo en su consola PlayStation 4, asegurando que se trataba de un avance de la entrega. Pero el destino del desarrollo del videojuego fue cuestionado debido a los rumores que rodearon el futuro de Kojima con Konami tras finalizar *Metal Gear Solid V*. El 29 de abril de 2015, Konami confirmó la cancelación del videojuego. El hecho fue lamentable, ya que era muy esperado después de probar el demo; se trataba de una historia de terror psicológico donde el jugador se sentía realmente inmerso. Incluso los fanáticos formaron campañas para que pudiera concretarse, pero no hubo éxito. El proyecto contemplaba un modelo que contribuiría notablemente a mejorar lo que atañe a juegos de terror, implicaba a dos grandes creadores

(Kojima-Del Toro) e incluía a Junji Ito (autor de manga de terror psicológico). Aunque fue cancelado, existe un video donde se habla del videojuego, pero nada más.

Ante los problemas anteriores, se esperaba que *Death Stranding* —siguiente videojuego con el que se relacionó— pudiera hacerse realidad. Se trataba de un juego de acción desarrollado por Kojima Productions para PlayStation 4, nuevamente con Norman Reedus como protagonista; no obstante, en esta ocasión Del Toro colaboraría con Kojima únicamente como actor. De hecho, dejó claro que Kojima solo le habló de sus ideas pidiendo que participara como personaje, así que en el ámbito creativo no tuvo intervención. Al respecto comentó en una entrevista: "Estoy involucrado como un personaje. Kojima-san me llamo y dijo, 'Quiero que seas un personaje en el juego', a lo que respondí, 'Con gusto'. Él me contó sus ideas para que entendiera al personaje, pero más allá de eso, no estoy involucrado, creativamente, del todo".¹⁵

En mayo de 2019, Kojima publicó el avance y posters oficiales del videojuego para PlayStation 4, donde Guillermo Del Toro presta su imagen al personaje de *Deadman*. *Death Stranding* se convirtió en uno de los más esperados por la comunidad *gamer* debido a su trama futurista que incluye proyectos militares, reencarnación y seres sobrenaturales. Su lanzamiento en la consola PlayStation 4 tuvo lugar el 8 de noviembre de 2019, mientras que su estreno en Windows tuvo lugar el 14 de julio de 2020. Pese a la polémica que se suscitó por las nominaciones a *The Game Awards*, por la amistad entre Geof Keighley (organizador del evento) y Kojima, el videojuego consiguió algunos premios.¹⁶

Recientemente Del Toro presentó en el *Tribeca Game Festival* (11 de junio 2021) un avance de su nuevo videojuego de terror titulado *Signalis*, un *survival horror* que, según él, no retomará monstruos o demonios sino que irá más allá de la comprensión humana centrándose en *aliens* y una misión espacial aparentemente fallida.¹⁷ Este terror tal vez esté inspirado en el horror lovecraftiano; recordaremos que H.P. Lovecraft introduce lo que se conocerá como terror cósmico, un miedo causado por el efecto paralizante ante lo desconocido para la mente humana. Baste recordar, en *Las montañas de la locura*, la descripción del *shoggoth*: "Cuando miramos a nuestra espalda, esperábamos ver un ser terrible moviéndose de un modo impensable, si la bruma era lo bastante fina: pero de ese ser nos habíamos formado ya una clara idea. Lo que vimos en realidad —ya que la bruma se había disipado de manera sumamente diabólica— fue algo del todo distinto, e inmensamente más espantoso y abominable, de «aquello que no debería existir»".¹⁸ El narrador exclama

"¡Qué acto más desafortunado! Ni el mismísimo Orfeo, o la esposa de Lot, pagó mucho más caro echar una mirada atrás".¹⁹ Sus palabras no podían ser más elocuentes: la visión va más allá de lo que cualquier mente humana puede imaginar.

Por las características de *Signalis* cabe la posibilidad de pensar que se trata de una nueva versión de *InSane*. Y aunque la fecha para su lanzamiento no está definida aún, se sabe que existen grandes expectativas entre la comunidad *gamer*.

III- La oscura animación de un cuento para niños

La particular visión del cineasta mexicano, forjada en ese universo fantástico en el que cree firmemente, lo lleva a explorar cami-



nos no transitados que configura a través de una narración visual simbólica de gran impacto. Pero quizá su éxito radica también en la elección del material que emplea para construir este universo. En la conferencia efectuada en Sevilla que hemos referido al principio, Calvino cita un texto que no duda en elevar a la altura de los mayores logros de la literatura fantástica:

Entonces se asomó a la ventana una hermosa niña con los cabellos azul turquesa y la tez blanca como una imagen de cera, los ojos cerrados y las manos cruzadas sobre el pecho, la cual, sin mover para nada los labios, dijo con voz cética que parecía llegar de otro mundo: —En esta casa no hay nadie. Todos han muerto.

— ¡Ábreme tú, por lo menos!
 — Yo también estoy muerta.
 — ¿Muerta?, y entonces ¿qué haces ahí en la ventana?
 — Estoy esperando el ataúd, para que venga y me lleve.²⁰

El texto proviene de uno de los libros más famosos de la literatura italiana, un libro famoso en todo el mundo y, según Calvino, el que más influyó en su mundo imaginario, se trata de *Las aventuras de Pinocho*, de Carlo Collodi. Como se sabe, Del Toro trabaja desde hace tiempo en una versión de *Pinocho* (*Stop Motion*) y actualmente la película se encuentra en preproducción en el Centro Internacional de Animación (CIA) en Guadalajara, pues el proyecto producido por DreamWorks y Netflix contará con la parti-



cipación de cineastas locales que trabajarán en la cinta durante este año.²¹ Pero ¿por qué este cuento entre otros tantos cuentos?, ¿qué tiene *Pinocho* que ha llamado la atención de grandes cineastas como Stanley Kubrick o Steven Spielberg?²² ¿qué escribió Carlo Collodi —tal vez entre líneas— que resulta tan estimulante para ellos? Calvino, gran admirador de Collodi, dice sobre este: “no era ciertamente ni Hoffman ni Poe; pero esa casa que blanquea en la noche con una niña como una estatua de cera asomada a una ventana, indudablemente le habría gustado a Poe. En *Pinocho* toda presencia adquiere tal fuerza visual que resulta imposible olvidarla. Conejos negros que llevan un ataúd; asesinos encapuchados con sacos de carbón que van corriendo a saltos”.²³ Por su parte, Attilio Momigliano en su *Historia de la literatura italiana* señala: “Collodi posee el don de la narración y el sentido de la fábula, de ahí la fluidez y la oportunidad de la invención así como el planteamiento inteligente del libro, en el que los hechos son fantásticos, pero los sentimientos son reales, la materia es la fantasía, pero la médula es cordura”.²⁴

Pinocho de Guillermo del Toro se desarrolla en la Italia fascista de los años 30, y promete ser “una versión completamente diferente, más oscura y profunda de la que se conoce de la literatura italiana y universal”, en la que se tratará la desobediencia más como virtud que como falta.²⁵ No es muy difícil imaginar a un Pinocho desobediente en esa época..., lo que despierta nuestra curiosidad, en todo caso, es cómo traducirá el ambiente de asesinos encapuchados, ataúdes y niñas muertas que, en palabras de Calvino, caracteriza a *Pinocho*. La dirección de esta traducción tal vez pueda encontrarse en lo que declaró en una de sus entrevistas: La responsabilidad hoy en día de los narradores, de los contadores de historias es enorme. Y me refiero a cineastas,

periodistas, escritores, políticos, en general a todos. Como padre, tú cuentas historias a tus hijos. Como amigo, me defino en lo que narro a mis colegas. Como miembros de una sociedad, vivimos bajo la lluvia de las historias de los Gobiernos, y hoy te dicen que somos distintos, que no confíes en los otros, que solo confíes en el sistema. Eso es mentira. [...] Yo creo que ante eso debemos oponernos con el arte. Por eso uso mi cine para explicar la sociedad. [...] en una primera versión “La forma del agua” se titulaba “La forma del agua. Una historia de hadas en tiempos problemáticos”.²⁶ Entonces ¿el propósito es llegar a la realidad a través de la fantasía?, ¿a lo esencialmente humano a través de la imaginación? Apostar por la imaginación y por el arte para modificar la realidad parece una empresa condenada al fracaso en un mundo utilitarista y escéptico como el nuestro; azotada, además, por una crisis devastadora en lo social y lo económico; sin embargo, “a la precariedad de la existencia de la tribu —sequías, enfermedades, influjos

malignos— el chamán respondía [...] transportándose en vuelo a otro mundo, a otro nivel de percepción donde podía encontrar fuerzas para modificar la realidad”.²⁷ Ciertamente la necesidad de imaginar, de crear, es elemental como lo es respirar. Guillermo del Toro confirma su compromiso con la irrealidad al emprender un vuelo imaginario, a la manera del brujo o del chamán, para traernos a la realidad historias preñadas de símbolos. Como dice Mario Vargas Llosa: “se trata de entretenimiento, qué duda cabe [...] Pero imaginar otra vida y compartir ese sueño con otros no es nunca, en el fondo, una diversión inocente. Porque ella atiza la imaginación y dispara los deseos de una manera tal que hace crecer la brecha entre lo que somos y lo que nos gustaría ser, entre lo que nos es dado y lo deseado y anhelado que es siempre mucho más”.²⁸ Desde luego, “la idea podrá resultar incómoda para quienes la gramática de la narración es una puerta de entrada a Hollywood”.²⁹ Pese a ellos, esperemos con fe las próximas películas y videojuegos de este contador de historias y, con suerte, podremos compartir su sueño y soñar despiertos a través de las imágenes que convoca.

NOTAS

- Guillermo del Toro. Entrevista. Dolby Theatre. 4 Mar. 2018 en “Videojuegos cancelados | Especial Guillermo del Toro”, 11 Mar. 2018, 0:37. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=VtfgKqbgg>
- Entre el 24 y 28 de septiembre de 1984 tuvo lugar un ciclo de conferencias en torno a la literatura fantástica en el aula de la Iglesia de los Venerables de Sevilla. La intención de los organizadores era descartar el análisis de un género literario, el fantástico, por lo que dejaron fuera a Todorov, Louis Vax y Roger Callois, “y a toda la crítica francesa con sus siempre efusivas precisiones [...] procurando dar una muestra de distintas manifestaciones de lo fantástico, así como ampliar su concepto al folklore, el mito y la leyenda, traspasando, incluso, el ámbito literario a otros medios como la arquitectura y el cine”. Les parecía que “acercarse a lo fantástico desde un punto de vista puramente metodológico ¿no sería correr el riesgo de enfrentarnos al horror vacui? Al concluir el evento se reunieron en un volumen las conferencias menos la de Juan Antonio Ramírez. Véase “Voyage ou il vous plaira” en VV.AA. *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. pp. 9-10. Impreso.
- Aunque se agregó nuevo material para ampliar la historia, la novela lleva el mismo título (*El laberinto del fauno*) y fue publicada en julio de 2019 por la editorial Alfaguara en tapa dura con ilustraciones del artista estadounidense Allen Williams.
- Periodistasdigitales. “Guillermo del Toro prepara novela inspirada en su película ‘El laberinto del fauno’”, *Plumaslibres*, 28 Sep. 2018. <https://plumaslibres.com.mx/2018/09/28/guillermo-del-toro-prepara-novela-inspirada-pelicula-laberinto-del-fauno/>
- “That they lived happily ever after? I believed they did”, expresa Giles (voz en off). A este deseo suyo se suma el sentido del poema con el que cierra la película: “Unable to perceive the shape of you, I find you all around me. Your presence fills my eyes with your love, it humbles my heart, for you are everywhere” (Incapaz de percibir

Del Toro trabaja desde hace tiempo en una versión de Pinocho (*Stop Motion*) y actualmente la película se encuentra en preproducción.



tu forma, te encuentre a mi alrededor. Tu presencia llena mis ojos con tu amor, humilla mi corazón, porque estás en todas partes): los versos evocan la inmaterialidad del ser amado y su omnipresencia. Para los detalles sobre la autoría del poema véase, Peter Armenti, “¿Quién escribió el poema al final de ‘La forma del agua’? *Biblioteca del Congreso*, 28 Mar. 2018. <https://blogs.loc.gov/catbird/2018/03/who-wrote-the-poem-at-the-end-of-the-shape-of-water/>

⁶ Véase “Guillermo del Toro comparte en Nueva York el secreto de su éxito” *Notimex*, 25 Abr. 2019. <https://www.excelsior.com.mx/funcion/guillermo-del-toro-comparte-en-nueva-york-el-secreto-de-su-exito/1309524>

⁷ Borges, “Coloquio con Borges” en *Literatura fantástica*. p. 27.

⁸ La película que marcará su regreso es *Nightmare Alley* (*El callejón de las almas perdidas*), basada en la novela homónima de William Lindsay de 1946. En esta ocasión Del Toro apuesta por el cine negro (*film noir*) y él mismo anunció que no contiene elementos sobrenaturales. Se contempla su estreno el 17 de diciembre de 2021. Véase Sergio C. González “*Nightmare Alley*, espectacular tráiler de lo nuevo de Guillermo del Toro; un reparto brillante” en *MeriStation*. 17 Sep. 2021. https://as.com/meristation/2021/09/17/noticias/1631869890_601528.html

⁹ Italo Calvino “La literatura fantástica y las letras italianas” en *Literatura fantástica*. p. 43.

¹⁰ Calvino, *op. cit.* p. 44.

¹¹ Calvino, *op. cit.* p. 48.

¹² Gregorio Belinchón “Guillermo del Toro: ‘Uno vive para afrontar los últimos tres minutos de su vida’”, *El País*, 16 Abr. 2018. https://elpais.com/cultura/2018/04/14/actualidad/1523726076_768979.html?fbclid=IwAROW-kP1041F7tMyrv484We6XK3w01msuhD5bHyN-jmd99dTW_v6i6JNd6i8

¹³ La inmersión en relación con los videojuegos se puede definir como el sentimiento de ser empujado a un mundo fantástico donde el jugador se involucra por horas sin darse cuenta del tiempo transcurrido. Evidentemente no cree que está dentro del mundo que se le presenta, incluso si pierde toda noción de tiempo y lugar estará consciente de que está frente a una pantalla y nada más.

Pero aun así, cuando se juega por horas, se relacionan las experiencias y conocimientos personales con lo que el juego le presenta. En este sentido “Inmersión” es el sentimiento de relación entre jugador y videojuego. Véase “Hablemos de la inmersión en los videojuegos”. *Hero Network*, 24 Dic. 2016. <https://www.beahero.gg/hablemos-la-inmersion-los-videojuegos/>

¹⁴ Desarrollado por *Krome Studios* y *Big Ant Studios*.

¹⁵ “*Death Stranding*: Guillermo del Toro habla sobre su papel en el próximo juego de Hideo Kojima” *IGN Latam*, 23 Ene. 2017. <https://latam.ign.com/death-stranding/35040/news/death-stranding-guillermo-del-toro-habla-sobre-su-papel-en-el-proximo-juego-de-hideo-kojima>

¹⁶ La premiación de *The Game Awards 2019* se efectuó el 12 de diciembre. *Death Stranding* recibió el premio por mejor banda sonora (Ludvig Forssell), mejor dirección (Hideo Kojima) y mejor interpretación (Mads Mikkelsen).

¹⁷ Véase “Guillermo del Toro” presenta ‘Signalis’ su nuevo videojuego de terror”. *El Imparcial*, 12 Jun. 2021. <https://www.elimparcial.com/estilos/Guillermo-del-Toro-presenta-Signalis-su-nuevo-videojuego-de-terror-20210612-0108.html>

¹⁸ Howard Philipps Lovecraft. “Las montañas de la locura” en *H.P. Lovecraft Anotado*. Leslie S. Klinger (ed.). Madrid: Akal, 2017. pp. 663-664. En el texto original: “We had expected, upon looking back, to see a terrible and incredibly moving entity if the mists were thin enough; but of that entity we had formed a clear idea. What we did see —for the mists were indeed all too malignly thinned— was something altogether different, and immeasurably more hideous and detestable. It was the utter, objective embodiment of the fantastic novelist’s ‘thing that should not be’”.

¹⁹ Lovecraft, *op. cit.* p. 663. En el texto original: “Unhappy act! Not Orpheus himself, or Lot’s wife, paid much more dearly for a backward glance”.

²⁰ Hemos tomado la cita de la conferencia dictada por Italo Calvino para evitar señalar el nombre de Pinocho y conseguir el elemento sorpresa, en caso de que el texto no sea conocido. Calvino, *op. cit.* pp. 54-55. En el capítulo XV de *Las aventuras de Pinocho* se lee: “— ¡Ábreme tú!

exclamó Pinocho, llorando y suplicando”. Carlo Collodi, *Las aventuras de Pinocho*. Madrid: Ediciones gaviota, 1983. pp. 134-135. Impreso.

²¹ Véase Ernesto Olmos “¿Gepetto deberá esperar! ‘Pinocho’ de Guillermo del Toro fue retrasado” en *Wipy.tv*. 5 Ago. 2021. <https://wipy.tv/retrasaron-pinocho-de-guillermo-del-toro/>

²² *Inteligencia Artificial* (2001) es un proyecto iniciado por Stanley Kubrick y concluido por Steven Spielberg después de la muerte del primero, está basado en un relato de Brian Aldiss titulado “*Supertoys Last All Summer Long*” y presenta una evidente relación con *Las aventuras de Pinocho* que se advierte, de entrada, en la elección del hada azul, el niño-robot que quiere ser un niño de verdad y las menciones al cuento en algunas partes de la trama.

²³ Calvino, *op. cit.* p. 55.

²⁴ Citado por José Cubero en “Introducción”. Collodi, *op. cit.* p. 19.

²⁵ Véase “Un Pinocho más oscuro y profundo: Guillermo del Toro vuelve a su ciudad natal para pre-producir su versión del clásico” *Clarín*, 24 Mar. 2021. https://www.clarin.com/espectaculos/cine/pinocho-oscuro-profundo-guillermo-toro-vuelve-ciudad-natal-pre-producir-version-clasico_0_WhSHPI4Cj.html

²⁶ Gregorio Belinchón, “Guillermo del Toro: ‘Los dogmatismos me aterran’”. *El País*, 8 Ago. 2019. https://elpais.com/cultura/2019/08/07/actualidad/1565195012_050898.html

²⁷ Italo Calvino. “Levedad” en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998. pp. 41-42. Impreso.

²⁸ Mario Vargas Llosa. “El viaje a la ficción” en *Letras libres*. 29 Feb. 2008. <https://letraslibres.com/revista-espana/el-viaje-a-la-ficcion-2/>

²⁹ Alessandro Baricco. *Una cierta idea del mundo*. Barcelona: Anagrama, 2020. p. 96. Impreso.

Rafael Acosta de Arriba, un apasionado de la investigación

Araceli García Carranza
Bibliógrafa y estudiosa de la cultura
y la historia de Cuba.

Con posterioridad a que realizara el Elogio a Rafael Acosta de Arriba, por el otorgamiento del Premio Nacional de Investigación Cultural (a la obra de la vida), en enero de 2019, tuve la oportunidad de recibir junto a él, en un acto en el Palacio de Convenciones, en el pasado mes de febrero, la Orden Carlos J. Finlay, la más alta distinción que confiere el Estado cubano en el ámbito de las ciencias. Fue una coincidencia que nos enorgulleció a ambos, quienes trabajamos juntos en la Biblioteca Nacional José Martí a inicios de la década de los noventa y ahora, treinta años después, volvemos a coincidir en la prestigiosa institución y en su Revista. Tomaré algunas de las ideas expresadas en aquel elogio para resaltar la obra de Acosta de Arriba, la misma que le ha hecho acreedor de este alto reconocimiento.

El Doctor en Ciencias Rafael Acosta de Arriba posee una bibliografía de más de 1028 asientos, entre activos y pasivos, por el momento, portadores de temas históricos, literarios, artísticos y culturales. En cada uno de ellos ha logrado valiosos y profundos textos que lo hacen poseedor de una obra verdaderamente relevante. Asimismo, numerosos y prestigiosos intelectuales y académicos han escrito y ponderado su trabajo. Investigador, ensayista, crítico de arte y poeta, ha publicado más de 20 libros propios y ha participado en otros 30 títulos de varios autores.

Tres disciplinas definen su obra: la historia, las artes visuales y la literatura. De su parte historiográfica y ensayística es preciso destacar sus investigaciones, desde fines de los años 80, sobre el pensamiento de Carlos Manuel de Céspedes y el independentismo cubano del siglo XIX. Es muy notable su libro *Los silencios quebrados de San Lorenzo*, obra precedida por una sólida búsqueda bibliográfica, publicado recientemente (su tercera edición) por la Editorial Boloña.

Destaco además sus indagaciones sobre las obras de Octavio Paz, Max Aub y José Lezama Lima, sobre las novelas históricas de Leonardo Padura, el trotskismo en Cuba, el cuerpo y el erotismo como signos estéticos y culturales, las teorías inherentes al arte, y algunos hechos olvidados por la historiografía, como el Congreso Cultural de La Habana de 1968, así como los avatares de la cultura en la década de los 60. En el campo de las artes visuales sobresalen sus acercamientos puntuales a algunos artistas y sus obras, la visualidad y la fotografía cubana. Muy sobresalientes han sido sus recientes investigaciones sobre los procesos del arte cubano y sobre figuras tales como Agustín Cárdenas, Raúl Corrales, Herman Puig, Pedro de Oraá, Osvaldo y Roberto Salas, y Roberto Fabelo, entre otros.

Acosta de Arriba ha publicado más de cien ensayos y artículos extensos en revistas cubanas y extranjeras. Sus diversos poemarios, *Haz de espigas*, publicado en Italia en el año 2007 y *Momentos*, publicado en La Habana en 2004, nos muestran al poeta maduro. Destaca en su obra lírica el volumen *De vísperas y silencios*, poemario que representa una antología de su poesía. Otros libros, sobre temas como la fotografía artística en Cuba, llenan un vacío en la bibliografía cubana de todos los tiempos.

Ha sido curador y organizador de numerosas exposiciones en Cuba, Brasil, España, Alemania y Holanda. Difícil tarea que comparo con el ejercicio de elaborar una bibliografía selecta, comenta-



muy notable, así como han sido numerosas las conferencias dictadas en universidades y centros de arte de Cuba, España, Estados Unidos, Brasil, México, Italia e Israel, labor de muchos años que iniciara en 1991, cuando coordinó el ciclo de charlas "Pensamiento Cubano en el siglo XX", en la Biblioteca Nacional José Martí.

Estamos en presencia, pues, de una obra surgida a partir de la última década del siglo XX y desarrollada con rigor hasta nuestros días. Como en un viaje a la semilla he sintetizado un quehacer y una obra que es orgullo de Cuba, y en especial de la Biblioteca Nacional, adonde llegó, joven, en 1990. Acosta se había graduado de Matemáticas en 1975, con honores, en el Instituto Central de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, y había dirigido un preuniversitario en el campo como su primera actividad laboral, en Isla de Pinos, donde permaneció por espacio de cinco años, con excelentes resultados docentes y forma-

da o crítica, campo que no le ha sido ajeno.

Haré un breve recuento. A principios de los años 90, cuando comenzó su trabajo en el ámbito de la cultura, Rafael se desempeñó como jefe del Departamento de Publicaciones y Conservación de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, donde también dirigió, como jefe de redacción, la Revista de la institución. Posteriormente, dirigió el Centro de Información Cinematográfica "Saúl Yelín", del Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), donde también trabajó como director de Prensa en los Festivales Internacionales del Nuevo Cine Latinoamericano y fue jefe de redacción de la revista *Cine Cubano*. Después él ocupó, durante siete años, la presidencia del Consejo Nacional de las Artes Plásticas (en este período presidió la VI y la VII Bienal de La Habana); y fundó con Eusebio Leal la primera Bienal de Arquitectura de La Habana.

Desde todos estos cargos, Rafael llevó a cabo una intensa labor de promoción cultural caracterizada por la creación de eventos como "El Día de la Crítica", dentro de los Festivales del Nuevo Cine Latinoamericano (espacio de debates y de presentación de libros que existe hasta el presente), ayudó a fundar la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica, revitalizó la Federación Cubana de Cine Clubes (que dirigió a nivel nacional) y creó Subasta Habana, el periódico *Noticias de Arte cubano*, y la Agencia de Derecho de Autor para los Artistas Visuales (ADAVIS). A él también debemos la creación de los Premios Nacionales de Crítica de Arte y de Curaduría, y la fundación, en el año 2005, de la revista *Fotografía Cubana* (lamentablemente desaparecida). Un dato importante es que no dejó de investigar ni de escribir durante esos años de cargos institucionales.

Actualmente, Acosta de Arriba desarrolla su vida académica entre la Universidad de La Habana y la Universidad de las Artes, pertenece a los Consejos Científicos de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, del Instituto Juan Marinello y de la Universidad de las Artes. Durante un tiempo, fiel a su vocación de educador, Rafael impartió conferencias en la Academia de Artes Plásticas de San Alejandro y también ejerció la docencia en su instituto de formación, por unos años y en la Facultad de Artes y Letras en la carrera de Historia del Arte, donde ha dado clases sobre fotografía cubana en varias ediciones de la Maestría en Artes de la misma. Hace dos años el Instituto Juan Marinello lo nominó para el Premio Nacional de Enseñanza Artística precisamente por esa labor ininterrumpida en la docencia.

Acosta ha recibido diversos premios y reconocimientos, entre ellos el Premio Pinos Nuevos a autores noveles, en 1996, por un jurado integrado por Aurelio Alonso, Jorge Ibarra Cuesta y Niurka Pérez; el Premio Anual de investigación del Ministerio de Cultura, en los años 1994, 2010, 2012 y 2014, y en dos ocasiones el Premio Nacional de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros. Su participación en eventos, seminarios y conferencias nacionales e internacionales es también

Como he tratado de mostrar, Acosta de Arriba fue acumulando un currículo que lo ha hecho acreedor al Premio Nacional de Investigación Cultural 2018 (a la obra de la vida) y más recientemente la Orden Carlos J. Finlay. Por ese tipo de coincidencias inexplicables, es posible que yo haya sido una de las primeras personas a las que Rafael se acercara en la Biblioteca Nacional, en 1990, cuando comenzaba su andadura por la cultura nacional y me satisfizo mucho haber sido miembro del jurado, presidido por la Graziella Pogolotti, que 28 años después y por unanimidad, le otorgara el primero de dichos reconocimientos. En cuanto a la Orden Finlay, como expresé al inicio, ambos la recibimos juntos y esa es otra feliz oportunidad compartida. Él ha dicho que yo fui su puerta de entrada a la *Revista de la Biblioteca Nacional*, pero fue él quien hizo posible su publicación, después de siete años de silencio, porque supo valorar las épocas anteriores de nuestra revista, la revista de don Domingo Figarola Caneda, de Juan Pérez de la Riva, de René Méndez Capote, de Cintio Vitier y de María Freyre de Andrade. Rafael supo apreciar nuestro templo de la inteligencia y el saber, para crecer él, personalmente. Hoy ambos trabajamos de manera unida para seguir dándole vida a la *Revista de la BNJM*.

Por tanto, aquel joven que se deslumbró con la Biblioteca Nacional, y que nació y se desarrolló en ella como intelectual, ha regresado ahora a su punto de origen, con dos altas distinciones que hablan de su total consagración a la cultura y al saber.



Araceli García Carranza, principal bibliógrafa de Cuba

Rafael Acosta de Arriba
Historiador, ensayista, poeta y crítico
de arte y literatura. Dirige la Revista
de la Biblioteca Nacional José Martí.

En la mañana del pasado miércoles 17 de marzo, en el Palacio de Convenciones, recibí, junto a Araceli García Carranza, la Orden Carlos J. Finlay, la más alta condecoración estatal, en el ámbito de las ciencias, que se otorga en el país. Puedo confesar ahora, que no sé realmente que me emocionó más, si la recepción de un reconocimiento que me sorprendió gratamente o el hecho mismo de recibirlo al mismo tiempo que Araceli, es decir, a su lado. Tres meses antes, en diciembre de 2020, se había llevado a cabo el habitual espacio El Autor y su Obra, que conduce el Instituto Cubano del Libro, en esta ocasión apoyado en su realización por la Biblioteca Nacional, que sirvió de sede. La protagonista de la tarde fue la primera bibliógrafa cubana; y yo, uno de los tres ponentes sobre su vida y obra. En este texto enfatizaré algunas de las cuestiones que allí expresé sobre ella.

El panel, integrado por Fernando Rodríguez Sosa (también como moderador), Virgilio López Lemus y el que esto escribe, resaltó la extraordinaria contribución de Araceli a la cultura nacional y el muy bien ganado prestigio de que ha sido, y es, acreedora por su trabajo sostenido y relevante en la Biblioteca Nacional durante casi seis décadas. En la parte final de la tarde, Araceli explicó cómo fueron sus comienzos en la institución, las personalidades que la ayudaron en esos primeros tiempos y cómo a lo largo de los años vio crecer una intelectualidad cubana que siguió las huellas de Cintio y Fina, Eliseo Diego, Sidroc Ramos, Juan Pérez de la Riva, Manuel Moreno Fraguas, Lisandro Otero y otros nombres relevantes de nuestra cultura. Habló también sobre la Revista de la Biblioteca Nacional, de la cual es su Jefa de Redacción desde hace dieciséis años, y de otros aspectos fundamentales del trabajo de la Biblioteca, como fue el nacimiento de lo que hoy es el Centro de Estudios Martianos, que inicialmente fuera la Sala Martí de Colección Cubana. Es decir, habló de toda una vivencialidad de seis décadas resumida en unos cuantos minutos a través de una intervención matizada por su emoción contenida. A continuación, ofrezco algunas ideas de mi intervención, porque creo que denotan, de manera resumida, mis sentimientos de admiración por esta mujer extraordinaria.

Si uno busca en el diccionario Larousse la palabra “generosidad”, encuentra la siguiente definición: “La generosidad es la virtud de las grandes almas. De noble corazón, valiente, esforzado. Cualidad de generoso. Sinónimos: caridad, desprendimiento, magnanimidad. Contrario a cobarde y egoísta”. Vaya, que se me antoja la síntesis de un retrato de nuestra querida Araceli o mejor, un buen referente para iniciarlo. Lo explicaré a medida que avance en mis palabras.

Contaré una anécdota que parece nimia, pero que complementa, a pesar de su origen azaroso, al serio y sustancioso Larousse. Un día, repasando un ejemplar de la Revista de la Biblioteca Nacional, al pasar una página, cayó sobre la mesa del cubículo en el que trabajo, un papelito que decía: “Dulce, pausada, cariñosa es, exige muy suave, todos la queremos de verdad, ¿Quién será? [y el mismo autor de la nota se responde] Araceli”. Fin del breve texto. Pudiera ahora mismo detenerme en estas palabras y casi ya se ha dicho todo entre las líneas de un diccionario y un minúsculo papelito contentivo de una estrofa anónima de tono cariñoso. Sin embargo, quiero decir algunas cosas más en una ocasión como esta, después de un reconocimiento tan alto. Me parece una oportunidad única para devolver elogios y para subrayar los dones de esta mujer excepcional ante sus compañeros de trabajo y afectos.

Cuando en el verano de 1990 comencé a laborar en la BNJM, me encontré con un nutrido grupo de trabajadores que me acogieron con cordialidad. Entre ellos y otras personas que visitaban con frecuencia la institución, como Sidroc Ramos, Fina y Cintio, Eliseo Diego, et al., con los que charlé a menudo, Araceli García Carranza sobresalió por su generosidad. Ella fue especial en su hospitalidad, pues me recibió con calidez, con esa suavidad a que se refiere el papelito encontrado. Allí, en su cubículo, comencé a tener prolongadas conversaciones sobre distintos temas, casi siempre culturales. Fue, a la par, un descubrimiento y un oasis. Ese pequeño espacio se convirtió, rápidamente, en uno de mis lugares preferidos de la silenciosa biblioteca. Gradualmente, en la medida en que fui entendiendo la dinámica de la institución, y en que fui conociendo su historia y a sus trabajadores, me percaté de que Araceli era algo especial en medio de un centro de trabajo que parecía ser como otro cualquiera, pero que realmente no lo era, se trataba de un colectivo muy singular (al menos hace treinta años era así) y ella era la distinción misma dentro de esa singularidad. No estoy mitificando a esta dama de nuestra cultura, solo estoy evocando impresiones que se anidaron en mi memoria. De manera que entrar a su cubículo y entablar una conversación con ella, se convirtió para mí en un estímulo más, quizás uno de los más fuertes, de mi estancia por tres años en la BN a inicios de los noventa del pasado siglo.

Mi trabajo en el entonces Departamento de Publicaciones y Conservación me permitía las escapadas al segundo piso y conversar



con Araceli. Fue toda una escuela para mí. Con ella, los temas eran muy variados, aunque nos unió uno en particular, la Revista de la Biblioteca Nacional. La revista era, y ahora de nuevo lo es, afortunadamente, una obsesión para nosotros. Ambos sabíamos que era un tesoro de nuestra cultura y que había que protegerla y continuarla cada vez mejor. Recuerdo que, cuando a las instituciones culturales llegó la orden, un ultimátum más bien, de reducir al mínimo las publicaciones impresas en el país por falta de papel, en 1991, juntos nos alegramos mucho de haber salvado la Revista de aquella liquidación que podía haberlo sido por mucho tiempo o indefinidamente, pues en Cuba, como se sabe, no hay nada más permanente y definitivo que lo que un día fue provisional. Defendimos la publicación ante los funcionarios del Instituto del Libro y logramos salvarla. Juntos pensamos en voz alta algunos números de la publicación, sus sumarios, temas y autores.

¿Qué es lo que ha aportado Araceli a nuestra cultura? En primer lugar, su erudición, el acumular conocimientos durante casi seis décadas de trabajo y hacerlo con un enorme talento, que le permite dominar cualquier actividad de manera absoluta; y Araceli es, desde hace años, nuestra primera bibliógrafa. Ella ha hecho de la investigación bibliográfica una escuela. El saldo de su trabajo bibliográfico es inconmensurable y no lo voy a repetir aquí como si recitara una letanía de textos. Las bibliografías de los grandes hechos de nuestra historia y la de nuestros grandes intelectuales han sido realizadas por ella, a veces de conjunto con su hermana Josefina, lamentablemente fallecida. En segundo lugar, su voluntad de servicio a los demás. En Araceli entregarse a la ayuda y cooperación de cualquier necesitado es su estado natural. Es la magnanimidad de la definición antes citada. En tercer término, su decencia. Si me lo permiten, insisto y lo repito: decencia. Sé que es un valor que anda cuesta abajo en nuestra sociedad, en desuso digamos, pero que en ella es naturaleza establecida. En cuarto lugar, el sentido que Araceli posee de la función de las bibliotecas, algo que aprendió tempranamente con el magisterio de María Teresa Freyre de Andrade y que lo asumió como una divisa de trabajo; la biblioteca como centro irradiador de cultura. De manera que Araceli se convirtió, sin quererlo, ni pedirlo, en una consultora de gran experticia que los directores que han pasado por la BN tuvieron siempre a la mano (sólo que pienso que no todos la escucharon con la misma atención).

Por último, deseo ponderar su valentía. Para nadie es un secreto que la pérdida de Julito, su esposo de toda la vida, fue un maza-

zo, un golpe muy fuerte, un golpe como de los que habló César Vallejo en *Los heraldos negros*. Cualquiera hubiese entendido en ese dramático minuto que era lógico la llegada del momento de la jubilación para Araceli. Mas no fue así. Ella decidió, para bien de todos, que seguiría trabajando, sencilla y sostenidamente, en su cubículo. Después de sesenta años de trabajo ininterrumpido en la BN ahí la tenemos, como siempre, presta para aclarar una duda, indicar un libro, un periódico o un autor, suavemente, con delicadeza y educación, en fin, presta para servir, para ayudar. No sería posible contabilizar los especialistas extranjeros y cubanos, personalidades, simples estudiantes, representantes de organismos e investigadores que han sido atendidos por nuestra querida amiga a lo largo de casi seis décadas; sin embargo, estoy seguro de que cada una de esas personas sí la recuerdan a ella y su capacidad de servicio. Es el desprendimiento al que alude la definición citada al inicio.

Martiana hasta la médula, patriota convencida, Araceli es una persona que apela a los valores humanos y humanistas más puros. José Martí puede ser un guía seguro para el cubano digno y amante de su patria y Araceli es una buena muestra de ello. En la cubanía espesa de Araceli cabe lo universal, desde luego, pero el tronco, como pedía el Maestro, es el de la república o la patria. Y en su caso lo es. ¿Qué aspecto esencial de la cultura del mundo no estaría comprendido ya en las obras de Martí, Lezama, Ramiro Guerra, Carpentier, Cintio, Leal o Roberto? Creo que muy pocos. Esa es la vertiente cultural a la que Araceli se aferró desde siempre y eso es, sin duda alguna, la cubanía o lo cubano, como se prefiera. Hablemos también del respeto. El respeto a la profesionalidad y al rigor. El decoro de nuestra querida Araceli. La suya es una biografía personal que inspira lo mejor de nuestros sentimientos de respeto y admiración. Araceli goza de un prestigio ganado en buena lid entre reconocidos intelectuales e investigadores de todo el mundo, su nombre es como una garantía de calidad en cualquier investigación o como un emblema de profesionalidad.

Y a pesar de la alegada suavidad, que es indiscutible, Araceli es una persona de una gran fortaleza. Ahora mismo, en los meses de aislamiento por la pandemia, esta gran mujer enfrentó y enfrenta la soledad de su hogar con coraje y valentía sin igual. Hablo de una soledad total, vale decir. Solo las paredes y el techo, repletos de recuerdos, para dialogar, ninguna o pocas visitas, arreglárselas sola con una enfermedad o malestar, realmente es algo terrible a su proveya edad. Sin embargo, Araceli se mantuvo firme y aprovechó esa soledad para trabajar, sugerir un autor o un texto para la Revista o escribir los suyos. Hemos conversado casi a diario telefónicamente durante estos meses y conozco de sus estados de ánimo y sus ideas y debo reconocer y resaltar hoy aquí su resistencia y carácter ante la adversidad. Ciertamente, la soledad no es amigable. Sin embargo, Araceli la confrontó con admirable entereza. Es mucha Araceli. De manera que más que a un informe sobre su trabajo en todos estos largos años, he preferido referirme a su sentido esencial, el de convertirse, sin advertirlo o pretenderlo, en una institución dentro de otra, así, suavemente, sonriente, dulce, con la sabiduría adquirida del día a día de la vida y la cortesía que emana de la decencia y la educación.

Recuerdo ahora que en una ocasión ella dijo, acertadamente, que la Revista de la BNJM era una enciclopedia de la cultura cubana, frase llena de verdad por donde quiera que se la tome; pues bien, hoy deseo aplicársela a Araceli, ya que ella también es, indiscutiblemente, una enciclopedia de nuestra cultura. Cuando le prendieron en su pecho la Orden Carlos J. Finlay, lo que el Estado cubano realizó fue un esencial acto de justicia. Y mientras eso sucedía, muy próximo a ella, sentí que ha sido un motivo de orgullo permanente, conocer desde hace tres décadas a esta mujer sencilla y grande, una de nuestras más relevantes intelectuales, una mujer extraordinaria.

Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (Cdav): *quien te ve, te vio y ¿te verá?*



Israel Castellanos León



Cerca de 1987, y auxiliándose de una computadora que hoy pareciera “de palo” o muy primitiva, el grabador cubano Luis Miguel Valdés buscó extender sus experiencias en el arte digital a estudiantes del Instituto Superior de Arte —en taller opcional— y a creadores ya graduados. En los años 2000, el Salón y Coloquio de Arte Digital¹ incorporó el *net art*. Con él, introdujo acaso y de cierta manera una forma de exhibir atípica en Cuba: exponer o interactuar con el arte en plataforma virtual. Pero tal proceder —en aquel caso, en tiempo real— ya no es tan inusual entre nosotros. Desde hace unos años, se implementó en algunos museos, con multimedias interactivas manipuladas *in situ*.² Y, más recientemente, se ha expandido o generalizado a causa de la pandemia COVID-19.

De cualquier forma, sigue siendo experimental por la poca práctica en su empleo y las soluciones utilizadas en exposiciones y/o eventos. Las opciones fluctúan entre la visualización de las obras ya colgadas en el espacio real de la galería, la exposición a partir del modelado virtual de la sala montada en 3D y las implementaciones tenidas por menos convencionales. A estas últimas acudió Post-it 7, en 2020. Dicho concurso, auspiciado por el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC), se visibilizó a través de dos sitios web: Behart —para un recorrido personalizado con visión de 360°, interacción con las obras, chat en vivo con los expositores y organizadores— y ArteMorfosis, para la vivencia en realidad virtual y aumentada.

No obstante, el jurado esperó el despliegue físico en las galerías 12 y 23 y Galiano para adjudicar los premios, en la creencia de que la versión digital no podría sustituir el contacto directo con la obra ni su mejor apreciación. Desde luego, no concursaba ningún exponente de NFT o *no fungible token*. Nadie envió ese tipo de creación única, infalsificable y certificada por su creador que incluye la obra digital únicamente apreciable desde un dispositivo como el ordenador.

El Salón de Arte Cubano Contemporáneo (Sacc) en los tiempos del SARS...

Según el analista germano Martin Hilbert, el uso mundial de las redes sociales ha aumentado exponencialmente durante la epidemia global ocasionada por el virus SARS-CoV-2, con América Latina como principal consumidor.³ Y, pese a dificultades de variada naturaleza, debe de haber progresado también en Cuba. De ello puede dar cuenta el octavo Sacc, organizado por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (Cdav) y concluido en febrero de 2021: “La pandemia y la creación han ‘negociado’ un espacio de coexistencia —las redes sociales— cuyo protagonismo es silente y escandaloso al mismo tiempo. De modo que hemos permutado del espacio físico —con sus soportes y montaje tradicionales— al espacio virtual y distanciado, con el ‘fichaje colgado’ en el ciberespacio”. Así reflexionó Meira Marrero, integrante del equipo curatorial.⁴

Ahora bien, ¿se habrá visualizado más este Salón virtual que los anteriores, físicos o presenciales? El público-meta habitual, ¿lo habrá aprehendido total o parcialmente, con el gasto por datos móviles que tal observación comporta? Según estadísticas arrojadas por algoritmos digitales, el octavo Sacc recibió más de mil cuatrocientas cincuenta visitas desde veinticuatro naciones.⁵ Sin embargo, no pudieron cuantificar el engorro de la encomienda curatorial para sus gestores: “el trabajo en las redes ha sido un reto, al igual que el trabajo a distancia. Ello generó ansiedades al tratar de buscar consenso por vía WhatsApp y tomar decisiones sin estar físicamente presentes” —declaró Ernesto Yoel Ramírez, director del Cdav y del evento.⁶

En su opinión, este último “se organizó sobre conceptos tratados en ediciones previas, por lo que ha podido nutrirse de ellas”. Él no es un receptor histórico, pero sí informado, de las seis primeras. Y dirigió la séptima. Esencialmente, pudo aludir a la celebración inaugural (1995), de convocatoria libre. Pudo referirse también a la sexta (2014), relacionada con los medios de comunicación de manera más bien temática y conceptual, no tanto como soporte o escenario. Fue una experiencia que se presentó igualmente de forma procesual, jalónada por acciones puntuales en el devenir de un año.

Un Salón en tiempos de la COVID-19

De cualquier modo, la octava edición resultó atípica. Se declaró, incluso, un experimento. Según Ernesto Yoel, implicó “flexibilidad en la participación de la mayor cantidad de jóvenes artistas visuales de todo el país” comprendidos entre los veinte y los treinta y cinco años de edad. La convocatoria utilizó expresiones o sintagmas como *#sindrma ve pa'l...* en etiquetas, *hashtags* o numerales que trataron de ser informales, desenfadados y coloquiales. Procuraron utilizar cierto lenguaje al uso en las redes sociales para sintonizar con el destinatario potencial. En una versión inicial, el cartel del evento —que diseñó Aristides Miguel Torres Díaz— sustituyó por diéresis los acentos correspondientes a Salón y Contemporáneo. La intención de este recién graduado del Instituto Superior de Diseño (Isdi) era mostrar aquellos signos circulares como asteroides en el universo, asociándolos a la imagen del astronauta explorador que busca lo nuevo, lo desconocido, con tecnología contemporánea.

Sin embargo, tal licencia ortográfica y compositiva suscitó alguna incompreensión. Igual que la elección del grupo etéreo: ¿se referenciaba este, acaso, como la única franja representativa del arte cubano contemporáneo? Sobre el cuestionamiento explicó Elizabeth Llanes, una de las curadoras más bisoñas y proactivas del Sacc:

La idea inicial fue lanzar una búsqueda de las generaciones más jóvenes para estudiar determinados patrones que podían repetirse, investigar sus obras, establecer una red entre ellos,

pensar el movimiento del arte y las tendencias hacia el futuro. Trabajamos con una metodología intencionada que no encasilla en arte contemporáneo a artistas jóvenes, solo se aprovecha de la temporalidad para instrumentar una curaduría más específica.⁷

¿Y no existía ya Post-it, evento organizado en Cuba desde 2014 e interesado en la misma zona emergente del arte insular? “Todos podemos tener las mismas ideas porque pertenecen al imaginario colectivo. El verdadero desafío está en cómo desarrollarlas. Hemos elaborado estrategias y campañas promocionales donde no existan contrincantes y el máximo ganador sea el arte cubano” —acotó la también crítica de arte Meira Marrero.

Aquí se impone puntualizar que el Sacc solo funcionó como concurso en su primera edición; mientras que Post-it, desde su génesis, se ha posicionado en el “descubrimiento” con fines comerciales y competitivos a la vez. Curiosamente, al más reciente llamado de ambos respondió inicialmente la misma cantidad de artistas: ciento uno. Finalmente, la del Salón creció hasta ciento trece, de todas las provincias. Y muy pocos se reiteraron en las nóminas definitivas de los eventos.⁸ Al preguntarle a Aldo Soler Pérez por qué participó en ambos, cómo fue su experiencia en cada caso y qué le reportó cada uno, respondió:

Con Post-it 7 la historia es corta. Mis expectativas nunca fueron más allá de exhibir unas piezas que, en definitiva, compartían el punto de vista de obras mías cuestionadas en la edición anterior. No obtuve ningún premio, pero más tarde me enteré de que también había sido elegido para otra exposición.

Cuando conocí que se lanzaba la convocatoria del octavo Salón me dio un poco de ilusión. Tuve ese instinto inmediato de que era una oportunidad de coincidir con los referentes más cercanos que tenía, ni siquiera lo veía como una muestra donde cualquier artista joven podía presentarse. Me enteré un poco tarde de ese evento que mostraba las obras seleccionadas según el orden de sus entregas. Publicaba, más o menos, un artista semanalmente. Recuerdo una especie de tensión ante la duda de si me pondrían. Fueron varias semanas en esa situación, he de decir que por la demora en enviar mi trabajo.

Por otro lado, fue bastante alentador estar allí pues me acompañaban todos los integrantes de un grupo creativo del que soy parte, cuyo nombre es HASHTAG RANDOM. Ojalá hubiéramos llegado al punto de hacer algo presencial. Estar en el Salón era una manera de formar parte de algo colectivo desde nuestro desempeño personal, y eso también era muy importante.⁹

La posición de Soler es la de otros hacedores emergentes que él identifica como “los centenni@ls del arte cubano”, deseosos de la

confrontación generacional o estética para no anclarse en el pasado. Pudieron coincidir con jóvenes curadores del país. Pero esta conjunción, que habría sido un rasgo más distintivo del octavo Salón, no pasó de una formulación inicial. Lástima que entonces no llegaran propuestas suficientes o de consideración para visibilizar el trabajo de estos últimos y reconocerlos como auténticos creadores. Habría sido una manera de continuar el estímulo a la curaduría que ha sostenido el Cdav por mediación de becas y/o concursos que se referirán.

Aquellos autores, mediante su obra curatorial y/o escrita, pudieron ayudar a encontrar señales reveladoras de un cambio o no “en los procesos y prácticas artísticas del siglo XXI en Cuba”, conforme se enunció en una de las convocatorias. Pudieron contribuir a conocer mejor la creación de artistas noveles incluidos o no entre los participantes del Sacc, y servir como referencia para las conclusiones previstas en la segunda etapa del evento.

El Salón rehízo su llamamiento más de una vez, sobre todo por la cambiante situación local y nacional en el enfrentamiento a la COVID-19, e inició su andadura en febrero de 2020. Unos de sus primeros pasos tuvieron lugar en marzo, a través de encuentros presenciales con jóvenes de las provincias de Mayabeque y La Habana, fundamentalmente. Era “un programa de confluencias que pretendía extenderse a todo el país, con la intención de tener una primera temporada de estas presentaciones [La pesquisa, hasta inicios de junio]” —recordó Elizabeth Llanes. Pero la pandemia obligó a reelaborarlo, pues:

a mediados de agosto, La Habana volvió a cerrar sus puertas.

Lo que queríamos proponer no podía hacerse sino de manera presencial, que se presentaba difusa. Además, un evento como estos no suele prepararse en dos o tres meses. No se podía invitar a una nómina a pensar y producir, y también reducir los presupuestos para un momento donde se imponen otras urgencias. Por ello —continuó Elizabeth—, volvimos a nuestra idea primera, dejando el futuro para el futuro. Buscamos sacar más de estas jóvenes generaciones, proponiéndoles reflexionar sobre sí mismas, con el sueño de mirar hacia adentro. Volcamos todo el Salón a las redes sociales, donde creemos que se mueve buena parte de estos artistas, para intentar vivir en este espacio virtual a salvo de COVID-19 aunque enfermo de otras muchas cosas.

La Pesquisa —llamada como la búsqueda médica en terreno de casos potenciales de COVID-19— debía de reportar un listado de noveles artistas con quienes trabajar promocionalmente. Un Directorio que había de extenderse lo más posible. No obstante, por falta de información, de interés, o por tener otras prioridades, quedaron fuera creadores jóvenes en activo y con gran potencial artístico. Ese fue el doble filo de una convocatoria abierta, donde los curadores deben atenerse a lo que se presenta; aunque bien pudieran intervenir incentivando a conocidos morosos, apáticos o escépticos. El saldo, no tan exhaustivo como se hubiera deseado y susceptible de enriquecimiento —continuará, de hecho, más allá del Salón—, fue un valioso mapeo inicial del arte joven en los primeros veinte años del siglo XXI.

Pero el evento no se sostuvo únicamente con la información escrita enviada por los artistas y procesada por los organizadores. Se agregaron cápsulas de video realizadas por los propios autores siguiendo pautas comunes determinadas por los curadores.¹⁰ Un documento en pdf, descargable desde varios *websites* y/o impreso como folleto, devino en memoria general del evento.¹¹ El ciclo teórico, estimado para diciembre, tuvo lugar como foro-debate on line el 21 de enero de 2021 y se mantuvo hasta febrero en Behart.¹² El octavo Sacc tenía previsto un “cierre inaugural” a fines de noviembre, con la proyección de la obra *Time lapse*, de Yusnier Mentado. Pero no pudo verificarse por la situación epidemiológica y otras consideraciones. Se decidió que, en vez de aquella animación a partir de creaciones y datos del Salón, Mentado hiciera *Uni-*



A la izquierda, arriba, vista de inauguración del V Sacc, 2008; y debajo, Edgar & David. *Múcuras*. Exposición colectiva *Maneras de inventarse una sonrisa*, 2003. A la derecha, arriba, Humberto Díaz. *Reversible*. Exposición colectiva *Espacios multiplicados*, (reapertura del Cdav), 2007; debajo, Alfredo Sosabravo, S/T, 1977, escultura cerámica, 225x87x88. Col. Cdav.



verso 8. La pesquisa, consistente en una visualización del registro informacional del evento a través del programa Gource. Desde el Cdav se pronunciaron a favor de experimentar con la posibilidad de usar dimensiones virtuales pero evitando la socorrida representación en tercera dimensión, que no necesariamente responde a las demandas creativas de la contemporaneidad artística. Esta es una condición por la cual apostaron desde sus inicios.

Nace una estrella como Judy Garland, Barbra Streisand y Lady Gaga ¿o un “cuatro estrellas”, según Jeff no Koons?¹³

Si trazáramos una línea del tiempo, advertiríamos que en 1989 se conmemoró —sobre todo, en París— el bicentenario de la Revolución francesa, se derribó el Muro de Berlín y en La Habana se clausuró el Proyecto Castillo de la Fuerza, la plástica cubana se dedicó a jugar al béisbol,¹⁴ se inauguró la tercera Bienal de La Habana (BH), se constituyó el Consejo Nacional de Artes Plásticas (Cnap) y se abrió una de sus instituciones emblemáticas: el Cdav.¹⁵ Ciertamente, fueron acontecimientos dislocados geográficamente y con distintas connotaciones; pero hilvanados por el sentido revolucionario en el campo político-cultural.

Ilustremos solo con las antípodas. Cuando el pueblo parisino se levantó contra la monarquía, no tenía en perspectiva que los ideales de libertad, igualdad y fraternidad se invocarían simbólicamente en la bandera cubana, diseñada con los mismos colores de la francesa. La caída del muro berlinés, que por un lado representó la reunificación alemana, por el otro resultó clave en el efecto dominó que dio al traste con el campo socialista e incidió en la crisis económica llamada en Cuba Período Especial e iniciado al año siguiente. Fue cuando se mostró, justamente en Alemania, la exposición *Kuba O.K. Arte cubano actual*. Con esta co-curaduría, el Cdav ayudó a que la producción artística cubana contemporánea se posicionara en el extranjero y accediera al mercado internacional... ¿No afirmó Sócrates que al levantar un dedo afectamos a la estrella más lejana? ¿No se habla del efecto global generado por el aleteo de una mariposa desde un extremo del Planeta?

El Cdav se venía gestando desde 1988, en medio del proceso de rectificación de errores y tendencias negativas emprendido en el país dos años antes. Fue parte de una reestructuración ministerial interna que, entre otras disposiciones, acordó: “Trasparar al Consejo las atribuciones y funciones que correspondían anteriormente a la Dirección de Artes Plásticas [y Diseño: DAPD] del Aparato Central del Ministerio de Cultura, así como su mobiliario, documentación y demás recursos humanos, materiales y financieros”.¹⁶

Con su instalación en un espacioso y recién restaurado inmueble del siglo XVIII,¹⁷ el Cdav logró disponer del espacio expositivo que no tenía la antigua DAPD.¹⁸ La flamante institución “contaría con una galería de arte y una sala polivalente, en donde se celebrarían actividades culturales de acuerdo con su perfil. En la planta baja se procedería a la apertura paulatina de pequeños comercios.¹⁹ Tal proyección sería consecuente con la polivalencia de servicios culturales y “utilitarios” del edificio en una etapa de su historia. En la práctica, los espacios y funciones se redefinirían.²⁰ Su ubicación en el centro histórico de la capital lo acercó a instituciones culturales con misiones diferentes pero que también realizaban excelentes propuestas expositivas y acciones de superación o recreación atractivas para estudiantes y profesionales de las artes visuales.²¹ El Cdav debía de investigar y promover las artes visuales cubanas contemporáneas, asesorar metodológicamente el sistema nacional de galerías, atender los eventos nacionales e internacionales significativos, editar publicaciones especializadas: catálogos, libros y hasta una revista semestral...

Su apertura oficial, el 5 de noviembre, tuvo lugar con la inauguración de *Telarte VI Internacional. Diseños de artistas para estampado textil*. Fue una “exposición-evento” que incluyó desfiles de moda y acomodo de vallas en el entorno arquitectónico del entonces Parque Habana; así como un despliegue de telas y objetos en galería y

otros espacios de la propia institución, ubicada en San Ignacio no. 352 esq. a Teniente Rey, Plaza Vieja.²²

De tal manera, cobró beligerancia el trabajo interdisciplinario de artistas de la plástica y escénicos, diseñadores, artesanos... en una propuesta que buscaba relacionar arte y vida, utilidad y estética, e inició las extensiones del Cdav a su entorno comunitario. Era una socialización del arte como la buscada, y lograda, en proyectos concebidos y consumados por la DAPD en la misma década: *Arte en la carretera*, *Arte en la fábrica*, *Muros y vallas* y el propio *Telarte* a nivel nacional.

Su versión internacional, afín al tema Tradición y contemporaneidad convocado por la tercera BH, permitió al Centro honrar su compromiso con ese evento y obtener su primer premio de curaduría.²³ La inclusión de autores que no solo procedían del Tercer Mundo constituyó, además, un indicador de la proyección ecuménica del Cdav. Este era legatario de lo hecho en ese campo por la referida Dirección, que había organizado incluso la edición exploratoria de la BH en 1984.

El Centro ratificó aquella directriz con el envío cubano a la Trienal Internacional de Grabado Fredistak (Noruega) en el propio 1989, y la sostuvo por algún tiempo a través de participaciones tanto en concursos de Europa y Asia como en las afamadas Bienal de Venecia, de São Paulo y Documenta de Kassel...²⁴ Sin embargo, esta misión se fue tornando más esporádica hasta reasignarse a otras instituciones: el actual Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y el Cnap, organismo rector²⁵ que trascendió sus funciones administrativas originales.

Cambia, todo cambia..., cantó Mercedes Sosa

De acuerdo con un diagrama inicial, el Centro de Desarrollo de las Artes Plásticas (*sic*) dispondría de cuatro grupos: Proyectos y programas, Programación y promoción, Atención a galerías, Investigación y publicaciones. En la práctica, el Cdav se estructuró en tres colectivos que atenderían aquellos y otros aspectos. Además de la referida proyección nacional e internacional, incluirían la superación.²⁶

En 1989, preparó monográficos sobre la pintora y dibujante Zaida del Río, el cartel cubano y las artes plásticas en los años ochenta. Coordinó cursos de curaduría para mejorar el trabajo de galeristas, elevar la calidad de la programación y las exposiciones en el país. Atendió el capítulo cubano de la Aica y coordinó sus reuniones con vista a los premios anuales de crítica y curaduría. Fueron otras primicias y potestades que perdió.

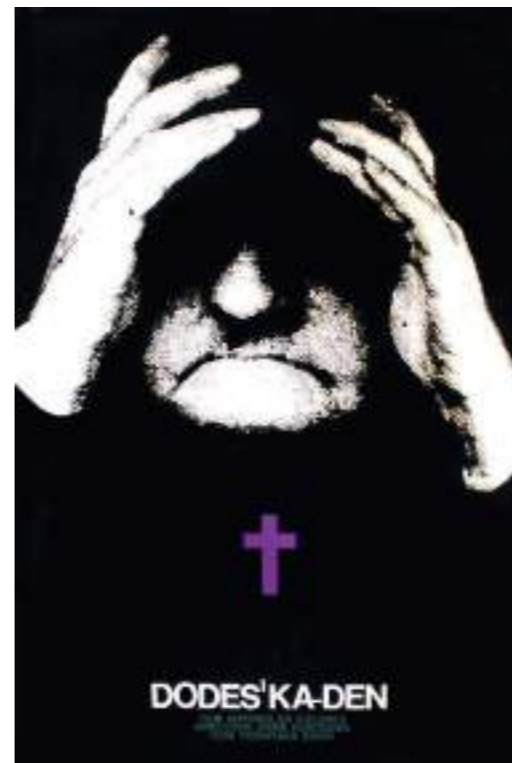
La contracción editorial por la carencia de papel durante los años noventa — los más críticos del Período Especial — coartó el plan de publicaciones.²⁷ Con la discontinuidad de la Aica en Cuba, se dejaron de entregar aquellos reconocimientos curatoriales a exposiciones realizadas en el año. Por otra parte, el Cnap fundó la revista *Art cubano* (1995) y el Sello editorial homónimo (2000). Un año antes, creó los premios anuales de crítica — Guy Pérez-Cisneros — y de curaduría, con el mismo criterio de obra socializada.²⁸

Tras muchos cambios operativos,²⁹ los subgrupos especializados se diluyeron y varias de sus misiones pasaron al dominio del Fondo Cubano de Bienes Culturales, la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (Acaa) y la Comisión o Consejo Asesor Nacional para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (Codema). Ocurrió así, sobre todo, con las asignadas a Programas y proyectos, una de las cuales estaba dirigida a desarrollar diferentes expresiones de las llamadas artes aplicadas: muñequería, cerámica, textiles...³⁰ Hay quien aventura que las manualidades, lo artesanal, también habían interesado al Centro por su incidencia en el arte contemporáneo; y que la exposición colectiva *Inventario de cosas naturales* (1990) pautó el acercamiento a la raíz popular.

En la actualidad, el cuerpo de especialistas no está subdividido en grupos. Se ha ido renovando con egresados de Historia del Arte y, en menor cuantía, con graduados del Isa/Universidad de las Artes



Arriba, a la izquierda, una imagen de *Telarte VI Internacional*... (Fotos: José Alberto Figueroa. Cortesía: Cristina Vives y Caridad Blanco); a la derecha, obra del XIII Salón de Premiados: Delain Rodríguez, *Reflejo del vacío*, 2009, instalación (madera y espejo), 350 x 130 x 130 cm (archivo Cdav). Sobre estas líneas, cubiertas de catálogos de premios de curaduría del SACC (archivo Cdav); y a la derecha, René Azcuy, *Dodes'ka-den*, 1972, 76.3x51 (col. CDAV), uno de los carteles expuestos en la muestra conmemorativa XXX años "en la lucha". Bajo estas líneas, vista de exposición *Inventario de cosas naturales* (cortesía: Caridad Blanco); y a la derecha, Rafael Villares, *Respiro*, 2010. Exposición *Dos instantes*. Beca de creación Estudio 21 en 2009. En la página siguiente: Iván Capote, *Up*, en exposición *Verbum II*, 2017 (archivo Cdav); y Edel Rodríguez (Mola). Cartel de exposición XXX años en "la lucha", 2019 (serigrafía. Col. Cdav).



o del Isdi.³¹ La marcada fluctuación de su plantilla — sobre todo a partir de los años 2000, por retiros y migraciones a otros países o centros laborales — ha generado discontinuidades en ciertos campos de trabajo y adaptaciones emergentes a las nuevas circunstancias.

Ya no se observa la parcelación en disciplinas artísticas: un fenómeno que ha resultado controversial en el contexto cubano. En tanto la Universidad de las Artes aboga por el perfil extendido de los artistas visuales que forma y la Asociación de Artes Plásticas de la Uneac conserva la división como estructura organizativa,³² el Cdav — sobre todo, en sus inicios — dedicó exposiciones monográficas a ciertas manifestaciones. Las muestras colectivas *Arquitectura joven cubana* (1990), *Escultura contemporánea cubana* (1991), *Grabado contemporáneo cubano* (1991), *Ciertas historias de humor* (1991); *Dibujo, no te olvido* (1993)... eran resultantes del trabajo de especialistas que atendieron, investigaron, exhibieron y trataron de desarrollar o expandir aquellas expresiones visuales, potenciando sus alcances en el arte contemporáneo con mayor o menor seguimiento y fortuna.

Pero no se puede obviar que, tempranamente, el Centro exhibió la muestra colectiva *El objeto esculturado* (1990), trascendente no solo por el consabido holocausto institucional que provocó.³³ También resultó significativa porque sus organizadores se propusieron "cuestionar — entre otros aspectos —, y tal vez para su anulación futura, la compartimentación artificial y esquemática que se observa entre las manifestaciones plásticas (pintura, dibujo, escultura, instalaciones...) cubanas", según consta en la convocatoria de aquella otra "exposición-evento". De cualquier modo, fue un síntoma del amplio registro conceptual y democrático del Cdav, consciente de que en las artes visuales contemporáneas eran factibles — y tenían igual validez — lo multidisciplinario y lo transdisciplinario, en dependencia de los requerimientos ideológicos de las obras.

¿Centro de Subdesarrollo de las Artes Visuales, como lo llamaron "jocosamente" a raíz de un Sacc?

De las pautas iniciales, el Cdav se ha ido escorando hacia la más experimental. Se ha nutrido de poéticas emergentes, que ha aprehendido gracias a la relación sostenida con escuelas de arte y diseño. Las ha mostrado en tesis de graduación,³⁴ también en el ya referido Sacc, inaugurado con un nombre algo diferente al previsto. Debería haberse llamado Salón Nacional de Arte Contemporáneo y basarse, a tenor de lo expresado por Omar González, en "la selección de las obras comprometidas con una tesis [...] porque sería imposible realizar un salón nacional en el que participen todos los

artistas”.³⁵ Lo convocarían el Cnap y la Uneac. Esta última institución se ocuparía del concurso o premio de curaduría que se integró a las tres primeras ediciones del evento.³⁶

En la praxis, la inaugural tuvo una concepción vigente en salones de distintas provincias. Resultó una miscelánea que la museografía trató de ordenar, y en la que el público trató de hallar las coordenadas del arte contemporáneo en el país. Las plataformas reflexivas sobre ciertos procesos de las artes visuales se iniciaron con la segunda celebración, a partir de presupuestos curatoriales que incluían la invitación y no siempre respondían a enunciados específicos;³⁷ como sí ha ocurrido con la BH desde 1989.

Ahora bien, el Sacc ha sido *alma mater* o madre nutricia para ese evento internacional. Ha dado a conocer primero algunos proyectos o autores cubanos presentes luego en la nómina de la BH, con la cual debía de alternar. Y, gracias a la observación y profundización inherentes a toda curaduría, dicho Salón ha devenido en otra forma de “tomar el pulso” a las inquietudes de los artistas actuantes en la geografía nacional. Con su proyección especulativa, se ha erigido en modelo alternativo a los salones provinciales y a su corolario: el Salón de Premios (SP).³⁸

Este último es un muestrario o “termómetro” de la producción artística local, donde los especialistas del Cdav limitaban su ejercicio especializado a la museografía y la promoción, fundamentalmente. El evento resultó muy fructífero en sus inicios, creaba muchas expectativas y en él participaron firmas hoy muy reconocidas en el arte cubano.³⁹ Algunas, inclusive, lo hicieron más de una vez. Pero incesantes críticas al nivel cualitativo de lo mostrado, migraciones de artistas a la Capital, desmotivación de talentosos creadores residentes en sus provincias, entuertos organizativos y otras hierbas lo condenaron a su fin.

Con él, desapareció uno de los objetivos iniciales del Cdav. Y, tras la fundación de los Centros/Consejos Provinciales de Artes Plásticas, perdió incidencia y protagonismo en el trabajo metodológico con los diferentes territorios. Sus visitas técnicas se han concentrado más en el aspecto creativo, en la actualización de conocimientos sobre la producción simbólica generada en cada provincia.

En lugar del SP, hay otras posibilidades de estimular y reconocer la creación gestada fuera de la capital cubana. El Centro ha mantenido la asesoría a los salones provinciales, en los cuales interviene para integrar jurados o impartir conferencias. También sigue convocando a las becas de creación y curaduría Estudio 21, de alcance nacional, y cuyos resultados deben de exponerse al término de un año en la sede matriz.⁴⁰ Como novedad, ha instituido un programa de residencias para creadores de todo el país —La Temporal—, que permite a los elegidos cada año participar en actividades del Cdav y asomarse al acontecer artístico en La Habana. Asimismo, ha invitado a curadores afincados en otras provincias para que organicen, con los potenciales artísticos de sus localidades, exposiciones panorámicas o temáticas que serán vistas en el Centro.



En 1991, la colectiva *Interiores* se había propuesto mostrar que el pujante movimiento artístico nacional no se constreñía al contexto hegemónico capitalino. En el “marco” de la cuarta edición de la BH, dedicada a reflexionar sobre el desafío a la colonización, quiso borrar la dicotomía centro-periferia. Ahora bien, todos los curadores de esa exposición eran especialistas del Cdav.⁴¹ Además, todo el país estaba representado en esa muestra que obtuvo el Premio de Curaduría Aica-Cuba. En cambio, el nuevo *modus operandi* ha posibilitado avistar y promover al mismo tiempo las obras de artistas y expertos de diferentes lugares cada vez: Santiago de Cuba, Pinar del Río, Villa Clara, Cienfuegos, Mayabeque, Sancti Spíritus..., con resultados más orgánicos que los presentados en aquella sumatoria de poéticas artísticas y criterios de selección denominada SP.

The fundamental things apply as time goes by... no solo en el filme *Casablanca*

El Cdav nació con proyecciones abarcadoras implicadas en su propio nombre. Trascendió el término *artes plásticas* —asentado en un proyecto ya referido— para adoptar el acuñado a finales de la Segunda Guerra Mundial e internacionalizado en los años ochenta.⁴² Incorporó tempranamente para Cuba una designación que, en la praxis artística e institucional, ensanchaba el repertorio de manifestaciones: pintura, escultura, grabado, dibujo, cerámica, arquitectura, diseño —gráfico, industrial, de vestuario—, artesanía, arte popular, humor y otras expresiones del arte contemporáneo, con mayor o menor grado de reconocimiento nacional. Representó un cambio revolucionario, de concepto y estrategia. Tuvo una gradual aceptación y generalización en el país. De hecho, en los documentos de trabajo iniciales del Cdav siguió predominando *artes plásticas y aplicadas*.

Es el mismo sintagma que sirvió de apellido al primer Registro del Creador instituido en Cuba, aprobado por el Decreto Ley no. 106 de 1988. Ciertamente, fue iniciativa de la DAPD.⁴³ Pero el Registro comenzó a funcionar en el Centro.⁴⁴ Margarita González, a la sazón especialista, atendió inicialmente la aplicación de aquel decreto encargado de regular la condición laboral, comercialización de obras y pago de impuestos del creador independiente. Fue, asimismo, quien llenó un sinnúmero de las fichas de autores que encontró Verna Enríquez en 1995, cuando empezó a trabajar en el Centro de Información/Documentación del Cdav. Ella comenzó a ocuparse, además, de los expedientes de artistas y exposiciones en un lugar donde apenas había cinco de los once archivos actuales:

Vi que también se hacían carteles para las muestras. Pedro Contreras atesoraba una pequeña colección de afiches, iniciada en el Ministerio de Cultura [presumiblemente por Azcuy].⁴⁵ Yo los guardaba desde el punto de vista técnico-documental. Y Pedro lo hacía desde el estético-artístico. Un día me dijo: ‘te voy a pasar la colección para que sigas haciéndola crecer’. Y así lo hicimos durante varios años. Él se jubiló en 2009 y yo continué hasta 2017, cuando dejé de trabajar en el Centro. Hoy son más de mil. Según Pedro, conformaban uno de los tesoros más importantes de Cuba.⁴⁶

Él falleció con el deseo de comprar un mueble adecuado para su mejor conservación. Verna y José Torres —entonces jefe del taller de montaje, actual subdirector administrativo— realizaron el inventario de otra valiosa colección institucional, una parte de la cual ambienta las oficinas del Cdav. Incluye varias piezas con rango patrimonial, diversas manifestaciones —pintura, dibujo, escultura, grabado, cerámica, fotografía, instalación—, diferentes técnicas y soportes. En ella figuran Raúl Martínez, Alfredo Sosabravo, Osnelo García —luego reconocidos con el Premio Nacional de Artes Plásticas por la obra de la vida— y otros encumbrados exponentes de distintas promociones o tendencias. El coleccionismo institucional es otro valor de una entidad que, según su directora más longeva (1999-2005):

ha acogido propuestas novedosas, asumió riesgos en una etapa difícil para el arte y la sociedad cubana, dejando siempre constancia a través de catálogos o plegables que han permitido conservar la historia de un período importante en la cultura nacional. Por su carácter promocional, se dio el lujo de arriesgarse en proposiciones experimentales. Asumió la mirada contemporánea sobre el fenómeno exposición con un sentido crítico, de rescate.⁴⁷

El Cdav “fue, y es, un espacio aglutinador, donde los creadores han trabajado como en su propia casa. Por sus salas han desfilado los más significativos y renombrados artistas de hoy día, a través de muestras individuales o colectivas y salones nacionales. Ha tenido un papel fundamental en la exhibición de problemáticas del arte en nuestro país, ha definido procesos de estudio y periodización dentro del arte cubano”.⁴⁸

Entre las exposiciones cuentan, presumiblemente, algunas referidas aquí y otras incluidas en las más de cien muestras principales asumidas por el Centro dentro y fuera de su sede.⁴⁹ Cuando se (h)ojea la nómina, salta a la vista que no pocas —a veces, polémicas— han partido de otras instituciones o artistas/curadores no emplantados en el Cdav, cuyos especialistas se han encargado entonces de la coordinación o asistencia curatorial.⁵⁰ Se trata de un rol que, para algunos, se está volviendo tendencia y puede convertir a esa entidad en receptora más que en gestora de proyectos y exhibiciones.

Hay quien puede identificar esta situación como gesto de apertura y colaboración con artistas, curadores, especialistas, instituciones públicas o espacios privados. Y hay quien afirma que tal problemática, abordada en el séptimo Sacc, pudiera ser una expresión de la “estrategia” un poco espontánea seguida por el Cdav para subsistir y resistir airoosamente en medio de vicisitudes económicas, numerosos cambios de directivas y directivos,⁵¹ problemas de construcción, (in)competencias e incomprensiones.

Estira la mano hasta donde puedas, como tituló José Á. Vincench una obra expuesta más de una vez allí.

En clave de futuro, Caridad Blanco opinó que la relevancia adquirida por las redes sociales en Cuba durante la pandemia hace pensar en la necesidad de proyectar el trabajo curatorial para esas plataformas digitales, apelando a la creatividad, la conceptualización, el buen diseño y la dinámica visual. A este criterio de la única fundadora del Cdav que permanece allí, se agregó el de Meira Marrero, recientemente incorporada al cuerpo de especialistas: “Hemos asistido al siglo de las paradojas y la comunicación humana no escapa de eso: lo presencial vs lo virtual es un fenómeno que llegó para quedarse”.

Son los tiempos de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. El NFT se ha popularizado más por la creciente utilización del espacio virtual, mientras que los universos analógico y digital se han equiparado o fundido. He aquí un dato significativo: el 11 de marzo de 2021 —justo un año después de que la COVID-19 fue declarada pandemia y se detectaron sus primeros casos en Cuba, importados— Christie’s remató por sesenta y nueve millones de dólares el *collage* digital *Todos los días: los primeros 5000 días*. Así, catapultó al diseñador Beeple al tercer lugar en el podio de los artistas vivos más cotizados en el mundo, solo antecedido por Jeff Koons y David Hockney. Se trata de un cultor del arte digital que “califica sus propias creaciones como ‘basura artística para tu jeta’. Y reconoció que los NFT, hoy por hoy, son una burbuja especulativa”.⁵²

Lejos (año 2002) quedó la discusión sobre si se podía hablar de arte digital o era mejor llamarle sencillamente arte, hecho con medios digitales. Lejos, la polémica en torno a si tenía identidad propia, ya que en su versión impresa podía imitar a la pintura —gracias a *Photoshop*, 3D u otro programa computarizado— y colgarse en las paredes, o estructurarse espacialmente como instalación o convertirse en audiovisual.⁵³ Lejos, también, el momento en que Pedro

Pepe Menéndez.
Exposición colectiva XX años "no son nada", Cdav, 2009 (archivo Cdav). Y debajo, a la derecha, José Á. Vincench. *Estira la mano hasta donde puedas*. Exposición colectiva *Maneras de inventarse una sonrisa*, 2003 (cortesía: Caridad Blanco).



Contreras, mediante una exposición en el propio Cdav,⁵⁴ puso en la escena cubana el debate ontológico, ético, artístico y ya añejo sobre el *Photocopy art*, en el cual se acudía a la manipulación técnica de la fotocopiadora.

Es oportuno recordar que la dialéctica, a más de contemplar el cambio, valora la contradicción como fuente de evolución. Así lo inculcaron ciertos manuales o brevarios de Filosofía marxista. Y nada parece tan apropiado o estimulante para un centro de arte que, en sus horas bajas y en las que brillan, comporta el desarrollo y la contemporaneidad en su largo nombre fundacional, en tanto seña de nacimiento y apelativo a honrar.

NOTAS

- Desarrollado, a partir de 1999, por el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.
- Entre ellos, dos situados en La Habana: el Centro para la Interpretación de las Relaciones Cuba-Europa (2017), enclavado en el Palacio del Segundo Cabo, Plaza de Armas; y el Memorial de la Denuncia (Calle 14 y 5ta Ave., Playa).
- Cfr. Daniel Hopenhayn. "Sobre las redes. Martin Hilbert: 'La verdadera fuente de poder de las redes ha sido llevamos a nuestro narcisismo, enojo, ansiedad, envidia, credulidad y, por cierto, a nuestra lujuria'". *BBC Mundo*, 20 de octubre de 2020, edición digital.
- Las declaraciones de esta curadora de vasta y premiada trayectoria –incluso en el evento–, llegaron por e-mail el 21 de octubre de 2020. Las retomó, parcialmente, para el catálogo del evento (sin firma y con la misma fecha).
- Entre las diez primeras, Cuba fue secundada por EE.UU., México, España, Italia, Angola, Brasil, Japón, Azerbaiyán y Argentina, en ese orden.
- Este Licenciado en Educación Plástica dirigió el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño en La Habana (2015-2017) y trabajó como metodólogo nacional de artes plásticas en Venezuela (2011- 2014). Todas sus declaraciones fueron exclusivas y, salvo indicación contraria, se realizaron en La Habana, Cdav, en octubre de 2020.
- Todas sus declaraciones las envió por e-mail en octubre de 2020.
- Entre los veintisiete finalistas del primero y los ciento uno iniciales del segundo, se detectaron apenas cuatro coincidencias de nombres: Alejandra Glez (*sic*), Aldo Soler P., Sergio Marrero y Dania González.
- Estas declaraciones las hizo llegar por e-mail, el 2 de julio de 2021.
- En ellas, debían de presentarse a sí mismos, hacer *statements* o declaraciones sobre sus producciones simbólicas y orientaciones en el arte, mostrar sus obras. El artista visual y curador invitado Yusnier Mentado editó los audiovisuales, cada uno de los cuales duró apenas un minuto. Solo llegaron a veinticinco materiales por razones tecnológicas y de otra índole. Se exhibieron en *YouTube*, y en diversos programas de la televisión cubana –más accesible para todos los públicos.
- Recogió la localización de los creadores y de ciertas instituciones de artes visuales, con textos variopintos redactados por el equipo curatorial.
- Con participación de veinte jóvenes artistas, giró en torno a sus consideraciones sobre el futuro, al proceso creador en las condiciones de la pandemia y a la realización del Salón en soporte digital. Según datos facilitados por el Cdav, entre las 2:00 pm y las 3:25 pm, tomaron parte creadores de nueve provincias: La Habana, Sancti Spiritus, Santiago de Cuba, Mayabeque, Villa Clara, Camagüey, Holguín, Matanzas y Cienfuegos.

- Accedieron mil doscientas dieciocho personas (ciento sesenta en vivo), con ciento setenta y nueve comentarios. Se compartió veinte veces.
- Alusión a la obra de José Emilio Fuentes Fonseca (Jeff) mostrada en la exposición colectiva XX años "no son nada" (2009), con la cual el Cdav celebró su vigésimo aniversario.
 - Cfr. Israel Castellanos León. "Un juego fuera de serie: la plástica joven se dedica al béisbol". *Revolución y Cultura*. La Habana, no. 2/2013, pp. 38-44.
 - El 11 de marzo, el Ministerio de Cultura emitió la Resolución no. 33 que oficializaba la creación del Cnap. Con la misma fecha, dio a conocer la complementaria no. 37 que entraría en vigor el 1ro. de abril y determinaba tanto el funcionamiento como el sistema institucional del Cnap, integrado por: Centro Wifredo Lam, Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC), Museo Nacional (de Bellas Artes) y Cdav.
 - Resuelvo octavo de la Resolución no. 37.
 - Cfr. Expediente Estructura. Archivo del Cdav.
 - Ocupaba unas oficinas en el Ministerio, desde las cuales controlaba la programación expositiva de la Capital y su promoción.
 - Carta de Armando Hart a Pedro Chávez, Presidente del Poder Popular en Ciudad de La Habana, fechada el 6 de octubre de 1989. Archivo Cdav.
 - Liana Río, que hasta ca. 1995 atendió la programación expositiva, caracterizó la galería del primer piso como La Espuela de Plata, inspirada en el ideario martiano; y la del piso superior como Estudio XXI, por la visión de futuro con el arte más joven, experimental. (Explicación cortesía de Caridad Blanco). Luego se habilitarían, en planta baja, las galerías Zaguán y Almacén. Y según Norma García, actualmente veladora del CDAV, entre 1994 y 2005 funcionó en distintos lugares de la planta baja una tiendecita que ella atendía y donde se ofertaban diversos artículos: serigrafías artísticas, objetos artesanales decorativos (muñecos, esculturas y cerámicas de pequeño formato), afiches de cine, publicaciones especializadas en artes visuales (catálogos, revistas y libros), postales turísticas, prendas de vestir (chalecos, pulóveres) ... En la década de 2000 también funcionó *Arteylla*, que estampaba textiles. Y en el patio, con carácter eventual, se han dado servicios –contratados o no– para brindis de exposiciones.
 - En tal sentido se destacaban: Fototeca de Cuba y FCBC (en la misma Plaza Vieja), Centro Wifredo Lam y Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño (en calle Oficios) y Casa del Joven Creador (Avenida del Puerto).
 - Este inmueble es un paradigma de la arquitectura habanera entre los siglos XVIII y XIX. Tiene algún elemento barroco –arco mixtilíneo en zaguán–, sobrias líneas de influencia neoclásica en guarniciones de puertas y barandas, así como pinturas murales decorativas en portal e interiores. Propiedad inicial de las hermanas María Loreto y María Ignacia Cárdenas y Santa Cruz, se construyó de 1796 a 1805 para uso doméstico. Entre 1832 ca. y 1847, acogió a la Sociedad Filarmónica en los pisos altos, y se remodeló parcialmente. Luego, planta baja y entrepiso se reorientaron a fines comerciales y de servicio hasta las primeras décadas del siglo XX. En 1941, devino en ciudadela. Y en 1979 se consideró inhabitable, procediéndose a desocuparlo a partir de 1980. Entre 1984 y 1989 fue intervenido, según el proyecto del arquitecto Nelson Melero, perteneciente al Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología. (Para más detalles, cfr. "Descripción del inmueble", documento en *word*, Archivo Cdav; y Zenaida Iglesias Sánchez. "Casa de la calle San Ignacio no. 352 esquina a Teniente Rey", *Habana Radio*, 29 de julio de 2019).
 - Reconocimiento otorgado por la filial cubana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (Aica) a esa muestra expandida curada por Cristina Vives y José Luis Rodríguez (fallecido en 2021), con asistencia técnica de Antonio E. Fernández (Tonel) y Caridad Blanco. Otro especialista del Cdav, Pedro Contreras, obtuvo un reconocimiento especial de la Aiap (Asociación Internacional de Artistas de la Plástica) por la curaduría de *Telarte VIII* en 1991.
 - Para más precisión, cfr. el folleto *Memorias*, 1999. Archivo del Cdav.
 - El Cdav adquirió personalidad jurídica propia en 1997, en virtud de la Resolución no. 9/97 del Cnap fechada el 26 de junio de 1997. Aquel documento detalló, además, los objetivos y funciones del Centro, que siguió subordinado al mencionado Consejo.
 - Cfr. Informe anual 1989 del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, fechado el 19 de febrero de 1990. Archivo del Cdav.
 - Quedarían pendientes proyectos como: *R-humor-es. Premios internacionales del humor gráfico cubano* (1959-1990), terminado; *100 artistas de la plástica cubana, Grabado contemporáneo cubano y Antología de la crítica en los años 80*. Este último, de Margarita González, Tania Parson y José Veigas se publicaría con el título *Déjame que te cuente...*, por el Sello Artecubano Ediciones, en 2002.
 - Varias muestras –personales o colectivas– curadas por la especialista Caridad Blanco en el CDAV han obtenido reconocimientos en ese concurso: *Herbaria* (mención, 2017), *Hálitos* (mención, 2013), *La ubre del humor* (mención, 2011), *Maneras de inventarse una sonrisa*. Proyecto especial. VIII Bienal de La Habana (premio, 2003) y *Sa-lo-món* (mención, 2001).
 - Una propuesta de modificación de 1992 descartó el grupo Programación y promoción, varió el nombre de Investigación y publicaciones por Investigación y editorial e incorporó Relaciones internacionales. Otro informe de 1992-1993 relaciona las funciones de los grupos: Investigación, Publicaciones y Divulgación; Técnico-Artístico; Programas y proyectos. (Cfr. Expediente Estructura. Archivo del Cdav).

- En fecha tan temprana como 1992 –un año después de que el Cdav comenzara a exhibir muestras personales– Rosa Juampere curó la exposición *Orfebrería, arte y magia*, de Rafael Ángel Bello. Y, significativamente, ha sido la única de su tipo hasta hoy.
- Según el folleto *Memorias* editado por el Cdav en 1999, los especialistas fundadores fueron: Enrique Álvarez, René Azcuy, Carmen Bedia, Caridad Blanco, Carlos Cruz, Iván de la Nuez, Antonio E. Fernández (Tonel), Margarita González, Erena Hernández, Rosa Juampere, Magaly Oliveros, Liana Río, Augusto Rivero, Reina Valdés, José Veigas y Cristina Vives. Con el tiempo se incorporaron como especialistas los creadores visuales: Carlos Estévez, Grethell Rasúa, Javier Castro, Alexis Jacas, Jeannette Chávez, Giselle Monzón, Dieiker Bernal, Grisel Morales, Pedro Juan Abreu; y los historiadores del arte: Niurka Mejías, Marilyn Sampera, Tania Parson, Janet Batet, Wendy Navarro, Dermis León, Daymí Coll, Aylín Cruz, Mayra Sosa, Isabel Hernández, Raquel Cruz, Tania Hernández, Yissú Pedraza, Liana Vázquez, Miriam La O, Clarisa Crive, Elizabeth Llanes, Meira Marrero... Caridad Blanco facilitó algunas imágenes para ilustrar este trabajo.
- Cfr. Israel Castellanos León. "Lesbia, entre ángeles y demonios". *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 2/2020, pp. 37-45.
- Cfr. Antonio E. Fernández (Tonel), "70, 80, 90... tal vez 100. Impresiones sobre el arte en Cuba". Catálogo *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*. España, CAAM, 1996.
- Por ejemplo: las de Luis Gómez, Tania Bruguera, Carlos Estévez, Abel Barroso, Sandra Ramos, Agustín Bejarano, Aziyadé Ruiz, Luis Enrique Camejo, José Emilio Fuentes Fonseca (Jeff), Sandra Antonia Riera, Dalvis Tuya, Lenier Pérez, José Fidel García, Josuhé Hernández, Duniesky Martín...
- Jorge Rivas. "Consolidación y alternativas. Entrevista con Omar González, presidente del Cnap". *Trabajadores*, La Habana, 9 de enero de 1995, p. 10.
- Lo recibieron los proyectos curatoriales: *El oficio del arte* (primer Sacc, 1995) de Dannya Montes de Oca; *Jaomoch. Homenaje a Antonia Eiriz* (segundo Sacc, 1998) de José Á. Toirac y Meira Marrero; *El arte no es para entenderlo* (tercer Sacc, 2001) de Mabel Llevat. La exposición resultante de este último se realizó en febrero de 2002 y en el Cdav, como el primero. La muestra del segundo se desplegó en Luz y Oficios.
- El segundo Sacc (1998) giró en torno a la ciudad como metáfora para un fin de siglo; el tercer Sacc (2001) se estructuró en tres ejes: Sensación-Idea, Idea dibujada e Idea actuada; el cuarto Sacc (2004) discursó acerca del fenómeno de la mutación en las artes visuales; el quinto Sacc (2008) se articuló en tres conjuntos expositivos: Arte contemporáneo, Crea en Cuba (diseño) y Tanda corrida (videocreación); el sexto Sacc (2014) se dirigió a la información, la comunicación y los canales de circulación; y el séptimo Sacc (2018) se enfocó en la problemática de la colaboración en el contexto del arte actual.
- Desde su creación en 1986 y hasta 1989, el SP fue organizado por la DAPD. A partir de la quinta edición (1990), lo asumió el Cdav. Tuvo un desarrollo intermitente: en 1992 se efectuó la sexta; entre 2001 y 2005, de la séptima a la octava; en 2008, la duodéc-



- cima; en 2010, la decimotercera; y en 2014, la decimocuarta (la última, hasta ahora). Ha tenido varias sedes: Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño (1986), Museo Nacional de Bellas Artes (1987-1992) y Cdav, en lo adelante.
- Entre ellos: Juan Ricardo Amaya, Inés Garrido, Eduardo Ponjuán y René Francisco, Belkis Ayón, Arturo Cuenca, Ángel Ramírez, Raúl Rodríguez (Borodino), Juan P. Ballester, Agustín Bejarano, Joel Jovert, Oscar Rodríguez Lassería, Julia Valdés, Israel Tamayo, Miguel Á. Lobaina, Alberto Lescay, Amelia Carballo, Segundo Planes, Ángel Boligán, Aristides Hernández (Ares), Douglas Pérez, Oscar Aguirre, Julio Breff, Agustín Villafañá, Carlos R. Aguilera, Manuel Alcaide, Rubén Alpizar, Néstor Arenas, Abel Barroso, Rafael Consuegra, Miguel Á. Couret, Javier Guerra, Julio Neyra, Antonio Núñez, Ramón Pacheco, Fernando Rodríguez, Esterio Segura, Osvaldo Yero, Juan Suárez Blanco, Ricardo G. Elías, Eduardo Hernández, Raúl Cañibano, Jorge L. Santana, Nadal Antelmo, Osmany Betancourt (Lolo), Elvis Céllez, Juan Carlos Rodríguez, Adrián Rumbaut, José M. Díaz (Mayim-B), Celia González y Yunior Aguiar, Ariel y Marianela Orozco, Adonis Flores, Lisandra López, Abel Barreto, Analía Amaya, Humberto Díaz, Janler Méndez, Edgar Echevarría, Dania Fleites, Wilfredo Prieto, Santiago Rodríguez Olazábal, Vladimir Rodríguez, Arturo Montoto...
- Creadas en 2009, han recibido premios de creación: Rafael Villares, Ernesto Gallardo, Humberto Díaz, Salomé García, Reinaldo Echemendía, Tatiana Mesa, Levi Orta, Yusnier Mentado, Lainier Díaz, Mari Claudia García, Celia González, Yunior Aguiar, Ricardo Miguel Hernández, Dania González, Aissa Santiso, Maykel Rodríguez, Josuhe Hernández, Yonlay Cabrera, Gabriela García, Lester Álvarez, Leslie García, Sergio Marrero, Víctor Piverno, Ricardo Martínez y Daniel Antón, entre otros artistas que tenían hasta treinta y cinco años. Y de curaduría: Rewell Altunaga, Mayrelis Peraza, Israel Castellanos, Claudia Taboada, Meira Marrero, Gabriela Román... (Para más detalles, cfr. Archivo Cdav).
- Margarita González, Magaly Oliveros –que durante años lideró el trabajo con provincias–, Tania Parson y José Veigas.
- Ya aparece en el libro de Ramón Cabrera Salort. *Apreciación de las artes visuales*. La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1981.
- Allí la desarrolló un creador: el especialista y diseñador gráfico René Azcuy; el mismo que, junto a Umberto Peña, se encargó de la identidad gráfica y diseño interior del Cdav. Cfr. Israel Castellanos. "Pedro Contreras: apostar por el diseño". *Revolución y Cultura*. La Habana, no. 1/2009, pp. 37-45.
- Se extendió a filiales provinciales y luego se independizó del Centro para adscribirse directamente al Cnap. Liana Río lo atendió durante un tiempo hasta ca. 2002. Después lo asumió Ramona Águila, quien siguió al frente hasta 2007, cuando ya radicaba en la sede actual: calle 15, e/ D y E, El Vedado. Luego ha tenido otros responsables: Delfín Lima, Pedro Pérez y Lisset M. Santiago.
- Un segmento con afiches de su autoría formó parte de la exposición conmemorativa *XXX años "en la lucha"*. Inaugurada el 19 de diciembre de 2019 en el propio del Cdav, esa exhibición incluyó también el audiovisual *Memoria*, recortes de prensa, catálogos, carteles, obras, fotografías y otras documentaciones ilustrativas de momentos que la curaduría general estimó significativos en la historia de la institución.
- Declaraciones de Verna Enríquez al autor de este trabajo. La Habana, Cdav, 16 de septiembre de 2019.
- Margarita González Lorente. Proyecto de investigación sobre el Cdav, sin título e inédito. La Habana, marzo de 2010. Todas sus declaraciones son versiones modificadas, y revisadas por la autora, para este trabajo.
- Idem.
- Cfr. "Cdav. Memorias 120 expos más importantes", documento en *word*. Archivo Cdav.
- Algunas, centradas en manifestaciones específicas: Por ejemplo: *El objeto esculpado* (4 mayo- 30 julio, 1990), tuvo proyecto y asistencia técnica de los artistas Alexis Somoza y Félix Suazo. *Las metáforas del templo* (1993), fue curada por los artistas Carlos Garaicoa y Esterio Segura. *Vestigios. Ego: Un retrato posible* (1995), por el crítico David Mateo y el artista Alexis Esquivel. *Alternativas de Diseño no.1 y El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos* fue un conjunto de exposiciones coauspiciado con la Fundación Ludwig de Cuba en 1996; *La huella múltiple I* (1996) contó con la curaduría de Belkis Ayón, Sandra Ramos, Abel Barroso...
- El Centro ha tenido varios directores: Beatriz Aulet, Jorge Rodríguez, Surnai Benítez, Marlene Gutiérrez, Margarita González, Isabel Hernández, Sachie Hernández, Olga L. Triana, Aireem Reyes, Dayalís González y Ernesto Y. Ramírez. Promedian tres años de duración en el cargo, aproximadamente, sin contar los interregnos ocupados por tres subdirectores: José Fernández, Ángel Alfonso y Gretel Medina. Desde el Cnap, ha sido dirigido por varios presidentes: Marcia Leiseca, Omar González, Margarita Ruiz, Rafael Acosta, Alejandro Rojas, Rubén del Valle y Norma Rodríguez.
- Cfr. Carlos Manuel Sánchez y María de la Peña Fernández-Nespral. "NFT, el arte digital que puede acabar con el sistema financiero". En: *www.xlsemanal.com*, 25 de mayo de 2021.
- Cfr. Israel Castellanos León. "IV Salón de Arte Digital: visiones virtuales". *Juventud Rebelde*, La Habana, 7 de julio de 2002, p. 13.
- Se llamó *Fotocopyart (sic)* y tuvo lugar en noviembre de 1999, como parte del I Salón Nacional de Fotografía.

Tristán e Isolda en la Ínsula

La música de Wagner en Cuba

Enrique Río Prado
Estudioso del teatro y la música en Cuba. De asidua presencia en nuestras páginas, su más reciente artículo fue “¡Aquella Habana del cuplé!” (No. 3-2020).

La música de Richard Wagner entró bien tardíamente en Cuba, al igual que en tantas otras plazas de ópera del mundo. Quizás el fracasado estreno de *Tannhäuser* (1845)¹ en la Ópera de París en 1861 predispuso a su autor contra representaciones fuera de territorios germanos y con intérpretes ajenos a dicha cultura. Como dato curioso de la *première* parisina cabe señalar la participación en el reparto de una antigua conocida de los cubanos, la soprano Fortunata Tedesco, a quien Manuel Saumell dedicara una contradanza durante sus espectaculares actuaciones en La Habana entre 1846 y 1848.² Sin embargo, el criterio que su actuación en el papel de Venus mereciera del propio compositor, deja entrever que debe de haber sido una de las responsables de la infortunada puesta.

Una opulenta judía —la recuerda Wagner en sus memorias³— de aspecto ligeramente cómico, la señora Tedesco, que acaba de regresar de una triunfal gira por España y Portugal, donde había cantado óperas italianas [...] Debo decir que le costó gran trabajo asimilarse en un papel que debió parecerle algo extravagante y que solo una verdadera trágica podía interpretar acertadamente.

Así pues, no fue hasta la siguiente década en que comienzan a producirse en forma más sistemática los estrenos wagnerianos en Europa occidental y los Estados Unidos. El título que rompió este hielo fue *Lohengrin* (1850), estrenado en Bruselas, 1870, Nueva York, 1871, Bolonia, 1871, Milán, 1873, Londres, 1875, Nueva Orleans, 1877, Madrid, 1881, Barcelona, 1882 y París, 1887.

En La Habana se hicieron oír algunos fragmentos de las primeras óperas wagnerianas hacia 1880, en las retretas que ofrecía en parques y plazas la Banda del Regimiento de Ingenieros, dirigida por el músico mayor de origen italiano asentado en Cuba Juan Brocchi. El 6 de enero de 1882 se daba a conocer a los habaneros en el Parque Central la obertura de *Tannhäuser*, a la que siguió un «gran mosaico sobre motivos de *Lohengrin*» (4 de agosto del mismo año). El fallecimiento del compositor alemán —13 de febrero de 1883— actualizó su figura en el ambiente capitalino. Las publicaciones se hicieron eco de las últimas noticias relacionadas con el hecho⁴ y muy poco después su música volvería a ocupar los atriles de la banda del maestro Brocchi con la obertura de *Rienzi*



Ilustración 1: Fortunata Tedesco. Grabado de Davignon y Haas, Nueva York.

(18 de enero de 1884) y la «Cabalgada fantástica aérea *Las Walkures* del tercer acto de la segunda parte de la trilogía del *Anillo de los Nibelungos*, por segunda vez en esta capital» [sic] (30 de mayo de 1884).

En una velada efectuada en el Gran Teatro Tacón (hoy Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso), el 1^o de diciembre de 1884, un conjunto formado por doble quinteto de cuerdas y piano ofreció la versión reducida de la marcha de *Tannhäuser*. Las recaudaciones del acto se dedicarían a levantar el mausoleo del publicista, orador y político José Antonio Cortina en el Cementerio de Colón. Cinco días después, una «orquesta» de diez profesores dirigida por Hubert de Blanck, interpretaría el preludeo de *Lohengrin* en La Caridad del Cerro, asociación cultural regida hasta su fallecimiento por el tribuno autonomista.

A pesar de la aceptación pública que atestiguan las distintas repeticiones de estos fragmentos anunciadas por la prensa, ningún título integral del músico alemán subió a los escenarios cubanos hasta 1891. Y ello ocurrió el 17 de enero en Tacón, por la compañía de Napoleone Sieni, quien presentó la versión —italiana, por supuesto— estrenada en Bolonia por el director Alfonso Mariani.

LOHENGRIN. Gran Teatro de Tacón, 17 de enero de 1891 (en italiano). Compañía de ópera italiana de Napoleone Sieni. Director musical Gino Golisciani. Intérpretes: Giuseppina Musiani (Elsa), Hortensia Synnerberg (Ortruda), Oreste Emiliani (Lohengrin), Sr. Pozzi (Enrico, l'Uccellatore), Sr. Lenzini (Federico di Telramondo), Sr. Bartolomassi (Araldo).

Por aquellos años ya había germinado en algunos sectores intelectuales habaneros el rechazo a la ópera italiana, debido en gran medida al deterioro de las puestas y la decadencia de las compañías que nos visitaban. Uno de los más entusiastas admiradores cubanos de Wagner de finales del diecinueve lo fue el poeta Julián del Casal quien —bajo el seudónimo de *Alceste*— publica el mismo día del estreno de *Lohengrin* una extensa crónica en que explica el argumento de la obra.⁵ «El poeta prefirió

no asistir a la puesta —deduce Roberto Méndez en un reciente artículo—⁶ para evitar que aquella presentación, seguramente muy alejada del espíritu de Bayreuth, le decepcionara».

El cronista de otro diario⁷ manifiesta más bien incompreensión ante la nueva estética y escribe dos días después del estreno:

Dirán lo que quieran de la escuela Wagneriana los inteligentes que se jactan de sentir y pensar muy hondo en materia musical; podrán hallar esos privilegiados seres en tal género [... denominados] *música del porvenir* [...] notable profundidad[,] extraordinaria intención y hasta verdadera filosofía [...] Nosotros respetamos mucho la opinión de esos seres superiores, pero la verdad es que por mucha que ha sido la atención con que hemos oído la música especial de *Lohengrin*, ni nos ha hablado nada al entendimiento ni ha llevado la persuasión a nuestro ánimo, como pudiera hacerlo un discurso elocuente o un libro profundo y sabiamente escrito.

Ya en la etapa republicana, el maestro cienfueguero Guillermo M. Tomás y Bouffartigue (1868-1933), (ver imagen 2) director de la Banda Municipal de La Habana, organiza con sus músicos varias series anuales de conciertos presentados en el Teatro Nacional⁸ entre los años 1900 y 1912, que denomina «Grandes Etapas del Arte Musical». En esos programas Wagner tiene un sitial preferente como precursor de la música nueva representada por Richard Strauss, Gustav Mahler, Anton Bruckner y Engelbert Humperdinck, entre otros. Alejo Carpentier lamenta al referirse a esta labor: «Los admirables esfuerzos realizados con su banda por el maestro Guillermo Tomás habían caído en el vacío por falta de ayuda oficial».⁹

En 1913 se conmemora en todo el mundo el centenario del natalicio del músico alemán y el maestro Tomás publica un libro con datos biográficos que comenta el cronista de *La Discusión* Francisco Hermita, mientras el violinista Lino E. Cosculluela publica el folleto de 64 páginas, *El centenario de Wagner*, en la imprenta habanera de Charles Blasco (ver imagen 3) y el músico español radicado en Cuba, Rafael Pastor (1869-1943), compone un *Pequeño poema*, con la dedicatoria «A Sigfrido Wagner, a la memoria de Ricardo Wagner», editado al año siguiente.

Las celebraciones de esta primera centuria en el extranjero coincidieron con la supresión del veto que impedía la representación de *Parsifal* fuera de Bayreuth y fue así que, consecuentemente, el último título wagneriano comenzara a recorrer el mundo hispanohablante, y fuera estrenado en aquel mismo año en Buenos Aires (junio), Río de Janeiro (septiembre) y Barcelona (diciembre), vertido —¡claro está!— a la lengua de Dante por el poeta-traductor Zanardini. Ocho años después, el empresario italiano Adolfo Bracale celebraba su octava temporada habanera y entre las novedades programadas ofrecía dos óperas de Wagner dirigidas por el alemán Ernest Knoch (1875-?), a quien la prensa presentaba como hijo natural del compositor. Así, subió a la escena del teatro Nacional una reposición de *Lohengrin* y el estreno absoluto para nuestro país de *Parsifal*, ambas obras en versión italiana.

Destaca en este elenco el nombre de Ofelia Nieto, (ver imagen 4) la gran soprano gallega, fallecida pre-

PARSIFAL. Teatro Nacional, 9 de febrero de 1921 (en italiano). Compañía de ópera italiana de Adolfo Bracale. Director musical Ernst Knoch. Intérpretes: Ofelia Nieto (*Kundry*), Giuseppe Taccani (*Parsifal*), Edoardo Faticanti (*Amfortas*), Vincenzo Bettoni (*Gurnemanz*), Antonio Nicolich (*Tituel*), Salvatore Persichetti (*Klingser*).

maturamente pocos años después, presente asimismo en los estrenos de este título en Perú y Chile. La promoción en la prensa abunda en particular sobre la escenografía de la puesta, «la misma con que se representó [...] en Buenos Aires, en el teatro Colón y donde figura una escena que representa un panorama gigante (de 120 metros de largo), [...] hecho por la casa Bertini y Prezi, de Milán».¹⁰

Posiblemente este inmenso telón fuese el mismo «panorama móvil» empleado en las *premières* de Madrid y Barcelona, «que iba pasando de un rodillo a otro por el fondo del escenario».¹¹

La crónica del estreno en La Habana, sin embargo, no podía ser más anodina, pues se limitaba a reseñar el argumento y adjetivar el desempeño de cada cantante: «Acertadísima en el papel de *Kundry*», «un excelente Amfortas», «dio a la figura de Gurnemanz todo el relieve apetecible». Solo Taccani consiguió una explicación algo más amplia de su valer: «insigne tenor que domina el repertorio wagneriano. Fue un *Parsifal* inmejorable. Este famoso cantante triunfa en todos los empeños que aborda».¹²

Alejo Carpentier, por su parte, deploraba en una de sus crónicas posteriores que el espectador habanero conminado por el empresario Bracale a decidir la obra de una última función extraordinaria, haya preferido *La Dolores* de Bretón al último título wagneriano:

“Se ejecutó un memorable *Parsifal* en el año 20 —memorable por una serie de percances cómicos que ocurrieron en su representación— con bombardinos y saxofones repartidos entre los violines. ¿Pero quién iba a criticar semejante minucia...? Además, aquel *Parsifal* no convenció a nadie. El teatro quedó vacío en el segundo entreacto. La partitura carecía de arias y calderones. Y cuando Bracale, poco seguro de poder dar una segunda representación, sometió el caso a plebiscito, se le pidió que ofreciera en lugar del drama lírico wagneriano... ¡*La Dolores* de Bretón!¹³

Pasaron dos décadas y media y la música wagneriana quedó relegada para los cubanos a los fragmentos instrumentales que ofrecían en sus conciertos la Orquesta Sinfónica de La Habana, fundada y dirigida por el maestro Gonzalo Roig en 1922 y la Orquesta Filarmónica de La Habana, fundada por el maestro Pedro Sanjuán en 1924. A estas audiciones fragmentarias, debe añadirse alguna que otra escena vocal interpretada en recitales por varios cantantes de paso por la capital cubana. Paul Althouse (tenor, 1931), Maryla Granowska (soprano, 1931), Hans Heinz (tenor, 1938), Astrid Varnay (soprano, 1952). E incluso una soprano cubana, Isabel Elías, cantó por aquellos años con la Filarmónica (1934) la Muerte de amor de *Tristán e Isolda*. Sin dudas, todas estas ejecuciones habían abonado un ambiente propicio en el público para recibir empeños mayores.

En la misma época, la eminente artista noruega Kirsten Flagstad (1895-1962) (ver imagen 5 en la página siguiente), una de las máximas intérpretes del compositor alemán, nos visitaba por primera vez en 1939, contratada por la Sociedad Pro Arte Musical, que la trajo de nuevo ocho años después. En ambas fechas la soprano ofreció su arte en notables recitales acompañada por su pianista habitual, Edward Hart. Al año siguiente (1948) regresó, esta vez invitada por la Orquesta Filarmónica de La Habana, junto al director austriaco Clemens Krauss (1893-1954) y su esposa, la soprano rumana Viorica Ursuleac (1894-1985). En un primer concierto, la Flagstad ofreció la escena y aria *Ah, pérfido!*, de Beethoven, el ciclo de *lieder* de Wagner con textos de Matilde Wesendonck y la balada de Senta, del *Holandés Errante*. Por su parte, la Ursuleac interpretó en una audición posterior la escena final de *Salomé*, de Richard Strauss, su gran especialidad.

Pocos años antes, se había fundado en La Habana la Asociación Cultural, presidida por Guillermo de Zéndegui, que pretendía competir con Pro Arte y en escasas ocasiones logró imponerse a la exclusiva sociedad regida por mujeres, contratando a eminentes figuras internacionales para ofrecer presentaciones en conciertos y óperas. Hacía solo dos años, había invitado a Leopold Stokowski a dirigir en la Plaza de la Catedral la Novena Sinfonía de Beethoven¹⁴ y en 1948, la presencia entre nosotros de la Flagstad propició la organización en muy breve tiempo del mayor logro empresarial de dicha institución. Hacía apenas una semana que la gran artista noruega había protagonizado el estreno de *Tristán e Isolda* en el Teatro Municipal de Caracas —el 5 de noviembre— con un reparto integrado por cantantes wagnerianos que actuaban por aquella época en el Met neoyorquino¹⁵ y la Asociación Cultural contrató de inmediato a todo el elenco para presentar al público —el 13 de noviembre— la *première* cubana de dicho título que subió a la escena del teatro Auditorium arrendado a la rival Sociedad Pro Arte Musical.¹⁶ (ver imagen 6 en la página siguiente) Ofició en esta ocasión una inmensa masa orquestal dirigida por Krauss e integrada *ad hoc*, con elementos cubanos de la Filarmónica y de la Sinfónica, tal como acostumbraba en sus proyectos la Asociación Cultural.

TRISTAN UND ISOLDE. Teatro Auditorium, 13 de noviembre de 1948. Asociación Cultural. Director musical Clemens Krauss. Puesta en escena. Geiger-Torel. Escenografía. Luis Márquez. Kirsten Flagstad (*Isolde*), Margaret Harshaw (*Brangäne*), Max Lorenz (*Tristan*), Désire Ligetti (*König Marke*), Herbert Jansen (*Kurwenal*), Enrique Cámara (*Melot*), René Castelar (*Pastor y Voz de Marino*), E. Torres (*Piloto*).

La prensa de La Habana resultó profundamente impresionada por el acontecimiento. Los críticos Francisco Ichaso y Nena Benítez, ambos del rotativo *Diario de la Marina* y José Manuel Valdés Rodríguez, del diario *El Mundo* se refieren a la aceptación de la obra por parte del público cubano.



Arriba, ilustración 2, Guillermo M. Tomás. Foto Naranjo, La Habana. Y a la derecha, ilustración 3, la gran soprano gallega Ofelia Nieto. Foto Colominas, La Habana.





Junto a estas líneas, ilustración 4, Kirsten Flagstad como Isolda. Foto Carlo Edwards. Debajo, ilustración 5, Programa de mano del estreno de *Tristán e Isolda* en Cuba.

Hace veinte años el estreno de 'Tristán e Isolda' en La Habana hubiera tenido sus ribetes de escándalo. Por aquella época nuestra afición musical estaba congelada en las manifestaciones más rutinarias del 'bel canto' [...] nuestra capital pasaba entonces, como lamentable rezago, por una situación análoga a la que habían vivido muchos años antes los centros artísticos más refinados de Europa. Nuestro problema no constituía, pues, una novedad. Era simplemente un caso de evolución retardada. [...] Las etapas de la cultura no se pueden saltar con garrochas. Wagner llena él solo todo un largo y denso capítulo de la historia de la música. Se puede disentir de su estética. Hoy la música marcha por rumbos muy distintos a los trazados por él. [...] Pero el genio del músico y la conducta del artista son valores que el tiempo no ha socavado (Ichaso).¹⁷

oOo

Reacción del público. Ovaciones cerradas al terminar cada acto. Después del último, cantantes y director fueron llamados a escena más de diez veces. La insistencia del aplauso hizo que Kirsten Flagstad saliera sola a recibir una de las demostraciones más espontáneas que posiblemente haya recibido en su carrera.

¿Gustó Wagner al público que llenaba el Auditorium? Al parecer se interesó por esta obra. Lástima que solo fuera por una noche. Como lo fueron en años pasados 'Lohengrin' y 'Parsifal' (Benítez).¹⁸

oOo

El gozo del [espectador] se reduce considerablemente cuando desconoce el alemán, si bien la enorme fuerza expresiva de la música es más que suficiente para ganar la sensibilidad de todos. Así, aun sin entender una palabra del dúo imperecedero del primer acto, o de la traspasada escena de la segunda jornada y del desgarrador momento final, el espectador siente en la raíz su inigualada fuerza dramática (Valdés Rodríguez).¹⁹

oOo

La presentación de 'Tristán e Isolda' por la 'Asociación Cultural' sobrepasó a cuanto habíamos calculado. Fuimos al teatro con el presentimiento de un espectáculo menos que discreto y salimos de él con la agradable impresión de un espectáculo que soportaría el cotejo con los buenos de su clase que hoy se dan en el mundo. [...] (Ichaso).

Tema recurrente de estos cronistas fue también la calidad del espectáculo y el desempeño de los intérpretes:

El maestro Paul Csonka, que tuvo a su cargo la parte coral, puede estar satisfecho de los resultados obtenidos. Los conjuntos se condujeron con estimable precisión. Ya no es un problema en Cuba este aspecto del espectáculo operático gracias al talento y a la tenacidad del profesor Csonka. / El montaje escénico de la obra fue más que discreto. Merece crédito por esto el *reggisseur* Geiger Torel. De la escenografía de Márquez nos gustó el castillo del segundo acto, bastante menos el jardín del tercero y mucho menos el barco del primero, sobre todo cuando aparecen echadas las cortinas de la tienda de Isolda (Ichaso).

oOo

Tristán e Isolda demanda cantantes especializados en la singularidad de la interpretación vocal y dramática wagneriana; dirección y aparato escénico especialmente idóneos y un director de orquesta no menos especializado en la operática de Wagner. / Este ha sido justamente el gran acierto de la dirección de la Asociación Cultural: haber sabido aprovechar la presencia en La Habana de dos excepcionales intérpretes de Wagner, Kirsten Flagstad y Clemens Krauss. Y en torno a esas dos figuras eminentes ha sabido situar elementos técnicos de valía [...] y a varios cantantes de mérito, tales Margaret Harshaw, Herbert Hansen, Desiré Ligetti, más el tenor Max Lorenz, artista experimentado, excelente actor ciertamente, que de poseer hoy la calidad vocal que sin duda ha de haberlo distinguido, habría podido contribuir a lograr una representación sin reparos de *Tristán e Isolda* (Valdés Rodríguez).

Y en cuanto a la Flagstad, los tres críticos coincidieron por igual en su apreciación.

La soprano Kirsten Flagstad se nos reveló el sábado, a través de la Isolda, como una de las más grandes artistas del canto que nos han visitado en todo tiempo (Ichaso).

oOo

Su labor [...] fue un ejemplo de poder físico, de extraordinario lujo vocal, de fineza interpretativa en el orden vocal y en el dramático. En todo momento estuvo presente en la escena del Auditorium una gran cantante y una intérprete soberana del personaje wagneriano (Valdés Rodríguez).

oOo

Kirsten Flagstad se apoderó de la escena. Su voz, su maestría de cantante y su arte de histrionisa se impusieron desde el primer momento. Supo ser una Isolda de arrebatada vehemencia sin merma de la línea severa del personaje, sin olvidarse de esa lentitud, de ese estatismo que distingue al drama lírico wagneriano de la ópera tradicional (Ichaso).

oOo

La Flagstad mostró, sin reservas, la grandeza de su arte vocal e histriónico, grandeza que los embates de la vida no han podido amenguar ni un ápice, y la cual mostró sin restricciones, abiertamente, en opulencia vocal, en maestría técnica, en absoluto dominio de la escena, en intensa musicalidad, la noche del sábado pasado, cantando con el alma de verdadera artista su Isolda maravillosa para el público de La Habana [...] / Ovaciones cerradas al terminar cada acto. Después del último, cantantes y director fueron llamados a escena más de diez veces. La insistencia del aplauso hizo que Kirsten Flagstad saliera sola a recibir una de las demostraciones más espontáneas que posiblemente haya recibido en su carrera (Benítez).

Por su parte, nuestro novelista mayor Alejo Carpentier, ausente de Cuba por aquel entonces, se privó de asistir al estreno habanero. Sin embargo, residente en Venezuela, sí presenció la función del 5 de noviembre en el coliseo caraqueño, hecho que recuerda en una crónica posterior motivada por la noticia del retiro de la Flagstad, donde se confirma la valoración de los críticos cubanos.

Cuando la magnífica Kirsten Flagstad estuvo en Caracas, nada nos hubiera permitido suponer que en el ánimo de la gran cantante estaba ya maduro el propósito de retirarse de la escena. Aún recordamos la extraordinaria Isolda que interpretó en el teatro Municipal, con una plenitud de facultades vocales, de medios dramáticos, que alcanzaba una maravillosa intensidad al final de la primera escena del segundo acto —aquella en que, desde lo alto de la terraza del castillo, hacía a Tristán (Max Lorenz) la señal convenida. Había tanta fuerza en la voz de esa mujer, tal riqueza y calidad de timbre, y, a la vez, una pasión tan real en su juego escénico, que llegábamos a olvidar completamente una cierta corpulencia que, desde luego, no hubiéramos deseado para la heroína del maravilloso romance celta [...]. Además el propio Wagner no miraba con malos ojos a los cantantes dotados de un físico abundoso, pues estimaba la resistencia y la calidad de la voz sobre todas las cosas [...]. Los cantantes favoritos del maestro de Bayreuth fueron, casi siempre, esos gigantes, esos auténticos nibelungos, que tanto tema dieron a los caricaturistas de la época.²⁰ (Ver imagen 7, página siguiente.)

La experiencia de Caracas suscitó en nuestro gran escritor la producción de su medular ensayo *Tristán e Isolda en tierra firme*,²¹ en el que la obra wagneriana se revela punto de partida para la reflexión cultural y la toma de conciencia de la realidad en el universo latinoamericano, según señala en sus artículos el escritor Roberto Méndez.²² Aun cuando el propósito del texto de Carpentier—como bien demuestra más recientemente Rafael Rodríguez Beltrán—²³ sea "solo un pretexto para otras reflexiones más enjundiosas", no por ello deja de "dar luz con respecto a la visión carpenteriana del gran artista alemán".²⁴

Cuatro años después de aquellos estrenos caribeños, el productor discográfico inglés Walter Legge logró que el legendario director de orquesta alemán Wilhelm Furtwängler (1887-1954), reacio siempre a las grabaciones, aceptara dirigir el título wagneriano al frente de la orquesta Philharmonia, fundada en 1945 por Legge con el único objetivo de realizar registros sonoros en estudio que serían editados posteriormente por el sello europeo Columbia, de su propiedad.²⁵ Eran los inicios del disco de larga duración (placas de acetato o de vinilo de 12 pulgadas de diámetro, reproducidas a una velocidad de 33 rpm —revoluciones por minuto—, con la posibilidad de servir como soporte a grabaciones de obras de gran extensión, sin tener que cambiar el disco cada 3 o 7 minutos, como ocurría con las antiguas placas de 78 rpm). Por otra parte, el proceso de reproducción del sonido había logrado un salto de calidad insospechado, solamente superado treinta años después con la aparición de la técnica digital. Este documento sonoro constituye —a no dudarlo— el testamento artístico del eminente director alemán, quien moriría al año siguiente.

En cuanto a la parte vocal, Legge tuvo que enfrentar asimismo la resistencia de la Flagstad, quien se negaba a intervenir a causa de la pérdida de su potente y monolítico do sobreagudo, que debe emitir Isolda en dos momentos del extenso dúo con Tristán. No obstante, la soprano conservaba el resto de su regis-

ASOCIACION CULTURAL (Temporada de 1948 - 49)

Presenta el ESTRENO en CUBA

"Tristán e Isolda"

OPERA EN 3 ACTOS

RICARDO WAGNER



TEATRO "AUDITORIUM"
CALZADA y D - VEDADO
SABADO 13 DE NOVIEMBRE DE 1948
A LAS 8.30 P.M.

Domicilio social de la Asociación: Calzada 602, casi esquina a C.
Teléfono F-7660 - Vedado.

tro intacto, por lo que, la esposa de Legge, Elisabeth Schwarzkopf (1915-2006), igualmente magnífica soprano germana del pasado siglo, se ofreció a reemplazar con su voz a la cantante noruega en aquellas notas extremas,²⁶ gracias a lo cual, podemos hoy apreciar la calidad tímbrica de esta gran artista en uno de sus emblemáticos papeles y en un momento muy próximo a su actuación habanera.

Y por si fuera poco, en este siglo ha visto la luz un sorpresivo fonograma en soporte de disco compacto (ver imágen 8), con la grabación del concierto ofrecido por Flagstad en La Habana y dos extensos fragmentos de la puesta de *Tristán e Isolda* — parte del dúo del segundo acto y la escena final o *Liebestod*—. Las temporadas de la Filarmónica habanera en aquellos ya lejanos años se radiaban por la estación RHC Cadena Azul patrocinadas por la General Motors Interamericana Corporation. En algún momento del registro se escucha la voz de un locutor anónimo que anuncia la transmisión radial del evento. Se trata de don Pablo Medina (1895-c.1960), notable periodista y locutor matancero, “uno de los animadores más capaces en espectáculos de alto rango, como los conciertos de la Filarmónica, que presentaba y comentaba por la radio”.²⁷

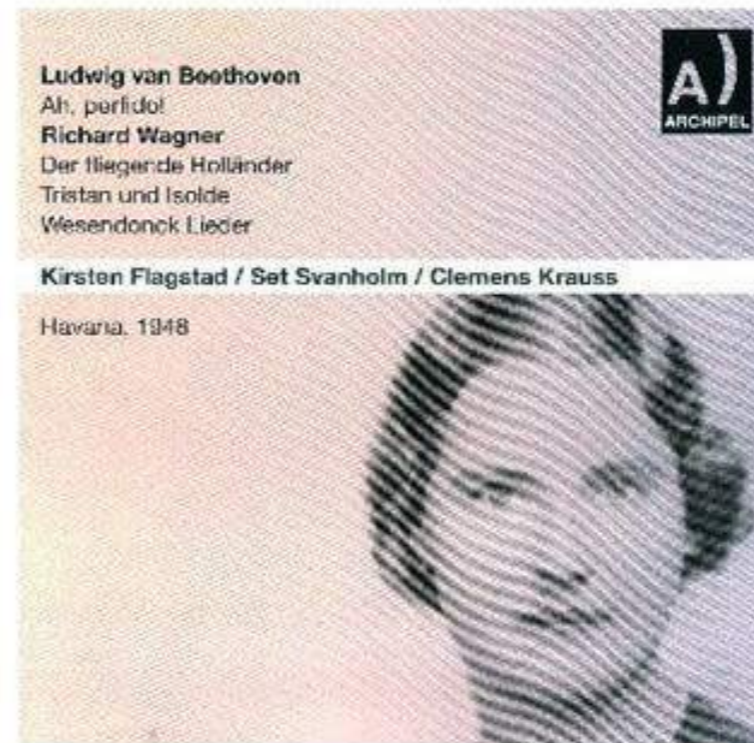
El texto introductorio del CD incurre en algunos errores, seguramente ocasionados por falta de información en el registro original. Las selecciones del *Tristán* no forman parte del concierto de la Filarmónica habanera como se da a entender, ni fueron interpretadas por esta orquesta, ni es Set Svanholm el tenor que acompaña a la Flagstad en el fragmento del dúo, sino Max Lorenz, según queda dicho más arriba.

La extraordinaria representación de 1948 marca el primer estreno wagneriano en Cuba interpretado en lengua original. En el presente siglo, otras dos obras de este autor han subido por primera vez a escenarios habaneros, cantados también en alemán, ambos producidos por el Teatro Lírico Nacional de Cuba, con puesta en escena del teatrasta germano Andreas Baesler. Se trata de *El holandés errante* (en la Sala Avelleda del Teatro Nacional de Cuba, 15 de noviembre de 2013. Dirección musical de Eduardo Díaz) y *Tannhäuser* (en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso, 26 de marzo de 2016. Dirección musical de Walter Gugerbauer). En estas puestas descuellan sobre todo las intervenciones femeninas de Johana Simón, Milagros de los Ángeles y Alioska Jiménez, así como las actuaciones del barítono mexicano Jorge Martínez y los cantantes nativos Yuri Hernández (tenor) y Marcos Lima (bajo). Quedan aún pendientes para nuestro público los títulos mayores del gran compositor germano —*Los maestros cantores* y la tetralogía *El anillo del Nibelungo*.

En los últimos tiempos varios intelectuales cubanos —como los citados Rafael Rodríguez Beltrán y Roberto Méndez— mantienen vivo el fuego votivo de su admiración por el «Minotauro de Bayreuth». Todos han recibido la herencia del legado carpentieriano. Nuestro novelista exhibe copiosa bibliografía donde abundan los artículos y crónicas dedicadas a Wagner, entre ellos destacamos, para concluir estos comentarios, los publicados en el diario habanero *El Mundo* a raíz de los aniversarios 150 del nacimiento y 80 de la muerte del compositor alemán.



A la izquierda, caricaturas de Conrado W. Massaguer: arriba, Isolda (ilustración 6); y debajo, Richard Wagner (ilustración 7). Bajo estas líneas, ilustración 8, carátula del CD con las grabaciones de Flagstad en La Habana.



[...] La música de Wagner clamaba, bramaba, triunfaba —o era silbada— en toda Europa. Se iba haciendo una tremenda presencia que echaba abajo, poco a poco, todo el negocio de la fabricación de óperas fáciles, toda la industria de la producción lírica en serie. Comenzaba para la historia de la música una era wagneriana que se extendería hasta bien entrado el siglo XX, arrasando consigo sus héroes y sus mitos.²⁸

NOTAS

¹ El año entre paréntesis después del título refiere la fecha del estreno absoluto de la obra en territorio germano.

² E. Río Prado. *Pasión cubana por Giuseppe Verdi. La obra y los intérpretes verdianos en La Habana colonial*. Ed. Unión. La Habana, 2001, p. 11-26.

³ Richard Wagner. *Recuerdos de mi vida*. Ed. Arte y Literatura. La Habana, 1990, p. 348. Se evidencia en este fragmento el proverbial antisemitismo del compositor alemán.

⁴ “Los últimos momentos de Wagner”, en *El Triunfo*, 13 de marzo de 1883.

⁵ *El País*, 18 de enero de 1891, reproducido en *Prosas. Edición del Centenario*. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1964. Tomo III, p. 64-68.

⁶ Julián del Casal entre el lodo de La Habana y la música de Wagner”, en *Palabra Nueva*, enero/febrero 2020, p. 64-68.

⁷ *La Unión Constitucional*, 20 de enero de 1891.

⁸ Nominación que se da al antiguo Tacón a partir de 1902.

⁹ A. Carpentier. “Panorama de la música en Cuba. La música contemporánea”, en *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, diciembre de 1947, reproducido en *Ese músico que llevo dentro*. Ed. Letras Cubanas, 1980, tomo III, p. 275.

¹⁰ *El Mundo* 4 de enero de 1921.

¹¹ <https://www.teatreal.es/es/noticia/estreno-parsifal> y <https://ddd.uab.cat/pub/.../1963/42044-017-04@societaticeu.pdf>

¹² *El Mundo*, 10 de febrero de 1921.

¹³ A. Carpentier, *Op. cit.*, p. 274.

¹⁴ Ver mi artículo “El caso Kleiber. Polémica cubana en torno a una figura universal”, en *R y C*, 2020-1, p. 23-24.

¹⁵ Carlos Salas. *100 años del Teatro Municipal*. Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, 1980, p. 60.

¹⁶ Esta circunstancia ha provocado con mucha frecuencia que se atribuya erróneamente a Pro Arte la producción de este estreno.

¹⁷ Francisco Ichaso, en su sección “Escenario y Pantalla” del *Diario de la Marina*, 16 y 17 de noviembre.

¹⁸ Nena Benítez, en su sección “Música y Músicos”, del *Diario de la Marina*, 21 de noviembre de 1948.

¹⁹ J.-M. Valdés Rodríguez, en su sección “Tablas y Pantallas” del periódico *El Mundo*, 16 de noviembre.

²⁰ “El arte de retirarse a tiempo” 12 de junio de 1951, en *Letra y Solfa Música (1951-1955)*, p. 11-12.

²¹ *Tristán e Isolda en tierra firme. Reflexiones al margen de una representación wagneriana*, Caracas, Venezuela, 1949. Reproducido en la revista *Casa de las Américas* N° 177, 1989, p. 2-26.

²² Roberto Méndez. “Tristán, Isolda y el mito americano”, en *Cúpulas*, año II, N° 6-7. septiembre de 1997, p. 13-23 y “Ópera y discurso histórico-narrativo en *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier” (discurso de ingreso como miembro de número en la Academia Cubana de la Lengua, 2009).

²³ *Carpentier y el Minotauro de Bayreuth*. Ed. Letras Cubanas. La Habana, 2018. Esta obra recibió el Premio Alejo Carpentier de ensayo de ese año.

²⁴ Ídem, p. 69.

²⁵ Esta grabación se distribuyó en el continente americano, editada por la marca RCA Victor.

²⁶ «Dossier du mois. Elisabeth Schwarzkopf», en *Harmonie-Panorama Musique. Le Journal du Disque Compact* N° 34, septembre 1983, p. 47.

²⁷ Oscar Luis López. *La radio en Cuba*. Ed. Letras Cubanas, 3ª edición, 2002, p. 510-513.

²⁸ “Richard Wagner 1813-1883-1963”, en *El Mundo*, 8 de junio de 1963, reproducido en *Alejo Carpentier. Ese músico que llevo dentro*, tomo I, p. 145-147.

MARTÍ

en dos fotos

Jorge R. Bermúdez
Ensayista, poeta
e historiador del arte

La lectura integral de una fotografía no sólo implica saber ver lo que se ve, sino también informarse de las situaciones que la propiciaron y sus contextos. Ello se hace algo común cuando hojeamos el álbum personal o familiar; no así cuando de la persona retratada tenemos muy poca o ninguna información, o de tenerla nos mueve un sentimiento de amor o devoción. Esto último, es lo que sentimos cuando observamos la iconografía fotográfica de José Martí. De él, de su vida y obra, por razones obvias, sabemos mucho más que de algunos de nuestros familiares o de la mujer que una vez amamos y no pudimos retener a nuestro lado. En imperecederos documentos, testimonios y cartas él nos reveló sus sentimientos, pensamientos y obras, así como en las más de cuarenta fotos que hacen su memorable iconografía. Sin embargo, dos son las fotos que tienen una mayor preferencia en nuestra población: la que se tomó con María Mantilla en Bath Beach, estado de Nueva York, en 1890, y la única donde aparece solo y de cuerpo entero, hecha en Temple Hall, Jamaica, en 1892.¹

Resulta interesante observar que, entre una y otra foto, transcurre uno de los períodos más significativos del accionar revolucionario y literario de Martí. Y que en ninguna otra —incluida la hecha en la cárcel en 1870— se nos revelan con mayor nitidez las particularidades contextuales que las propiciaron. El trienio 1890-1892 cierra uno de los ciclos existenciales más agónicos y decisivos del apostolado martiano, el cual va del Congreso Internacional Americano de Washington (1890) a la fundación del Partido Revolucionario Cubano (abril de 1892). Durante el mismo enfrentará el alza de la tendencia autonomista en la Isla, las aviesas intenciones anexionistas de los organizadores del citado Congreso, el recrudescimiento de las viejas rivalidades entre los cubanos de la emigración y, por si fuera poco, la definitiva ruptura de su matrimonio con la consiguiente separación de

su hijo, entre otros hechos capitales de su vida. Este fragmento del discurso que pronunciara el 10 de octubre de 1890 en Hardman Hall, en conmemoración del veintidós aniversario del inicio de la Guerra de los Diez Años, habla por sí solo: “Ni alardes pueriles, ni promesas vanas, ni odios de clase, ni pujos de autoridad, ni ceguera de opinión, ni política de pueblo ha de esperarse de nosotros, sino política de cimiento y de abrazo, por donde el ignorante temible se eleve a la justicia por la cultura, y el culto soberbio acate arrepentido la fraternidad del hombre...”. Su agotamiento y quebranto tocan el alma, y lo “echa” el médico al monte. El verbo empleado en su prólogo a los *Versos sencillos*, concluido en 1890, es revelador de su estado físico y espiritual de entonces. Y a Catskills va por segunda vez. Las treinta y dos horas de viaje en una embarcación a vapor Hudson arriba, bien valen la pena, porque allí van “los que tienen sed de lo natural, y quieren agua de cascada y techo de hojas”. (No es casual que el cantautor cubano Mario Darias, al musicalizar los *Versos sencillos* de Martí, también incluyera su *Prólogo*, parte inseparable del hecho poético contenido del mismo). De regreso a Nueva York, trae consigo el citado poemario, que publicará al año siguiente, donde hace gala de su dominio del octosílabo de la copla; pero, sobre todo, de una forma nueva, llana y sincera, de sentir y decir la vida a partir de la suya propia. Pocos poemarios explicitan su carácter autobiográfico como los *Versos sencillos*, y pocos lo hacen con el peso del Universo sobre sus versos.

NOTA

¹ Sobre el lugar no hay total acuerdo, si Temple Hall o Bond Hall, otra plantación de tabaco a 15 kilómetros de Kingston, Jamaica. El retrato fue hecho por el patriota y fotógrafo cubano Juan Bautista Valdés, a quien Martí le dedicó una copia.



Primera foto

En conocimiento del contexto, se comprenderá mejor esa primera impresión, entre la ternura y el espanto, que transparenta su rostro al visualizar el retrato que se hiciera junto a María Mantilla en los alrededores de Bath Beach, el verano de 1890. Martí viene de la gran ciudad a una urbanización playera en busca de tranquilidad. (Su soledad es un estado permanente, aun cuando está rodeado de personas. Es su estado). Cuando hablamos de ciudad, hablamos de intrigas políticas, rivalidades y jornadas laborales que, en su caso, las más de las veces exceden las doce horas. Como bien se observa en la foto, no ha tenido tiempo de cortarse el cabello. Pero también viene a buscar comprensión, hogar..., aunque sea por unas horas. Carmen Miyares ha trasladado su casa de huéspedes a Bath Beach, en busca de una clientela que le propicie cierta solvencia económica. Y con ella está María, la más pequeña de sus cuatro hijos. Ese domingo de verano, del que no tenemos constancia, salvo la comentada foto, se nos antoja soleado, ideal para los bañistas; la playa es un hervidero de gente, la casa de Carmen también. Martí, al llegar, prevé lo impropio del momento; su agorafobia lo asfixia, no está para conversaciones bana-

les, mucho menos para personas que le son poco o nada afines. Su capacidad de atención y comprensión están casi agotadas luego de una semana de reuniones, mítines, despachos, visitas de patriotas... Solo aspira a tomar su dosis de aire y luz..., quizás, de amor, para poder el lunes reiniciar la marcha, la vida. Se descubre, saluda con gentileza a las damas allí reunidas en animada charla, y detiene su mirada en la de Carmen, quien desde temprano tiene vestida a María. Se excusa con las dos; ha perdido el ferry de las siete de la mañana con destino a Brooklyn, por lo que la conexión con el tren también se le desfasó. Vuelve a excusarse... María lo apremia. Se despide, le da la mano a la niña y salen en dirección a la playa, a la libertad.

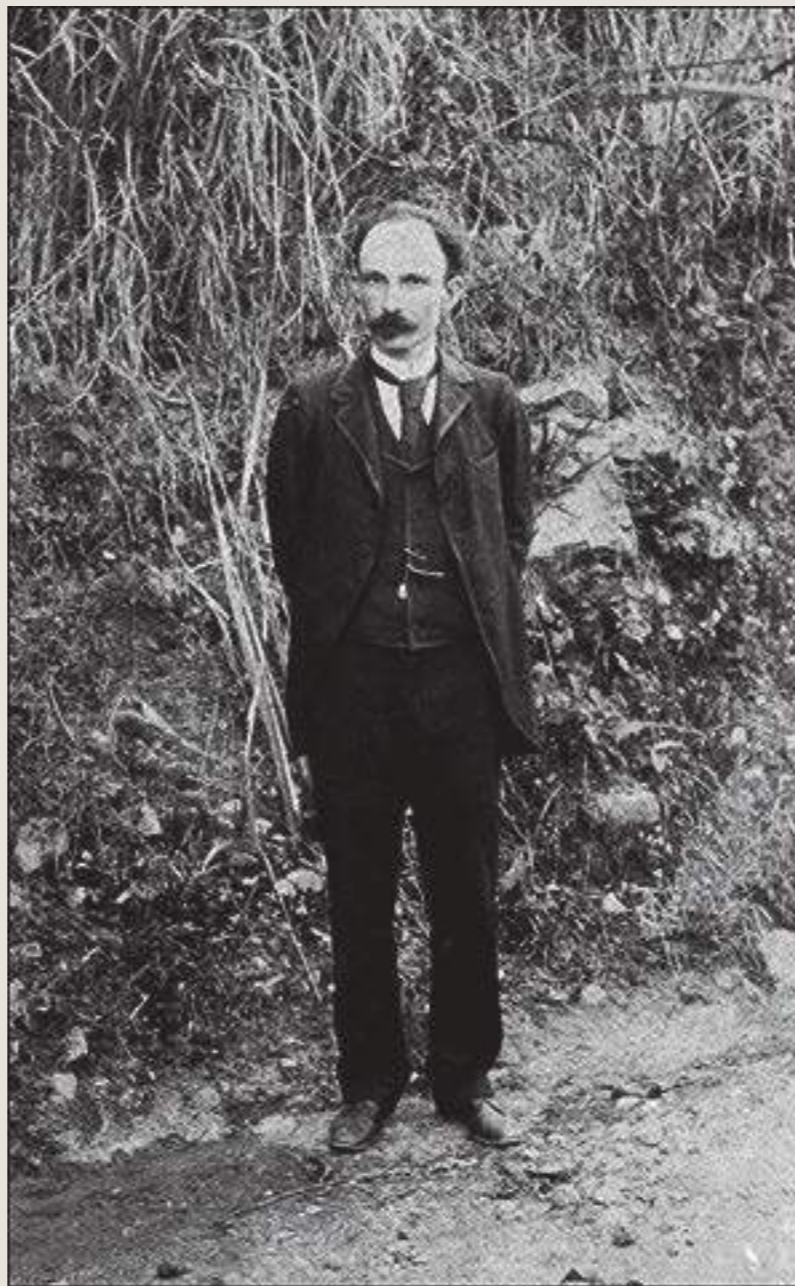
María lleva puesto un vestido de una sola pieza hasta el cuello, altos botines y un sombrero de paja adornado con flores. Quienes la ven en compañía de aquel hombre hacer el recorrido habitual de cada fin de semana, no dudan en apostar que se trata de padre e hija. Sus cuidados para con María, parecen no dejar lugar a dudas. Tampoco esa zona que se visibiliza entre los ojos y la frente, tan idéntica en la niña que viste de blanco a la del hombre que viste de negro. Martí hace caso omiso de los comentarios, de las miradas. Cree conocer a todos aquellos que aún tienen verdades que mentirle... Pero le queda la Patria, que es toda suya. Él camina del lado de la naturaleza, del amor. No escucha, y cuando lo hace, es para oír el canto reciente y decreciente, a intervalos, de las olas al llegar. Siente con todas sus fuerzas el bienestar que le propician aquellas escasas horas en compañía de María..., y el aire y el olor a frondas. Y aunque las tensiones aún se le resisten, finalmente, ceden.

La alta mañana no puede ser mejor. Se camina, y se observa y se siente como propio todo lo que de puro ofrece el camino. A lo lejos, la vela, límpida de luz y espumas; a unos pasos, la joven institutriz bajo la flo-

reada sombrilla, junto a la niña rica, que juega a hacer un castillo en la arena. Allá, en la barranca de todos, los niños pobres, los más libres. Y más acá, en la misma dirección que llevan Martí y María, cual una aparición de los tiempos que corren, una cámara, un trípode y un fotógrafo. Este les sonrío. Ve en ellos la presa propicia que le reporte los primeros dólares del día. Martí le devuelve el saludo. A María le impacienta la idea de posar para la máquina de captar imágenes. A Martí, también; sobre todo, junto a María, ajenos a todos y a todo. Finalmente, accede: "Hagámonos una foto". El fotógrafo sonrío complacido, en tanto prepara su medio de impresión. Martí lo interrumpe: "Aquí, no... Allá, bajo el árbol que está junto a la casa abandonada". Y allá van los tres: María gozosa; Martí, no menos... Y el fotógrafo con la carga de todos los días: el negro y misterioso cajón que fija el tiempo. Si soledad, agobio y ternura pudieran hermanarse, aquí están hermanados en una sola persona. Martí se sienta en una silla que el fotógrafo tiene a mano para tales ocasiones, rodea con su diestra la tierna cintura de María, y la estrecha hacia sí, como si quisiera aferrarse a ella... No quiere que se le escape, como tantas otras cosas queridas en su vida. María, atenta solo al instante que prefigura la foto, se quita el sombrero, para que su frente se iguale en cualidad visual a la de su acompañante; aun de pie, ella no alcanza a tener la misma estatura que él sentado. Bromea al respecto. Martí cruza su pierna derecha y apoya sobre ella el *derby* o bombín, cuyo agarre le sirve de justificación a su siempre bien cerrada mano izquierda. Atrás, el tronco del árbol refuerza el eje de simetría de la composición, haciéndola casi axial; mientras que la tabla central del bastidor de la puerta, pintada de oscuro, delinea la silueta del rostro de Martí. Sus zapatos han sido lustrados; pero, aun así, no enmascaran su demasiado uso; la media blanca — la del pie derecho —, por contras-

te, deviene punto focal último del recorrido visual de la imagen. El contrapunto entre blanco (vestido de María) y negro (traje de Martí), es otro factor de reforzamiento del eje de simetría de la foto.

No creo que el fotógrafo haya tenido mucha participación en la pose; más bien esta es hija de una circunstancia, de un acercamiento dictado por los sentimientos y hasta por la propia costumbre de hacerse retratar de Martí, quien tenía plena conciencia de que la nueva imagen técnica creada por el hombre, sería la dominante en el siguiente siglo. También la técnica del *tin type* (ferrotipo) al hacer más expedito el acto de aprehender por la lente el instante, contribuirá a que la pose sea más natural. María es bella, alegre, aunque en ella ya vislumbramos algo de la inquietud de la edad, apenas diez años. Martí, por el contrario, es sólo, melancólico; aunque al lado de la niña, debió sentirse bien atado a todo aquello que lo distanciaba de su desasosiego de la víspera, al menos, por un instante. No obstante, otra realidad parece penetrar su mirada. Finalmente, quietos, uno al lado del otro, quedan para siempre. La más bella, sin dudas, de todas las fotos de la iconografía martiana. Quien no la vea así, no siente.



El retrato

(Martí, Kingston, Jamaica)

*Esencial, increíble,
descorre el mediodía
con mano férrea y dulce,
el miniado manglar*

*y sus insectos suaves,
decorados. Acerca
lo entrañable y lo fiel
como un sincero huérfano.*

*Penetro despaciosa
al vals vertiginoso
de las palmas inmóviles
al sol, de los yerbajos.*

*Su traje me conmueve
como una oscura música
que no comprendo bien.
Toco palabra pobre.*

Fina García Marruz, *Las miradas perdidas*

Segunda foto

La foto de Temple Hall es otra historia, el extremo opuesto de una misma identidad visual. En la de Bath Beach prevalece lo femenino (el Yin); en la de Jamaica, lo masculino (el Yang). La primera es la de *La Edad de Oro* y los *Versos sencillos*; la segunda, la de las bases del Partido Revolucionario Cubano y el *Manifiesto de Montecristi*. Aquella, la de los poetas, padres y amantes; ésta, la de los patriotas y amigos. Y en busca de estos, para hacer más suya la cercanía a ellos y la unión — sobre todo, la unión —, va Martí a Jamaica. Con igual propósito antes ha ido a Tampa, a Cayo Hueso, a República Dominicana. Antes ha vivido en desasosiego, en guardia frente al acto vil que lo aparte y despoje, irremediablemente, de la misión que se ha impuesto como destino. Él bien sabe lo que es la vida. Ya ha sacrificado todo aquello por lo que un hombre duda en partir, aunque la causa sea justa, santa. Y hay muchos hombres íntegros, ejemplares, incluso, con un historial

revolucionario igual o mayor que el suyo, que están dispuestos a asumir idéntico destino en nombre de la independencia de Cuba. No ha dudado en retratarse más de una vez con ellos. Los siente a su lado respirar sus mismas inquietudes, sus mismos desvelos. Pero su insomnio es planetario; él aún ve más allá que ellos. Allí, adonde no llega su intuición de político sagaz, llega su gran cultura y sensibilidad. Y aún más allá, su poesía. Y en esto le saca un buen trecho a los más valientes e inteligentes entre los valientes e inteligentes. Sabe, por experiencia, que unir hombres, es la tarea más ingrata y difícil; morir por el bien de todos, es "continuar viaje": la acción, cual fíbula, que une lo ya conocido por conocer. Su iconografía fotográfica está regida por tres tipos de retratos: los que se hace solo; los que se hace en compañía de amigos y patriotas, y aquellos que llamaremos familiares. Estos últimos son pocos, porque en ellos solo posa con José Francisco, María Mantilla y los hijos "adoptivos" — todos hijos de patriotas —. Hasta el presente, no se conoce foto alguna con la madre, el padre, las hermanas, y solo una con su esposa e hijo. Si bien Agramonte, Gómez, Maceo, García y tantos otros patriotas, tienen madres y esposas que los impelen a la lucha, Martí carece de ese otro apoyo cuasi divino. Él suple esta carencia con una muy personal dimensión del amor, que le nace de todo lo que observa, ama y hace, dejándolo desatado de sí mismo, igual a todos, o más bien extraño a ellos. Ha dejado de ser para sí, para ser de los demás. Convencido vive de ello, cuando con palabras como sacadas de un texto bíblico, expresa: "Quien se da a los hombres es devorado por ellos (...); pero es ley maravillosa de la naturaleza que sólo esté completo el que se da; no se empieza a poseer la vida hasta que no vaciamos sin reparo y sin tasa, en bien de los demás, la nuestra". De los retratos hechos en Jamaica, el que nos ocupa, es el mejor testimonio. Tam-

bién es el menos solitario, aun cuando es el único de cuerpo entero que se toma solo, quizás, porque todo él está ya en pie de guerra. Su mirada, directa, nos lo dice: ha logrado reunir a la gran familia de la Patria bajo su ideario emancipador. Su liderazgo pertenece más a sus ideas que a él. Y esto último lo halaga. Las manos detrás, centran la expresión del rostro, todo frente, ojos: alma. Su vestir, si bien compite con la rala vegetación del talud de fondo, resalta por su sencillez, lo sobrepasa. Es obra tanto de la posición que ocupa en la composición, como de su egregia figura, débil y fuerte a la vez, sin ornamento alguno. La corbata, de escolar sencillez; los zapatos, ¡magníficos! Bien pudieron ser los de Jesús de Nazareno, de usarlos cerrados y con cordón en su peregrinar por el desierto. Además de Valdés, el fotógrafo "ejemplo y honra de su patria", como él lo llama, posiblemente, alguien más está observando la toma; quizás, uno de los tantos patriotas con los que se ha reunido para hablar de organización, pertrechos y Partido. Pero, ahora, al posar, sólo habla consigo... Y piensa en Carmen. Pero, ¿cuál de las dos? O en María, o José Francisco... Además, se sabe cerca, muy cerca de la hora del sacrificio mayor; ante tamaña tempestad existencial, el propicio broche que finalmente cierre su manto de Apóstol. "Estoy a punto de cumplir mi misión", parece decirnos. "Sólo es cuestión de tiempo". Y así queda, voluntarioso conspirador, con una muy leve rotación del rostro hacia la derecha en relación con la hierática frontalidad de sus hombros, algo estrechos para testa tan poderosa. El centro de la foto es su rostro. Y las manos detrás, sosteniendo el arma cuyo disparo anunciará el inicio de la guerra necesaria.