

2 EL MILAGRO SIRIQUE

José León Díaz | El gran fotógrafo cubano Ernesto Fernández, rescata (y nos regala) el testimonio gráfico de una de las más importantes peñas de la música tradicional cubana.

8 PEDRO SANJUÁN Y EL AFROCUBANISMO MUSICAL EN EL CONTEXTO DE LA VANGUARDIA CUBANA DE LA DÉCADA DE 1920

Greta Perón Hernández | La autora, enfrentando unas veces la omisión y otras la sobrevaloración, coloca en su justo lugar la relación entre el gran director y compositor español y la música afrocubana.

18 OLGA PORTUONDO. ENTENDIENDO EL MUNDO DESDE SANTIAGO

Alain Serrano | Entrevista con la personalidad de las ciencias sociales a quien estuvo dedicada la XXIV Feria Internacional del Libro.

22 LEONARDO ACOSTA DESCOLONIZADOR

Raúl Fernández y Daniel Whitesell | Los autores encuentran en la visión descolonizada de la cultura, una de las claves de la amplia obra de este intelectual, a quien, en el caso de las letras, estuvo dedicada la más reciente Feria del Libro.

27 ESCRITURA FRAGMENTADA Y GESTUALIDAD FEMENINA EN *Lumpérica* DE DIAMELA ELTIT Y *Naciste pintada* DE CARMEN BERENGUER

Iledys González Gutiérrez | La interacción de la escritura y el cuerpo femeninos según la asumen dos escritoras chilenas contemporáneas: Diamela Eltit y Carmen Berenguer, ambas con una fuerte postura contestataria del orden patriarcal, al que no se enfrentan solo de manera sociológica, sino también política.

32 INMIGRANTES E INMIGRANTES. TESTIMONIOS BIEN DISTINTOS DESDE GRAN BRETAÑA Y LOS ESTADOS UNIDOS EN LA LITERATURA SOBRE LA DIÁSPORA CUBANA

Alexandra Sánchez | Contraposición de dos novelas, dos visiones sobre el Caribe y sus inmigrantes en dos contextos y tradiciones diferentes: *Dreaming in Cuban*, de la cubano-americana Cristina García, y *The Opposite House*, de la nigeriano-inglesa Helen Oyeyemi.

36 ARQUITECTURA Y URBANISMO

EL SECRETO A VOCES DE MENORCA

Ángela Rojas | Esta vez nuestra sección busca su tema en la prehistoria, en las edificaciones de los primeros habitantes primitivos de esa isla mediterránea.

44 ARTE RUPESTRE MUNDIAL, UNA MIRADA DESDE LA PERIFERIA

Divaldo Gutiérrez Calvache | Del arte rupestre, una de las principales evidencias de la capacidad intelectual de nuestros ancestros, se esboza un recorrido por algunos de sus principales sitios en el mundo, muchos de ellos considerados Patrimonio de la Humanidad.

51 TRAZOS PARA UN BOSQUEJO DE GUY

Israel Castellanos León | Acercamiento a uno de los críticos de arte más notables de la primera mitad del siglo XX cubano.

57 UNA VOZ CUBANA EN LA GESTIÓN DE LA DECLARACIÓN UNIVERSAL DE LOS DERECHOS DEL HOMBRE

Antonio Fernández Seoane | Volviendo a Guy Pérez-Cisneros, aquí se nos habla de su otra faceta: diplomático.

62 *Rent*: ¿EMPEÑAR EL MUSICAL?

Vivian Martínez Tabares | Varias preguntas se formula la autora, entre ellas si debemos seguir el camino de *Rent* con vistas a revivir el teatro musical en la Isla.

65 FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET DE LA HABANA: EDICIÓN 24

Reny Martínez | Un rápido pero enjundioso repaso de una de las grandes fiestas del ballet en el mundo.

69 DESDE LEJOS

JENNIFER RAHIM

De esta escritora trinitense, gracias a la traducción de Maria Grau Perejoan, presentamos «Mar», cuento que explora la identidad caribeña, la cual, en el caso de Trinidad, bebe de su herencia africana, india y europea.

73 A TIEMPO

La memoria de un gallego cubano y de un cubano gallego | Olalla Liñares || *Un tesoro romano recién descubierto en La Habana* | Arassay Carralero || *Lengua que conquista* | Daniel Céspedes || *Los salones de bellas artes de 1916 a 1930* | Lillian Llanes

80 VISTAZOS

82 ESPACIO ABIERTO



PORTADA: Retrato del maestro Gonzalo Roig. Fotografía de Ernesto Fernández.

REVERSO DE PORTADA: Búcaro con flores pintado por Guy Pérez-Cisneros; y retrato de Guy, obra de Domingo Ravenet. Fotografías de Luis Bruzón.

CONTRAPORTADA Y REVERSO: Obras de la serie *Re-verso*, del artista Antonio Núñez.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fornet

y Antón Arrufat

Encargado de

actv. generales

Iván Barrera

Redacción

Israel Castellanos

Alain Serrano

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño

CJLCh

Redacción y

Oficinas

Calle 4 # 205, e/

Línea y 11, Vedado,

Plaza de la Revolución

Tel: 7830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00

atrasado: 5.50

Fotomecánica

e Impresión:

Ediciones Caribe

Permiso

81279/143.

Publicación financiada por el FONCE

Revolución Cultural

No. 1 enero-febrero-marzo |

2015 | Época V |

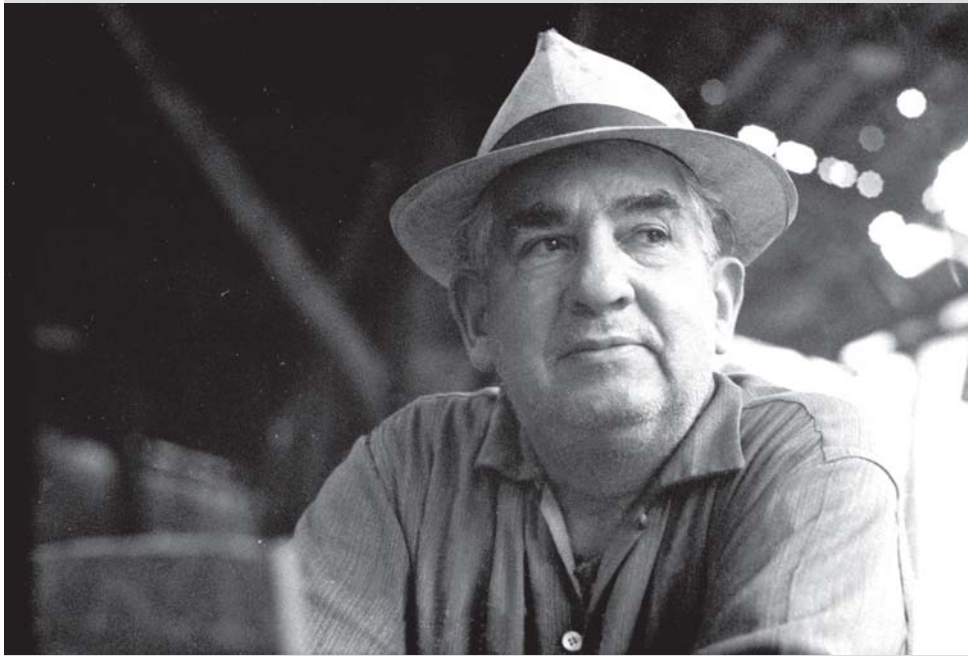
Año 57 de la Revolución |

La Habana, Cuba

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

EL MILLAGRO SIRIQUE

José León Díaz



Sirique (Alfredo González Zuaso). Guitarrista y cantante. La Habana, 29 de septiembre de 1895-18 de febrero de 1980. Animador de la trova [...] integró dúos con la Tanda de Trovadores, con Vitaliano Matas, Armando Viañiz y Miguel Doyle; fue cantante del septeto Los Tutankamen, con el que trabajó el timbalero Silvano Shueg (*El Chori*). Con Carlos Rodríguez, Enrique Enrízo y el tresero Oscar, actuó en la radioemisora CMCQ, de la Loma del Mazo. **Por su Peña pasó lo más granado de la intelectualidad y de la música cubana.** [...]

Radamés Giro. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009, t. 4.

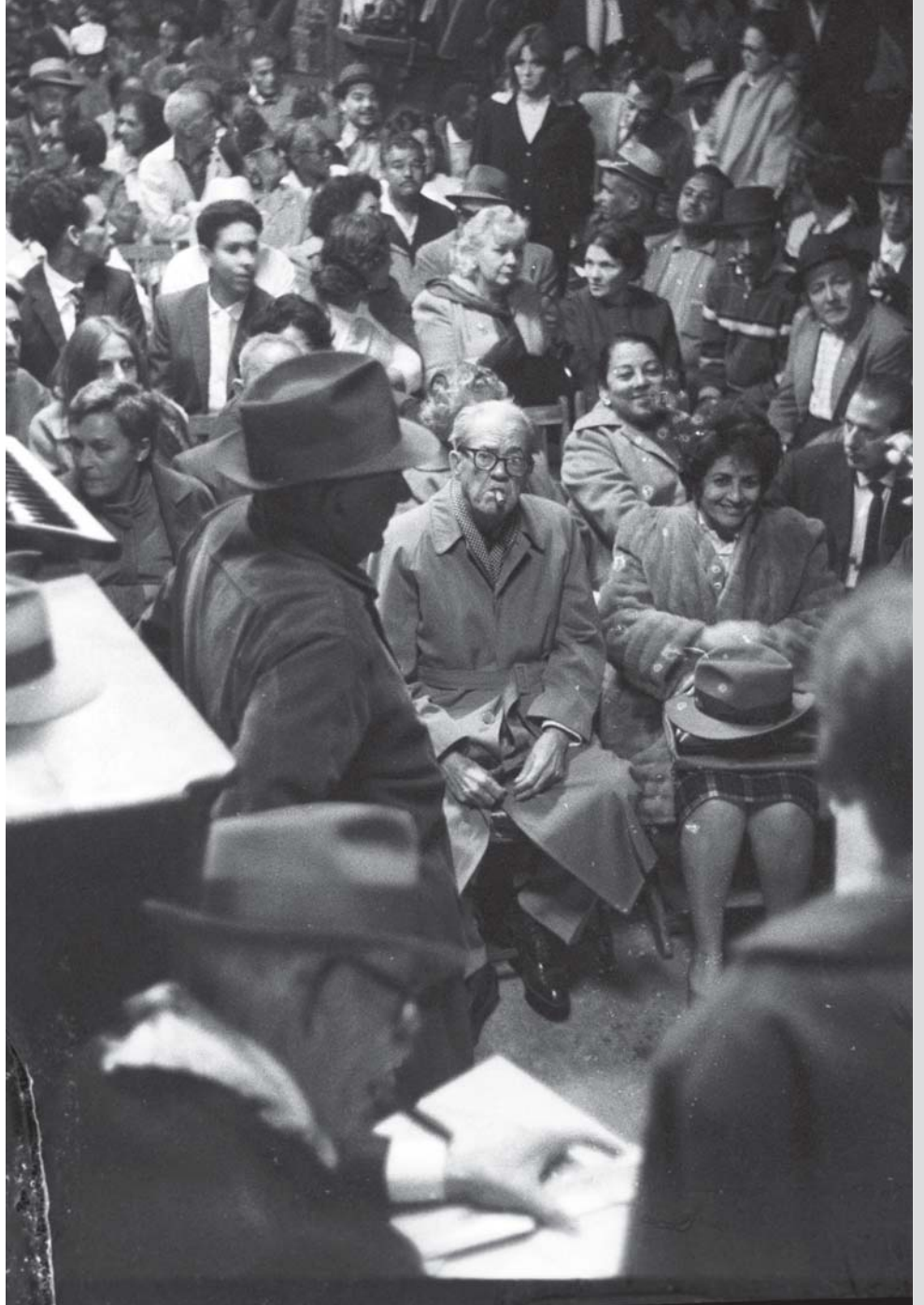


El dios de los fotógrafos es caprichoso. Desconozco sus señas, pero es notorio su desmedido amor por la casualidad. Y la paciencia. En el caso que nos ocupa, esta increíble serie de imágenes que Ernesto Fernández tuvo la gentileza de cedernos para su publicación, la mencionada divinidad tardó largos años en preparar a Sirique. Primero lo hizo instruirse como herrero y hojalatero con uno de los maestros de tales oficios en la isla, el experto fundidor Jaime *El Catalán*. Luego lo entusiasmó por el béisbol, al igual que a su padre –Valentín González, reconocido jugador y árbitro, miembro del Salón de la Fama de este deporte–, de quien heredó el apodo que lo haría célebre. También lo puso tras el volante de un auto de alquiler, lo convenció de formar una familia, reunir algo de dinero y así poder comprar un pequeño taller de herrajes en Santa Rosa casi esquina a Infanta, muy cerca de la zona del Cerro donde había nacido. Allí se asentó, y allí con el tiempo le daría cauce a la que fuera siempre su pasión en la vida: la música tradicional cubana. Porque Sirique, en todos esos años de andanzas, nunca dejó de empujar su potente voz, integrando dúos trovadorescos o conjuntos soneros. Sirique, hay que decirlo, era un gran aficionado de la música. Pero al dios de la fotografía le interesaba más un don muy especial que poseía este hombre: su condición de promotor nato, dueño de un carisma que le facilitaba la relación con todo cuanto brillaba en el universo musical cubano de aquellos años. Llegó incluso a contar con un espacio en la radioemisora CMCQ, adonde convocaba a sus amigos, es decir, los músicos. Luego del triunfo de enero, Sirique tuvo la idea de organizar todos los domingos una peña de música tradicional..., y aquí volvemos a la herrería de Santa Rosa e Infanta, sede escogida por él para esta nueva aventura. Hasta allá podía llegarse todo amante de la música cubana, y disfrutar de ella gratuitamente con una sola condición: estaba prohibida la ingestión de bebidas alcohólicas. Es decir, los asistentes solo acudían por (como en la cita de Voltaire tan repetida en la CMBF) *le plaisir de la musique*. Como complemento a la peña, Sirique decidió formar en 1962 un conjunto integrado por viejos soneros jubilados, que en otros tiempos fueron verdaderas estrellas. No sin ironía lo nombró Los Tutankamen, cuyo lema era: *un maestro en cada instrumento y en conjunto un hogar de ancianos*. Y si me lo permite, en este caso el dios de los músicos, Los Tutankamen constituyeron una suerte

de antecedente del Buena Vista Social Club. Entre sus miembros se encontraban músicos de calibre como el tresero mayor Isaac Oviedo, Luis Peña el Albino y el famoso timbalero Chori. Y la peña creció, cómo no. Hasta el punto de que la televisión y el cine se hicieron eco de ella. La gran dama de la canción cubana Esther Borja, realizó uno de sus programas *Álbum de Cuba* desde la popular herrería; y el ICAIC filmó allí un documental dirigido por Héctor Veitía en 1966, sin duda un valioso testimonio por las actuaciones que el realizador recogió para la historia. Fue así que la peña de Sirique se convirtió en una de las más famosas que hayan existido en Cuba. Durante años congregó todos los domingos a los más célebres trovadores cubanos, entre ellos: el Trío Matamoros, Sindo Garay, María Teresa Vera, Odilio Urfé, los boleristas Bienvenido Julián Gutiérrez y Juan Pablo Miranda, entre otros. Notable participación también tuvieron los rumberos Agustín Pina, *Flor de Amor*, Mario Dreke y Osotolongó. Por si fuera poco, allí se celebraron homenajes a Sindo Garay en su centenario, al trío Matamoros, a

Aquella noche de enero de 1967, se homenajeaba al maestro Gonzalo Roig. En la foto junto a estas líneas, podemos verlo sentado al centro en primera fila, junto a Zoila Salomón.

En la página de la derecha, abajo, el afamado percusionista conocido como el *Chori*. Las botellas frente a él son las que empleaba en su peculiar concepto de la percusión, no olvidar que en la herrería de Sirique estaba prohibida la ingestión de bebidas alcohólicas.





Blanquita Becerra, popular vedette del Alhambra, a los destacados compositores Graciano Gómez, Oscar Hernández, Gonzalo Roig... Y entonces intervino el dios de la fotografía.

Escogió esa noche de enero de 1967 para que Juan Marsé, por aquella época un joven escritor español miembro del jurado del Premio Casa de las Américas, invitara a la peña de Sirique a otro joven, el fotógrafo cubano Ernesto Fernández. La invitación se extendía a los demás integrantes del jurado. Ernesto, aunque conocía de Sirique y sus peñas, nunca había estado allí; no obstante, todavía recuerda y me cuenta:

El lugar impresionaba muchísimo. Y no lo digo solo con el ojo entre-



nado en buscar imágenes, sino por el contexto. Se trataba de un lugar propio de obreros, en realidad un taller, y sin embargo todos estaban muy bien vestidos. Daba una atmósfera parecida a la del Bronx, como me comentó un amigo norteamericano que viera las fotografías recientemente. La música, las luces, el humo creaban un ambiente extraordinario. Por casualidad, y por fortuna para mí, aquella noche homenajeaban a uno de los grandes de la música cubana de todos los tiempos, el maestro Gonzalo Roig, quien dicho sea de paso no solo era un gran músico sino también muy fotogénico. Es algo que, al ver las imágenes, le agradeceré eternamente a Marsé.

Pregunté a Ernesto algunos detalles técnicos, esas curiosidades que a veces sentimos los aprendices de fotógrafo, y me respondió:

Si supieras, ni recuerdo con qué cámara hice las fotos. Sé que no era de mis favoritas, pues estas quedaron destruidas durante la batalla de Playa Girón, y tardé años en encontrar otras que me complacieran. Los negativos indican que era de 35 mm, y lo más seguro es que la estuviera probando esa noche. Aún no sé qué hacer con esta serie de imágenes,





Entre troqueles, prensas, tornos y otras maquinarias, se acomodaban más de trescientos visitantes cada domingo, atraídos por aquella peña que brindaba lo mejor de la música tradicional cubana.



En la página de la derecha, abajo, los miembros del jurado del Premio Casa de las Américas 1967, que asistieron esa noche a la peña de Sirique. De izquierda a derecha, de pie: Germán Rozenmacher, César Fernández Moreno y Juan Marsé. En la segunda fila, sentadas, están las esposas de Fernández Moreno y de Marsé, entre otros jurados.



pero me complace que RyC adelante para el público una selección de ellas. Pienso que en verdad se trata, más que de un trabajo, de un sentido homenaje a Sirique y a todos aquellos que tanto amor dieron a la música cubana. Todas las fotos las tomé en una sola sesión. Y nunca las toqué, ni siquiera las vi entonces. Casi cincuenta años después, cuando mi hijo Ernesto Javier se dio a la tarea de restaurar (gracias a las nuevas tecnologías) todas mis imágenes, fue que las vine a ver y quedé muy sorprendido. Eran unas tiras de negativos que había encontrado en la casa de mi madre, tras su fallecimiento. Es como un milagro de Dios.

La Peña de Sirique terminó luego de la llamada ofensiva revolucionaria, cuando fue nacionalizado el taller. Al administrador situado allí no se le ocurrió continuar, o permitir que continuara aquella maravilla. Tampoco a ninguna institución cultural. Ah, pero hay un último detalle, un capricho que no sé a cuál entidad divina adjudicárselo: Sirique falleció el mismo día que comenzó, en Lajas, Cienfuegos, el Primer Festival de Música Popular Benny Moré, el 18 de febrero de 1980.

Pedro Sanjuán y el AFROCUBANISMO MUSICAL en el contexto de la VANGUARDIA CUBANA de la década de 1920

Greta Perón Hernández.
Musicóloga y directora de orquesta
de notable trayectoria.

A diferencia de lo sucedido en otros países de América donde tras la emancipación de la Península el número de residentes españoles disminuyó de manera significativa, en Cuba la afluencia migratoria de peninsulares se mantuvo fuertemente en ascenso hasta bien adentrado el siglo XX. Extendida a todas las provincias y con una concentración mayoritaria en la capital, la presencia hispana en la Isla a lo largo de la etapa republicana se distanciaría del poder político-administrativo ostentado durante la colonia para permanecer estrechamente vinculada al aparato productivo en forma de industriales, comerciantes y profesionales. Cuba acogió entonces una considerable cantidad de compositores, intérpretes y profesores españoles que enriquecieron la vida musical de la República en múltiples sentidos y desempeñaron un papel especialmente relevante en ámbitos como el movimiento coral o las instituciones académicas.

En este contexto el compositor y director de orquesta vasco Pedro Eugenio Sanjuán Nortes (1886-1976) emerge como una de las personalidades españolas más completas del panorama musical cubano de concierto de la época. La intensa actividad profesional que desarrollara en el transcurso de su primera estancia en La Habana, entre 1923 y 1932, como cofundador y director titular de la Orquesta Filarmónica, colaborador musical en publicaciones periódicas, profesor, conferenciante y compositor adscrito a la vanguardia, evidencian la heterogeneidad de facetas en las que encauzara su talento en la Isla y su compromiso con el movimiento de renovación cultural impulsado desde las élites intelectuales de la década del 20.

Sin embargo, hasta la fecha, los trabajos musicológicos cubanos y españoles le han prestado escasa atención a su figura. Si en los primeros su cometido como fundador y director de la que se convirtiera en una de las agrupaciones sinfónicas notables del mundo hispanoamericano y su tarea docente aparecen reflejadas; su condición de extranjero –en un período fuertemente marcado por las preocupaciones identitarias– y su coexistencia con figuras autóctonas devenidas en representativas de la cultura nacional de la primera mitad del siglo XX, entre otras circunstancias, ha impedido ir más allá en su posible aporte. Mientras, la historiografía musical española muestra, con puntuales excepciones no exentas de equívocos, un desconocimiento generalizado sobre su vida que denota un olvido, consecuencia, como en el caso de otros músicos de su tiempo, del exilio definitivo –en tierras norteamericanas– al que le sometiera la Guerra Civil.

Como resultado la verdadera impronta de Sanjuán en La Habana se desvanece y con ello su rasgo más significativo: su proximidad al pensamiento artístico cubano más evolucionado de la época y su participación en la corriente regeneradora que promovía. Una afiliación a la vanguardia que no solo determinó su labor divulgadora o como intérprete por medio de diferentes actuaciones, sino que acabaría permeando su obra compositiva con una adhesión al afrocubanismo musical que le dota de singularidad entre los compositores españoles de su generación.

Fotografías: Cortesía del Museo Nacional de la Música.

I

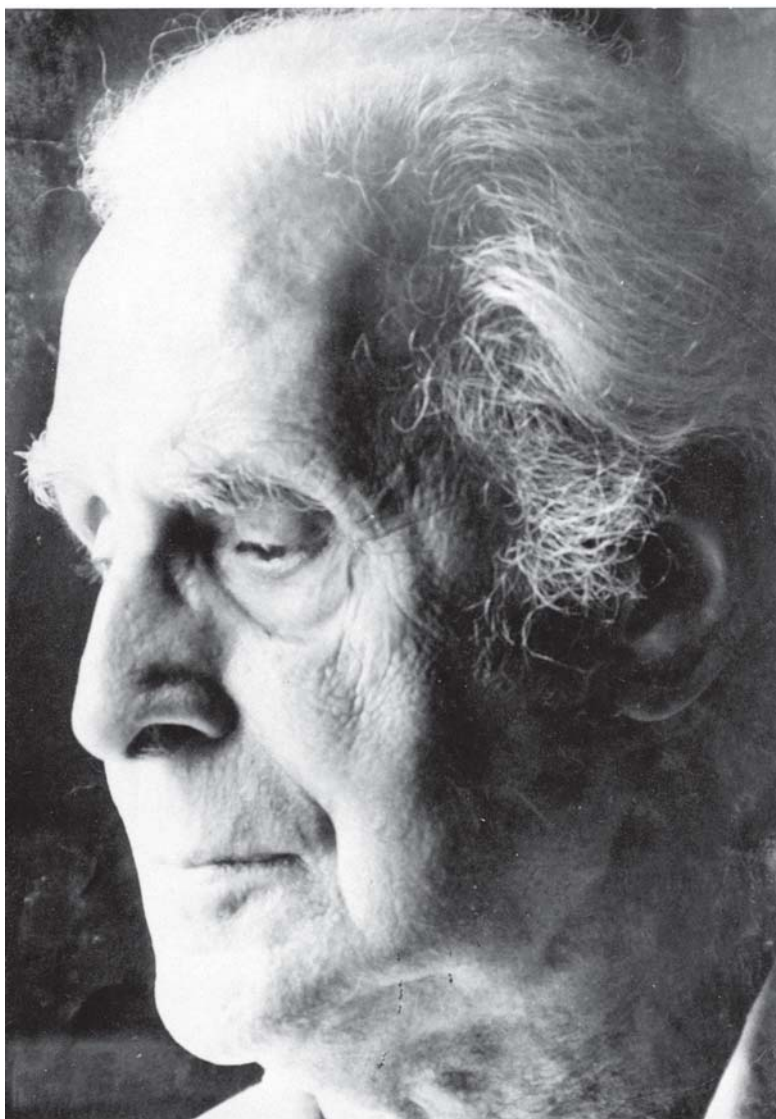
A lo largo de la década del 20 el arte cubano, en sus diversas manifestaciones, evolucionó hacia una estética de vanguardia que, si bien mantuvo algunos puntos en común con su contemporáneo europeo, presentaría características distintivas a tono con inquietudes imperantes en el contexto latinoamericano. La utilización de lenguajes y técnicas artísticas modernas como expresión de universalidad, se conjugó en Cuba con una preocupación identitaria que se lanzaría al descubrimiento de las raíces nacionales, y con un compromiso social que se exteriorizó tanto a través de la aproximación a las temáticas populares como de la intervención directa de sus creadores en las luchas políticas.

Aunque no representaron la totalidad de la vanguardia, y la autoría de la mayor parte de las obras esenciales del período no recae sobre sus integrantes sino sobre artistas afines a ellos, el Grupo Minorista frecuentemente es citado como exponente destacado de este movimiento a causa del ímpetu inicial que su quehacer otorgara a la renovación estética. El antiacademicismo, la experimentación, el empleo de nuevas formas de expresión, la modernización cultural y la búsqueda de las raíces propias que propugnaban, aunadas a la fuerte voluntad política que condicionara su surgimiento como agrupación estable tras protagonizar en marzo de 1923 la Protesta de los Trece,¹ delimitarían el camino por el que transitaría la intelectualidad cubana más descollante del momento.

Sintetizados años después en un manifiesto que bajo el título «Declaración del Grupo Minorista» publicara la revista *Carteles* en 1927, los principios ideológicos del minorismo fueron compartidos por múltiples personalidades autóctonas y extranjeras que, sin pertenecer oficialmente al grupo, frecuentaron sus esporádicas reuniones sabáticas deviniendo en partícipes de un fecundo intercambio de ideas que contribuyó a dinamizar el ambiente intelectual y generaría abundantes acciones cívicas y culturales.² Entre esta concurrencia se hallaron personajes tan relevantes para la música cubana como Fernando Ortiz, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y el español Pedro Sanjuán Nortes. El minorista Luis A. Baralt evocaba así sus primeros encuentros con el director y compositor vasco:

Lo recordamos por primera vez en uno de esos memorables almuerzos del Hotel Lafayette que engendraron la célebre Minoría Sabática y la *Revista de Avance* y a que asistían Don Fernando Ortiz, Juan Antigas, Enrique Roig, entre los más viejos, y entre los jóvenes, Emilito Roig, Jorge Mañach, Paco Ichaso, Rubén Martínez Villena, José Manuel Acosta, Amadeo Roldán y tantos otros que fuera prolijo enumerarlos.³

La vinculación de Sanjuán con el minorismo en fecha casi inmediata a su llegada a Cuba, le insertaría rápidamente en el movimiento de vanguardia cubano;⁴ y, extendida a lo largo de toda su permanencia, situaría su trayectoria profesional en la capital habanera en consonancia con el ideario de su renovador programa artístico. Ello se constata especialmente en la labor de «puesta al día» que llevara a cabo desde el podio de la Orquesta Filarmónica de La Habana con la ejecución de numerosas obras en calidad de primera audición en Cuba, entre las que –si bien estuvieron representadas varios épocas y estilos– predominaron las pertenecientes a un repertorio relativamente contemporáneo. Asimismo, el estreno absoluto bajo su batuta de algunas partituras claves del «nuevo sinfonismo cubano» acredita su identificación con los más avanzados, jóvenes



y desconocidos autores nacionales, e implicó un importante estímulo para la moderna creación sinfónica cubana que por primera vez contaba con una entidad dispuesta a la difusión de su obra.⁵ La incorporación de reconocidos minoristas –como Francisco Ichaso y Luis A. Baralt– a la Junta Directiva de la Filarmónica y la amplia cobertura de prensa que le ofrecieran los miembros del Grupo a la entidad orquestal estuvieron, de hecho, supeditadas a la orientación estética que, en términos de modernidad y prioridad a la producción nacional, le imprimieran sus fundadores en sintonía con los postulados de la vanguardia y en contraposición a la ya existente Orquesta Sinfónica de La Habana.⁶ La propaganda gratuita recibida desde las publicaciones periódicas, gracias a los minoristas, resultaría vital por un lado para la perdurabilidad y sostén de una agrupación que, ante la ausencia de apoyo oficial, basaba su financiación exclusivamente en los abonos, la recaudación en taquilla y el mecenazgo privado; mientras por otro favoreció la consolidación de Sanjuán, en tanto su director titular, en la escena cultural cubana. En este sentido, la proximidad del compositor español al Grupo fue, en gran medida, responsable de la apreciación que realizaran algunos sectores de la sociedad habanera sobre la Filarmónica como entidad excesivamente modernista –e incluso snob– aun cuando su repertorio no fuera radicalmente contemporáneo; y fue fundamental



Orquesta Filarmónica de La Habana, cofundada por Sanjuán, en una función dirigida por Roldán en 1937.

para la estabilización, en el transcurso de su etapa fundacional, de la que se convertiría con posterioridad en la orquesta sinfónica más sobresaliente de la Cuba republicana.⁷

Por otro lado, la presencia de Sanjuán en la prensa cubana no estaría limitada a las reseñas concernientes a las actividades de la Filarmónica, sino que se extendió a una inédita y sorprendente faceta de articulista musical desplegada probablemente también a través de los minoristas.⁸ Su desempeño como colaborador musical —que abarcaría desde una columna estable, «Charlas Musicales», en el *Diario de la Marina*, hasta puntuales contribuciones en publicaciones del minorismo como *Revista de Avance*— así como su labor de conferenciante en el Instituto Hispano Cubano de Cultura y otras instituciones, supondrían un complemento teórico al quehacer de divulgación emprendido desde la Filarmónica, en los que la creación musical moderna sería abordada siempre como temática preferente denotando su compromiso con los propósitos de promoción del «arte nuevo» preconizados por el Grupo Minorista.

Aún así, el aspecto más visible, destacado y polémico *a posteriori* de la asociación de Sanjuán a la vanguardia cubana sería su incursión compositiva en el afrocubanismo, una vertiente que si en el caso de la literatura o las artes plásticas convivió con otras no menos importantes durante el período, en el ámbito musical sería la única que representaría al movimiento. Para valorar el desenvolvimiento del compositor vasco en esa dirección y analizar cómo ello se ha consignado en las historiografías musicales cubana y española es imprescindible subrayar primero el fuerte cariz nacional que caracterizara a la tendencia. La necesidad de autoafirmarse como nación, tras la emancipación de España y la intervención estadounidense, con-

dujo a las élites intelectuales republicanas a indagar en sus raíces en busca de un acervo cultural que redefiniera su concepto de «cubanidad». Como dijera Rafael Rojas, «Cuba, nacionalidad nueva, creada entre los siglos XVIII y XIX por africanos y mulatos, españoles y criollos, aparece en el discurso de sus propias élites poscoloniales como una cultura ingrátida, sin tradición firme ni legado discernible».⁹

II

La descripción de cubano fundamentada en el origen español que en 1879 ofrecía la Sociedad Antropológica cubana como «hombre blanco nacido en Cuba», entraría en crisis a lo largo de las Guerras de Independencia con la integración ideológica a la nación que supuso la participación masiva de los afrocubanos en la lucha armada. Esta contradicción se acentuaría aún más durante la abolición y desintegración del sistema esclavista con la problemática incorporación de los negros a la sociedad cubana como hombres libres, a la par que una política de «españolización» de la Isla —que fomentaba la migración peninsular en un intento de prevenir movimientos separatistas— agudizaba las tensiones raciales.¹⁰ Simultáneamente, las manifestaciones culturales de raíz africana —en especial aquellas que se habían conservado más o menos puras confinadas a los barracones de las últimas generaciones de la trata— adquirirían una mayor visibilidad a nivel social, provocando que desde las clases dominantes se desatara una ola represiva con el fin de contrarrestar lo que, prejuiciadamente, era percibido como amenazadoras demostraciones de barbarie que desestabilizaban el estatus cultural preponderante.

El «problema negro» se perpetuaría durante el período republicano bajo el fuerte racismo estadounidense que, impelido por la Constitución a reconocer igualdad de derechos a negros, blancos y mulatos, utilizaba la estigmati-

zación cultural en función de la raza para mantener las viejas jerarquías sociales en el nuevo sistema.¹¹ La polémica solución que una parte de la intelectualidad ofreciera al desasosiego identitario en forma de tendencia afrocubana entrañaba, por tanto, el reconocimiento del negro como componente fundamental de la nacionalidad cubana, a la vez que, muy a tono con el matiz social que caracterizara a la vanguardia en la Isla, conllevaba una crítica revalorización de las expresiones culturales del que continuaba siendo, a la altura de la década del 20, un sector oprimido y marginal que arrastraba las secuelas de cuatro siglos de esclavitud y cuya participación en la vida pública se reducía al mínimo.

Desde el punto de vista artístico, además, el afrocubanismo no solo respondía a imperativos consustanciales a su espacio histórico y social sino que era alentado desde el minorismo por figuras que, como Alejo Carpentier, habían tenido la oportunidad de constatar el impacto que el descubrimiento de la cultura africana estaba verificando a escala internacional en el replanteamiento estético del arte moderno. En el contexto musical, concretamente, la vertiente cubría una necesaria fase de nacionalismo sinfónico que, como en otros países «periféricos» y a la par que en el resto de América, había acudido tardíamente a las preocupaciones del compositor culto y que, alimentándose de elementos folclóricos casi puros del acervo afrocubano, proporcionaba a las partituras una vitalidad rítmica y tímbrica acorde con las búsquedas compositivas del siglo XX, rompiendo con cierto italianismo caduco reinante en la música cubana de la época.

Este nacionalismo de tipo folclórico emergía de alguna manera como continuador de aquel que, iniciado por Manuel Saumell en el XIX, había recogido de modo casi inconsciente emanaciones de lo «criollo» vigentes en el salón americano para revestir de un sentimiento de cubanía la música para piano de la Isla y que, llevado a su máxima expresión por Ignacio Cervantes, se manifestó como resultante sonora de una realidad idiosincrática ajena al dato textual. Si allí el acento nacional se volcaba en la microforma pianística como natural exteriorización de la experiencia vital del compositor en un entorno determinado, aquí se partía de cero acudiendo deliberadamente a la cita folclórica de índole africana para, desde un lenguaje moderno, enriquecer la tradición sinfónica con un matiz autóctono del que hasta entonces había carecido; y evolucionando ulteriormente hacia una síntesis de lo cubano que provenía de una sensibilidad muy cercana a la de Heitor Villa-Lobos cuando proclamaba: «¡el folklore soy yo!».

El interés de los compositores por el material folclórico coincidiría con un ascenso de los estudios etnomusicológicos cubanos y etnográficos en general que, encabezados por Fernando Ortiz, condujeron en 1923 a la creación de la Sociedad de Folklore Cubano –de la que casi todos los minoristas eran asociados– con el objeto de «acopiar, clasificar y comparar elementos tradicionales de la vida popular» con «un fin de reconstrucción nacional».¹² Como dirían las musicólogas cubanas Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García «ambos procesos –creación con el folclor como materia prima e investigación sobre el folclor– se interconectaron y respondieron a una tendencia epocal y al mismo condicionamiento sociohistórico».¹³ Las investigaciones de Ortiz –orientadas por primera vez hacia lo negro y condensadas años después en diversos trabajos–¹⁴ unidas a las reflexiones teóricas de Carpentier sirvieron, pues, de cimiento al proceso de creación musical del afrocubanismo en tanto eran estimuladas en sí mismas por la

perentoriedad de realizar una música sinfónica netamente autóctona.

El movimiento afrocubana intentaba, en definitiva, –en el contexto de una crítica coyuntura histórica y en un marco intelectual especialmente sensible tras la independencia de España y ante la penetración del *american way of life*– solventar una serie de interrogantes identitarias reivindicando el aporte a la construcción nacional de un colectivo social tradicionalmente invisibilizado desde los estratos de poder, que constituía un ingrediente esencial de la cultura cubana y tenía mucho que ofrecer a la renovación estética formulada desde la vanguardia. La participación compositiva de Sanjuán en esta vertiente de pronunciado carácter nacionalista, ocasionada como natural consecuencia de su vinculación al minorismo y a personalidades como Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, no podía presentarse menos que controvertida dada su condición de extranjero. En este sentido, si bien su compenetración con los principios enunciados por la vanguardia propició su rápida inserción en la escena cubana de concierto a lo largo de una de sus etapas republicanas más dinámicas permitiéndole desplegar una interesante actividad profesional; su implicación en la tendencia musical que propugnaba ha representado un inconveniente para la postrera apreciación objetiva de una importante parte de su obra, que desde su tierra natal adquiere un pintoresco vislumbre exótico mientras que desde la Isla sugiere cierto intrusismo.

III

Aunque el catálogo de obras de Sanjuán se encuentra todavía pendiente de ser completado, hasta la fecha hemos podido confirmar la presencia de, al menos, cuatro composiciones sinfónicas afrocubanistas dentro de su producción musical:¹⁵ *Liturgia Negra, cuadros sinfónicos* (1929-1931), *Danza Ritual* (1942), *La Macumba, sinfonía ritual* (1948) y *Parade, comparsa yoruba* (1949); de las cuales la primera habría sido realizada en La Habana y las últimas tres a lo largo de su exilio norteamericano en Carolina del Sur y Nueva York. Posiblemente a esta persistencia en el empleo de material folclórico de raíz africana más allá de su estancia en la Isla, que demuestra la profunda identificación que experimentara con los postulados del afrocubanismo, se deba que en algunos trabajos musicológicos españoles se considere su producción inscrita dentro de esta vertiente como lo más característico de su estilo compositivo y que, en ocasiones, se le haya clasificado como un compositor «antillanista» desconectado del proceso de creación musical de la Península,¹⁶ prescindiendo de una valoración más abarcadora de su obra en su conjunto. Otros estudios españoles han apuntado incluso a una supuesta ascendencia del compositor vasco en la utilización sinfónica del folclor afrocubano y en el surgimiento del afrocubanismo musical que le coloca como fundador del movimiento. Entre los factores en que, sin duda, se ha sustentado este último criterio –al margen de la constatación de su obra y de su concurrencia en los comienzos de la corriente– se encuentra la circunstancia de que entre los discípulos más sobresalientes con que Sanjuán contara en la capital cubana se hallaran Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla; lo que a simple vista parecería situarle en cierta posición hegemónica respecto a los dos máximos exponentes de la tendencia.

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

Filarmonía 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 Ferrer, Arturo Bonachea, Pedro Menéndez o Alfredo Diez Nieto, desarrollando en Cuba lo que Zoila Gómez llamara una «tremenda labor formadora, que merece ser –y aún no ha sido– analizada detenidamente».¹⁷ Así los estudios de solfeo, violín, armonía y composición cursados por Roldán en la capital madrileña con profesores como Pablo Hernández, Conrado del Campo, Benito García de la Parra y otros, serían continuados a su regreso a La Habana con el compositor vasco en las materias de composición y orquestación durante una breve temporada.¹⁸ Por su parte, Caturla, tras recibir nociones de canto, teoría, piano y violín en su ciudad natal, encontraría en Sanjuán a su primer maestro de composición –disciplina en la que se había iniciado de manera autodidacta–, siéndole impuesto como requisito preliminar al aprendizaje de esta especialidad el adiestramiento en armonía y contrapunto, con escaso éxito debido a su falta de regularidad y su resistencia a ajustarse a las fórmulas académicas.¹⁹

Sin embargo, si la más plausible impronta de las enseñanzas recibidas de Sanjuán en la obra de ambos creadores podría centrarse en lo referente al tratamiento de los principios generales de la composición y en el manejo de los elementos orquestales, hasta el momento no existen pruebas testimoniales que corroboren una posible influencia directa del compositor español en la predisposición de sus discípulos cubanos a trabajar con la materia folclórica autóctona. Antes bien, el ejercicio musical afrocubanista efectuado por Roldán y Caturla en el marco sinfónico –llevándolo además a su expresión más acabada– se derivaría de una inquietud estética propia originada en su alternancia con la vanguardia minorista y personalidades afines a su entorno en el que, como hemos podido comprobar, Sanjuán también participó sin que ello lo sitúe como precursor del movimiento. La siguiente afirmación de Adolfo Salazar en *La música orquestal en el siglo XX* –que, como veremos, ha tenido alguna repercusión en la literatura musicológica posterior– parece, por tanto, aventurada:

[...] la música cubana ha tenido siempre un puesto de honor entre los países del Caribe. Su etapa actual comienza con la fundación de la Orquesta Filarmonía de La Habana por el músico vasco Pedro San Juan (1887), que en sus obras *Liturgia Negra*, *Changó* (1929) y *Danza ritual*, introdujo en Cuba la manera artística de tratar la música negra llamada afrocubana. [...] Esta tendencia se intensificó con Amadeo Roldán (1900-1939) y con Alejandro García Caturla (1906-1940), discípulos ambos de San Juan.²⁰

Independientemente de otras inexactitudes en que la cita incurre, datar el comienzo del afrocubanismo musical a partir de obras de Pedro Sanjuán concebidas entre 1929 y 1931, cuatro años después del estreno de *Obertura sobre temas cubanos* (1925) de Amadeo Roldán, es a todas luces un error. Con la *Obertura* de Roldán la música cubana de concierto se adentra no solo en la contemporaneidad sino, por primera vez, en la utilización de elementos folclóricos de raíz africana –hasta entonces desdeñados– como expresión de identidad nacional en el contexto sinfónico. Su estreno en noviembre de 1925 por la Orquesta Filarmonía de La Habana bajo la conducción de Sanjuán sería el origen de una polémica estética –que se alargó durante más de seis años– sobre los ingredientes constitutivos de la música autóctona que estimularía las investigaciones musicológicas en esta dirección;²¹ y suele ser considerado por la

historiografía cubana como un hito, sobradamente consignado, que señala el comienzo desde el punto de vista estético-musical del siglo XX cubano. La decisión del director español de estrenar esta vanguardista partitura supuso un punto de inflexión tan trascendental para la música cubana que, por sí solo, este hecho bastaría para inscribir por siempre su nombre en los anales de la historia musical de la Isla caribeña. Porque como escribiera Carpentier:

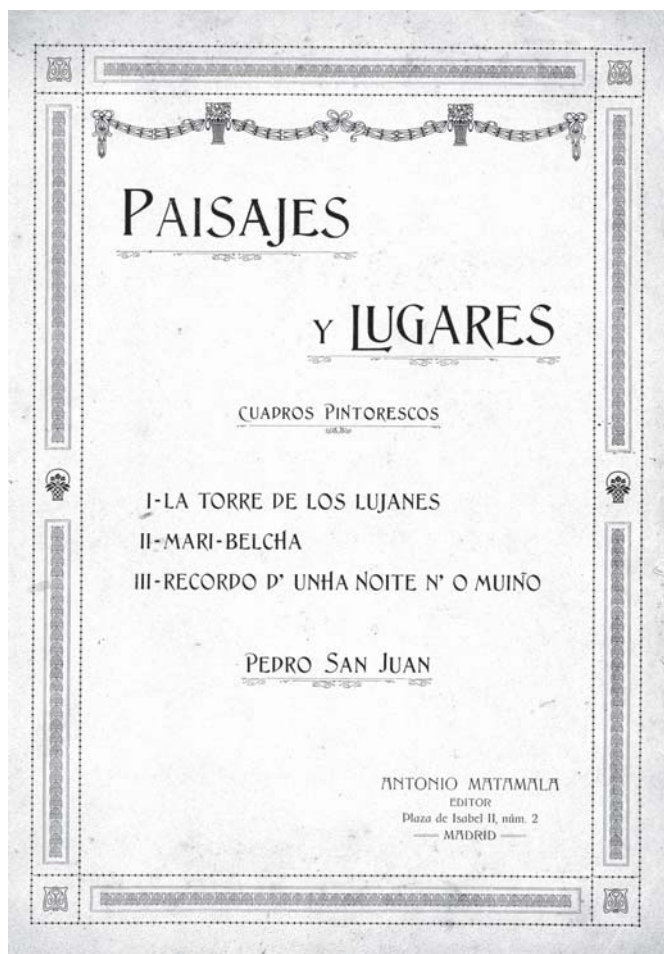
Sin que fuera una obra lograda, puede decirse que el estreno de esta «Obertura» constituyó el acontecimiento más importante de la historia musical cubana en lo que lleva de corrido el siglo XX, por su proyección e implicaciones.²²

De modo que es la *Obertura sobre temas cubanos*: una dignificación, un acto de ennoblecimiento para los ritmos del país, nacidos en las ínfimas capas del pueblo. Hay que prestigiar esa música, hay que purificarla en el matiz divino del arte [...].

Desde un punto de vista técnico la *Obertura sobre temas cubanos* es la manifestación más plena de cuanto es posible hacer con los ritmos de un país cuando se poseen conocimientos bastantes para ello. Discípulo del maestro Sanjuán, su autor se halla imbuido de lo que constituye la verdadera esencia del arte moderno y así su obra abunda en matices sutiles, huye de toda vulgaridad, se sustrae al gusto de la masa y presenta los motivos típicos más fútiles con un revoco de modernidad admirable y –dicho sea con toda sinceridad y honradez– sin precedente en nuestra historia del arte musical.²³

Durante los años transcurridos entre el estreno de *Obertura sobre temas cubanos* (1925) y el del primer cuadro sinfónico de *Liturgia Negra* (1929), con el que Sanjuán inaugurara su composición afrocubanista, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla alumbrarían otras partituras emblemáticas de la tendencia entre las que se podrían citar *Tres pequeños poemas* (1926) y *La rebambaramba* (1928), o *Tres danzas cubanas* (1927) y *Bembé* (1928), respectivamente. A pesar de ello, la tesis de Salazar ha persistido en la musicología española, y en la voz ofrecida sobre el compositor vasco en el reciente *Diccionario de la música española e hispanoamericana* no solo se elabora –y en alguna ocasión se cita casi textualmente–, sino que se va aún más lejos:

También impulsó la música de Cuba sacando a la luz en las obras que compuso durante estos años los ritos y melodías negras, y formando una escuela de brillantes compositores cubanos, entre los que se encuentran Amadeo Roldán (1900-39) y Alejandro García Caturla (1906-40), además de otros grandes músicos cubanos del s. XX. Es por todo ello por lo que en Cuba se le considera el creador del movimiento musical nativo, y autores como Adolfo Salazar sitúan en la fundación de la Orquesta Filarmonía de La Habana por Pedro Sanjuán el punto en el que comenzó la etapa contemporánea de la música cubana. Fue uno de los primeros en llevar la influencia africana a la música sinfónica y elevarla desde el nivel de culto religioso africano al medio sinfónico de grandes dimensiones. Así, con sus obras *Liturgia negra*, *Changó* (1929) y *Danza ritual* introdujo en la isla la manera artística de tratar la música negra llamada afrocubana. Estas composiciones antillanistas aparecen determinadas por el estudio del repertorio musical autóctono y mestizo que llevó a cabo durante este período. En Cuba compuso sus principales obras, entre las cuales destaca la mencionada *Liturgia negra*, que a excepción de algunas obras de su etapa española



Partitura de una de las obras de Sanjuán con marcado aliento folclórico español, y que incluye una dedicatoria al maestro cubano Eduardo Sánchez de Fuentes.

Al Maestro Eduardo Sánchez de Fuentes:
Muy cordialmente su devoto y buen amigo
A José Cabilío.

PAISAJES Y LUGARES.
La Torre de los Lujanes
Habana 31-bis (1924) 1.
Pedro Sanjuán
P. Sanjuán.

Andante casi lento.
PIANO. *pp* (misterioso)

Poco più mosso. *p* (Campanas) *p* *siempre p.* Andante casi lento.

Antonio Matamala, Editor. Pl. de Isabel II, 2, Madrid.

como *Castilla* o *Sones de Castilla*, probablemente sea la más representativa de su estilo como compositor.²⁴

En este texto que, en cierto modo, desarrolla el enunciado de Salazar, la categorización efectuada sobre Sanjuán como introductor de la vertiente aparece respaldada por la declaración de que, entre otras cosas, por eso «en Cuba se le considera el creador del movimiento musical nativo», algo que resulta difícilmente demostrable si nos remitimos a los estudios musicológicos cubanos donde no solo no se le ha atribuido semejante mérito –asumiendo la definición «movimiento musical nativo» como una referencia de la autora al afrocubanismo–, sino que su figura aparece prácticamente desatendida en ese sentido.

Por el contrario, la manera en que se ha recogido el desenvolvimiento profesional de Sanjuán en La Habana en las fuentes cubanas difiere radicalmente de cómo se ha reflejado en las españolas: mientras estas últimas se concentran en su supuesto papel de iniciador del afrocubanismo, en las primeras se le dedica más espacio a su desempeño como fundador y director titular de la Orquesta Filarmónica y a su labor pedagógica. Así, las breves menciones concedidas a su fascinación por el folclor afrocubano en *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier, *Introducción a Cuba: La música* (1969) de José Ardévol, el *Diccionario de la música cubana* (1992) de Helio Orovio o la biografía *Alejandro García Caturla* (1998) de María Antonieta Henríquez, carecen de cualquier elucubración añadida sobre el tema; y más recientemente el *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba* (2007) de Radamés Giró llega a omitir las alusiones a su trabajo afrocubanista cuando reflexiona sobre su lenguaje compositivo. Por su parte, el musicólogo Edgardo Martín en *Pano-*

rama histórico de la música en Cuba (1971) reconoce la adscripción del compositor español a la tendencia aseverando que «aprovechó, imbuido por el ejemplo de Roldán y Caturla, o de otros músicos cubanos anteriores, las ricas vetas del folklore cubano»,²⁵ lo que invierte y contradice rotundamente la formulación de Salazar. Y, bajo este prisma, solo la cuidadosa afirmación de la musicóloga cubana Zoila Gómez García en *Amadeo Roldán* (1977), entre la bibliografía más consultada, podría resultar ambigua:

Roldán, a pesar de la sólida preparación musical que recibió en España, encontró un maestro en Sanjuán. Éste era un hábil orquestador, y ya había escrito partituras inspiradas en el folklore español cuando comenzó a interesarse en lo afrocubano. No sería aventurado afirmar que su influencia fue decisiva en el rumbo que desde ese momento tomó Roldán.²⁶

Aquí, ciertamente, donde la información es totalmente correcta, su estructuración –ubicada en el libro a la altura cronológica de la incorporación de Roldán como violinista a la Orquesta Filarmónica en 1924 y del comienzo de sus estudios musicales con el director vasco– podría hacer presumir a un lector poco documentado que para fecha tan temprana y previamente al compositor cubano, ya Sanjuán se encontraba cultivando el afrocubanismo tras haber atravesado una fase compositiva de aliento folclórico español; provocando así una errónea impresión al dotarlo del carácter de fundador o, como mínimo, de impulsor del movimiento, aunque en páginas consecutivas se ponga a Roldán en su sitio.

No obstante, si la supuesta ascendencia de Sanjuán en la eclosión afrocubanista establecida en la musicología

española no es, de ninguna forma, concluyente, la minimización que sobre su afiliación compositiva a esta corriente se observa en los estudios cubanos responde a varios factores que trascienden su presumible legitimidad. Su convergencia espacio-temporal con el binomio Roldán y Caturla, representantes de la primera vanguardia musical cubana del siglo XX; la razonable perseverancia en resaltar el quehacer de los autores nacionales sobre las ocasionales contribuciones foráneas; o la eventual ideologización de algunos trabajos historiográficos post-revolucionarios, específicamente de las décadas de los 60 y 70; han dificultado un discernimiento más completo de su factible aportación a la vertiente. Una muestra de esto último, por ejemplo, es la anterior cita del musicólogo Edgardo Martín que, recogida en un apartado sobre extranjeros vinculados a Cuba, aparece precedida de un corto párrafo introductorio donde se certifica que «todos ellos, más tarde o más temprano, abandonaron el país, radicándose en Estados Uni-

pertenecientes a su «etapa española». Paralelamente a esto, como comprobaremos más adelante, el compositor vasco se mostraba, en efecto, vivamente cautivado por el acervo cultural cubano y realizaba algunas investigaciones sobre el folclor musical de raíz africana que, tal como hemos dicho, no serían volcadas en su producción sinfónica hasta 1929, cuando completaría el primero de los cuadros de *Liturgia*, por las mismas fechas en que Roldán firmaba *El milagro de Anaquillé* y las primeras *Rítmicas*, y Caturla no solo creaba *Dos poemas afrocubanos* sino también publicaba en la revista *Musicalia* –«casi a modo de manifiesto», como diría María Antonieta Enríquez– su artículo «Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana».²⁸ Naturalmente, esto no descarta que, dada la inclinación de Sanjuán hacia el nacionalismo musical de tipo folclórico –probablemente determinada antes de su llegada a La Habana por su situación de ex alumno de Joaquín Turina y su admiración hacia Manuel de Falla– que se exteriorizaba en composiciones de inspiración española, y la atracción que la riqueza de la música afrocubana ejercía sobre él, animara a sus discípulos cubanos a servirse de su particular caudal popular concibiéndose muchas de las obras significativas de la tendencia bajo su magisterio, entre ellas *Obertura sobre temas cubanos*. Aún así, si a Roldán corresponde el mérito de alumbrar la partitura inaugural del afrocubanismo musical, el papel de máximo instigador del movimiento compete, sin duda, a Alejo Carpentier.

Con inquietud de visionario, Carpentier reclamaba una música que, enraizada en lo popular cubano, lograra dimensión universal. [...] Profundo estudioso de la cultura de su país, Carpentier no dejó de alertar a los músicos vinculados al Minorismo, con respecto a la inagotable riqueza, aún no suficientemente explotada, de la música popular y folklórica cubana, en sus diversas modalidades.²⁹

Este cometido de Carpentier como promotor del afrocubanismo se haría público a mediados de 1925 –cinco meses antes del estreno de *Obertura sobre temas cubanos* por el director español con la Orquesta Filarmónica de La Habana– con un artículo en su espacio de *El País*, del que seguidamente se hiciera eco el compositor vasco desde su columna «Charlas Musicales» del *Diario de la Marina*. En la reseña de Sanjuán se celebraban las ideas expuestas por el cubano sobre la potencialidad del folclor autóctono en relación con la creación sinfónica, y se enunciaba una especie de adhesión oficial al afrocubanismo musical que nos ha dejado constancia histórica de la filiación cronológica del español a una vertiente en la que Roldán asumiría el indiscutible gesto pionero.

Nuestro erudito y competente cronista musical Alejo Carpentier en una de sus interesantes crónicas con que regala a sus lectores desde las columnas del estimado colega *El País*, hace una atinada disertación sobre el «Folk-lore» cubano, cuya belleza y gran variedad rítmica bien pudiera ser fuente inagotable para el sostenimiento de un arte musical sinfónico en el cual los temas representativos del alma cubana lucieran con el esplendor propio de lo destinado a ensalzar la lírica patria. Yo, en completa comunión de ideas sobre este punto con mi buen amigo el Sr. Carpentier, me complazco hoy en glosar ese bien intencionado artículo del cronista y lo hago lleno de entusiasmo, afiliándome a la causa de un arte musical sinfónico cubano por cuya realización, muy activamente, empiezo ya a trabajar. Y digo esto porque enamorado de los bellos cantos cubanos, y sobre todo de aquellos típicamente populares



dos (meca mediata o inmediata de tantos artistas que, a pesar de sus interminables declaraciones de fidelidad a Cuba, en definitiva utilizaron la Isla como lugar de tránsito para pasar al otro)», para inmediatamente aclarar que la referencia sobre ellos en el libro «ha de limitarse a consignar lo que a Cuba aportaron mientras en ella vivieron, y lo que de ella aprovecharon».²⁷ Afirmaciones semejantes evidencian la estigmatización tácita que, a causa de su arraigo en suelo estadounidense tras su paso por la Cuba republicana, ha padecido Sanjuán –en el escenario de una radicalización del discurso antimperialista posterior al triunfo revolucionario de 1959– en una parte de la historiografía musical cubana; y nos plantea la interrogante de cómo ello podría haber subvertido la auténtica significación de su alineamiento a una tendencia netamente nacionalista. La cautela, pues, se impone en el acercamiento a los textos cubanos tanto como a los españoles y entre unos y otros se sigue alzando la incógnita del verdadero papel de Sanjuán en el afrocubanismo musical.

IV

Lo cierto es que, mientras Roldán y Caturla depuraban el afrocubanismo engendrando partituras como las previamente referidas y plenamente insertas en los presupuestos estéticos de la vertiente, Pedro Sanjuán componía en La Habana esas dos obras inspiradas en el folclor español, *Castilla* (1927) y *Sones de Castilla* (1928), a las que se estima

que tan exactamente reflejan el espíritu y ambientes del país, pienso cumplir lo prometido y ofrendar a esta ideal tierra una estilización de sus melodías y ritmos en varios cuadros musicales que representen otros tantos aspectos de escenas sentidas y vividas.³⁰

Aunque la intención de Sanjuán de «aprovechar los ritmos típicos del país en la factura de algunas de sus producciones para orquesta» se había manifestado ya en 1924 como revelara el minorista Francisco Ichaso en su artículo «Cubanismo Musical»;³¹ tras la lectura del fragmento anterior podríamos asumir la posibilidad de que a partir de 1925 y estimulado por las palabras de Carpentier, el compositor español comenzara seriamente sus estudios sobre el folclor afrocubano con miras a su ulterior aplicación sinfónica. Los textos que a continuación citamos le colocan en esa disposición al menos hacia finales de la década del 20, reflejando su faceta de investigador y su asistencia a ceremonias rituales cuaderno en mano y, en algún caso,



César Pérez Sentenat (página 14) y Antonio Mompó, grandes maestros cubanos, integrantes de la primera Junta Directiva de la Orquesta Filarmónica de La Habana.

codo a codo con Roldán y Carpentier. El primero de estos, firmado por el minorista Emilio Roig de Leuchsenring, se refiere a una velada afrocubana organizada por Fernando Ortiz en honor a Fernando de los Ríos durante su visita a La Habana en 1927 como conferenciante de la Institución Hispano Cubana de Cultura; el segundo aclara la posición de Sanjuán en un incidente relacionado con la Filarmónica en 1928 resaltando sus indagaciones musicales; y el tercero es una remembranza de Adolfo Salazar sobre su viaje a Cuba en 1930 –donde coincidiría con Federico García Lorca– con motivo de una interpretación de *Liturgia Negra* en Madrid en 1931.

Desde que nuestro automóvil se va acercando a la finca, el viento nos trae las notas, ora melancólicas y tristes, ora vibrantes, ora de un salvajismo primitivo y salvaje, de la música africana. Tal era el objeto de nuestro viaje. El revivir por unas horas, épocas, costumbres, tipos, de otros tiempos de la vida cubana, que

aunque parezcan hoy borradas por la civilización, la cultura y el progreso, no han podido sin embargo arrancarse de nuestro pueblo, y perduran, con ligeras modificaciones, en lo más profundo de determinadas clases sociales, [...] ¿Objeto de esta rememoración? El haber querido Don Fernando Ortiz, maestro indiscutible e indiscutido en estudios históricos y sociológicos afrocubanos, ofrecer a su tocayo Don Fernando de los Ríos, el ilustre español, huésped nuestro, [...] un cuadro que, poniéndole a la vista cosas, tipos y costumbres populares de uno de los componentes étnicos de nuestra nación, le permitiera, mejor que larga lectura, extensas investigaciones y detenidos estudios, desentrañar parte del alma criolla, [...] 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 Parlanchín; 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 bailarores 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 bailarores; 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.³²

Afirman los citados señores [se refiere a Luis A. Baralt y Alberto Roldán] que el maestro Sanjuán viene realizando desde años un magnífico estudio musical del folklore cubano y que será motivo para piezas de gran interés que acaso antes de mucho tiempo nos deleiten. [...] enviamos nuestras felicitaciones al maestro Sanjuán por sus trabajos exquisitos en bien de la música cubana, y por su entusiasta cooperación a la cultura artística cubana.³³

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... Sanjuán ha llevado a la orquesta su interna visión de esas escenas, de un interés profundo.³⁴

Estas observaciones directas de Sanjuán sobre el folclor autóctono cubano de raíz africana –que nos han sido confirmadas, además, por su familia en el curso de la investigación que nos encontramos realizando sobre su vida y obra– serían sintetizadas por primera vez, tras años de



indagaciones, en su obra *Liturgia Negra* que, creada gradualmente entre 1929 y 1931, se alza como la más representativa de su adscripción al afrocubanismo por su concepción en La Habana, en pleno auge del movimiento y en estrecho contacto con sus principales exponentes. Más aún, es probable que una de las más rotundas causas del tratamiento extremadamente desigual que, como hemos comprobado, se le ha conferido a la dimensión afrocubanista del compositor vasco en las historiografías cubana y española reside, precisamente, en la disímil recepción que de esta partitura se efectuara en los medios musicales de uno y otro país durante la época.

Compuesta por cinco cuadros sinfónicos: «Iniciación», «Changó», «Oggun», «Eleggua» y «Babaluayé», cuyos títulos remiten a deidades del panteón litúrgico de la Regla de Ocha³⁵, *Liturgia Negra* parece evidenciar una constante evolutiva en la plasmación y desarrollo de los elementos rítmico-melódicos de la música afrocubana. Así, la suspicaz acogida que le dedicara gran parte de la crítica y los sectores musicales habaneros al primero de los cuadros en ser compuesto y estrenado, «Babaluayé», fundamentada en la percepción de un ligero tono castellano y el distanciamiento de una genuina sonoridad afrocubana;³⁶ se disiparía parcialmente en los años subsiguientes con el estreno del resto de las partes en las que, una pincelada folclórica más auténtica revelara un comprensión y empleo más efectivos de la sustancia afrocubanista y propiciara valoraciones más positivas.³⁷ Al margen de los aciertos o desaciertos de la obra, y de los puntuales recelos que provocara su talante localista,³⁸ en la recepción de *Liturgia* en la Isla pudo haber influido la demora de su gestación y el debut relativamente tardío de Sanjuán en la tendencia, pues vería la luz cuando ya Roldán y Caturla se estaban aproximando a un momento de madurez creativa que acabaría desembocando en una búsqueda de lo

cubano a modo de síntesis interior y dejara atrás el dato puramente epidérmico.

Por otra parte, *Liturgia Negra* parece haber sido la composición de Sanjuán que más resonancia tuviera en la España de su tiempo, levantando, según Enrique Franco, «no poco escándalo y alguna polémica en el ambiente madrileño»,³⁹ y siendo programada en numerosas ocasiones, principalmente su cuadro «Iniciación», por sus orquestas sinfónicas. En algunas fuentes, además, se alude a *Liturgia* como la obra que le acarrearía al compositor vasco el segundo Premio Nacional de Música de España en 1934, lo que explicaría, en parte, su trascendencia en suelo patrio por encima de otras creaciones de su catálogo, si bien las circunstancias correspondientes a la adjudicación de este reconocimiento no han quedado aclaradas del todo.⁴⁰ La repercusión de esta partitura de aliento primitivista en la Península pudiera ser uno de los motivos de que en la historiografía musical española se la señale, con frecuencia, como lo más sobresaliente de su producción,⁴¹ desestimando prontamente la valoración del resto de su obra compositiva y aumentando el desconocimiento que se cierne sobre la proyectada en tierras norteamericanas.

De cualquier manera, *Liturgia Negra* es uno de los testimonios más fehacientes de la fascinación de Sanjuán por el folclor afrocubano y, como dijera Carpentier, «si bien no resolvía problemas situados mucho más allá de una total eficiencia sonora, venía a repetir, al cabo de casi un siglo, la labor realizada por Casamitjana con los temas de comparsa oídos, una noche, en calles de Santiago»,⁴² insertándole en esa corriente de creadores de procedencia extranjera que, cautivados, han enaltecido mediante su propia obra compositiva la música de la isla caribeña.

Esta emblemática partitura afrocubanista y las que le sucedieron a lo largo del exilio estadounidense evidencian la plena integración de Pedro Sanjuán en el movimiento de la vanguardia artística cubana de la primera mitad del siglo XX y le convierten, innegablemente, en uno de sus exponentes más destacados en el ámbito musical. Su compromiso con los renovadores postulados del Grupo Minorista aunado a su participación compositiva en el afrocubanismo musical y a la posible impronta de su guía en la creación de sus más ilustres cultivadores, le hacen merecedor de una ecuaníme revaloración que determine su verdadero papel en la escena cultural cubana de la década de 1920. Porque, sin ser su fundador, ni siquiera su máximo instigador, Pedro Sanjuán fue, sin duda, uno de los protagonistas en la gestación de un movimiento que sentó las bases de la más auténtica y contemporánea música cubana de concierto conformando junto a sus discípulos, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, eso que el musicólogo Alejo Carpentier en algún momento de 1931 se atreviera a llamar *Escuela de La Habana*.⁴³

Notas

¹ Se denomina «Protesta de los Trece» a la espontánea irrupción, el 18 de marzo de 1923, de un conjunto de intelectuales en la Academia de Ciencias de Cuba para denunciar al Secretario de Justicia por su firma del decreto que encubría la compra ilícita del Convento de Santa Clara por parte del gobierno de Alfredo Zayas.

² Sobre el Grupo Minorista véase Ana Cairo Ballester: *El Grupo Minorista y su tiempo*, Ciudad de La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1978.

³ Palabras pronunciadas por Luis A. Baralt en el develamiento de una tarja en la casa donde nació la Orquesta Filarmónica, 1949, Museo Nacional de la Música de Cuba.

⁴ Un testimonio del rápido contacto de Sanjuán con el minorismo es el artículo «El maestro Pablo Sanjuán» que en enero de 1924 le dedicara el minorista Francisco Ichaso en el *Diario de la Marina*. *Diario de la Marina*, 11-1-1924, p. 3.

Entre los discípulos más sobresalientes con que Sanjuán (página 16) contara en la capital cubana se hallaban Amadeo Roldán (a la derecha) y Alejandro García Caturla (abajo).



⁵ Sobre el repertorio de la Orquesta Filarmónica de La Habana véase Maruja Sánchez Cabrera: *Orquesta Filarmónica de La Habana. Memoria. 1924-1959*, La Habana: Editorial Orbe, 1979.

⁶ Los miembros del minorismo se encontraban, en general, favorablemente situados en la prensa habanera lo que convirtió a este medio en la principal plataforma de divulgación de las propuestas artísticas de la vanguardia. La propaganda que desde las publicaciones periódicas les brindaran a la Orquesta Filarmónica y a Sanjuán estaría alentada por Alejo Carpentier quien, motivado por la intención del director español de estrenar en Cuba obras de Debussy, Stravinsky, Falla y otros autores modernos, le garantizó, antes de la fundación de orquesta, el favor de los integrantes del Grupo y periodistas amigos. Véase Alejo Carpentier: «Sobre el problema de la Filarmónica. Carta abierta a José Aixala», *Bohemia*, 13-IV-1947, p. 31. La Orquesta Filarmónica surgía así, apoyada por los minoristas, como alternativa moderna a la conservadora Orquesta Sinfónica de La Habana. Ello provocaría una célebre confrontación entre ambas agrupaciones que removió el mundo musical habanero dividiéndolo en «sinfónicos» y «filarmónicos». Véase Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 206.

⁷ Tras la partida de Sanjuán de Cuba, en 1932, la dirección de la Orquesta Filarmónica de La Habana fue asumida por el que fuera su concertino y subdirector, Amadeo Roldán, hasta su muerte en 1939. Con posterioridad a esta fecha la titularidad de la agrupación fue encomendada a renombrados directores como Massimo Freccia, Erich Kleiber, Igor Markevitch, Arthur Rodzinski o Frieder Weissmann; y contó con conductores invitados como Eugene Ormandy, Ernest Ansermet, Sir Thomas Beecham, Bruno Walter, Charles Munch, Herbert von Karajan, Serguei Kusevitzki, Sergiu Celibidache, Pierre Monteaux o Igor Stravinsky, entre otros. Su actuación bajo la batuta de prestigiosos directores y la contratación de solistas de primer orden como Claudio Arrau, Arthur Rubinstein, Jascha Fischermann, Paul Wittgenstein, Georges Enescu, Jascha Heifetz o Isaac Stern, por solo citar algunos, revistió a esta entidad sinfónica de una proyección internacional poco habitual en el mundo hispanoamericano de la época. Véase M. Sánchez Cabrera: *Orquesta Filarmónica de La Habana* [...]

⁸ La temprana relación de Sanjuán con ellos permite esbozar la hipótesis de que su pronta colaboración con el *Diario de la Marina*, fuera propiciada por miembros del Grupo, concretamente por Francisco Ichaso, hijo del subdirector de dicho rotativo y articulista en su sección cultural.

⁹ Rafael Rojas: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2006, p. 51.

¹⁰ Sobre la participación de los afrocubanos en las Guerras de Independencia y la marginación que sufrieron al final de la contienda véase Manuel Moreno Fragnals: *Cuba/España, España/Cuba. Historia común*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, Crítica, 2002.

¹¹ Respecto a las numerosas prohibiciones emitidas en torno a las manifestaciones culturales afrocubanas a finales de la colonia e inicios de la República véase Robin D. Moore: *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 1997.

¹² «Bases de la Sociedad de Folklore Cubano», *Revista Bimestre Cubanos*, vol. XVIII, No. 1, enero-febrero de 1923, pp. 48 y 49.

¹³ Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez: *Música Latinoamericana y Caribeña*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1995.

¹⁴ Fernando Ortiz reuniría sus estudios etnomusicológicos en *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) y *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952).

¹⁵ Reseñamos aquí exclusivamente las obras de factura orquestal habida cuenta de que el afrocubanismo musical concentra su relevancia en el contexto sinfónico.

¹⁶ Como ejemplo véase Miriam Ballesteros Egea: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 379 y 380. En el capítulo sobre el repertorio de la Orquesta Filarmónica de Madrid la autora clasifica a Sanjuán entre los autores latinoamericanos por considerar que desarrolló la mayor parte de su obra compositiva en Cuba.

¹⁷ Zoila Gómez: *Amadeo Roldán*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977, p. 42.

¹⁸ En varias ocasiones la prensa cubana anunció a Amadeo Roldán como el «discípulo predilecto» de Sanjuán y resaltó el orgullo que este experimentara por su alumno en ocasión de estrenos, homenajes y aniversarios.

¹⁹ Esta particularidad de Caturla —que se manifestó también durante el corto período de tiempo en que recibiera los consejos de Nadia Boulanger en París— sentenciaría su relación con Sanjuán. A ello se sumarían pequeños malentendidos, incidentes y críticas mutuas alentadas por terceras personas, que complicarían el trato maestro-discípulo llenándolo de altibajos. Véase María

Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla. Correspondencia*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1978 y Charles W. White: *Alejandro García Caturla: a Cuban composer in the twentieth century*, Lanham, Maryland & Oxford, The Scarecrow Press, 2003.

²⁰ Adolfo Salazar: *La música orquestal en el siglo XX*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 154.

²¹ El surgimiento del afrocubanismo musical provocó una fuerte oposición desde los sectores más conservadores que, con la elaboración de una teoría «indigenista» de escaso fundamento por Eduardo Sánchez de Fuentes y la negación del aporte negro a la música cubana, estimuló las investigaciones musicológicas.

²² A. Carpentier: *La música en Cuba...* p. 207.

²³ «El concierto sinfónico de ayer», *Diario de la Marina*, 30-XI-1925, p. 13.

²⁴ Amaia Gorasabel Garai: «Sanjuán Nortes, Pedro Eugenio», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Sociedad General de Autores y Editores, 2002.

²⁵ Edgardo Martín: *Panorama histórico de la música en Cuba*, Cuadernos CEU, Universidad de La Habana, 1971, p. 167.

²⁶ Z. Gómez: *Amadeo Roldán...* p. 42.

²⁷ E. Martín: *Panorama histórico* [...] pp. 166 y 167. En otro pasaje del texto el autor recoge en tono de reproche el salto de Sanjuán a la «meca del dólar» usando como trampolín la Orquesta Filarmónica de La Habana, véase p. 108.

²⁸ María Antonieta Henríquez: *Alejandro García Caturla*, La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2006, p. 74.

²⁹ *Ibidem*, p. 55.

³⁰ Pedro Sanjuán Nortes: «El Folk-lore Cubano», *Diario de la Marina*, 21-VII-1925, p. 2.

³¹ Francisco Ichaso: «Cubanismo Musical», *Diario de la Marina*, 12-VII-1924, p. 3.

³² Emilio Roig de Leuchsenring bajo el seudónimo «El curioso Parlanchín»: «Una tarde afrocubana», *Revista Carteles*, enero de 1927.

³³ «La Filarmónica protesta contra una injusticia. El maestro Sanjuán se halla realizando estudios musicales sobre el Folklore Cubano», *Diario de la Marina*, 16-II-1928.

³⁴ Adolfo Salazar: «La vida musical», *El Sol*, 12-XI-1931.

³⁵ La Regla de Ocha o Santería es una práctica religiosa surgida del sincretismo entre las creencias católica y africana y se practica en Cuba y otros países de América.

³⁶ Véase Ana Krusa [pseudónimo no identificado. RyC]: «Orquesta Filarmónica», *Musicalia*, julio-agosto, 1929.

³⁷ Véase Francisco Ichaso: «Liturgia Negra», *Revista de Avance*, 15-V-1930, pp. 158 y 159.

³⁸ Véase Carta de Alejandro García Caturla a José Cubiles del 1º de mayo de 1931 recogida en M. A. Henríquez: *Alejandro García Caturla: Correspondencia* [...]

³⁹ Enrique Franco: «Pedro Sanjuán, olvidado y muerto», *El País*, 2-I-1977.

⁴⁰ El acta consigna las adjudicaciones –primer premio Salvador Bacarisse, segundo premio Pedro Sanjuán, accésits Julián Bautista y Julio Gómez, y menciones honoríficas, Joaquín Rodrigo y Gustavo Pittaluga– pero no especifica las obras premiadas. Véase *Gaceta de Madrid*, Núm. 360, 26-XII-1934, p. 2451.

⁴¹ Véase Tomás Marco: *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid: Alianza, 1983, pp. 80 y 81, y A. Gorasabel Garai: «Sanjuán Nortes, Pedro Eugenio», en *Diccionario de la música española ...*

⁴² A. Carpentier: *La música en Cuba* [...] pp. 206 y 207. El músico catalán Casamitjana fue uno de los primeros en comprender el valor rítmico-melódico de la música afrocubana. En 1836 anotó las coplas del *Cocoyé* escuchadas en una comparsa en Santiago de Cuba y con ellas creó una obra para banda. Véase A. Carpentier: *La música en Cuba...* p. 90.

⁴³ Véase Carta de Caturla a Alejo Carpentier del 17 de septiembre de 1931, recogida en M. A. Henríquez: *Alejandro García Caturla. Correspondencia* [...] pp. 230 y 231.

Conocida por sus valiosos aportes en los estudios históricos, en especial los referidos a la historia local, y merecedora por ello del Premio Nacional de Ciencias Sociales, Olga Portuondo ha colaborado con Revolución y Cultura desde la ya lejana fecha de 1982, cuando publicó en el número 114 «Marcas para carimbar esclavos en el siglo XVIII». Aunque no hubo otras colaboraciones suyas durante el tiempo transcurrido desde entonces, sí mantuvo vínculos con nuestra publicación. No dudó, por ello, en responder esta concisa y reveladora entrevista, modesto homenaje que se suma al que toda Cuba le rinde en la XXIV Feria Internacional del Libro.

Olga Portuondo.

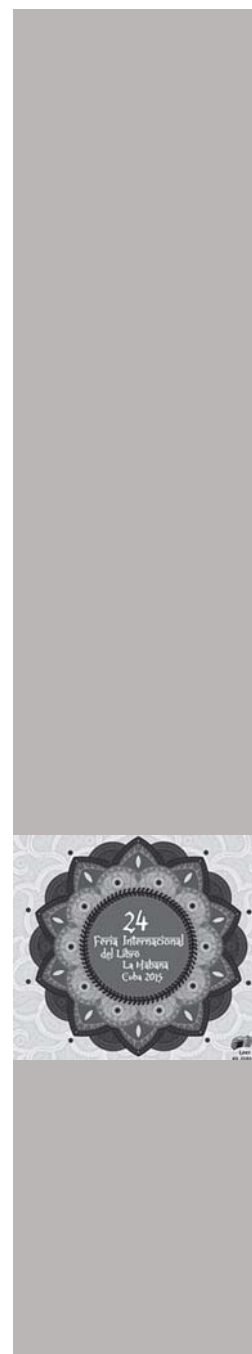
Entendiendo el mundo desde Santiago

¿SON LOS INICIOS DEL HISTORIADOR tanteo de un camino o marcan un estilo, una preocupación? Aludo al hecho de que temas como los tratados en El imperio chino (Universidad de Oriente, 1984) o El Egipto antiguo (Universidad de Oriente, 1985), no fueron más abordados en su bibliografía; aunque se colija en su presencia las intenciones de develar lo menos conocido y alejado de la visión del lector occidental, o urgencias académicas.

Los inicios marcan pautas y yo comencé como profesora de Historia de la Antigüedad en la Universidad de Oriente, aún antes de graduarme. Me gustaba meditar sobre el inicio de las sociedades y dar a los alumnos mis opiniones. En aquella época argumentaba a favor de lo que Carlos Marx llamó «el modo de producción asiático». El Egipto y la China antiguos todavía me apasionan. También la India, Grecia y Roma. Sus religiones, sus armónicas culturas, el ejercicio de la política. Sin duda, en mi formación como historiadora está presente el caudal de análisis que todas las acciones de la Humanidad me han provocado. Quiero decir, que mi vocación de investigadora fue enriquecida por esas historias, por mi gusto al impartirlas y por la lectura de cientos de libros que trataban dichas experiencias sociales. Di la Historia de la Antigüedad durante veinte años y la Historia de Asia por dieciocho años.

Uno de sus libros más editados es La Virgen de la Caridad del Cobre: símbolo de cubanía (1996). Una especie de compendio. Vemos, primero, atisbos de personajes que antes fueron, en sí mismos, libros. Hablo de Nicolás Joseph de Rivera y la cita de su descripción de Santiago del Prado. Pero son más numerosos los ejemplos de los que luego serían recopilaciones o investigaciones publicadas; hablo de las crónicas de Pedro Valiente y del Monte sobre la peregrinación al Santuario del Cobre, recogidas en La saga de los Valiente (2003); de la Guerra de la Oreja de Jenkins y el vicealmirante Charles Knowles; todo parte

Alain Serrano





de Una derrota británica en Cuba (2000), etc. ¿Es que con este libro Vd. quiso hacer, en verdad, un compendio o fue solo el manejo de las fuentes el que la llevó a ser inclusiva?

En los años 70 del siglo anterior me interesé por los enormes espacios vacíos de la Historia de Cuba. Muy cerca tenía el pasado santiaguero y de toda la región oriental maltratado por la llamada historia nacional. Me preguntaba si eran posibles aquellas revoluciones populares tales como las de 1868-1878 y la de 1956-1958 sin una explicación plausible que no fuera la de la espontaneidad. Así que comencé a estudiar bibliografías y documentación a mi alcance de los propios inicios coloniales. Buscaba respuestas. Mi primera aproximación al trabajo con las fuentes se materializó en la publicación de las cartas a la esposa del sobrino de Carlos Manuel de Céspedes, Francisco Estrada y Céspedes. Buena cantidad de colegas incursionaban en las guerras de independencia y volví a preocuparme por los orígenes.

La Descripción de la isla de Cuba del santiaguero Nicolás Joseph de Ribera fue para mí llave que abrió las puertas del entendimiento y trascendencia de los tres primeros siglos. El estudio de la trayectoria de su vida y de su texto proyectista corrieron parejos a la investigación para *Una derrota británica en Cuba*. Ambos estudios estarán reimprimos para la Feria Internacional del Libro 2015. El análisis de los datos me permitió introducirme en el proceso formativo de la identidad criolla entre los estamentos y clases más humildes.

¿Fueron la cronología histórica y los avatares de la Virgen de la Caridad del Cobre un tema apasionante o amedrentador? En el sentido de que el historiador roza aristas vertiginosas de la religiosidad y no factuales o de datos.

Muchas veces he dicho que la Revolución dio voz a la mujer para interpretar la Historia de Cuba. Y creo que tenemos una manera singular de expresar la historia. En ocasiones los detalles son importantes, sobre todo los que revelaban la cotidianidad, la llamada larga duración. Mi primer viaje al Archivo General de Indias –no exento de escollos– favoreció la búsqueda sobre



el origen del culto popular a la virgen de la Caridad del Cobre. Yo había leído la documentación publicada por Leví Marrero. Enriquecida con nuevos datos, constaté la temprana y extraordinaria aventura que es la forja del pensamiento religioso mestizo de indio, africano e hispano. Una maravillosa explicación de nuestra condición mestiza mediante el mito de la aparición de la imagen mariana sobre la bahía de Nipe, su traslado y establecimiento en el Real de Minas de Santiago del Prado. De la intimidad que este relato tiene con el pueblo cubano dan cuenta las tres ediciones y otras tantas reimpresiones de mi libro.

Pudiera pensarse que *Una derrota británica en Cuba* (Premio de Crítica de Ciencias Sociales, 2000) revela la madurez de una historiadora que no renunció a los principios en los que creyó: la historia local como inicio y entendimiento de la historia nacional, uno de ellos. ¿Es así?

Mis principios teóricos son los que permiten la investigación sobre nuevos derroteros en la historiografía cubana hasta mediados del siglo XX, anclada particularmente en el positivismo que la circunscribía mayormente al tema político.

La historia regional y local afirma la identidad y enriquece el devenir de nuestro país. He intentado demostrar que la historia regional no es de segunda categoría. Permite aplicar todos los adelantos de la ciencia histórica contemporánea, según afirma la microhistoria, sin que implique abandonar el contexto universal. *Una derrota británica* escrita en 1986 fue mi tesis de doctorado y pienso que me permitió calibrar la importancia de los siglos XVII y XVIII para la mejor comprensión de la identidad criolla.

Hay libros suyos, y me refiero a Viñetas criollas, que muestran el oficio, esa capacidad de develar la microhistoria en un grupo de legajos de los archivos, cuando el historiador mediano ya se ha detenido. Pero ese gusto por la narración de «pequeñas»

LA SAGA DE LOS *Valiente*

Olga Portuondo Zúñiga



VIÑETAS CRIOLLAS Olga Portuondo Zúñiga



UNA DERROTA BRITÁNICA EN CUBA

OLGA PORTUONDO ZÚÑIGA



historias, ¿deviene de una intención deliberada o de un cambio de objetivos?

A veces los historiadores queremos disfrutar en el intento. Me gustan mucho los cuentos y desde hace varias décadas la microhistoria señorea el campo de la historiografía. Creo haber leído los cuentos clásicos universales y una gran cantidad de los cubanos. No puedo hacer ficción pero en las *Viñetas criollas* me propuse tratar temas de envergadura y otros costumbristas en los primeros cuarenta años del siglo XIX en Santiago de Cuba con un poco de desenfado. Siempre pienso en el lector, mi experiencia de maestra me dice que hay que escribir según lo desea aquel que recibe el texto –lo que no quiere decir vulgaridad ni simpleza– para alcanzar la meta propuesta. Mi objetivo siempre será aproximarnos a la verdad del pasado de nuestro país sin cortapisas.

Del mismo libro *Viñetas criollas*, cuestiones como raza y género, sin duda, actuales, ¿llegaron a ser, o fueron desde el principio búsquedas medulares? Hablo por ejemplo de «Cómo puede uno hacerse blanco» y «Desiguales relaciones de género».

Vuelvo con las viñetas en una parte del libro *Entre esclavos y libres de Cuba colonial* mientras que también trabajo en otras secciones del libro estamentos sociales tan importantes en la Historia de Cuba y tan poco considerados como los libres de color y los descendientes de aborígenes. El tema racial –menos el género, sin abandonarlo por completo– como verás en muchos de mis trabajos que aparecerán en la próxima Feria Internacional del Libro, desempeña un papel primordial, sobre todo para explicar el proceso de formación temprana de la condición de criollos y de cubanos y por la integración entre estamentos, lo que dará por resultado la genuina cultura cubana.

Por último, como decía anteriormente, el gusto por la narración de «pequeñas» historias, también conlleva la soltura del literato, ¿no teme estos riegos?

Por qué he de temerlos, todo lo contrario, tan solo envidio la mano maestra del narrador profesional para ponerla al servicio del lector, lo que no implicará, bajo ningún concepto, sacrificar el rigor histórico.

He escrito varias biografías, es un placer penetrar en los mecanismos de pensamiento individual con el empleo de la Psicología, la Historia de la Cultura y cualquier otra arma que me proporcione el saber, pues no dejan de estar presentes las circunstancias, el entorno familiar, la comunidad, la sociedad, las relaciones entre las clases, la política, las relaciones con el Caribe y el mundo. Así incursioné en la vida de José Antonio Saco, Francisco Muñoz del Monte, Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, Manuel Justo Ruvalcaba y últimamente, en la prolongada existencia del periodista santiaguero Manuel María Pérez y Ramírez que en sus escritos revela la significativa repercusión en el espíritu de haber vivido entre dos épocas: la de las haciendas ganaderas y la de la plantación esclavista.

Las pequeñas historias, como las llamas, permiten tratar cuestiones muy singulares de la personalidad y el devenir, soslayados cuando analizamos temas generales, pero que pueden incidir hasta en lo universal.



Leonardo Acosta descolonizador

Raúl Fernández y Daniel Whitesell.
El primero de ellos es profesor
de la Universidad de California
en Irvine. Su último libro
es *Hablando de Música Cubana* (2008).
Él y Daniel Whitesell han publicado
«Introducing Leonardo Acosta, Music and
Literary Critic».

LEONARDO ACOSTA ESTUVO a punto de hacerse arquitecto y muy cerca de ejercer la carrera de bibliotecario. Pero cambió de opinión y escogió convertirse, más o menos sucesivamente, en músico, periodista, prosista, poeta, crítico, musicólogo, e intelectual *extraordinaire*. En el camino fue, entre otras cosas, saxofonista con la «tribu» de Benny Moré y la jazzband de Armando Romeu, fundador del Club Cubano de Jazz y de la Agencia de Noticias Prensa Latina, miembro fundador del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, historiador del jazz en Cuba, consejero del Smithsonian Institution en Washington, D.C. y un largo etcétera. No debe sorprender por lo tanto el merecido reconocimiento otorgado a Leonardo Acosta en los últimos años. Durante cuatro décadas su crítica literaria y musical ha aparecido en las páginas de *Revolución y Cultura*, en otras revistas nacionales e internacionales,

así como en diversos libros de su autoría.

Si hay un hilo conductor que atraviesa toda su obra es la defensa de una cultura autóctona que nutra y enriquezca el espíritu humano en sus múltiples y distintas manifestaciones artísticas y su insistencia en una cultura descolonizada. Pasemos a revisar una bibliografía sumamente incompleta de su obra, comenzando con su crítica literaria.

En su alucinante estudio *Martí descolonizador; apuntes sobre el simbolismo náhuatl en la poesía de Martí* (publicado en la revista *Casa*, 1972; aparece también en *El barroco de Indias y otros ensayos*, 1984), Acosta ilumina la presencia de elementos simbólicos mesoamericanos en la poesía de Martí. Aquí cabe recordar que Leonardo sirvió de corresponsal en México y supo aprovechar su larga estadía para profundizar sus conocimientos sobre las civilizaciones autóctonas. Como Acosta nos explica, la incorporación de estos elementos simbólicos ejemplifica la puesta en práctica de una idea fundamental del pensamiento martiano: la necesidad de crear una cultura propiamente americana, frente a la eurocéntrica y su simbología grecolatina-cristiana. Acosta toma como vehículos principales del simbolismo indoamericano en Martí los *Versos libres* y las *Flores del destierro*, pero también incluye versos de *Ismaelillo* y *Versos sencillos*. Analiza, entre otros, los siguientes elementos: el águila, el sol, el ojo y el oro; la asociación del pájaro al alma; el simbolismo del autosacrificio; la conjugación de los opuestos; la sangre como vida y fuego o como unión del fuego y el agua:

Fotografías: Luis Bruzón



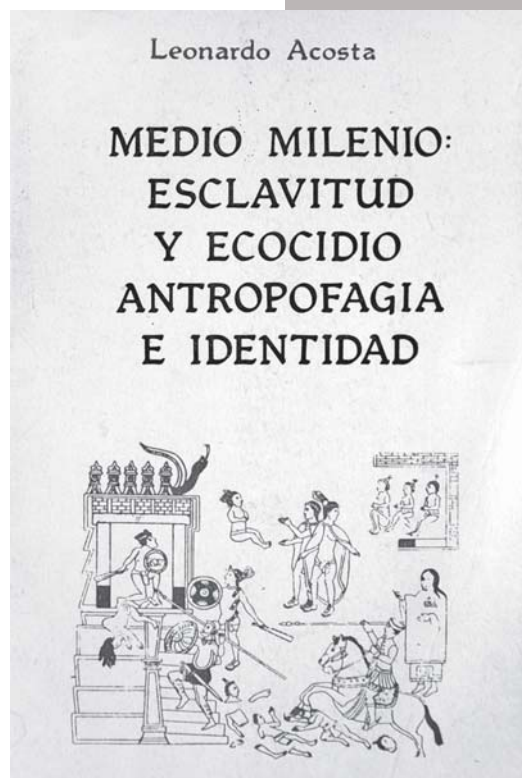
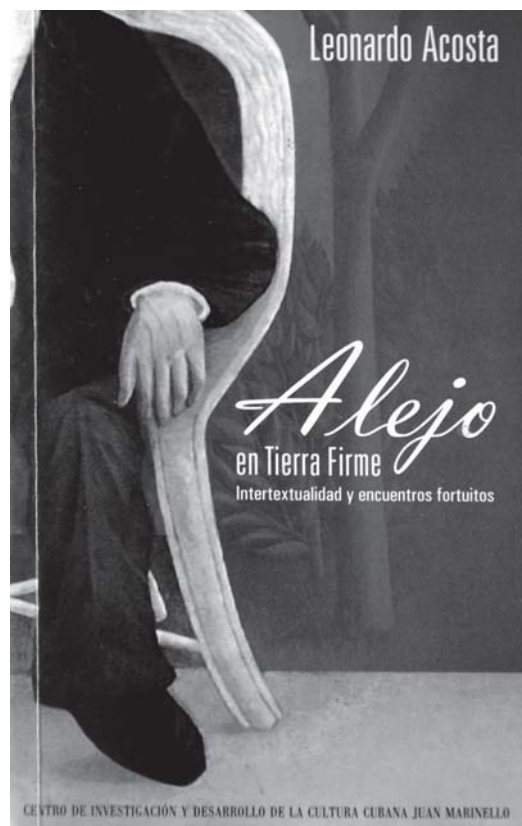
símbolo de la «guerra florida»; el Árbol del Mundo; la asociación de la mujer con la tierra, con la estrella y con la noche; Quetzalcóatl como hombre que se hace astro; el tigre, la serpiente, el cocodrilo y el perro como símbolos de la tierra y la materia al punto de transformarse; la mano como símbolo de la creación; la mariposa como símbolo del fuego creador y del alma humana; y la unidad del hombre-dios. Con este trabajo Acosta demuestra la importancia de estos y otros símbolos de la cosmogonía mesoamericana en la poesía de Martí: son claves para una mayor apreciación del ánimo revolucionario que impulsaba la poética martiana.

El compromiso de Leonardo con la lucha anti-colonial y antiimperialista encuentra su más alta expresión en *José Martí, la América precolombina y la conquista española* (1974). Acosta impugna el argumento cultural de la conquista, oponiéndole la concepción histórica de Martí y su apreciación por las culturas precolombinas. Replantea por la óptica de Martí el histórico debate entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda sobre la justificación ideológica de la conquista, la colonización, el trato de indios y la introducción de la esclavitud en las Américas. También analiza una tercera posición de Vitoria menos reaccionaria que la de Sepúlveda pero que ha sido utilizada por los modernos apologistas de la colonia. Basándose en el pensamiento de Martí, Acosta desmonta la argumentación de estos y también establece una clara trayectoria y el contexto histórico en que se ha librado el debate.

Estrechamente relacionados con el tema de la descolonización son dos estudios críticos de nuestro autor: *Medios masivos e ideología imperialista* (1974; una versión modificada del mismo ensayo aparece en *Penetración cultural del imperialismo en América Latina*) y *Revolución y rescate de los medios masivos de comunicación* (1976). El primero examina varios aspectos de los medios masivos: su estructura de poder, la dinámica entre la publicidad y el consumo, las imágenes difundidas por la prensa, la tecnología como instrumento ideológico, y las sub-ideo-

logías tecnocráticas. El segundo toca los siguientes puntos: la cultura de masas, la prensa, el cine, la radio, la televisión, el libro, el disco y el cartel. Aunque se han desarrollado nuevas modalidades tecnológicas en las últimas décadas, la concentración de los medios masivos y su control por grandes capitales privados sigue siendo un problema de mayor importancia hoy como antes. La lucha por la democratización de los medios de comunicación a nivel mundial tiene todo que ver con los planteamientos de Leonardo, y aunque por un lado el fenómeno de Internet constituye una verdadera revolución tecnológica, por otro, las raíces del problema, las cuestiones ideológicas tratadas por Acosta, no han cambiado en su esencia.

Leonardo Acosta se ha dedicado también al estudio de la novelística de Alejo Carpentier. Comencemos con un ensayo excepcional: *El Almirante según don Alejo* (1980, que forma parte del libro *El barroco de Indias y otros ensayos*, 1984). En este estudio sobre *El arpa y la sombra* Acosta expone la manera en que Carpentier logra plasmar su visión histórica en forma artística y desmitificar a Colón. Uno de los nudos centrales del ensayo gira en torno a un recurso literario utilizado en la



Un siglo de jazz en Cuba

LEONARDO ACOSTA

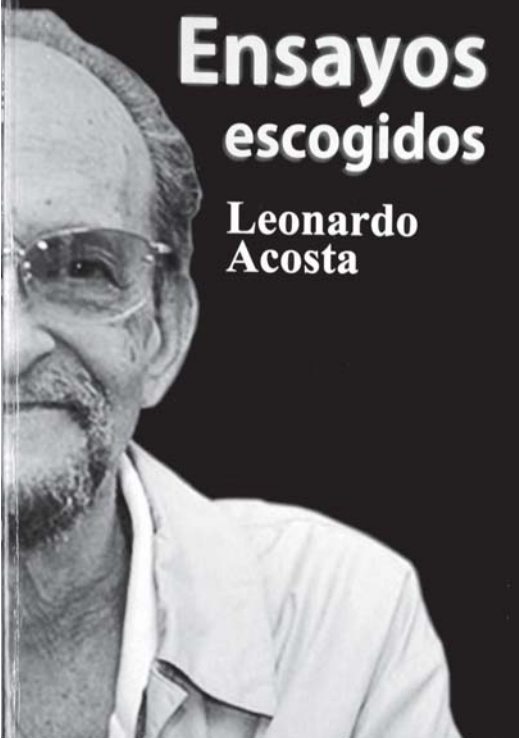


EDICIONES

MUSEO DE LA MÚSICA

Ensayos escogidos

Leonardo
Acosta



novela: la incorporación de un viaje ficcional. Acosta nos explica por qué incluye Carpentier este episodio en el cual Colón hace un viaje desde Inglaterra a Islandia, cuando la investigación ya tenía establecida la muy poca probabilidad de tal viaje. ¿Por qué sacrificar la verosimilitud histórica? Como explica Leonardo, Carpentier se apoya en el concepto aristotélico de la «verdad poética», porque le permite crear una identificación simbólica: Colón como sucesor de Tifis, timonel de los argonautas. El resultado es la creación de una parábola mitológica en la cual Colón termina como Tifis, fracasado y olvidado en el «reino de las sombras oscuras».

En su libro *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier* (1981), Acosta analiza elementos musicales y épicos sobre

todo en *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962) y *Concierto barroco* (1974) pero también se encuentran referencias a *¡Ecue-Yamba-O!* (1933), *El reino de este mundo* (1949), *El acoso* (1956), *Guerra del tiempo* (1958), *La Consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979). Sus estudios sobre Carpentier culminan con su premiado libro *Alejo en Tierra Firme* (2004). Después de polemizar en torno al uso excesivo de conceptos como «lo real maravilloso» y «lo barroco» que suelen convertirse en «etiquetas

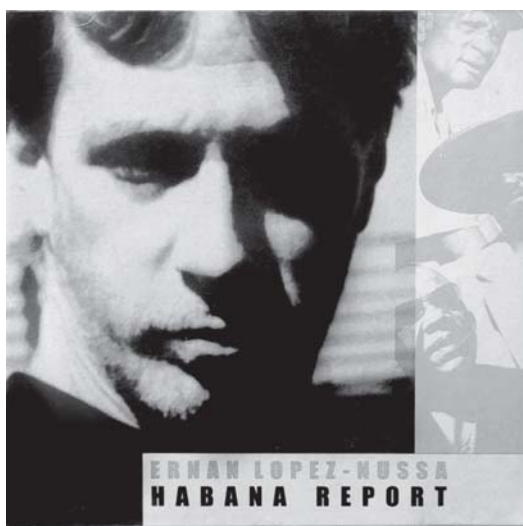
culturales» o fórmulas de rigor que en vez de aclarar e iluminar la complejísima obra de un Alejo Carpentier más bien lo impiden, Acosta se dedica a la tarea de elucidar un verdadero laberinto de intertextualidades constituyentes de *Los pasos perdidos* (el enfoque principal aunque no exclusivo de su libro *Alejo en Tierra Firme*). Su profundo conocimiento de la obra de Carpentier supone a su vez un alto dominio del canon literario occidental, y es la vasta cultura y erudición de Leonardo lo que le permite extenderse con tanta lucidez y maestría sobre tan amplia gama de intertextualidades, paralelos, fuentes e influencias. Una enumeración completa sería casi imposible, pero mencionaremos a manera de ejemplo a Thomas Mann, Malcolm Lowry, Víctor Hugo, Charles Darwin, Alejandro de Humboldt, Ramón del Valle Inclán, Franz Kafka, James Joyce y Jorge Luis Borges. El análisis abarca desde cuestiones ideológicas hasta el uso de elementos musicales y temporales en la estructuración de la obra. De qué manera influyen el surrealismo, el romanticismo, la novela picaresca, las crónicas de Indias, los viajes venezolanos de Carpentier, la simbología y la mitología en su novelística, son otras cuestiones tratadas.

Antes de pasar a la musicología de Leonardo Acosta, hace falta mencionar su libro sobre la novela policial y también su propia obra cuentística y poética. Con su *Novela policial y medios masivos* (1986) Acosta le dedica un estudio riguroso a un subgénero del que otros críticos guardarían cierta distancia, considerándolo como manifestación inferior del arte literario. Pero el caso de este libro ejemplifica la integridad de un intelectual que no subordina su criterio a prejuicios elitistas ni a preceptos dogmáticos o arbitrarios. En breve, lo que hace la lectura de este trabajo un deleite es la trayectoria que traza Acosta desde los orígenes de la novela policial hasta la segunda mitad del siglo XX y la agudeza de sus observaciones a cada paso.

La propia obra de Leonardo Acosta, igual que su estudio sobre la poesía de Martí, tiene mucho que ver con el tiempo que pasó fuera de Cuba. *Paisajes del hombre* (1967) es una colec-

Si hay un hilo conductor que atraviesa toda su obra es la defensa de una cultura autóctona que nutra y enriquezca el espíritu humano en sus múltiples y distintas manifestaciones artísticas y su insistencia en una cultura descolonizada.

ción de narraciones y *El sueño del samurai* (1989) es un libro que reúne textos poéticos que fueron escritos a lo largo de veinte años. Según el propio autor, tanto las narraciones como los textos poéticos reflejan la experiencia que tuvo, la gente que conoció y las cosas que fueron surgiendo en los viajes que hiciera a Venezuela, México, Checoslovaquia y Nueva York, pero también incluyen algunos ambientes cubanos. Su



cuento «El tío» aparece también en la selección *Fantásticos e inquietantes* (1980), que reúne autores latinoamericanos de primera línea. De entre sus numerosas obras como musicólogo hay que destacar *Música y descolonización* (1982), un análisis teórico de la relación entre la música europea de arte y las «otras» músicas del orbe, obra traducida al italiano y al portugués. *Del tambor al sintetizador* (1982), una visión crítica de la evolución de la música cubana también traducida al francés y al italiano; *Elige tú, que canto yo* (1993), una importante serie de evaluaciones críticas de grandes ejecutantes de la música cubana, comenzando por Benny Moré e incluyendo un ensayo sobre el mambo y sus orígenes; *Otra visión de la música popular cubana* (2004), obra que reúne una variedad de ensayos sobre el corpus completo de la música popular cubana, incluyendo «De los complejos genéricos y otras cuestiones», penetrante y acuciosa crítica de una serie de clichés sobre la música cubana que se han venido repitiendo *ad nauseam* por décadas, publicado primero en la revista *Clave*, y luego traducido y publicado en el *Journal of Popular Music Studies* de Boston.

Leonardo Acosta ha mantenido un *love affair* con el jazz toda su vida: como músico, promo-

tor, historiador y defensor contra algunos mentecatos que ignoraban la importancia del jazz en la lucha por los derechos civiles de la población afro-descendiente en Estados Unidos. Su *magnum opus*, referencia obligada e importantísima contribución a la bibliografía mundial sobre el jazz, *Cubano Be, Cubano Bop*, publicado en Estados Unidos por Smithsonian Books en 2003, apareció por etapas en varias ediciones en español con una muy completa y acabada última edición en Cuba, *Un siglo de jazz en Cuba* (La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2012); como crítico de jazz, Leonardo Acosta se ha dado a conocer a través de las notas que acompañan a numerosos LPs y CDs entre los que es de rigor mencionar primero, *Irakere*, grabación que presentó a la afamada agrupación cubana a los amantes del jazz en Estados Unidos y que ganara el premio Grammy en música Latina en 1979; *Bele Bele en La Habana* (1998), de Chucho Valdés, en cuyas notas Leonardo presenta una síntesis de la educación musical de Chucho y un resumen de la trayectoria de Irakere; *Yemayá* (1998), de Irakere con Chucho Valdés, donde además de un examen pormenorizado de la música, Leonardo nos explica cómo con Chucho Valdés algo nuevo comienza a arraigarse en el jazz



Junto a su esposa
Margarita, en la sala
de su casa.



cubano, y es que los elementos religiosos y rituales de la música afrocubana comienzan a penetrar en serio en el Latin Jazz basado hasta

hacía poco en la música profana de ascendencia africana en Cuba, espiritualidad religiosa que ya con anterioridad había logrado matices de expresividad en el jazz norteamericano. El CD *Reflejos Ancestrales* (1999), de Frank Emilio Flynn sirve para que Leonardo nos presente a este singular pianista, pionero del jazz en Cuba. El texto constituye un resumen de la trayectoria artística de Frank Emilio, y un breve análisis de la música que nos ofrece un verdadero «todos estrellas» de la música cubana. *Nocturne* (2001), de Charlie Haden, ganador del Premio Grammy en la categoría Latin Jazz; y finalmente *Latin Jazz: La combinación perfecta* (2002). Esta producción fue la parte musical del proyecto homónimo del Smithsonian Institution, tocándole a Leonardo Acosta la parte más difícil de las notas, la del análisis de los quince

números seleccionados como paradigmáticos del jazz afro latino comenzando con el *Tanga* de Mario Bauzá y terminando con *Con poco coco* de Bebo Valdés en versión al piano de Chucho. ¿Es posible resumir de alguna manera el trabajo realizado por Leonardo Acosta en su crítica literaria y musical? Si hay algún factor que nos permite contemplar y en cierta medida resumir, osadamente, la labor realizada por Leonardo Acosta como un todo coherente es su visión de una cultura propia y descolonizada en las Américas. De ahí su acérrima defensa de la filosofía de José Martí, la poética del jazz afronorteamericano nacido de las luchas por la igualdad racial, y su profundo estudio de la obra de Alejo Carpentier como manifestaciones artísticas de dicha cultura, que señalan caminos a tomar en la construcción de un mundo entero descolonizado.



ESCRITURA FRAGMENTADA Y GESTUALIDAD FEMENINA

en *Lumpérica* de Diamela Eltit y *Naciste pintada* de Carmen Berenguer

A Susana Haug, apasionada de la literatura

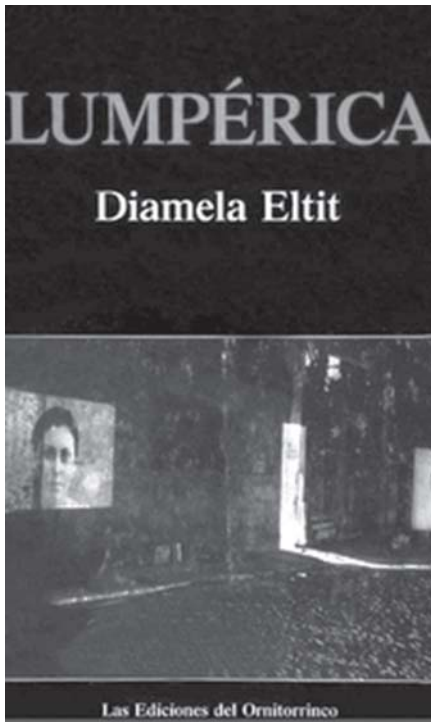
Iledys González Gutiérrez.
Profesora de la Universidad
de La Habana.

La compleja y sugestiva relación dada entre la escritura y el cuerpo ocupó el centro reflexivo de las pensadoras francesas Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, que en los años setenta, al calor de las ideas de Freud, Lacan y Derrida, habían sometido a discusión la posible existencia de una «escritura femenina» que resultara la prueba de ese pensamiento de la diferencia sexual. Aunque podría parecer una falacia plantear que el texto llevara la marca biológica de quien lo escribiera –y por eso dicha propuesta no recibió pocas críticas sobre su esencialismo–, las reflexiones generadas por esa tríada de exégetas contaron, sin embargo, con una importante repercusión en la crítica literaria feminista que había tenido sus iniciadoras en Virginia Woolf y Simone de Beauvoir. En particular, Hélène Cixous, que si bien había reconocido las dificultades impuestas al teorizar sobre la feminidad en la escritura,¹ emitió sus peculiares postulados sobre dicha práctica escritural a partir de un discurso teórico que se sustentaba en un estilo de continuas interrupciones, en extremo fragmentario y metafórico, pero que concordaba así con la proposición de un ejercicio creador propiamente «femenino», pues como precisara la autora de modo casi imperativo: «I write woman: woman must write woman» (Yo escribo mujer: la mujer debe escribir mujer).²

En un permisible desplazamiento del campo teórico al literario podría apreciarse la correspondencia de ciertos presupuestos desarrollados por Hélène Cixous –en *Le rire de la Méduse* y «Sorties», ensayo comprendido en su libro *La Jeune Née*– con la praxis artística de dos escritoras chilenas contemporáneas: Diamela Eltit y Carmen Berenguer. La interacción de la escritura y el cuerpo femeninos es asumida por ambas autoras bajo una fuerte postura contestataria al orden patriarcal, orden al que no se alude solo de manera sociológica, sino también política. Tanto Eltit, a través de *Lumpérica* (1983), como Berenguer, mediante *Naciste pintada* (1999), escriben sobre la funesta repercusión que en su país causó la dictadura pinochetista, por lo cual se plantearon la problemática de la opresión femenina en términos más amplios que suponen la violación misma a la nación. El caso de Diamela Eltit resulta el más transgresor pues concibió su primera novela, de extraña e incalificable naturaleza, durante el duro régimen militar chileno, mientras que Carmen Berenguer publicó la mencionada obra cuando se había derrocado ya la dictadura, en una época caldeada por el desenmascaramiento de los crímenes y las violaciones cometidas bajo el mando de Pinochet, lo cual probablemente influyera en la elección estilística de la autora que conjugó lo testimonial, poético y periodístico con lo narrativo.

Lumpérica y *Naciste pintada*, como una extensa zona de la literatura posmoderna latinoamericana,³ emplean diversos metalenguajes,





apelan a la intertextualidad, pero destacan especialmente la fragmentación del texto literario. Sin embargo, lo fragmentario en ambas novelas no se plantea solo con los fines de la literatura posmoderna, en tanto procedimiento deconstructivo del género narrativo. A la puesta en crisis del género novelesco se impone en las dos obras la crisis del propio sujeto femenino.

Es justamente en la apropiación que del fragmento hacen Eltit y Berenguer donde podría reconocerse uno de los rasgos destacados por Hélène Cixous en su definición de la «escritura femenina», ya que para la exégeta francesa «los textos femeninos son textos que tratan de la diferencia, están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica,

rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan en los placeres de un tipo de escritura más abierta». ⁴ El fragmento es en *Lumpérica* y *Naciste pintada* rasgo estilístico notable y que entendido como marca de una textualidad femenina asevera la finalidad de subvertir y descentralizar los signos inscritos por el fuerte dominio masculino. ⁵

Lumpérica de Diamela Eltit se emite en un período en que la violencia represiva y la censura lastraban la producción artística y literaria de la cultura que se oponía a la dictadura. Según Nelly Richard «la ortodoxia militante de la izquierda tradicional privilegió una estética del testimonio, (sin embargo) contra ese expresionismo de la contingencia batalló un segmento artístico y literario de corte neo-vanguardista empeñado en la reconceptualización crítica del pensamiento cultural». ⁶ La obra de Diamela Eltit inaugura esa segunda línea literaria de resistencia al régimen dictatorial, de ahí que su narrativa haya sido calificada de «literatura menor», término alejado de cualquier sentido peyorativo, y que solo se entiende según lo había precisado Thomas Stearns Eliot, como «una escritura que reacciona a los ideogramas predominantes en condiciones de opresión política o cultural». ⁷ La misma autora ha declarado que mientras escribía su obra sometía al texto a una doble censura: la de un censor y la de ella misma. ⁸ Censura y autocensura le imprimieron a *Lumpérica* un significativo carácter simbólico y, estilísticamente, críptico. La propuesta de Eltit se torna en suma singular y arriesgada, pues no solamente atenta contra la exposición de una «historia», unitaria y lógica, propia de toda novela, sino también se enfrenta a la fractura total de la textualidad.

En el acucioso prólogo a la edición de Casa de las Américas, Zaida Capote Cruz sugería como clave para la lectura de *Lumpérica* el importante dato de la participación de Diamela Eltit en el Colectivo Acciones de Arte (CADA), que conjugaba diversos gestos para generar la reflexión de su público. Esta primera obra de Eltit parece, en efecto, estar intrínsecamente ligada a tal experiencia artística, sobre todo por la heterogeneidad fragmentaria de los textos que se ponen en evidencia: líricos, dramáticos, narrativos (con variaciones tipográficas), fotográficos. Esta hibridez genérica consigue el extrañamiento del lector no avisado que desde el rótulo mismo podría asombrarse con el título, *Lumpérica*, acaso,

la deformación y conjugación de los nombres Lumpen-América o Lumpen-Histórica –según han apreciado diferentes críticos.

La simbiosis discursiva revela la marginalidad del texto, el carácter disperso, descentrado de la obra que se corresponderá con el diseño de la protagonista L. Iluminada, un personaje carente de centro y, asimismo, de identidad. Aunque difícil resulte extraer un argumento coherente de la totalidad del libro de Eltit, pues muchas veces se trata de continuas reescrituras o versiones en las que se añaden o escamotean algunos elementos, al menos son precisables algunos datos de la «historia»: la ceremonia de cuerpos masculinos (los pálidos) que son atraídos por un cuerpo de mujer (L. Iluminada), ⁹ exhibido por las luces de la plaza en un espacio completamente teatralizado –teatralización constatable también en la textualidad, pues el formato que se adquiere en un inicio es el de una filmación–. Sin embargo, L. Iluminada reacciona con gestos de provocación sexual y abiertamente eróticos.

De L. Iluminada, único personaje femenino, se desconoce la historia de una vida anterior, su identidad solo está determinada por su rol en la plaza, de ahí que hasta su nombre atienda al ser en un *hic et nunc*. Rasgo que, sumado a la presentación inicial en la plaza como escena teatral, corrobora la noción teorizada por Judith Butler sobre la identidad que se construye como un *performance*. La protagonista L. Iluminada es un ente transgresor en el extraño universo narrativo creado: es la única que se pasea por esa ciudad –sumida en la represión– tras el toque de queda, mientras que, como lumpen, aparece rapada y desgarrada. Lo carnal ocupa el primer plano del libro. L. Iluminada es ante todo concebida como cuerpo, como cuerpo violado, ultrajado. Y esta elección es debatida por la propia Diamela Eltit quien apunta su interpretación sobre el simbolismo del cuerpo en la estructuración del cosmos y el pensamiento:

... me di cuenta que el cuerpo era el gran objetivo de todos los sistemas. El cuerpo ha sido siempre el gran objetivo sobre el cual están las miradas, sobre el cual están los discursos. Todos los discursos recaen ahí. Y seguramente fui profundizando, ampliando..., el cuerpo sexual..., la sexualidad..., la cuestión de la familia, los cuerpos populares, el resultado de la represión. Pero, en realidad, para ser muy sin-

cera, mi gran problema es cómo generar, darle cuerpo a esos personajes por la escritura.¹⁰

A estas reflexiones habría que añadir la repercusión que, para una teórica como Cixous, el cuerpo femenino ocuparía en la escritura, porque justamente la mujer había desconocido su propio cuerpo como a sí misma, todo lo correspondiente a los procesos biológicos femeninos, en especial, la sexualidad, había constituido una zona silenciada por el orden patriarcal. De ahí que hablar del cuerpo, si bien constituía un hecho transgresor en el marco literario, situaba a la mujer, que había sido definida por un Otro, ante un proceso de redescubrimiento y de liberación. Para Cixous el desconocimiento que de su propia corporalidad había tenido la mujer era la causa de la carencia de una tradición literaria femenina:

Almost everything is yet to be written by women about femininity [...]. We've been turned away from our bodies, shamefully taught to ignore them, to strike them with that stupid sexual modesty; we've been made victims of the old fool's game [...]. Why so few texts? Because so few women have as yet won back their body. Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language... (Casi todo sobre feminidad tiene todavía que ser escrito por una mujer [...] nos hemos alejado de nuestros cuerpos, enseñadas a ignorarlos, a borrarlos con esa estúpida modestia sexual; nos han hecho víctimas del viejo juego del tonto [...] ¿Por qué tan pocos textos? Porque todavía muy pocas mujeres ha superado su cuerpo. Las mujeres deben escribir a través de sus cuerpos, deben inventar el lenguaje (em)preñado).¹¹

En la exploración del cuerpo por la mujer veía Cixous el camino para arribar a una escritura declaradamente femenina y, por tanto, también a una literatura propia. Diamela Eltit hace del cuerpo femenino, de su gestualidad erótica y compulsiva, la manifestación contestataria al dominio masculino. Lo corporal en L. Iluminada se convierte en desafío, se vuelve protesta contra todas las violaciones y torturas sufridas bajo el régimen militar. El cuerpo es el centro de la escritura y ello tiene su parangón en la escritura que marca el cuerpo como huella del dolor, del desgarramiento y la opresión masculina. Esa escritura corporal queda visualizada en la fotografía que abre como pórtico la octava parte del libro

(«Ensayo general») en la que aparece Eltit con los brazos mutilados. La inserción de la fotografía establece otra ruptura en el texto, si bien reitera lo que de performance hay en la obra y confirma la formación artística de la autora, plantea una relación significativa entre la protagonista y la creadora. Tal equivalencia queda además verificada en un fragmento poético:

Su cintura es gemela a
la mía en la pertinaz
insistencia en esta
vida,



es marginación.

[...]

Su alma es material.

[...]

Su alma es este mundo y nada más en la plaza encendida.

Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra.

Su alma es no llamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver.

Su alma es a la mía gemela.¹²

El estrecho vínculo que se da entre la autora y la protagonista respecto a la laceración del cuerpo femenino como resistencia al poder hegemónico masculino se subraya también a nivel textual. La mutilación de ese sujeto femenino es equiparable a la fractura de la propia obra. La pieza no solo queda cercenada en distintos tipos de discursos sino también en múltiples fragmentos. Lo fragmentario está en función de resaltar la marginalidad del sujeto femenino representado, mientras que a la par se compone una obra que carece de un eje, que se mueve todo

el tiempo en lo periférico. Tal fragmentación, si se estrechara aun más el plano, podría precisarse también en la sintaxis de la narradora, que se muestra continuamente

fracturada

para romper, como

diría Cixous, «ese famoso hilo que sirve a los hombres como sustituto del cordón [...] para sentirse seguros de que la anciana madre sigue detrás de ellos».¹³ La mutilación de la sintaxis a la vez que crea un estilo narrativo peculiar confirma la marginalidad de la obra, rasgo verificado por la propia Eltit:

...quizás lo más significativo para mí es que apelando a instancias marginales he podido organizar algunas estructuras de significación. Y pienso que quizás es en la estructura donde verdaderamente radique lo que puede entenderse por marginalidad y lo que ha marcado mi propio margen como escritora. La palabra y su centramiento o descentramiento, su acuerdo estético, su juego y su burla y la torsión, constituyen dentro del proceso de escritura el mayor desafío que debo

afrontar. La espléndida actividad condensada en contar historias, no está en mis aspiraciones, y por ello permanece fuera de mis intereses centrales. Más importante me resulta ampararme en todas las ambigüedades posibles que me otorga el hábito de escribir con la palabra y desde allí emitir unas pocas significaciones.¹⁴

La obra de Carmen Berenguer, a diferencia de la de Diamela Eltit, parece ubicarse en la primera línea discursiva de la literatura antidictatorial que señalaba Nelly Richard, aquella que se centra en lo testimonial. Berenguer es, más bien, una poeta, de hecho mereció en el año 2008 el Premio Pablo Neruda, una de las distinciones más prestigiosas de América Latina. La vena poética de Berenguer se acentúa en su libro *Naciste pintada*, cuya hibridación



partir de cartas y recados desde la prisión, de mujeres torturadas durante la dictadura.

A pesar de que Berenguer declarase su intención de hacer «un registro del recado»,¹⁵ la fractura de los géneros es del todo violenta, así como la fisura también de una «historia», de una verdad, aspecto en el que coincide con Diamela Eltit. No obstante, se puede observar en la obra cómo se privilegia el testimonio, al cual el recado estaría supeditado. En este sentido, anota Lorena Garrido Donoso que «el texto de Berenguer, precisamente basándose en el lugar que el testimonio ocupa en el período postmoderno, intenta ser una narrativa de la resistencia que dé voz a las mujeres y las resitúe en la historia permitiéndoles salir del espacio privado hacia el espacio público».¹⁶ A partir de esta consideración podría descubrirse el aspecto unitario de *Naciste pintada* —más allá de la heterogeneidad genérica que cunde— puesto que las tres secciones mayores en las que se segmenta la obra cuentan con un punto común: el tratamiento del símbolo de la casa pública, donde está implícito un desplazamiento de lo privado (espacio asignado a lo femenino) a lo público (terreno de lo masculino), movimiento que se consigue además con el empleo del testimonio y con los personajes femeninos más recurrentes, las prostitutas.

El discurso literario feminista posmoderno se ha planteado entre sus principales metas deconstructivas la de la representación femenina que tradicionalmente ha sido moldeada de acuerdo con los códigos de la cultura patriarcal. Así Carmen Berenguer subvierte la imagen convencional de la mujer mediante un tono paródico:

El siglo de las tías es una época de señoritas austeras y morales. Nombres como Eulalias, Rosas, Inesitas, Elviras y Margaritas han sido deshojados por vivir de las apariencias.

Y no piensen que los nombres tienen una edad, pero los eternizaron en las bóvedas del tiempo. Sucesiones de nombres femeninos fijaron un mapa en nuestras cabezas,

y sin excepción, sabían de donde venían las rosas y las margaritas y la distancia entre las martitas, anitas y elenitas.¹⁷

Pero la subversión, no solo se da de manera irónica en contra de la perspectiva patriarcal, Berenguer expone en su libro una amplia gama de personajes marginales que van desde la prostituta y la lesbiana hasta la asesina. Esto es visible sobre todo en la segunda parte del libro («Casa de la poesía») en que se da entrada a entes femeninos que tienen como centro el prostíbulo. La protagonista es Brenda que desde un testimonio (ficcionalizado) informa de su vida y de su familia, en especial de sus tías, conservadoras, respetuosas por cumplir con su rol social y con las poses legitimadas.

En la «Casa de la poesía» se entra a un segundo plano de la fragmentación, pues esta sección aparece subdividida en cuatro partes, y aun dentro de la cuarta («La distancia entre las Martitas, Anitas y Elenitas») se notan otras particiones. Justamente esta última sección constituye el segmento más relevante porque se incorpora una multiplicidad de voces de mujeres desplazadas, en su mayoría prostitutas. Estas historias son verídicas y corresponden al libro de Teresa Lastra *Las «otras» mujeres* (1997), pero al ser editadas y recontextualizadas en *Naciste pintada* adquieren un nuevo valor, literario, sin perder el testimonial. Los relatos de estas mujeres, en suma trágicos —se refieren a los crímenes pasionales, de violación y delitos sexuales que habían sufrido—, están colocados a manera de pastiche junto a noticias del diario *La Cuarta* y enunciados con un tono jocoso.¹⁸ El contraste entre las noticias y los testimonios se da también ya que las primeras pertenecen al ámbito de lo público —de lo impersonal, por eso los apodanamos— mientras que las historias de las mujeres pertenecen a la vida íntima, son confesiones que están selladas por los nombres de las enunciatoras. De este modo, con las voces confesionales femeninas se consigue un enfrentamiento al discurso oficial emitido por el dominio masculino.

La oposición a la autoridad se enfatiza en la tercera parte del libro («Casa inmóvil»). Esta sección la integran testimonios de al menos quince prisioneras políticas durante la dictadura de Pinochet que fueron recopilados por la propia Berenguer.¹⁹ Los relatos están organizados por temas, llevan su propio título y están firmados por la letra

de impide arribar a una clarificación pura, aunque, sin dudas, el carácter narrativo prevalece. La obra consta de tres partes («Casa cotidiana», «Casa de la poesía» y «Casa inmóvil») precedidas por unas fotos de lo que fue la casa de tortura durante la dictadura. La fragmentación inicial de la obra en tres secciones permite concebirlas como piezas independientes, porque no solo temática, sino también estilísticamente son desiguales. Al inicio del libro se está ante una prosa poética que busca la reflexión sobre la ciudad, pero en la segunda parte se muestra un texto narrativo que ficcionaliza testimonios de prostitutas al que se le agregan recortes de prensa, y ya en la culminación de la obra, la nota realista aumenta, pues aparecen disímiles testimonios, contruidos a



inicial de cada nombre e identificados por el centro de detención. Sin embargo, los testimonios están fragmentados y dispersos a manera de puzzle, lo que da una idea de multiplicidad.

A las funciones propias del relato testimonial, recuperación de una memoria perdida y reconstrucción de una historia distanciada de la oficial, se añade en la última sección del libro la de resaltar la imagen de la mujer militante. Los personajes femeninos destacan las torturas y violaciones infligidas por los hombres, a los que no podían ni siquiera reconocer, porque les hacían vender los ojos. Una vez más se verifica «la poética del cuerpo» a la que se refería Cixous, pues aparece en este momento de *Naciste pintada* el cuerpo de la mujer que, como en Eltit, semeja una materia quebrantada por

ese poder falocéntrico, y la denuncia a tales violaciones se consigue en la fragmentación del discurso femenino dispuesto a través de la conjugación de múltiples voces.

Tenido como el sexo débil, menor, por el dominio patriarcal, dentro del grupo femenino podría precisarse otra minoría, las mujeres marginadas. Sin embargo, en *Naciste pintada* a partir de la inserción de plurales fragmentos, equivalentes a distintas voces femeninas, la mujer discriminada por cualquier estigma social llega a constituir una mayoría y, por esa razón, la denuncia que defiende adquiere mayor fuerza. Su voz se vuelve grito agónico pues, como decía Hélène Cixous, «así la han oído siempre desde la época en que la sociedad masculina empezó a marginarla de la parte central del escenario, a expulsarla, a despojarla».²⁰ Asistimos aquí al mismo fenómeno observado en *Lumpérica*, la condición marginal de la mujer es equiparable a la del texto, como una forma de desafío a la norma centrada y lógica instaurada por el discurso patriarcal.

Como estrategia narrativa fundamental, el fragmento se convierte en *Lumpérica* de Diamela Eltit y *Naciste pintada* de Carmen Berenguer en un determinante gesto femenino que consigue responder a ese dominio masculino que había sometido a la mujer y a la nación chilenas.

Notas

¹ Pues expresó la teórica francesa: «It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded –which doesn't mean that it doesn't exist» (Es imposible definir una práctica femenina de la escritura, y esta es una imposibilidad que permanecerá, pues esta práctica nunca puede ser teorizada, cerrada, codificada –lo que no significa que no exista). Hélène Cixous: «The Laugh of the Medusa», in *Signs* (translated by Keith Cohen and Paula Cohen), The University of Chicago Press, vol. 1, n° 4, Chicago, 1976, p. 883. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3173239>. Consultado: 28/07/2011.

² *Ibid.*, p. 877.

³ Cfr. Nelson González Ortega: «La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de sus discursos». Disponible en <http://www.hf.uio.no/ilos-dyn/studier/fleksibel/spansk/emne/spa1300/textos/sem/nelsonmoderna.doc>. Consultado: 5/01/2012.

⁴ Hélène Cixous en Toril Moi: *Teoría literaria feminista*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999, p. 118.

⁵ Tal rasgo es definitorio de lo que Cixous considera «escritura femenina» pues solo podría ser concebida «by subjects who are breakers of automatism, by peripheral figures that no authority can ever subjugate» (por sujetos que quebraban automatismos, por figuras periféricas que no pueden

ser jamás sometidas por alguna autoridad). Hélène Cixous: «The Laugh of the Medusa», ob. cit., p. 883.

⁶ Nelly Richard: «Tres funciones de escritura: deconstrucción, simulación, hibridación», en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura enor: la narrativa de Diamela Eltit*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1993, p. 37.

⁷ Juan Carlos Lértora: «Diamela Eltit: hacia una poética de literatura menor» en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, ob. cit., p. 28.

⁸ Cfr. Leonidas Morales: *Conversación con Diamela Eltit*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998.

⁹ En cuanto al nombre simbólico del personaje la autora no propone ninguna certeza. Podría referirse al propio título, pero también a una simple duplicación de Lumi Luminada. Cfr. Leonidas Morales: *Conversación con Eltit*, ob. cit.

¹⁰ Diamela Eltit en Leonidas Morales: *Conversación con Diamela Eltit*, ob. cit., p. 80.

¹¹ Hélène Cixous: «The Laugh of the Medusa», ob. cit., pp. 885-886.

¹² Diamela Eltit: *Lumpérica*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2008, pp. 104-105.

¹³ Hélène Cixous: «La joven nacida», en Nara Araújo y Teresa Delgado: *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios poscoloniales*, Universidad de La Habana/UAM Iztapalapa, México, 2003, p. 130.

¹⁴ Diamela Eltit: «Errante, errática», en Juan Carlos Lértora (ed.): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*, ob. cit., pp. 19-20.

¹⁵ Carmen Berenguer en Lorena Garrido Donoso: «Naciste pintada de Carmen Berenguer o el desplazamiento de los géneros literarios/sexuales», *Acta Literaria*, n° 36, I Sem. (73-86), Santiago de Chile, 2008, p. 74.

¹⁶ Lorena Garrido Donoso: «Naciste pintada de Carmen Berenguer o el desplazamiento de los géneros literarios/sexuales», ob. cit., p. 74.

¹⁷ Carmen Berenguer: *Naciste pintada*, Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2008, p. 98.

¹⁸ Obsérvese el siguiente titular: «Atractiva lola acusó a comerciante del centro, fue por pega y resultó violada». Carmen Berenguer: *Naciste pintada*, ob. cit., p. 145.

¹⁹ Cfr. Lorena Garrido Donoso: «Naciste pintada de Carmen Berenguer o el desplazamiento de los géneros literarios/sexuales», ob. cit., p. 76.

²⁰ Hélène Cixous en Toril Moi: Ob. cit., p. 128.

INMIGRANTES E INMIGRANTES.

Testimonios bien distintos desde Gran Bretaña y los Estados Unidos en la literatura sobre la diáspora cubana

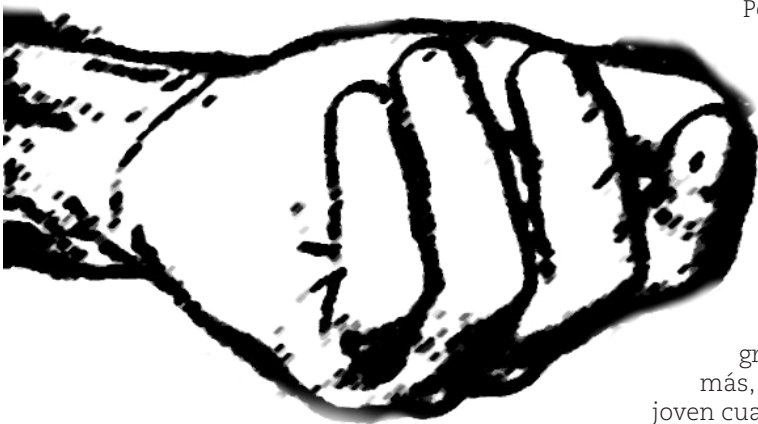
El matojo se quedaba sin sombra, el sol empezaba a caer a borbotones, en plena cara, al negro; lo invadía todo abrasando. Lo picaban los mosquitos, las hormigas. Las moscas se le metían en la boca; se levantaba el viento y le llenaba los ojos de polvo ardiendo. Lloraba todo el día. La madre nunca interrumpía su faena [...].
– Tatabisaco (Cabrera [1940] 2002: 117)

Alexandra Sánchez.
Doctoranda de la Universidad Libre
de Bruselas, Bélgica.

El Caribe siempre ha sido un concepto impugnado, empezando por el hecho de que es ante todo un ‘concepto’. Por un lado, es un término geográfico; por el otro es un término cultural que se refiere a la mezcla de lenguajes, comunidades y tradiciones amerindias, africanas y europeas que han cohabitado y se han influenciado durante varios siglos en las Antillas. En Cuba, la definición estándar del Caribe se basa generalmente en los escritos de Fernando Ortiz. De hecho, hasta la comunidad cubano-americana se inspira de Ortiz, como Gustavo Pérez Firmat en *Life on the Hyphen* (1994) o Cristina García en *Dreaming in Cuban* (1992) (véase Sánchez 2013). No obstante, la escritora nigeriana-inglesa Helen Oyeyemi nos recuerda mediante su novela *The Opposite House* (*La casa de enfrente*, 2007) que este punto de vista vale exclusivamente para el continente americano. El concepto ‘europeo’ del Caribe como lo viven y lo recuerdan los personajes de Oyeyemi, afrocubanos exiliados en Gran Bretaña, no se parece en nada al concepto ‘americano’ del Caribe de Ortiz, Pérez Firmat o García. Son dos mundos casi completamente antagónicos.

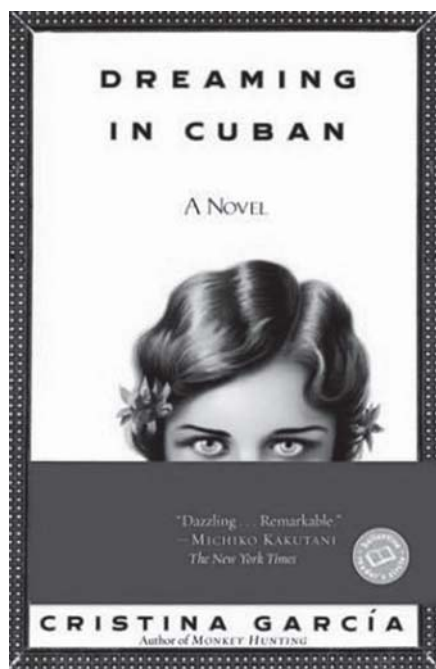
Aquí pretendo analizar la definición de Cuba como parte integrante del Caribe dada por la novelista nigeriana-inglesa Helen Oyeyemi en *The Opposite House* contrastándola con la definición más convencional, y por ende más conocida, de la escritora cubano-americana Cristina García en *Dreaming in Cuban*.¹ Ambas autoras tratan en *Dreaming in Cuban* (*Soñar en cubano*) y *The Opposite House* (*La casa de enfrente*) sobre una familia de cubanos emigrantes en Nueva York y Londres, respectivamente. Aún más, ambas versan sobre las dificultades de una mujer joven cuando desarrolla una conciencia diaspórica –una etapa obligatoria en la individuación de cualquier inmigrante, pero doblemente, sino triplemente, más complicada para quien proviene del Caribe, pues tiene que tener en cuenta no solo la cultura del país de acogida y del país de origen, sino también aquellas múltiples facetas e interacciones complejas entre las diversas fuentes de la matriz cultural de la *mother country*, la ‘matria’ caribeña.

Aunque ambas autoras se focalizan en inmigrantes cubanos y utilizan estrategias narrativas semejantes, García escribe desde un punto de vista hispano, como el descrito por Gustavo Pérez Firmat, y Oyeyemi desde un ángulo inglés, como el elaborado por Stuart Hall. Ya que la relación entre la protagonista y su madre es un elemento esencial en ambas novelas y porque en inglés –la lengua en que ambas novelas fueron escritas originalmente– al país nativo se le puede decir *motherland* o *mother country*, es decir ‘matria’, sugiero que la dinámica constructiva o destructiva de la relación entre madre e hija en ambas novelas se corresponde con el aumento o disminución del



¹Este artículo se inspira en la tesis de maestría (*Master of Arts*) de la autora, escrita originalmente en inglés (Vrije Universiteit Brussel, 2013).

Las fuentes primarias y secundarias, tanto de la tesis como de este artículo, son inglesas. Todas las traducciones al español encontradas aquí son las de la autora.



sentimiento patrio de cada protagonista por su país de origen.

En *Soñar en cubano*, la joven cubanoamericana Pilar Puentes vive en conflicto perpetuo con Lourdes del Pino, su dominante madre. Posible alter ego de la propia Cristina García (Álvarez Borland 1994), Pilar es una muchacha sensible, confusa y pensativa a quien le cuesta mucho aceptar la decisión de sus padres, Lourdes y Rufino, de abandonar Cuba en los primeros tiempos de la Revolución sin pensar en las consecuencias que tal decisión tendría sobre ellos y su hijita. Las secuelas serán considerables.

A Rufino se lo describe como un hombre melancólico, que no acepta su estatus de inmigrante solo porque no

quiere «trasplantarse» (DC 129). Antes de la Revolución, en Cuba, su familia era una de las más importantes y ricas. Incluso, había sido un terrateniente independiente, libre de ir y venir a donde quisiera. Sin embargo, una vez en los EE.UU., se convirtió en un don nadie, mudo en un país cuya lengua desconocía, donde no conocía a nadie y donde tuvo que empezar de cero (DC 138). Lourdes, por su parte, parece ajustarse muy bien al nuevo ambiente. Agradecida porque «el exilio la ayudó a reencontrarse», acepta «su lengua adoptiva» y las «posibilidades de reinención» que esta le ofrece (DIC 73). Confía en el *American Dream* y es la típica *self-made woman*: abre su propia panadería para vender dulces típicos de los EE.UU. —es decir, dulces anticomunistas— e incluso sueña con abrir «una cadena de panaderías *Yankee Doodle* por todos los EE.UU.» (DIC 170).

Pilar, sin embargo, no cree que el ansia de aculturación de su madre tenga buenos fines. Cada acción de Lourdes expresa un odio intenso a Cuba. Su deseo más profundo es vengarse por todo lo que el régimen castrista le quitó a ella y a su familia. La verdadera razón por la cual Lourdes abrió esa panadería es, según Pilar, que cree poder «hacerle frente al comunismo desde su caja contadora» y tumbar a *El Líder* vendiendo «panqués tricolores y mazapanes del tío Sam» (DC 136).

Pilar no puede ignorar esa visión política, ni el odio de las primeras oleadas de emigrantes hacia la Cuba revolucionaria, pero tampoco puede hablarlo con su madre. Su única confidente, su amiga del alma, con quien se comunica telepáticamente, es su abuela materna Celia, una 'castrista' ferviente que se quedó en Cuba con su otra hija, Felicia.

Ambas, Felicia y Celia, son el negativo de Lourdes. Si Lourdes aparece como una obsesiva y colérica negociante, ellas son tranquilas, nostálgicas y un poco depresivas. Celia es una típica descendiente de españoles, orgullosa de sus raíces y deseosa de volver a España algún día. Felicia, por su parte, se siente más atraída por la línea africana, e incluso termina asumiéndola, al punto de mudarse a la casa de su único pariente 'negro': su abuela paterna, la mulata Berta Arango del Pino. Felicia también se casa con un negro, el marinero Hugo Villaverde, con quien tiene tres hijos, y hasta llega a convertirse en santera.

Esas cuatro mujeres —la hispano-cubana Celia, la afro-cubana Felicia, la cubana emigrada Lourdes y la cubano-

americana Pilar— podrían verse como ingredientes del metafórico 'ajiao' cubano. Según Gustavo Pérez Firmat, es imposible de definir a la cultura de la diáspora cubana sin tener en cuenta los criterios que valen para la cultura insular de Cuba (PF 1987: 1). Cuba, de por sí, con o sin la diáspora que ha ido formándose a través del mundo desde el principio del siglo veinte, siempre ha sido una nación con múltiples guiones (ibid.: 1). Desde los tiempos de la conquista, Cuba no ha sido mucho más que «una encrucijada, un refugio temporal para 'aves migratorias' en camino hacia otros destinos» (Ortiz in PF 1989: 2). En consecuencia, el concepto de Cuba como isla-nación soberana, independiente y unida es relativamente reciente, al igual que el sentido de *cubanidad* (ibid.: 3).

Las nociones de Pérez Firmat de 'Cubanness' y 'Cuban-Americanness', es decir, *cubanidad* y *cubanoamericanidad*, se inspiran en Fernando Ortiz. Según Ortiz, no existe identidad completa y acabada, y menos todavía la identidad cubana.

Siguiendo la lógica de Ortiz y de Pérez Firmat, Cristina García le permite a su personaje principal, Pilar Puentes, tomar su tiempo en comprender que la crisis de identidad que tanto ella como las mujeres de su alrededor atraviesan —su 'cubanoamericanidad' esquizoide, el fervor anticastrista de su madre Lourdes, la obsesión patriótica de su abuela Celia con *El Líder* y la batalla espiritual de su tía santera con sus propios demonios— proviene de la nostalgia hacia un mundo más sencillo que cada cubano, híbrido por definición, comparte. Todos los cubanos pertenecen al mismo guiso, al mismo *ajiao* cubano, independientemente de donde se hayan arraigado, de la calidad del español que hablen o de la ideología política que soporten. De ahí que no es sorprendente que al final de la novela, Lourdes y Pilar se reconcilien. Una vez madre e hija hacen las paces, la relación entre Pilar y Cuba también mejora. Pilar acaba aceptando que jamás comprenderá Cuba, como a su madre, pero tanto a su madre como a su *matria* debe respetarlas y reconocer el hecho de que proviene de ellas. Sin Lourdes y sin Cuba, Pilar no existiría. En la última parte de *Soñar en cubano*, Pilar regresa a Cuba pero, al final, decide volver a los EE.UU. —no para «rechazar su 'cubanidad'» pero más bien para afirmar «una 'americanidad' mas compleja» (Dalleo 2005: 16).

Si se hubiera quedado en Cuba, se hubiera convertido en cubana, pero al escoger los EE.UU., Pilar es tanto cubano

como americana (Dalleo 2005: 16). Como su apellido, *Puente*, indica, ella simboliza el deseo de las nuevas generaciones de exiliados cubanoamericanos de crear puentes entre la comunidad insular y la diaspórica. Pilar es, por eso, la primera cubana realmente transcultural, heredera de la cultura hispana de su abuela, de la cultura africana de su tía y de la cultura anglosajona que su madre Lourdes tanto admira.

En contraste, Maja Carmen Carrera, la protagonista de *La casa de enfrente*, no desea tanto como Pilar asumir la responsabilidad de convertirse en lazo entre diferentes –y, a menudo, antagónicas– culturas, religiones y convicciones políticas. Cuando Celia le cuenta a Pilar que «las mujeres que sobreviven a sus hijas son huérfanas» ya que «solo sus nietas pueden salvarlas» al «preservar sus conocimientos como el primer fuego» (DIC 222), Pilar no duda en aceptar el papel de «archivera» de las historias de sus ancestros femeninos (Machado Saez 2005: 138) y de esa «empalagosa nostalgia» (DIC 130) que le impone su abuela. Sin embargo, Maja, la protagonista de *La casa de enfrente*, está loca por dar a luz a un hijo para que este rompa el círculo vicioso de tristeza, añoranza e histeria que crearon su madre Chabella, su bisabuela Carmen y todas las matriarcas que las precedieron.

Pilar Puente, Cristina García, Gustavo Pérez Firmat y Fernando Ortiz representan la perspectiva mayoritaria cubana. Su punto de vista es el del cubano de piel clara y de origen hispano que está consiente de sus raíces no europeas pero que no lleva trazas físicas de esa herencia. No obstante, la afrocubana Maja no puede hacer omisión de sus raíces negras ya que su piel oscura la remite cada día a sus antepasados africanos.

En Gran Bretaña, adonde Maja llegó con su familia cuando tenía siete años, ella y su madre Chabella parecen sentirse más africanas que en Cuba. Como inmigrantes ‘negros’ más que exiliados cubanos, los Carreras se ven empujados, en Inglaterra, hacia otros. Otros, tanto negros de origen caribeño como negros de origen africano. Chabella, la madre de Maja, asume esa categorización y la denominación generalizadora de mujer ‘negra’ sin más, hasta que acaba concentrándose únicamente en sus orígenes africanos; empieza a practicar la *Santería* de manera seria y se rodea exclusivamente de gente africana o afro-caribeña. Naturalmente, Chabella espera de su hija que haga lo mismo y, por ejemplo, la incita

a hacerse amigas con la vecinita afrotrinitaria de al lado, diciéndole: «Son negritas, como hermanitas!» (OH 93).

En realidad, la única amiga que Maja tiene es la anglo-chipriota Amy Eleni, de piel blanca y pelo claro. Cuando Chabella se entera de esa amistad, advierte a su hija de que jamás «una blanca» puede ser amiga de Maja. Las blancas «funcionan de manera distinta», según Chabella, y solo pueden «fingir comprender» a sus amistades negras –una declaración que Maja, abierta y comprensiva como es, no acepta (OH 106-7).

Peró la historia de *La casa de enfrente* avanza y cada vez Maja comprende menos las acciones, creencias y, sobre todo, añoranzas de su mamá. Cuando Chabella languidece por los tiempos pasados –nunca se sabe si extraña más su pasado reciente en Cuba o el africano y lejano de sus ascendientes– se pone a hacer «flores de rezo», moldeando papel en flores delicadas y escribiendo ‘Ayuda’ sobre cada pétalo, pidiéndole a los *orishas* que alivien su nostalgia (OH 10-1).

Si Cristina García y Gustavo Pérez Firmat escriben desde una perspectiva hispano-caribeña, Helen Oyeyemi y Stuart Hall escriben desde un ángulo afro-caribeño. Mas aún, el punto de partida de los escritos de Hall es que el Caribe es, ante todo, una «experiencia negra» (1990: 223). El concepto de ‘identidad cultural’ refiere, tradicionalmente, a una historia y unos orígenes comunes. Un cierto «yo verdadero’ colectivo» se halla escondido debajo de todos los otros «‘yos’ superficiales o impuestos artificialmente» (ibid.: 223). Esa clase de identidad cultural permite a una cierta comunidad imaginarse «un marco de referencia y de sentido estable, invariable y continuo» que la reasegura cuando se ve confrontada con «las divisiones cambiadizas y vicisitudes de su historia real» (ibid.: 223). En consecuencia, desde principios del siglo

veinte, los miembros de la «diáspora caribeña o negra» han intentado recuperar ese sentido de unidad y homogeneidad que habían perdido, supuestamente, durante la esclavitud (ibid.: 223).

Según Hall, es lógico que los afrocaribeños deseen desenterrar un

pasado armonioso, algo normal para el ser pos-colonial, sin raíces ni objetivos claros. Como decía Fanon:

Nuestra búsqueda apasionada se regía por la esperanza secreta de descubrir algo más allá de nuestra miseria cotidiana, más allá de nuestro auto-desprecio, resignación y abjuración, algo extremadamente bello y espléndido cuya existencia nos habría rehabilitado ante nuestros propios ojos y frente a los demás. (Fanon en Hall 1990: 223)

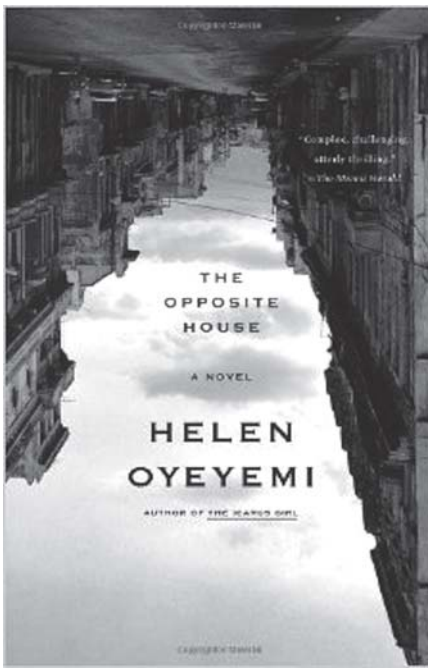
La diáspora negra siempre supo que nunca existió un África unida. Además, el afro-caribeño es fruto no solo de una mezcla entre continentes, sino también de una mezcla panafricana y le es imposible trazar un árbol genealógico que indique su pertenencia a una etnia específica. En otras palabras, por paradójico que parezca, fue «el desarraigo de la esclavitud» lo que unió a varios pueblos africanos (ibid.: 227). Así como los ha «alejado de cualquier acceso directo a su pasado» también los unificó «a través de sus diferencias» (ibid.: 227).

Es exactamente a causa de esa historia intrincada y heterogénea que la identidad afro-caribeña cesó, rápidamente, de querer recuperar una identidad homogénea, ya que uno no podía pretender más que haya sido «enterrada y superpuesta» por la experiencia colonialista (ibid.: 224).

Como la ‘afro-caribeñidad’ no podía «basarse en arqueología», la tuvieron que producir artificialmente «re-contando un pasado» supuestamente perdido hace mucho tiempo (ibid.: 224; énfasis en el original). Es decir que solo mediante una «reunificación imaginaria» la diáspora africana pudo crearse un sentimiento de «unidad básica» (ibid.: 224).

En la primera mitad del siglo veinte, varios movimientos literarios (como el de la *Négritude* en el Caribe francófono o el *negrismo* en el Caribe hispano), así como diversos esfuerzos políticos –como el ‘proyecto panafricano’– intentaron aliviar esa necesidad afroamericana, afro-caribeña y afro-inglesa de querer sentirse ‘entero’ de nuevo, como en los tiempos pre-coloniales (ibid.: 223). El punto de giro vino solo en los años setenta, época de «la revolución poscolonial, la lucha por los derechos cívicos, la cultura del rastafarismo y la música reggae» (ibid.: 231). Es entonces que los afro-caribeños empezaron a hablar de «black experience» –la «experiencia negra»–, una comprensión común a todo aquel que tiene raíces africanas, de lo que signifi-





ca ser negro en un mundo eurocéntrico (Hall 1996: 441). En Gran Bretaña, en particular, esa «experiencia negra» se extendía a todas las comunidades confrontadas al racismo y la marginalización (ibid.: 441).

Una vez los negros lograron tener acceso a «las prácticas de representación» –cuando fueron publicando sus propios libros, grabando su propia música, creando sus propios centros culturales– empezaron por contradecir «la fetichización, objetificación, y figuración negativa que había sido un elemento importante de la representación del sujeto negro» remplazando todo lo estereotípico y, por ende negativo, del ‘negro’ con imágenes exageradamente positivas (ibid.: 442). No obstante, el peligro de ese tipo de estrategia es que suele convertirse rápidamente en algo muy parecido a la exotización del Otro practicada por el colonizador todos estos siglos. Uno podría interpretar los dichos de Chabella, la madre de Maja, y su afán por todo lo que es

‘black’ como exotización de África. Con remplazar la vieja imagen del sujeto negro esencialmente malo con una nueva, esencialmente buena, Chabella –como los activistas negros inspirados en el movimiento de los años setenta– solo recrea la «violencia epistémica» del anciano colonizador, cuyo objetivo era eliminar la humanidad y, de hecho, la diversidad del ser negro agrupando a varios pueblos africanos incompatibles –y, a menudo, hasta incompatibles– bajo un mismo término (ibid. 445).

A medida que avanza la narración, Maja se vuelve más escéptica de esa «África como un concepto [homogéneo]» y de la autenticidad de la experiencia negra (Oyeyemi 2005: s.p.). Acaba opinando que si tanto África como el ser negro son construcciones artificiales, Cuba también debe de ser una isla ficticia, sin definición fija ni autenticidad sociocultural. A pesar de todo, ella desea regresar a Cuba, más que nada para comprender qué fue lo que su familia dejó que tanto los apena y que les causa tanta nostalgia. Su padre, sin embargo, se rehúsa a que vaya, porque no quiere que un hijo suyo ponga pie en tierra castrista. Al final es su mejor amiga, Amy Eleni, quien la convence de quedarse en Londres, diciéndole:

Escucha Maja, [basta ya con] ese discurso dramático de que oh, perdiste algo de tu memoria cubana y que te sientes encarcelada porque tu papá no te deja ir. La razón porque no vas a ir a ninguna parte es porque tu sabes que no es lo que necesitas –lo que necesitas está aquí mismo. Si realmente hubieras querido irte, habrías hecho la conclusión lamentable de que tu papá no tenía derecho de meterse en eso y te habrías ido de todos modos. (OH 228)

Contrariamente a la posición positiva de Cristina García y Gustavo Pérez Firmat sobre la factibilidad de la transculturación del cubano insular tanto como del exiliado, Helen Oyeyemi y Stuart Hall sugieren que es improbable que miembros de la diáspora afro-caribeña lleguen a construirse una identidad equilibrada y que puedan crear lazos entre los varios ingredientes del ajiaco cubano, como Pilar Puente.

El sujeto afro-caribeño nunca tuvo «un origen fijo» y, como es imposible –y políticamente incorrecto– «congelar [a África] en una zona atemporal del pasado primitivo e incambiable», nunca será capaz de experimentar un «Regreso definitivo y absoluto» (ibid.: 231, 226). De ahí también que Pilar sí regresa a Cuba, incluso si acaba decidiendo regre-

sar a los EE.UU., pero Maja ni siquiera llega al aeropuerto. Una vez que sus antepasados dejaron sus pueblos africanos respectivos, ya no tenían vuelta atrás: eran ajenos tanto en las colonias como en su país de origen. *Mutatis mutandis*, como anglo-afrocubana, Maja debe conciliarse con el hecho de que será extranjera en África, Cuba o Inglaterra.

Según Hall y Oyeyemi, el caribeño jamás logrará «volver a casa» (ibid.: 232). El viaje de regreso del caribeño siempre será «circular» y se acabará en el Caribe mismo y/o «mas allá» –es decir, donde sea que el sujeto en cuestión se haya asentado recientemente (ibid. 232). Como decía Paul Gilroy, las *roots*, raíces, del afro-caribeño son sus *routes*, los caminos que tomó para llegar hasta donde está.

Es por eso que Maja decide distanciarse de su madre y, en consecuencia, de su *matria* –o *matrias*, Cuba y Africa. Al final de la novela, Maja y su hermanito Tomás salen de la casa de sus padres al jardín, simbólicamente distanciándose de sus orígenes, sin jamás perderlos de vista. Solo así podrán vivir una vida sana, sin la «empalagosa nostalgia» que había discapacitado y vuelto locos a sus padres y ancestros (DIC 130). En conclusión, las opiniones sobre el emigrante cubano de García y Pérez Firmat, por un lado, y Oyeyemi y Hall, por otro, son casi completamente opuestas. Si García y Firmat creen en la factibilidad del concepto de transculturación de varias lenguas, culturas y sistemas religiosos, Oyeyemi y Hall presentan un enfoque menos entusiasta ya que desacreditan la posibilidad de un Regreso a la *matria* una vez que ciertas fronteras mentales y físicas hayan sido cruzadas. Si durante su viaje de Regreso Pilar crea puentes, Maja da vueltas en círculo y termina donde empezó.

De un lado, García y Firmat comparan a todos los cubanos y, *a fortiori*, a todos los caribeños, a ingredientes que pertenecen al mismo ajiaco unificador que, sin embargo, les permite guardar su sabor original. Del otro, Oyeyemi y Hall sugieren que llega un punto que uno debe parar de añadir nuevos ingredientes al pobre ajiaco para evitar que se convierta en una papilla cuyos diferentes ingredientes perdieron su gusto idiosincrático y terminaron mutando en algo indistinguible. Al final, no solo son los ingredientes, los cubanos, quienes se deshacen, sino también el ajiaco mismo, el país y su diáspora.

Aunque Pilar quiera archivar y mantener todo el conocimiento de las ma-

triarcas de su familia, es poco probable que logrará, ella sola, dejarlo en herencia enterito para las futuras generaciones. Maja, consiente de la magnitud de la tarea que le quieren imponer sus ancestros y del hecho de que si vive para honrar a sus muertos no tendrá vida propia, sabe que no puede, siendo realista, aceptar ser la heredera de su bisabuela Carmen y de su madre Chabella.

De vez en cuando, uno debe quitar su ajiaco del fuego y empezar un nuevo guisado, un batiburrillo bien personalizado de tradiciones, creencias y convicciones que sean actuales y tengan un significado claro –y no mitificado y tradicional– para el sujeto en cuestión. Como dice Maja: «El objetivo es que [la bisabuela] Carmen no nazca de nuevo. El objetivo es que la lengua perdida quede perdida, pero que nuevas lenguas se pongan a crecer» (OH 234).

Bibliografía: fuentes primarias

- García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. New York: Ballantine Books, 1992.
- Oyeyemi, Helen. *The Opposite House*. New York: Anchor Books, [2007] 2008.

Bibliografía: fuentes secundarias

- Alvarez-Borland, Isabel. «Displacements and Autobiography in Cuban-American Fiction». *World Literature Today*. 68.1 (1994): pars. 47.
- Cabrera, Lydia. *Cuentos negros de Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 2002 [1940].
- Dalleo, Raphael. «How Cristina Garcia Lost Her Accent, and Other Latina Conversations». *Latino Studies* 3.1 (2005): 3-18.
- Hall, Stuart. «Cultural Identity and Diaspora». In *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990: 222-237.
- . «Introduction: Who Needs Identity?» In *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage, 1996a: 1-17.
- . «New Ethnicities». In *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Ed. David Morley and Kuan-Hsing Chen. London and New York: Routledge, 1996b: 441-49.
- . «Old and New Identities. Old and New Ethnicities». In *Culture, Globalization and the World-System*. Ed. Anthony King. Minneapolis: Minnesota U Press, 1997: 41-68.
- Oyeyemi, Helen. «Home, Strange Home». *The Guardian*. 2 Feb. 2005.
- Pérez Firmat, Gustavo. «From Ajiaco to Tropical Soup: Fernando Ortiz and the Definition of Cuban Culture (Dialogue # 93)». *LACC Occasional Papers Series. Dialogues (1980-1994)*. Paper 16 (1987): 1-14.
- . *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin: Texas U Press, 1994.
- . *The Cuban Condition*. Cambridge: Cambridge U Press, 1989.
- Sánchez, Alexandra. «Cuban Herstories and Hyphenations. Identity and Belonging in *Dreaming in Cuban* by Cristina García and *The Opposite House* by Helen Oyeyemi». Tesis de Maestría (Master of Arts). Bruselas: Vrije Universiteit Brussel, 2013.

La isla donde Fernando Ortiz vivió años de juventud ha sido calificada como «paraíso de los arqueólogos», pues posee una sorprendente densidad media de 1,04 sitios por kilómetro cuadrado,¹ lo que hace que la percepción del paisaje que tiene el visitante sea muy particular: una red de paredes de piedra seca rodeadas de la densa vegetación de acebuches, dentro de la cual aparecen inesperada pero frecuentemente las grandes moles de los talayots. Y ese contrapunto del verde con la piedra contrasta a su vez con la visión menos constante pero siempre espectacular de un mar de pocas playas y muchos acantilados. Y en estos, las necrópolis de hipogeos talayóticos de las que se apropiaron y que prestigiaron cartagineses y romanos.

Aunque menos divulgada que Stonehenge, la cultura talayótica fue objeto de prospección e investigación desde el siglo XIX,² y de difusión por los historiadores de la arquitectura de todas partes del mundo. Por ejemplo, Joaquín Weiss agrupaba los talayots de las Baleares con los nuragas de Cerdeña y los *castelieri* de Istria, y tiene el mérito de haber reconocido, en un tiempo bastante temprano, el carácter ciclópeo de las construcciones menorquinas.³

En estos momentos se encuentra en proceso de terminación el expediente de nominación a la Lista del Patrimonio Mundial de Menorca Talayótica,⁴ el cual ha sido concebido como una serie que comprende aquellos sitios arqueológicos que expresan materialmente la cultura Talayótica, propia de la isla de Menorca y ya desaparecida, pero que por sus características y etapa de la historia de la humanidad en que se desarrolló, es única en el mundo. Su denominación está derivada de uno de los elementos característicos de esta cultura, unos edificios en forma de torre conocidos por los habitantes de las Baleares como talayots.⁵

Los componentes de la serie han sido seleccionados sobre la base de su representatividad con respecto al gran conjunto de sitios prehistóricos de Menorca, a partir del aporte de cada uno al conjunto, desde los puntos de vista cronológico, tipológico o temático-funcional; es decir, de qué manera ayudan a explicar la cultura Talayótica en sus diferentes manifestaciones como respuesta al medio, a los condicionantes sociales y económicos, y cómo todo lo anterior se traduce en una organización territorial y social y en diferentes tipos de rituales de tipo mágico-religioso o funerario. Se tuvo en cuenta no solo la integridad y autenticidad de la serie sino la de cada uno de sus componentes, y por todo lo anterior refleja vínculos culturales, sociales y funcionales a lo largo del tiempo, que proporcionan conectividad paisajística, evolutiva y habitacional.

La delimitación de cada uno de los componentes de la serie se realizó sobre la base de varios principios que incluyen no solo la consideración de la parte visible del monumento sino también la subterránea y subacuática, así como su correspondencia con la protección legal nacional e insular.

El papel desempeñado por el paisaje también ha tenido un gran peso en la delimitación de los componentes, pues era necesario mantener el equilibrio entre la morfología de los monumentos y las unidades de paisaje que, en la gran mayoría de los casos, los rodean. El propio paisaje

El SECRETO a voces de MENORCA

Ángela Rojas.
Arquitecta, Profesora del ISPJAE
y miembro de ICOMOS, fue
coordinadora técnica del equipo de
nominación de Menorca Talayótica
como Patrimonio de la Humanidad.

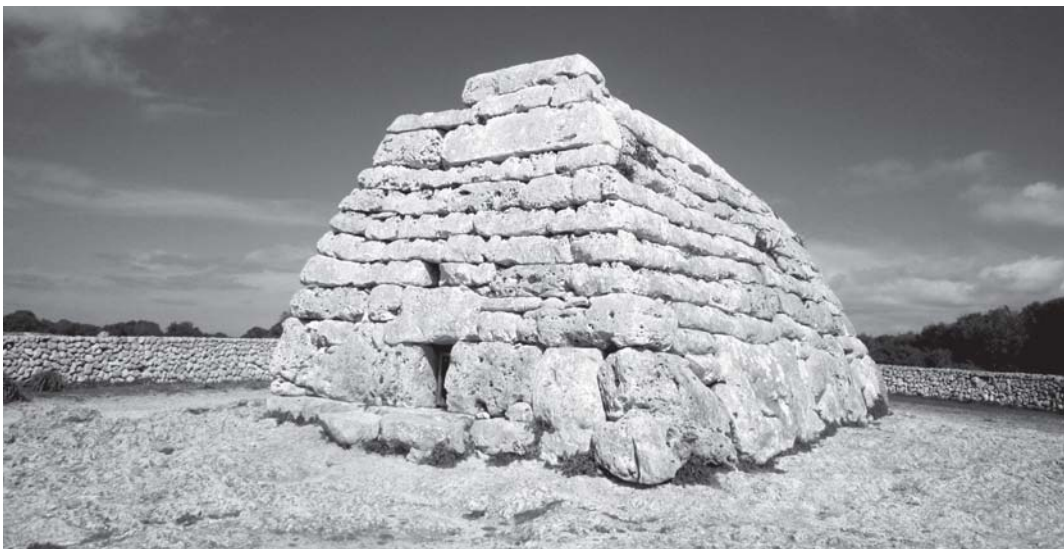
natural y antropizado contribuye a la unidad característica, por el tipo de vegetación en la que predomina el acebuche, por la baja altura de las edificaciones contemporáneas, sus características morfológicas tradicionales –que incluye la inmersión en el contexto inmediato– y por el uso recurrente de las cercas y otras obras construidas en piedra seca, componentes vernáculos del territorio menorquín pero que tienen su origen en los tiempos de la cultura Talayótica.

Aunque no se ha planteado la nominación de toda la isla, esta en su conjunto constituye un soporte evidente del patrimonio arqueológico que, como se mencionó anteriormente, está densamente distribuido en todo el territorio.



Acceso a Cova d'es Moro
en el poblado de navetas
de Son Mercer de Baix.

Fotografías: Cortesía de la autora



Naveta de Es Tudons.

Menorca no es el único caso de islas de pequeñas dimensiones cuyos valores universales incluyen, además de los naturales, importantes atributos que portan valores culturales, como sucede, entre otras, en Malta y Gozo, donde se encuentra la serie de templos megalíticos, o en el Parque Nacional de Rapa Nui, con sus mundialmente conocidos *moai*, y en Papahânaumokuâkea, sitio mixto en las islas Hawái, caracterizado por sus *Heiau* o centros ceremoniales. Pero lo que más identifica a Menorca es la ya mencionada alta densidad de sitios, la localización de estos en toda la isla y el hecho muy poco frecuente de la «naturalidad» con que el patrimonio arqueológico se inserta en la vida cotidiana, así como la frecuencia con que se pueden observar en cualquier desplazamiento dentro de la isla. En Menorca sucede lo que en Roma, donde no se puede caminar sin encontrarse con la Antigüedad. En la pequeña isla balear es imposible conducir un vehículo sin toparse con la Prehistoria... y en vez de estar en una ciudad hermosa, uno se encuentra en un paisaje verde olivo con múltiples brechas por las que se ve el azul intenso del Mediterráneo.

Los sitios arqueológicos

El marco cronológico considerado en la serie comienza en los primeros asentamientos, que se sitúan entre 2900 y 2800 a.n.e., en los que se utilizaban abrigos para la estabulación de ganado y se producían inhumaciones en grutas. Ya en el Calcolítico (2400-2000 a.n.e.) aparecen los primeros tipos arquitectónicos como los dólmenes, las primeras necrópolis colectivas y los hipogeos funerarios.

En la Edad del Bronce se presenta ya la arquitectura ciclópea y los asentamientos donde prolifera el tipo naviforme, que como su nombre indica son construcciones semejantes a una nave y que inicialmente se utilizaron como células habitacionales, pero ya al final de este período aparecen las primeras navetas con función funeraria.

Los primeros asentamientos talayóticos corresponden a la Edad del Hierro, y ya a finales de

esta, entre el 600 y el 123 a.n.e., se produce un período caracterizado por variados rituales funerarios, al cual corresponden los recintos de taula.

La estratificación que se produce en Menorca a partir de la presencia cartaginesa, romana e islámica resulta muy interesante, pues en lugar de grandes destrucciones para la ejecución de nuevas obras, en la mayoría de los sitios se va realizando una reutilización de la arquitectura y de algunas de sus funciones

por los nuevos grupos culturales que se apropian paulatinamente de lo existente. Además, hay ciertos indicios de persistencia de rituales, incluidos los funerarios.

La tipología arquitectónica de la Menorca prehistórica

- Los hipogeos de corredor megalítico o paradólmenes constituyen el primer testimonio arquitectónico de la presencia permanente humana en Menorca. Se trata de cuevas naturales transformadas con un corredor y fachada de carácter megalítico. El ejemplo seleccionado en la serie es el de Biniai Nou, con dos sepulcros muy próximos, uno de los cuales aporta la datación absoluta más antigua de la prehistoria de Menorca: 2300-2030 a.n.e. Es, por tanto, el punto de inicio de la explicación de las características evolutivas de la cultura de la isla.

- Los dólmenes conforman espacios en los que se enterró en forma colectiva a los distintos miembros de la comunidad. Presentan un corredor no muy largo, que acaba en una losa perforada que da entrada a la cámara, la cual puede ser de forma rectangular u ovalada, normalmente construida con grandes losas. Un muro de contención rodea esta edificación, y su relleno solía efectuarse con piedras pequeñas. La obra seleccionada para la serie es el dolmen de Ses Roques Llises, el cual, aunque no conserva la losa de cubierta, sorprende por la nitidez de la abertura de entrada a la cámara.

- Las naviformes o navetas de habitación tienen planta absidal pues poseen forma de nave invertida, de paredes ciclópeas, y fueron habitualmente cubiertas con estructura de madera, piedras y tierra o, raramente, con losas de piedra sobre columnas. Generalmente se emplazaron en zonas de buena visibilidad sobre barrancos, a poca distancia de fuentes de agua, aunque también se localizan en zonas llanas e incluso sobre pequeñas elevaciones o montes.

Constituían pequeñas granjas que gestionaban y explotaban todos los recursos de su entorno para la subsistencia inmediata del grupo. El poblado de navetas de Son Mercer de Baix se ubica

dentro de un bosque de acebuches, en un lugar altamente estratégico y espectacular, sobre un barranco que le sirve de límite de utilización y, a la vez, de vía de comunicación con el mar, y que le otorga una espectacularidad paisajística que constituye, en sus distintas manifestaciones, uno de los rasgos característicos de Menorca y su patrimonio.

La Cova d'es Moro, la más íntegra de las navetas de habitación del poblado es uno de los casos en que han perdurado ejemplos de cubiertas realizadas en piedra sobre columnas polilíticas de tipo «mediterráneo», es decir, con menor diámetro en la base. Esa característica, aunque no única de Menorca y que en algún momento usó Gaudí, crea en los espacios interiores (Galliner de Madona, talayot de San Agustí Vell) una cualidad de bóveda continua que predomina clara-



mente sobre la cierta zozobra visual que produce lo ilógico de la forma de las columnas.

· Las navetas funerarias son tumbas de carácter colectivo, exclusivas de Menorca, de planta circular las más antiguas, y alargadas, con forma de nave invertida, las más tardías. El nombre es un diminutivo de la palabra catalana *nau* (nave) adoptada por los primeros investigadores del siglo XIX.

El ejemplo más conocido es el de la naveta de Es Tudons, uno de los casos que fue estudiado desde el siglo XIX y que sorprende por su majestuosidad, estado de conservación e integridad.

Es sin duda la tumba más famosa y exclusiva de la prehistoria de Menorca, puesto que este tipo de sepultura es totalmente desconocido en la isla de Mallorca. Probablemente reproduce exteriormente la forma de las casas en uso en

ese momento, conocidas como naviformes, por lo que simbolizaría así una verdadera «casa de muertos».⁶

· Los talayots, que dan nombre a la cultura e incluso a las etapas precedentes y posteriores de la prehistoria menorquina son torres troncocónicas construidas con técnica ciclópea, en seco, situadas en las cotas más altas de los poblados. Su nombre original, *talaiot*, es un aumentativo de la palabra catalana *talaia* (atalaya). Presentan una rica tipología, y su forma, pero especialmente su técnica constructiva, los diferencian de otro tipo de torres identificadas en otras culturas mediterráneas como la correspondiente a los nuragas de la isla de Cerdeña. La planta es circular o algo cuadrada, poseen un corredor de acceso y una columna para sostener la cubierta, aunque este elemento sustentante puede faltar en muchas ocasiones. La mayoría de ellos tiene una cámara en la cima, a la que se accedía mediante tramos de escaleras exteriores e interiores o, en algunos casos, también mediante corredores. Muy pocos cuentan con cámara central.

Su función era, probablemente, doble: primero, la de permitir el control del territorio, y en segundo lugar, en el habitáculo de la cima se llevaban a cabo actividades sociales que están todavía por determinar, aunque pueden estar relacionadas con ritos relacionados con la fertilidad de los campos y del ganado.

El control territorial se producía en forma de red de talayots que se pueden visualizar unos a otros, lo que al parecer tenía un poder disuasorio de eventuales injerencias territoriales. Este es un rasgo impresionante de la isla: la posibilidad de ver talayots desde muchos puntos del territorio.

En la serie seleccionada se escogieron los de San Agustí Vell, Cornia Nou, Montefí, Sa Cudia Cremada, Torralba d'en Salort, Trebalúger, Torelló, Trepucó, Torre d'en Galmés, Binissafullet, So na Caçana, Torrellafuda y Sa Torreta de Tramuntana, cada uno en representación de un tipo o de determinados atributos.

Por ejemplo, el gran talayot de Torelló es el más espectacular y monumental de la isla y corresponde al tipo macizo con planta superior. Tiene un diámetro de veintidós metros y forma troncocónica, y está construido con piedras de un tamaño relativamente reducido. Su rasgo más característico es que conserva un portal con corredor y dintel monolítico en la parte superior del monumento.

El talayot de San Agustí Vell es quizás el de mayor valor estético, por el espacio interior formado por una gran cúpula subdividida por las columnas polilíticas. Y uno de los talayots de Sa Cudia Cremada Vella, también con cámara interior como en el caso anterior, es un hermoso ejemplo de estratificación hasta el siglo XX, pues en él sus propietarios ubicaron, en los años veinte del pasado siglo, una hermosa imagen modernista de María Magdalena, lo que, unido al diseño de los jardines contribuye a una interesante integración del romanticismo de la *Belle Époque* con la arquitectura prehistórica.

Taula de Torrellisar Vell.



Sala hipóstila en el poblado talayótico de Torralba d'En Salort.

son santuarios con planta en forma de herradura, con el lado frontal principal recto y el resto en ábside o, en algunos casos, más o menos cuadrangular. En la parte central del recinto hay una columna en forma de T, la taula, tipo arquitectónico que solo se da en Menorca. Dicha columna es de grandes dimensiones, construida con gran pericia y formada por dos grandes bloques de piedra. Uno de ellos se sitúa en posición vertical, empotrado en el suelo o apoyado directamente sobre él, y el otro se coloca encima, en sentido horizontal.

Los recintos de taula están contruidos con la característica técnica ciclópea: un doble paramento de bloques más o menos regulares y pilastras monolíticas, colocadas en forma aproximadamente simétrica, aunque existen casos en que los bloques son irregulares.

Estos santuarios se suelen encontrar muy próximos a un talayot. Su nombre deriva de la palabra catalana *taula* (mesa) con la que popularmente se la conocía, asociada a la imagen de una mesa de tamaño gigante.

Igual que sucedió con los talayots, el trabajo para construir estos monumentos implicaba una fuerte organización y cohesión comunitarias, porque se trata de una empresa colectiva que solo es posible con la participación de todos los elementos sociales. Parece ser que había una correlación entre el tamaño del poblado y la del recinto, seguramente ligada a la jerarquización existente en el territorio.⁷

Su función ritual ha sido definida por el estudio de lo encontrado en las prospecciones, como restos de ofrendas, y la certeza de la utilización del fuego. La función de la taula propiamente dicha ha sido muy debatida, pues se ha valorado desde su uso como base para sacrificios, como pilar de soporte y hasta existe el criterio

· Los poblados talayóticos configuran una cierta trama morfológico-espacial y están integrados por diversas estructuras de hábitat, defensivas, artesanales o religiosas, que caracterizan a la cultura Talayótica: talayots, círculos de habitación, salas hipóstilas, elementos para la recogida de agua, silos, recintos de taula y murallas. Parecen tener una distribución interna de tipo orgánico, con diferentes conjuntos de casas y almacenes que se adosan unos a otros, sin que se observen calles estructuradas.

· Los recintos de taula

que plantea la posibilidad de que la taula sea un símbolo en sí misma de alguna divinidad venerada por los antiguos pobladores de Menorca.

· Los círculos de habitación o unidades domésticas siguen una estructura espacial caracterizada por la presencia de un patio central que se articula en una serie de habitaciones a su alrededor, y con espacio para el hogar y los silos de almacenamiento de granos. En muchas de ellas se ve la evolución cronológica plasmada en sus espacios, es decir, durante la ocupación romana e islámica la vivienda fue el elemento más transformado, para ser adaptado a un estilo de vida diferente.

· Otros interesantes espacios vinculados al hábitat son las salas hipóstilas, edificios con planta de tendencia alargada y columnas polilíticas que sustentan la cubierta, formada por grandes losas de piedra. Su función pudo ser la de almacenaje, según algunas investigaciones arqueológicas realizadas, aunque también hay casos en que el espacio ha albergado varias funciones diferentes, siempre correspondientes al hábitat. Es extraordinario el valor estético del espacio que se percibe dentro de una sala hipóstila, particularmente en aquellas que han conservado losas de cubierta.

· En la isla de Menorca se hallan obras de ingeniería hidráulica verdaderamente excepcionales. Hasta el momento se han documentado dos tipos de ingenios hidráulicos, los pozos en rampa y los que aprovechan las diaclasas naturales. Es posible que algunas de estas obras hayan surgido durante el Bronce Final.

Los pozos son de gran espectacularidad, pues pueden alcanzar hasta unos cincuenta metros de profundidad, con escalera zigzagueante trabajada en la roca natural con el objetivo de llegar a la capa freática o fuente y recoger el agua.

· Las murallas son frecuentemente construcciones en general exentas, aunque en ocasiones se encuentran adosadas a las casas perimetrales o a los talayots, rodeando el poblado, con funciones de delimitación y organización del territorio. En algunos casos se destaca su refuerzo con torres.

La mayor parte de los poblados terminaron amurallándose, de manera que estos grandes muros que cierran los asentamientos constituyen una de sus señas de identidad. Sin embargo, no parece que estas fortificaciones tuviesen por finalidad solo una estrategia de defensa pasiva frente a eventuales ataques o asedios de conflictos bélicos clásicos. Más bien suele pensarse que las murallas cumplían primordialmente funciones de prestigio de la comunidad, acotando el espacio doméstico comunal y separándolo del territorio circundante.⁸

· Los hipogeos son cuevas artificiales funerarias con diversas morfologías. Algunos de ellos tienen espacios compartimentados y fachadas decoradas con motivos arquitectónicos. Forman auténticas necrópolis en las paredes de los barrancos y en los acantilados que dan al mar. Cala Morell y Calescoves son los dos casos de necrópolis formadas por barrancos en los que



Portada de influencia púnica y etrusca en la necrópolis de Cala Morell.

Taula de Torretrencada



fueron excavados los hipogeos que han sido incluidos en la nominación seriada.

Cala Morell es una necrópolis de cuevas artificiales correspondiente al Bronce Final y al Hierro, cuyos hipogeos pertenecen a varios tipos. Está situada en el peñasco de uno de los barrancos que conforman la cala y ha tenido una larga perduración en el tiempo, puesto que las primeras tumbas se construyeron en una fecha que puede situarse en torno al 1700-1600 a.n.e.

En un paisaje espectacular se destaca la gran variedad tipológica de los hipogeos, algunos de los cuales sorprenden con la presencia de elementos arquitectónicos inesperados como la ornamentación de procedencia claramente púnica que incluye la portada de uno de los hipogeos y la columna con un capitel que parece representar unas astas, lo que hace pensar en posibles rituales relacionados con el culto al toro.

En un tramo de veinte metros aproximadamente de la pared del barranco se encuentran veintidós cavidades excavadas en el muro, conocidas con el nombre popular de *capades* de moro, cuya función no ha sido totalmente establecida, aunque las posibilidades son que sirvieran como tumbas de niños o que se utilizaran para colocar ofrendas.

La necrópolis de Cala Morell es el conjunto funerario que presenta mayor variedad tipológica, tanto de estructuras como de elementos. Expresa claramente el uso durante el Bronce Final y los correspondientes a prácticas funerarias diferentes de la época talayótica.

En el mismo existen elementos que sugieren el intercambio cultural, así como una interpretación sumamente interesante de los significados simbólicos en la arquitectura funeraria. En los barrancos que desembocan al mar en la cala del mismo nombre, se forma un conjunto de altos valores paisajísticos en el que se encuentra Calescoves, una necrópolis de cuevas artificiales, además de otros tipos de monumentos, como un embarcadero prehistórico, el establecimiento costero y un santuario de época romana imperial.

Se trata de la necrópolis más extensa de la isla, con más de noventa cuevas de enterramiento, cuyas tumbas abarcan un periodo desde 1200 a 123 a.n.e.

Calescoves explica una parte importante de la evolución de la práctica funeraria en esta región europea. En ella se encuentran sepulturas pertenecientes a cuatro tipologías, así como cuevas naturales. Los objetos de prestigio hallados indican una creciente diferenciación social entre los grupos familiares de estas comunidades. Asimismo, hay indicios de específicas concepciones simbólicas, y algunos objetos encontrados refuerzan la idea del cambio social que se produce alrededor del 800 a.n.e., en particular que Menorca ya se encontraba presente en las redes comerciales y de intercambio del momento. Otros muestran los intercambios con el exterior desde los primeros momentos de la cultura talayótica.

• Los establecimientos costeros de Menorca corresponden a la red de escalas de la navegación

que tuvo un ámbito regional que englobaba todo el archipiélago. Se derivan de la necesidad que tenía la navegación de cabotaje y gran cabotaje de contar con la exacta identificación de la costa y los lugares donde fondear y varar. En ellos se destaca el establecimiento costero de Cala Morell, un asentamiento ubicado sobre un espigón acantilado que sobresale en la línea de la costa, con un control visual extraordinario del horizonte marino, y que eventualmente podía servir de escala para la navegación de cabotaje, embarcadero o varadero en la pequeña playa en la que desemboca un torrente, que se encuentra al oeste del espigón. Corresponde a la Edad del Hierro.

Sobre el mismo se levanta una muralla de la que se conservan varios lienzos, la cual cerraba y controlaba el sistema costero en su zona. Existen, además, construcciones naviformes de habitación en la cima, cerradas por la muralla o adosadas a ella, las cuales es posible que fueran utilizadas para la guarnición del recinto.

El secreto a voces

A pesar de los valores presentes en todo lo anteriormente descrito, la cultura talayótica es un secreto, pues aunque conocida, estudiada y admirada por especialistas de todas partes, y reconocida como parte de su cotidianidad e identidad por los pobladores de la isla, para bien o para mal no está suficientemente promovida en el mundo del turismo, lo que en parte obedece a que las autoridades y en general, la comunidad insular, ha aprendido la lección derivada de la sobreexplotación de Mallorca y, sobre todo, de Ibiza, inscrita en 1999 en la Lista del Patrimonio Mundial. El Plan Insular de Menorca está claramente imbricado con la conservación patrimonial y el turismo sostenible, y la protección legal abarca todos los niveles territoriales, entre los que sobresale el hecho de que la isla en su conjunto fue declarada Reserva de la Biosfera en el año 1993.

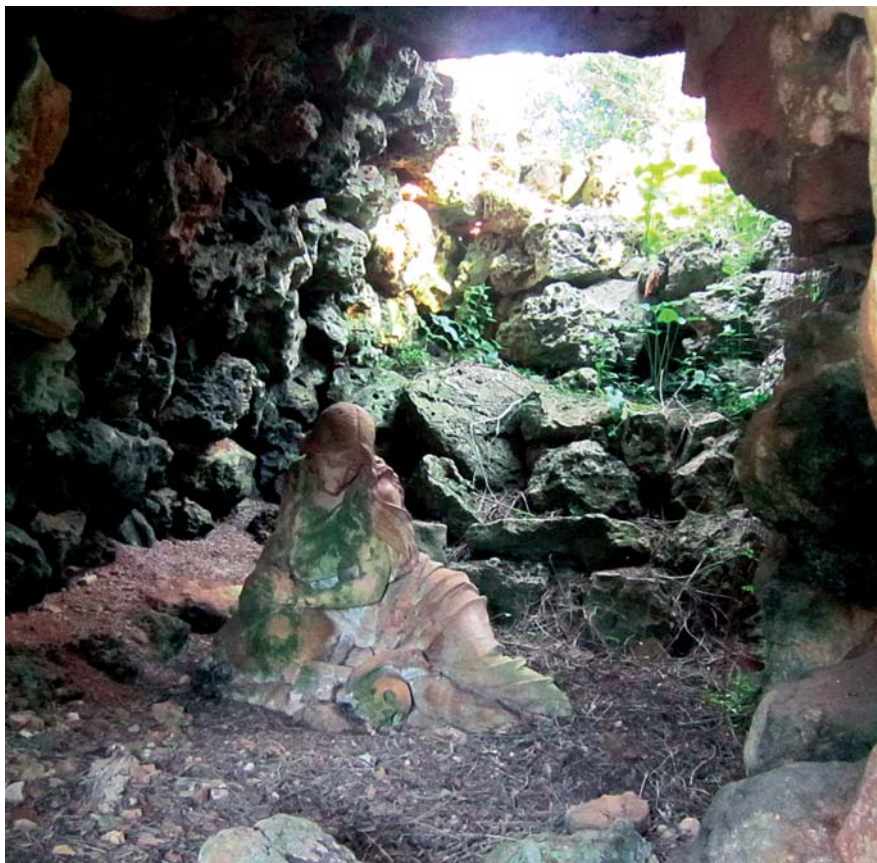
Menorca es un excelente ejemplo de extraordinaria integridad y total autenticidad. La isla, además, es uno de esos pocos lugares del mundo en los que apenas existen riesgos naturales, por lo que el estado de conservación también es sorprendente. Más discreta en su paisaje que las espectaculares vecinas Mallorca e Ibiza, el boom del turismo y las segundas residencias apenas llegó tardíamente a Menorca. Y eso permitió diseñar planes basados en la sostenibilidad.

Aunque muchos sitios arqueológicos son poco visitados por los turistas, la población los reconoce plenamente y los tiene incorporados a su vida cotidiana. De ello dan fe no solamente la gran cantidad de actividades de tipo didáctico que se realizan con las escuelas, institutos y población en general, sino también el entusiasmo con que la población ha acogido el expediente de nominación de los sitios arqueológicos.

Menorca es un caso sorprendente de incorporación a la vida cotidiana de símbolos de un pasado sumamente remoto, cargados de significados de tipo ritual pero que a la vez han



Arriba: Talayot de Torelló.
Abajo: Talayot en Sa Cudia
Cremada Vella. Imagen
modernista en el interior.



Arriba: Taula y talayot de Sa Torreta Tramuntana.
Abajo: Necrópolis de Calescoves.



sido utilizados históricamente de manera tremendamente contradictoria: como límites pétreos—eso sí, protegidos y controlados—, de áreas de pastoreo, y hasta como vértices geodésicos en el caso de los talayots de mayor altura. Los hippies usaron las tumbas como viviendas colectivas, y aún actualmente hay personas que han mantenido la función ritual en las taulas... Pero poco a poco se van imponiendo las voces que divulgan el secreto que guarda Menorca, ya suficientemente protegido para que no sea dañado y se conserve toda la espectacularidad de una pequeña isla repleta de grandes piedras que cuentan la historia de una civilización desaparecida hace siglos, pero que dejó monumentos imponentes y dramáticamente hermosos.

Notas

¹ De Cet, Mónica, Rainer Duttmann, Christian-Albrechts, Simón Gornés, Joana Gual, y otros, *Changing settlement patterns in the Mediterranean Context: A Case Study of Menorca (Balearic Islands) from Prehistory to the 19th century AD*, 2012, p. 397.

² Como por ejemplo, Emile Cartailhac con su clásico *Monuments primitifs des îles Balears*, Librairie Édouard Privat, Toulouse, 1892, y Margaret Murray, a cargo de las excavaciones de Cambridge en los años 30 del siglo XX.

³ Weiss, Joaquín, *La arquitectura de las grandes culturas*, Minerva, La Habana, 1957, p. 2.

⁴ La autora de este artículo ha sido la coordinadora técnica del expediente de nominación, en el que trabajaron como especialistas los arqueólogos menorquines Simón Gornés Hachero y Joana Gual Cerdó. La dirección general de la nominación está a cargo de la Consellera Insular de Cultura, Maruja Baillo.

⁵ Los talayots también se encuentran en la isla de Mallorca, aunque con características tipológicas diferentes.

⁶Gornés, Simón, «Naveta d'Es Tudons», *Historia de las Islas Baleares. Patrimonio Histórico y Artístico. Prehistoria e Historia Antigua*, El Mundo – El Día de Baleares, Palma de Mallorca, 2006, p. 55.

⁷ Gornés, Simón y Joana Gual, *Història I. La cultura talaiòtica (III)*, Ciutadella, Enciclopèdia de Menorca, 1999, p. 162.

⁸ Guerrero, Víctor M., Manuel Calvo, Simón Gornés, «Mallorca y Menorca en la Edad del Hierro», *Historia de las Baleares*, vol. 2, Ed. Rey Sol S.A., Palma de Mallorca, 2006, p. 55.

ARTE RUPESTRE MUNDIAL,

En la página de la derecha: Fig. 1, algunas formas de elaboración de pictografías, mediante la aplicación directa con manos y dedos sobre la superficie y el uso de un pincel. (Martínez y Botiva, 2004: 17).

Y en esta página, arriba: Fig. 2, pictografías de la Cueva de las Manos, en el río Pinturas, Argentina. (Cortesía de Odlanier Hernández de Lara).



Abajo: Fig. 8, conjunto pictográfico bicromado de la Cueva No. 1 de Punta del Este, Isla de la Juventud, Cuba. (Foto de Divaldo Gutiérrez).



una mirada desde la periferia

Divaldo Gutiérrez Calvache.
Coordinador General del
Grupo Cubano de Investigaciones
del Arte Rupestre, adjunto al
Instituto Cubano de Antropología.

Hace miles de años, nuestros antepasados sintieron la necesidad de expresarse y dejar su huella, mediante representaciones «artísticas» de su vida y costumbres. Esa necesidad determinó la ejecución de numerosas pictografías, petroglifos y geoglifos que fueron plasmados, en unos casos, en las superficies rocosas de cuevas, solapas, y piedras de todo tipo; y en otros, sobre laderas montañosas y hasta arenas del desierto. En ellos, el hombre representó diferentes escenas y elementos de su vida cotidiana. Así, se pueden encontrar en miles de

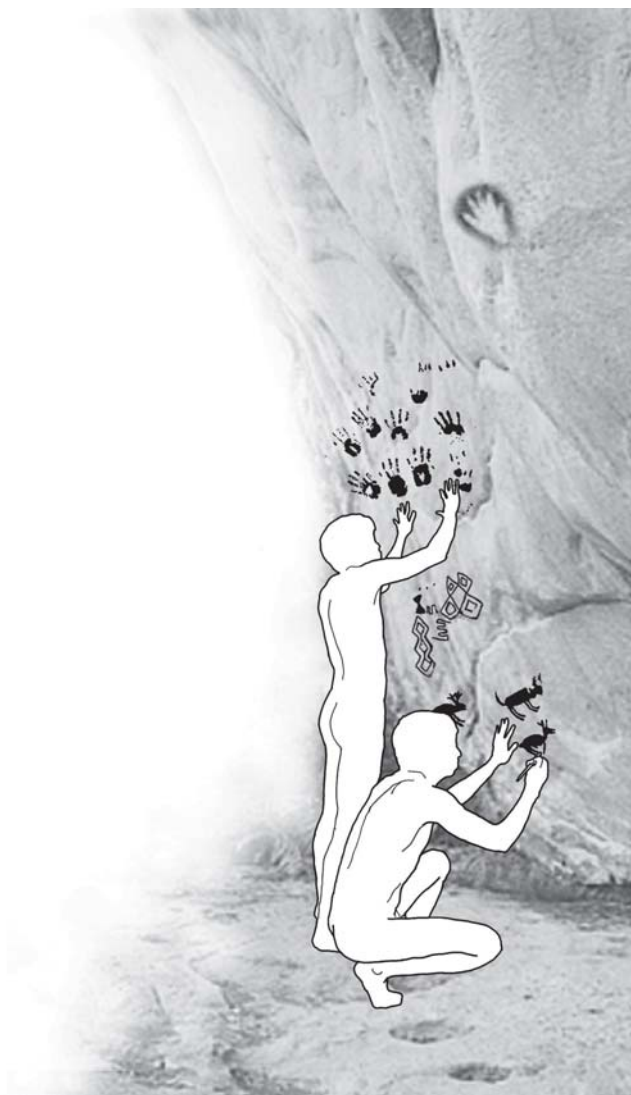
sitios alrededor de todo el planeta representaciones de animales, plantas, objetos, dioses, y diversos signos y figuraciones geométricas de muy difícil explicación e interpretación para la ciencia moderna. Estas imágenes, que conforman lo que hoy se reconoce como *arte rupestre*, constituyen una fiel evidencia de nuestra capacidad intelectual desde épocas bien remotas, y son consideradas uno de los más importantes patrimonios culturales de la humanidad.

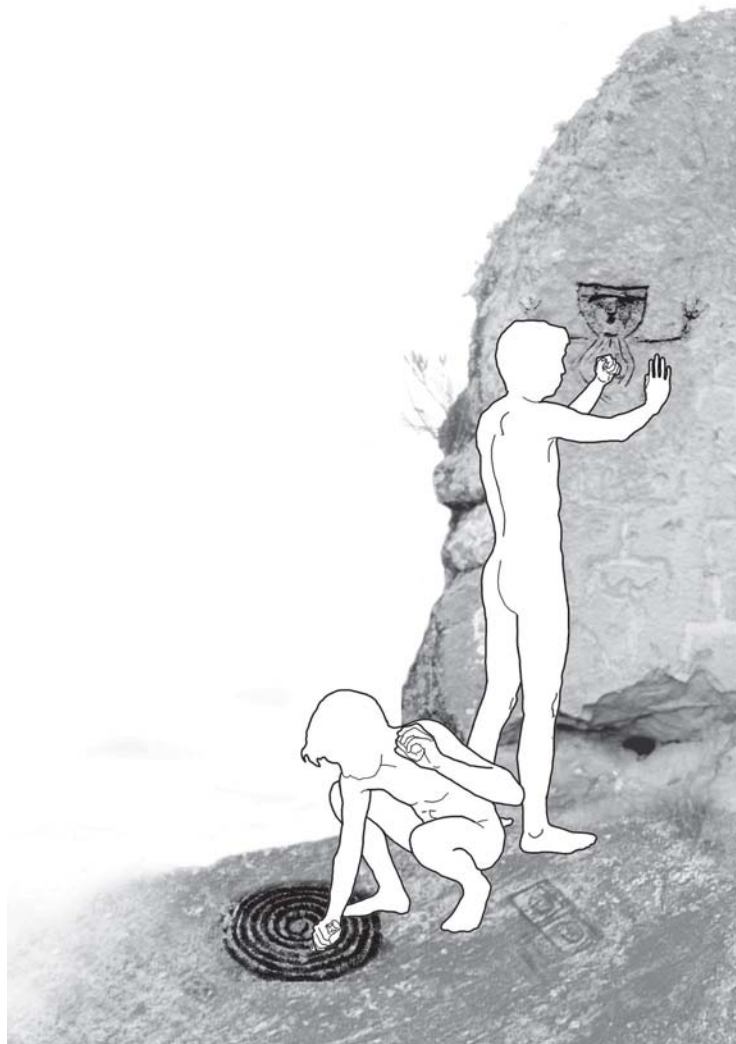
Las investigaciones contemporáneas han permitido identificar cerca de mil zonas de concentración de arte rupestre. Según un estudio reciente de la Organización para la Cultura, la Educación y la Ciencia de las Naciones Unidas (UNESCO), que se fundamentó en su magnitud y singularidad, su distribución revela treinta y ocho zonas en Asia, treinta y cuatro en América, treinta y una en África, veintinueve en Europa y doce en Oceanía. Estos son considerados los más importantes conglomerados regionales, pero no son los únicos.

De forma general, las vías de expresión del arte rupestre son las pictografías, los petroglifos y los geoglifos. Las primeras, constituyen diseños gráficos realizados mediante la aplicación de pigmentos de diferentes colores y orígenes, que fueron preparados, en la mayoría de los casos, con aglutinantes acuosos o aceitosos; aunque también fueron aplicados directamente sobre las rocas elementos tintóreos de la naturaleza —como el carbón—, sin que mediara preparación alguna.

La forma de aplicación fue variada: mediante el uso de pinceles o hisopos, confeccionados muy probablemente con fibras vegetales, cabellos, plumas, etc.; o con los dedos de las manos, mojados en colorantes, técnica que se conoce como «pintura dactilar» (Fig. 1). En algunas regiones del mundo, se han identificado las denominadas «pictografías negativas», ejecutadas mediante el soplado del pigmento desde la boca del «artista» sobre un objeto (por ejemplo, la mano), lo que permite obtener una imagen del contorno del objeto utilizado a manera de plantilla (Fig. 2).

Los petroglifos, por su parte, constituyen imágenes grabadas en la superficie de las rocas, aplicando diferentes medios mecánicos. El principio general de su ejecución es la





En esta página, a la izquierda, Fig. 3, algunas formas de elaboración de petroglifos: silueta acucillada grabando mediante la técnica de percutir; silueta de pie grabando mediante el rayado. (Martínez y Botiva, 2004: 14); y abajo, Fig. 4, imagen aérea de uno de los geoglifos de Nazca, en el Perú. Este gigantesco dibujo, solo observable desde el aire, se conoce con el nombre de El Colibrí. (Gentileza de la Fundación Ético Taku).

En la página 47, arriba, Fig. 5, hermosa pictografía naturalista que representa un bisonte, de la Cueva de Altamira, Santander, España. (cortesía de Conrado Brahms); y abajo, Fig. 6, conjunto pictográfico de uno de los abrigos rocosos de Bhimbetka, Montes Vindhyan, India. Nótese la superposición de imágenes delineadas en blanco sobre otras rojas más antiguas. (Cortesía de Conrado Brahms).



sustracción de material de la superficie rocosa, por medio de la percusión, la abrasión, la incisión o la combinación de algunos de estos métodos (Fig. 3).

Los petroglifos fueron realizados casi siempre con instrumentos de una dureza superior a la de la superficie a grabar. Técnicas documentadas por la Etnología Comparada permiten identificar el procedimiento más común para su ejecución, el golpeteo constante de la superficie rocosa con un instrumento, a manera de cincel y martillo (percusión), cuyo resultado es posteriormente frotado con un artefacto de piedra y finalmente pulido, con la ayuda de arena o agua (abrasión). También hay petroglifos, generalmente constituidos por finas líneas incisas, que fueron grabados por medio del rayado con herramientas filosas o puntiagudas, probablemente afiladas lascas de sílex o ramas de árboles, espinas de pescado, fragmentos de hueso y hasta la propia uña del artista. Por último, los geoglifos son figuras y diseños construidos en laderas de elevaciones o en planicies, mediante la adición de piedras con tonalidades que contrasten fuertemente con la superficie utilizada de soporte, o retirando la capa superficial del terreno, generalmente más oscura debido a la concentración del humus y la materia orgánica, para dejar visible el fondo más claro. Son muy conocidos, por ejemplo, los geoglifos de Nazca, en el Perú (Fig. 4).

Los geoglifos no son tan abundantes en su distribución mundial como los petroglifos y las pictografías. No obstante, son de suma importancia para los estudios arqueológicos los documentados en Estados Unidos, Australia, Inglaterra, Perú, Venezuela y Chile.

A continuación proponemos un breve recorrido por algunas de las representaciones más famosas que del arte rupestre existen en el mundo; muchas de ellas incluidas en la lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad por la UNESCO.

Europa

En 1879, el señor Marcelino Sanz de Sautuola, quien exploraba junto a su pequeña hija María una cueva en Altamira, Santander, España, halló en el techo de la espelunca un impresionante conjunto de pinturas multicolores. Este hallazgo, que fue presentado ante la comunidad científica en 1880, marcó el comienzo de una búsqueda sistemática de evidencias del arte rupestre a nivel mundial (Fig. 5).

En Europa, fueron entonces encontrados y estudiados sitios como las cuevas de El Castillo, Maltravieso, La Vache, Niaux, Font de Gaume, Lascaux, Chauvet, Cosquer y muchas otras, que demostraron una antigüedad de esta expresión que supera los veinticinco mil años a.n.e. Las pinturas de la Cueva de Lascaux –descubiertas en el año 1940– por ejemplo, se pueden enmarcar entre los veinticinco mil y los trece mil años a.n.e. Por su parte, las de la Cueva Chauvet –descubierta en 1994, con numerosas representaciones de mamuts, rinocerontes, leones y osos–, se estima que tienen más de veinticinco mil años de antigüedad.

En general, en la región franco-cantábrica (España y Francia) se reconocen hoy más de trescientos sitios del arte rupestre pertenecientes al paleolítico europeo, caracterizados por figuras policromadas, de un alto sentido naturalista.

Algo más al oriente de la Península Ibérica, en los acantilados rocosos y covachas de sierras y zonas escarpadas de las provincias mediterráneas españolas, desde Lérida hasta Andalucía (el Levante español), se ha encontrado también un grupo importante de sitios con arte rupestre, que a diferencia del arte franco-cantábrico, fue realizado al aire libre o en abrigos rocosos de poca profundidad. En el llamado «arte levantino», es significativo el uso de formas esquemáticas para representar escenas de caza, animales, combates, y danzas; se les calcula una antigüedad que se remonta a ocho mil años a.n.e.

Otros ejemplos del arte rupestre europeo son el Fiordo de Alta, en Noruega, cerca del Círculo Polar Ártico, con cientos de pinturas y grabados, a los cuales se les han asignado antigüedades entre cuatro mil doscientos y quinientos años a.n.e., o la región de Valcamonica, en la planicie lombarda de los Alpes italianos, donde se aglomeran más de ciento cuarenta mil petroglifos, que representan motivos relacionados con la agricultura, la navegación, las guerras, etc.

En el valle de Çoa, Portugal, se encuentra una importante concentración de rocas grabadas con representaciones de caballos, cérvidos y bovinos, atribuidas al paleolítico superior, o sea, entre veintidós y diez mil años a.n.e. Este patrimonio fue rescatado de hundirse bajo las aguas de una obra hidráulica en construcción, lo cual constituyó un hecho trascendental en los esfuerzos internacionales por la conservación y protección del arte rupestre.

También son significativas para Europa las pinturas de la Cueva de Magura, en Bulgaria, las cuales están realizadas con murciélago (guano de murciélago) y representan imágenes de personas cazando y bailando, así como animales y plantas.

Asia

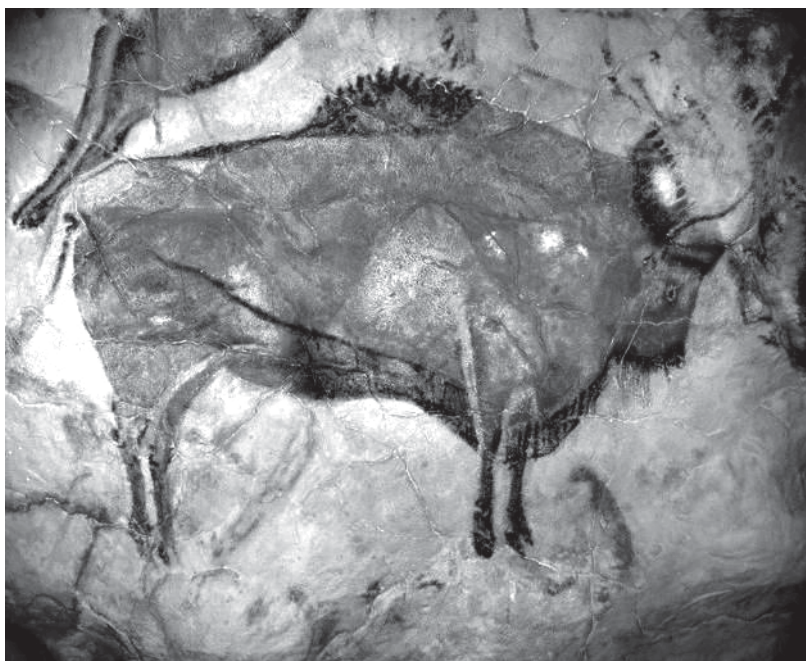
Al pie de los Montes Vindhyan, en la India, se encuentran los refugios rupestres de Bhimbetka, dados a conocer a la ciencia en 1957-1958, por el Dr. Vishnu Shridhar Wakankar. En ellos ha sido documentado uno de los más grandes conjuntos de arte rupestre del continente, con pinturas elaboradas en colores rojo, blanco y verde, que representan figuras humanas, animales, y escenas de cacería (Fig. 6).

Las dataciones de estas imágenes, al parecer, van desde la ocupación mesolítica de la región hasta épocas muy recientes. El mayor interés de este sitio radica en las posibilidades que ofrece a los estudios contemporáneos que tratan de esclarecer el significado y la funcionalidad del arte rupestre, pues en las aldeas cercanas se asientan poblaciones humanas que conservan costumbres muy similares a las que se describen en las pinturas rupestres.

En el sureste de China, en la región de Huashan, ha sido identificado el más grande mural con pinturas rupestres del mundo, con una superficie de alrededor de 8 000 m² y con más de mil ochocientas figuras de diferentes tamaños –desde 30 cm hasta 3 m de altura–, que representan guerreros con espadas, perros y aves. Los investigadores les calculan a estas pinturas, una antigüedad cercana a los dos mil quinientos años.

África

El arte rupestre africano es uno de los tesoros más singulares que de este patrimonio cultural se conserva, sobre todo porque en la actualidad todavía existen pueblos en África que practican antiguas tradiciones de este arte, lo que constituye un importante recurso para la investigación desde la Etnología Comparada.



En el arte rupestre africano destaca, especialmente, el enorme conjunto de pinturas de las montañas del centro-sur del Sahara: Ahaggar, Tassili, Tibesti, Fezzan, etc.; que constituye uno de los más grandes núcleos rupestres del mundo. Esta región debió de ser en tiempos remotos mucho más húmeda y rica en fauna, pues las representaciones son asombrosamente prolíferas en elefantes, jirafas, búfalos, hipopótamos, carneros, bueyes, camellos, mientras que otras simbolizan escenas familiares. Estas manifestaciones han sido consideradas por los investigadores como pertenecientes al periodo entre el cuarto y el segundo milenio a.n.e. El Tassili n'Ajjer es uno de los más singulares de estos parajes; cuenta con un registro de más de quince mil pinturas y grabados, realizados durante la ocupación humana de este territorio, entre unos seis mil años a.n.e. y hasta los primeros siglos de nuestra era.

En África oriental, son significativas las pinturas de las zonas del lago Tanganika y del lago Victoria, donde se encarnan elefantes, rinocerontes y búfalos. En la región centroafricana, son singulares las muestras de arte rupestre de los refugios de Tulu y de Kumbala, con representaciones de personajes muy estilizados.

En África austral, en las regiones de Namibia, Drakensberg y Transvaal, se localizan numerosas pinturas –escenas de

la vida cotidiana, rituales, animales, etc.–, realizadas en cuevas y pequeñas grutas, y caracterizadas sobre todo por su rica y brillante policromía. Las cuevas y abrigos rocosos del parque Drakensberg, en Sudáfrica, poseen la más grande concentración de pinturas rupestres en el sur del continente; estas pinturas son atribuidas a los grupos nativos, que habitaron la región durante cuarenta años.

Oceanía

Considerar como unidad la Oceanía es una necesidad de este abordaje por razones de espacio, pero tal convencionalismo no obvia la enorme diversidad cultural y la amplísima zona geográfica, de más de nueve millones de km², que incluye la mayoría de las miles de islas que se encuentran por todo el Océano Pacífico; entre ellas, las islas grandes como Australia, Nueva Guinea y las que conforman Nueva Zelanda, así como las pequeñas islas de los archipiélagos de la Melanesia, Micronesia y Polinesia.

En este último, en la Isla de Rapa Nui o de Pascua –este último nombre asignado por los europeos, en memoria del día en que fue descubierta por el holandés Jakob Roggeveen (5 de abril de 1722, Pascua de Resurrección)–, ubicada en el Océano Pacífico, a unos 3700 km al oeste de la costa de América del Sur, se ha reportado un numeroso y variado arte rupestre. Sobresalen los perfectamente elaborados petroglifos del Centro Ceremonial de Orongo, donde se aprecia la profusión de la figura del hombre pájaro, tema recurrente en el arte rupestre Rapa Nui. También son singulares los sitios rupestres de las cuevas Ana O Keke y Ana Kay Tangata, los sitios Papa Tataku Poki, Papa Vaka, Ama Motu Nui, Ana O Heu, Omohi y Mananga (Fig. 7).

En Australia la pintura rupestre se caracteriza por su alto sentido esquemático, con un fuerte uso de la simplificación geométrica; pero también aparecen numerosas imágenes que se pueden definir como figurativas, entre las cuales se destaca la llamada visión radiográfica y abunda la policromía. Los especialistas consideran que se representan, entre otros temas, escenas simbólicas y mitológicas, episodios reales o imaginativos, con un alto sentido narrativo. El arte rupestre se desarrolló aquí desde épocas bien tempranas; probablemente poco después de que el hombre poblara la isla continente.

Entre las regiones australianas con arte rupestre, son de singular importancia Camavon Gorge, Laura (Cape York), Kakadu, al norte del país, y Kimberly, al oeste. Una de las más reconocidas internacionalmente es el Parque Nacional de Kakadu, entre cuyos terrenos pantanosos y gargantas escarpadas se han registrado numerosos ejemplos de arte rupestre, con una antigüedad de varias decenas de miles de años. Se representan negativos de manos, pies, patas de animales, objetos utilitarios y figuras geométricas, peces y animales objeto de caza, como los barramundi, los bagres, las lisas, los varanos, las tortugas y los walabíes.

En otras áreas australianas se pueden identificar diseños que representan a las Hermanas Namarrgarn: espíritus ingeniosos que, según la religiosidad ancestral de sus autores, viven en las estrellas y pueden hacer enfermar a la gente, o imágenes del Rainbow Serpent (la serpiente arcoíris), otro elemento de su mitología.

En Papua-Nueva Guinea, en numerosas cuevas y abrigos rocosos de la costa norte de la isla, han sido descubiertos también centenares de sitios de arte rupestre, sobre todo en la región superior del Kariwari. Estudios realizados por la antropóloga Nancy Sullivan y su equipo de colaboradores indican que el arte rupestre de estas regiones tenía un enorme significado religioso para sus primeros habitantes.



América

En Norteamérica se encuentran muestras importantes de arte rupestre en la Bahía de Kachemak y Cook Inlet, en la costa de Alaska, con pinturas que han sido estudiadas por la investigadora Frederica Laguna, quien las ha considerado de fechas tardías. Aparecen representados seres humanos, solos o en grupos, en embarcaciones que recuerdan los típicos kayaks, que todavía hoy emplean los esquimales, y figuras zoomorfas: focas, morsas, ballenas, pingüinos; es decir, estampas de la fauna local. También en Norteamérica, son significativos los sitios de Alberta y Peterborough, en Canadá, y Coso Range y Pecos, en Estados Unidos, donde además se han reportado importantes estaciones en las regiones de Wisconsin y Arkansas.

En Centroamérica, son relevantes los sitios mexicanos de Baja California, Zacatecas y Nuevo León. En la Sierra de San Francisco, Baja California, han sido estudiadas algunas de las más excepcionales pinturas rupestres del mundo, entre cuyos valores más importantes está el buen estado actual de su conservación, debido sobre todo al clima seco y a la difícil accesibilidad de los sitios. En la Sierra de San Francisco se ilustran, con gran variedad de colores y técnicas, seres humanos y especies animales, representados en muchas ocasiones de forma monumental, o sea, en grandes tamaños. Los estudios más contemporáneos del arte rupestre de esta región, consideran que fue realizado hace más de siete mil quinientos años.

En Suramérica, son numerosas las áreas de concentración de arte rupestre. Se destacan los sitios de Cundinamarca y Chiribiquete, en Colombia y Pará y Minas Gerais, en Brasil. En el gigante suramericano, también se encuentra el famoso Parque Nacional de la Sierra de Capivara, en la región de Piauí, donde se han reportado en numerosos abrigos rocosos, pinturas que representan ceremonias, ritos, mitos, y escenas de la vida cotidiana. Su antigüedad se estima en más de doce mil años, por lo que representan un importante testimonio de las más tempranas huellas humanas en el subcontinente.

En Perú, además de Nazca –ya mencionado y muy conocido–, se pueden referir los sitios de Abancay y Arequipa; en este último es de suma importancia la concentración de diseños rupestres de Toro Muerto. También son significativos los sitios de Pachene y Santa Cruz, en Bolivia; el desierto de Atacama, en Chile, con importantes muestras de geoglifos; o los sitios del Salto, en Uruguay, y Mendoza y Río Pinturas, en Argentina. En esta última región se destaca la Cueva de las Manos (ver Fig. 2), con un excepcional conjunto de arte rupestre, ejecutado entre el diez mil a.n.e.

En la página 48, Fig. 7, petroglifos pavimentales realizados sobre el basalto, del sitio Mananga, Isla de Rapa Nui, o Isla de Pascua. (Foto de Ximena Aracena).

Y junto a estas líneas, Fig. 9, conjunto petroglífico de la Piedra Letrada, República Dominicana. (Foto de José Gonzalez).

y el setecientos d.n.e. El sitio debe su nombre a la gran profusión de impresiones negativas y positivas de manos que posee, aunque también hay representaciones de animales, como el guanaco, especie de llama muy común en la región, y escenas de caza.

En la región del Caribe, se destacan sitios como la Plaza Ceremonial de Caguana, en Puerto Rico, con un extraordinario conjunto de petroglifos; o la Cueva No.1 de Punta del Este, en la Isla de la Juventud, Cuba, con una importantísima muestra de arte rupestre bicromado (Fig. 8), que ha sido asociado por numerosos investigadores con representaciones de la bóveda celeste y conteos utilitarios de base astronómica.

También son significativas, en la República Dominicana, las cuevas de Borbón, en la provincia de San Cristóbal; el monumento indígena conocido como la Piedra Letrada –una gran roca con más de trescientos petroglifos documentados–, ubicado en las cercanías de la ciudad de Constanza (Fig. 9), en las inmediaciones de la Sierra o Cordillera Central; y las cuevas de la Bahía de San Lorenzo, en la provincia de Hato Mayor, en el noreste dominicano. En esta última localidad se encuentra la Cueva de La Línea o del Ferrocarril, la cual guarda en sus paredes la más numerosa concentración de pinturas rupestres de todo el Caribe antillano, con mil doscientos cuarenta y cinco diseños registrados.

Hasta aquí, hemos realizado un pequeño, pero interesante recorrido por algunas de las más representativas muestras del arte rupestre universal, el cual, sin lugar a dudas, constituye un rico exponente de la herencia cultural del hombre, desde sus primeros pasos sobre la Tierra hasta la actualidad.

Desde esa visión, la UNESCO ha hecho un llamado a las naciones miembros a desarrollar programas de protección y conservación del arte rupestre en sus respectivos territorios, ante la necesidad de plantearse, con dolorosa urgencia, los numerosos problemas de degradación natural y agresiones antrópicas que amenazan este importante patrimonio. Esta voluntad se ha implementado, entre otras formas, por medio de un programa internacional, para la inclusión de numerosos sitios del arte rupestre mundial en la lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad (Fig. 10). Hoy, al estudiar, conocer, y divulgar el arte rupestre de todo el planeta, se hace necesario extender una dolido pero enérgica llamada de atención, que logre el despertar en la conciencia colectiva: el deber de entregar a las generaciones futuras este riquísimo legado cultural, al menos, como lo hemos recibido de las anteriores. No se protege lo que no se conoce; por esta razón hemos invitado a este recorrido. Si al finalizar de leer estas líneas los lectores se sienten



identificados con la necesidad de defender y cuidar este patrimonio, nuestro objetivo se habrá logrado.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Argüello, Pedro M. «Tendencias recientes en la investigación del arte rupestre en Suramérica. Una síntesis crítica». En *Rupestreweb*, <http://www.rupestreweb.info/investigacionrupestre.html>, consultado el 17 de marzo de 2011.
- Gándara, Manuel. «El estudio del pasado: explicación, interpretación y divulgación del patrimonio». En *Cuadernos de Antropología* (5): 97-123, Buenos Aires, 2009.
- Gutiérrez, Divaldo; Raco Fernández y José González. «La conservación del patrimonio rupestrológico cubano. Situación actual y perspectiva». En *Boletín Gabinete de Arqueología*, 6 (6): 107-124, La Habana, 2007.
- Lewis-Williams, David. *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*. Londres: Thames & Houdson, 2002.
- Martínez, Diego y Alvar Botiva. *Manual de Arte Rupestre de Cundinamarca*. La Habana: Ed. Ciencia y Técnica, 2 tomos, 2004.
- Núñez Jiménez, Antonio. *Petroglifos del Perú. Panorama mundial del arte rupestre*. Departamento de Cundinamarca, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 1986.
- Taçon, Paul y Christopher Chippindale. «An Archaeology of Rock-Art through informed methods and formal methods». En Chippindale, C. y P. Taçon, eds: *The Archaeology of Rock-Art*, pp. 1-10. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Bahn, Paul. *Prehistoric Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Whitley, David. *Introduction to Rock Art Research*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2005.

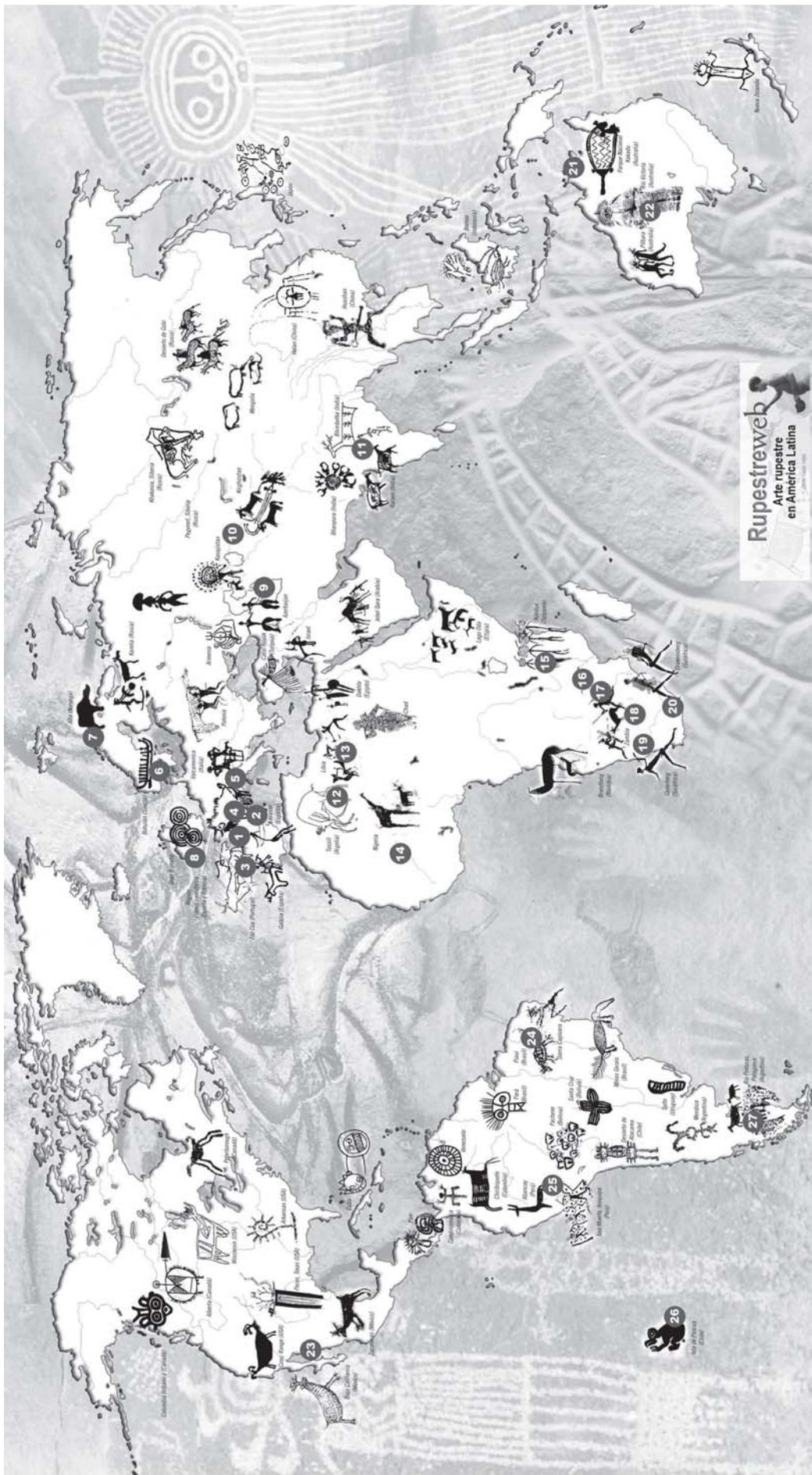


Fig. 10. Mapa con la distribución aproximada del arte rupestre mundial, señalando 27 de los sitios rupestres que han sido declarados por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad:

1. Cueva de Altamira, España;
2. Arco mediterráneo, España;
3. Valle de Çoa, Portugal;
4. La Vézère, Francia;
5. Valcamonica, Italia;
6. Tanun, Suiza;
7. Alta, Noruega;
8. Brú na Bóinne, Irlanda;
9. Gobustan, Azerbaiyán;
10. Tamgaly, Kazajstán;
11. Bhimbetka, India;
12. Tassili N´Ajjer, Argelia;
13. Tadrart Acacus, Libia;
14. Bandariaga, Mali;
15. Kondoa, Tanzania;
16. Chongoni, Malawi;
17. Matowo, Zimbawe;
18. Tsodilo, Botsuana;
19. Twyfelfontein, Namibia;
20. uKhahlamba Drankensberg, Suráfrica;
21. Parque Nacional Kakadu, Australia;
22. Parque Nacional Ulurú-Kata Tjuta, Australia;
23. Sierra de San Francisco, México;
24. Parque Nacional de Capivara, Brasil;
25. Nazca y Pampa de Jumana, Perú;
26. Parque Nacional Rapa Nui, Polinesia, (Chile);
27. Cueva de las Manos, Argentina.

(Reelaborado de Martínez y Botiva, 2004: 22-23).

Trazos para un bosquejo de GUY

Israel Castellanos León

Desde hace unos años, el intelectual conocido como Guy Pérez Cisneros (París, 7.6.1915 - La Habana, 2.9.1953) ha sido revalorado en Cuba por su escritura sobre artes visuales, fundamentalmente. Una selección de sus textos más significativos, publicados o no en su momento, se compilaron en un volumen.¹ Este libro permitió (re)leer páginas extraídas de su *memorabilia* y de publicaciones seriadas como *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Grafos* e *Información*, donde reseñó exposiciones de la vanguardia artística cubana, polemizó con «pesos pesados» de la burocracia o la intelectualidad criolla, discursó sobre la



Retrato de Guy joven,
por Domingo Ravenet.

institución arte (incluida la crítica y uno de sus soportes de circulación: la prensa) y otros tópicos de interés.

Con el nombre de ese crítico, en 1999 el Consejo Nacional de Artes Plásticas bautizó un certamen anual para estimular el ejercicio del criterio en ensayo y reseña/géneros periodísticos. También ha distinguido con ese premio a Graziella Pogolotti, Adelaida de Juan, Manuel López Oliva, Leonel López-Nussa, Alejandro G. Alonso y Juan Sánchez por la obra de la vida. De tal manera, y en virtud de apreciaciones formuladas por otros intelectuales significativos, Guy no solo se ha reafirmado entre los críticos más notables de la primera mitad del siglo XX cubano, sino que ha trascendido como referente para la crítica de artes visuales en Cuba.

cendido como referente para la crítica de artes visuales en Cuba.

Voz de una nueva generación letrada [y artística]- Jorge Mañach

Hijo de un cubano y una francesa, Guy François Pérez-Cisneros Bonnel (como en realidad se llamaba)² desembarcó por el puerto de La Habana en 1933. Tenía dieciocho años y nunca había estado en el país del cual era ciudadano.³ Habiendo concluido el bachillerato en Burdeos, matriculó Filosofía y Letras y Derecho Diplomático en la Universidad de La Habana, donde también estudiaba José Lezama Lima. Pero el recién



A la izquierda, *Indolensa* (1907), óleo sobre cartón de Francisco Pérez-Cisneros. Y arriba: uno de los cinco tipos de farolas en el habanero Paseo del Prado, diseñadas por el padre de Guy. (Foto: Luis Bruzón).

llegado no conoció allí a ese cómplice de futuras asociaciones intelectuales. Según testimonios poco divulgados,⁴ lo encontró en un curso de italiano que en 1934 se impartía en el Instituto Vittorio Emmanuele, adjunto a la embajada italiana. El ex liceísta premiado en un certamen de literatura francesa congenió con el consagrado lector de autores franceses, igualmente inclinado a la escritura. En 1956, Lezama escribió:

veo, como ahora, ay, en el recuerdo, en el despliegue del segundo tiempo matinal, llegar a mi casa a Guy Pérez Cisneros, y mientras preludiamos el oro criollo del crujido silencioso de una torta de langosta ponemos a saborear las sílabas de 'Notre Dame de Lierre' de Péguy [...] y avanzar lentamente en la selva filológica de aquel

divertido y endemoniado capítulo de Maese Alcofribas, el doctor Habelais, tan del gusto de Joyce. Esa manera de amistad, que hemos llamado soreliana, muy alejada de 'Charmides' o de 'Lysis' platónico, vive de riesgos, se alimenta de dificultades y expectativas. Su propio combustible. No es la voluptuosidad de la conversación o de la compañía, sino la dificultad a vencer, la momentánea energía para penetrar en lo hostil, en una divinidad negada [...], el amor del conocimiento sano entre dos adolescentes que creen con decidida ingenuidad que su energía o necesidad pueden producir comienzos o alteraciones en la masa indolente extendida o rencorosa.⁵

En el hogar de Lezama, Guy se relacionó con el poeta y presbítero Ángel Gaztelu y con el pintor Mariano Rodríguez. Llegó a ser compadre del anfitrión;⁶ y vecino del artista visual, en La Habana Vieja. Tamaña cercanía física y espiritual les permitió confabularse en sucesivas peripecias editoriales. Primero, en *Verbum* (1937), revista de la Facultad de Derecho. Como parte de un texto-conferencia, Guy enunció allí un programa que alentaba cualquier acción cultural en pos de crear una sensibilidad nacional.⁷ La publicación tuvo apenas tres números de existencia porque los estudiantes la hallaron más enfocada en el arte y la literatura que en las leyes. Por esta experiencia, pensando quizá en un público-meta minoritario, Guy fundó la revista *Selecta* (1937), de vida igualmente efímera. Le siguió la no más conocida *Compendio* (1938). Y luego *Espuela de Plata* (1939-1941), cuya dirección compartió con Lezama y Mariano durante seis entregas, al término de las cuales la revista cerró por falta de sustento económico y cambios organizativos.

Guy no figuró en la directiva de *Orígenes* (1944-1956). Sus colaboraciones, incluso, menguaron por la intensa actividad diplomática y cultural que él desplegaba. Sin embargo, «cada vez que tenía una oportunidad, se reunía con el grupo [...] en casa del Padre Gaztelu, cerca de la iglesia de Bauta. Allí todos ellos hacían 'peña' y almorzaban. Según Mons. Gaztelu [...] los que tenían más apetito eran siempre José Lezama y Guy. En ocasiones, el que llegaba tarde encontraba poca comida», le contaron a Pablo, el hijo menor del crítico, que eventualmente acompañaba a su padre a exposiciones o casas de amigos pintores pero era muy niño para reparar en ciertos detalles.

Otro artista vinculado al grupo originista, el escultor Alfredo Lozano, refirió que Guy, en compañía de Mariano y Lezama, asistió a la apertura del Estudio Libre de Pintura y Escultura en La Habana (1937). Entonces impartió una charla a los estudiantes de ese experimento docente, el cual tuvo corta duración pero aglutinó a representantes de la vanguardia: Eduardo Abela, Mariano Rodríguez, Domingo Ravenet, René Portocarrero, Jorge Arche, Amelia Peláez, Rita Longa, Alfredo Lozano... devenidos en orientadores. La lección de Guy sobre «las expresiones de la pintura cubana en sus diferentes épocas»⁸ era consecuente con el fundamento pedagógico del Estudio: «habría clases pero no academicismo».⁹ Esa disertación preludió, según Lozano, la crítica orientadora (bien informada y no apologética) demandada por el pintor Carlos Enríquez para el arte moderno. Un empeño que Guy asumió, además, a través de la palabra escrita. Su posterior graduación de la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling (1944) sería la legitimación oficial para un ejercicio del criterio que se mantuvo estable en la prensa hasta mediados de la década de 1940.

Los tropos y descripciones de sus crónicas, la traducción de autores franceses para *Orígenes*, el prólogo de alguna novela (como *Estrella Molina*, 1946, de Marcelo Pogolotti) constituyeron manifestaciones de su inclinación por la litera-

tura, que de manera más palmaria él verificó a través de cuentos aún inéditos, los cuales no han gozado de la atención recibida por otros textos suyos.

Desde temprano conocía las luchas del creador [visual] con su instrumento- Graziella Pogolotti

¿Por qué Guy se identificó tanto con las artes visuales? Presumiblemente porque, a más de la sensibilidad, tuvo el *milieu* y los medios favorecedores. De su progenitor no solo heredó el doble nombre afrancesado. Él también tuvo la oportunidad de ver trabajar a su padre (un diplomático-pintor), «contemplar en aquella época los cuadros de los grandes maestros y atisbar el movimiento renovador de las artes plásticas que tenía en Francia su principal centro», como apuntó la hija de un artista visual cubano nacida en París e igualmente notable en la crítica de arte.¹⁰ Guy era descendiente de Francisco Pérez-Cisneros Dubrull (Santiago de Cuba, 1879 - La Habana, 1934), quien había estudiado pintura en Roma gracias a una beca. Con estilo académico finisecular, pintó *El Labrador* (óleo/tela, 1907) en la capital romana, y un retrato de mujer titulado *Indolensa* que también conserva el Museo Bacardí, de su ciudad natal. Participó en la Exposición Universal de Bruselas (1910), donde obtuvo reconocimientos; y en el propio año la revista *Letras* lo invitó a colaborar con sus pinturas, calificándolo como «genial artista de las notas grises». Francisco diseñó, asimismo, las luminarias del Paseo del Prado habanero, donde se pueden apreciar hasta cinco diseños diferentes, pues los hay de dos fanales, y de tres y cinco rematados con una punta o una cruz. También pintó los medipuntos sobre lienzo colocados en puertas de la mansión que ocupa la embajada de España en la capital cubana (Ave. de las Misiones, La Habana Vieja).¹¹

La crítica de arte Anita Arroyo rememoró que

Don Francisco era un delicado artista. En pocos minutos [en un balneario vasco], trazó a lápiz mi retrato de niña, que todavía conservo. Pues bien, una vez en Burdeos, a donde fuimos invitadas mamá y yo por la familia, los mayores se quedaron en casa y nos mandaron a los niños a conocer la ciudad. Guy se puso su gorra vasca y se dispuso, contento y orgulloso, a enseñarme la ciudad, sus lugares de interés y sus museos. Recuerdo con vivísima emoción lo que me sorprendió la erudición y gusto artístico de aquel precioso niño.¹²

Ya en La Habana, a más de ser gran amigo de artistas visuales y frecuentar sus casas/talleres, Guy tuvo sus escarceos con la pintura. Con una figuración *naïve* y una viva paleta, pintó figuras humanas y unos búcaros con flores que conserva Mariana Ravenet. No tenía pretensiones artísticas. Quiso experimentar por sí la aventura de la creación, como lo habían hecho algunos críticos actuantes en su época y sí pintores profesionales: Ramón Loy, Marcelo Pogolotti, Armando Maribona... Además, ca. 1942 se casó en segundas nupcias con una pintora (Vera Wilson Estrada), de cuyo desempeño pictórico apenas da constancia un busto de mujer, estilizado y empastado como las figuras de Fidelio Ponce. Esa obra fue una de las ilustraciones escogidas para un texto antológico de Guy centrado en las artes visuales cubanas.¹³

Compañera inseparable, ella intervino en la realización de exhibiciones donde el nombre de él no siempre apareció en los créditos. Así ocurrió, por ejemplo, en *Pogolotti. Nuestro Tiempo (Dibujos)*,¹⁴ que el crítico reseñó para *Grafos*.¹⁵ Sobre la comunión de trabajo de la pareja, el propio artista consignó años después: «la cooperación [...] resultó tan eficaz en la confección de catálogos, traslado y distribución de

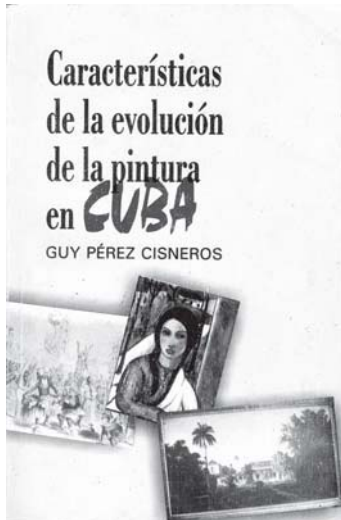


Guy firmó y fechó (1941) este búcaro con flores, tema que pintó más de una vez. (Col. Ravenet). A la izquierda, otra muestra de la pintura figurativa y *naïve* de Guy. (Foto: Luis Bruzón).

cuadros para las exposiciones, organización de actos y difusión de ideas estéticas, que ella está asociada a los innumerables acontecimientos artísticos que él concibió y realizó en los últimos diez años de su breve existencia».¹⁶

La exposición, también embajada cultural

Guy fue acaso el más reconocido vocero de la segunda hornada de la vanguardia artística cubana, con el grueso de la cual entró en contacto a partir del mencionado Estudio Libre. Acompañó al arte moderno en general y ejerció el



Sobre estas líneas, a la izquierda: *Figura*, de Vera Wilson; y a la derecha, la cubierta de la edición más reciente de su tesis doctoral (Editorial Pueblo y Educación, 2001). Debajo, un magnífico retrato de Fidelio Ponce a Guy, a pura línea.



criterio no solo desde la prensa, el catálogo o la conferencia sino desde las exhibiciones que organizó (en tanto secretario de exposición) junto a Ravenet (director de aquellas). Varias fueron antológicas, por su fundamento selectivo y trascendencia. En tal caso se puede citar *300 años de arte en Cuba*. Considerada una «curaduría *avant-la-lettre*», ofreció con perspectiva histórica (presuntamente, la primera para las artes visuales en Cuba) un vasto panorama del tesoro artístico privado e institucional. Esta exposición, particularmente,¹⁷ permitió a Guy calibrar una producción que

devino en objeto de su tesis doctoral en Filosofía y Letras: «Características de la evolución de la pintura en Cuba (siglos XVI, XVII y primera mitad del XIX)». Defendida a mediados de 1940, sirvió a su vez de plataforma a la muestra *La pintura colonial en Cuba* (Capitolio Nacional, 1950). Y, publicada por primera vez en 1959, antecedió a estudios de otros autores sobre el arte en la etapa colonial.¹⁸

Con Ravenet, Guy colaboró en otras exhibiciones colectivas que contribuyeron a difundir la producción vanguardista cubana en el extranjero. No solo actuó como el diplomático en que debe convertirse todo buen curador para conciliar la diversidad de criterios natural en la organización de una muestra (máxime si es de grupo). También canalizó algunas exposiciones a través del Ministerio de Estado de Cuba. De esta manera Guy, que había ingresado en el Servicio Exterior de la República de Cuba en 1934 y acumulado numerosas responsabilidades en esta esfera, validó al arte cubano como embajada cultural. Lo hizo en sedes diplomáticas y en otros espacios, en aras de fomentar vínculos con otros pueblos.

Se pueden mencionar dos ejemplos. Uno: la muestra *Colección de pinturas de la legación de Cuba en Moscú* (1944/45), que tuvo buena recepción por parte de intelectuales soviéticos, como el famoso escritor Ilya Ehrenburg, a quien sedujo especialmente un «bodegón» de Wifredo Lam. Dos: *Pintura cubana en México* (1946), la cual también sirvió para reafirmar contactos entre el arte cubano y mexicano. Mostró la madurez del arte moderno de Cuba «al país que marcha a la cabeza de la creación artística americana».¹⁹ La exhibición, inaugurada en el Palacio de Bellas Artes de la capital azteca, atrajo igualmente la atención de la prensa y de importantes artistas como Diego Rivera, a quien interesó particularmente la obra de una novel pintora: Uver Solís.

Por su parte, artistas foráneos hallaron espacio en un proyecto expositivo que Guy tituló *El salón cubano* (1943). Allí les dedicó la sala de amistad, constituida por obras significativas de quienes trabajaron en Cuba, se identificaron con ella e incidieron de variadas maneras sobre el arte insular. Entre otros figuraron el pintor español Hipólito Hidalgo de Caviedes, el costarricense Max Jiménez, el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros (con su técnica del duco, absorbida por Mario Carreño), el escultor ruso Bernard Reder y el pintor suizo Robert Altmann. El curador, nacido y criado en Francia, tenía un sentido lato de la pertenencia y la identidad. Según él, para que un arte fuera nacional no bastaba que lo mirado fuera cubano: era imprescindible que la mirada fuera siempre cubana.²⁰

Viva imagen del actuar culto, del culto saber- Gastón Baquero

Guy resulta más conocido por las evocaciones en torno a los valores de su personalidad (en el orden ético, humano, profesional, etc.) que por su imagen física. Sin embargo, algunos escritores han hecho alusiones a su aspecto exterior, a su gestualidad. Jorge Mañach recordó al muchachote sonrosado; Graziella Pogolotti, su modo de reír con todo el cuerpo estremecido; Rafael Marquina, el modo de cerrar el párpado para «rematar» lo que decía...

A su vez, algunos artistas visuales aprehendieron sobre el lienzo o el papel la imagen de quien advirtió: «Un buen retrato totaliza los aspectos esenciales de un rostro que es menester obligar a confesarse».²¹ Fidelio Ponce, al cual dedicó algunas reseñas,²² le hizo un apunte de cuerpo entero, con trazos discontinuos y nerviosos, denotativos de los caracteres inquietos del dibujante y su modelo. Juan David, a cuya obra Guy también se refirió más de una vez,²³



Guy Pérez-Cisneros según Juan David. Caricatura publicada en *Pintura y escultura en Cuba* 1943, p. 146. Y a la derecha, un acercamiento a la pintura de Eberto Escobedo, en la iglesia San Juan Bosco. Obsérvese, muy próximo al candelabro situado a la izquierda, el retrato de Guy. (Foto de Luis Bruzón).



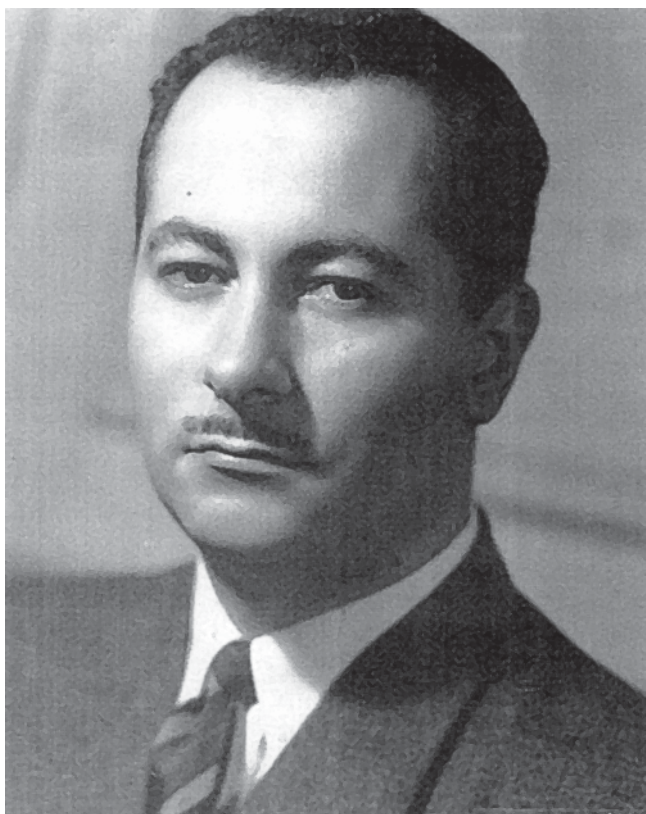
resaltó un rasgo facial del crítico caricaturizado: su nariz respingona. Ahora bien, al situar su cabeza entre dos cuadros que representaban un gallo y un ángel, respectivamente, el dibujante humorístico parece aludir a las facetas de una personalidad polemista o amable según lo demandaran las circunstancias, o ¿habrá querido situarlo cual punto intermedio entre Mariano, el «pintor de los gallos» y el sacerdote y poeta Ángel Gaztelu? Como Ponce, David nos reveló al Guy que andaba con pipa y documentos en las manos.

Poniendo a contribución el expediente medieval de retratar a los donantes en pinturas de tema religioso, o la perspectiva histórica del renacentista Rafael al introducir retratos de personas contemporáneas con él en obras pictóricas que reflejaban épocas anteriores, Eberto Escobedo incluyó a Guy entre la multitud congregada ante San Juan Bosco y la Virgen. Sin aludir a ese detalle, el propio crítico se refirió a tal pintura²⁴ ubicada en la iglesia de Santa Catalina y Mayía Rodríguez, en la capital cubana. Según señaló Monseñor Gaztelu a Pablo, Guy aparecía con Lezama, el propio Escobedo, el «maestro» de este pintor (Fidelio Ponce) y otros intelectuales pendientes de identificación.

Fue Ravenet el artista visual que más lo retrató y a quien Guy dedicó más cuartillas.²⁵ El referido creador plasmó al Guy joven, delgado, de mirada oblicua (también captada por David), vestuario informal, fondo enmarañado. Pintó al Guy maduro, sereno, de traje y corbata y con el sempiterno bigotico. Fundió en bronce el busto de un Guy acaso más hierático, como demandaba la ocasión: un monu-

mento de la época encargado por la ONU para homenajear a quien fuera delegado permanente de Cuba ante esa organización mundial, a la cual prestó grandes servicios diplomáticos (como la propuesta de la Declaración Universal de los Derechos Humanos). En 1954, el retrato escultórico se emplazó en el parque de la otrora Plaza de las Naciones, pero fue removido cinco años más tarde y no se conoce su paradero.²⁶

El prólogo para una exposición de esculturas del propio Ravenet²⁷ fue acaso el último texto suyo que Guy vio totalmente publicado. Según el certificado de defunción, el crítico murió de una hemorragia intercraneal en su casa ubicada en Industria no. 269 e/ Neptuno y Virtudes, La Habana. Se cuenta que se desplomó sobre su máquina de escribir. Pablo afirma que la muerte sorprendió a su padre mientras trabajaba en su biblioteca, y que tuvo las honras fúnebres correspondientes a un general muerto en campaña.²⁸ En la primera página de *Memorias del Congreso de Escritores Martianos* (1953), la editorial Impresores Ucar García, S.A. puntualizó que el súbito fallecimiento ocurrió cuando el Dr. Pérez-Cisneros, en su carácter de Secretario Adjunto del Congreso, revisaba los últimos pliegos de ese volumen. El crítico Rafael Marquina aseguró que Guy pensaba retomar su trabajo con las artes visuales, del que lo había alejado su quehacer diplomático. ¿Acaso no había integrado ya uno y otro, con memorables resultados? Sin embargo, para alguien con las capacidades intelectivas y laborales de Guy, con su nivel de entrega y (auto)exigencia, al arte cubano le seguían faltando páginas.



Retrato fotográfico de Guy
en la revista cubana *Carteles*.

Notas

¹ Guy Pérez Cisneros. *Las estrategias de un crítico*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000. Selección y notas de Luz Merino. Prólogo de Graziella Pogolotti.

² «Según tengo entendido, los hijos de mi bisabuelo (Juan Pérez Dubrull) se cambiaron legalmente el apellido uniendo el primero del padre (Pérez) con el primero de la madre (Cisneros). He ahí el porqué de Pérez-Cisneros. Y aunque la prensa usualmente se refería a Guy como Pérez de Cisneros o Cisneros (en los EE.UU., Canadá o Europa), en realidad siempre se debió haber escrito Pérez-Cisneros. Me imagino que eventualmente fue muy complicado para mi padre estar explicando el uso indebido de su apellido». (Versión del e-mail de Pablo Pérez-Cisneros a Israel Castellanos, 1ro. de noviembre de 2014).

³ Su padre, cónsul de Cuba en Francia, lo había inscrito en la legación cubana para que tuviera la ciudadanía del país que representaba.

⁴ Cfr. Pablo Pérez-Cisneros. «Algunas anécdotas relacionadas con Guy Pérez-Cisneros», documento en word, inédito, 20 de mayo de 2000, archivado digitalmente en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. (Todas las referencias a este autor proceden de la misma fuente, salvo que se indique lo contrario).

⁵ José Lezama Lima. «Recuerdos: Guy Pérez Cisneros». (Documento en word). Publicado originalmente en 1988 por la *Revista de la*

Biblioteca Nacional José Martí, en una tirada especial.

⁶ Guy tuvo tres hijos, todos con Berta Barreto: Guy (ahijado de Lezama), Francisco y Pablo (ahijado de Domingo Ravenet).

⁷ Cfr. Guy Pérez Cisneros. «Presencia de 8 pintores». *Verbum*, La Habana, no. 2, junio-agosto.

⁸ Alfredo Lozano. Conferencia «En memoria del crítico de arte Guy Pérez Cisneros». Museo de Arte Cubano, Miami, 1ro de marzo de 1984, p. 5.

⁹ Guy Pérez Cisneros. «Nueva etapa pictórica: Nuestro Estudio Libre de Pintura». En: *Las estrategias de un crítico*, ed. cit., p. 95.

¹⁰ Graziella Pogolotti (hija de Marcelo). «Homenaje a Guy Pérez Cisneros». En: *Las estrategias de un crítico*, ed. cit., pp. 378-379.

¹¹ Cfr. Pablo Pérez-Cisneros. «Datos biográficos de Francisco Pérez-Cisneros». Carta dirigida a Ursulina Cruz, 16 de abril de 2001, archivada digitalmente en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

¹² Anita Arroyo. «El niño de la gorra vasca». (Documento digitalizado, sin otros datos). Archivo de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

¹³ Cfr. Guy Pérez Cisneros. «Pintura y escultura en 1943». En: *Anuario Cultural de Cuba 1943*. La Habana, 1944, pp. 89-160.

¹⁴ Esta muestra, verificada en Frente Nacional Antifascista (La Habana, 1944), estuvo acompañada por un ciclo de conferencias.

¹⁵ Cfr. Guy Pérez Cisneros. «La exposición de dibujos de Marcelo Pogolotti». *Grafos*. La Habana, no. 121, año X, p. 18.

¹⁶ Marcelo Pogolotti. «Fue un notable crítico de arte». En: Guy Pérez Cisneros. *Las estrategias de un crítico*, edic. cit., pp. 370-371.

¹⁷ Formaba parte de un ciclo de tres, celebradas en la Universidad de la Habana en 1940. Las otras dos

fueron: *El arte en Cuba. Su evolución en la obra de algunos artistas y Escuelas europeas*.

¹⁸ Sirva de ejemplo el libro de Jorge Rigol: *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*. La Habana, 1983.

¹⁹ Marcelo Pogolotti, op.cit., p. 371.

²⁰ Guy Pérez Cisneros. «Pintura y escultura de 1943». En: *Las estrategias de un crítico*, ed. cit., pp. 182.

²¹ Guy Pérez Cisneros. «El retrato y el parecido». *Información*. La Habana, 8 de enero de 1945, ¿p. 4?

²² Cfr., v.g. Guy Pérez Cisneros. «Fidelio Ponce de León». *El Mundo*. La Habana, 5 de enero de 1941; y «El mundo sumergido de Ponce». *Grafos*, La Habana, febrero-marzo de 1944, pp. 20-21.

²³ Cfr. v.g. Guy Pérez Cisneros. «David, caricaturista». *Verbum*, La Habana, junio de 1937, pp.68-77; y «Exposición de David». *Grafos*, diciembre de 1941.

²⁴ Guy Pérez Cisneros. «Pintura Religiosa- La imagen de San Juan Bosco». *Información*, La Habana, 2 de febrero de 1945, ¿p. 4?

²⁵ Es demasiado larga la relación de textos para incluirla aquí.

²⁶ Ese parque estaba abocado a la actual Plaza José Martí.

²⁷ Guy Pérez. Palabras al catálogo de la exposición *Ravenet. Esculturas*. La Habana, Galería La Rampa, 23-30 de julio de 1953.

²⁸ Cfr. Pablo Pérez Cisneros. «Nota biográfica de Guy Pérez-Cisneros», 7 de junio de 2013, documento en word, inédito.

UNA VOZ CUBANA

en la gestión de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre

*Al estimado amigo Pablo Pérez-Cisneros,
quien me entregó preciados documentos y valiosos datos
de la vida diplomática de su padre*

La carrera como crítico de arte de Guy Pérez-Cisneros y Bonnel es, quizás, bastante conocida –aunque no así, entre las más jóvenes generaciones de historiadores del arte–, aspecto que, de todos modos, aún necesita del más amplio y profundo estudio, análisis e investigación por parte de todos ante la audacia de sus enfoques y la relevancia de sus sentencias reflexivas relacionadas con los movimientos artísticos cubanos de su época y antes de ella, así como la de otros de resonancias internacionales de los cuales tan bien informado estaba. Por todo ello fue la voz opinante más autorizada en el «ejercicio del criterio» durante la primera mitad del siglo XX, específicamente entre los finales de la década de los años treinta y hasta 1953, que marca su prematura muerte cuando solo contaba treinta y ocho años de edad.¹

«Cada día, en la vida de los hombres, es una página imborrable de la historia», decía José Martí (OC, 3, 320). Y existe un específico día en la vida de Guy Pérez-Cisneros y de todos los cubanos y ciudadanos de este planeta, que tendrá que recordarse para siempre en nuestra historia y en la de un asunto de alcances sin precedentes para toda la humanidad. Es aquel día en que propuso, ante la Organización de las Naciones Unidas, la votación a favor de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

El activismo de Pérez-Cisneros como diplomático cubano se nos presenta como una arista muy poco tenida en cuenta, sobre todo –y también– por los extraordinarios aportes de su pensamiento de relieve mundial. Es preciso puntualizar que estas dos labores, la del crítico y la del ministerio de la «ciencia de los intereses y las relaciones internacionales», las llevó en paralelo, sin que una menguara la otra: tanto en aquella como en esta bien desconocida, Guy Pérez-Cisneros demostró una sagacidad sin precedentes para los tiempos que le tocó vivir.

El camino en la política internacional de Guy Pérez-Cisneros comienza en 1934, cuando ingresa al Ministerio de Estado de la República de Cuba.² Es decir, tres años antes de sus primeros trabajos como crítico de arte, que son: en febrero de 1937, para la revista *Grafos*: «Yiraudi, Portocarrero, Andrés y Rigol»; y en junio de 1937, sus contribuciones a la revista *Verbum*: «Presencia de ocho pintores» y «Notas sobre David, Caricaturista». *Verbum* era precisamente órgano de Asociación Nacional de Derecho de la Universidad de La Habana (en la que se graduara en Filosofía y Letras y Derecho Diplomático). De ella fue director René Villarnovo y secretario José Lezama Lima. Pérez Cisneros fue miembro de su Consejo de Dirección.

Después, vendrían una serie de asignaciones diplomáticas como las de funcionario del Servicio Exterior de la República de Cuba (en 1935), Secretario General Adjunto de la Unión Interamericana del Caribe (1939) y Secretario General de la Delegación de Cuba en la Conferencia de Naciones Unidas, celebrada en San Francisco en 1945, año en que también fue consejero de esa misma comisión a la Conferencia Preparatoria para la constitución de la UNESCO, en Londres, y Secretario General de la delegación cubana a la conferencia internacional para la creación de la Organización de las Naciones Unidas, en San Francisco en 1945 y en 1946.

Ya creada la ONU, fue relator de la Comisión Especial sobre Información de Territorios No-Autónomos y primer relator en la XI Conferencia Internacional, reunida en Nueva York y Bogotá, respectivamente, entre 1947 y mayo de 1948;

Antonio Fernández Seoane.
Crítico y curador.



Arriba: Guy Pérez-Cisneros en una de las sesiones de trabajo (no identificada) de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Foto tomada por Emile Marcovitch. Abajo, Guy Pérez-Cisneros (derecha) y Emilio Pando Machado (al centro), miembros de la Delegación de Cuba a la ONU, en conversación con otro delegado no identificado. Foto tomada por Leo Rosenthal.



Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, en agosto de 1946, año en que fuera el Agregado Comercial de Cuba en Canadá y Representante de Cuba en el Consejo Económico y Social de la ONU.

La Declaración Universal de los Derechos Humanos: una iniciativa cubana

Los «derechos humanos» se convirtieron en centro de interés primordial en el seno de las Naciones Unidas desde su propia creación en abril de 1945 y se constituyeron en principal objeto de debates y análisis en más de ochenta reuniones, desde aquella primera, efectuada en diciembre de ese mismo año en la Universidad de Westminster, hasta la concertada en Suiza en la que la Comisión de Derechos Humanos ya creada al efecto sesionó en diciembre de 1947. En esta comisión, se establece un Comité supervisor formado por ocho miembros: Eleanor Roosevelt (Estados Unidos) como Presidenta, René Cassin (Francia), Charles Malik (Líbano), Peng Chun Chang (China), Hernán Santa Cruz (Chile), Alexandre Bogomolov/Alexei Pavlov (Unión Soviética), Lord Dukeston/Geoffrey Wilson (Reino Unido) y William Hodgson (Australia). Fue también de especial relevancia la intervención de John Peters Humphrey, de Canadá, director de la División de Derechos Humanos de la ONU.

Alrededor de la elección de la Sra. Roosevelt como «Chairwoman» del Comité de Derechos Humanos Guy Pérez-Cisneros y la Delegación Cubana en la ONU mucho tuvieron que ver. En ocasión de la reunión de la Comisión Preparatoria de la ONU en Westminster,⁷ Pérez-Cisneros sugirió, en nombre de sus compañeros delegados, al entonces Embajador de Cuba en Inglaterra, Willy de Blanck, que tratara de concertar un encuentro con Winston Churchill para conversar sobre los «derechos humanos». Al hacerse efectiva la solicitud, Pérez-Cisneros le mostró a Churchill el discurso que el Presidente de los Estados Unidos, Franklin Roosevelt, pronunciara en el Congreso norteamericano el 6 de enero de 1941, enfatizándole una de las secciones referida «a un mundo fundado bajo cuatro esenciales libertades humanas».⁸ El inglés confesó estar de acuerdo con Roosevelt y prometió —dada una conversación previa con el Presidente de los Estados Unidos Harry S. Truman, quien le informara que la Sra. Roosevelt sería nombrada miembro de la delegación norteamericana a la ONU y que quizás fuera una buena oportunidad para que presidiera el Comité de Derechos Humanos— charlar con ella al respecto. Fue por ese motivo que los cubanos realizaron fuertes gestiones en Westminster —y posteriormente en San Francisco— para que la Sra. Roosevelt (además por sus méritos personales) fuera seleccionada como «Chairwoman» de aquella comisión, el 28 de abril de 1948.

A Cuba le correspondió la iniciativa de encomendar al Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas la elaboración de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y de presentar el primer borrador de ella, como proyecto o memorándum, para que sirviera de base al trabajo de la comisión preparatoria. Este esbozo fue redactado en 1946 por Ernesto Dihigo, integrante junto con Pérez-Cisneros de la Delegación cubana y profesor de Derecho

y así, tuvo muchos más funciones realizadas hasta 1953.³ Pero entre todas ellas sobresale su participación en la Tercera Asamblea General de la ONU, celebrada en París, el 10 de diciembre de 1948, asunto que es el eje central de estas páginas.

Resultaría muy difícil, entonces, comprender el arduo y sostenido trabajo que mantuvo Guy Pérez-Cisneros durante todos esos años como diplomático cubano altamente reconocido en predios nacionales y mundiales.⁴ Mucho más si tenemos en cuenta que continuó practicando la crítica periódica al mismo tiempo. Fueron muchas sus críticas de arte aparecidas en publicaciones periódicas como las ya citadas, y en otras revistas como *Selecta*, *Compendio*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* y *Clavileño*, *Universidad de La Habana*, *Bimestre Cubana*, *Carteles* y *Orígenes* y en los diarios *El Mundo* e *Información* (del que fue cronista parlamentario). Ello significó la realización de más de ciento treinta trabajos entre críticas, reseñas, crónicas, ensayos y «notas», como a veces él mismo apunta. A lo que habría que agregar las conferencias dictadas, los textos de catálogos de exposiciones (muchas de ellas en funciones de «secretario», junto a Domingo Ravenet que fue el director)⁵ y los libros publicados, así como su Tesis de Doctorado «Características de la evolución de la pintura en Cuba. (Siglos XVI, XVII, XVIII y primera mitad del siglo XIX)»,⁶ defendida en la Facultad de



Cena ofrecida a Winston Churchill en la Embajada de Cuba en Londres, en diciembre de 1945.

Internacional en la Universidad de La Habana. Nuestro país fue asimismo ponente de la primera versión de esta declaración, aprobada por Organización de Estados Americanos (OEA) en reunión sostenida en Bogotá, el 2 de mayo de 1948, y en la que Guy Pérez-Cisneros fue nombrado como primer relator para la presentación y defensa de la misma en la O.N.U., la que sirvió de indudable basamento para la futura Declaración Universal.

A nuestro país le tocó igualmente presentar dos «enmiendas» a la Declaración Universal de los Derechos Humanos, las que posteriormente fueron aceptadas: la primera corrección hecha por Cuba a este proyecto fue la del «derecho de seguir la vocación», es decir, a «elegir su trabajo libremente» (Artículo 23, inciso 1) y la segunda la del «derecho de todo trabajador de recibir una remuneración equitativa y satisfactoria y que pueda ser completada con otros medios de protección social» (Artículo 23, inciso 3). Por otra parte, el tercer «considerando» (también una propuesta cubana) del preámbulo de esta declaración, es copia de uno de los artículos de nuestra constitución de 1940.⁹ La delegación cubana tuvo también la iniciativa de incluir en dicho manifiesto tres aspectos de vital importancia para el legítimo ejercicio de los derechos personales: el «derecho a la honra y la reputación, así como a la protección contra injerencias arbitrarias en la vida privada» (Artículo 12); el de que «los padres tendrán derecho preferente a escoger el tipo de educación que habrá de darse a sus hijos» (Artículo 26, inciso 3) y, conjuntamente con Francia y México, la oportunidad de introducir en ella «el derecho a la participación de los intereses morales y materiales que corresponde a los autores por sus producciones científicas, literarias y artísticas» (Artículo 27, inciso 2). También fue nuestra delegación la que propuso que el senador haitiano Emile Saint Leau, fuera el Relator de la Tercera Comisión de los Derechos del Hombre.

El discurso de Guy Pérez-Cisneros en la ONU

«Han de tenerse en grado igual sumo la conciencia del derecho propio y el respeto al derecho ajeno», dijo José Martí (OC, 1, 262) y a Guy Pérez-Cisneros, Delegado de la República de Cuba ante las Naciones Unidas, le correspondía proponer ante la Asamblea General de la O.N.U., reunida en el Palacio Chaillot de París el 10 de diciembre de 1948, la votación de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, la cual, con la ausencia de dos países miembros,

y deberes del hombre que haya precedido al nacimiento de una nación» y concluir su alegato con una frase que, aunque paradigmática, no ha estado exenta de incorrectas interpretaciones: «con todos y para el bien de todos».

Declaración Universal de los Derechos Humanos

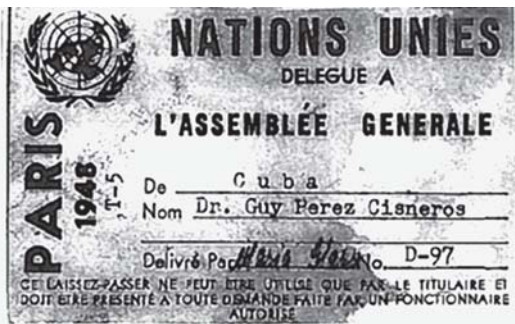
Discurso (transcripción de su original locución) del Dr. Guy Pérez-Cisneros y Bonnel, Delegado de Cuba ante las Naciones Unidas (ONU), al proponer a votación la «Declaración Universal de los Derechos Humanos», en la Tercera Asamblea General de la ONU, en el Palacio de Chaillot, en París, Francia, el 10 de diciembre de 1948.

Señor Presidente, Señores Delegados:

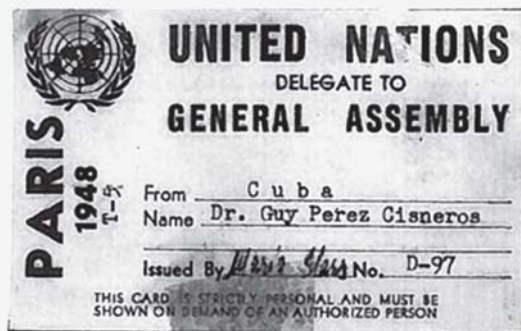
Cuba no podía dejar de figurar en el coro de países que en esta Tercera Asamblea General de las Naciones Unidas desean celebrar, desde la más importante tribuna del mundo, la realización, ya muy próxima de la Declaración Universal de los derechos del Hombre.

Al efecto, fue por *iniciativa cubana* que, desde las primerísimas sesiones de la Asamblea General en Londres, se le encomendó al Consejo Económico y Social la ardua tarea de elaborar un documento de tan larga trascendencia. Y en esta oportunidad, sentimos verdadero orgullo al recordar que el primer proyecto, muy modesto, depositado oficialmente para servir de base a la Declaración Universal de los Derechos del Hombre, lo fue por el Dr. Ernesto Dihigo, eminente profesor de la Universidad de La Habana, y miembro de la Delegación de Cuba.

Hoy, aquella iniciativa, madurada gracias a los brillantes trabajos de la Comisión de los Derechos del Hombre, alcanza su resultado definitivo, que fue presentado con tanto talento por el ilustre Relator de la Tercera Comisión, el senador haitiano, señor Saint Leau y por su presidente, el señor Laar, ministro del Líbano en La Habana, por quien sentimos tanta admiración y tanto afecto. Séame permitido añadir que ha sido para Cuba una honda satisfacción este hecho de ser un haitiano el portador frente a la humanidad del más valioso mensaje de las Naciones Unidas, porque no puede dejarse de reconocer que Haití es precisamente de aquellas tierras privilegiadas cuya historia entera se caracteriza por un esfuerzo heroico y constante por defender y dar vigencia a los derechos del hombre.



Acreditaciones de Guy Pérez-Cisneros a la Asamblea General de la ONU de 1948, en París. Al lado, el 10 de diciembre de ese año: Guy Pérez-Cisneros en el Palacio de Chaillot con el delegado francés, Sr. René Cassin. Ese mismo día (página 61), junto a Emilio Pando Machado se encuentra con la Sra. Eleonor Roosevelt en el citado Palacio, véase nota de puño y letra de la Sra. Roosevelt pasada a Guy Pérez-Cisneros.



nitiva de uno de los «Considerandos», donde se reconoce esencial «que el hombre no se vea compelido al supremo recurso de la rebelión contra la tiranía y la opresión».

La delegación de Cuba agradece a la Tercera Asamblea haber acogido con calor su propuesta de designar como Relator para la Comisión de Derechos Humanos al señor Saint Leau. Como pueblo de la América de habla española, Cuba se siente orgullosa de haber delegado para el informe de la Tercera Comisión en un destacado hijo de un país americano de lengua francesa, de Haití, tierra en la cual el gran Bolívar, nuestro Bolívar, halló a la vez estímulos morales y ayuda material para lograr su gran obra de liberación y de libertad.

Mi delegación, en estos momentos de alegría en que a cada uno debe dársele lo suyo, tiene el deber de reconocer la labor de gran mérito de la Comisión de los Derechos del Hombre que trabajó incansablemente durante dos años bajo la inspiradora presidencia de Mrs. Roosevelt y que redactó en verdad un valioso proyecto de documento que expresaba con belleza y con fuerza la aspiración más elevada del hombre del siglo XX: el advenimiento de un mundo en que los seres humanos liberados del terror y de la miseria, disfruten de la libertad de la palabra y de la libertad de creencia.

Otro de los documentos históricos que inspiró las labores de la Tercera Comisión fue la «Primera Declaración de los Derechos y Deberes del Hombre» aprobada internacionalmente por los pueblos americanos en Bogotá. Mi delegación, a quien le cupo el honor, hizo un deber presentar y defender ante las Naciones Unidas los más valiosos aspectos de aquel precioso texto y puede afirmar ahora, con toda sinceridad, que las Naciones Unidas han sabido recoger todos los puntos esenciales con los cuales el documento de Bogotá podía enriquecer el proyecto del Consejo Económico y Social.

Sobre este aspecto de nuestras labores, no podemos dejar de mencionar que fue gracias al tesonero esfuerzo y al gran poder de convicción del Delegado de México, Dr. Campos Ortiz, que la Tercera Comisión agregó a su texto original el importante artículo 9, inspirado en el derecho de amparo mexicano y que es el único texto de la Declaración que garantiza, en el campo nacional, el efectivo respeto de los derechos fundamentales reconocidos por la Constitución y por la ley.

Dentro de un mismo orden de ideas, le corresponde a mi delegación el honor de haber inspirado la forma defi-

nitiva de uno de los «Considerandos», donde se reconoce esencial «que el hombre no se vea compelido al supremo recurso de la rebelión contra la tiranía y la opresión». Así queda inscrito, en esta Declaración, el espíritu de uno de los artículos de la «constitución cubana» que confiere «el derecho de resistencia adecuada contra tales desmanes arbitrarios». Y este «Considerando» es, además, un homenaje a Francia, tributado por mi país, que tanto admiró y siguió, como lucha propia, las etapas de su gloriosa «resistencia».

Nos es grato comprobar que, en la Declaración, los derechos sociales, que son el principal aporte del siglo XX en esta materia, así como los derechos jurídicos lo fueron del siglo XIX, quedaron tratados con toda la importancia que merecen, y le queremos expresar a las Naciones Unidas nuestro agradecimiento por haber acogido favorablemente textos inspirados por «dos enmiendas cubanas» que reconocen, en el campo del trabajo «el derecho de seguir libremente su vocación» y también «el derecho que ha de tener todo trabajador de recibir una remuneración equitativa y satisfactoria» que le asegure a sí como a su familia, una existencia conforme a la dignidad humana, y que sea completada de ser necesario por cualesquiera otros medios de protección social.

No podrá tampoco olvidar mi delegación la acogida que recibió otra de sus iniciativas por parte de las Naciones Unidas: «la de inscribir en la Declaración el derecho a la protección de la honra», elevadísimo concepto moral tan enraizado en toda alma de estirpe española. Y no nos es posible silenciar que gracias al esfuerzo conjunto de Francia, México y Cuba, se le reconoció de manera definitiva a aquellos que pertenecen a la única aristocracia legítima, me refiero a los creadores, ya sean artistas, literatos o bien científicos, «el derecho a la protección de sus intereses morales y materiales, que les corresponden por razón de producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autor».

No nos corresponde por el momento subrayar otros aspectos importantes de la Declaración, que tanto valor le dan. Pero no silenciaré que mi país y mi pueblo están altamente satisfechos al ver que de manera tan rotunda se ha condenado para siempre «la odiosa discriminación racial y las injustas diferenciaciones entre hombres y mujeres».

La delegación de Cuba vaciló muchas veces antes de presentar sus numerosísimas enmiendas al proyecto de Declaración de los Derechos del Hombre. Sin embargo, en definitiva entendió que ese afán de perfección y esa severidad crítica eran uno de sus deberes, ya que tenía el derecho de ser muy exigente en un asunto de esta índole una delegación que representa a un país que tiene el orgullo de haber producido el *Manifiesto de Montecristi*, una de las más generosas y humanas declaraciones de los derechos y deberes del hombre que haya precedido el nacimiento de una nación.

Y creo a bien, señor Presidente y señores Delegados, que los miembros de la Delegación Cubana se sienten hondamente conmovidos cuando, al recorrer los artículos de la importante Declaración que vamos a aprobar dentro de unos minutos, pueden reconocer que todos sus pasajes podrían haber sido aceptados por aquel generoso espíritu que fue el Apóstol de nuestra Inde-

pendencia, José Martí, el héroe que al hacer de su patria una nación le fijó para siempre esta generosa norma: «Con todos y para el bien de todos».

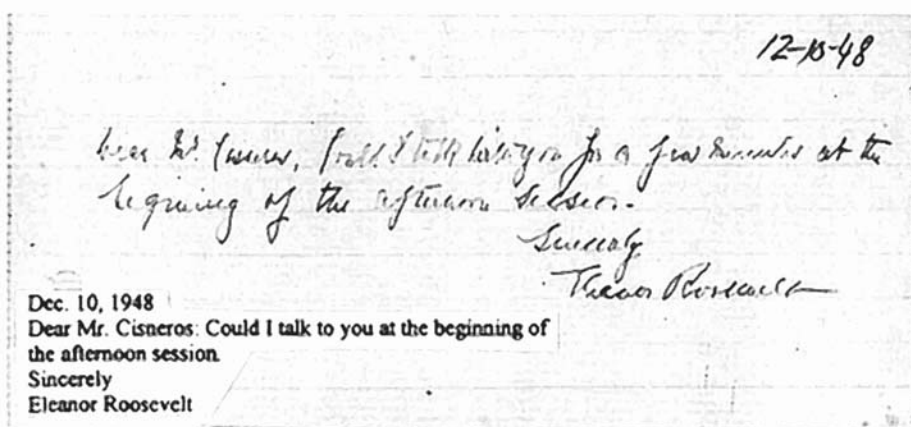
18 de abril de 1948 y un día como ese, pero de 1951, con la misma orden en su «Grado de Comendador».

⁵ Entre esas exposiciones, solo señalo aquellas para las que escribe Guy Pérez-Cisneros sus catálogos: «El arte en Cuba. Su evolución en la obra de algunos artistas» y «300 años de arte en Cuba», realizadas en 1940 en la Universidad de La Habana; «Exposición de Arte Cubano Contemporáneo», en el Capitolio Nacional en 1941; «Exposición de cartografía, urbanismo, fotografía y grabados antiguos de Cuba», en el antiguo Convento de Santa Clara, en 1942; «Colección de pinturas en la Legación de Cuba en Moscú», en 1944; «Pintura Cubana en México», en 1946; y «Pintura Colonial en Cuba», en el Capitolio Nacional, en 1950.

⁶ Publicada en 1959 por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación.

⁷ Esta anécdota es contada en el discurso pronunciado en la Universidad Regina de la Santa Sede, en Roma, el 2 de mayo de 2008, por Pablo Pérez-Cisneros, invitado a la Tercera Sesión Internacional «Recordando una gran generación de diplomáticos».

⁸ Estas cuatro «libertades humanas» eran: «la libertad de expresión y de palabra en todas partes del mundo»; «la libertad de cualquier persona a adorar a Dios a su propia manera en todas partes del mundo»; «la libertad de desear (...) una



pendencia, José Martí, el héroe que al hacer de su patria una nación le fijó para siempre esta generosa norma: «Con todos y para el bien de todos».

vida saludable y feliz para todos los habitantes»; y «la libertad a no tener miedo, lo que quiere decir una reducción mundial de armamentos a tal punto que ninguna nación estará en posición de poder cometer un acto de agresión física en contra de ningún vecino en cualquier parte del mundo».

⁹ El preámbulo, como parte expositiva que precede a un documento legal, también llamado exposición de motivos o considerandos, no forma parte de la norma ni es obligatoria, según se acepta habitualmente, pero se emplea para el análisis e interpretación de las intenciones del mismo. Constituye, por tanto, una importante fuente interpretativa y síntesis de esta o cualquier otra «declaración». Particularmente el Preámbulo de la DUDH fue redactado al final, cuando ya eran conocidos todos los derechos que serían incluidos en el texto definitivo. Su tercer considerando destaca un Régimen de Derecho como esencial aspecto para la protección de los derechos humanos.

¹⁰ El Manifiesto de Montecristi es el documento oficial del Partido Revolucionario Cubano en el que se exponen las ideas en las que se basó José Martí para iniciar la Guerra de Independencia de 1895 en la isla. Fue firmado por José Martí y Máximo Gómez el 25 de marzo de 1895, en la localidad de Montecristi, República Dominicana. En este documento quedan expuestas, de manera clara, las causas por las que el pueblo cubano se lanzaba a la lucha. Aclara, también, que la guerra de liberación no era contra el pueblo español, sino contra el régimen colonial existente en Cuba durante más de tres siglos.

Notas

¹ Pocos meses antes de su deceso, ocurrido en La Habana el 2 de septiembre de 1953, Guy Pérez-Cisneros dictaba, el 11 de junio, la conferencia «Celebración del centenario del natalicio de Vicent Van Gogh», en el Lyceum Lawn Tennis Club (que dedicara a la memoria de Fidelio Ponce de León, «graduado como Van Gogh en la universidad de la soledad, de la incomprensión y de la miseria») y escribía, en julio, el texto principal del catálogo de la exposición de esculturas (cerámicas y metales) de Domingo Ravenet, realizada en la Galería de Arte «La Rampa».

² Dentro de ese mismo Ministerio ocupó varias responsabilidades, como fue la de Jefe Interino de la Liga de las Naciones en 1939 y la de Jefe de Despacho, en 1950.

³ Guy Pérez-Cisneros fue también durante 1949: Vocal de la Comisión Cubana en la UNESCO; Delegado de Cuba a la IV Asamblea General de la O.N.U., en Nueva York, y Secretario General (electo) de la Comisión Americana de Territorios Dependientes, que se reunía en La Habana. Fue delegado permanente de la República de Cuba ante la V y VI Asambleas de la O.N.U., de 1950 y 1951, y representante cubano ante el Consejo Económico y Social de la VII y VIII Asambleas de la O.N.U., durante 1952 y 1953, todas celebradas en la ciudad de Nueva York.

⁴ De la República de Haití recibió el 9 de septiembre de 1940 la Orden del Mérito como «Caballero» y la Orden de Pétron et Bolívar, también como «Caballero», el 27 de abril de 1941. Asimismo, le fueron conferidas la Medalla de Honor de la Sociedad Nacional Cubana de la Cruz Roja, con el «Grado de Comendador», el 5 de abril de 1946 y la Medalla de Honor de la Sociedad Cubana de Derecho Internacional. El Líbano lo distinguió el 22 de abril de 1947 con la Ordre National dar Ceder y México lo invistió con El Águila Azteca en el «Grado de Insignia», el 18 de noviembre de 1948. La República de Cuba lo condecoró con la Orden Carlos Manuel de Céspedes, con el «Grado de Oficial» el

RENT: ¿empeñar el musical?

Vivian Martínez Tabares.
Crítica y profesora de teatrología.
Dirige *Conjunto*. Recientemente
ha publicado la antología de teatro
cubano *Escena y tensión social*.

El espectáculo musical *Rent*, una de las producciones más reconocidas de la legendaria máquina de entretenimiento y meca del teatro comercial que es Broadway, se presenta desde el pasado 24 de diciembre al 29 de marzo, en una temporada de diez semanas con treinta funciones, como resultado de una coproducción, primera de su tipo, entre el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, de Cuba, y la empresa de espectáculos estadounidense Nederlander Worldwide Entertainment. El estreno de la obra, con letra y música de Jonathan Larson, tuvo lugar en la Sala Tito Junco del Centro Cultural Bertolt Brecht el 26 de diciembre, luego de dos funciones de prestreño con público.

La puesta de *Rent* en Cuba continúa la saga abierta con una visita anterior de Robert Nederlander Jr., presidente de NWE, cuando en noviembre del 2011 viajó a la Isla con la revista *Los embajadores de Broadway*, que reunía una selección de piezas emblemáticas de célebres musicales de ese repertorio, interpretadas por cuatro de sus cantantes con arreglos semejantes a los originales. Fue presentada en el Gran Teatro de La Habana durante el XIV Festival de Teatro de La Habana, celebrado ese año.

Ahora *Rent* se propuso como espectáculo completo, con todas las de la ley, trasplantado a La Habana por un equipo de once creativos ligados a NWE, encabezados por un cuarteto de productores y por el director para el remontaje Andy Señor Jr., que se complementó con otro equipo cubano y con la veintena de jóvenes artistas de distintas procedencias profesionales que pasó el casting para optar por los roles del musical. *Rent* se estrenó en Broadway en 1996 bajo la dirección de Michael Grief y responde a una estética ligada a la ópera moderna, con géneros musicales contemporáneos y fusionados. Se ha escrito que marcó un punto de giro, al elegir un camino distinto de los deslumbrantes montajes millonarios, y que se mantuvo en cartel, debido a su éxito, por doce años, y dio a su autor, Jonathan Larson, el Premio Pulitzer y a la representación cuatro premios Tony (de diez nominaciones).

Basada en el argumento de *La bohemia*, de Puccini, convierte las viñetas que retrataban la vida de jóvenes despreocupados en el Barrio Latino de París en 1840, en una suerte de collage sobre sus variantes contemporáneas, jóvenes bohemios y aspirantes a artistas que a inicios de los años 90, en el Este de Nueva York, luchaban por la vida y el amor y contra el flagelo del SIDA, como una comunidad solidaria, quizás heredera de aquellos tiernos hippies de *Hair*. La trama recrea conflictos sociales, económicos, culturales y personales de los habitantes de las comunidades pobres en la Gran Manzana, donde las propias identidades de los personajes revelan la existencia de fenómenos como la migración, la multiculturalidad, la drogadicción y la adversidad material.

Son muchos los trasplantes desde la experiencia neoyorquina a esta que ocupa uno de los más concurridos espacios escénicos de la calle Línea, notable por su actividad permanente. Desde la envoltura, con el título en inglés –enunciado elegido allá quizás por su brevedad y eufonía, pues no es la renta del espacio un motivo dramático medular, si bien recurrente–, la imagen del programa de mano –más largo y lujoso



«... (L)o más notable de *Rent*, a mi juicio, es el fogueo al que somete a un conjunto de jóvenes intérpretes».

«... (N)o creo que sea el musical al estilo de *Rent* la fórmula que resuelva el demandado salto para el género entre nosotros, y me sorprende saber que hay quienes lo han visto como la apertura de un camino promisorio, a largo plazo».

que lo usual-, al reproducir en la portada similar tipografía que la del diseño gráfico del estreno de Broadway y de la recreación cinematográfica de Chris Columbus; el modo de presentar al numeroso elenco con un prolijo «Quién es quién», y el empleo de vestuarios de la propia producción original, hasta en el respeto absoluto por la contextualización de la trama, un tanto lejana para los espectadores de hoy –incluso en los Estados Unidos, cuando las aficiones y formas de agrupación juveniles han tomado otros derroteros y el sida ha dejado de ser una epidemia de amenaza mortal-, con sus correspondientes perspectivas culturales y ligadas a ideas y costumbres. Dentro de esa línea, creo que lo más atractivo que trae *Rent* es el sentido humanista y solidario de sus seres, en un clima en el que la diversidad sexual se acepta y se muestra con amplitud.

Así, la llegada de *Rent* a nuestros escenarios responde al declarado interés de sus productores por internacionalizar su «producto», que ya se ha montado en Ciudad de México, Buenos Aires, Lima, Sao Paulo y en ciudades europeas y asiáticas. Para nosotros, tal y como viene, abre una tendencia nueva, aunque habitual en muchas capitales latinoamericanas: la de copiar o calcar probados éxitos de Broadway para reproducirlos como una fórmula de éxito fácil, y en esos contextos con fines primordialmente comerciales. Lo cual, a mi juicio, resulta paradójico cuando, como en aquellos, el resultado artístico está lejos de alcanzar méritos propios que logren superar el precedente con una creación genuina, culturalmente hablando.

La copia habanera padece yerros inherentes a su naturaleza mimética: falla la traducción al incluir modismos y localismos ajenos en diálogos de jóvenes en su contexto cotidiano, que deberían fluir naturalmente y acercarse al lenguaje del espectador, y a menudo la métrica tropieza con el ritmo de la música provocando extrañas inflexiones o particiones, o se atropellan y superponen parlamentos, todo lo que dificulta la cabal inteligibilidad de la palabra, imprescindible para que el espectador pueda seguir la tra-

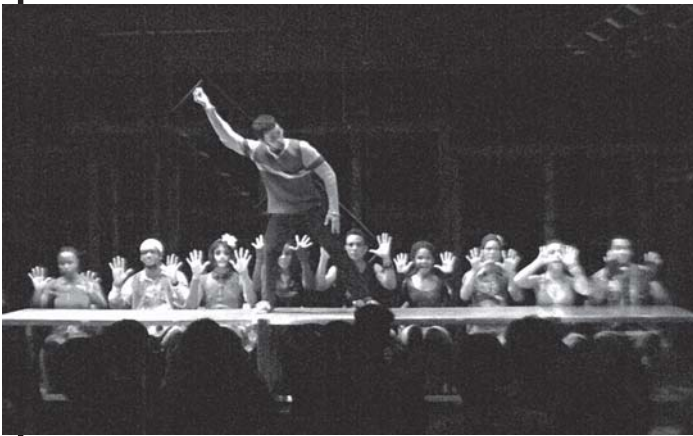
vectoria de cada personaje y mantener la atención. En ese sentido hubiera sido útil añadir al programa de mano, más que un glosario de términos, una breve sinopsis que orientara a los espectadores sobre las peripecias de la trama y sus referentes.

Aunque *Rent* sea un musical *sui generis* en Broadway en términos de cierta austeridad, en el estreno cubano la solución espacial, plana y desequilibrada –a pesar de los distintos niveles– además de poco atractiva con que se ha recreado el ámbito del almacén en el que transcurre la mayor parte de la trama, con una suerte de instalación de reciclaje, al igual que muchos de los vestuarios, dejan bastante que desear en contraste con la expresividad a que nos han acostumbrado muchos grupos en su trabajo regular. Austeridad material no ha sido entre nosotros sinónimo de pobreza visual.

Como espectadora de más de una función, me resultó excesivo el tiempo de la puesta en escena, que sobrepasa las dos horas y media, con un largo primer acto, intermedio y un segundo acto al que llegué agotada, también porque la música, aunque hermosa y bien interpretada por la banda de jóvenes instrumentistas cubanos, se mueve en una cuerda estilística similar, y recurre una y otra vez, a los leitmotiv sonoros, característica propia del género, abusada en este caso. Temas como «Hoy es Noche Buena», coral, y «Tengo tanto» pesan al oído del espectador en su reiteración de situaciones ya conocidas, desde el punto de vista dramático, y pasajes de dudoso humor como los de las llamadas telefónicas en el buzón de voz dilatan innecesariamente la trama. Cierta poda de algunos números musicales, en muchos sentidos –entre ellos también de adecuación a la sociedad cubana–, hubiera sido productiva.

El desempeño del elenco mixto es otro aspecto sensible. Broadway se caracteriza por la excelencia de sus intérpretes, capaces de cumplir complejas exigencias desde el dominio a la perfección del canto, el baile y la actuación, todo al mismo nivel y en creativo transdisciplinarismo. El equipo

de artistas cubanos se empeña en un esfuerzo estimable –por eso ya he dicho que lo más notable de *Rent* a mi juicio es el fogueo al que somete a un conjunto de jóvenes intérpretes–, y se aprecia buena energía en la escena, pero una cosa es el proceso de creación y las instancias de aprendizaje y otra los resultados. En general, aunque *Rent* tiene poco baile, es disparate el desempeño en las diversas disciplinas. En las funciones que vi destacó, a mi juicio, la interpretación musical de dos jóvenes con voces hermosas y bien entrenadas: Laritza Pulido García –tanto al asumir a Joanne Jefferson como a Mimí Márquez–, y Reynier Morales como Tom Collins, pero les falta instrumental técnico para encontrar modos convincentes de representar dramáticamente a sus caracteres. Y como el teatro es una labor de conjunto, un actor formado y de cierta experiencia como Josep Rafael Puentes, paradójicamente, encuentra mejores resultados al cantar que al delinear su rol. Sobresale en uno y otro camino Luis Alberto Aguirre Sarmiento en el



papel del histriónico Ángel Schunard, el travesti alma del grupo, aunque, como al resto, en la función del domingo –tercera de cada semana–, se le siente el efecto del cansancio, no apreciable en la Maureen de Yaité Ruiz Lías, quizás porque tiene la posibilidad de alternar, y porque es la figura más completa del elenco, a partir de su experiencia en el Teatro de la Luna y del visible empeño en mantener entrenado su cuerpo y en desarrollar su aparato vocal. Lamentablemente, se desaprovecha la integralidad en calidad vocal y organicidad de una joven como Suryami Milián Leal. En general, toca a la dirección musical cuidar que los tonos no sobrepasen la pauta en su justa medida, para que las escenas de grupo puedan mantener limpios los diálogos, en aras de la necesidad de comprensión mencionada antes, y para que el volumen no afecte la afinación tratando de alcanzar el acople. El gran momento creo que fue el del tema «La vie Boheme», mejor ajustado que el resto.

Por lo anterior no creo que sea el musical al estilo de *Rent* la fórmula que resuelva el demandado salto para el género entre nosotros, y me sorprende saber que hay quienes lo han visto como la apertura de un camino promisorio, a largo plazo. La «ausencia» del musical cubano es, en estos tiempos, también un tema discutible, pues si bien, desde que desapareció el Teatro Musical de La Habana no ha habido un espacio caracterizado para la práctica sistemática del género, hay que tener en cuenta, junto

con los intentos de Tony Díaz y su equipo de Mefisto Teatro, con logros parciales, y de la labor de popularización del teatro lírico que cumple la Ópera de la Calle, también los resultados de mucho del trabajo de creación de artistas como Carlos Díaz con Teatro El Público, Raúl Martín con Teatro de la Luna y Rubén Darío Salazar con el Teatro de las Estaciones, que exhiben atractivas aproximaciones a lo musical, generadas desde una genuina necesidad de expresión que va aparejada a lo dramático.

En cualquier caso, para cualquier emprendimiento futuro, habría que mirar atrás y repensar los intentos por actualizar el lenguaje escénico e interpretativo de la ópera y del teatro lírico en general, por parte de un director como Armando Suárez del Villar, también desde la formación, o las muy interesantes búsquedas de otro director como Jesús Gregorio Fernández, en creaciones escénico-musicales realizables con exigencia artística desde nuestras condiciones materiales objetivas, en montajes a partir de experiencias del musical latinoamericano y con brillantes exponentes en la dramaturgia brasileña.

Por aquellos años, podía escucharse hablar de búsquedas en torno a la ópera trova, la ópera son y la ópera rock, hoy lamentablemente géneros alternativos sin continuidad, aunque nos sobre acervo musical de amplísimo espectro genérico y creadores potenciales también, para intentar explorar desde la vertiente ligada a la tradición hasta las de más inmediata actualidad, pasando por experimentos audaces.

Creo que la temporada prevista para *Rent*, fuera de toda simetría en la rotación tradicional –de tres semanas para cada montaje en las sedes compartidas–, y en un espacio que normalmente alternan muchos grupos en su quehacer cotidiano, es más que suficiente para que los artistas y los espectadores pasemos esta prueba.

Y ojalá que la apertura de relaciones con los Estados Unidos nos traiga en lo cultural, junto con Broadway, también otros modelos de teatro alternativo y de vanguardia, con los que podamos conocer parte de lo más notable que se hace en la escena contemporánea del cercano vecino del norte y a sus mejores exponentes.



FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET DE LA HABANA: edición 24

Reny Martínez

El evento balletístico bienal más antiguo e importante de Latinoamérica clausuró su vigesimocuarta edición el pasado 7 de noviembre en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional con las sorprendentes reverencias de la gran dama de la danza cubana y cofundadora del Ballet de Cuba, Alicia Alonso, quien sonriente esbozó *grands pliés* hacia el público y luego hacia los bailarines de pie a sus espaldas.

El programa de clausura fue uno de los más equilibrados en su diversidad de estilos e interpretaciones, siempre de altos quilates tanto por los artistas invitados como por los cubanos, quienes entregaron lo mejor de sus talentos. Aunque, la pieza de cierre, *Valsette*, un *pas de deux* de *Nuestros Valses* del malogrado venezolano Vicente Nebrada, fue bien servida por Viengsay Valdés, en el baile y en el piano por el excelente Marcos Madrigal (de notable carrera en los circuitos internacionales),

era preferible algo más cargado de virtuosismos técnicos.

Para este cronista fue ardua la tarea de resumir en pocas líneas un macroevento de dos semanas que mantuvo una alta asistencia de público en cuatro salas de la capital cubana —dos de ellas con aforo para tres mil y otra para cinco mil espectadores. Ello me obliga a descartar ciertos eventos históricos o artísticos meritorios, teniendo en cuenta las efemérides elegidas para definir el diseño general de la programación: los cuatrocientos cincuenta años del nacimiento de William Shakespeare, el bicentenario del nacimiento de la poeta y dramaturga Gertrudis Gómez de Avellaneda y el centenario del maestro de maestros fundador de la escuela cubana de ballet, Fernando Alonso Rayneri.

El festival habanero, como apuntamos arriba, es uno de los más antiguos del mundo; está a punto de cumplir cincuenta y cinco años de historia —el primero ocurrió en la primavera de 1960—; y ha presentado artistas provenientes de más de sesenta países de cinco continentes, ha estrenado más de novecientas obras (doscientos cuarenta y un estrenos absolutos y unos seiscientos noventa en Cuba).

Una de las gratas sorpresas en esta edición del Festival fue el solo *Sinnerman*, del coreógrafo noruego Alan Lucien Oyen, bailado por el joven argentino Daniel Proietto.

Fotografías: Yailín Alfaro.



El acervo cultural, en materia dancística, se ha visto enriquecido en esta ocasión por la participación de nuevas compañías de corte contemporáneo, tales como LINGA, de Suiza, fundada por Katarzyna Gdaniec y Marco Cantalupo; de Estados Unidos, la del sueco Pontus Lidberg (su director-fundador saltó a la fama por su filme de ballet *La lluvia*, de 2007, con su hermoso *Faune*, inspirado en el de Nijinsky. Ambas trajeron un repertorio afiliado al posmodernismo. Por otra parte, también estuvo el Ballet Hispánico de Nueva York, que con su director y coreógrafo Eduardo Vilaró al frente de un afiatado elenco de poco más de sesenta bailarines, sobrepasó todas las expectativas de éxito popular, debido a las obras bailadas e interpretadas, como *Asuka* (una evocación patética de la cantante cubana Celia Cruz); *El beso*, por la audaz creatividad de los *contacts* en los dúos, especialmente el que ejecutan con ternura dos bailarines, sin sacrificar su masculinidad, sobre fragmentos musicales de conocidas zarzuelas hispanas. Finalmente, *Sombrerísimo*, de Annabelle López-Ochoa, un sexteto masculino inspirado en los personajes icónicos del pintor surrealista belga René Magritte, sedujo a todos con su humor inteligente. Previamente, ella montó *Celeste* para el BNC, que fue bailado en este evento, aunque con éxito menor.

No olvidamos tampoco la delirante acogida conseguida por el Ballet Estable del Teatro Colón de Buenos Aires con su *Tango*, con coreografía de su directora actual, Lidia Segni, y música de Astor Piazzolla, soberbios figurines para las mujeres, así como el trabajo robusto e impecable de los hombres con sombreros milongueros.

Sin duda, hubo mucho de Shakespeare en los repertorios elegidos por los invitados extranjeros y por los nacionales, con abundancia de versiones de *Otello*. Tuvimos un *pas de deux* con destacada interpretación dramática por parte del bailarín cubano Javier Torres, principal residente con el Northern Ballet, quien contó con una exquisita Desdémona en Carolina Agüero (del Ballet de Hamburgo). Entre los conjuntos, admiramos una historicista producción de *La Pavana del Moro* de José Limón, en una interpretación intensa y *stylish* del Ballet de la Ópera de Niza, con su director Eric Vu An, un especialista en el rol principal. Luego vino la reposición –después de dormir por varias décadas–, por el BNC del *Prólogo para una tragedia*, del canadiense Brian McDonald, que todavía requiere de un ulterior trabajo dramático y estilístico; por último mencionaré otra reposición por el BNC, el neoclásico *Hamlet* de Iván Tenorio, quien falleció en los días previos al inicio de este festival.

Por supuesto, los aficionados gozaron plenamente con las abundantes muestras de pirotecnias en las dobles funciones diarias. Allí aplaudieron demostraciones de excelencia conocidos caballos de batalla del repertorio como, *Corsarios*, *Diana* y *Acteón*, *Las llamas de París*, *Espartaco*, el *Chaikovsky pas de deux*, *Esmeralda*, según las ejecuciones con virtuosismo técnico por parte de consagrados y otros solistas en franco desarrollo ascendente. Podemos citar las de Viengsay Valdés, Amaya Rodríguez, Sadaise Arencibia, Annet Delgado, Yanela Pinera, en la primera línea, y pisándoles los talones, Grettel Morejón, Estheysis Menéndez, Dayesi Lorente o Jessie Domínguez. Entre los jóvenes están Víctor Estévez, Dani Hernández, Arián Molina, Ernesto Díaz, José Losada, Camilo Ramos, y los promisorios Alejandro Silva, Camilo Ramos, Serafín Castro. Luis Valle, Alfredo Ibáñez, Ernesto Álvarez, entre otros. En general, adolecen de una falta de preparación dramática para cubrir esas necesidades escénicas: todo no es atletismo en el ballet, aunque esto seduzca a las masas y provoque ovaciones de pie.

Importancia excepcional le otorgaron a esta edición festi- valera las actuaciones de las estrellas del New York City

Ballet y del American Ballet Theater que nos visitaron: Ashley Bouder y Joaquín de Luz con *Other Dances* de Robbins (felizmente la música de Chopin fue ejecutada al piano por Marcos Madrigal, quien reside en Italia y triunfa en los circuitos pianísticos internacionales); Xiomara Reyes y Carlos López demostraron elegancia y lirismo glamuroso en *Great Galloping Gottschalk*, y Paloma Herrera con Juan Pablo Ledo (del Ballet del Teatro Colón) triunfaron con el dúo de *Variaciones Porteñas* –Gonzalo García la acompañó para bailar el *Chaikovsky pas de deux* de Balanchine. Ambas presentaciones anunciaron su retiro del ABT para la primavera del 2015, por lo tanto esta fue una brillante despedida cubana.

Dos sorpresas individuales nos concedió este festival: descubrir al joven bailarín Brooklyn Mack (junto a Viengsay

Bajo estas líneas, una representación del Ballet de Sudáfrica. En la página siguiente, el bailarín cubano Rodrigo Almarales en *Coppelia*.



Valdés), proveniente de las filas del Washington Ballet, con grandes potencialidades atléticas demostradas en *Diana* y *Acteón*, con saltos y giros inmensos, pero sin control para matizarlos y darnos una elegancia necesaria, cuando tampoco se poseen los pies de David Halberg. Nuestro Carlos Acosta es un paradigma para estos números de gran virtuosismo técnico masculino. La segunda sorpresa fue el solo *Sinnerman*, del coreógrafo noruego Alan Lucien Oyen, bailado de forma mercurial en espirales fluidas por el joven argentino Daniel Proietto, ataviado con un traje metalizado que solamente dejaba libre su cabeza, apoyado con un diseño de luces muy elaborado por Stine Sjogren, aunque los recursos de los teatros de acá no tienen aún la alta tecnología con que cuentan en Oslo.



No faltaron las versiones de *Carmen*, pero la de Alberto Alonso nadie la bailó, en cambio tuvimos el *pas de deux* de la versión de Marcia Haydée, interpretado con intensidad dramática y aplomo por las estrellas del Ballet de Santiago de Chile, Natalia Berrios y José Manuel Ghiso, unos bailarines-actores sin duda. Posteriormente disfrutamos de la versión de Roland Petit, con José Manuel Carreño y Alexandra Meijer (primera bailarina del Ballet San José de California), él, emotivo y elegante, ella, con fuste y maravillosas piernas y puntas de acero, con referencias en momentos a Zizi Jenmaire, creadora del rol. Igualmente, la danza española afirmó su presencia con la carismática bailaora Irene Rodríguez, creadora de la pieza *Aldabal* evocadora de las posibilidades de evasión hacia la libertad, que pueden brindar la apertura de las puertas cerradas que rodean al ser humano.

Entre las participaciones dignas de mención puedo resumir la demostración estilística de la escuela Bouronville por los bailarines del Real Ballet Danés, la ejemplar Gudrun Bojessen y su joven *partner* Jonathan Chmelensky; el impactante *ersatz* posmodernista de los bailarines del Ballet Nacional de China, Qiu Yunting y Wu Sicong, en el dúo *Motley* del talentoso compatriota Zhang Dishu; el *Love Fear Loss* de Ricardo Amarante defendido por los primeros bailarines del Ballet Real de Flandes, Aki Saito (exquisita de línea y musicalidad) y Wim Vanlessen; los juveniles del Ballet de Hong Kong, Liu Miamiao y Li Liu, más ingleses que asiáticos; y la demostración de su excelente gran arte por la polifacética Alicia Amatriain en una pieza tan misteriosa y electrizante como su título, *Mono Lisa*, del israelita Itzik Galili, junto a Alexander Jones, ambos del Ballet de Stuttgart.

Y por si fuera poco, el BNC ofreció varias de sus producciones para toda una noche, algunas de ellas renovadas en

cuanto a los figurines de decorados y vestuario, tales como la afamada versión de *Giselle* de la Alonso, con el regalo de la maravillosa entrega de Annette Delgado y Dani Hernández, y el fabuloso trabajo estilístico afiatado del cuerpo de baile de las *willis*. Un *Lago de los cisnes* que tenía dos estelares bailarines en los protagonistas, Viengsay Valdés, rutilante a pesar de su estado febril transitorio esa noche, apoyada por el notable bailarín ucraniano Iván Putrov, esta vez contrastante con su quehacer controlado «a la manera del Royal Ballet» y la exuberancia del virtuosismo de Valdés y los bailarines del elenco cubano. *La Bella Durmiente del bosque* que vimos nos trajo una protagonista superada en su técnica e interpretación estilística y dramática. Su príncipe, Arián Molina, tuvo un loable desempeño en la función de acompañamiento, pero su definición del personaje está todavía por conseguir. Para la celebración del bicentenario de la Avellaneda, excelsa cubana de la literatura, Alicia Alonso decidió reponer su *Tula*, ballet en dos actos y varias escenas, con renovaciones positivas de todo tipo para una obra narrativa de muchos personajes participantes en casi dos horas de espectáculo. Amaya Rodríguez, encarnando la protagonista, y los figurines de Salvador Fernández, así como las inteligentes iluminaciones en la Sala Avellaneda, dieron nuevo lustre a esta pieza con música original de Juan Piñera, que se había sentido aburrida cuando su estreno. La Alonso asistió a esta representación, y previamente participó en la cancelación de un sello postal conmemorativo. Una de sus escasas apariciones en el evento.

En esta ocasión, hubo espacio en varios programas para dos presentaciones de piezas clásicas y neoclásicas interpretadas por los bailarines del Ballet de Camagüey, o del Ballet del Centro Prodanza que dirige Laura Alonso, única hija de Alicia y Fernando Alonso.



Un aparte dedicaremos a elogiar la labor del joven director musical de la Orquesta del Gran Teatro de La Habana (esta vez con refuerzos de algunos solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional), maestro Giovanni Duarte, quien tuvo que sortear las escasas posibilidades para ensayar con los artistas, la presencia de jóvenes músicos que tocaban a primera lectura, la carencia de un real experto de sonido para equalizar debidamente la amplificación del sonido en los variados fosos, etc.

Las acciones colaterales fueron diversas y algunas muy atrayentes, tanto en las exhibiciones fotográficas: la de

Nancy Reyes y Luis Alberto Alonso sobre las manos de Alicia Alonso, y la realizada por Pilar Rubí, fotógrafa hispano-boliviana que retrabajó las piezas con collages de perlas, encajes y alambres para *La geometría de los cuerpos*; y el *Retrato de la escuela cubana de ballet*, de la artista norteamericana Rebekah Borman.

Las Jornadas *In Memoriam* Fernando Alonso para celebrar el centenario del nacimiento del maestro fundador de la metodología de la escuela cubana de ballet, resultaron exitosas y muy concurridas en cada sesión matinal de clases magistrales, impartidas sucesivamente por Julio Bocca, Eric Vu An, Cyril Atanassoff, José Manuel Carreño, Xiomara Reyes y en la dupla formada por los maestros cubanos Marta García con Orlando Salgado. Una gran experiencia brindada a los estudiantes de ballet de todos los niveles, críticos y profesores, y algunos balletómanos interesados. Las luces se apagaron para este festival de ballet, con la añoranza de recuperar, en todo su esplendor, la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana para la edición vigésimo quinta en octubre de 2016.



Arriba: Julio Bocca, uno de los que tuvieron a su cargo las exitosas y muy concurridas sesiones matinales de clases magistrales, en honor de Fernando Alonso. Junto a estas líneas, el bailarín uruguayo Ciro Tamayo.

Jennifer Rahim

MAR

Mi casa es una isla. Es el lugar donde de verdad vivo. No el lugar donde paso dos semanas de visita. No el lugar en el que tanto desearía estar, sueño en su lengua e intento mantenerlo vivo. Mi casa no es algo que me llevo en la maleta como un pan *roti*,¹ una botella de picante, una tarta de coco, un pan de fruta cortado y congelado, una concha que ha perdido la magia que tenía cuando yacía en la playa que es su casa. No. Mi isla es el lugar donde todas estas cosas están conmigo todos los días en cantidades mayores de las que nunca querría. Tanto es así, que me olvido de recordar que son parte del lugar que llamo casa.

Mi isla es el lugar en el que me levanto por la mañana después de haber dormido toda la noche y haber soñado. No es una fantasía urdida en mi cabeza, aunque siempre está ahí, en mi cabeza, y en cada una de las partes de mi cuerpo. Mi isla vive y se mueve en mi torrente sanguíneo. No es el lugar que sueño dejar por miedo a que mi vida no se reconozca nunca a sí misma, ya no... Una isla es el tipo de lugar que te arrastra con esa pasión. Me imagino que no todo el mundo conoce el horror de llegar a creer que tu vida solo puede suceder en otro lugar—otro lugar que puede abarcarte en toda tu grandeza—. Una isla es un lugar que puede llevar a sus ciudadanos a igualar grandeza con compasión o bienvenida.

Me imagino que no todo el mundo llega a pensar que cualquier otro lugar es mejor.

Mi casa es un lugar que no quiero dejar nunca. Ni cuando muera. Es la forma de mi cielo. Es la tierra en la que me alzo. A veces, al menos una o dos veces a la semana, me agacho para tocar mi tierra con las manos desnudas, agarrar la tierra viva en las manos y devolverla, perpleja. Gente a la que tanto amo—y a la que no tanto— vive las horas, los días, y los años en este lugar. Gente a la que tanto amé—y a la que no tanto— está enterrada bajo su superficie, convirtiéndose de nuevo en vida, para mí, para todos. Lentamente, la vida continúa bajo mis pies y, después de que yo muera,



Ilustraciones: Hanna G. Chomenko



Jennifer Rahim nació y vive en Trinidad, donde enseña literatura caribeña en The University of the West Indies. Rahim es autora de la colección de cuentos *Songster and Other Stories* (2007) que se cierra con «Mar», el cuento que aquí se incluye. Hasta la fecha, la autora trinitense ha escrito cuatro volúmenes de poesía: *Mothers Are Not the Only Linguists* (1992), *Between the Fence and the Forest* (2002), *Approaching Sabbaths* (2009), con el que ganó en 2010 el Premio Casa de las Américas en la categoría de mejor libro de literatura caribeña escrita en inglés o criollo, y *Ground Level* (2014). La obra artística de Jennifer Rahim explora la identidad caribeña y trinitense. Una identidad que en el caso de Trinidad, tal como refleja la historia, bebe mayormente de su herencia africana, india y europea. En su obra, Rahim propone una visión del Caribe que, sin olvidar un origen marcado por el dolor, reconoce que gracias al esfuerzo colectivo de la comunidad caribeña ha logrado construir una nueva sociedad.

María Grau Perejoan. Profesora de Español en The University of the West Indies, Trinidad, y desde 2010 enseña literaturas en inglés en la Universidad de Barcelona. Su investigación se centra en la literatura del Caribe anglófono, en particular, en la literatura trinitense de tres de los pocos autores que escriben desde su isla natal: Merle Hodge, Earl Lovelace y Jennifer Rahim.



continuará, mundo sin fin. Mi isla es un lugar con un nombre que es música para mí —los altos, bajos y altos de su nombre—, su sonido de plenitud, la eternidad de su compañía. Todos los días lo hablo, me pregunto su devenir, lamento su muerte, espero su renacer. Mi isla es el sueño que guardo como oración sin lengua. Es el ritmo al que me muevo, el lugar donde trabajo para construir una vida que vivir, el sueño que muero vivir, real como el sabor del sudor en mi piel —su pura sal—.

Mi isla es un mundo. Hay gente aquí con la grandeza de los árboles, el aplomo de las montañas, con compasión como las profundidades del mar. Les he visto en trascendentales ocasiones, un brillo excepcional en sus rostros. En algunos momentos les he visto firmemente unidos los unos a los otros, hablando posibilidad. Aquí existe un cielo; aquí, en esta tierra, los cometas bailan al son de los tambores. Como te lo digo, he visto a mi gente convertirse en Dioses. Mira. Ves. Caen y se levantan de nuevo. Pero esto no lo he tenido siempre claro —que estoy en compañía de Dioses—. En alguna parte —puede que en un libro, una canción, durante una conversación, o de viaje al aeropuerto cuando era pequeña y alguien se iba para siempre a Miami o Nueva York o Canadá—, descubrí que una isla no era un lugar para vivir, sino un sitio del que salir. Puede que sea porque las islas son lugares que desaparecen, engullidos por el mar, o nunca estuvieron allí —invisibles, dejados de la mano de Dios—. O bien, las islas son lugares que fueron descubiertos de camino a otros lugares donde las cosechas eran más abundantes,

pero como el descubridor se perdió tuvo que conformarse con lo que había encontrado, no la India o El Dorado, sino lugares pequeños con playas e indígenas no muy hostiles que podían ser amansados o erradicados. (Esta es una historia conocida). El descubridor no encontró oro, ni especias, pero sí un resplandeciente sol. Perfecto para cultivar el azúcar que endulza el té y el cacao para el chocolate que se saborea durante el té. Perfecto para utilizar a gente con el único propósito de hacer posibles los placeres de otros. Las islas, aprendí, son cosas por las que luchar, o que van de mano en mano como ropa usada. No siempre tuve claro que las islas son mundos reales. Aún ahora, su realidad debe ser custodiada, celosamente, como el amor. Cuando tenía dieciséis años, me metieron en un avión y me enviaron a Nueva York de vacaciones. La primera vez que vi Nueva York, pensé que era un sitio sucio. A día de hoy eso es lo que recuerdo —el aire viciado en los viajes en metro—. Cuando se lo conté a mi primo de la forma más clara que pude («aquí huele que apesta, chico») mi primo, que era de ese lugar, solo dijo, «¿Tú crees?» y me miró con una sonrisa dibujada en la cara. Mi primo se rio y dijo, «Isleña. Me gusta como hablas. Suena bravo, bonito.» Para él, mi lengua era algo entrecortado. Solo se me ocurría pensar en el mar cuando había fuerte viento. Para él, mi primo de América, mi lengua era el mar. Ni él ni yo conocíamos la grandeza de aquel significado. Mi hogar está rodeado por las aguas de dos océanos. Uno es más pequeño que el otro: el mar Caribe. El grande es el océano Atlántico. La verdad es que los dos se unieron en

matrimonio tiempo ha, y las islas, como la que es mi casa, son en realidad los hijos, engendrados en sus vientres. Cuando era pequeña, tenía miedo al mar. Medía apenas un metro y el mar era tan profundo que ni los pies de mi padre tocaban el fondo cuando subía la marea, y no había playa. Me quedaba en el malecón detrás de la casa de mi abuela y llamaba a mi padre para que fuera por mí. Me gustaba tanto estar en compañía de mi padre. Mi padre era hermoso para mí, aunque no se lo decía. Él era el sol que esperaba cuando mi mundo era tenebrosa oscuridad.

Cuando era pequeña, llamaba a mi padre para que viniera y me subiera a sus espaldas hasta lo profundo. Pero nunca venía, de lejos gritaba, «¡Métete y nada!». Cuando era pequeña me daba miedo dejar la tierra donde hacía pie, y mi padre se negaba a salvarme de ese sitio. Entonces un día, mientras me inundaban mis propias lágrimas que eran tan saladas como el gran mar en el que mi padre nadaba, mis pies se despidieron de la tierra. Decidí salvarme a mí misma. Me metí en el agua, me zambullí hasta lo más hondo y salí de nuevo a la superficie. Mi cuerpo había recordado que el mar era mi origen.

A veces bañarse en el mar resulta absolutamente necesario. Es lo que haces cuando perteneces a una isla, un mundo que está rodeado de mar. Es lo que haces cuando alguna desgracia, alguna cosa espantosa se agarra a ti y quieres desprenderte de ella, liberarte para que tu vida pueda volver a empezar. A veces resulta absolutamente necesario ir al mar cuando el día es aún joven y cuando llegas, permanecer de pie

delante del inconmensurable océano sin nada más que el ser que te vio nacer. Después de encararte con el agua y saludar su grandeza, debes empezar a adentrarte, lentamente aunándote con la bahía que está enfrente de ti, llana y calmada como un espejo. Camina sin mirar atrás a la tierra. Camina hasta que el océano te envuelva, ahueca las manos y viértete agua de mar sobre la cabeza, luego siéntate en el mar, dejando que todo tu ser se sumerja, y después sal de nuevo a la superficie.

Había una vez un poeta que se adentró en el mar en la bahía Quinam, el mismo mar donde el descubridor perdido y cansado ancoró su barco. El poeta volvió a adentrarse en ese momento, el origen de su dolor, y nunca volvió, no encontró la fe para volver a salir a la superficie. Una historia puede ser así de turbia. El mar todo limpia. A veces es necesario empezar tu vida de nuevo con la bendición del agua de mar, zambullirte y hacer compañía, durante un rato, con tu ser hecho de agua, dejar los restos del naufragio de tu vida en la superficie. El mar que rodea mi isla conoce mi historia. No soy especial. Es la historia de todos los que viven en sus confines y todos los que vienen de vacaciones, o escriben cartas cuando no pueden volver, aunque sea lo que más les gustaría hacer —volver a casa—. Mi origen está en el mar, con gente que vino en barcos de muchos sitios. (A veces una historia debe repetirse hasta que una puerta se abre hacia otro principio). Aquellos a quienes pertenecían los barcos vinieron por avaricia o a lo mejor tenían sueños que querían cumplir a expensas de otra gente. Trajeron gente de tierras lejanas a la fuerza para trabajar gratis o por poco dinero para alimentar su avaricia. No hay otra explicación.

Por las venas de mi madre corre la sangre de la gente que esclavizó otra gente y la gente que fue esclavizada. Su padre era un marinero portugués que se ahogó en el mar cuando ella era una niña. Su cuerpo yace en alguna parte en el fondo del Atlántico. Un día vi una película con mi madre sobre un barco que tenía problemas porque no estaba bien construido, pero quienes lo sabían hicieron que pareciera que el barco estaba preparado para zarpar. Mucha gente murió debido a esa mentira. Mi madre lloró y cuando le pregunté por qué, dijo que le había venido su padre a la cabeza, «así de golpe». Y en su siempre aséptica manera de hablar, sentenció con un «qué cosas tiene el cerebro» y no dijo más. Su padre murió cuando solo era una niña y sabía muy poco de él, pero lo quería mucho. Es así de simple. Una vez mi madre me dijo que Dios escribe derecho sobre renglones torcidos. Era su manera de enfrentarse a aquello para lo que no tenía explicación, como las maldades que las personas hacen a otras personas, las tonterías que nosotros mismos hacemos sin ninguna razón. Mi isla es un lugar que causó dolor a mucha gente. Es el hogar que me ha hecho daño y el lugar en el que he hecho daño a otras personas. No soy la única. No hay nada especial en mí. Si contiene la respiración lo suficiente debajo del agua, puedes oír a los muertos hablando entre ellos. Esto pasa porque hubo mucha gente que decidió, mientras cruzaban el océano en barcos como si fueran mercancía humana, que necesitaban más que nada bañarse. Así que se alzaron, se zambulleron y sus espíritus nadaron de vuelta al hogar que les hicieron abandonar en contra de su voluntad. Mi isla es el hogar que algunas personas no quisieron aceptar porque eso hubiera significado dejar de ser ellas mismas. Un hogar debe ser un sitio donde decides vivir.

Mi abuela vivía al lado del mar. Algunos días, durante las vacaciones de agosto, cuando el mar estaba bravo por razones solo por él conocidas, las olas subían hasta las escaleras traseras y llamaban a la puerta. Metíamos periódicos por debajo para no rebasara sus fronteras; pero nunca lo hacía. Aunque el mar era su vecino, mi abuela no era una nadadora nata. Nadaba con la cabeza por encima del agua y agitaba los brazos rígidos como si fueran remos. Nadaba como alguien que no quiere perder nunca de vista la tierra. Cuando no nadaba, y mis primos y yo estábamos en el agua, siempre de espaldas a su casa para evitar que nos hiciera salir, daba palmas desde el patio de su casa para llamarnos la atención. Los brazaletes sonaban advirtiéndonos de peligros que no nos preocupaban. Nos habíamos convertido en grandes nadadores.



Poco antes de morir, mi abuela se convirtió en baptista.² Esto preocupó enormemente a algunos miembros de la familia. Parecía que había hecho algo impensable, y en su funeral cayó un aguacero, un mar entero se posó en su tumba. Algunas personas piensan que el mar es la posada de los muertos. El mar es Guinea. No lo sabía entonces, pero ahora me parece que el mar finalmente tuvo la oportunidad de darle la bienvenida a Guinea. Pero esto no lo he tenido siempre claro. Mi abuela se pasó toda su vida buscando un hogar que había perdido, un lugar donde no había vivido nunca pero que ansiaba, a lo mejor hasta soñaba con él. Lo encontró en una isla, al otro lado del Atlántico, donde su gente había venido en barcos con África sellada en sus venas, sin estar encadenados. Unos meses antes de cerrar los ojos hizo que pintaran su habitación de azul, el color del más profundo océano. Nadie lo supo entender. En la isla donde nació encontró su hogar, el espíritu perenne de éste, y en su funeral, Guinea la reclamó como suya. No siempre entendí su tránsito de esta manera. Mi casa es el mar y en él las conversaciones no tienen fin, siempre trazando nuevos caminos y carreteras a innombrables lugares. El mar es una lengua que nunca dejo de aprender. Su gramática topa lentamente conmigo, inesperadamente, como madera a la deriva en las profundidades. Cuando era una niña y mucho después, la lengua era de lo más difícil. Cuando era una niña, alguien que debía quererme como se quiere la familia me robó la lengua, me dijo que si hablaba dejaría de ser una buena niña. Sería castigada por el infame acto contra mí cometido. Me creí esa historia. Durante mucho tiempo, era más fácil gritar que hablar. Durante mucho tiempo, mis días no eran más que silencio, temía hacer



preguntas. Cuando era una niña, mi mundo era un silencio que guardaba sus secretos para sí mismo. Hay franjas de oscuridad que nunca verán la luz en mí.

Después del funeral de mi abuela, visité al hombre a quien crecí queriendo como a mi abuelo, pero más tarde descubrí que no lo era. Solo era el hombre que se había casado con mi abuela y a quien quería (supongo) mucho. Lo descubrí en los días que siguieron a la muerte de mi abuela. No lo sabía entonces, pero mi padre habló sobre él por el dolor que sentía. Su madre ya no estaba en el mundo para quererlo como solo ella podía. El día que visité a mi abuelo (aunque para entonces había descubierto que realmente no era mi abuelo), conocí a una mujer muy vieja, envuelta, parecía, de pies a cabeza en un *orhni*.³ Estaba sentada en una *peerha*⁴ en la casa donde mi abuela había muerto. Su nombre era Ma –eso fue todo lo que me dijeron–. Esta mujer era la madre de mi abuelo. La vi una vez, ese día, sentada en el pasillo de la casa de mi abuela, el pasillo que se abría al mar por el oeste y a la transitada calle principal de Carenage por el este.

Aquello que sé sobre mí misma me llega en fragmentos. Pero esa mujer no era una mujer a quien debería haber querido de ninguna manera especial, pese a querer a su

hijo como a mi abuelo –aunque no lo fuera–. Cuando era pequeña, todos los *Eid*,⁵ mi padre nos llevaba a St. James para tomar *sewaan*⁶ y comer *roti* a casa de un hombre muy amable y de su familia. Este hombre era alguien a quien debería haber querido. Era un hombre a quien mi abuela había amado pero con quien no pudo o quiso casarse. Mi historia no me es clara. Mi padre nos dijo, tras la muerte de mi abuela, que el hombre a quien visitábamos en *Eid* era en realidad su padre. Que el nombre que mi padre había pasado a sus hijos no era el suyo. Él murió, y yo nunca quise a mi abuelo.

Mi isla es un mundo. No es un lugar en el que sueño estar. Muchas de las cosas que sé sobre mí y cosas que no sé se encuentran dentro de sus confines. Muchas cosas sobre mí tienen su origen en otro sitio y continúan aquí. Mi historia es el mar, sus corrientes que vienen y van. Para otros es lo mismo. Hay cosas sobre mí, partes de mí que se van todos los días con personas que hacen de otras tierras sus hogares, personas que aún sueñan en la lengua de los hogares que dejaron atrás, que cruzaron océanos para llegar a otros sitios por razones que son demasiado numerosas para explicarlas. Ahora mi casa se encuentra en todos estos lugares, distinguién-

dose de maneras que sabré reconocer solo a veces. Mi isla, que es mi hogar, es el lugar que me ha hecho daño. Esto no es inusual. Me ha hecho un gran daño porque todo lo que quiero y todos a quienes quiero están aquí, conmigo, siempre conmigo, aún y cuando, durante mucho o poco tiempo, ya no están aquí.

Mi isla, en una palabra, es todo lo que amo. Por esta razón, es mi única cura. La eternidad empieza aquí. Mi casa es una palabra sin fin y su significado ruge como la llegada de este mar.

Notas

¹ Pan muy fino que acompaña verduras y/o carne al curri. El roti es uno de los platos más apreciados de la cocina trinitense (Todas las notas al pie son de la traductora).

² Miembro de la religión afro-caribeña nacida en Trinidad y Tobago, conocida como Spiritual Baptist Church, que fue prohibida por las autoridades coloniales hasta principios de siglo veinte.

³ Pañuelo tradicional indio.

⁴ Pequeño banco de madera.

⁵ Festividad musulmana que marca el final del Ramadán.

⁶ Postre típico durante Eid hecho a base de leche y fideos.



La memoria de un gallego cubano y de un cubano gallego

El escritor Xosé Neira Vilas
relata su experiencia antillana
en el libro *Días de Cuba*

Olalla Liñares

En el volumen, publicado por la editorial Galaxia, el padre del clásico de la literatura gallega Memorias dun neno labrego (Memorias de un niño campesino) hace un recorrido por sus tres décadas de vivencias en el solar más dulzón del Caribe. Neira Vilas, natural del Val do Ulla (Pontevedra-Galicia), residió en Cuba entre 1961 y 1992 junto a su mujer, Anisia Miranda, quien lo acompaña en la fotografía de portada del libro en su último viaje juntos a la isla (2008).

El 2 de julio de 2011, medio siglo después de su llegada a La Habana desde Buenos Aires, el escritor comenzó a transportar sus recuerdos –sus *lembranzas*– de la memoria al papel. Y es que, tal y como Neira Vilas aseguró en alguna ocasión, «lo que no está en los papeles no está en el mundo». Ahora este título se suma a los otros cinco –cuatro de ensayo y uno de poesía– publicados por este prolífico creador y recopilador de historias en el 2014, año en que celebra –precisamente en el mes de noviembre– su 86 aniversario. Un volumen que amplía una lista de más de una decena de trabajos sobre temas que unen a Galicia y la Gran Antilla.

Escritor e historiador imprescindible

En el acto de presentación pública de esta obra en la capital de Galicia, Víctor F. Freixanes destacó como editor «la calidad de esta y de sus demás obras en su labor como documentalista, complementaria a su dimensión ficcional». Palabras que suscribió el representante consular cubano, José Antonio Solana, al definir a Neira Vilas como «un gran historiador y uno de los escritores que más aportó a nuestro país, donde vivió alegrías y tristezas junto a nuestro pueblo». Solana subrayó también el compromiso del autor con sus dos «patrias paralelas», sabiendo «vivir en Cuba su compromiso con Galicia y vivir en Galicia su compromiso con Cuba». En su intervención, Valentín García insistió en la importancia de Neira como documentalista a ambos lados del Atlántico, destacando que «siem-



pre fue y es imprescindible como rastreador de nuestra historia».

Cuatro ejes narrativos

El libro se divide en cuatro ejes narrativos. El primero de ellos está dedicado a las diferentes labores profesionales desempeñadas por el escritor en Cuba, desde alfabetizador y periodista a miliciano y sindicalista. El segundo de ellos se centra en sus relaciones de amistad con figuras como los escritores Nicolás Guillén o Alejo Carpentier. El tercer foco se compone a partir de las «Cartas (más o menos intemporais) a Luís Seoane», misivas lite-

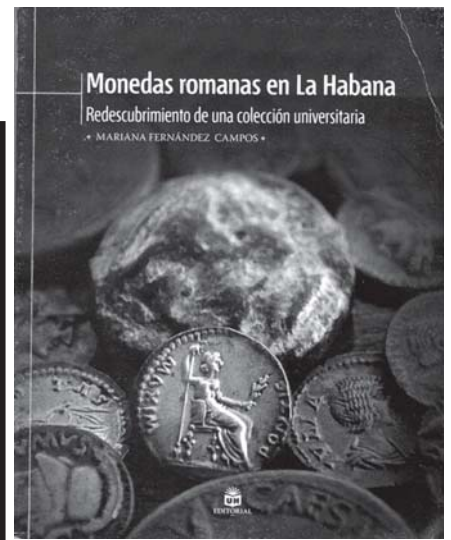
Acto de presentación del libro *Días de Cuba* en la librería Pedreira (Santiago de Compostela, 6 de junio de 2014). En este evento literario participaron, además del autor (segundo de izquierda a derecha), el director de la Editorial Galaxia, Víctor F. Freixanes, el cónsul general de Cuba en Galicia, José Antonio Solana y el secretario general de Política Lingüística del Gobierno gallego, Valentín García.



rias enviadas a su amigo gallego afincado en Argentina. El último eje temático profundiza en los personajes de José Martí, Ernesto *Che* Guevara y Fidel Castro; nombres y hombres esenciales en su relación con el país caribeño. El volumen se cierra con un capítulo de agradecimientos y con dos discursos pronunciados por el autor en las universidades de La Habana y de Santiago de Compostela, el primero de ellos en su doctoramiento Honoris Causa y el segundo en el día de su condecoración con la medalla Alejo Carpentier de la República de Cuba.

fotografías: Cortesía de la autora.

dismo literario y ejerció de redactor jefe de la revista infantil *Zunzún*. Neira Vilas fue un gallego en Cuba, pero todavía es un cubano en Galicia que a menudo acude a actos públicos luciendo con orgullo su guayabera. Es por eso que en la dedicatoria de este libro declara que «eu amo Cuba e son rotundamente galego».



*Lo que fue, lo que es y lo que será,
la historia del pasado y la del futuro,
las cosas que he tenido y las que tendré,
todo ello nos espera en algún lugar
de ese laberinto tranquilo...*
J.L. Borges

El volumen sobre monedas romanas es escrito por la joven profesora e investigadora Mariana Fernández Campos,¹ ha tenido –según hemos visto en las presentaciones y en diálogos suscitados a raíz del libro– una formidable acogida. Publicado por la Editorial UH en 2013, *Monedas romanas en La Habana. Redescubrimiento de una colección universitaria*, se pensó que su recepción estaría «sobre todo [en] los alumnos de las carreras de Letras e Historia del Arte, y en general [en] los estudiantes universitarios».² Y en efecto, los estudiantes universitarios y los aficionados a la numismática pueden encontrar aquí sustanciosa información y detenidos análisis que cumplieron su formación y satisfagan curiosidades; pero el catálogo consigue no solo eso, que ya sería suficiente.

Hacia el invierno del 2008 –declara la autora en el «Estudio preliminar»– la directora de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Universidad de La Habana, Elina Miranda Cancela, consulta al especialista en epigrafía y numismática barcelonés Marc Mayer Olivé, sobre la colección de monedas que posee el Museo de Arqueología Clásica Juan Miguel Dihigo. El intercambio de información arrojó la primera luz sobre lo que se convertiría en el objeto de análisis del volumen que ahora se presenta. La colección de monedas, consideradas copias hasta entonces, comenzó a metamorfosearse por medio de la exhaustiva investigación de Mariana Fernández Campos, y un tesoro de monedas romanas originales fue redescubriéndose en La Habana.

A las imágenes de los ciento setenta y tres ejemplares que conforman el catálogo precede un estudio que enmarca la colección. La numismática en Cuba –asevera Mariana Fernández– tuvo su primera publicación

Amo a Cuba y soy rotundamente gallego

El autor residió cuarenta y tres años en América, primero en Buenos Aires (desde 1949 a 1961), donde estudió periodismo y creó junto a su esposa, la escritora cubana Anisia Miranda, la editorial Follas Novas; y después en la Habana (de 1961 a 1992), donde fundó y dirigió durante veintidós años la Sección Gallega del Instituto de Literatura y Lingüística, se especializó en perio-

Un tesoro romano recién descubierto en La Habana

Arassay Carralero

periódica en 1977 (*Boletín Informativo del Museo Numismático*); no obstante, los indicios de la existencia de coleccionistas cubanos anteriores a esa fecha revelan los avatares de una historia que –en palabras de la investigadora– «se hizo en silencio» hasta bien entrado el siglo XX. A partir de la década de los setenta de la pasada centuria, cuando se funda oficialmente el Museo Numismático y van aflorando varias publicaciones dedicadas al tema, es que cobran consistencia y visibilidad los estudios numismáticos en Cuba.

Precarias, sin embargo, continuaron siendo las investigaciones cubanas en el ámbito de la numismática clásica. De ahí la pertinencia del texto que nos ocupa. Porque *Monedas romanas en La Habana* tiene el afán de presentar un acervo perteneciente al museo Juan Miguel Dihigo, pero ofrece al lector, también, una panorámica del *status quo* de la numismática clásica en Cuba, un repaso de los métodos de catalogación empleados en otras instituciones prestigiosas; un acercamiento a los tópicos de la cultura latina necesarios para la mejor comprensión de la muestra catalogada, y, entre otros aspectos, una bibliografía actualizada sobre este campo. Lo anterior no viene solo a llenar vacíos, sino que de alguna manera sistematiza una trayectoria, en parte hecha «en silencio», en parte a viva voz, de la numismática en nuestro país.

Las piezas aparecen en la segunda parte del libro. Las primeras ochenta y siete pertenecen a la época republicana; el resto, ochenta y seis, al Imperio. Una pormenorizada descripción acompaña a cada ejemplar. Primero, una descripción técnica que comprende, por ejemplo, el tipo de moneda según el sistema monetario romano, el período en que se emitió y los responsables de la acuñación, la composición química, el peso y las dimensiones. Tal descripción se hace asequible también para quienes desconocemos esos procedimientos numismáticos, porque, junto a las nomenclaturas especializadas, términos de otro registro explicitan las características



Denario de plata (125-128 d.c.). Sobre estas líneas, anverso: cabeza laureada del emperador Adriano. Rodeando la imagen de izquierda a derecha se lee: «HADRIANVS AVGVS TVS». La imagen inferior corresponde al reverso: instrumentos sacerdotales para la realización de sacrificios: pátera, rociador, ánfora y lituo. Rodeando el borde del campo, se ve la leyenda «CO(n)S(ul)III».



de la pieza en cuestión. Después, dos apartados más nos describen el anverso y el reverso de la moneda. Allí se detallan los elementos que conforman los relieves de ambas caras: representaciones de los dioses, escenas míticas, retratos de emperadores y emperatrices, alegorías, símbolos de la cultura romana, leyendas, *et al.* Estos relieves, complementados con las notas al pie, permiten que el receptor encuentre un modo –*dulce et utile*– de apropiarse de la cultura latina.

Decíamos al inicio que tanto los estudiantes universitarios como los aficionados a la numismática tienen con este volumen un instrumento para la formación, pero no concluye ahí el alcance del catálogo. El «Estudio preliminar», que cuando ahonda en cuestiones técnicas o emplea palabras específicas del mundo grecolatino hace que los lectores menos avezados leamos con mucho detenimiento, resulta el preámbulo para penetrar ese delicioso entramado que se extiende de relieve en relieve. De manera que en esos momentos más arduos, como los de la tipología de la moneda romana y su metrología, consigue complacencia el erudito; pero en la diversidad de imágenes, en la historia que encierra cada una, en esos rasgos que sabemos signos de una cosmovisión, no hay manera de que no se regodee incluso hasta el neófito y termine diciendo al leer el catálogo: «todo nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo...»

Notas

¹ Mariana Fernández Campos (La Habana, 1985): Licenciada en Letras (2007) y Doctora en Ciencias Literarias (2012) por la Universidad de La Habana. Actualmente es Profesora Auxiliar de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Facultad de Artes y Letras, donde imparte Latín y Civilización y Cultura Romanas. Ha realizado, además de la investigación de la cual surge este libro, otras sobre la traducción de autores clásicos y la repercusión de estos en Hispanoamérica.

² Mariana Fernández Campos: *Monedas romanas en La Habana. Redescubrimiento de una colección universitaria*. Ed. UH, La Habana, 2013, p. 24.

Señor, es que yo no vine a guerrear,
sino a traducir.
Juan Díez de Betanzos

Por lo común se incurre en una falta analítico-valorativa cuando de personajes históricos se trata: pretendemos alguna que otra supuesta etopeya en virtud de generalizaciones. Y si bien toda época ayuda a forjar proto/estéreo(tipos) que luego la evocarán, habrá asimismo sujetos ansiosos, no solo de un puesto en este mundo, sino ante todo de defender una singularidad consciente y/o representativa, forjada a golpe de sus circunstancias. ¿No se estará afirmando en ambos casos el mismo afán de individualización? Tal vez, y ello revalida la regeneración histórica en intenciones humanas, pequeñas y grandes, secundarias y precursoras; mas no el hecho irrepetible y tremendo de haber vivido lo propio. Porque, cual la epopeya de la Conquista-Colonización en el llamado Nuevo Mundo, ninguna; cual el hombre Francisco Pizarro y su *germanía*, nada. Mas reconocamos que por cuestión de ingenio y hasta de fecha, Pizarro figura muy apagado al confrontarlo con Hernán Cortés. Hay muchas otras razones para que así sea; pero no por ello es explicable la insuficiente mención del conquistador del Perú en nuestros planes de estudio. ¿Qué puede quedar para un cronista casi desconocido en la actualidad como Juan Díez de Betanzos?¹ De ahí la necesidad de ir a la biografía imparcial. Y de no hallarse, queda entonces recurrir a la bibliografía especializada o a un material donde la historia llegue diferente pero verosímil.

Compendio de géneros escriturales concernientes a la travesía marítima, terrestre e imaginativa de otros europeos atraídos por la gesta del conquistador de México, *Lengua de Pizarro* (Colección Orbis. Editorial Arte y Literatura, 2013), llega avalado por el nombre de Ramón Chao (Galicia, 1935), ahora cronista que no penetra en la selva preñada de misterios: ya no le asiste el asombro ingenuo y la bizzarria exagerada de

Lengua que conquista

Daniel Céspedes

los occidentales de antaño. Se acerca con un saber de antemano; conoce la historia del conquistador español y va seguro a su radiografía personal:

Surgido como Pizarro de los berrocales extremeños, Hernán Cortés había dominado un imperio en el norte de la Tierra Firme con ciudades fabulosas resplandecientes de oro, plumajes y palacios edificados sobre el agua. Los ojos de Pizarro relucían ambiciosos; sentía que su sangre era la misma que la del héroe del norte, y latidos de fuego le impulsaban a lanzarse a análoga empresa.²

Pero Chao arrastra una ambición mayor que no duda en revelar: la recapitulación de la historia de la conquista del Perú desde el cronista Juan Díez de Betanzos, intérprete gallego de origen judío muy avezado en lenguas conocidas y por conocer; testigo también de la recelada simpatía y posterior hostilidad entre Francisco Pizarro y Diego de Almagro. *Lengua...* es crónica de la crónica: la de Pizarro, ese militar analfabeto pero mañoso frente a los suyos y ante el agosto Atahualpa, hijo del sol y máxima figura del imperio quiteño. Así como en Quito el respetado Atahualpa, de tal suerte y sino gobernaba Huáscar en Cuzco, su hermano y enemigo. *Lengua de Pizarro* es a la vez asimilación de la crónica como tributo al autor Betanzos y exigencia frente a la conquista histórica y actual: la pizarrista y la del lector. ¡Qué pretencioso cronista que muda de vocación en aras de apresarse por partida doble!

Pero, ¿podrá en realidad Betanzos llamar la atención bajo la presencia siempre «señorial» del Pizarro más conocido? Aunque si nos guiáramos por la prosa atractiva y plástica, sobre todo plástica, del ensayista Benjamín Carrión, a Francisco Pizarro se le censurará siempre por su injusticia y falsedad, amén de otras muchas razones que no lo dejaron bien parado en su tiempo y para la posteridad.

Pedro Pizarro ha visto a su hermano Francisco con los ojos en lágrimas al salir de la sala del tribunal asesino... Eso no obstante, la misma noche de ese 29 de



agosto de 1533, Atahualpa debía ser suplicado en la plaza mayor de Caxamarca, antes de que Soto regresara con la prueba plena de su inocencia. Como un último esfuerzo, los defensores del inca hacen una consulta a los aventureros: hombres de la España negra, ganados por el fanatismo religioso y la codicia, diez sobre uno votan en contra del gran prisionero. Finalmente Pizarro, para salvar un último escrúpulo de su conciencia y tener una defensa posterior, por si en España desaprobaban lo hecho, le pidió a Valverde su firma en la sentencia: sin vacilar estampó su nombre, precedido de una cruz este *inquieto, desasosegado e deshonesto clérigo...*³

Desde que Cristóbal Colón llegó al Nuevo Mundo condenó a su propia figura y a la de sus seguidores a las más polémicas apreciaciones que rayaron en lo maligno. Descubridores y exploradores rebasaron la curiosidad de conocer las maravillas de las Indias. Mas, ¿solo por la apetencia de oro? No. Hubo otras razones que existieron antes de lanzarse a la mar y se mantuvieron sobre la marcha, en la acción de fundar y

poblar ciudades de estos hombres, incluso durante cualquier embestida deplorable (no hubo pocas) contra un pueblo encontrado. Más allá de la expansión geográfica y lucrativa de una nación; de los títulos y honores buscados en persona por los copartícipes, ¿qué motivó de fondo atreverse a tanto? ¿Lo irreal, lo imaginado y deseado resulta inesperadamente el factor capital de la *realidad* humana, y por tanto de la historia?⁴ ¿Bastará esa conclusión de Julián Marías para justificar la *dilatación transoceánica* de su país y enfrentar al mismo tiempo la resaca de la *Leyenda Negra*? No poco se reprendió a España desde el siglo XVI hasta el XX. Ni mi admirado Carrión logra salirse de la penumbra hispánica en el citado texto de 1934. ¿Visión limitada de un intelectual harto atrevido y sagaz en otros temas culturales? No, llámémosle prejuicio epocal. ¿Uno más abierto en cuanto a comprensión del fenómeno histórico? Hay para escoger; pero opto por quedarme con Carlos Pereyra, un destacado especialista de la Conquista-Colonización del continente americano; quien al referirse de manera general a las acciones europeas en estas tierras acentúa:

Apenas es necesario decir que la fórmula negativa acusa tanta incompreensión como la opuesta de alabanza sin medida. Obra de ignorancia y de torcido criterio, en ambos casos la tesis es inaprovechable para la historia. No hay diferencia de error entre la acusación inarticulada que hace del conquistador un bruto lanzado a destruir civilizaciones autóctonas, y la canonización de hombres que si valieron fue precisamente por ser, de pies a cabeza, «polvo, sudor y hierro», o con expresión menos plástica, decisión y violencia. No; ni gorilas ni ascetas. Tampoco individuos de la masa común, pues entre ellos hay varias cúspides.⁵

La cita pertenece a la edición de 1984, pero la primera de *Las huellas de los conquistadores* data de 1929. Y si Pereyra muestra una indudable comprensión del conjunto de peregrinos obstinados e inque-



tos europeos, no se puede esperar sino una imparcialidad agradecida cuando se detiene por ejemplo en un balance conclusivo del accionar de Francisco Pizarro como conquistador. Volvamos al libro de marras.

La inferioridad manifiesta de Pizarro se agrava por haber tenido la empresa dos cabezas. Y todavía, como si con esto no hubiera bastante, la confusión aumenta al presentarse los hermanos del primer conquistador, «tan soberbios como pobres y tan sin hacienda como deseosos de alcanzarla».⁶

¿Se detiene Pereyra en el cronista Betanzos? No. A decir verdad, pocos lo han hecho. Y este es uno de los motivos y aciertos de que se vale Ramón Chao para que su libro merezca leerse.

Los intérpretes o *lenguas* europeos fueron decisivos en la avanzada conquistadora: acercaron y mediaron en la sumisión indígena. Además de llegar a conocer varias lenguas y dialectos, intimaron como pocos con los hombres claves para así obtener información y dominar. Díez de Betanzos

era plurilingüe, conocedor de medicina, tocador de vihuela y escritor. Representaba mucha ventaja para la empresa de hispanización. Ahora bien, fue muy difícil utilizarlo con descaro porque era un pensador a contracorriente, un mediador fuera de serie. No por gusto —recuerda Chao—, se prescindió de Betanzos antes del juicio de Atahualpa por la amistad que tenía con el Inca. Ilustrativo resulta también cuando el autor de *Lengua de Pizarro* pone en boca de su personaje central un parecer aclaratorio que es —a no dudarlo— una declaración de principios.

No comparto el interés de Las Casas por los indios, porque él es cristiano. Su Jesucristo dijo: «amaos los unos a los otros» y «ama al prójimo como a ti mismo». Ahora bien, ¿se puede amar a alguien cuya naturaleza se ignora? Lo primero consiste en conocer al otro. Cierto es que Las Casas lucha contra los cristianos que justifican la guerra con la tapadera de la conversión. Intenta salvar a los nativos inculcándoles la verdadera religión: la suya. ¿Y el judaísmo, y el *mahometismo*?⁷ Es una presunción pensar que se goza de la verdad y más aún que se trate de imponer a los demás. Creo que don Bartolomé pretende ocultar la inquietud que le causa el converso que lleva dentro.⁸

No obstante, la influencia del padre Las Casas lo acompañará en toda su estancia en las Américas. Aclaro, la influencia en cuanto al humanismo por los indios, no en relación con la deformación de los datos que por efecto de la *hipérbola enormísima* padecía el autor de *Destrucción de las Indias*.⁹ Obra plástica en la narración lineal y representación de personajes y ambientes; *in crescendo* como el trofeo no visto pero imaginado y explorado, cual el hecho mismo de la conquista, de sus crónicas. Aunque a veces Chao incurre en algún que otro descuido de contenido,¹⁰ sigue siendo este un libro ilustrativo, además de profundo en cada plástica de (anti)héroes históricos y legendarios. El autor tiene las de ganar por su rediseño visionado, innegablemente visionado donde

se concierta la expresión atractiva y la complementariedad de saberes. Pero antes porque activa a Juan Díez de Betanzos, personaje casi furtivo para el lector más instruido en estos temas. Investiga al historiador y descubre a un hombre que, si bien de alguna manera propició la introducción arbitraria (no absurda y sí llena de razones para Europa) de un universo en otro, no se mostró ambivalente desde el punto de vista emocional: creyó en una cultura diferente porque eligió comprenderla desde el aprendizaje de sus costumbres e idioma. ¡Cuánto respeto! No fue el autor de *Suma y narración de los Incas* un ventajista; aunque de su saber otros obtuvieron prerrogativas. Raro (en lo de poco frecuente), tanto para sus coterráneos como para quiteños y cuzqueños. Juicioso y fruto de su tiempo, tampoco es para santificarlo. No lo pretendió Betanzos y no lo piensa hacer ahora Ramón Chao en su ameno y descriptivo libro *Lengua de Pizarro*.

Notas

¹ Juan Díez de Betanzos (1510-1576) Autor de *Suma y narración de los Incas*, obra que fue llamada por los indígenas *capaccuna*; la misma se conservó inédita en la biblioteca del Escorial y fue publicada en 1880 por Jiménez de la Espada.

Ramón Chao en su libro sostiene: «Se ha calificado la *Suma y narración...* como una crónica ruda y difícil de comprender. Cierto, ardua es su lectura, pues se trata de una versión literal de cantares en los que ni siquiera se puntúa la frase». (p. 214)

² Chao, Ramón. *Lengua de Pizarro*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. 2013, (Colección Orbis). p.43.

³ Carrión, Benjamín. «Anocheció en la mitad del día» en *La patria en tono menor. Ensayos escogidos*. México: Fondo de Cultura Económica. 2001, pp. 27-28.

⁴ Mariás, Julián. *España inteligible*. Barcelona: Alianza Editorial, S.A. 1985, p. 200.

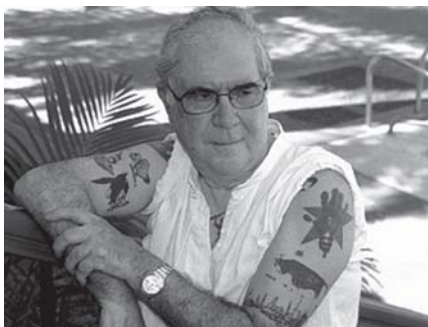
⁵ Pereyra, Carlos. *Las huellas de los conquistadores*. México: Editorial Porrúa, S.A. 1986, p. 207.

⁶ *Ibidem*, p. 174.

⁷ El subrayado es mío. En la cita original dice mahometanismo.

⁸ Chao, Ramón. Ed.cit, pp. 28-29.

⁹ Menéndez Pidal, Ramón. «Una norma anormal del Padre Las Casas». *Cuadernos Hispanoamericanos*, No 88. Abril, 1957. Madrid.



Ramón Chao

¹⁰ No es por estar tras la caza del detalle. Pero a veces *Lengua de Pizarro* incurre en errores que pueden confundir o molestar al lector atento. Por ejemplo, en las páginas doce y trece nos recuerda Chao cómo un suceso cambiaría la vida de Betanzos: «Por temor a las caídas le ajustaron un chaleco de cuero y metal que le ayudó a tirar hasta los setenta años». ¿Y cómo, si Betanzos nació en 1510 y murió en 1576? Otra es cuando se refiere al hijo y seguidor de Diego de Almagro en su lucha contra los pizarristas, ahora con el apoyo de Cristóbal Vaca de Castro: «El Mozo presentó batalla a los *almagristas* en Chupas, a doscientas millas de Cuzco» (p. 171). El subrayado es mío.

Entre los acontecimientos que en 1916 impulsaron la autonomía de las artes plásticas en el país, la creación del Salón de Bellas Artes fue el de mayor repercusión. Si bien fue el primer evento de esa naturaleza que apareció en la historia del arte cubano, su importancia no radica exclusivamente en su carácter primigenio. Fue la labor ininterrumpida a lo largo del decenio que precedió a la celebración de la llamada Primera Exposición de Arte Nuevo, lo que básicamente lo hizo trascender. Lapso en el cual se fueron gestando las nuevas ideas que condujeron al surgimiento del vanguardismo y se dio inicio a la transformación del pensamiento artístico tradicional que, entre otras limitaciones, reducía el universo del arte a la pintura y la escultura. Por lo demás, la sistematicidad con que logró mantenerse, en un medio poco propenso a garantizar la supervivencia de un proyecto cultural, convierten este evento en una fuente privilegiada de información a la hora de determinar el tipo de arte que prevaleció en Cuba y contra el cual arremetieron los primeros vanguardistas.

Antes de pasar revista a sus sucesivas ediciones, resulta imprescindible volver a su historia y retomar las ideas manejadas por su fundador, Edelmann, en un texto donde se aclaran los fundamentos de una propuesta cuyo punto de partida no fue otro que dar respuesta a los problemas que en ese momento afrontaba el medio artístico local.

Teniendo en cuenta la carencia de espacios especializados donde los artistas en activo pudieran mostrar sus obras, ese fue, desde luego, su planteamiento central, aclarando al mismo tiempo que el salón proyectado se destinaría exclusivamente a los artistas profesionales. En él no tendrían cabida ni estudiantes ni aficionados «pues los primeros ya cuentan con la exhibición que anualmente hace la Escuela de San Alejandro y los segundos no deben figurar al lado de los profesionales». Para profundizar en el tema añadió:

Se da además el caso singular de que nuestros artistas de más nombradía, debido



Los salones de bellas artes de 1916 a 1930

Lillian Llanes

salones, el fomento de la apreciación del arte en sectores cada vez más amplios de la población, serían la brújula que presidió todas las acciones de Edelmann dentro de las cuales, el Salón de Bellas Artes se convirtió en el instrumento fundamental del sistema creado por él, y que completó muy pronto con la creación de la asociación. Otro aspecto de importancia que se advierte en el documento fue la exclusión de la competitividad dentro del evento. Hasta entonces, las principales acciones emprendidas por las diferentes instituciones para estimular la actividad cultural, se vinculaban con alguna forma de concurso. Edelmann decidió pasar por encima de ese hábito y explicó así su criterio:

...en esta exposición no habría de discernirse ningún premio y la razón es obvia, si se tiene en cuenta que la mayoría de los expositores han de ser, sobre todo al principio, artistas de reputación ya hecha y premiados en otras exposiciones, los cuales o se presentarían fuera de concurso o no concurrirían absolutamente.²

Convencido de sus razones, no cedió ante ninguna presión, como se puso de manifiesto en 1918 cuando, ante la posible aprobación por parte del gobierno de una propuesta del secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Francisco Domínguez Roldán, con la cual pretendía establecer una serie de premios en efectivo, medallas y diplomas dentro del Salón de Bellas Artes, se dirigió en nombre de la directiva de la asociación al presidente de la República solicitándole que desestimara la proposición y no los instituyeran «para evitar las diferencias que pudieran surgir en las apreciaciones de las obras de arte por el Jurado, lo que traería como secuela, la división entre los artistas».³

Además de su perspicacia para desentrañar los problemas que acarrearía configurar el salón sobre esa base, su posición revela una vez más su ruptura con el tradicionalismo imperante, al enfrentar una costumbre entronizada en la práctica cultural cubana desde la época colonial.

Dentro de ese contexto no se puede ignorar que uno de los principales problemas que afrontaban los creadores era la ausencia de un mercado de arte que les permitiera vivir de su propio trabajo. Hasta entonces, la escasa demanda venía siendo cubierta por algunos de los viejos maestros, pero la situación comenzaba a hacerse más compleja en la medida en que el número de pintores y escultores se multiplicaba y los pocos clientes seguían mirando más hacia el extranjero que hacia los creadores nacionales. De manera que el salón, en lugar de convertirse en un Juego Floral más, se planteaba como una forma de abrir el mercado, incluso dentro de su insuficiencia, a la generalidad de los artistas. Para expresarlo con sus palabras, el salón debía ser una «exposición en la cual los artistas pudieran encontrar personas de refinado gusto que adquirieran las obras». Dicho de otro modo, más allá de los objetivos culturales que lo animaban, para Edelmann era obvio que uno de los mayores atractivos del salón radicaba en el establecimiento de un espacio de legitimación que favoreciera la venta de las obras creadas por los artistas del patio, una medida que no excluía a los extranjeros residentes o de paso en el país.

La receptividad que su proyecto encontró entre los artistas fue general y se extendió a muchos otros sectores de la intelectualidad cubana que colaboraron en su materialización desde sus respectivas posiciones. Como prueba de la urgencia de ese empeño y del carácter impostergable que el mismo adquirió, está el hecho de que, entre el lanzamiento de la idea y la apertura del primer Salón de Bellas Artes, no mediaron más de dos meses. De la solidaridad que despertó dan fe el apoyo moral y material que dos de las más importantes instituciones de la época le brindaron, a saber, el Ateneo de La Habana y, en particular, la Academia de Ciencias, la cual facilitó sus locales en poco tiempo para la realización de la primera edición.⁴

No obstante los obstáculos ya conocidos, los salones se sucedieron de manera inin-

precisamente a las circunstancias de ser casi todos académicos, se vean privados de figurar en los concursos que todos los años ofrece la Academia Nacional de Artes y Letras y no tienen por consiguiente, oportunidad de exponer sus obras ventajosamente, en un local adecuado a donde el público acostumbrara a concurrir creándose así entre nosotros el hábito de visitar exposiciones de arte, hábito que tanto influye en la cultura de los pueblos.¹

Desde luego, se utilizaba como ejemplo el caso de los consagrados que resultaba de inmediata comprensión para la mayoría, aunque la base de su argumento descansaba en la falta absoluta de lugares adecuados donde, tanto los maestros como el resto de los profesionales, pudieran mostrar sus trabajos.

Sin embargo, su visión del problema no se limitaba a la simple creación de un espacio que beneficiara a los creadores. A Edelmann no se le escapaba la importancia que este tipo de acción tenía en la preparación del público, cuyo desinterés por el arte resultaba en extremo desfavorable, tanto para el arte como para la propia ciudadanía. De ahí que la idea de estimular la relación arte-público no fue, en su caso, algo pasajero. Si la búsqueda de una mayor visibilidad para los artistas, incluyendo todas las generaciones y manifestaciones, fue un motivo de interés permanente en la organización de los



tterrumpida a lo largo de todo este período, bajo la presidencia de su fundador, Federico Edelmann, y de un grupo de amigos que junto a él dedicaron grandes esfuerzos a su supervivencia. Las primeras seis ediciones continuaron celebrándose en la Academia de Ciencias, hasta que en 1922, la asociación abrió la sede de Prado, cuyos espacios permitían alojar la creciente cantidad de obras participantes. Por lo regular, siempre se celebraron en el primer trimestre del año, aunque hubo alguno que se realizó en abril, y permanecían abiertos por período de un mes. Su vida útil se extendió hasta 1927, cuando los cambios ocurridos en el escenario artístico motivaron la aparición de otros espacios y de otros protagonistas, cuyos ideales se correspondían con los nuevos tiempos. Pero, hasta ese momento, desempeñó un papel de extraordinaria importancia dentro del primitivo sistema de las artes del país.

Notas

¹ *Memorias 1916-27. Salón de Bellas Arte*, Asociación de Pintores y Escultores, López del Castillo, S. en C. Impresores, La Habana, 1927, p. 5. En esta memoria se reproduce el texto original publicado en la revista *Bohemia*. Las citas en relación con los fundamentos del salón pertenecen a ese artículo.

² *Ídem*.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ La Academia de Ciencias la dirigía entonces el Dr. Juan Santos Fernández. El edificio había sido ampliado y reformado en tiempos de la primera intervención norteamericana, bajo el gobierno de Leonardo Wood e inaugurado en mayo de 1902.

Premios Nacionales de Artes Plásticas, Música y Literatura 2014

A destacadas figuras de nuestro panorama artístico les fueron conferidos estos galardones a la obra de toda la vida. Ellos fueron, en artes plásticas, Lázaro Saavedra; en música, Leonardo Acosta y Sergio Vitier; y en literatura, Eduardo Heras León.

Saavedra, nacido en La Habana en 1964, culminó en 1988 su formación en el Instituto Superior de Arte (ISA). Miembro de la UNEAC, sus exposiciones, tanto personales como colectivas y su participación en eventos nacionales e internacionales, como la Bienal de Venecia, han dejado una huella en el arte cubano de las últimas décadas. Obras suyas, además, se encuentran en valiosas colecciones, como las del Museo Nacional de Bellas Artes, las galerías Ludwig Forum, en Alemania, y la Daros, en Suiza.

Para Jesús Gómez Cairo, director del Museo Nacional de la Música, la entrega del premio al musicólogo Leonardo Acosta y al guitarrista Sergio Vitier, no pudo ser más justa. Y apunta al respecto: «Leonardo (quien años antes además mereció el Premio Nacional de Literatura) fue un excelente saxofonista y fue uno de los fundadores del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. En el caso de Sergio Vitier, un compositor con una producción vastísima, muy conocida en la filmografía cubana. No son premios compartidos. No son premios que uno tenga mayor valor que otro. Cada premio tiene su propio rango y valor».

La calidad y trascendencia de la obra cuantitativa del escritor y profesor cubano Eduardo Heras León determinó la decisión del jurado. De acuerdo con el acta, el reconocimiento que implica este lauro se basa también en la contribución de Heras León a la formación de jóvenes narradores en la dirección y docencia del Centro Onelio Jorge Cardoso. Autor de libros memorables como *La guerra tuvo seis nombres* y *Los pasos en la hierba*, Heras León ha ejercido la crítica literaria y de danza, y por su labor como editor recibió en 2001 el Premio Nacional de Edición.

FIART convirtió a La Habana en capital de la artesanía

En su XIV edición, la Feria Internacional de Artesanía FIART 2014 despuntó entre el agitado panorama cultural que en el último mes del año hace de La Habana la capital del arte cinematográfico y artesanal. FIART 2014 se distinguió por su colosal amplitud, con casi 500 stands de expositoras con la producción de más de 300 creadores cubanos y de artesanos de otras 11 naciones. En la inauguración, Jorge Alfonso García, director general del Fondo Cubano de Bienes Culturales, invitó a disfrutar del colorido escenario de manifestaciones artesanales que es FIART, evento anual que aboga por aprovechar el potencial creativo en la nación. La inauguración también fue momento propicio para la entrega del premio a la obra de la vida a los artesanos Lourdes Chong y Oscar Corona.

Conducta:

Coral en Festival de Cine de La Habana

Conducta, un retrato intimista y lúcido de la sociedad cubana, se llevó el codiciado Coral al Mejor Largometraje de Ficción en el XXXVI Festival

Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Ernesto Daranas, realizador de la cinta recogió también el lauro Signis, de la Asociación Católica Mundial para la Comunicación.

Por su parte, Armando Valdés, quien interpreta a Chala, el protagonista del filme, fue galardonado con el Coral a la Mejor Actuación Masculina, convirtiéndose así en uno de los más jóvenes ganadores de este apartado en los más de treinta años de historia del evento. *Conducta* ha sido una de las películas que mayor revuelo ha causado en esta edición, entre otras cosas por acaparar una mención y cinco lauros colaterales en el certamen.

Entre los cubanos que también celebraron estuvo Marilyn Solaya por el Premio de la Popularidad otorgado a su filme *Vestido de Novia*, –recibido de manos de la estrella hollywoodense Matt Dillon– y una mención en Ópera Prima. Fernando Pérez se fue a casa con una mención Signis, mientras que Carlos Lechuga mereció el Coral en Guion Inédito por *Santa y Delfín*. Ernesto Padrón, logró con *Meñique* la corona al Mejor Largo Animado.

Entre los foráneos: *Tierra en la lengua*, cinta del colombiano Rubén Mendoza, reconocida con el Premio Especial del Jurado de Ficción, y el argentino Damián Sziffrón se llevó las palmas por mejor dirección con *Relatos Salvajes*, Coral además a la Mejor Edición. A la veterana actriz Geraldine Chaplin se le confirió el Coral a la Mejor Actuación Femenina por su participación en *Dólares de Arena*, de la dominicana Laura Amelia Guzmán y el mexicano Israel Cárdenas.

Premio Fernando Ortiz

a connotado investigador estadounidense

El Premio Internacional Fernando Ortiz, que otorga la Fundación de igual nombre de nuestro país, le fue otorgado al doctor Richard Price, especializado en Antropología Social por la Universidad de Harvard. El distinguido profesor, editor e investigador con amplio reconocimiento internacional, es autor de *Peuple Saramaka contre État du Suriname: combat pour la forêt et les droits de Thomme* (Karthala, París, 2012) y *Les premiers temps: la conception de Histoire des Marrons Saramaka* (La Roqued'Antheron, 2013).

En la ceremonia de entrega de esta distinción, tanto Miguel Barnet como la doctora María del Carmen Barcia destacaron la larga y rica trayectoria del investigador norteamericano –hoy residente en Martinica–, quien junto a su esposa Sally (también antropóloga social y profesora por la Universidad Johns Hopkins), continúan realizando una labor dedicada y meritoria sobre las raíces africanas en nuestro continente y, en especial, en el área caribeña.

Un cubano

vicepresidente de AICA Internacional

Cuba ocupará hasta 2017 una de las vicepresidencias de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, AICA, en la persona de David Mateo, presidente en la Isla de la filial de dicha organización no gubernamental creada en 1950. Lo anterior se conoció tras concluir el XLVII Congreso Internacional de la antes mencionada asociación, celebrado en las ciudades sudcoreanas de Seul y Suwon con el propósito de reflexionar acerca del papel de

la crítica de arte en el entorno global, sus nuevos enfoques y la metodología que debe seguir ante los distintos modos de expresión y la complejidad del arte moderno.

Mercedor del Premio Nacional de Curaduría en 2001 y del Premio Nacional de Crítica Guy Pérez-Cisneros al año siguiente, David Mateo ha sido también editor ejecutivo de la revista *Artecubano*, del tabloide informativo *Noticias de Artecubano*, así como de la revista de arte y literatura *Dédalo*. Su elección como uno de los cinco vicepresidentes de AICA Internacional constituye un reconocimiento al desarrollo de la crítica de arte y al trabajo de la filial caribeña de la AICA, cuyos directivos expresaron interés por celebrar en La Habana el próximo Congreso.

Premios Villanueva 2014

Otorgado por la Sección de Crítica e Investigación Teatral de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, junto a la revista *Tablas* y el Centro Cubano de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales, los premios Villanueva reconocen a los mejores espectáculos de teatro y danza presentados durante el pasado año. Entre las obras reconocidas se encuentran *El Tío Vania*, del grupo Argos Teatro, con dirección de Carlos Celdrán, y *El irrepresentable paseo de Buster Keaton*, de Teatro de las Estaciones, con puesta en escena de Rubén Darío Salazar; así como la pieza *Posible Imposible*, coproducida entre la compañía Memory Wax, de Suecia, y Danza Teatro Retazos, de Cuba, con coreografía de Miguel Azcue. Igualmente les fue conferido el Premio, en el apartado de teatro de figuras, a la obra *La muchachita del mar*, del Teatro de Títeres Retablos, con dirección de Christian Medina; *Gris*, de Teatro Tuyo, con puesta en escena de Ernesto Parra; y en teatro para niños y jóvenes *Cuento de amor en barrio barroco*, también de Teatro de las Estaciones y dirección de Salazar. Entre las obras extranjeras destacaron *Soma-Mnesomine*, de Teatro La Candelaria, de Colombia, con puesta en escena de Patricia Ariza; *Lorca-Aleluya Erótica*, del colectivo XPTO de Brasil, bajo la dirección de Oswaldo Gabrieli; y *Hamlet*, de Teatro El Globo, del Reino Unido, con la dirección de Dominic Dromgoole. También se alzaron con el galardón las piezas *Sombrerísimo*, del Ballet Hispánico de Nueva York, con coreografía de Anabell López Ochoa; y *Tango*, del Ballet Estable del Teatro Colón, de Argentina, con coreografía de Lidia Segni.

Premios Caracol

El esperado certamen convocado por la UNEAC otorgó los siguientes premios: en televisión, el Gran Premio de Ficción le fue conferido a la serie *Duaba, la Odisea del Honor*, de Rolando Peña; mientras que en No Ficción, lo recibió el documental *Hábitat Namibia*, de Randol Ménéndez, de RTV Comercial. En cine, el Gran Premio de Ficción le fue otorgado a la cinta *Conducta*, de Ernesto Daranas; en No Ficción a la obra *Hay un grupo que dice...*, de Lourdes Prieto; en Animación a la película en 3D *Meñique*, de Ernesto Padrón; y en la categoría Mejor Opera Prima el galardón fue para *Molotov*, de Irán Hernández. En Radio, el Gran Premio de Ficción correspondió a *Las fantasías de Luisito*, de Yordany Robles, de Radio

Nuevitas; en No Ficción perteneció a *El Conde*, de Yuniel Rodríguez, de Radio Jaruco. Por su parte el investigador y crítico de cine Juan Antonio García Borrero fue merecedor del Premio en Crítica, por su trabajo *Por una crítica imperfecta veinte años después*. Mientras que el Premio en Ensayo le fue concedido al profesor y crítico de cine Pedro Rafael Noa, por su obra *Papeles en su entorno*. En esta edición del concurso fue otorgado, por primera vez, el Caracol de Honor de toda la vida; en esta ocasión a dos grandes personalidades de la cultura cubana: Salvador Wood y Raúl Pomares

Adiós

Durante los últimos meses dejaron de acompañarnos muy destacadas personalidades de la cultura cubana. Sabemos que es mucho más que un consuelo o una frase al uso, decir que la obra de todas ellas perdurará; de cualquier modo, quisiéramos hacer llegar a sus familiares y amigos nuestras condolencias, y recordarlas con estas breves líneas:

Hilda Oates, conocida por sus interpretaciones en el teatro, el cine y la televisión cubanos, había merecido múltiples reconocimientos por su labor, entre ellos, el Premio Nacional de Teatro 2004. Recordada en particular por su actuación en la obra *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, la actriz había cursado estudios en la Escuela de Arte Dramático Florencio de La Colina y Aranguren y, desde los años 60, pasó por las filas del Conjunto Dramático Nacional, el Grupo Ocuje, el Teatro Popular Latinoamericano, el Teatro Político Bertolt Brecht, Teatro Estudio y la Compañía Teatro Irrumpe. Su vida, al decir de Martínez Furú, fue ejemplo perfecto de uno de esos talentos que la Revolución salvó del anonimato al que estaban condenados por una sociedad injusta.

Frank Domínguez no pudo empezar a estudiar piano hasta los once años, pues sus padres no querían, pero se impuso la vocación y, cuando llegó a La Habana para estudiar Farmacia en la universidad, se presentó en la televisión. Tuvo entonces que decidir, y lo hizo por la música. Para 1958 ya Frank era un compositor reconocido. Creador de temas antológicos como «Me recordarás» «Pedacito de cielo» «Imágenes» y «Tú me acostumbraste», incontables fueron sus giras, espectáculos, dúos con reconocidos intérpretes, hasta que en 1993 se asentó en México, donde fue distinguido en 2011 por la Sociedad de Autores y Compositores de México, con el reconocimiento «Trayectoria 50 y más...»

Iván Tenorio fue uno de los más notables coreógrafos cubanos. Alumno de destacados profesores como Fernando Alonso, Joaquín Banegas, Azari Plisetski, José Parés y Yuriko, inició su carrera artística como integrante del Grupo Teatro Estudio. Luego se incorporó en 1963 al Conjunto de Danza Contemporánea en calidad de bailarín y coreógrafo. Dos años más tarde pasó a formar parte del Ballet Nacional de Cuba, para el cual creó, entre numerosos títulos, *Adagio para dos* (1967), *Rítmicas* (1973), *La casa de Bernarda Alba* (1975), *Hamlet* (1982), *Fedra* (1984), *Los amantes de Verona* (1986) *Tocata y fuga* (1995), y *Teseo y el Minotauro* (2006). Algunas de ellas integran el repertorio de varias compañías internacionales. Por su obra imprescindible le fue

otorgado el Premio Nacional de la Danza en 2007.

La destacada actriz **Marta Jiménez Oropesa**, identificada por todos los cubanos como la Rita del programa de radio *Alegrías de Sobremesa*, falleció a la edad de noventa y cinco años. Su primera aparición en un escenario fue con tan solo siete años y desde entonces desplegó una carrera ascendente en todos los medios, aunque con particular énfasis en la radio, donde sentó cátedra no solo como actriz, sino como directora, guionista y maestra de varias generaciones. De entre los tantos premios, distinciones y condecoraciones que recibió, resaltan el Premio Nacional de Radio 2000, y el Premio Nacional del Humor 2007. Y también se despidió en fecha reciente otro compañero suyo, del medio y del espacio *Alegrías de sobremesa*, **Eduardo Rosillo**, cuya voz caracterizó a la emisora Radio Progreso. Fiel defensor de la música popular y los géneros tradicionales, por su trayectoria recibió el Premio Nacional de la Radio.

Considerado como uno de los mejores actores cubanos, **Raúl Pomares** comenzó su carrera artística en 1956, al integrar el Teatro Universitario de Santiago de Cuba. Después de la Revolución formó parte del Conjunto Dramático de Oriente y luego pasó a integrar el elenco dramático del entonces canal Tele Rebelde en la mencionada ciudad oriental. Actor de todos los medios, su obra mayor, sin embargo, está en el cine. Antes de su deceso, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba le otorgó el Premio Caracol por la obra de toda la vida, galardón que se sumó a sus numerosos reconocimientos.

Alejada del público durante años a causa de una penosa enfermedad, el fallecimiento de **Celina González** deja un gran vacío en la música campesina de Cuba. De ella escribirá la musicóloga María Teresa Linares: «...recorrió su patria primero, cantó en todas las ciudades principales en dúo con su compañero Reutilio, fue Reina de la Radio, es fundadora de la Televisión Cubana y de su programa estelar Palmas y Cañas. Formó parte de varios conjuntos: Campo Alegre, que dirigía el laudista Raúl Lima y Palmas y Cañas, que dirigía Miguel Ojeda. Compuso obras en las que se refleja su cubanía y su dedicación, como «Yo soy el punto cubano», adquirió fama internacional con «¡Qué viva Changó!» y, además de su extensa obra, incluyó en su repertorio a otros muchos autores». En 2002 recibió el Premio Nacional de Música.

Nota

A causa de un lamentable error, en nuestra edición anterior (4-2014), fue publicado de forma incorrecta, al omitirse la última palabra de su titular, el trabajo «Perspectivas poscoloniales en Gertrudis Gómez de Avellaneda: La intuición poética del mestizaje», de Joséphine Marie (pp. 2-6).

A nuestros lectores, y en particular a la autora, ofrecemos disculpas. (RyC)

Antonio Núñez le tuerce el cuello a la memoria colectiva

Yanelys Núñez Leyva

Podría ser que la incesante búsqueda de una identidad propia haya llevado a Antonio Núñez a realizar pesquisas al interior de la memoria colectiva. Durante su período estudiantil en el Instituto Superior de Arte, entre los años 1993 y 1998, inicia un grupo de indagaciones relacionadas con expresiones populares, convenciones sociales y mecanismos coercitivos. Sus visitas al paisaje lamiano de *La Jungla*, que descomponía fragmentos de la obra en las superficies de cajitas de cartón (usualmente empleadas para distribuir los comestibles en las festividades) o en tablas de planchar, representa quizás un acercamiento transversal al tema de la identidad en momentos de controvertidos cambios económicos y políticos en el ámbito nacional. Es en este tiempo de aprendizaje donde descubre también su gusto por la repetición, por lo abigarrado, por el *horror vacui* tan inherente a la idiosincrasia cubana. De tal manera surgen producciones como *Adelante, Adelante, Adelante...*; *SPOULAKK* o *Alma-naker*, en las que se podían observar no solo la regularidad de un motivo (caimanes en pleno coito con toros, matrioshkas, etc.) sino además la injerencia en problemáticas tan caras a la época como podría ser la circulación a nivel popular de torpes copias del *Kamasutra*, o la ineficiencia de un espíritu absurdamente dogmático dentro de las filas de la utópica Revolución.

Estas primeras exploraciones de Núñez en la memoria cultural de nuestra isla encuentran en el tópico de la infancia un punto de partida para reflexionar sobre los procesos de formación de ideologías y comportamientos, sobre las relaciones de poder y los sistemas represivos e inhibitorios. Su serie *J-aulas*, iniciada en el año 1996 reúne un grupo de trabajos que se mueve por distintos espacios físicos y/o simbólicos como son: el círculo infantil, el aula, la familia y la ciudad. La construcción de ambientes escolares, adoptando el método instalativo para conformar una visión ajena a todo tipo de elogio sobre la educación y sus dominios, convierte los pupitres graffiteados, ensamblados y metamorfosados que se emplearon para el espacio aula, en reservorios del germen de una epidémica enfermedad. Aunque, el hecho de que el pupitre se transmute en inodoro, en bicicleta, en grillete, en bastón, en balance, y aun en lavaplatos, torna polisémico y provocador el discurso general de la obra.

La coacción y la violencia con la que desde edades muy tempranas se llegan a imponer la disciplina, normas de conducta y valores «morales» en centros educacionales y en la propia familia, es el subtexto de *Niños de nadie*, una instalación perteneciente a la serie anterior, que simulaba la dinámica del horario del sueño en los círculos infantiles al disponer los catres en el espacio. Pero los infantes que Antonio Núñez estampó en las lonas de las ligeras camas no dormitaban, sino que exhibían la imagen siniestrada de sus personalidades y las de sus acompañantes, en escenas pesadillicas ante la desconcertada mirada del espectador-cuidador.

Como parte de *Niños de nadie* se encuentra un conjunto de bordados en pañales, realizados con la técnica tradicional de las canastillas para los recién nacidos, en los que las imágenes dulces y tiernas propias de esta iconografía, en las manos de Núñez se vuelven morbosas y traviesas. Al agregarle a los «cariñosos» animalitos, cuchillos, armas de fuegos y elementos eróticos, o al conformar verdaderas escenas violentas –donde no falta la sangre– entre estos mismos tipos de personajes, subvierte toda una práctica social cotidiana de carácter *kitsch* desde el juego, el humor y lo perverso. Pero con este trabajo, Núñez también inicia otro proceso de pensamiento, y es el de la pertinencia de las manualidades dentro de cada comunidad: quiénes las efectúan, con cuáles intenciones, qué importancia tienen para el medio... son algunas interrogantes que buscará descifrar en distintos momentos de su carrera.

Trabajos posteriores de Tony siguen encontrándose cercanos al tema de la infancia. La adopción del personaje de Pinocho sobre el año 1998 y la de un negrito pelirrubio hallado tiempo antes en un mercado capitalino, para conformar con ellos una serie de pinturas-aventuras, manifiesta ese gusto de Antonio, no solo por una visualidad casi *naïf*, ingenua dentro de su obra, sino la necesidad de un regreso a esa esencia para nada impoluta o inocente como es la niñez, donde la personalidad del sujeto al tiempo que se forja, se corrompe. Ambos héroes se convertirán en una suerte de alter ego que Núñez pondrá a debatir sobre estereotipos, normas y absurdos. Por ejemplo, en un lienzo pintado como papel de regalo, que ostenta ositos, solecitos, gallinitas sonrientes... Pinocho penetra a una liebre, y el gesto es sutil, pero se deja percibir, y el gesto es hilarante, sin dejar de ser audaz. Fusionar en un mismo producto elementos socialmente contradictorios, devela una anatomía de la infancia susceptible de ser manipulable. La presencia del negrito pelirrubio, en su forma física real: de trapo y flácidamente flexible, en diferentes producciones de Tony, es otra de las muestras que dan fe de los estudios de este creador alrededor de su medio/comunidad. Este muñeco rústico, ambivalente en su racialidad («piel» oscura con «pelo» rubio), obscuro, desnudo en ocasiones, desgarrado en sus proyecciones, descoyuntado, desmusculado, con una sonrisa por boca, y unos ojos llamativos, constituye una marioneta que Tony articula a su antojo. En la exposición *J-Aulas*, celebrada en la galería 23 y 10 del Vedado,¹ Núñez le hace retratos en situaciones de éxtasis, e insolentemente el negrito se regodea en su momento de fama, se encuentra en un lugar donde todos admirarán sus extravagancias, pero Tony lo conoce, y por eso lo tortura: en el mismo espacio, una columna «infinita» de bloques es colocada arriba de su estómago, pero él parece sonreír, aún, con la misma desvergüenza de los retratos.

En otra muestra, ahora bien lejos de Cuba, en Israel, Tony vuelve a dejarse acompañar por este ser sin nombre. El tópico central



para los cubanos invitados es el malecón capitalino, pero Antonio se niega a trabajar con tan manoseada estructura, y levanta un *muro de las lamentaciones*, símbolo judaico que tanto parecido guarda con el habanero, metafóricamente hablando. La antigua tradición de los devotos, de introducir un pequeño papel por entre las rendijas del muro, con las notas de sus plegarias, induce a Tony a rellenar los intersticios de su construcción con muñecos de trapo y de madera, entre los que incluye al pelirrojo. Sus juguetes son obligados a entregar fragmentos de sus cuerpos al muro, a manera de martirio, pero el negrito no entiende de martirios y continúa completamente disoluto y patiabierta.

Antonio no equipara ese negrito con una raza discriminada o marginada, como podría ser la negra, Antonio prefiere no comprometerse con el estado de ánimo de ninguna minoría, su estrategia es mucho más amplia: su negrito podría ser una Cuba que se desmembra, que permanece imperturbable ante la angustia del no-cambio. Su negrito, podría ser una Cuba conformista, licenciada, o podría ser solo una cruel apariencia de cómo nos ven y nos vemos a nosotros mismos.

II

La condición de emigrante es una carga un tanto pesada que pocos están realmente preparados para soportar. Con ella, según dicen, aparecen sentimientos como la angustia o la sensación de vacío. Pero, ¿qué sucede cuando el vacío se encuentra antes de la partida?

e e s P a C i o abierto

Quizás Antonio, antes de comenzar a vivir en 2002 en Alemania, haya experimentado algo semejante, y en consecuencia haya asumido la técnica del collage como una herramienta o amalgama que busca cubrir ese vacío. De esta manera, lo observado en los trabajos que realiza en este país de adopción, más que muestras de una aprehensión de todo lo desconocido, es una continuidad de las nociones que manejaba en Cuba. Alemania para Antonio, solo es parte de ese collage que tanto le satisface construir. Ella constituye la apertura de un programa de estudios ignorado al mismo tiempo que anhelado. Esa nostalgia que muchos logran ver en el arte de la diáspora, en Antonio se traduce en valiosos hallazgos y revelaciones; por ejemplo, el descubrimiento de una visión diferente de la propaganda y la publicidad evidenciado en una serie pinturas acometidas entre el 2004 y el 2005. Los catálogos de precios que gratuitamente reparten en los buzones constituyen para él atractivos materiales de trabajo. Como un niño que se entretiene armando *puzzles*, Antonio se divierte haciendo collages encima de distintos tipos de cajas con los precios y las vistosas imágenes de publicidad arrancadas de dichas guías. Luego, grandes y brillantes maquetas son llevadas al lienzo con una meticulosidad hiperrealista y en un *homenaje al 9*, dígito con el que siempre concluyen los precios: pliegues, objetos, rostros, detalles, trazos y trozos de abundante propaganda son expuestos como vestigios de un mundo mercantilizado y en profundo quiebre.

Muchas de estas piezas nos remiten al espacio urbano, a esos muros o vallas publicitarias donde las personas grafittean o pegan una y otra vez afiches, posters, promociones, creando múltiples capas de material informativo que en un punto se vuelven indescifrables. Y esa belleza de la ilegibilidad es lo que atrae a Núñez, pero además la posibilidad que le brinda de decodificar sistemas de símbolos que operan en la mentalidad contemporánea. Este proceder artístico le funciona también para construir barracas a tamaño natural, a manera de «llega y pon»² cubano dentro del espacio galerístico, cubriendo sus paredes interiores y exteriores con textos cortos en distintos idiomas, fragmentos de anuncios, figuras superpuestas que nos transportan tal vez, al antiguo palimpsesto o al pastiche postmoderno, pero todo desde el ámbito de la pintura. Antonio juega con el público, lo obliga a acercarse a las imágenes, a preguntarse si realmente el trabajo está concebido como collage a la manera tradicional; y en ese ambiente de la duda se mueve y se siente como en casa. Y es que a Tony le encanta el simulacro, por lo que cuando no pinta plagiando collages o bricolajes, hace imitaciones de papel rasgado en abstracciones de grandes formatos, donde las líneas pigmentadas, gruesas, empastadas, envuelven el espacio compositivo como atolondrado y nervioso arcoíris.

Estos ardid de ilusionista lo conducen a crear en 2014 un conjunto de trabajos en distintos soportes, donde la fotografía

ocupa un papel protagónico. Una de estas series, producidas en pequeño formato con la técnica del *frottage* revela el instinto felino de Antonio a la hora de hacer sus montajes: instantáneas de edificios, calles, personas capturadas por él mismo en sus anuales viajes a La Habana; imágenes intervenidas o no de mujeres de la moda; rostros contrahechos que se expanden en la composición a manera de retratos neoexpresionistas; flora y fauna fusionados en una suerte de paisaje demoníaco..., y ante esta tempestad de imágenes, uno se llega a sentir como Borges ante el Aleph de la calle Garay, pues en este Universo de Antonio se concentra como en el borgiano *la circulación de la propia sangre, el engranaje del amor y la modificación de la muerte*.³

III

En la reciente exposición realizada en la galería Espacio Abierto,⁴ Antonio muestra una fracción de la serie anterior, además de otras piezas producidas en los últimos dos años, las que agrupa bajo el título: *Re-verso*. En ella, la instalación espontánea y la mixtura de materiales, anuncian la plataforma accidentada de un país imposible de ser representado desde el hiperrealismo, el naturalismo o la mimesis. Cuba, para Antonio, es una alucinación continua, y en el *delirium tremens* de querer aprehenderla la descompone en sus personajes tipos, en sus edificaciones, en sus *landscapes* urbanos, en el lirismo de sus narraciones colectivas..., y la desarticula de tal modo que hace crecer en el público enredaderas que atraviesan los muros de los cerebros, irritando las puntas de sus nervios.

En estos «collages» se encuentran ocultos entre la fauna humana apropiaciones como «La boda de Don Julio Gadea, prefecto del Cuzco», o el «Gigante», ambos de Martín Chambi, pero también una pareja de «twins» de la Diane Arbus, entre otros importantes referentes; y en todos ellos se constata la belleza del tráfico y el hurto mayor que erige otras corrupciones.

La intriga, la sospecha, la duda, atraviesan la madera, el plexiglás o el nylon, como si fuesen música de osamenta. Nada puede contra esa lectura de uno mismo, contra esa compresión del estatus de ser cubano. Y es que en las producciones de Tony, además de la recurrencia a la fabulación, a las labores manuales, a la paranoia, a la infancia como metáfora de una vida contaminada, se observa un humor ácido que explica lo mucho que divierte a Antonio experimentar. Su obra, más allá del surrealismo cercano a la teoría de los sueños, es una artritis del sentido, es una negación de todas las certezas, pues el arte es también –sobre todo cuando no se deja domesticar por las complacencias del mercado– ese lugar en el que se exacerban todas las incertidumbres.⁵



Notas

¹ Proyecto con el que culminó sus estudios en el Instituto Superior de Arte en 1998.

² Uno de los apelativos con que se le conoce a las pobres construcciones realizadas por personas sin hogar, mayormente aquellas que emigran desde el interior del país hacia cualquier punto de la capital.

³ Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957. 37ª edición, 1982.p.145 (texto en formato digital) p.144.

⁴ Exposición personal *Re-verso*. Galería Espacio Abierto de la revista *Revolución y Cultura*. 4 de diciembre de 2014-28 de enero de 2015.

⁵ Paráfrasis de Néstor García Canclini, *Redefiniciones. Arte e identidad en la época de las culturas postnacionales*. (Texto en formato digital).

Las imágenes utilizadas en este artículo, incluidas las que aparecen en reverso y contraportada, pertenecen a la serie *Re-verso*, todas en técnica mixta, 1m x 70cm, 2014 (Cortesía del autor).