



PORTADA: «Autocaricatura», por Rafael Blanco. *El Figaro*, julio 23 de 1911, ilust. de portada.

CONTRAPORTADA: Rafael Blanco. «Estrada Palma y Méndez Capote», *El Figaro*, mayo 13 de 1906, ilustración de portada.

REVERSO DE PORTADA: José María Romero. *José Manuel Ximeno con su criada y un carnerito. España, 2da. mitad del XIX, óleo/lienzo, 137 x 105 cm.*
REVERSO DE CONTRAPORTADA: Piezas de la colección *Ximeno-Cruz* en el Museo de la Ciudad, Palacio de los Capitanes Generales. Fotos de Luis Bruzón, facilitadas por cortesía del Museo de la Ciudad.

4 CARPENTIER Y EL «PROBLEMA» DEL REALISMO MÁGICO. DIVERTIMIENTO

Leonardo Acosta | El autor nos regresa a la oposición realismo mágico vs. lo real maravilloso para, desde una relectura del contexto en que se forja el famoso prólogo de 1949 y de su biblioteca, revisar las páginas de *Razón de ser*.

10 NICOLÁS GUILLÉN Y LA CONEXIÓN CUBANO-ARGENTINA

Marilyn Miller | Rastreado las huellas de nuestro Poeta nacional por el gran país del sur y la presencia de la Argentina en su obra, la autora ofrece un nuevo acercamiento al siempre pródigo Guillén.

14 CONVERSANDO CON AITANA ALBERTI

Virgen Gutiérrez | La entrevistada recorre muchos caminos en esta conversación, aunque el centro, por supuesto, son sus padres, la poesía y su entrañable relación con Cuba.

21 POESÍA Y POÉTICA EN FÉLIX HANGELINI

Yoandy Cabrera | RyC rinde tributo al malogrado amigo, poeta y ensayista Félix Ernesto Chávez con este fraternal y sentido acercamiento a su obra.

25 RAFAEL BLANCO, UN PRECURSOR

Lilian Llanes | Este documentado e inteligente ensayo sitúa en su merecido primer plano a uno de los más legítimos y osados creadores del arte moderno en Cuba.

38 UN JUEGO FUERA DE SERIE: La plástica joven se dedica al béisbol

Israel Castellanos León | Tras curar en nuestra galería Espacio Abierto dos exposiciones bajo el título de *El deporte derecho del arte*, el autor se ocupa en estas páginas de la génesis y las motivaciones del partido de pelota protagonizado en 1989 por jóvenes artistas de entonces.

44 EL INALIENABLE DERECHO A LA LIBERTAD DE PENSAR

Rosario Alfonso Parodi | Entrevista a nuestro asiduo colaborador, el ensayista y poeta Rafael Acosta de Arriba, merecedor del Premio nacional de investigación cultural en 2012.

51 LOLA CRUZ, MUJER Y MITO

Mireya Cabrera Galán | Indagación y homenaje a una mujer leyenda, afamada matancera del siglo XIX, de recia personalidad y devoción por la patria y la cultura. Este artículo ha sido ilustrado con obras de la colección *Ximeno-Cruz*, gracias a la cortesía de su depositario, el Museo de la Ciudad, Palacio de los Capitanes Generales.

59 DESDE LEJOS

ZOË FAIRBAIRNS

De esta escritora británica, publicamos especialmente traducido para nuestra revista su relato «Solicitantes de asilo», en el que aborda la intolerancia y los prejuicios culturales en relación con los inmigrantes y sus descendientes.

63 A TIEMPO

La baracoesa de Sindo Garay | *Alejandro Hartmann* || Rumba, reina rumba, ¿de Matanzas o La Habana? | *Félix Contreras* || Sobre «otro» viaje saramaguiano | *Yoel Lugones Vázquez*

68 VISTAZOS

70 ESPACIO ABIERTO

Directora	Redacción y Oficinas
Luisa Campuzano	Calle 4 # 205, e/ Línea y 11, Vedado,
Subdirector editorial	Plaza de la Revolución
José León Díaz	Tel: 830-3665
Consejo asesor	E-mail:
Graziella Pogolotti,	ryc@cubarte.cult.cu
Ambrosio Fornet y	Web site:
Antón Arrufat	www.ryc.cult.cu
Jefa de redacción	Conchita Díaz-Páez
Conchita Díaz-Páez	Precio del ejemplar:
Administrador	\$ 5.00
Iván Barrera	atrasado: 5.50
Redacción	Israel Castellanos
Israel Castellanos	Fotomecánica e Impresión:
Corrección	Poligráfico
Surelys Álvarez	ENPSES
Diseño	
CJLCh	
Edición digital	
Luis Augusto	Permiso
González Pastrana	81279/143.
Publicación financiada por el FONCE	

Carpentier y el «problema» del REALISMO MÁGICO

Leonardo Acosta

A qué se debió el rechazo de Alejo Carpentier hacia la fórmula del «realismo mágico», que acaso hubiera podido definir su literatura? Al sustituir los términos *realismo* y *mágico* por su propia fórmula de «lo real maravilloso», Carpentier se propuso complementar la originalidad de su obra narrativa con un sello teórico que le abriera un espacio propio como escuela literaria, sobre todo en la América Latina y el Caribe.

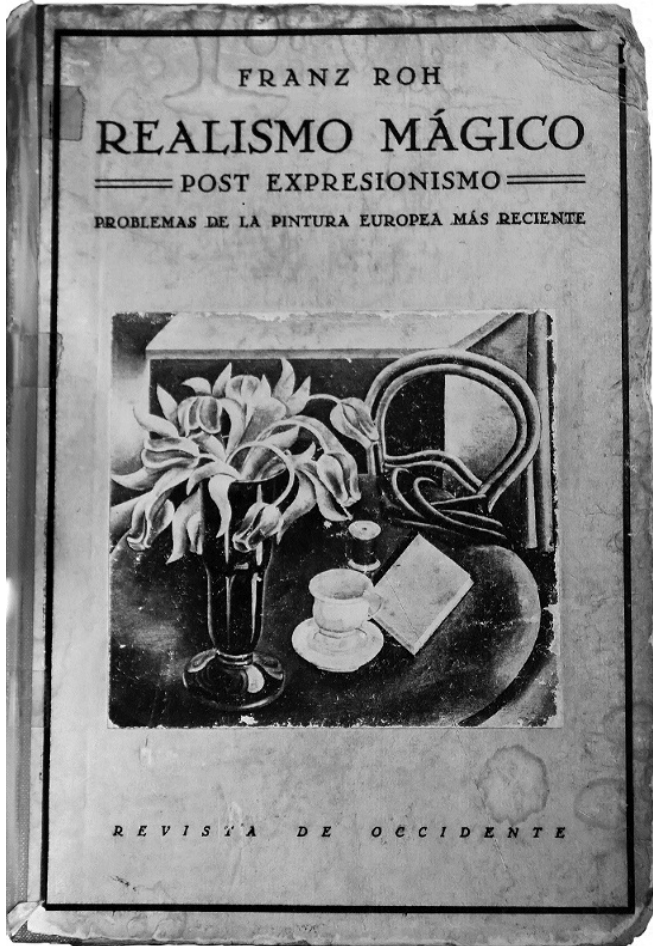
De 1949 data su famoso «Prólogo» a *El reino de este mundo*, al que prefirió llamar su primer «manifiesto unipersonal», por su estilo militante a la manera de las vanguardias parisienses. Ese mismo texto se había publicado antes en el diario *El Nacional* de Caracas con el título «Lo real maravilloso de América», el 8 de abril de 1948. Veintiséis años después el novelista volvió –con particular fuerza– sobre el tema, en lo que hoy es su ensayo «Lo barroco y lo real maravilloso», entonces una conferencia algo delirante leída precisamente a su regreso triunfal a Caracas en 1975.

A partir de ese momento, el término *maravilloso* será clave en y para la obra de Alejo, quien lo tomó directamente de André Breton, aunque debemos especificar que siempre lo empleó como sinónimo de «asombroso», «extraordinario» y sobre todo *insólito*. Por el contrario –insistió el novelista– nada tiene que ver lo maravilloso con lo «bello», «hermoso» o «estéticamente correcto». Otra idea posterior consistirá en el rechazo a lo que llamó lo «maravilloso inventado» europeo, frente a lo «real maravilloso americano» esgrimido por él como patrimonio de la América nuestra.¹

Siempre me ha parecido un acierto fundamental de Carpentier la enumeración de los motivos esenciales para atribuir tales dones a toda nuestra América Latina, que podemos resumir en tres principales: I) Lo que él denomina «la presencia fáustica del indio y del negro» y que alude al mundo mágico de uno y otro, a sus prácticas chamánicas, mitologías y cosmogonías; II) La revelación que constituyó el falso «descubrimiento» de América, evento que en realidad obedeció a un «desajuste cronológico» (o anacronismo) debido al desfase entre el calendario papista cristiano y aquellos de los pueblos y civilizaciones indoamericanos y de otras latitudes, y III) Los «fecundos mestizajes que propició», a los que debemos esta América Latina multiétnica y pluricultural.

Pero existían algunos problemas para poder aceptar sin objeciones los planteamientos y conclusiones del novelista cubano, lo que ha dado lugar a interminables polémicas, por lo general bastante superficiales. Uno de estos «problemas» fue la existencia, muy anterior al «Prólogo-manifiesto» de Alejo, de la tendencia conocida como *realismo mágico*. Esta aparece en distintos momentos y aplicada a manifestaciones artísticas diversas, aunque con rasgos similares. Y si somos imparciales, nada tendría de raro el asociar a Carpentier con la formulación del

Ensayista, crítico, musicólogo; Premio Nacional de Literatura 2006. Sus últimos libros publicados son *Ensayos escogidos (2010)*, *Móviles y otras músicas (2010)*, *Alejo en tierra firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos (2012)* y *Un siglo de jazz en Cuba (2012)*.



realismo mágico, pues la mención de la «presencia fáustica del indio y del negro» ya nos evoca a Fausto, cuya leyenda europea nos dice que era *magó* y *alquimista*. En igual situación estaría el enigmático Montsalvaje, personaje simbólico y a la vez realista de *Los pasos perdidos*. Pero sobre todo está el protagonismo indiscutible del hechicero Mackandal, capaz de alcanzar renombre universal gracias a sus poderes mágicos.²

A pesar de todo, la idea de lo «maravilloso» prosperó en Carpentier sobre el realismo mágico, por motivos que trataremos de explicarnos. Su declarado rechazo hacia esta última fórmula podría conducir, como ha hecho ya, a ciertas especulaciones en torno a la «novelística del boom» de los años 1960 y 1970. Mas el hecho de que una generación de grandes escritores latinoamericanos se haya identificado con el *realismo mágico* en nada podía influir sobre Carpentier, cuya adopción de «lo real maravilloso» venía ya desde muchos años antes, desde 1948, como ya vimos. Lo que sí resulta llamativo es que el novelista se dedicara ya, en su «comeback» de 1975 (en su conferencia de Caracas) a dirigir innecesarios ataques contra el realismo mágico, y sobre todo que los concentrara en *un solo autor* y en *un solo libro*. Me refiero desde luego al libro titulado precisamente *Realismo mágico. Postexpresionismo* (1ª edición de 1925; en español, de 1927).

Su autor es el crítico de arte suizo-alemán Franz Roh, a quien Carpentier cita *siempre erróneamente como ROTH*. A pesar del trabajo que me tomé en la revisión de cuantas ediciones cubanas existen donde apareciera esta «conferencia-ensayo», pensando en que se tratara acaso de una errata que se repite sin que nadie repare en ella, ni siquiera el mismo

autor, parece que fue él quien introdujo mal el nombre de Roh. Así pues decidí abordar otros aspectos del lío, como adivinar por qué Alejo descalifica con argumentos desacertados y casi infantiles el realismo mágico, tal y como él entiende que lo concebía el casi olvidado crítico Franz Roh.³

Dice Carpentier:

El término de realismo mágico, fue acuñado en los alrededores del año 1924 o 25 por un crítico de arte llamado Franz Roth [sic] en un libro publicado por la *Revista de Occidente*, que se titula *El realismo mágico* [sic]. En realidad lo que Franz Roth [sic] llama realismo mágico es sencillamente una pintura expresionista, pero escogiendo aquellas manifestaciones de la pintura expresionista ajenas a una intención política concreta.⁴

Lo primero que nos choca de esta «explicación» es que un escritor ya famoso, premiado internacionalmente y «jefe de escuela» de un importante movimiento literario, *para nada se refiera al realismo mágico como otra escuela literaria, tal como dicta la lógica más elemental*. En cambio, toma como referencia las artes plásticas, y en particular un libro sobre pintura escrito y publicado casi medio siglo antes. Pero aún más graves son los errores que se cometen en unas pocas líneas, como decir que la fórmula «realismo mágico» fuera acuñada *precisamente* por Franz Roh hacia 1924 o 1925, cuando es una expresión muy anterior, tanto así que el siglo XVIII aún parece demasiado cercano. Y, como si fuera poco, se le ocurre afirmar, también erróneamente, que el realismo mágico de Roh, en definitiva, no es más que «una pintura expresionista».

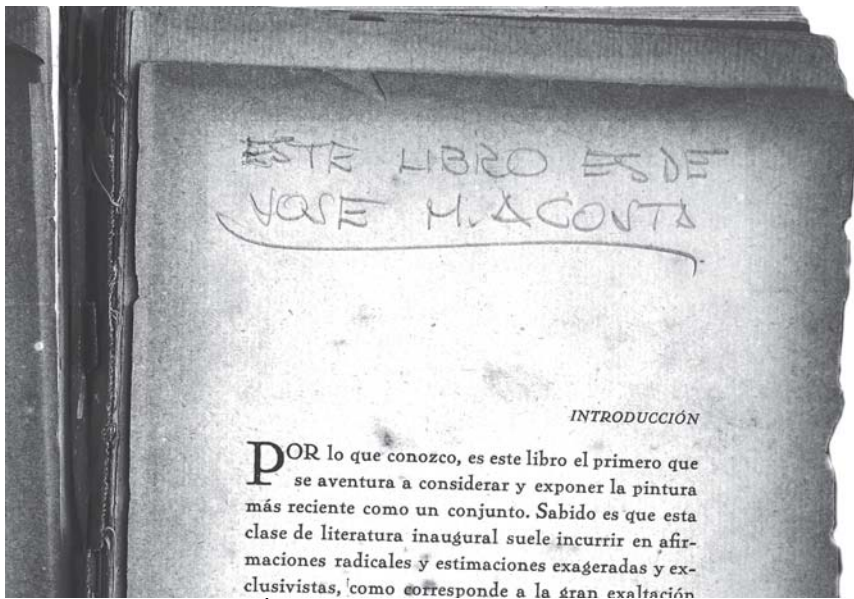
Lo que escribía Franz Roh

Desde la propia cubierta de su *Realismo mágico*, así como en la portada, el crítico Franz Roh deja bien establecido que su libro trata sobre el *post expresionismo* y las principales tendencias, escuelas y sub-escuelas surgidas en la pintura europea *después del expresionismo*. Y aunque Franz Roh esté medio olvidado, basta con leer algunas líneas suyas para comprobar tanto el conocimiento como la sensatez que lo caracterizan. Veamos unas aclaraciones suyas muy útiles, en las que confiesa pragmáticamente:

No doy valor especial al título «realismo mágico». Como la obra tenía que llevar un nombre significativo, y la palabra «postexpresionismo» solo dice abolengo y relación cronológica, he añadido el primer título, bastante después de haber escrito la obra. Me parece más acertado que «realismo ideal» o «verismo» o «neoclasicismo», que solo designan un aspecto del movimiento. «Suprarrealismo» significa, por ahora, otra cosa. Con la palabra «mágico», en oposición a «místico», quiero indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde, palpita tras él [...]»⁵

Entre las muchas escuelas o corrientes vanguardistas que surgirán con nombre propio de todo ese «postexpresionismo» y que menciona Roh en su libro, podemos citar desde el propio «suprarrealismo» o *surrealismo* al que perteneció Alejo, hasta una decena de las más importantes, como serían: el *fauvismo*, el *dadaísmo*, el *futurismo*, *maquinismo*, *cubismo*,

El libro *Realismo mágico. Post expresionismo* de Frank Roh fue facilitado por cortesía del autor del trabajo.
Fotos: Alina Sardiñas Perera



INTRODUCCIÓN

POR lo que conozco, es este libro el primero que se aventura a considerar y exponer la pintura más reciente como un conjunto. Sabido es que esta clase de literatura inaugural suele incurrir en afirmaciones radicales y estimaciones exageradas y exclusivistas, como corresponde a la gran exaltación

abstraccionismo, constructivismo, suprematismo, expresionismo abstracto, nueva objetividad, y otros. El término *realismo mágico* fue solo una manera de englobar esas tendencias que entonces luchaban para liberarse y al final sustituir a las dos escuelas dominantes a fines del siglo XIX: *expresionismo* e *impresionismo*.

No obstante, Carpentier, un gran conocedor de esas vanguardias y sus pintores más brillantes, varios de los cuales fueron sus amigos durante los años en París, en su ya citada conferencia-ensayo caraqueña de 1975, solo menciona a dos o tres artistas. Al primero que se refiere es al «Aduanero» Rousseau, cuando dice: «en la portada del libro aparecía el cuadro famoso del Aduanero Rousseau en que vemos a un árabe durmiendo plácidamente en el desierto al lado de una mandolina, con un león que se asoma y la luna por fondo» (se trata del famoso cuadro *Durmiente*). Pero este cuadro no está en la portada, sino en la contraportada, y en la cubierta aparece una *Naturaleza muerta en mesa redonda*, de Schrimpf.

El segundo pintor que cita Alejo es Marc Chagall, a quien censura por su «atmósfera onírica», lo cual resulta chocante en boca de un escritor surrealista. (Es algo así como repudiar a Debussy por impresionista). Y todo esto, dicho por un novelista genial, verdadero innovador y poseedor de una cultura tan prodigiosa como su memoria, durante una conferencia en Caracas en el año 1975. ¿Qué habrá sucedido que logró empañar su memoria? Pues resulta extraño que al referirse a otros temas, Alejo muestre su habitual erudición y exactitud. Veamos qué nos espera, luego de que despachara a Chagall por «onírico», con un tercer pintor, siempre a propósito del tema «realismo mágico», por supuesto. Oigamos a Carpentier sobre este tercer artista, de quien afirma: «Otro pintor que gustaba mucho a Franz Roth [sic] y que él situaba en el realismo mágico, era el pintor Balthus [...]».

Es precisamente aquí donde nos preguntamos si Alejo habrá leído el libro de Franz Roh; si lo leyó a medias; o si estuvo alguna vez al menos hojeándolo y la memoria le juega una mala pasada... Porque buscando en ese libro miramos una y otra vez las ilustraciones, y la lista de los pintores representados, algunos ya famosos en los años veinte; y vemos

que aparecen numerosos amigos y conocidos de Alejo como Foujita, Picasso, Miró, Derain, Metzinger, Kandinsky, de Chirico, Carrá, Delauney, Dix, Gross, Max Ernst, Schrimpf, Herbin, Citroen, Kanoldt, Severino y otros hasta la cifra de cincuenta. Pero no aparece ningún Balthus. Sigue pareciendo increíble, aunque no imposible. Tratemos pues de indagar hasta aclarar lo que sucedió, o pudo suceder.

Uslar Pietri y el realismo mágico en las letras venezolanas

Dos años después de establecerse Carpentier en Caracas en 1945, su colega y amigo Arturo Uslar Pietri introducía el término «realismo mágico» para referirse a la cuentística venezolana. O sea, el ensayista y novelista venezolano que colaboró en París con Alejo en la Revista *Imán*, llega a Caracas en 1947 con el término que rechazará Alejo, para proponer su propia fórmula de lo «real maravilloso». El alcance de esta presencia de Uslar Pietri podremos comprobarlo siguiendo en parte al también venezolano Víctor Bravo, crítico y ensayista, en su libro *Magias y maravillas en el continente literario*.⁶

Uslar Pietri publica en 1948 su ensayo «El cuento venezolano», incluido en la antología *Letras y hombres de Venezuela*. Tanto él como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias veían una confluencia entre realismo mágico y surrealismo, y ambos estuvieron entre los grandes amigos latinoamericanos de Carpentier en París. Asturias, surrealista como Carpentier y Uslar, argüía con lógica: «Mi realismo es mágico porque depende un poco del sueño (lo onírico) tal como lo concebían los surrealistas, tal como lo concebían también los mayas en sus textos sagrados». Ahora bien, Víctor Bravo recuerda, a propósito del realismo mágico, que ya el poeta alemán Novalis (Friedrich von Hardenberg) hablaba de «magia poética» y que Albert Béguin se refería al «idealismo mágico» de la obra de Novalis (1772-1801). A su vez Félix Wehlt empleó la expresión «realismo mágico» para definir la obra toda de Franz Kafka, mientras que Dostoyevski llamaba a su propio modo de expresión *realismo fantástico*.⁷ De manera que el realismo mágico nunca fue nada nuevo inventado en el siglo XX ni mucho menos invención o capricho del pobre Franz Roh, como se desprendería de un texto medio improvisado en una conferencia de Carpentier; por el contrario, al parecer nos llega de los inicios mismos del siglo XIX e incluso antes, desde al menos los comienzos mismos del Romanticismo alemán. Pienso que no por gusto se llamó a Novalis «el absoluto poeta romántico» y «su pensador más agudo».

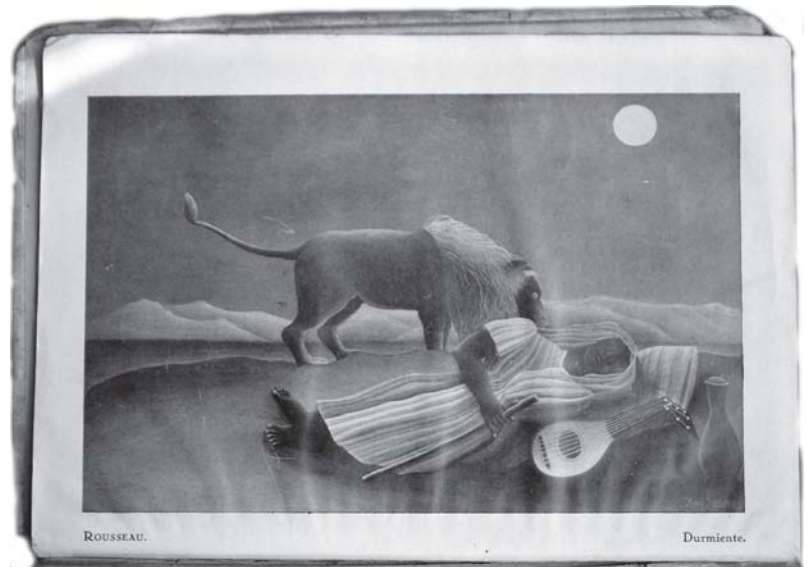
Y recuerdo que en esos mismo años en que llegó a Caracas, fue cuando Alejo Carpentier escribió uno de sus ensayos más originales, «Tristán e Isolda en Tierra Firme», donde precisamente estaba planteando una tesis osada, brillante y si bien no muy pulida aún, era absolutamente correcta, al establecer los vínculos profundos entre lo romántico y lo latinoamericano; tesis que luego será abandonada por él mismo y sustituida errónea y un poco precipitadamente, por desdicha, al cundir la moda hispanizante –e imperial– de «lo barroco». Alejo se adhiere a la misma hasta convertirse en su voz más autori-

zada y con un enfoque diferente, más «americano» y más «universal» en tiempo y espacio, salvo por los errores tomados de Eugenio d'Ors (su más incómoda influencia). ¿Qué podemos sacar en conclusión? Quizás añadir que si en la Caracas de los 1940 elaboró Alejo su tesis romántica, a su regreso en 1975 todo ha cambiado. La «postmodernidad» asomaba sus tentáculos por todas partes, y el escritor informado, culto y cosmopolita que fue siempre Carpentier, nunca podría ignorar su propia época. Mas volviendo a nuestro punto de partida, el dilema entre lo maravilloso y lo mágico, seguimos en las mismas. ¿Cuestión de terminología? ¿Otra querrela nominalista? Sí y no. Por el momento podemos hallar puntos en común, pues como dice Víctor Bravo, ambos vocablos se adjetivan en términos de la poética surrealista. Y en efecto, ahí está la magia como «carne y sangre» de la poesía, tal como postulaba el muy desconocido y extraordinario poeta surrealista Benjamin Péret. También está la sintomática atracción de los surrealistas por las culturas arcaicas: Antonin Artaud, Henri Michaux, el propio Breton, Robert Desnos y desde luego Pierre Mabilie, cuya influencia sobre Alejo Carpentier sería decisiva. Y también estaba el acercamiento e interés por la etnología, el chamanismo, las drogas alucinógenas y sagradas, el misticismo budista y taoísta, los textos indígenas de Asturias, de Artaud y Mabilie, de Levi-Strauss... «Magia y maravilla»... En el fondo, sí hay algo de querrela nominalista.

«Esencialismo» y sentido común

El venezolano Víctor Bravo parece haber indagado más que otros sobre el meollo de la cuestión, que sería la proclamación misma de lo real maravilloso por Carpentier, en su famoso Prólogo. Esto ocurriría, según Bravo, porque la concepción de una realidad americana como «peculiar», en parte continúa la visión idealizada del Nuevo Mundo que prevaleció entre los europeos desde los *Diarios* de Cristóbal Colón. De aquí que lo real maravilloso como expresión de esencias americanas —señala Bravo— constituye «un esencialismo difícil de aceptar». Y concluye con este resumen: «La búsqueda de lo maravilloso surrealista como acontecimiento estético y de lenguaje, lleva a Carpentier, en su ruptura y diferenciación con el movimiento, a concebir lo maravilloso como revelación ontológica de América, y a su literatura como expresión o reflejo de esa esencialidad».⁷

Según el propio Bravo, «el extravío de la tesis carpenteriana de lo real maravilloso» consistiría en haber transformado «una propuesta estética en una suerte de tesis antropológica». Además, Bravo plantea que al idealizar una realidad vista con una mirada europea, solo con mirarla desde otro ángulo esa misma realidad se perfila de distinta forma. La argumentación de Bravo ha sido apoyada en términos similares por otros autorizados críticos latinoamericanos, como Renato Prada Oropeza (Bolivia), Carlos Rincón (Colombia) y parcialmente Antonio Cornejo Polar (Perú). Los dos primeros descartan de plano lo real maravilloso en tanto «concepto abstracto de una idea que represente la americanidad en sí».⁸ Por su parte, Cornejo Polar insiste más bien en postular que el enunciado poético carpenteriano de-



pende más de razones históricas que literarias, y está por tanto sujeto a cambios; por lo cual sugiere sustituir la pareja antitética «realidad y maravilla» por «historia y mito»; sugerencia por cierto de gran interés. A título personal, estimo que el citado «esencialismo» de lo maravilloso americano también resulta válido igualmente cuando leemos a escritores africanos como Amos Tutuola o Wole Soyinka, por no hablar de un indo-iraní como Salman Rushdie o de autores chinos y japoneses. Todos ellos participan de algún «real maravilloso» y pudiera estimarse que fueron excluidos de la estética de Carpentier, de no tomarse en cuenta su intención. Porque el discurso de Alejo está dirigido especialmente contra la prepotencia europea y a favor de la exaltación de la «América mestiza» de José Martí, la nuestra. O sea, es también un arma política anticolonial.

No creo que Alejo Carpentier se hubiese molestado en lo más mínimo por el alegato del ensayista venezolano ni de otros críticos sobre el «esencialismo» —cierto o falso— de su canon estético «real-maravilloso» al punto que ni siquiera se preocupó al escoger la fórmula. Pues si en lugar de «lo real» hubiera apelado a un *realismo maravilloso*, por ejemplo, esta formulación podría haberse equiparado a «realismo mágico» o incluso «realismo surrealista». Pero en aquellos momentos precisamente, poco después del periplo haitiano de Alejo, reaparece también, y justo en tierras caribeñas, el médico, antropólogo, escritor y viejo amigo surrealista Pierre Mabilie. Y todo parece indicar que Carpentier y Mabilie sostuvieron conversaciones decisivas en México y La Habana, y se cree que también coincidieron en Haití. La importancia de aquellas entrevistas, al menos en aquellos momentos, parece superar con creces cualquier especulación sobre cierto «esencialismo».⁹

Entre Breton y Uslar Pietri

Ahora bien —y volviendo atrás—, un hecho poco favorable para Carpentier, al menos en nuestra opinión, fue la presencia de Arturo Uslar Pietri en el terreno de la teorización literaria caribeña y latinoamericana. Porque Uslar incluso se le adelantó al adoptar la enseñanza estética del *realismo mágico*, de ya larga tradición, y precisamente *aplicada a una narrativa latinoamericana*. Carpentier ha residido diez años en el París de los ismos, donde publicó en *Imán*

un resumen de la novela *Las lanzas coloradas* de Uslar, sobre la epopeya bolivariana. Ya en Caracas, Alejo ha debido leer con gran interés el trabajo sobre la cuentística venezolana de un amigo y autor de gran prestigio como él.

Todo esto puede explicar y/o responder a la pregunta de por qué Carpentier prefirió un término típico del surrealismo –justo cuando denuncia su *historionismo* y *poses*– y desechó el más antiguo y prestigioso de lo «mágico», que nos llega de lo profundo del Romanticismo que él mismo glorifica en su ensayo caraqueño «Tristán e Isolda en Tierra Firme». Al parecer, en ese preciso momento de su carrera literaria Carpentier se hallaba ante un dilema, pues de adoptar cualquiera de los dos términos en cuestión para definir su obra, se hubiera situado de hecho *bajo la sombra de otro escritor, ya fuera Breton o Uslar*. Ahora bien, en cuanto a Breton, Alejo podía criticarlo más o menos abiertamente, como hizo en la prensa venezolana y en el inefable «Prólogo-Manifiesto» para la edición en castellano de *El reino de este mundo*; no así para la edición francesa, acaso un guiño o señal de paz hacia Breton, que tampoco sería el último. En pocas palabras, Alejo dejaba en claro en qué se diferenciaba del jefe del movimiento surrealista, sin insultarlo ni imitarlo.

Se ha dicho a menudo –para «rematar»– que entre los surrealistas la ruptura con Breton fue como una prueba Zen de valor iniciático, que demostraba haber asimilado las enseñanzas del maestro. Recordamos también que Carpentier fue sin duda alguna el menos agresivo entre todos los firmantes del notorio manifiesto contra Breton, que titularon «Un cadáver». Por ese lado podía estar tranquilo y dar un ejemplo de espíritu independiente a escritores latinoamericanos más jóvenes, como en efecto hizo. Mientras tanto, reanudaba algunos de sus vínculos surrealistas mediante el encuentro e intercambio de ideas con viejos amigos como Pierre Mabille. Lo «real maravilloso» era después de todo su *carpet de surrealista*.

Como es lógico, no era esta la situación respecto a Arturo Uslar Pietri, tanto por su cercana y amistosa presencia como por encontrarse justamente en Venezuela. Y es obvio que de adoptar Alejo la fórmula o sello de Uslar, en Caracas y en toda Venezuela sería leído automáticamente como «discípulo del maestro», en vez de juzgarse como a otro «jefe de escuela». Tal como sucedieron las cosas luego de proclamado «lo real maravilloso» y una larga y fructuosa estadía en Caracas, nada favoreció tanto a nuestro Alejo como la presencia y apoyo desinteresado de los mayores intelectuales venezolanos del momento, entre ellos Juan Liscano, Miguel Acosta Saignés, Mariano Picón Salas, Miguel Otero Silva y Arturo Uslar Pietri. No era poco.

Conclusión necesaria: por qué la plástica y no la literatura

Resultaba imposible rechazar, subestimar, ignorar, ni siquiera abordar el realismo mágico en las circunstancias descritas sin aludir tanto a Uslar Pietri como a la existencia de una literatura venezolana estudiada por él, y considerada dentro de los patrones de lo «mágico». Enfrentado al dilema

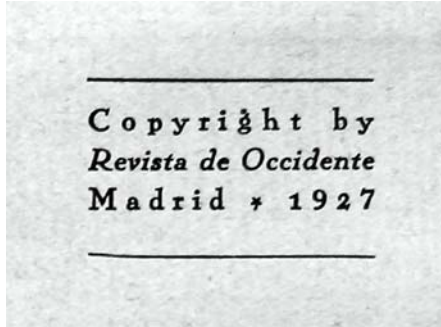
clásico –¿Qué hacer?– Alejo lo resolvió adoptando el método que aprendió de Luis Buñuel: haciéndose el sordo. Pues además, en esto lo amparaba el olvido en que había caído el antaño popular libro de Franz Roh, al desarrollarse a plenitud desde entonces acá prácticamente todas las corrientes de vanguardia ya mencionadas: cubismo, futurismo, surrealismo, abstraccionismo y demás; e incluso algunas habían caído en el olvido. Lo que no acaba de entenderse es el ensañamiento con la figura de Franz Roh, tan discretamente visible.

Creo que hay ya un desliz inicial de Alejo al menospreciar a Roh por llamar «mágica» a lo que solo sería «una pintura expresionista», lo cual ya hemos visto que nunca fue tal. Mas peor resulta insistir en que además Franz Roh «escoge aquellas manifestaciones de la pintura expresionista ajenas a una intención política concreta». Lo cual tampoco tiene mucho sentido, ni se comprende esta politización a toda costa. Porque a fin de cuentas, esta afirmación (o negación) data de 1975 y el libro criticado es de 1927 (la edición española), y jamás se entenderá a qué situación política se refería Alejo que exigiera una posición definida en una Europa de entre guerras, en medio

de una calma que se presumía eterna y un año antes de que él viajara a París. Pero veamos a lo que podemos llamar «el tercer pintor», personaje estelar en esta *comédie*.

Luego de referirse a láminas de Rousseau y Chagall, Alejo decía: «Otro pintor que gustaba mucho a Franz Roth [sic] y que él situaba en el realismo mágico era el pintor Balthus, que pintaba unas calles perfectamente realistas, desprovistas de toda poesía, de todo interés...». Y agrega que por esas calles transitan «unos personajes enigmáticos que se cruzan sin decirse nada», lo que atribuye a «la incomunicabilidad entre seres». Estas palabras me complacen, pues yo pensaba que el tema de «la incomunicación» lo había inventado Antonioni (Michelangelo) con aquellas películas insoportables.

La descripción anterior de las calles desiertas y los «personajes enigmáticos» resulta literalmente exacta, ejemplo de la memoria prodigiosa de Alejo Carpentier. Tanto y a tal punto que casi lamentamos el simple hecho de que ninguno de los cuadros mencionados fue obra del «pintor Balthus». Fueron en cambio realizados por tres pintores, a saber, de nombres Räderscheit, Davringhausen y Bortnyik. Estos nombres notablemente germánicos, eslavos y sobre todo difíciles, también han sido olvidados, tal como el sencillo nombre de Franz Roh, autor de tan «conflictivo» libro. Y esos tres pintores, todos maestros del oficio, forman parte de un grupo de cincuenta artistas de diversas preocupaciones y tendencias políticas, cuyas reproducciones aparecen en el libro de Roh, quien por si fuera poco, incluyó otra



Copyright by
Revista de Occidente
Madrid * 1927

lista con sesenta artistas más jóvenes de ese momento. Pero nada de nuestro invisible y ya innombrable amigo, que tal parece un personaje de Chéjov. ¿Será Balthus un producto de la imaginación de Alejo? He buscado, leído y releído el libro de Franz Roh, he repasado las láminas de tanta y tan variada obra pictórica. Allí veo, además del Rousseau, otros clásicos como la *Granja* de Joan Miró, que fue adquirido por Ernest Hemingway. Y aún nada sobre Balthus. En cambio, encuentro unas marcas inesperadas en la parte superior de la página 13, y un letrero trazado en mayúsculas con un lápiz grueso, típico de un dibujante profesional, así como la letra de molde que reconozco y el mensaje que dice en tono casi amenazador: ESTE LIBRO ES DE JOSÉ M. ACOSTA. E inmediatamente me llega la imagen de Alejo y mi padre hablando sobre *cierto libro* que no puede ser otro que *El realismo mágico*. Esto sucedió en algún momento a mediados de los sesenta, una tarde en que yo visitaba a mis padres y de repente llegaba Alejo para indagar con «el Viejo», su amigo del Minorismo, por el libro en cuestión, que estuvieron hojeando un rato.

De ahí puedo suponer o deducir, o aun imaginar muchas variantes. Primero, el libro que aún conservo, aunque bastante deteriorado, no pudo ser leído por Alejo en los años veinte por varios motivos. Editado en 1927 en Madrid por la *Revista de Occidente*, tal como recordó en su ensayo-conferencia caraqueña, este debe ser el mismo ejemplar que conservo hoy y que perteneció a mi padre. Pero, ¿cuándo lo compró José Manuel? Porque fue en 1927 cuando Carpentier y José Antonio Fernández de Castro eran encarcelados por la dictadura machadista, y en abril de 1928 partía Alejo hacia París, con el poeta Robert Desnos. Por lo cual debemos suponer que conoció el libro ya en París, a través del propio Desnos o cualquier otro de sus amigos, aunque es difícil que lo haya leído, pues de lo contrario ni por asomo hubiera cometido los errores que hemos detectado. Y sus comentarios desfavorables deben provenir de amigos como Foujita, Cocteau, Max Jacob o hasta el mismo Breton, pues sabemos que todos los poetas o pintores, por tradición, odian gratuitamente a los críticos.

Fin de la trama: Resumen

Desde luego que Alejo Carpentier nunca leyó el libro de Franz Roh, o, en todo caso, apenas habría pasado rápidamente los ojos por el texto y por las láminas, de las cuales solo recuerda dos (Rousseau y Chagall) y unas cuantas que representan calles por donde la gente, en vez de caminar, se detiene estúpidamente y mira a cualquier parte con aire de sospecha. De puro milagro no se fijó nuestro Alejo en los provocadores y a veces horribles y/o sádicos cuadros de Grosz, Dix, Max Ernst y otros futuros abstraccionistas, surrealistas o pintores por «cuenta propia», simplemente no afiliados a nada.

Ya señalamos que el «problema» del realismo mágico fue casualmente provocado con la adopción de esa fórmula por Arturo Uslar Pietri, debido a lo cual el pobre Franz Roh se convirtió en el perfecto «chivo expiatorio», al punto que nadie sabe hoy día qué pasó con él. Y mucho menos con el

buenazo de «Balthus el Pintor», acaso un personaje diseñado para competir con el Mathias de Grünewald de Hindemith, más conocido por «Mathias el Pintor» entre músicos y musicólogos, y un poco olvidado por los pintores, curadores y críticos de arte que hoy tienen otras preferencias. «Nadie es perfecto», como dijo Alguien. Pero algún día se hablará de la «novela inconclusa de Balthus». Ahora bien, como Alejo Carpentier es sin duda alguna el héroe de esta *saga*, o para ser modestos, *divertimento*, basta recordar la presencia en el ámbito del Caribe del antropólogo y viejo cofrade surrealista Pierre Mabille, las conversaciones y análisis entre ambos y la decisión final favorable a lo «real maravilloso» americano, perfectamente compatible con el espíritu mismo de la gran aventura surrealista.¹⁰ De cualquier manera, nos anima una certeza: seguiremos diciendo «lo real maravilloso», pues esta denominación fue en realidad el anillo mágico—o el emblema—que reivindicaba el legado del Surrealismo, a pesar y a contrapelo del regañón Prólogo-Manifiesto, dirigido más bien a los escritores más jóvenes. Alejo, a fin de cuentas y si somos imparciales, quedó bien con los iniciados al hacer triunfar con justicia lo *Real Surrealista*.

Notas

¹ «De lo real maravilloso americano», en *Tientos y diferencias*, La Habana: Ediciones Unión, 1960.

² «Lo barroco y lo real maravilloso», en *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1984. Estos ensayos fueron manipulados por el periodista español Ramón Chao y reunidos junto a otros materiales que presenta como si fueran entrevistas suyas hechas a Carpentier a través del tiempo.

Esta rara mezcla de testimonio con engaño y comercio lleva el título de *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

³ Franz Roh: *Realismo mágico. Postexpresionismo*, Madrid: *Revista de Occidente*, 1927

⁴ «Lo barroco y lo real maravilloso», ob.cit.

⁵ Franz Roh: ob.cit.

⁶ Víctor Bravo: *Magias y maravillas en el continente literario*, Caracas: Ediciones de la Casa de Bello, 1995

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sobre las críticas a lo «real maravilloso» por parte de Antonio Cornejo Polar, Carlos Rincón y Renato Prada Oropesa, véase mi ensayo *Alejo en Tierra Firme*, La Habana: Centro Juan Marinello, 2004, pp. 17-24.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Irlemar Chiampi: «El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú en la encrucijada del Caribe», en la compilación de estudios exóticos *Alejo Carpentier: acá y allá* (Luisa Campuzano, editora), Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2007.



NICOLÁS GUILLÉN

y la conexión¹ cubano-argentina

Marilyn Miller

El importante enlace entre Cuba y Argentina representado en la figura de Ernesto «Che» Guevara es un lugar común en la historia de las colaboraciones políticas en la América Latina, pero son menos conocidas las importantes conexiones entre el poeta Nicolás Guillén y el país natal del Che. Al examinar estas conexiones, todavía surgen sorpresas y novedades en la obra y la vida de Guillén, detalles que confirman el gran impacto que tuvo Guillén en Argentina, y que tuvo Argentina en Guillén. Durante varios años de investigación sobre el tango en Buenos Aires, he encontrado también textos y grabaciones de Guillén al igual que muchos recuerdos y anécdotas sobre el Poeta Nacional, frutos de ese particular talento que tienen los argentinos para mantener vivos a los muertos (piensen en Carlos Gardel, Eva Perón, el mismo Che, *et al.*) Una noche, al asistir a un concierto de la cantante Lidia Borda en un lujoso teatro de la calle Corrientes, en Buenos Aires, vi que su repertorio incluía algunas de las «milongas negras» de los años cuarenta del compositor argentino Sebastián Piana (1903-1994). El programa anotaba que algunos de estos temas fueron muy elogiados por Guillén, y que Piana, a su vez, los había compuesto muy influenciado por los versos del poeta cubano. En otra anécdota del mundo del tango, cuentan que Guillén alguna vez dijo de Homero Manzi que era «un excelente poeta negro» –a pesar de su descendencia italiana– por la calidad de las letras que este puso a dichas milongas. Cuando fui a hablar sobre el tango con Rafael Squirru, conocido historiador de arte y también poeta, terminamos hablando de Guillén, y de cómo el cubano había declamado sus poemas en la sala de su apartamento, compartiendo con Squirru y otros poetas una Peña informal. Al husmear en las ferias de antigüedades y cuevas de libros en Buenos Aires, se da en no pocas ocasiones no solo con libros de Guillén impresos en Argentina, sino también con discos del escritor declamando sus poesías, grabados allí. Alejandro Saderman, cineasta argentino que vivió muchos años en Cuba, aportó una bella foto de Guillén que su padre, el conocido fotógrafo Anatole Saderman, había sacado en los años cincuenta en su estudio de Buenos Aires.

Al estudiar la historia literaria y musical de Argentina, sigue apareciendo inesperadamente el poeta de Camagüey, especialmente en relación con los artistas, escritores y músicos de los años treinta y cuarenta que formaban el grupo Boedo, conjunto vanguardista argentino con el cual se asociaban Manzi, Piana, Roberto Arlt y otros que profesaban un compromiso con la cultura «del pueblo». Resulta que ellos también fueron inspirados por la obra de Guillén.² En sus *Páginas vueltas*, el mismo Guillén cuenta lo siguiente:

Más que la música de algún otro país... es la música argentina la que más vigencia ha tenido siempre en nuestro país. Pero distin-

Profesora de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans. Entre sus últimos libros está *Rise and Fall of the Cosmic Race* (2004) donde aborda entre otras, la obra de Nicolás Guillén, autor al que ha dedicado numerosos estudios.



nes mantendría después amistades duraderas. En su ensayo «Tras la huella de Nicolás Guillén en Argentina», otro argentino radicado muchos años en Cuba, Jorge Timossi, describe la huella en cuestión como «profunda y múltiple, literaria, musical, política, la del amoroso recuerdo, el que llega hasta la más palpitante actualidad» (595). El hecho de que fuera Timossi el que haya indagado en la presencia (literal y estética) de Guillén en Argentina no es nada casual. Timossi fue uno de los argentinos que al lado de Jorge Massetti, Rodolfo Walsh y Rogelio García Lupo, integraban Prensa Latina, agencia de noticias «cubana» fundada y poblada también por varios argentinos. Timossi se hizo ciudadano cubano, y antes de fallecer, había dejado instrucciones para que sus restos fueran cremados en La Habana. Unos meses antes, había explicado su ciudadanía adoptada en una conversación con la joven periodista Peniley Ramírez:

—¿Por qué se hizo ciudadano cubano?
(Abre los ojos, se ríe, echa la barbilla hacia delante y sale su voz, dura, compacta, grave).

—Por amor a Cuba.

—¿A Cuba o a la Revolución Cubana?

—Mijita, ambas son indisolubles.³

Cuenta Timossi que, según Ángel Augier, Guillén profesaba «un particular cariño» por Argentina (595). Hallamos un registro de ese afecto, admiración y causa común con los argen-

gamos, no es la música argentina de una manera general o indiscriminada, sino concretamente esa música urbana que es el tango... son millones las personas en nuestra América que conocen el tango, y lo cantan o tararean en la ducha, o lo bailan en algún cabaret, o acuden a su texto o se valen de él para el sentimiento y hasta la burla. En lo que me concierne, ocurrióme más de una vez que algún amigo del Río de la Plata, cuando andaba por aquellos pagos, se asombrara de los tangos que me venían a la memoria hasta «con el acento de la calle» (*Páginas vueltas*, 231-232).

Así es que el campeón del son notaba su aprecio por la música porteña, aunque también se acercara a lo argentino (y los argentinos a él) por muchas otras vías.

Además de tres estadias de extensión variada en el país —incluso la estancia del cual volvería al triunfo de la Revolución en 1959— fue en Argentina donde se dieron a luz muchas de las principales publicaciones de Guillén (la más importante de ellas es, quizás *La paloma de vuelo popular*, Editorial Losada, 1958). Fue allí donde ofreció una serie de conferencias, recitales, y charlas fundacionales, y —como hemos visto— fue allí también donde se encontró con renombrados músicos, artistas, y escritores con quie-

tinios en los textos periodísticos de los tres primeros tomos de *Prosa de Prisa*, en algunas de las memorias incluidas en *Páginas vueltas*, y —por supuesto— en los mismos versos del poeta. El 16 de noviembre de 1947, el mismo año en que Ediciones Pleamar de Buenos Aires publicó *El son entero*, sale también en el *Magazine de Hoy* el «Discurso de despedida en la Argentina», que Guillén había pronunciado en una recepción unos días antes. (*Prosa de Prisa I*, 327). Ahí, habla de cómo, al haber llegado a Argentina diez meses antes, no estaba en sus planes quedarse tanto tiempo. Pero que «luego del primer mate, del primer apretón de manos, de la primera zambullida en vuestra cordialidad, la emoción del viajar se me quedó aleteando entre las cuatro paredes de nuestro mapa, y todo fue ir de ciudad en ciudad, para tocar la carne viva del pueblo, y hablar con él cara a cara en un gran diálogo que ahora la necesidad antes que mi deseo, fuérame a interrumpir». Había conocido el ambiente universitario de la ciudad de Córdoba, había sentido la «temperatura caribe» de un Tucumán que describe como «casi antillano», había sido testigo de la «pobreza heroica» de Santiago del Estero, y se había cruzado, sorprendentemente, con Martí, ese mismo Martí que también mantuvo una interesante relación con el país andino. En la ciu-

Foto de Nicolás Guillén por Anatole Saderman, ca. 1958-59, Buenos Aires. Foto gentileza de Alejandro Saderman.

dad de Azul, provincia de Buenos Aires, Guillén había recibido un volumen de la poesía de Martí, dedicado por el autor de los *Versos sencillos* al argentino Estanislao Zeballos en 1893.⁴ Guillén hablaría más de ese regalo especial en otro texto, pero en la despedida de 1947, aprovechó para reconocer la Argentina «que parió a San Martín» y que, sobre todo, sufría, como sufría Cuba, «del gran mal de nuestras tierras, hipotecadas y vendidas al amo todopoderoso» (*Prosa de Prisa I*, 328).

¿Son palabras de índole protocolar, buscadas para responder a una ocasión formal en que el poeta se encontraba obligado a hallar elementos en común con los argentinos? No lo parece, dadas la fuerza e insistencia con que Guillén concluye la charla. Lejos de la copa compartida, Guillén brinda aquí por los escritores y poetas que –como él mismo– «han bajado a la calle para mezclarse con la ola crespada y vital de la ciudadanía», brinda por la libertad en un momento en el cual el mundo se encuentra «al borde de otra guerra, fraguada por las mismas violencias e injusticias que encendieron la hoguera de Europa, humeando todavía», y brinda también por los negros, sobre todo los que «se retuercen esclavizados a la sombra de la democracia yanqui, víctimas sangrientas de Lynch y de Jim Crow» (328). O sea, en este breve discurso frente a un público argentino, Guillén toca casi todos los principales temas que le preocupan y que le seguirán ocupando: la necesidad de una representación y una arte poética que incorporen lo popular, especialmente la expresión afrocubana o afroamericana; la crítica antifascista, la condena del imperialismo y racismo estadounidenses. Finalmente, brinda por los dos países, uno que engendró a Sarmiento y otro que engendró a Martí, y brinda por los dos juntos, «esperando impacientes, la hora final de la justicia y la victoria» (328).⁵

El discurso de esta primera despedida de la Argentina fue la culminación de una temporada muy exitosa para Guillén en este país y también en el vecino Uruguay: en marzo había ofrecido una conferencia titulada «Presencia negra en la poesía cubana», en la Casa del Teatro; en la Sociedad Hebrea Argentina, había dado otra conferencia titulada «Autobiografía poética» a un público tan numeroso que un gentío se agolpó en la puerta, y según la anécdota, a alguien que pasó y preguntó qué pasaba, le respondieron, «Nada, un negro que le está dando una conferencia a unos judíos» (Timossi 598-99). Después, *El son entero* fue ganador de un premio anunciado por un jurado que incluía a Jorge Luis Borges, y con la Federación de Sociedades Gallegas de La Argentina, Guillén celebró una fiesta denominada «La poesía al servicio de la verdad», fiesta que contaba con invitados como el español Rafael Alberti y el chileno Pablo Neruda. A la luz de estos acontecimientos y los del porvenir del pueblo cubano, el texto estridente de la primera despedida parece acaso profético –Timossi dice premonitorio–, ya que esa confraternidad argentino-cubana por la que Guillén brinda en 1947 se realizaría en otras amistades cruciales como la de Ernesto Guevara con Fidel Castro, o la de Jorge Masetti, Walsh, Timossi

y otros periodistas argentinos con los cubanos con quienes fundaron y sostuvieron después Prensa Latina.

Guillén estuvo en Buenos Aires en dos ocasiones más: una más extensa en 1958-59, y otra final en 1985. A la primera de estas, llegaría de París, cuando en 1958, impulsados por el gobierno de Batista, los franceses le obligaron a salir de la Ciudad de las Luces. Guillén había escrito a Augier de sus primeras impresiones de Buenos Aires, diciendo, «Es una ciudad hermosísima que hace recordar a París. Personalmente te diré que la prefiero a la capital fran-

Che comandante

No porque hayas caído
tu luz es menos alta.
Un caballo de fuego
sostiene tu escultura guerrillera
entre el viento y las nubes de la Sierra.
No por callado eres silencio.
Y no porque te quemén,
porque te disimulen bajo tierra,
porque te escondan
en cementerios, bosques, páramos,
van a impedir que te encontremos,
che Comandante,
amigo.

Con sus dientes de júbilo
Norteamérica ríe. Mas de pronto
revuélvese en su lecho
de dólares. Se le cuaja
la risa en una máscara,
y tu gran cuerpo de metal
sube, se disemina
en las guerrillas como tábanos,
y tu ancho nombre herido por soldados
ilumina la noche americana
como una estrella súbita, caída
en medio de una orgía.
Tú lo sabías, Guevara,
pero no lo dijiste por modestia
por no hablar de ti mismo,
che Comandante,
amigo.

Estás en todas partes. En el indio
hecho de sueño y cobre. Y en el negro
revuelto en espumosa muchedumbre,
y en el ser petrolero y salitrero,
y en el terrible desamparo

cesa» (Timossi 598). No encontrando refugio en México o Venezuela, escribe al poeta español Rafael Alberti, viejo amigo con quien había compartido en su primera visita a Argentina, y quien se encontraba exiliado por el franquismo en el Río de la Plata. Alberti le gestiona una entrada a Argentina, «incluso con un estupendo contrato en la radio *El Mundo*» (Timossi 603).

Es en Buenos Aires donde se encuentra al momento del triunfo de la Revolución, experiencia que le serviría para reflexionar en un texto de mayo del mismo año titulado «América revuelta e intranquila...», sobre la reacción argentina a la Revolución y a la visita de Fidel Castro a Sudamérica pocos meses después. Afirma que «a orillas del Plata, el triunfo de la Revolución Cubana halló largo eco de vibrante simpatía», y que «el pueblo se lanzó a la calle en Buenos Aires como si festejara una victoria nacional» (*Prosa de prisa II*, 190). Asegura que «allá tam-

de la banana, y en la gran pampa de las pieles.
y en el azúcar y en la sal y en los cafetos.
tú, móvil estatua de tu sangre como te derribaron
vivo, como no te querían,
che Comandante,
amigo.

Cuba te sabe de memoria. Rostro
de barbas que clarean. Y marfil
y aceituna en la piel de santo joven.
Firme la voz que ordena sin mandar,
que manda compañera, ordena amiga,
tierna y dura de jefe camarada.
Te vemos cada día ministro,
cada día soldado, cada día
gente llana y difícil
cada día.
Y puro como un niño
o como un hombre puro,
che Comandante,
amigo.

Pasas en tu descolorido roto,
agujereado traje de campaña.
El de la selva, como antes
fue el de la Sierra. Semidesnudo
el poderoso pecho de fusil y palabra,
de ardiente vendaval y lenta rosa.
No hay descanso.
¡Salud Guevara!
O mejor todavía desde el hondón americano:
Espéranos. Partiremos contigo. Queremos
morir para vivir como tú has muerto,
para vivir como tú vives,
che Comandante
amigo.

(En *Revista Bohemia*, Octubre 20, 1967).

bién, del mismo modo que en otros sitios de nuestra América y con más vigor quizá, el hombre de la calle, el que se lanzó a vitorear a Fidel Castro el día primero de año, está a punto de estallar» (190). Publicada en *EL Nacional* de Caracas, la nota busca las razones de la tibia recepción oficial que Fidel Castro había recibido en su visita a Buenos Aires, y opina que el gobierno de Frondizi en aquel momento no era más que «el mascarón civil tras el cual se esconde una repugnante dictadura militar» (*Prosa de prisa II*, 190).

Un estudio más extenso daría una cuenta más completa de las referencias a la Argentina tanto explícitas como implícitas que se encuentran en la prosa y la poesía de Guillén. Pero al enfocarnos brevemente en sus versos, cabe mencionar que publicó poemas en por lo menos tres ocasiones sobre el Che, máxima figura de las relaciones entre los dos países: en el momento del triunfo de la Revolución, apareció su soneto «Che Guevara»; en 1967, año en que murió el argentino, «Che Comandante», y en 1969, *Cuatro canciones para el Che*. Recordemos el primero de estos textos, en que Guillén tan vívidamente imagina un apretón de manos entre los líderes independentistas de los dos países:

Como si San Martín la mano pura
a Martí familiar tendido hubiera,
como si el Plata vegetal viniera
con el Cauto a juntar agua y ternura,

así Guevara, el gaucho de voz dura,
brindó a Fidel su sangre guerrillera
y su ancha mano fue más compañera
cuando fue nuestra noche más oscura.

Huyó la muerte. De su sombra impura,
del puñal, del veneno, de la fiera,
sólo el recuerdo bárbaro perdura.

Hecha de dos un alma brilla entera,
como si San Martín la mano pura
a Martí familiar tendido hubiera.

En sus catorce versos, «Che Guevara» conecta a San Martín con Martí, el Río de la Plata con el Cauto cubano, y Guevara con Fidel. El soneto relaciona notablemente elementos metafóricos (los dos ríos, el apretón de mano entre San Martín y Martí) con elementos concretos, sobre todo el encuentro histórico entre Che Guevara y Fidel Castro. En las últimas dos estrofas, ese encuentro deviene otra vez en metafórico cuando el poema habla de un alma entera, hecha de dos: «como si San Martín la mano pura/ a Martí familiar tendido hubiera». El poema nos da a entender que esa alma reside en un cuerpo argentino-cubano, cuerpo tanto fenomenológico como figurativo, cuerpo que seguiría y seguirá marcando la historia de los dos países por muchos años después.

Obras citadas

Guillén, Nicolás. *Cuban Poet Nicolás Guillén Reading from His Verse*, 1958. Sound recording.

—. *Páginas vueltas. Memorias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

CONVERSANDO con Aitana Alberti

Virgen Gutiérrez

En octubre de 2010 entrevisté a Aitana Alberti para el programa Voces que escribo y dirijo conjuntamente con Alexis Rodríguez en Habana Radio.

Ese programa lo realizo fundamentalmente con entrevistas de Orlando Castellanos. Ya había hecho un programa con una entrevista que grabara Castellanos a Rafael Alberti en 1978, en Madrid, y quería hacer uno dedicado a María Teresa León, pero no tenía nada de ella. De modo que le pedí a Aitana que me hablara de su madre y también de ella misma. Esta es la versión revisada por la entrevistada de esa larga conversación, gracias a la cual pude realizar varios programas dedicados tanto a María Teresa como a la propia Aitana. Por eso está dividida en dos partes.

I- Aitana Alberti habla sobre María Teresa León

Mi madre, escritora española, nació a principios del pasado siglo xx, el 31 de octubre de 1903, en Logroño, capital de la Rioja, pero muy pequeña sus padres la llevaron a Burgos –porque mi abuelo era militar y con alguna frecuencia lo cambiaban de guarnición. Por eso mi madre se cría entre Burgos –donde había nacido mi abuela–, Barcelona y Madrid. Ella se casa muy joven –al día siguiente de cumplir diecisiete años– con un chico burgalés algo mayor que ella y tiene dos hijos, mis hermanos Gonzalo y Enrique. Andando el tiempo se separa de su esposo, lo que constituye un proceso muy traumático para ella, porque entonces no existía el divorcio y al ser hija de una familia bien, como se llamaba entonces a las familias acomodadas, separarse del marido era algo muy mal visto, totalmente escandaloso. Mamá se va a vivir a Madrid con mi abuela, María Oliva Goyri, prima carnal de María Goyri, esposa de Ramón Menéndez Pidal, y es ahí donde al final de los años veinte conoce a mi padre, Rafael Alberti, encuentro que va a marcar su vida entera. Y yo soy fruto de esa unión, mucho más tardíamente, pues estuvieron juntos varios años antes de mi nacimiento.

Mi madre comenzó a escribir siendo muy joven. Cuando se conocieron, había publicado artículos en el *Diario de Burgos* y dos libros de cuentos; luego hizo un viaje a la Argentina con su primer marido y allí también colaboró con el diario burgalés de Buenos Aires. Por suerte, muchos de esos escritos se han podido recopilar.

—. *Prosa de Prisa, 1929-1972*, Tomo I. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.

—. *Prosa de Prisa, 1929-1972*, Tomo II. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.

—. *Prosa de Prisa, 1929-1972*, Tomo III. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

Ramírez, Peniley. «Entrevista con Jorge Timossi, el Felipito de Mafalda. La vuelta al mundo con Prensa Latina». *La Jiribilla* 7-12 de mayo, 2011. http://www.lajiribilla.cu/2011/n522_05/522_26.html

Solodkow, David. «Racismo y Nación: Conflictos y (des)armonías identitarias en el proyecto nacional sarmientino.» *Decimonónica* 2.1 (June 2005): https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:2VffqM4w6AJJ:www.decimononica.org/VOL_2.1/SolodkowV2.1.pdf+&hl=en&glus&pid=bl&srcid=ADGEEESi6b8ZGrhOI3PE6jHot9Jmttoc3Tu6PvnmLZdygXOBkYTQdzdu6uwb1x5C80JoOu1MDd6cevlnajpD2zsgLREelrwcop-KitCvGHc7els6-Qwic3ul5tgSOgrZQK45gNukN&sig=AHIEtbRglAfqVwQkVkJ28v-s3VHgOyu_1A

Timossi, Jorge. «Tras la huella de Nicolás Guillén en Argentina». En *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Matías Barchino y María Rubio Martín, editores. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2004, 595-610.

Notas

¹ Una versión de estas páginas fue presentada en La Habana el 4 de abril, 2012, en el marco del VIII Coloquio y Festival Internacional de Música y Poesía Nicolás Guillén.

² En cuanto a la presencia misma de Guillén en Argentina, habría que aclarar que mucha de esta historia, paradójicamente, no se encuentra en los documentos, sino en los recuerdos de quienes acompañaron a Guillén en sus etapas porteñas.

³ Véase: http://www.lajiribilla.cu/2011/n522_05/522_26.html

⁴ Sobre el regalo del tomo encuadernado de los *Versos Sencillos e Ismaelillo*, de Martí, que Guillén recibieron en Azul, véase «Martí en Azul», *Prosa de Prisa*, Vol. I, 360-365. Guillén no da una fecha concreta del acontecimiento, pero como la nota fue publicada en *Bohemia* el 10 de octubre de 1948, lo más probable es que fuera en 1947, meses antes de que Guillén pronunciara su «Discurso de despedida en la Argentina».

⁵ Llama la atención la falta de postura crítica sobre Sarmiento, aparentemente más conocido en la época de Guillén por su desarrollo del sistema de la educación pública que por su política anti-indio y anti-negro. Véase Solodkow.

Cuando se separa de su primer esposo, los hijos se quedan con la familia paterna porque a mi madre le quitan la patria potestad; indiscutiblemente fue muy doloroso para ella no poder criar a mis hermanos. Pero conoce a Rafael Alberti, un poeta que ya había publicado *Marinero en tierra* y algunos otros libros; hombre sensible, simpático, atractivo, y mi madre tampoco se quedaba atrás. Aquella era una pareja que despertaba admiración en todas partes. Según contaba mi padre: «Cuando íbamos juntos por las calles de Madrid le decían tantas cosas a María Teresa, que yo tenía que hacerme el sordo porque si no hubiera tenido que andar con una pistola y haber matado a unos cuantos». Como papá no mató nadie, al parecer le decían piropos bonitos y no groserías. Rafael y María Teresa unen sus vidas, primero en secreto, precisamente por ser ella una mujer casada, aunque ya llevara bastante tiempo separada del padre de sus hijos; y a principios de los años treinta deciden vivir juntos abiertamente. Mi madre lo cuenta en *Memoria de la Melancolía*, considerado como uno de los grandes libros autobiográficos de la Generación del 27, que abarca la mayor parte del siglo xx; ahí está también todo lo referido a la Guerra Civil, al exilio, y al proceso de creación tanto de mi madre como de mi padre; es un libro complementario de *La arboleda perdida*. Hay que leerlos juntos realmente, sobre todo el primer y el segundo tomo de *La arboleda*...

Al unir sus vidas no solo la escritura adquiere ese papel preponderante, sino también un pensamiento político novedoso, progresista, porque tanto mi padre como mi madre venían de familias burguesas, pero ellos rompen con todo lo que de niños les habían inculcado, con todo lo que habían visto y realmente ya a comienzos de esa década se afilian al partido comunista, en aquella España semifeudal aun, que estaba despertando a la modernidad. En 1932 había habido un referéndum para elegir entre monarquía y república y el pueblo elige república. El rey Alfonso XIII se establece en Roma, donde muere, siendo enterrado en la iglesia española, via di Monserrato, en la misma calle donde nosotros terminamos viviendo a partir de 1963.

Ellos tienen una actividad política muy grande. Mi padre va dejando atrás la poesía inspirada en los cancioneros populares: *Marinero en Tierra*, *La amante*, *El Alba del Alhelí*, y escribe una poesía existencial con influencia del surrealismo: *Sobre los ángeles*; muy pronto también su obra, poética y teatral, se tiñe de una fuerte carga política y social. Justamente cuando escribe *Sobre los ángeles*, hacia 1929 conoce a mi madre; en ese momento él sufría una profunda depresión porque había salido de una relación muy tormentosa con una pintora, Maruja Mallo, y de esa situación tan dramática pasa a lo que él llama el encuentro con la luz, gracias a la presencia salvadora de mi madre. Porque como ya te dije, María Teresa León era una mujer muy hermosa, pero no solamente tenía belleza física sino una belleza interior verdaderamente única y él se da cuenta y dice que encontrarla fue «como llegar al más hermoso puerto del mediodía». Así lo expresa en un poema escrito muchos años después, en Buenos Aires, titulado «Retornos del amor recién aparecido». Por



Aitana Alberti, en una fotografía publicada por la revista *Elle*. Las imágenes para este trabajo fueron cortesía de Aitana Alberti.

otra parte, nacidos con un año de diferencia son prácticamente coetáneos. Y unen sus vidas hasta la muerte de mi madre, en Majadahonda, el 13 de diciembre de 1988.

Cuando estalla la Guerra Civil ellos se quedan en Madrid, y con José Bergamín y otros escritores crean la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que radicaba en el palacio de los marqueses de Heredia Spínola, requisado por el gobierno de la República. Ese es un centro donde se reúnen todos los intelectuales que pasan por la ciudad, bombardeada sin piedad por la aviación fascista: Hemingway, Malraux, Guillén, Carpentier, Neruda, Dos Passos, Huidobro... y tantos y tantos otros; en 1937 la Alianza organiza, por ejemplo, el Segundo Congreso Antifascista en Defensa de la Cultura, al que asisten precisamente Guillén, Marinello, Félix Pita y Carpentier. En fin, que ellos participan en todos esos eventos hasta que llega el fin de la guerra con el derrocamiento de la República y tienen que abandonar el país. Lo hacen de una manera muy azarosa. En una pequeña avioneta consiguen llegar hasta Orán, en el norte de África. Casi simultáneamente, en otra avioneta igual, de ocho plazas, sale la Pasionaria hacia el mismo destino. Parten de un pequeño aeródromo militar en Monóvar, un pueblecito de la provincia de Alicante y es la última vez que ellos ven la Sierra Aitana. En esa serranía se encuentra la mayor concentración de árboles de almendro del mundo. De Orán, las autoridades francesas los mandan a Marsella y finalmente logran llegar a París. En la capital francesa

Virgen Gutiérrez. Escritora y editora. Su último título, presentado en la pasada Feria del Libro de La Habana, es *Tras la guitarra la voz* (2013).

permanecen once meses, en una etapa de transición. Ahí está Neruda, ahí está Picasso, quienes los ayudan, sobre todo Picasso, que les consigue trabajo como locutores en una estación de radio: Paris Mondial, en las emisiones en español para América Latina. Tenían que dormir de día pues por la diferencia de horario trabajaban de noche. Trabajaron muchísimo, incluso mi padre hizo varias traducciones de textos franceses para poder transmitirlos en esos programas culturales que se hacían para América. En 1940 embarcan en el «Mendoza», último mercante francés salido con destino a la América del Sur después del inicio de la Segunda Guerra Mundial. No bien concluida la guerra civil, en marzo de 1939, Pablo Neruda había organizado la salida del «Winnipeg», un barco que llevó más de dos mil refugiados españoles a Chile desde Francia. Pero mis padres no fueron en ese viaje. Lo que se ha dado en llamar la epopeya del «Winnipeg» es una hazaña extraordinaria realizada por Neruda, sencillamente poeta y, afortunadamente, diplomático. Como se sabe, Pablo Neruda comenzó su carrera como diplomático muy joven, en el extremo Oriente, y al finalizar la guerra civil fue nombrado Cónsul Especial en París para la Emigración Española. Por suerte, en ese momento había en Chile un Presidente de izquierda, Pedro Aguirre Cerda, que lo comisiona específicamente para este cargo. Es un hecho hermoso y singular que un gran poeta fuera capaz de preparar algo tan fantástico. Contó con la ayuda de la organización más inesperada: los cuáqueros norteamericanos. El viejo «Winnipeg» se compra y acondiciona con los fondos del Gobierno de la República en el exilio. De la hazaña del «Winnipeg» se habla poco, por eso me gusta recordarlo, porque fue algo fuera de lo común. Pablo Neruda, el gran poeta, organiza la salida de más de dos mil refugiados de la España peregrina, en un barco que los lleva a un país seguro y en paz en esos terribles momentos de la derrota de la República española y de comienzos de la Segunda Guerra Mundial.

Mis padres se embarcan en el «Mendoza» y padecen un viaje azaroso, como puedes imaginarte, tratando de eludir los barcos alemanes, un peligro constante en esa trayectoria, hasta que desembarcan en Argentina. Ellos no viajan a Chile, como quería Neruda, se quedan en Buenos Aires, porque esta ciudad es la capital de América, con una vida cultural impresionante. Y un año y medio más tarde nazco yo. Para cientos de miles de españoles empieza una vida que nadie sabe cuánto va a durar, aunque todos piensan que cuando acabe la Guerra Mundial, con el triunfo de los aliados, Franco tendrá que desaparecer. ¿Quién podía imaginar que un individuo que fue ayudado por el nazifascismo durante la Guerra Civil iba a mantenerse gobernando España hasta su muerte, treinta y seis años después? Gracias a Franco, España había sido una especie de laboratorio de prueba de las nuevas armas de los nazis alemanes y del fascismo italiano, por tanto nadie pensaba que Franco continuara en el poder al finalizar la contienda bélica.

Desde mi más remota infancia recuerdo a los exiliados que venían a mi casa y narraban una y otra



vez sus historias de la guerra. Por ejemplo, el actor Edmundo Barbero contaba lo que había pasado en el frente de tal y tal. O llegaba el gran pintor y escenógrafo Gori Muñoz, y también hacía su historia, que a menudo era esta: en el batallón donde combatió tenían un perrito muy cariñoso como mascota. Después de pensarlo mucho y muy a disgusto de todos tuvieron que comérselo, porque el hambre era tremenda. Mientras chupaban entriscidos los escuálidos restos, uno de ellos susurró: ¡Qué pena, con lo que a él le hubieran gustado estos huesitos...! Había historias mínimas como la del perrito y otras muy terribles, casi inimaginables, como el asesinato de Federico García Lorca, pero todas me impactaban de una manera tremenda. Ya adolescente, me tenía que ir de la sala donde estaban conversando porque sufría mucho con esas anécdotas, siempre las mismas multiplicadas hasta el infinito, como si fueran nuevas y el tiempo no pasara nunca.

Como ya dije anteriormente, mi madre empezó a escribir cuando era muy joven. Su primer libro fue para niños, se titula *Cuentos para soñar* y está dedicado a Gonzalo, mi hermano mayor. Siguen otros libros de relatos: *Morirás lejos*, *La bella del mal amor*, *Rosa-Fría*, *patinadora de la luna...* Andando el tiempo, ya en Buenos Aires escribe las novelas *Contra viento y marea*, *Juego limpio*, y cuatro biografías noveladas, de las cuales en Cuba se han publicado tres: *Cervantes*, *el soldado que nos enseñó a hablar*, de la editorial Gente Nueva, ilustrado por José Luis Fariñas, con un epílogo de Fina García Marruz, un libro preciosísimo. *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*. *Una vida pobre y apasionada*, por la editorial SurEditores, y ahora mismo la Editorial Arte y Literatura acaba de publicar *Rodrigo Díaz de Vivar*, *el Cid Campeador*. Faltaría la cuarta y última: *Doña Jimena Díaz de Vivar*. *Gran Señora de todos los deberes*. El escritor español Benjamín Prado dice que hasta que no se publique en España toda la obra de María Teresa León

ella no va a volver del exilio. Y es una cosa cierta, porque hay libros de mi madre que aun no se han publicado en España, como la biografía de Bécquer, por ejemplo, y sí aquí en Cuba, que lleva esa ventaja. *Memoria de la melancolía*, escrita en Roma, cuya primera edición es argentina, de la Editorial Losada (1970), en 2002 se publicó en Cuba, y se agotó rápidamente.¹ Mamá también escribió para el teatro y en Buenos Aires, en la década de 1940, los guiones de tres películas: *Los ojos más lindos del mundo*, *El gran amor de Bécquer* y *La dama duende*, esta última, muy exitosa en toda América Latina, recibió el Premio Cóndor en varias categorías. Y fue prohibida su exhibición en España.

Con respecto a Cuba, mi madre guardaba unos recuerdos muy curiosos porque mi abuelo, el coronel Ángel León Lores, que era sevillano, había sido joven oficial –del ejército español, por supuesto– en la guerra de 1898, y entonces cuando se peleaba con mi abuela decía: «Yo debí haberme quedado en Cuba para siempre». Cuando él vino a la guerra ellos eran novios y se casaron cuando terminó y regresó a España. Esa frase que el coronel repetía cada vez que discutía con su mujer, al parecer muy a menudo, a mi madre se le quedó grabada desde la niñez, así como el delicioso aroma a habano cubano que desprendían sus ropas y las nanas o canciones que le cantaban para dormirla. Una de ellas decía: «Los de San Quintín / han matado a Maceo, / no revivirá si es verdad / que se ha muerto. / No revivirá, no revivirá. / La guerra se acabará».

Mis padres vienen a La Habana por primera vez en abril de 1935. De esta experiencia ella habla en *Memoria de la melancolía*:

Quando desembarcamos en La Habana un hombre se ofreció a llevar nuestro equipaje. Cuando le preguntamos cuánto le debíamos dijo que 20 dólares. Le dimos dos. «Gracias caballero», dijo y saludó militarmente. Habíamos tropezado con la improvisación y la pobreza, pero gracias a él entramos riendo en La Habana. No era fácil reír, un dictador, Fulgencio Batista, Coronel, había inaugurado el terror en aquella isla venturosa donde mi padre había dejado sus recuerdos más tiernos. La graciosa ciudad blanca de la Habana cerraba su sonrisa mientras los negocios azucareros norteamericanos intentaban salir de su crisis sobre espaldas ajenas.

Aquel año de 1935 iba endulzando poco a poco la bolsa de Nueva York mientras amargaban las horas de Cuba. Nos dijeron: «¿Veis aquella fortaleza? es el Castillo del Príncipe, está lleno de presos políticos y La Cabaña también. Todos estamos vigilados, perseguidos porque la Universidad les da un miedo loco, siempre nos están acosando, han tirado estudiantes a los tiburones. ¿Veis allí? Han matado a Julio Antonio Mella, están en la cárcel Juan Marinello y Regino Pedroso. Hasta la cárcel de mujeres está llena». Hoy tengo superpuestas dos Cubas diferentes: una desdibujada y triste, otra ardiente; una donde la palabra pueblo se escamoteaba en las linotipias de los periódicos y la otra donde se repite esta palabra llanamente alta y limpia; sonidos diferen-



María Teresa, Rafael Alberti y la pequeña Aitana.

tes. Ya no se baja la voz, ya no se interrumpe el dancón, el trabajo ni la fiesta.

Aquel día de nuestra llegada se nos desvaneció muy pronto el ritmo de las habaneras maternas de Rafael y las guajiras de las canciones de cuna de mi tata María. Abrazamos a Juan Marinello en su cárcel del Castillo del Príncipe. Preguntamos: ¿Y ese Fulgencio Batista, es tan invulnerable?

II- Aitana Alberti habla sobre Aitana Alberti

Mis padres, Rafael Alberti y María Teresa León, llegan a Buenos Aires el 3 de marzo de 1940, y ya en la paz para ellos y para cientos de miles de compatriotas, el 9 de agosto de 1941 nazco yo. En los primeros poemas que me dedica, consignados en *Pleamar*, su primer libro enteramente escrito en la Argentina, mi padre me llama «hija de los desastres». Me crío en un ambiente muy cálido pero muy modesto, pues desde el punto de vista económico vivíamos de una manera muy precaria. Mis padres lo habían perdido todo: allá quedaron amigos entrañables como Federico García Lorca; otros, dispersos en países distantes; allá dejaron su terraza madrileña, abierta a la Sierra de Guadarrama, con su biblioteca y cuadros maravillosos de los mejores pintores de la época; allá, las ciudades y paisajes amados; en una palabra: allá quedó la patria, aherrrojada y prohibida. Ellos, como miles de exiliados españoles, cada uno en los diferentes países donde fueron bien acogidos, trataron de rehacer su vida en Argentina, que fue muy generosa. En Latinoamérica, también Chile, Uruguay y México, por ejemplo, fueron extraordinariamente hospitalarios, en ellos, muchos de esos exiliados hicieron una labor asombrosa, sobre todo porque fueron creadores de instituciones culturales que aún perviven.

En Argentina mis padres se integran en el mundo cultural bonaerense que era muy activo; conocen a los grandes escritores, traban amistad con Gonzalo Losada que se iniciaba como propietario y fundador de la editorial que lleva aún su nombre. Fue él precisamente quien publica los primeros libros de mi

padre y también quien le consigue algunos trabajos. Ambos dan conferencias y mi madre además crea programas radiales que fueron muy exitosos. No solamente los escribía, también participaba en ellos como locutora. Así voy creciendo, en un cálido ambiente de amigos, tanto argentinos como españoles, y muy pronto me doy cuenta de que ese no era el lugar donde debía haber nacido y que mi país era un sitio inalcanzable al que era imposible viajar. Solo podía escuchar las historias de los exiliados o leer libros sobre España, pues era un paraíso prohibido para nosotros.

Cuando papá fue por primera vez a Europa lo hizo solo y con un pasaporte argentino. Bueno, era un pasaporte rarísimo. En la tapa decía, literalmente: «Pasaporte no argentino». Pese a que lo emitían las autoridades de mi país, no lo dejaron entrar a no sé cuántos lugares, ya que obviamente era un documento destinado a gentes sospechosas de situaciones migratorias sumamente anormales. Avizorar desde el barco «los litorales españoles» fue para él absolutamente estremecedor; sabía que esa era la única manera en que podía entrever su tierra, allá lejos, difuminada por la distancia. Cuando pudimos viajar los tres a Europa, ellos al fin con un pasaporte español, sobrevolábamos España. Ni siquiera podíamos hacer escala en un aeropuerto de su patria. Te cuento algo curioso: en viajes sucesivos fuimos a casi todos los países socialistas: la URSS, Rumania, Polonia, la RDA, Checoslovaquia, hasta la misma China..., pese a que ese pasaporte español contenía una cláusula que prohibía tajantemente visitarlos.

Yo los veía escribir pero no sabía que eran escritores. Cuando mis compañeritas me preguntaban en la escuela la profesión de mis padres, a mí me daba cierta vergüenza decir que eran escritores, no abogados o médicos como los padres de las otras niñas; que fueran escritores los hacía diferentes y eso era un conflicto para mí. Creo que me daba vergüenza porque me sentía diferente de las demás.

Al cabo de algunos años, tendría yo doce o trece, nos prestan una quinta sobre el río Paraná, como a tres horas de Buenos Aires, en dirección a la ciudad de Rosario. Es una barranca bajita, no tiene más de cien metros, pero esa pequeña altura permite que se vea a lo lejos una hilera de árboles bordeando el río Paraná, que por la perspectiva no se veía desde la casa, pero sí los grandes barcos cargueros de todo el mundo que venían a Rosario a llevarse los productos argentinos y nosotros, con unos prismáticos, tratábamos de identificar las banderas para saber de donde procedían. Delante de la quinta había un prado enorme que llamaban el bañado porque cuando llovía en invierno se convertía en una gran laguna. Había otro río pequeñito, como a trescientos metros, el Baradero, afluente del Paraná y ahí sí podíamos bañarnos si queríamos. Era un lugar muy bello y en el tiempo que pasamos allí, que fueron dos veranos, mi padre escribió *Baladas y canciones del Paraná*, donde retoma el estilo de los poemas breves tan musicales de *Marinero en Tierra* y *El Alba del Alhelí*. Así que ese encuentro con estos paisajes intocados, como de primer día de la creación,

Arriba, *Sirena*, dibujo de Alberti. Y abajo, el «Soneto del jamón», de puño y letra de Guillén.



AL POETA ESPAÑOL RAFAEL ALBERTI,
entregándole un jamón

SONETO

ESTE chanchito en jamón, casi fernera,
anca descomunada, a verte vino
y a darle su romántico tocino
gloria de frigorífico y salmuera.

Quiera Dios, quiera Dios, quiera Dios, quiera
Dios, Rafael, que no nos falte el vino,
pues para lubricar el intestino,
cuando hay jamón, el vino es de primera.

Mas si el vino faltará y el porcino
manjar comerto en seco urgente fuera,
¡adelante!, comámstlo sin vino,

que en una situación tan lastimera,
como dijo un filósofo indochino,
aun sin vino, el jamón es de primera.

Nicolas Guillén

lo lleva a regresar a la forma y estilo de sus primeros poemas de juventud. *Baladas y canciones del Paraná* es el libro de la gran exaltación de América y de la gran nostalgia por España.

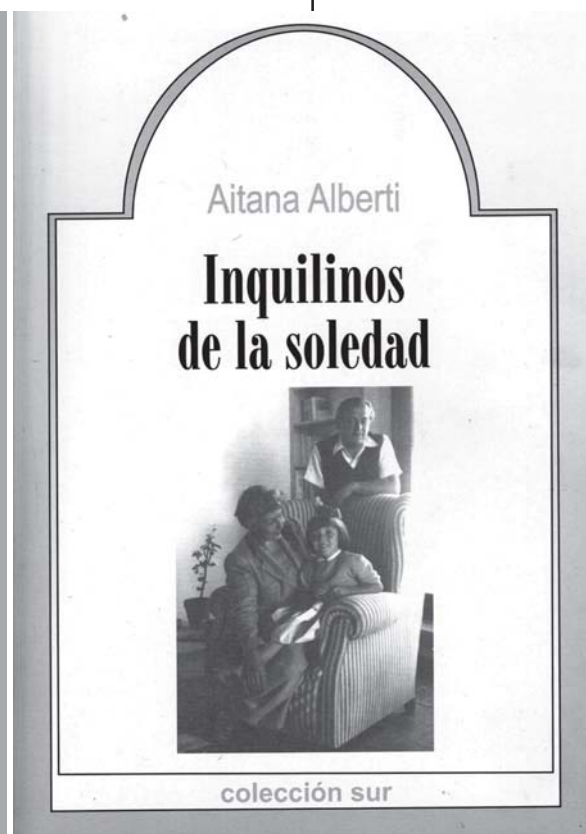
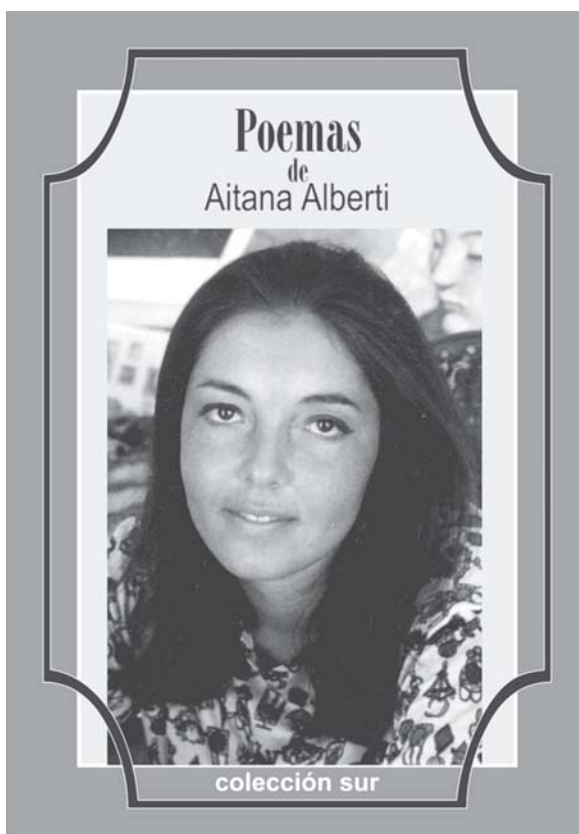
Mi padre nos leía esos poemas, a mi madre y a mí, en aquella casa muy modesta que no tenía luz eléctrica ni agua corriente, sino que se iluminaba con unas lámparas que allá llamaban sol de noche; eran

faroles iguales a los que se usaban en Cuba cuando la alfabetización. Bajo esa luz él nos leía sus poemas, que retomando la musicalidad de las canciones juveniles hablaban de los naranjos, de los eucaliptos, de las iguanas, de los perros errantes, en fin de la naturaleza que yo estaba viendo y viviendo. Entonces me empecé a dar cuenta de que mi padre era un poeta, porque hasta entonces no lo había percibido así. Yo lo sabía pero no lo sabía. Vengo a tomar conciencia plena de ello algo más tarde, cuando soy ya una muchacha de unos dieciséis o diecisiete años, pero me percaté que fue en aquellos momentos, en aquellas noches, en esos veranos de mi temprana adolescencia cuando mi padre, en el balcón de la casa, leía esos poemas sobre cosas que yo estaba viviendo, que descubro al poeta. Desde ese balconcito yo no solo descubrí la belleza de la naturaleza americana a la vez que él, sino que ese hombre que escribía sobre aquello era un gran poeta y que ese gran poeta era mi padre.

Yo escribía clandestinamente en un cuaderno muy grueso –todavía lo tengo– de paginitas cuadrículadas. Eso fue ya en Buenos Aires. Pero aunque escribía a escondidas, mi madre se dio cuenta de que yo andaba en algo raro y claro, descubrió el cuaderno. Entonces ellos, sin mi permiso –esa es la verdad– fueron copiando los poemas que más les gustaron e hicieron un librito, que todavía tengo. Esta que ves aquí es la segunda edición, impresa en Málaga, por el Centro Cultural de la Generación el 27. Cuando cumpla catorce años me regalan el cuadernito, que ellos mismos habían armado con mis poemas escritos entre los doce y los trece años. Lo titulan *Poemas de Aitana Alberti*.² Tuvo una tirada de trescientos ejemplares, que financia Losada; era una edición sin carácter comercial.

Me lo regalan para que yo a mi vez lo regale a mis amistades. Debo confesarte que me puse furiosa. Habían violado mi intimidad y a mí aquello me parecía horrible; mamá hasta lloró porque mi reacción le pareció desmedida y efectivamente, hay que reconocer que así fue. Pero también hay que entender que los adolescentes son muy secretos y todo lo que signifique perturbar esa condición los trastorna bastante. Entonces papá me pidió muy respetuosamente que corrigiera las pruebas de imprenta y después de todo me gustó. Y, tú sabes, solo tengo esta fotocopia; mi ejemplar original no sé dónde lo perdí, porque he vivido en muchos lugares y parece que se quedó por ahí. Cuando estuve en Argentina,

en 1998 –no había vuelto desde 1963, cuando nos fuimos a vivir a Italia–, fíjate cuántos años, más de treinta y cinco sin volver, me encontré con amigos y amigos míos que me dijeron: «Mira tu librito; es una lástima que no tengas ninguno, pero no te lo vamos a devolver». Redediqué varios, pues ellos vinieron con sus ejemplares –pero solo obtuve esta fotocopia– y con muchas fotografías de nuestra juventud que sí me entregaron reproducidas. Andando el tiempo, el Centro de la Generación del 27 hizo una segunda edición de mi libro. Yo tengo muy mala memoria para las fechas pero creo que fue en 2006, una tirada de cuatrocientos ejemplares, con fotos mías de chiquita, y prólogo de Zenobia Camprubí, que es una carta que ella me escribió con la opinión de Juan Ramón Jiménez, porque mi madre les había mandado el libro a Puerto Rico, donde ellos vivían. Es tan preciosa la carta de Zenobia, que el director del Centro de la Generación del 27 decidió que había



que incluirla como un prologuito, cosa que no tiene la primera edición, lógicamente. Esto fue lo primero que escribí en mi vida.

Y pasaron muchísimos años sin que publicara nada, porque realmente saber que mi padre era un gran poeta me inhibía profundamente. Digo mi padre porque mi madre nunca escribió poesía, prosa nada más, aunque una prosa muy poética. Pienso que ella podía haber escrito poesía, pero vivía al lado de un gran poeta y creo que fue una decisión muy sabia y muy consciente; nunca me lo dijo pero yo lo intuyo.

Cuando vengo a vivir a Cuba es que vuelvo a escribir, porque, como te dije, en 1963 nos trasladamos a

Italia, cosa muy atinada, aunque entonces no podíamos imaginar el horror que se adueñaría de mi país. A mediados de la década de 1970 se instauró la dictadura militar en Argentina y ahí sí que probablemente hubiéramos desaparecido, mis padres, por lo que el mundo entero sabe y yo, porque tuve una actividad política fuerte en la Universidad; de verdad te lo digo. En Roma vivieron mis padres catorce años, hasta 1977, y yo siete; los otros siete antes de su regreso los pasé en España. Allí me casé con un español que era ciudadano canadiense y nos fuimos a vivir a Canadá. Tengo dos hijas nacidas en ciudades y países diferentes: Altea, en Londres, y Marina, en Montreal. Vengo a vivir a Cuba en 1984, con mi marido y mis hijas, gracias a Nicolás Guillén. Antes de esa fecha había visitado La Habana con él y mi hija mayor; la pequeña aún no había nacido. Entonces fuimos a ver a Nicolás, que era muy amigo de mis padres y mío. Tú sabes que vivió en la

frío, que viniéramos a vivir acá. Figúrate, no es sencillo tomar decisiones tan trascendentales en un instante; y sin responderle más que con nuestras sonrisas regresamos a Canadá. Pero andando el tiempo me encuentro a Nicolás en España, donde ya estaban viviendo mis padres, pues Franco había muerto en 1975. Las cosas habían cambiado y ellos pudieron regresar a su patria en 1977. Fue en ese viaje que vi a Nicolás, en la embajada de Cuba en Madrid, y me repitió la invitación. Me dijo que él se ocuparía de todas las gestiones burocráticas, migratorias más bien, que eso conlleva. Lo cumplió al pie de la letra y entonces sí nos mudamos a la Isla, en 1984, como te decía antes, en el mes de mayo. Mi hija mayor tenía casi seis años y Marina era muy chiquitita, tan solo dieciocho meses. Por eso y porque adora y admira a Cuba, ella dice que es cubana, aunque su ciudadanía sea la española. Y es aquí en Cuba donde comienzo a escribir realmente.

Te confieso que yo sí había estado escribiendo poesía y algún cuento, pero no publicaba, porque casi siempre rompía cuanto escribía. Realmente lo primero que apareció bajo mi firma, entre 1993 y 1997, con el título *La arboleda compartida*, fueron más de ochenta artículos en el suplemento cultural de periódico ABC, de Madrid.³ En 1999, quince años después de estar viviendo aquí, publico mi segundo libro de poemas: *Y de nuevo nacer*. Existe una segunda edición aumentada muy linda, de 2008, con prólogo de César López, publicada en Zamora, por El Sinsonte en el patio vecino, una colección preciosa que comenzó con un libro de Nicolás y tiene ya varios títulos en su haber. Otros cuadernos de poemas: *Pupila al viento*, *Son del fugado cuerpo*, *A bordo de la bruma*, esta antología personal, Azimut, que salió en Costa Rica, y un libro de relatos: *Inquilinos de la soledad*. Además he publicado, y espero seguir publicando, artículos, poemas y cuentos en revistas y antologías cubanas y extranjeras.



Nicolás Guillén, Sara Casal, Aitana con sus hijas Altea y Marina en los jardines de la UNEAC, 1985.

Argentina, cuando se tuvo que ir de Francia porque no tenía documentación para seguir allí y lo iban a repatriar para Cuba. Entonces mi padre hizo una gestión ante el presidente de aquella época, Arturo Frondizi, para que lo dejaran entrar. Nicolás regresó a Cuba en 1959 desde Buenos Aires. Allá vivió como dos años y lo veíamos casi a diario. Era una persona adorable. Recuerdo el famoso soneto al jamón, que le regaló a mis padres junto con un jamón serrano español espectacular. Yo estaba cuando llegó el jamón y hasta comí de ese jamón y me acuerdo de que él se reía muchísimo cuando hablábamos de ello en La Habana. Me decía: «Aitanita –el me llamaba Aitanita–, yo le compré el jamón a tu padre con mucho cariño y tanta cosa, y tu madre se lo llevó para la cocina y ni lo probé». Y yo le decía: «Pero Nicolás, ¿tú estás seguro de que no probaste ese jamón?» Y me decía: «No, ese día no lo probé; después que lo lasquearon yo sí lo comí, pero eso fue otro día, cuando tu papá contestó mi soneto.» Y reíamos los dos, con algo de nostalgia. Nicolás era muy simpático y amoroso.

Bueno, entonces esa vez que vine de visita, cuando lo fuimos a ver a su despacho en la Unión de Escritores nos dijo que por qué vivíamos en ese país tan

Notas

¹ La Colección SurEditores presentó la segunda edición en la Feria del Libro de La Habana en febrero de este año de 2013.

² Tercera edición Colección SurEditores, La Habana, 2011. Mantiene el prólogo-carta de Zenobia Camprubí y se añade «Berlín 1955: el poema perdido».

³ Recogidos en libro de igual título por la Colección SurEditores, La Habana, 2009.

POESÍA y poética en Félix Hangelini

Yoandy Cabrera

*He imaginado que ahora voy existiendo
y que esta rara isla me despierta.*

«La imaginación de la bestia»

Félix Hangelini

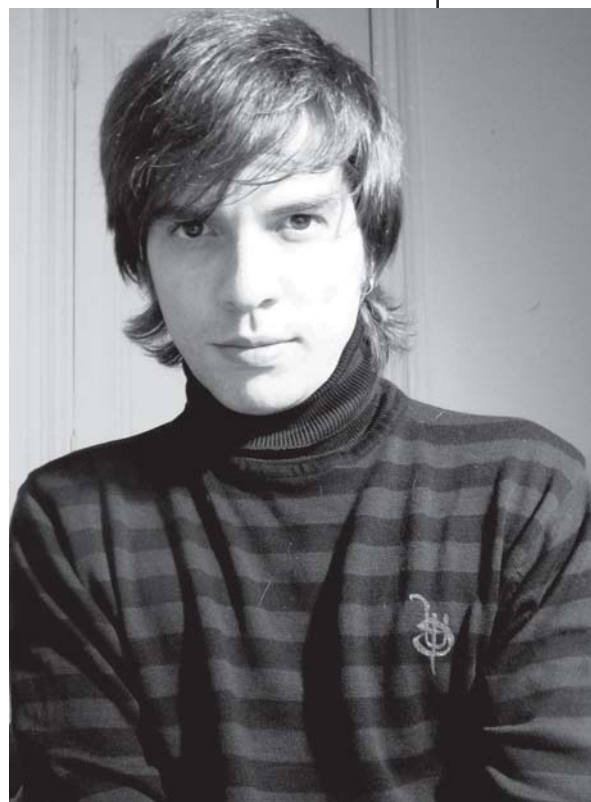
La poesía es, dentro de la obra de Félix Hangelini,¹ la más íntima y a la vez diáfana evidencia de su vocación literaria.² En una carta dirigida a Beatriz Maggi³ el primero de marzo de 2004,⁴ el joven poeta, en agradecimiento a la profesora cubana por la presentación de su libro de ensayos *La construcción de las olas*,⁵ reconoce que no sabría definirse como ensayista, y agrega:

Yo sólo escribo poemillas desde los siete años, mi vida está llena de ellos. Cajas, cuadernos, miles de ellos dispersos en cualquier parte. Los regalo, los ofrezco; otros los ejecuto en la intimidad y los oculto para que nadie los dañe. (También tengo varias traducciones, sobre todo de «Ella»,⁶ Whitman y algún otro autor en inglés.) Pero tampoco me considero poeta... ¿cómo podría? Nuestra época la caracterizan las definiciones fáciles y las clasificaciones convenientes. Necesitaré crecer mucho para poder saber qué o quién soy (si consigo ser algo). Mis 26 años delatan mi pequeñez.

Por tanto, en esa indefinición genérica que creo lo acompañó hasta el último momento, la poesía está desde los siete años y durante toda su vida. La regaló, la publicó, la ocultó, la cuestionó... Personalmente creo que fue un escritor, él mismo se veía en un futuro no como profesor (la docencia cada vez le atraía menos), sino como investigador (a la misma profesora le declara: «estudiar me justifica») y como escritor; pensaba dedicarse a escribir, era al menos su deseo. Escribir, sin definir un género, huyendo de toda clasificación, como hizo durante toda su vida. Cuando uno se acerca a su poesía sorprende la madurez hasta en poemas de su adolescencia, tanto inéditos como publicados, parecen escritos con el sosiego, la fuerza y la experiencia del que viene de regreso de muchas cosas, como el que sabe que en los oropeles del lenguaje poco se alcanza si no hay verdadera sustancia. Esta madurez en el verso y en su cosmovisión siempre

Licenciado en Letras Clásicas por la Universidad de La Habana (2006), realiza estudios de doctorado en Filología Griega en la Universidad Complutense de Madrid.

Félix Ernesto Chávez (Félix Hangelini)



la explicaba Félix diciendo que había vivido pocos años, pero tan intensamente que a veces se sentía viejo, por lo que en la misma carta a la Dra. Maggi agrega:

[H]e vivido intensamente, he tenido que madurar a fuerza de porrazos y mucha soledad, por lo que en cierto modo, mi visión del mundo es bastante sólida; llevo, sí, una cierta ventaja, y espero se enriquezca y suavice con los años (si es que tengo la dicha de la supervivencia, cada día más difícil).

Tanto en su ensayística como en su poesía, hay en Félix una tendencia hacia la sencillez, la mayor lección que aprendió de su admirada y estudiada Emily Dickinson. Eso es evidente cuando uno lee sus trabajos recogidos en *La construcción de las olas*, frutos circunstanciales de deberes y evaluaciones académicas durante la carrera de Letras; y los compara con su tesis doctoral sobre Luisa Pérez de Zambrana y con los artículos sobre las mujeres románticas hispanoamericanas a las que dedicó la mayor parte de sus horas de investigación en los últimos años. Cuando Félix dejó de sentir la necesidad de demostrar a sus evaluadores universitarios el conocimiento acumulado, cuando fue más independiente y estuvo más seguro en sus objetos de análisis, logró mayor claridad y sencillez en su discurso. En la carta referida antes, también confiesa:

Si le soy más sincero, no me enorgullezco de *La construcción de las olas*. Los veo textos demasiado académicos, a veces hasta retóricos o aburridos, juguetones y hasta entusiastas, ligeritos, que van y vienen sobre un mismo eje sin romper su propia cinética a punto de cansancio.

Contra ese academicismo luchó Félix una vez que tuvo más claro cómo y qué deseaba escribir, por ello declara a la doctora también: «Según pasa el tiempo, más me apego a la sencillez. Debe ser el cansancio tras tanto metalenguaje».

Sobre la admiración que le profesó a Dickinson, quien llegó a tener mayor incidencia en él que el propio Whitman, Félix no solo reconoció en ella a una gran escritora por su visión del mundo y su peculiaridad discursiva, sino a un alma gemela, a un ser cercano, amante (como él) de la reclusión voluntaria, del silencio, de la soledad. Los que tuvimos el privilegio de conocerlo, sabemos que había en él una tendencia casi metabólica hacia el aislamiento y el retiro:

Hay algo en aquel estilo de vida que se parece al mío. De cierto modo, también soy un recluso; y huyo de aquello que se me antoja peligroso: la gente, en general, me lo parece. Puede que hasta sea patológico, nunca se sabe.

Sin embargo, uno de los mayores valores de la poesía de Hangelini es no haber sucumbido a esos dos monstruos de la literatura universal que son Dickinson y Whitman, a los cuales estudió y veneró toda su vida. Se necesita tener las ideas muy claras y poseer una personalidad lo suficientemente sólida para no caer en la tentación de parafrasear o imitar a dos figuras tan portentosas como los autores decimonónicos mencionados. Félix tuvo carácter siempre, su obra es testimonio de ello. La universalidad egótica de Whitman en él no es estentórea,

es más bien íntima. Su yo poético se reconoce en el otro, lo incluye, pero desde la soledad de su habitación, desde el silencio que es también su escritura. De Dickinson procede la capacidad de mitificación y semantización de lo doméstico y cotidiano. Pero todo ello está en medio de una de las obras más singulares de los últimos años en la poesía cubana contemporánea.

Tampoco cedió a las modas de los años noventa en Cuba, cuando comenzó a publicar. Considero que su aversión por Dulce María Loynaz y José Lezama Lima no era en sí por los autores sino por la mala lectura y asimilación que se hizo de la obra de estos entre muchos de los poetas contemporáneos a Félix. Criticó siempre el a veces excesivo metaforismo críptico de Lezama y su incorrecta sintaxis, así como su mala puntuación. Cuestionó con argumentos sólidos, esperando que algún admirador del «maestro» le demostrara lo contrario. Sin embargo, el propio Félix fue un lector asiduo de Lezama (por eso también sus argumentos eran incuestionables) y uno lo comprende cuando lee su poesía, en la que más de una vez toma al autor de «Muerte de Narciso» como punto de partida y pretexto para la creación poética.

Su escritura parece a ratos decimonónica y romántica por su sensibilidad, por el poco uso metafórico y tropológico, y al mismo tiempo es moderna y críptica por las asociaciones insólitas e inesperadas a veces, y por la casi total ausencia de signos de puntuación (lo cual, por la ambigüedad sintáctica, multiplica las posibilidades de lectura e interpretación).

Pero el autor cubano que más veneró y que más visible huella ha dejado en la obra de Félix es Virgilio Piñera. Hangelini logra leer una de las esencias más difíciles de alcanzar en la obra del autor de *La isla en peso*: la carcajada de horror ante la nada y el absurdo de la existencia. Esa huella terrorífica vuelta burla en Hangelini evidencia que el joven cubano es uno de los lectores más profundos que ha tenido Virgilio. Los jóvenes autores de la isla (en su mayoría) han leído de la obra de Piñera su angustia existencial, la fragmentación, la insularidad como maldición y su enorme escepticismo. Hangelini, con poemas como «El grito» y «El ala leve de la felicidad», logra plasmar la gravitación y la carcajada de terror piñerianas en su cosmovisión poética de modo orgánico, nutriendo la savia de sus concepciones.

Félix publicó en vida solo un libro de poemas, *La devastación. La imaginación de la bestia*.⁷ Dentro de su obra inédita, hay cinco poemarios terminados y organizados por él mismo⁸ y un sinnúmero de poemas sueltos. Su poemario publicado pretende leer desde el propio título un descenso, la caída inevitable que él mismo estudió en el ensayo merecedor del premio de la revista *Temas* sobre la relación entre Whitman y Huidobro.⁹ En ese texto, Félix propone una lectura de *Altazor* desde un eje vertical y no horizontal; a ello (en diálogo con Piñera, con Huidobro y con autores cubanos como Lina de Feria y Damaris Calderón) apunta el propio título de su poemario: *La devastación*. Pero hay más.



diferenciar en la estructura del libro: la búsqueda, el recuerdo de un hallazgo revivido (nombrado a través de su propia negación, de la imposibilidad) y la caída. En diálogo tenso con Pessoa, Hangelini inicia la escritura en plena carretera, «a más de quinientos metros sobre el nivel del mar», *in media res*, «hacia Sóller hacia un deseo».

«La devastación» interioriza la carrera y el movimiento de los dos primeros poemas, pues «el fluir de la sangre deja pistas», «en este pétreo juego de la devastación». Parece, desde el inicio, al dejar atrás todo paisaje, que es imposible la vuelta atrás, pues la carretera «conduce únicamente a Sóller». En poemas posteriores como «No te busques no estarás» y «El ala leve de la felicidad», en el supuesto diálogo con el otro, en el pretendido regreso, está también la negación y el reverso de su propia realización.

La espera de lo perdido (entendida como absurda por el propio yo), el palabreo con el ausente, es la obstinada forma que tiene de imaginar una regresión, más bien hablando solo, y sin moverse del lugar. Paradójicamente, continúa el viaje por carreteras, curvas y pendientes;

El terror por el paso del tiempo atraviesa todo el libro, como si se viviese con las horas contadas. Cada elemento de la naturaleza, del entorno, del camino (sin necesidad de grandes giros topológicos) alcanza un enorme valor simbólico. El primer símbolo es la carretera de Sóller en Mallorca. Un viaje a la isla española hace despertar en el poeta relaciones entre islas, La Habana y Sóller, Cuba y Mallorca. El mar como factor común, como encarnación de esa máscara enorme e indescifrable que es el mundo, como nada sin forma, cambiante, que en cada ola niega cualquier posibilidad de contabilizar, de nombrar.

El yo poemático hangeliniano asume el riesgo de una vida precipitada, imprevisible, al borde del abismo (a semejanza de esas curvas y encrucijadas de las carreteras que llevan a Sóller), avanzando, dejando atrás el paisaje, la ermita, los monjes, apostando entre la gravitación y el futuro, entre el desfiladero y la esperanza, entre la caída potencial y la búsqueda indetenible. Esa carrera al volante que no cesa confiere al poemario carácter narrativo. A ello se une la concepción teatral que tiene Félix de la poesía, motivo que retoma en una serie considerable de poemas. El poemario es también una agónica puesta en escena en que movimiento, recuerdo y caída se conjugan. Tres actos podríamos

al mismo tiempo hay un no-lugar desde el que habla, una atopía, estabilidad falsa que niega toda compañía, entre brumas y recuerdos, a los cuales confirma y espanta simultáneamente. Por eso, cuando el tú que evoca dice «eso es un árbol y en él caben los ángeles» (como guiño a Blake), el sujeto lírico dice «eso es un tigre», el tigre piñeriano (o su descripción), con todo lo que el símbolo de Virgilio encierra. Queda la ausencia como un cuerpo en esa irrupción de la segunda persona, que es al mismo tiempo memoria y negación de toda posibilidad futura.

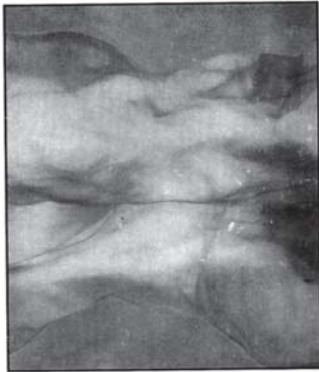
En un texto memorable del 2 de noviembre de 2011 en *El bosque escrito*¹⁰ titulado «Retrato del monstruo», el autor se presenta como bestia, en cuya imaginación encierra todo lo que observa, lo que conoce, lo que le cautiva, porque «la trampa que usa para capturarte es la misma que te dejará para siempre en los oscuros laberintos de su imaginación». (concluye, en claro diálogo con el título de su libro de poemas). Allí confiesa:

En esencia, ese tipo de monstruo es la raza más frágil que ha existido. Frágil a la belleza, a pequeños gestos de seducción, frágil a la espontaneidad y a la risa como una bocanada intensa de vida. Casi todos los monstruos que han existido han obrado en ese tipo de sombras. Se esconden

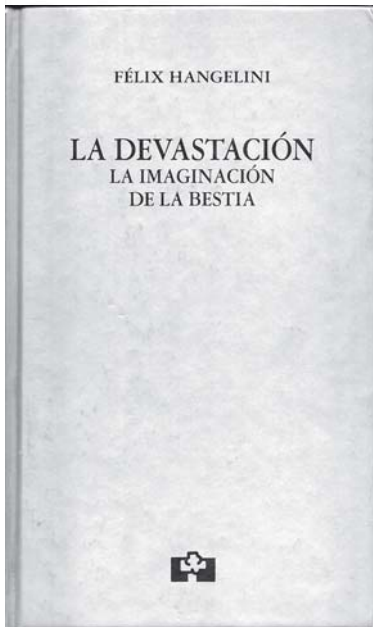
Premio
Calendario
2003

Félix Hangelini

**La construcción
de las olas**



CASA EDITORA ABRIL



en sus refugios a escribir sobre realidades que sólo ellos comprenden, o piensan comprender. Los que aparentemente se han dado a la vida son unos grandes mentirosos; no les creas. Ni Baudelaire pasó su vida en lupanares ni Whitman salió nunca de New York y proximidades... ni siquiera bebía alcohol ni tuvo los amantes que decía. Cada desorden literario implica un orden vital exquisito, metódico. Ninguno en realidad fue bello (salvo Keats o Byron; no cuenta la animal simetría de Wilde). Ninguno coqueteó con perfecciones. Ninguno fue feliz o al menos ninguno expresó cabalmente su felicidad. Todos murieron inconformes. El discurso de Félix se sostiene en un coloquialismo lírico, que (d)escribe y semantiza su entorno por medio de interconexiones infinitas a las que él llamó (a partir de Wislawa Szymborska) «bosque escrito». Que dialoga, espera, lucha a pesar de su convencimiento de que la vida es un largo desfiladero hacia el sin sentido, un camino que se extiende hacia la nada. Lo absurdo de la existencia misma puede incitar a la carcajada, a la burla del que sabe de antemano el final. El sujeto lírico busca, observa, anota, intenta encontrar, asir, dotar de significado a un cuerpo imposible que, como el propio mundo, en hilera infinita, se aleja. No puede evitar el sin sentido del futuro, y al mismo tiempo lucha contra él. La poesía para él es búsqueda y negación del *locus amoenus*.

La obra lírica de Hangelini es la crónica de una extraña y desajustada existencia en medio de un mundo donde los valores del poeta no son

los que priman. Hileras de árboles infinitos conduciendo hacia la nada, «risa innumerable de las olas» esquilea que se vuelve, en el trayecto, carcajada piñeriana. Soledad, búsqueda, evocación, hallazgo (o, más bien, sombra, memoria del hallazgo, negación del encuentro, diálogo mudo con lo absurdo e imposible) y luego, vuelta a la soledad y a la muerte por luz, lo cual lo ubica otra vez entre Dickinson y Piñera, pues ambos afirman que un sapo y un pueblo «puede[n] morir de luz».

Crónica de una vida que es, en la inmensidad universal, apenas un instante. Viaje a La Habana que es Barcelona que es Mallorca. Vida y poesía marcadas por el mar. Ola del lenguaje que asocia y engulle todo el tiempo, todos los tiempos, ensartando ínsulas como un collar, ciudades que enfrentan la inmensidad del océano a pecho descubierto. El instante de luz que nos ciega, la palabra que es también hoy su rostro más pleno, hacen que pasado y futuro converjan a través de ese bosque verbal que

es justificación y testimonio de su existencia, cierta sintáctica que leyó en Szymborska. Su propia vida fue coincidencia entre el segundo luminoso y la Historia, entre la belleza momentánea y la recuperación de lo sustancial. Su existencia ha quedado en nosotros, en los que le conocimos, como un relámpago, como deslumbramiento, que nos abrió en ráfagas y tragaluces, hacia los momentos trascendentes de la Historia. Félix es, sigue siendo, «apretado fragmento» que «dicta la eternidad sobre los muros».

Notas

¹ Félix Hangelini es el pseudónimo literario del escritor cubano Félix Ernesto Chávez (La Habana, 28 de octubre de 1977-México, D.F., 11 de junio de 2012), doctor en teoría de la literatura y literatura comparada, profesor universitario, investigador, ensayista y poeta.

² Félix escribió aproximadamente una decena de cuentos, y aunque no publicó ninguno, muchos son de una calidad y una imaginación sorprendentes. Esta parte de su obra podría parecer la más íntima por no haber sido publicada, pero en verdad es la poesía el género que mejor y más íntimo testimonio da de su cosmovisión y de sus vivencias.

³ La doctora Beatriz Maggi es una importante ensayista y profesora universitaria cubana, cuyos principales temas de investigación han sido Shakespeare y Emily Dickinson, además de otros autores de habla inglesa.

⁴ La carta en cuestión forma parte de la papelería inédita de Félix Hangelini, que actualmente se encuentra bajo la custodia de su madre Lidia López Padrón, su heredera y albacea.

⁵ El libro de ensayos *La construcción de las olas* de Félix Hangelini fue premio de ensayo Calendario en 2002, publicado por la Casa Editora Abril en 2003 y presentado por la Dra. Beatriz Maggi en la Feria Internacional del Libro de La Habana el 11 de febrero de 2004 en la sala José Lezama Lima en la Fortaleza de La Cabaña.

⁶ Así se refiere a Emily Dickinson cuando escribe a la profesora Beatriz Maggi.

⁷ Félix Hangelini. *La devastación. La imaginación de la bestia*. Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2006. Con este poemario el autor ganó el premio de la Academia Castellano-Leonesa de la poesía 2005 destinado a jóvenes creadores.

⁸ Los poemarios inéditos son *Lugares intrascendentes*, *Restauración de la luz*, *El bosque escrito*, *Las soledades de un cierto mundo* y *El comercio de las almas*.

⁹ «La vida es un viaje en paracaídas», en: *Temas*, núm. 22-23, La Habana, julio-diciembre, 2000, p. 181-90. Texto con el que el autor obtuvo el premio de ensayo de la revista *Temas* cuando todavía era estudiante de Letras.

¹⁰ En este caso me refiero al blog de Félix cuyo nombre es, como uno de sus poemarios inéditos, *El bosque escrito*. El título parte de un poema de Wislawa Szymborska. Puede consultarse en: <http://elbosqueescrito.wordpress.com/>

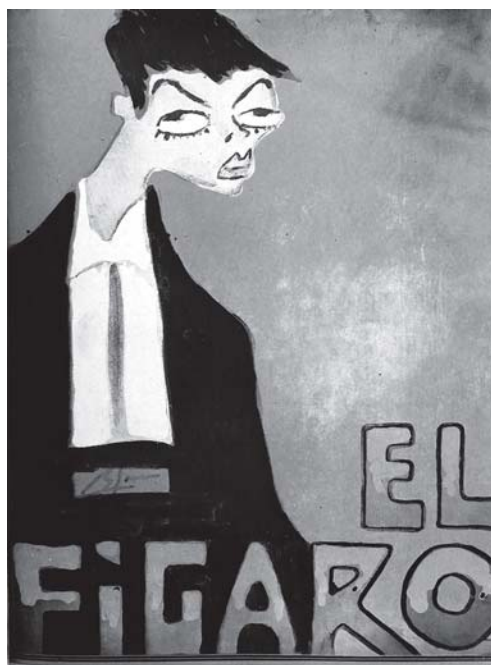
Rafael Blanco, un PRECURSOR

Lilian Llanes

Los años que transcurrieron desde el establecimiento de la República hasta 1916 fueron particularmente significativos para la historia del dibujo y el humorismo cubanos; la prensa periódica incrementó la demanda de imágenes –dibujadas o fotografiadas–, para acompañar las noticias, los textos y los vacíos de las páginas, en su propósito de atraer a un público que se fue haciendo cada vez más propenso a mirar que a leer. Apareció la nueva generación de dibujantes que abrió el camino hacia la modernidad en la gráfica nacional y arribaron a la Isla algunos extranjeros, cuya mentalidad se aproximaba a la de sus colegas cubanos más inquietos, entre otros, el granadino Sixto Osuna quien llegó a La Habana en 1906, año del debut de Rafael Blanco (1885-1955), uno de los principales miembros de la nueva generación. La llegada de Osuna se anunció así: «notable caricaturista... cuyo lápiz se ha hecho admirar en las mejores publicaciones de Sud América y México. Ha escogido *El Figaro* para hacer su debut en La Habana... una gran adquisición para el diseño gráfico cubano».¹ Unos días más tarde, otra nota era más explicativa: «Sixto traduce con la pluma en sus brillantes trabajos la delicadeza y buen gusto de su temperamento a la moderna»,² cualidades que sin duda, el dibujante español exhibía tanto en las caricaturas como en las ilustraciones que fueron publicadas, en las que se advertía su apego a los modelos franceses; hombres de frac y alegres mujercitas que pronto se harían comunes en las revistas habaneras, dentro de un lenguaje más contemporáneo que el del común denominador de los nacionales todavía apegados al llamado estilo de engruesamiento. Un estilo del que se alejaba Rafael Blanco que, inspirándose en las mismas fuentes de las que había bebido Osuna, había logrado crear ya ejemplos muy personales. De ahí que, en medio de la expectativa creada por la obra del granadino, apareciera el siguiente comentario: «Con los Sres. Osuna y Blanco gana extraordinariamente el arte gráfico en Cuba. *El Figaro* se complace en brindarles campo a su talento...».³

El joven cubano, natural de La Habana, que había realizado estudios de pintura y dibujo en la Academia de San Alejandro, hizo su aparición en el escenario artístico cubano de manera fortuita, gracias a sus vínculos con el ajedrez.

Era un hábito de aquella revista registrar la presencia en la Isla de las celebridades que la visitaban, mediante la publicación de una caricatura proporcionada regularmente por alguno de sus colaboradores. A principios de 1906, había llegado a La Habana el gran Lasker, invitado por el señor León Paredes, que presidía la Sección de ajedrez del Ateneo y Círculo de La Habana. Blanco, que compartía entonces su afición por el deporte ciencia con su vocación de dibujante, formaba parte de aquel grupo impulsor de dicho juego en el país, algunos de los



«Autocaricatura», por Rafael Blanco. *El Figaro*, julio 23 de 1911, ilustración de portada.

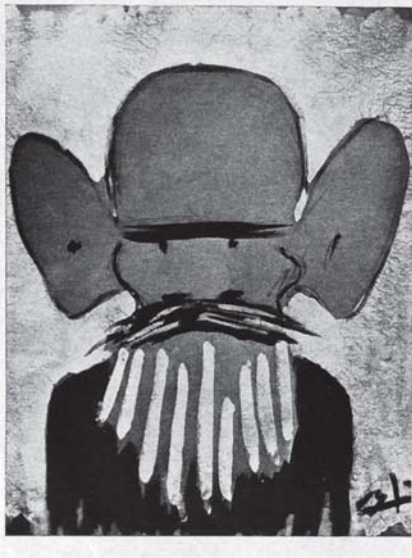
Historiadora, ensayista, crítica de arte y profesora. Entre sus últimos libros publicados están *Fotografía de vanguardia en Cuba (2012)*, *Memorias Bienales de La Habana 1984-1999 (2012)* y *Salón de Mayo. De París en La Habana, julio de 1967 (2012)*.

Notas

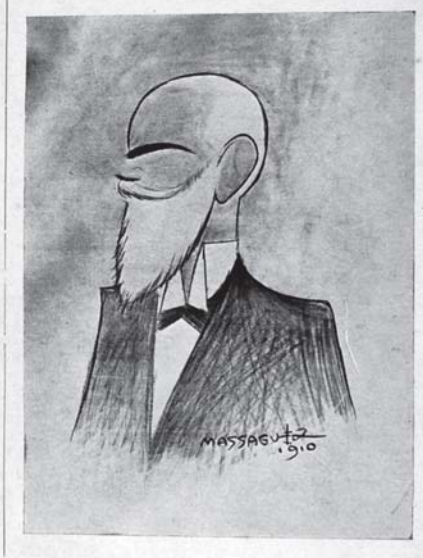
¹ «Un notable caricaturista». En *El Figaro*, 18 de marzo de 1906, p. 145.

² «Sixto Osuna». En *El Figaro*, 22 de abril de 1906, p. 205.

³ «La actualidad política: Dos notables caricaturistas». *El Figaro*, 25 de marzo de 1906, p. 155.



CÓMO LO VIÓ BLANCO.



CÓMO LO VIÓ MASSAGUER.

Arriba: «Cómo han visto nuestros caricaturistas al profesor Altamira». *El Figaro*, marzo 13 de 1910, p. 128. Abajo derecha: «El enano vendedor de abanicos», caricatura por Blanco. *El Figaro*, mayo 30 de 1909, p. 275.



⁴ Ver imagen «Caricatura de Lasker por el joven y notable amateur de ajedrez Sr. Blanco». En *El Figaro*, 1906, p. 125. Al año siguiente de aparecer dicha caricatura, su talento como ajedrecista quedó demostrado cuando, en el torneo celebrado en el Ateneo en mayo de 1907, en el que su amigo Juan Corzo se erigió campeón, quedó en segundo lugar. Acontecimiento que, siendo ya miembro del equipo de *El Figaro*, dio pie a esta simpática nota de sus colegas del semanario ante una foto en la que aparecía en compañía de otros participantes en el campeonato: «el joven caricaturista que no pierde la esperanza de llegar a campeón en 1908 (si no vuelve antes Capablanca, se entiende...)». Campeonato de ajedrez en el Ateneo. J.M.Planas, Enrique Corzo, José Antonio Buch, R. Blanco y el campeón Juan Corzo. En *El Figaro*, 20 de mayo de 1907, p. 211.

cuales, como los hermanos Corzo, estaban vinculados al semanario y fueron, probablemente, los que le sirvieron de enlace con la revista. En el transcurso de los juegos, había tenido la oportunidad de compartir con el famoso ajedrecista y captar su imagen, sin saber que no solo estaba documentando un acontecimiento dentro de la historia de dicho deporte en el país sino que, con ella, entraría él mismo en la historia del arte cubano. Una imagen que fue registrada así en la revista de marras: «Caricatura de Lasker por el joven y notable amateur de ajedrez Sr. Blanco».⁴

A partir de entonces, este joven, de apenas veintiún años, que no era más que un gran aficionado al ajedrez, conocido y respetado entre sus pares, se convirtió en una firma indispensable en las publicaciones habaneras y en uno de los primeros en abandonar el estilo hasta entonces prevaleciente en el dibujo humorístico cubano liderado por Torriente. En marzo, sus caricaturas de Tomás Estrada Palma y de Domingo Méndez Capote⁵ recibían el siguiente comentario: «...hechas admirablemente, con gran acierto de parecido y suma habilidad técnica, por el joven Sr. Rafael Blanco, que con estas y la caricatura de Mr. Lasker que publicamos hace poco, hace su debut en el género de manera notable. Estas caricaturas del Sr. Blanco, parecen obra de Forain o de Sacha, y es el estilo más difícil y moderno que usan los grandes dibujantes europeos».⁶

Refiriéndose a aquellos tiempos, Barros comentaría años más tarde: «Muy pronto, los periódicos se poblaron de dibujos firmados por él. Y el público se detuvo frente a la rudeza de los contrastes que simplificaban la concepción fisonómica de los personajes caricaturados».⁷ De hecho, en el mes de mayo ya formaba parte del equipo de *El Figaro*, la revista ilustrada de mayor circulación y prestigio del país, cuyos editores, al dar la noticia, dejaban constancia de la admiración que su obra había despertado y de la fe que se tenía en sus valores:

El joven y hábil dibujante señor Blanco, cuyo debut en *El Figaro* ha sido tan celebrado, forma desde esta semana en nuestra redacción con carácter permanente. Continuará el señor Blanco la serie de sus notables caricaturas, y con su buen gusto y fino arte, decorará las páginas de *El Figaro*. Reconocedores del talento gráfico de este distinguido y modesto joven, deseamos abrirle campo y estimularle en toda forma. Muy bienvenido a esta casa el nuevo y simpático artista, esperanza muy legítima de las artes del dibujo.⁸

Seis años después realizó su primera exposición personal, a la que siguió otra en 1914 y cuando en 1918 recibió una pensión del gobierno para estudiar en el extranjero, era ya una figura consagrada.⁹ Se sabe que por los años veinte fue inspector de dibujo de las escuelas públicas de La Habana, responsabilidad que al parecer se tomó muy en serio pues en 1925 tuvo la iniciativa de organizar, en la Asociación de pintores y escultores, una exposición con los trabajos de los niños de las escuelas a su cargo.

Su obra, diseminada en las publicaciones periódicas de los tres primeros decenios del siglo, se puede revisar en las páginas de *El Heraldo de Cuba* a partir de 1914, la revista *Actualidades*, desde 1917, y *Láminas*, donde sus dibujos comenzaron a aparecer en 1927, entre otras publicaciones en las que colaboró como *Bohemia*, *Carteles*, *Social*, *Avance*. Pero un recorrido por los trabajos realizados para *El Figaro* desde su presentación en 1906, permite apreciar los caminos que siguió en su ascendente trayectoria. Como caricaturista, su personal estilo lo diferenció incluso de aquellos que igualmente contribuyeron a sacar del marasmo decimonónico la caricatura nacional, porque en su caso, si importante fue la originalidad de su factura, no menos lo fue su capacidad para escudriñar el alma de los personajes, muy lejos de preocupar aún al común denominador de los dibujantes y mucho menos a los pintores retratistas.

Excelente observador, dejó a un lado el habitual énfasis en la deformación de los rostros para realzar uno u otro rasgo asociado a la personalidad del retratado, en los que siempre había una contenida emoción. Unas veces con líneas y manchas gruesas, otras perfilando simplemente con el lápiz, sus caricaturas eran el resultado de la comprensión fisiológica y psicológica de quienes retrataba, ante cuyas alusiones el público no podía evitar que aflorara una maliciosa sonrisa de complicidad. Con el tiempo, su factura se fue haciendo más contrastante en tanto se valía cada vez más del uso de las manchas y del color.

Su admiración por Goya lo acompañó a lo largo de su carrera y dejó una profunda huella en toda su obra, más allá de la caricatura. Como aquel grande de la pintura universal, buscó siempre la impresión momentánea. Mordaz y agresivo, su paleta igual se apegó a los grises y al claroscuro, y cuando lo necesitó, echó mano del color que mejor le servía a su propósito expresivo. No obstante, esta influencia no debe opacar la recibida de sus contemporáneos franceses y españoles, entre otros, Moyano, Fresno, Sem, Forain, Sacha Guitry.

Un panorama de las principales caricaturas aparecidas en el mencionado semanario dan fe de lo hasta aquí afirmado. En 1906, a las ya mencionadas hay que añadir las de los veteranos de la independencia Alfredo Zayas¹⁰ y F. Freyre de Andrade¹¹ así como la del actor Ermette Novelli,¹² en las que siguió la tendencia a dibujar solo la cabeza del personaje, algunas veces extendiéndola hasta el torso, de la que hay magníficos ejemplos en los años siguientes. Entre otras caricaturas, la de la diva española María Barrientos, a la que la sociedad habanera rindió enorme tributo junto a las de los actores Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero, todas de 1907. En 1908, las de los músicos Rafael Pastor,¹³ compositor de numerosas obras de concierto en Cuba y Guillermo Tomás,¹⁴ director de la banda municipal. Un año al que también pertenecen las del político Eduardo Dolz y la actriz Julia Fons.¹⁵ Merecen también atención la del escritor Carrasquilla-Mallariño¹⁶ de 1909 y la del poeta matancero Diwaldo Salom¹⁷ de 1910, en las que ya hay una voluntad más marcada de extender la figura al resto del cuerpo, aunque aún sin completarlas.

Dentro del conjunto de las caricaturas realizadas hasta entonces sobresale particularmente, la que hizo al profesor Altamira, de visita en La Habana en 1910 y que *El Figaro* publicó junto a una de Massaguer bajo el rótulo: «Cómo han visto nuestros caricaturistas al profesor Altamira».¹⁸

Este tipo de caricatura de cabeza y torso nunca la dejó de hacer y en los años subsiguientes fueron adquiriendo una notable plasticidad, cualidad apreciada, entre otras, en la del escritor Enrique Hernández Miyares¹⁹ de 1911, en la del amigo de Martí, Gonzalo de Quesada,²⁰ de 1913, la del pintor español Mariano Miguel,²¹ de 1914 y, sobre todo, en las que ese mismo año formaron parte de su exposición, como las de los escritores Raymundo Cabrera, Manuel Márquez Sterling y Enrique José Varona, la del Dr. Enrique Barnet, y la del político Orestes Ferrara.²² Dentro de esa línea de desarrollo se inscribe también la del representante a la cámara por Pinar del Río Wifredo Fernández²³ y la del político que ocupó toda la página de la portada del número del 24 de octubre de 1915. Estas piezas procedentes todas de 1914 y 1915, hechas casi todas a color, sobre cartón, por su carácter, podrían ser incluidas sin riesgo alguno como las primeras manifestaciones de la pintura expresionista en Cuba.

Merecen atención también, en tanto ponen de manifiesto su talento y habilidad para la síntesis, algunos dibujos en los que apeló a la línea como único recurso para construir la imagen. Dentro de este estilo, los primeros ejemplos datan de 1906, entre ellos la caricatura realizada a su colega Navarro²⁴ y la del veterano Marqués de Santa Lucía,²⁵ la que además le sirvió al semanario para anunciar el ingreso de Blanco a su



SONETINO

*“Una ópera seria, prefijo, et una mirona quince años”
 MCHSER.*

En los jardines crepusculares,
 mientras conlujan lumbre y color
 y son lo mismo cielos y mareas,
 nace la luna como una flor.

El viento gira por los palmares
 llenando á un tiempo valle y alcor
 de sus eglógicos musitares
 que hablan de intensas horas de amor.

...La dama es joven: tiene quince años,
 tímida boca y ojos hurraños
 á la rendida solicitud.

El es poeta. La tarde inspira....
 El ensudece. Ella suspiro,
 ¡Cómo perdemos la juventud!

Carrasquilla-Mallariño

Habana, MCHSL

Reproducido de Blanco

⁵ «Sr. Tomás Estrada Palma». En *El Figaro*, 1906, p. 154. «Sr. Domingo Méndez Capote», p. 155.

⁶ La nota no aparece firmada. Puede que sea de Barros, pero no estoy segura. Presumo que haya sido de Ramón Catalá que era un hombre bien informado y acostumbraba a hacer artículos sin firmar o utilizando seudónimos. La nota se hacía referencia también al humorista Sixto Osuna. Ver «La actualidad política: Dos notables caricaturistas». En *El Figaro*, 25 de marzo de 1906, p. 155.

⁷ Bernardo G. Barros: «Nuestros humoristas. Rafael Blanco». En *El Figaro*, 1911, p. 455-156.

⁸ «El dibujante Blanco». En *El Figaro. Revista Universal Ilustrada* (La Habana) 6 de mayo de 1906, p. 231.

⁹ Así anunció la revista *Social* su partida a Estados Unidos: «El original caricaturista cubano, redactor artístico de *La Nación* y de *Chic* ha embarcado para la Metrópoli de los *Knickerbockers*. Allí, en su estudio de la calle 57, laborará el genial artista y esperamos pronto buenas pruebas de ello». En *Social*, noviembre de 1918, p. 13.

¹⁰ «Lcdo. Alfredo Zayas». En *El Figaro*, 1906, p. 197.

¹¹ «Fernando Freyre de Andrade». En *El Figaro*, 1906.

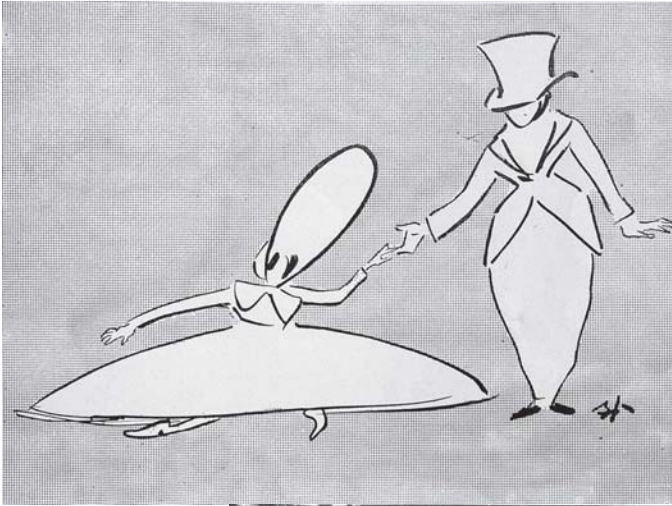
¹² «Novelli». En *El Figaro*, 1906, p. 627.

¹³ «Caricatura del maestro Pastor». En *El Figaro*, 1908, p. 258.

¹⁴ «Caricatura del maestro Tomás». En *El Figaro*, 1908, p. 463.

¹⁵ Ambas en *El Figaro*, 1908, p. 489.

Carrasquilla Mallariño «Motivo crepuscular». Ilust de Blanco. *El Figaro*, sept 3 1911, p. 539.



Arriba: «Anna Pavlowa». *El Figaro*, marzo 21 de 1915, p.167.

Derecha: «Caricatura de Lasker» por Blanco. *El Figaro*, marzo 4 de 1906, p. 125



¹⁶ «Carrasquilla-Mallariño». En *El Figaro*, 1909, p. 84.

¹⁷ «Diwaldo Salom». En *El Figaro*, 1910, p. 173.

¹⁸ «Cómo lo vio Blanco. Cómo lo vio Massaguer». En *El Figaro*, 1910, p. 128.

¹⁹ «Hernández Miyares». En *El Figaro*, 1912, p. 93.

²⁰ «Gonzalo de Quesada». En *El Figaro*, 1913, p. 31.

²¹ «Mariano Miguel». En *El Figaro*, 1914, p. 119.

²² «Raymundo Cabrera», «Manuel Márquez Sterling», «Enrique José Varona», «Dr. Enrique Barnet», y «Orestes Ferrara». En *El Figaro*, 1914, p.511.

²³ «Wifredo Fernández». En *El Figaro*, 1915, p. 629.

²⁴ «El caricaturista Navarro de *La Lucha*». En *El Figaro*, 1906, p. 185.

²⁵ «El Marqués de Santa Lucía». En *El Figaro*, 1906, p. 231.

²⁶ «El poeta Schmmidke». En *El Figaro*, 1913, p. 429.

²⁷ «Carini». En *El Figaro*, 1908, p. 623.

²⁸ «El maestro Bovi». En *El Figaro*, 1912, p. 167.

²⁹ «Mario García Menocal». En *El Figaro*, 1913, p. 268. Al referirse a esta caricatura Lagos decía ver «lineamientos de las fantásticas creaciones de Sem».

³⁰ «Alfonso Salcines». En *El Figaro*, 1916, p. 37.

equipo. No menos interesante resulta la que hizo de Jorge Schmmidke de quien *El Figaro*, en su vocación latinoamericanista, publicó el poema «Dinastía egregia» en el que el poeta ensalzaba a los más grandes escritores de la región.²⁶

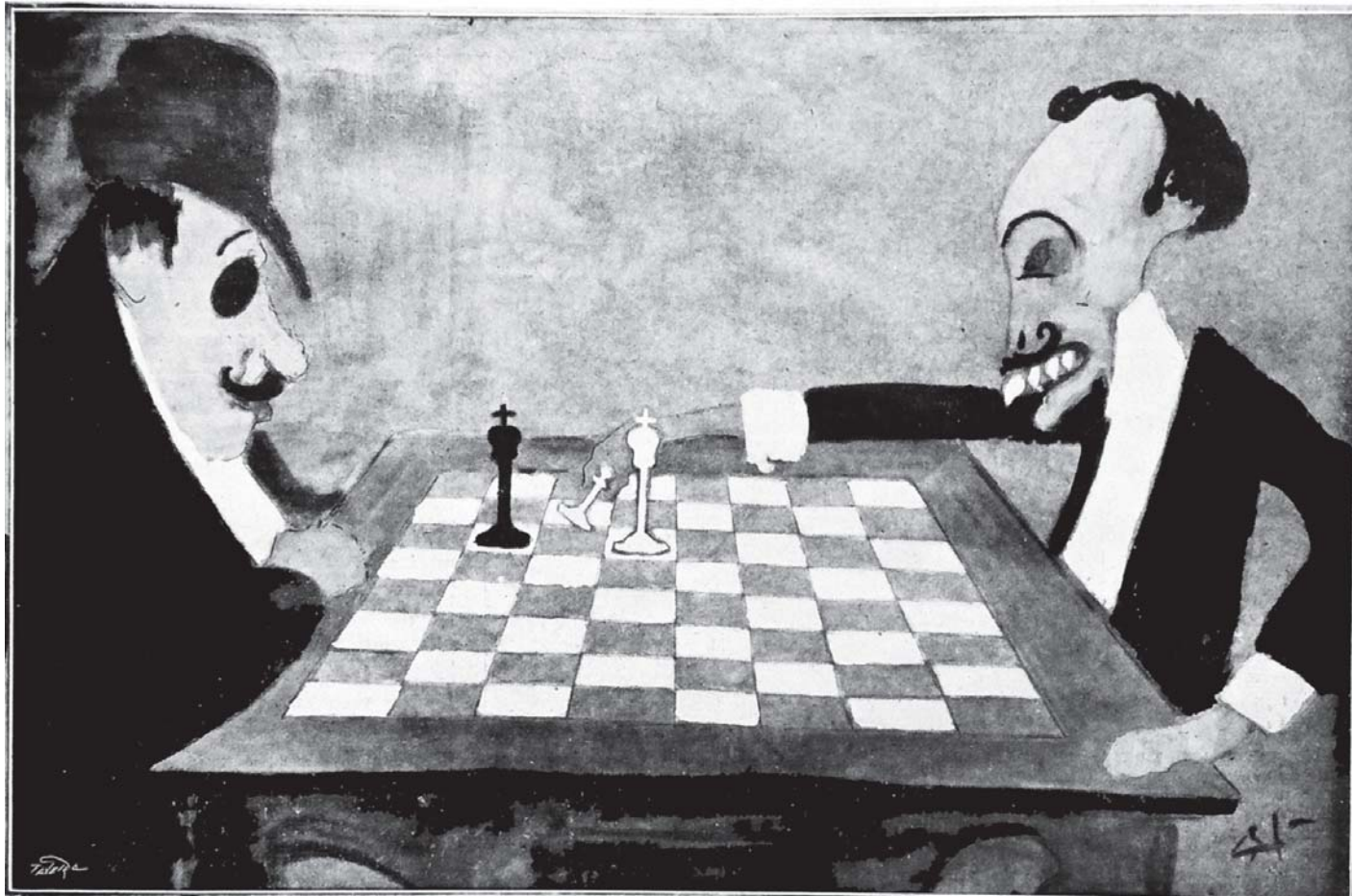
Un ejemplo temprano de los modelos en que comenzó a utilizar las figuras de cuerpo completo fue la caricatura que dedicó en 1908 al cantante italiano Luigi Carini,²⁷ quien por entonces actuaba en el Teatro Nacional y que, aún cuando está firmada, no parecería obra suya, dada la forma tan complaciente de dibujarlo, más cercana a la utilizada por otros colegas suyos, quizás momentáneamente influido por algunos españoles y franceses. Lo mismo se advierte en la del director de orquesta Bovi,²⁸ publicada en 1912, inspirada en los modelos de figuras alargadas, vistos seguramente en las publicaciones extranjeras, aunque pronto, aplicando la misma fórmula, empezó a realizar otras en las que logró preservar su personal estilo. Tal es el caso de la interpretación hecha en 1913 del general Mario García Menocal,²⁹ de imprescindible mención en este recorrido, lo mismo que la realizada al dibujante Salcines en 1916³⁰ publicada a toda página por el semanario. Una mirada a ambas revela que la mordacidad con que siempre observó a los políticos, se transformaba en simpatía cuando de sus colegas se trataba. Basta mirar las que hizo de Sirio y del propio escritor Luis Lagos.³¹

De su sagacidad para descubrir en sus personajes los rasgos propios del carácter no se escapó siquiera él mismo, si no, obsérvense sus autorretratos de 1911 y 1913.³²

Ahora bien, de la misma manera que supo captar las peculiaridades psicológicas de los hombres y mujeres que caricaturizó, fue un maestro en interpretar el espíritu de los acontecimientos de actualidad, ya fueran de índole político, social o cultural, que resumía en sus dibujos. En este sentido también se puede trazar el recorrido de su procedimiento, en términos de factura y realización de la imagen, notables por la impecable concisión y soltura del trazo, unas veces ejecutado a línea pura y en otros apelando a los recursos pictóricos. Un ejemplo de ello es la sencilla escena en la que describe la presentación del precoz pianista José Arriola en 1910, en la que, aún cuando el niño está situado de espaldas, por la manera en que dispuso su personal forma de interpretar el instrumento, era perfectamente reconocible para aquellos que lo presenciaron.³³ Mucho más elaborada es aquella en la que describió una partida de ajedrez del campeonato celebrado en 1912 así como la ilustración con la que fue anunciada la presentación de la compañía de Ana Pavlova en La Habana en 1915.³⁴ Ambas muy sugerentes. Y si esta última puso de manifiesto su extraordinaria capacidad para la síntesis, la otra fue un alarde de interpretación psicológica; una impresionante manera de mostrar el momento en que los jugadores, con ese aire de trascendencia que en todos los tiempos han asumido los ajedrecistas, permanecían abstraídos, meditando sobre cómo reaccionar ante la jugada del otro. Se trataba de una partida entre los muy conocidos entonces por los fanáticos de dicho deporte, León Paredes y Enrique Corzo.³⁵ Sin embargo, a pesar de referirse a un hecho particular en el que las caricaturas de los personajes los hacían reconocibles en su momento, el ingenio y la sabiduría con que recogió la atmósfera propia del juego y el ánimo de los contrincantes, le otorga a esa composición una dimensión humana que la valida como hecho artístico para todos los tiempos.

Ahora bien, es irrefutable que su capacidad para la parodia y la sátira se extendió a muchos asuntos, tomados por lo general de la vida cotidiana. En este sentido vale recordar algunos de los primeros «monos» que publicó en el semanario *El Figaro*, en particular el titulado «Apuntes cómicos», en los que aludió a la forma en que se relacionaban los hombres y las mujeres entonces.³⁶ Un tema que a lo largo de los primeros decenios del siglo fue recurrente en la literatura, la música popular y en otros géneros, dado el protagonismo que adquirían cada vez más las damas en la Isla.

Estos llamados monos hacían reír, pero también pensar, revelando en su autor una actitud ante la vida y el mundo nada convencional; una



filosofía que, de hecho, traspasó la frontera de la caricatura y de estos otros trabajos, más o menos vinculados a ella.

En este sentido conviene hacer una distinción entre las diferentes modalidades de su obra como ilustrador y dibujante, ámbitos en que unas veces sus trabajos apelaron a la fantasía y otras simplemente sirvieron para brindar la imagen de lo narrado en los textos literarios. Pero igualmente, en todos ellos exhibió no solo su oficio de dibujante, sino también su talento para la síntesis conceptual y visual. En la mayoría de los casos, sin poder evitar el asomo del sentido del humor con el que habitualmente se enfrentaba a la realidad que le rodeaba. De cualquier manera, sus ilustraciones recorren un amplio espectro, como si intentara experimentar con distintas formas a la vez. Fue en ellas donde hizo un mayor uso del lápiz y la pluma para sintetizar en pocos trazos el sentido de un texto. Llama la atención dentro de este ámbito, el dibujo que acompañó en 1911 las páginas de un diario de viaje a través de Europa, en el que interpretó la mirada del poeta hacia el paisaje centroeuropeo, con una economía de líneas y una modernidad verdaderamente notable.³⁷ En cambio, de ese mismo año procede una marina, más densa en el uso de la tinta y la plumilla, en la que la imagen de un velero ocupó el centro de la composición, inspirada en un poema con ese motivo.³⁸ Aunque de asunto diferente, en cierta medida recuerda, en su técnica, el dibujo «Los celos»³⁹ de Miguel Hevia publicado en el mismo semanario en 1908, a cuyo simbolismo se había apegado unos meses antes, a la hora de ilustrar el cuento «El antecesor».⁴⁰

Esa incesante búsqueda de formas expresivas por las que atraviesa en 1911 se pone de manifiesto también en el dibujo que ilustra el poema «Sonetino», de Carrasquillo-Mallariño,⁴¹ extraño igualmente dentro de su producción en general.

En 1912, comenzó a colaborar con Antonio Iraizoz y otros escritores costumbristas del momento para cuyas crónicas realizó algunas ilustraciones de especial interés. Entre otras vale destacar aquéllas en las que se refirió a los tipos populares habaneros,⁴² las que acompañaron el texto «De la inexplicable curiosidad callejera»,⁴³ alusivo a los hábitos de la población ante cualquier evento o suceso de la vida cotidiana; y la serie en que añoraba las tertulias de antaño, en una de las cuales se

«Una partida de ajedrez entre León Paredes y Enrique Corzo», por Blanco. *El Figaro*, mayo 12 de 1912. p. 277

³¹ «Luis Lagos» y «Lagos/Sirio». Ambas publicadas en *El Figaro*, 1913, p. 316.

³² «Rafael Blanco». En *El Figaro*. Portada del número de 23 de julio de 1911. «Autocaricatura» por Blanco. En *El Figaro*, 1913, p. 316.

³³ «La actualidad. Pepito Arriola en el piano», dibujo. En *El Figaro*, 1910, p. 130.

³⁴ «El minuet de Paderewski bailado por dos distinguidos artistas de la troupe rusa de Ana Pavlova». En *El Figaro*, 1915, p. 167.

³⁵ «Una partida de ajedrez entre León Paredes y Enrique Corzo». En *El Figaro*, 1912, p. 277.

³⁶ «Apuntes cómicos». En *El Figaro*, 1906, p. 244.

³⁷ «Alice Marsh, a Manuel Ugarte». En *El Figaro*, 1911, p. 610.

³⁸ En *El Figaro*, 1911, p. 539.

³⁹ «Los celos (dibujo simbólico por Miguel Hevia)». En *El Figaro*, 1908, p. 416.

⁴⁰ «Y ese otro ser humano de quien yo no soy sino la sombra, es mi tío...». En *El Figaro*, 1911, p. 400.

⁴¹ «Dibujo de Blanco». En *El Figaro*, 1911, p. 423. (Ilustración a «Sonetino» de Carrasquilla-Mallariño).

⁴² «Por esas calles. Vendedores ambulantes». En *El Figaro*, 1912, p. 345.

⁴³ «...ver arriar un escaparate o descender un palanganero sea leit motif para la detención de nuestra marcha...». En *El Figaro*, 1912, p. 415.



«¡Que me ahogo!»,
El Fígaro, julio 28
 de 1912, p. 441,
 ilustr. Blanco

⁴⁴ «Jambrina: ¡Ah, los tiempos aquellos!»
 En *El Fígaro*, 1913, p. 51.

⁴⁵ «Enfocando nuestras curiosidades y ¡Divirtiéndose de lo lindo!» En *El Fígaro*, 1913, p. 152.

⁴⁶ Ilustraciones al artículo «¡Que me ahogo!». En *El Fígaro*, 1912, p. 441.

⁴⁷ «Escena callejera», «La nodriza» y «Procesión de las burras», dibujos. En *El Fígaro*, 1911, p. 455 y 456.

⁴⁸ «Los camareros». En *El Fígaro*, 1914, p. 511.

⁴⁹ «El ciego de los portales del Albisu». En *El Fígaro*, 1909, p. 232 y «El enano vendedor de abanicos de los portales del Albisu». En *El Fígaro*, 1909, p. 275.

⁵⁰ «...son los propietarios dos criaturas contrahechas...». En *El Fígaro*, 1913, p. 499.

⁵¹ Portada de *El Fígaro*, del 13 de mayo de 1906.

podía identificar a los escritores Lozano e Iraizoz, sentados ante la mesa de un café, como era su costumbre.⁴⁴ También reflejando el imaginario visual de la época, se encuentran sus dibujos para la crónica que firmaba Lapislázuli, «Pasando el rato»,⁴⁵ sobre los hábitos desarrollados por los turistas norteamericanos en Cuba.

Pero entre todos, hay dos dibujos que con los siguientes textos al pie: «No me valieron ni los ventiladores del gran periódico» y «Los baños de mar...son muy agradables por lo que en ellos se puede pescar...».⁴⁶ acompañaron el artículo humorístico sobre el verano titulado «¡Que me ahogo!» de M. Muñoz Bustamante, cuyo tema permitió a Blanco incursionar en el desnudo de una forma que para entonces resultaba bastante atrevida; ambos, muy anteriores a aquellos que en 1930 Carlos Enríquez intentó exponer en la Asociación de reporteros de La Habana y de los que son referencias inevitables.

Muy interesante fue la mirada que extendió sobre la ciudad, en la que mantuvo ese trasfondo humano que supo extraer del hombre y la mujer común. De ello dan fe algunos dibujos de 1911 en los que, abandonando las vistas comúnmente ofrecidas de La Habana, describe escenas callejeras de los suburbios de la capital. Vale mencionar la que presta atención al habitual arreo de las burras que llevaban la leche por las barriadas, así como la que presenta la típica imagen de la robusta nodriza, cargando en contraste sus famélicos niños.⁴⁷ Unos años después, se interna en la zona más visitada de la capital donde se multiplicaban los cafés y restaurantes como inspiración para su dibujo «Los camareros», en el que, teniendo como escenario una vista del Malecón, con su Morro y su Glorieta, dos meseros esperan con su acostumbrada paciencia, la llegada de algún cliente.⁴⁸

No se pueden dejar de mencionar dentro de este panorama, dos dibujos publicados en 1909 de dos personajes habituales de

los portales del Teatro Albisu, en los que exhibió su indiscutible talento pictórico, desvinculado de la estética predominante en la retratística académica de la época. Aceptados dichos retratos por sus contemporáneos, en tanto fueron clasificados dentro del ámbito de la caricatura, solo se conocen sus reproducciones pero, de acuerdo con la información que se posee, deben haber sido hechos en acuarela o pastel, sobre cartón.⁴⁹

Dichos dibujos se encontraban dentro del mismo espíritu que animó las ilustraciones al cuento «Los jorobados», del libro de Carrasquillo-Mallariño *Cuentos y crónicas*, en los que dio forma a los personajes contrahechos que circulaban por el barrio de Luxemburgo en París, descritos por el autor. Algunos a línea pero uno de ellos, similar al estilo de los mendigos del Albisu.⁵⁰

No se destacó, como otros colegas de su tiempo, en la cartelística, aun cuando realizó algunos intentos, incluso premiados, como el proyecto que presentó al concurso de la Sociedad de fomento del teatro cubano bajo el lema «Desde el Foro». De hecho, no han quedado rastros que permitan evaluar su incursión por esta modalidad del diseño gráfico, como tampoco por el ámbito de la publicidad comercial.

Muy diferente fue su labor como diseñador de las portadas de *El Fígaro*. Una de las primeras encomiendas recibidas por él, después de su nombramiento en la revista, fue la de realizar la cubierta del número del 13 de mayo de 1906. Dedicada a Estrada Palma y Méndez Capote, marca un hito dentro de la historia del diseño gráfico cubano. En la concepción de la misma, Blanco introdujo una modalidad totalmente nueva, tanto por el perfecto equilibrio logrado en la composición de la página, como por la tipografía seleccionada, amén de la propia imagen caricaturizada de los personajes que se integraron dentro del conjunto.⁵¹ Pero sobre todo, fue el uso de los espacios vacíos de la página, lo que le ofreció una visualidad tan moderna a la misma; cualidad que reveló en otras portadas, entre ellas, la del número de 23 de julio de 1911, en la que utilizó su autorretrato, y la del 13 de septiembre de ese mismo año, alusiva a la escena de los molinos de viento, con Don Quijote y Sancho Panza en primer plano, excelente en cuanto al concepto de la

página y su combinación con la tipografía. Hasta donde se ha podido constatar, aquélla fue su primera autocaricatura, en la que dejó plasmada su personalidad con la misma penetración y sagacidad utilizadas para las ajenas.

Se volvió a dirigir la misma mirada poco complaciente en 1913.⁵² Al verlas viene a la mente la descripción de Barros al relatar su primer encuentro con el artista:

Al saludarnos me dedicó una sonrisa petulante que intentó disimular con un cordial apretón de manos. Hablamos poco. Sus miradas lo escudriñaban todo. Y en sus ademanes vivía el desparpajo natural del hombre que se siente convencido de su triunfo... Y su figura enjuta, algo despreocupada, me hizo pensar en un temperamento excepcional, capaz de todas las rebeldías y de todos los esfuerzos...⁵³

Para el año 1912, Rafael Blanco era considerado ya un artista maduro. De entonces data como ya se ha dicho, su primera exposición personal, organizada en el Ateneo y compuesta de noventa y nueve trabajos. *El Fígaro* se hizo eco de la exposición en un artículo que, más allá del sentimiento de afecto que lo hubiera provocado, revelaba en sus argumentos la convicción extendida, entre algunos de sus colegas, de estar en presencia de un artista consagrado. En una de sus partes el autor, que probablemente fuera el mismo Barros o quizás Ramón Catalá, sentenció: «La Habana tiene actualmente un artista hecho, capacitado para triunfar en todas parte». Al calificarlo de «sencillamente genial», se agregaba, en clara alusión a la generosidad con que el término se aplicaba entonces: «algún día había de escribirse con justicia este calificativo».⁵⁴

El comentarista, que elogiaba ante todo su técnica desenvuelta y plena de seguridad, insistió en las fuentes en las que había bebido el artista que «moldeando la influencia de los caprichos, y la influencia de las ideas del autor de *Los desastres de la guerra*», había logrado crear «un estilo propio, inconfundible y vigoroso, en donde la mancha delata el temperamento de un vigoroso impresionista».⁵⁵ Criterio que iba acompañado de un rechazo a aquellos que se habían dejado llevar por «la técnica amanerada, muy bella y muy convencional, como es la de casi todos los nuevos humoristas franceses que han mixtificado la noción japonesa de la línea y la intensidad alemana, hija legítima del canon japonés».⁵⁶

Conviene aclarar que Barros, amén de las relaciones que siempre estableció entre el artista y Goya, en 1913 lo comparó con el caricaturista francés Roubeyre, dibujante del *Mercure de France*, explicando que ambos, «agresivos y asépticos», mantenían «un elevado concepto de la caricatura».⁵⁷

Unos años más tarde, en 1914, Blanco volvió a realizar otra exposición personal, esta vez en los salones de la Academia Nacional de Artes y Letras. De nuevo recibió el apoyo de *El Fígaro* que en sus páginas le dedicó palabras elogiosas reiterando que, con dicha muestra, Blanco reafirmaba su reputación y daba prueba de su «notable vocación y su admirable talento».⁵⁸

A las pocas semanas, el semanario incluyó en sus páginas un artículo de Sergio Carbó, en el que el periodista, mucho más incisivo, comenzó por afirmar lo siguiente: «Rafael Blanco es uno de los pocos –los «pocos» son dos o tres– que en esta ciudad pueden titularse por su complejión moral artistas. Tiene la bella inconformidad y es suya también la radiante locura, de la cual no se arrepiente jamás. Se nace caricaturista como se nace pelotero: es algo previsto ya en la complicadísima oficina de papá-Dios».⁵⁹

Dentro de este contexto llama la atención la descripción que hace el periodista de lo que estaba sucediendo en el arte cubano en general:

Estamos enfermos de repetición, de estética, de cuadros sinópticos, de susceptibilidad, de literatura, de falsa necesidad de producir... hace falta un diluvio de fuego, como el que cayó sobre Gomorra, para



⁵² «Autocaricatura por Blanco». En *El Fígaro*, 1913, p. 316.

⁵³ Bernardo G. Barros: «Nuestros humoristas. Rafael Blanco». En *El Fígaro*, 1911, p. 455-156.

⁵⁴ «La vida artística: la exposición de Rafael Blanco». En *El Fígaro. Revista Universal Ilustrada*. (La Habana) XXVIII (19): 276-277, mayo 12 de 1912.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

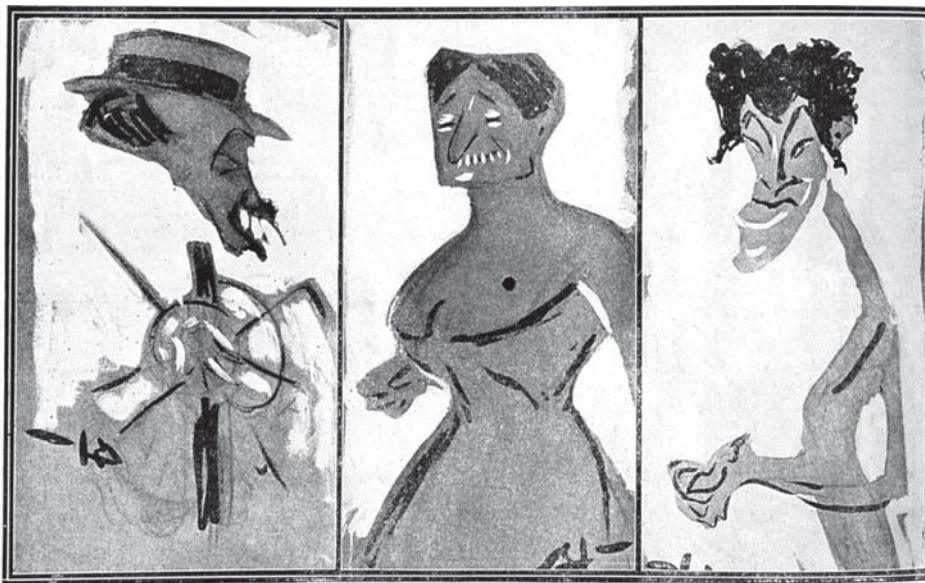
⁵⁷ Bernardo G. Barros: «La caricatura agresiva». En *El Fígaro*, 24 de agosto de 1913, p. 416.

⁵⁸ «Exposición de caricaturas». En *El Fígaro*, 1914, p. 511.

⁵⁹ Sergio Carbó: «Blanco y su exposición». En *El Fígaro*. 1º de noviembre de 1914. Entre las fotografías publicadas hay una en la que se ve el salón con las obras desplegadas en dos de sus muros y entre el conjunto formado básicamente por caricaturas y algunos dibujos, se encontraba la pintura «Los Zacatecas». De ahí que sea posible ya fechar dicha pintura que si no en ese año, fue hecha poco tiempo antes. En 1917, apareció en la revista *Social*, ilustrando el texto «Sombras. El médico de los muertos», de Emilio Roig de Leuchsenring, un dibujo que es igual a dicho óleo. Ver *Social*, Marzo de 1917, p. 25.

⁶⁰ *Ibid.*

Izquierda: «Novelli», por Blanco. *El Fígaro*, diciembre 16 de 1906, p. 627. Derecha: «Menocal», por Blanco. *El Fígaro*, mayo 25 y junio 1º de 1913, p. 268-b



que volatilice a todos los que se titulan artistas y se catalogan o los catalogan los críticos— en el enorme libro de la vanidad.... Y el meteoro «sanitario» pudiéramos provocarlo nosotros los no anquilosados por la mala voluntad y el orgullo, si no fuera porque nos detienen este aborrecible compadrazgo y este café con leche íntimo que padecemos...⁶⁰

Lanzando más lejos sus dardos concluía, refiriéndose a Blanco: «La ingenuidad es una difícil aristocracia. El vé, lo más que puede, con su propia pupila, y se abstiene de consignar en sus documentos lo que no puede ver. Por eso es ininteligible tantas veces. ¿Acaso enseñan nada de esto en «San Alejandro»?⁶¹

Esa no era, sin embargo, una opinión generalizada, situación que el propio

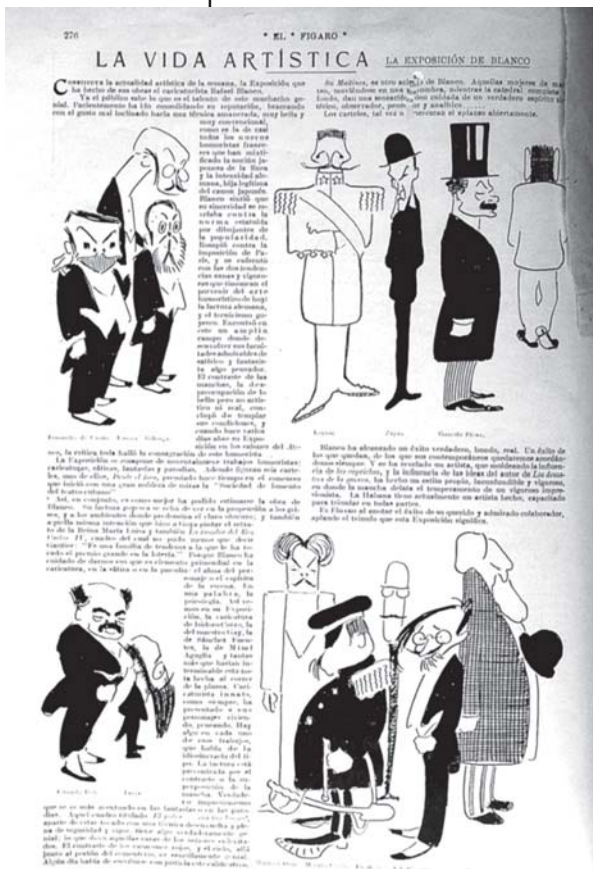
Carbó se ocupó de confirmar cuando, al relatar la inauguración de la exposición explicó que la misma había sido inaugurada «ante un pequeño, pero selecto, grupo integrado por amigos verdaderos, cofrades y curiosos con los zapatos lustrados y la intensión bondadosa». Entre ellos «unas cuantas niñas que emitían de vez en vez, y con estupefacción de los peritos, juicios discretos, sin pretensiones y exactos... Poca gente y muchos monigotes en la pared. Pero nunca tan honrada la tapia». Para concluir con un comentario que da luz sobre la actitud de Blanco ante su arte: «Pero así y con todo el artista estaba satisfecho, y dijome, bajo la intemperie de la calle, que su triunfo no estaba, como el de los empresarios, en que se agotaran las butacas, sino en haber realizado una obra sincera que lo convenciera a sí mismo de no estar alistado todavía en el mercenario ejército de los convencionales».⁶²

No volvió Blanco a realizar una exposición personal hasta fines de los años veinte. Sin embargo, su participación en los salones de bellas artes a partir de 1916 y en los de humorismo desde su fundación en 1921, permiten apreciar el rumbo que siguió su obra hasta el final de ese decenio.

Según Barros, en el Salón de Bellas Artes de 1916 no había presentado nada nuevo, todos eran trabajos conocidos. De hecho, se trataba en su mayoría de caricaturas a personalidades ilustres de la sociedad habanera o a colegas, entre ellos, el fotógrafo Santa Coloma, el escritor Isidoro Corzo, el Dr. Santos Fernández, Don Juan de Melo, el Dr. Casuso, con la excepción de un tal «Oliver» y dos tipos populares, «Billetero octogenario» y «El músico viejo».

En el siguiente apenas mostró dos piezas, «El pobre... era tan bueno» y «Lidia de gallos», que no recibieron ningún comentario de la crítica. En el de 1918, aumentó su participación, pero incluso su mayor admirador, Barros, en su larga evaluación sobre el salón de ese año, interesado entonces en valorizar la pintura impresionista, sólo le dedicó el siguiente párrafo: «Completan esta compensación estética, varios ensayos humorísticos de nuestro mejor caricaturista —Rafael Blanco».⁶³ Vale señalar que en esta oportunidad ya no había celebridades entre los sujetos dibujados por él. Personas sin nombre, figuras del circo, gente de la calle, a los que reunió bajo la denominación de tipos populares que llamó: «El gigante», «La gigante», «La osa», «El esqueleto», «El gordo», «La sin brazos», «El bailarín y el capitán», «El traga espadas» y «La enana», además de las composiciones «Los trasnochadores» y «La comida de las fieras».

Después de 1918 no volvió a participar en ningún otro salón hasta el de humorismo en 1921. En ese lapso estuvo en los Estados Unidos por un tiempo, sin que se hayan podido determinar las influencias a que estuvo sometido. Lo cierto es que a su regreso, su obra adquirió un tono más filosófico y poético, apelando a un lenguaje metafórico en sus reflexiones sobre la problemática política, social y humana del país y de su tiempo. También a partir de entonces hizo de la aguada su



⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Bernardo G. Barros: «Salón de Bellas Artes de 1918: La Pintura». En: *Revista de Bellas Artes*, enero-marzo de 1918.

⁶⁴ Alberto Lamar Schweyer: «El Salón

técnica preferida, de la que se sirvió para dibujar la serie que lo dio a conocer entre la joven intelectualidad cubana, encargada de darle un nuevo rumbo al arte y la literatura nacional.

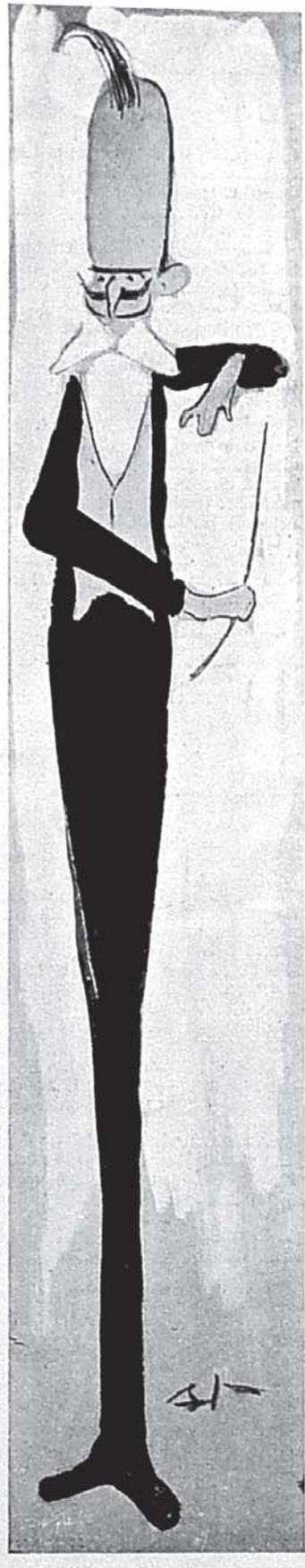
En ese decenio, aunque se mantuvo colaborando en distintas publicaciones, su obra más significativa es la que agrupa la sorprendente serie de aguatinas, en las que reflexionó sobre el fracaso del modelo de República establecido en 1902, causante de la crisis de valores que expresó a través de sus imágenes, por lo general echando mano a la sátira y la parodia, en lo que siempre fue un maestro.

Del salón de humorismo de 1921, son «La lámpara de Aladino», «La farmacia de turno», «El esqueleto en el viejo cementerio», «El último tributo», «El sexto mandamiento», «Un novato en la otra vida», «La barca de Caronte», «El mercado único», «El caballo de Atila». Entre ellas, «El altar de la patria», en alusión a los políticos que habían olvidado la famosa frase de Martí, «La patria es ara, no pedestal».

En esa oportunidad, no pasó inadvertida su presencia para el joven Alberto Lamar quien lo consideró el mejor de todos los presentes «cuyo humorismo está en la sorpresa... intencionado, sencillo, original, lleno de gracia y con sentido real, resultan sus dibujos los más interesantes», al tiempo que señaló como «los de mayor humorismo» que había en el Salón «La farmacia de turno» y «El esqueleto en el viejo cementerio»,⁶⁴ sin aventurarse aún a distinguir el peso dado en ellos a los juicios políticos.

En los años que siguieron repartió, entre los de Bellas Artes y los de humorismo, su creciente producción de aguatinas cada vez más involucradas con la reflexión política y social. En 1922, por ejemplo, en el de Bellas Artes exhibió: «La torre de marfil», «El fuego sagrado», «La degollación de los inocentes», «El arca de Noé», «El canto del cisne», «La furia de las Antillas», «El banco de la paciencia» y «La gallina ciega». Mientras en el de Humorismo estuvieron presentes: «Esto es nuestro vino», «La camisa de las once varas», «La gota de agua», «El cesto de los papeles», «El derecho de pernada», «La estatua de sal», «Hay patria todavía», «Del pie que cojean», «Todo el año es carnaval», «Que buena se da» y «La población flotante».

Justamente ante los monocromáticos dibujos de este último, el también joven escritor Luis A. Baralt Zacharie que, como muchos de los



Pág. 32: (Arriba) «Enrique Corzo», «María Guerrero» y «María Barrientos», por Blanco. (Abajo) «La vida artística». La exp. de Rafael Blanco. *El Figaro*, mayo 12 de 1912. p. 276. Pág. 33: (Izquierda) «El maestro Bovi», caricat. por Blanco. *El Figaro*, marzo 24 de 1912, p. 167. (Derecha) «Hernández Miyares», caricat. por Blanco. *El Figaro*, abril 7 de 1912, p. 193.

de humoristas». En *El Figaro*, 13 de diciembre de 1921, p. 576.

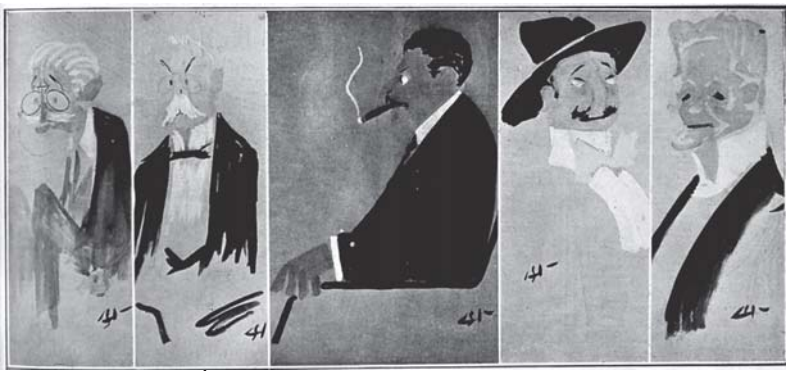
⁶⁵ Luis A. Baralt Zacharie: «Salón Humorístico». En *El Figaro*, diciembre 10 de 1922, pp. 784-785.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Gregorio Campos: «VIII salón de Bellas Artes de La Habana». En *El Figaro*, 25 de marzo de 1923. p. 154.

⁶⁹ En el Salón de humorismo de 1923: «Los libros de Alonso Quijano», «Los cuentos de Sherezada», «Las puertas del campo», «La gente conocida», «La sociedad anónima», «El carro de la moji-ganga», «El espejo del alma», «Los lugares comunes» y «Decíamos ayer...» En el de Bellas Artes: «A matrimonio sin niños», «La materia prima», «Creced y multiplicáos», «La última moda», «La linterna mágica», «Las tres gracias», «La patria chica», «El trasmisor sano» y «Apunte»./ Del Salón de humorismo de 1924 son: «El cuarto del crimen», «De cara al sol», «Columnas de humo», «La esfinge del patio», «Lluvia de estrellas», «Las hijas de Elena», «Salón de espera», «El reino de los cielos», «Mercadería averiada» y «Las tablas de la Ley»./ Del Salón de Bellas Artes de 1926: «Mujer lápiz», Apunte del natural/.



miembros de su generación apenas conocía la obra previa de Blanco, tuvo a bien cuestionarse el encasillamiento de este artista en el ámbito del humorismo. Sorprendido ante sus trabajos apuntó: «Hay en este Salón un expositor que, como humorista al menos, se destaca a gran altura sobre todos los demás. Rafael Blanco. El suyo no es un humorismo risueño, es amargo, es hosco, es espantoso...».⁶⁵ En ese sentido explicaba: «Ha visto a los que roen las vísceras de nuestro cuerpo social y les ha dicho: «No penséis que no os veo y que no me doy cuenta de vuestra hipocresía, de vuestra corrupción, de vuestra fetidez. Sé que tenemos patria, pero ¿quiénes han recibido ese legado?; sé que tenemos bandera, pero nos está holgada como 'la camisa de once varas'».⁶⁶



Esa visión de la frustrada República que Baralt compartía con los otros miembros de su generación, le permitió descubrir en los trabajos de Blanco la esencia de su inconformidad, permitiéndose reflexionar así sobre el tema en cuestión, frente a algunos de sus dibujos: «Tenemos democracia pero... ¿quiénes son los que día tras día, comprando el voto, hoy, con un acto de matonismo, mañana, con el servilismo y la doblez, siempre, van formando la conciencia colectiva, como «la gota de agua» taladra la roca? Tenemos voto, pero ¿no es, en los más de los casos, la urna electoral el «cesto de los papeles»?». Y continuaba más adelante: «Uno por uno va el índice acusador, señalando en sus diez dibujos admirables, las lacras sociales que padecemos, con la agudeza y la rebeldía del Goya de *Los Caprichos*».⁶⁷

Arriba: Caricaturas por R. Blanco: de izq. a derecha «Raymundo Cabrera», «E. J. Varona», «M. Sterling, Ferrara» y el «Dr. Barnet». *El Figaro*, octubre 25 de 1914, p. 511. Centro: Rafael Blanco en el salón de la Academia Nacional de Artes y Letras. *El Figaro*, noviembre 1° de 1914, p. 522. Abajo: *El Figaro*, noviembre 1ro. de 1914, p. 522.



BLANCO.

Caricatura por Sirio.

Se preguntó entonces Baralt si esa era una «una nueva censura de tales vicios y lacras sociales» o si era en efecto humorismo lo que había en la obra de Blanco. Una interrogante que revela una vez más la paradoja dentro de la cual ha permanecido circunscrito históricamente el artista y su obra.

De cualquier manera, aunque el escritor parecía descubrir a Blanco, para esa fecha era sin duda un nombre indiscutible dentro del arte cubano. Al año siguiente, ante las nuevas aguatintas mostradas en el salón de Bellas Artes, Gregorio Campos así lo resumió: «Rafael Blanco, sin disputa una reputación artística».⁶⁸

En las ediciones que siguieron de ambos eventos, continuó presentando sus dibujos de la misma serie,⁶⁹ pero incluyó, según los catálogos, los óleos siguientes: «El autor» (probablemente un autorretrato) en el Salón de 1923 y «Mujer con niño», «Un novato en el infierno» y «La barca de Caronte», en el de 1927. Lamentablemente no se ha obtenido información adicional respecto a dichas obras.

Ese mismo año, los organizadores de la Primera exposición de arte nuevo lo incluyeron junto al grupo de los pintores que entonces se planteaban transformar el arte cubano, además de insertar en las páginas de *Avance*, un largo trabajo de Martín Casanovas, en el que el español le reconoció su importancia y lo vinculó con la nueva sensibilidad que entonces se abría paso en el ambiente artístico nacional.

En la página 35, «Quijote», caricatura por Blanco. *El Figaro*, sep. 3 de 1911, ilust. de cubierta.



EL
F
I
L
L
O
R
A

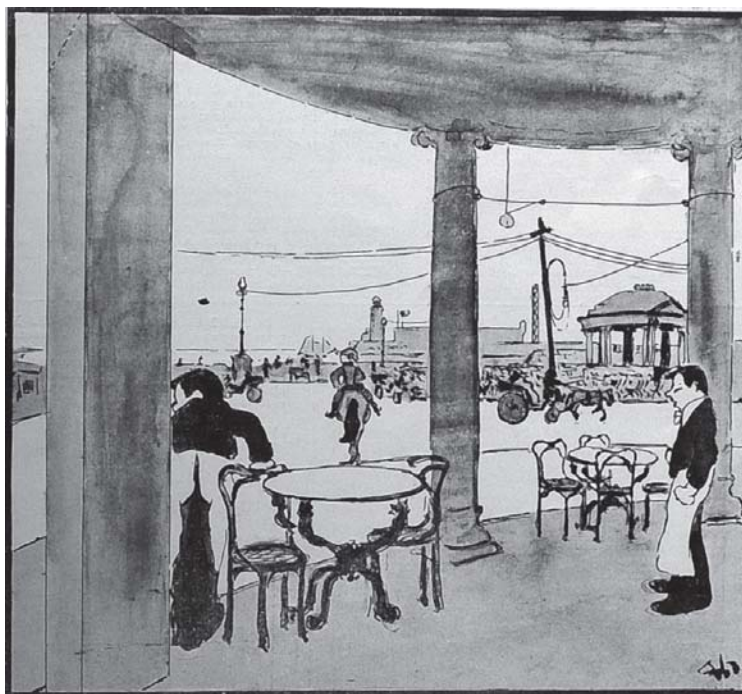
st

El Fígaro,
octubre 31 de
1915, p. 629.

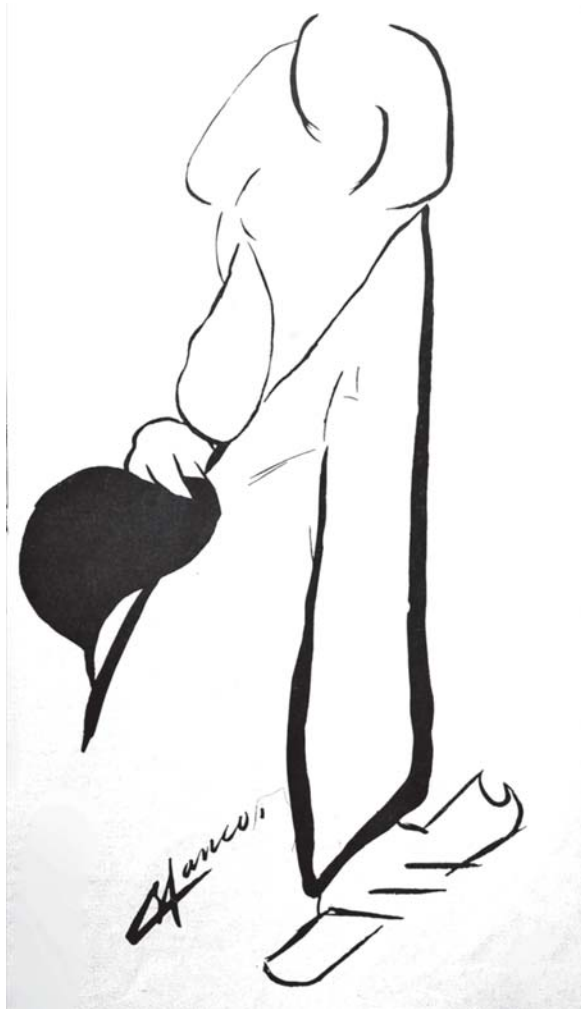
Al año siguiente, la Asociación de pintores y escultores, testigo de su trayectoria, lo reconoció como uno de los grandes del arte cubano hasta esa fecha y mostró, bajo el título de *Caprichos*, ochenta dibujos de la serie de aguatinas, algunas ya exhibidas previamente y otras inéditas. Que se sepa, todas permanecieron en poder del artista sin que hubiera algún interesado en adquirir un ejemplar, razón por la cual se mantuvo reunida y afortunadamente pasó a los fondos del Museo de Bellas Artes de La Habana, donde una selección es exhibida en sus salas permanentes. Vale señalar que en el salón de humorismo de ese mismo año de 1928 volvió a las andadas y solo mostró caricaturas, identificadas con los siguientes títulos: «El Presidente», «General Rojas», «General Delgado», «Lcdo. Barraqué», «Dr. M. Ortiz», «Dr. M. Fernández», «General Molinet», «Dr. S. Aballí», «General Alemán», «Dr. C. M. Céspedes», «Dr. G. de Celis», «Dr. Viriato Gutiérrez». Casi todos, altos funcionarios del Estado o figuras asociadas al gobierno, en lo que probablemente fue una interpretación mordaz de dichos personajes, similar a la de los cartones que posee el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, de identidad desconocida y a cuya serie quizás pertenezcan.

Rafael Blanco siempre supo que no era un artista popular. En resumidas cuentas, su personalidad inconfundible creció en medio del opaco ambiente de la pintura; y los halagos que le dispensaron algunos de sus contemporáneos se debieron en definitiva, a que nunca fue considerado un pintor. Refugiado bajo el amparo del humorismo, se permitió darles rienda suelta a su imaginación y a su creatividad, utilizando lenguajes inaceptables para la mentalidad conservadora de la época para la cual, arte era solo la pintura y la escultura. No obstante, siempre hubo quienes como Carbó, Barros y la dirección de *El Fígaro*, reconocieron tempranamente el carácter excepcional de sus contribuciones.

La historia del arte cubano, hecha por lo regular desde la pintura, ha tendido a encuadrar su figura dentro del humorismo y a limitar su proyección al campo de la ca-



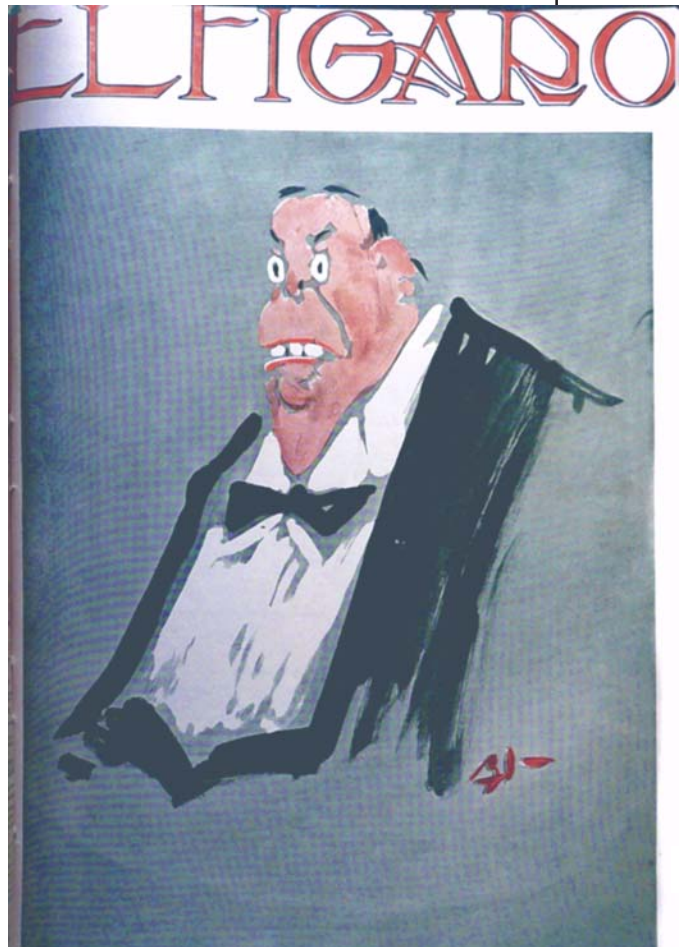
«Los camareros»,
por R. Blanco.
El Fígaro, octubre 25
de 1914, p. 511.
«El ciego de los
portales», caricatura
por Blanco.
El Fígaro, mayo 2 de
1909, p. 232.



ricatura y la ilustración. De que todo eso fue, no hay duda. Que el humorismo y el dibujo merecen el mayor respeto, también lo sabemos. Pero de lo que se trata aquí es de precisar que Rafael Blanco fue ante todo un creador, un personaje que irrumpió en el arte cubano con una fuerza y una vitalidad precursoras de otros tiempos; el primero en introducir una nueva visualidad en el conservador y trasnochado escenario impuesto por las Bellas Artes en Cuba. Un pionero del arte moderno cubano cuya creatividad se expresó a través de aquellos medios capaces de aceptar su irreverencia contra lo establecido. Lamentablemente se conocen pocas de sus pinturas, aunque por fortuna, el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana preserva la titulada «Los zacatecas» de 1914, en la que dejó claramente demostrado su talento como pintor y, junto a los cartones de retratos, su desvinculación del tradicionalismo imperante, así como su filiación al expresionismo, tendencia de la que sin duda es precursor en la historia del arte cubano.

La Habana, Mayo de 1911

Izquierda: «El Marqués de Santa Lucía», caricatura por Blanco. *El Figaro*, mayo 6 de 1906, p. 231. Abajo: *El Figaro*, 24 de octubre de 1915.

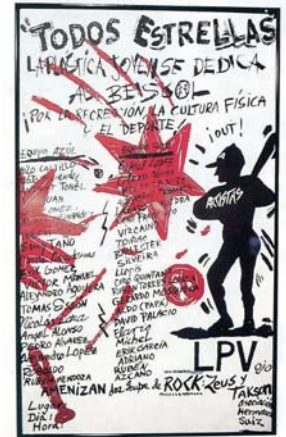


Un juego fuera de serie: La PLÁSTICA joven se dedica al béisbol

Israel Castellanos León



José Alberto Figueroa. De la serie «La plástica cubana se dedica al béisbol», 1989, (cinco fotografías), plata/gelatina, 30x40 cm. Entre el público entusiasta, Nelson Herrera Ysla (con sombrero y pulóver desgarrado) toca la tumbadora.



La exposición colectiva El Deporte, derecho de Arte, que la galería Espacio Abierto de Revolución y Cultura mostró (en dos partes) entre el 24 de septiembre de 2012 y el 30 de enero de 2013, inició su andadura museográfica con fotografías y carteles alusivos a un renombrado hecho artístico-deportivo: La plástica joven se dedica al béisbol, consensuado como un punto de inflexión en el arte cubano contemporáneo. Aprovechando esa coyuntura, alejada de homenajes por aniversarios cerrados, esta publicación se acerca al happening (suceso) y a varios de sus protagonistas, veinticuatro años después...

Cartel del Grupo Nudo (Eduardo Marín y Vladimir Llaguno): *La plástica joven se dedica al béisbol*, 1989, serigrafía/cartulina, 52 x 80 cm.



Foto: José A. Figueroa

I: Inning previo

Unos muchachos jugaban béisbol en un rectángulo de pared. Desde las cajas de bateo desdibujadas en *home*, dos de ellos hacían *swings* a los envíos de David (el de Miguel Ángel), devenido en *pitcher* por obra y gracia del espíritu posmoderno. Rearmado con guante y pelota, el vencedor de Goliath resucitaba en otra gesta, protagonizada por jóvenes artistas de la visibilidad cubana que un domingo 24, a las 3 pm, en el Estadio J. A. Echevarría, se entregó al deporte nacional...

Es la historia que graficaban cinco instantáneas de José A. Figueroa y un cartel de Nudo.¹ Otro afiche, eminentemente tipográfico y atribuido al artista de la plástica Pedro Vizcaíno, daba a conocer la nómina inicial de los equipos Azúl (*sic*) y Rojo.² Al pie de las imágenes, unos textos identificaban a algunos participantes (jugadores o animadores del espectáculo) en plena acción y/o posando para un retrato colectivo. El Juego se verificó en septiembre.³ Coincidió con el Día de Las Mercedes, virgen sincretizada con el *orisha* Obatalá. Pero el motivo religioso no determinó, ni remotamente, la fecha de ese partido. Sus organizadores no se encomendaron a ninguna deidad o panteón. La coincidencia fue involuntaria. Día, hora y lugar quedaron sin llenar en la tirada del afiche de Vizcaíno, impreso en el Taller de Serigrafía Artística «René Portocarrero».⁴

En su póster, Nudo sí alcanzó a imprimir el día de la semana, la hora y el estadio; pero omitió el mes (acaso por la inminencia del hecho y no prever su trascendencia histórica).⁵ La concreción del Juego resultó atribulada, a pesar de que la idea se «coció» con alguna antelación y se hizo algún entrenamiento en el Instituto Superior de Arte (ISA). Hubo muchas tensiones y suspicacias, propias del momento artístico y político-social.

Es oportuno recordar que la década de los 80 abrió con la muestra rupturista *Volumen I*, pórtico del llamado Nuevo Arte Cubano. Superó trabas para realizarse y recibió algunas críticas virulentas. En el mismo decenio, otras exposiciones tuvieron una recepción parecida o fueron desmontadas, total o parcialmente. Las instancias rectoras de la plástica trataban de cabildear con los artistas más irreverentes, con resultados no siempre exitosos. Existían problemas de comunicación por el lenguaje verbal y artístico, por concepciones cismáticas sobre el arte. No había toda la sinergia deseable entre promociones y/o grupos de artistas. Los críticos que abogaban por el Nuevo Arte hallaban oposición abierta en sus colegas conservadores.

1986 se declaró «Año de la rectificación de errores y tendencias negativas», solución cubana a la *glasnot* y la *perestroika* soviéticas. El Socialismo mundial padecía una grave crisis que llevó al derribo del Muro de Berlín y la disolución de la URSS: paradigma y bastión político, ideológico, económico del campo socialista. Los fundamentos y el porvenir del *establishment* fueron pasto del escepticismo. No pocos creadores cubanos emergentes apostaban por un arte desembozadamente crítico, cuestionador, de corte sociológico, que rebasaba el coto de la galería. El tratamiento desusado de símbolos patrios y figu-

ras de próceres nacionales, asumido por algunos artistas como desacralización y por ciertas autoridades como irrespeto, enturbiaban las relaciones entre unos y otros. Había desencuentros entre la ideología socio-artística y el poder político-ideológico. El gremio artístico buscaba salidas. ¿Qué podía hacer?

II: Algunos performers se pronuncian

Sobre la génesis del Juego concurren declaraciones diversas, y complementarias, de sus protagonistas. Tienen lógicos (des)encuentros, por la perspectiva de cada quien y la erosión del tiempo en la memoria individual.

Al cabo de veinte años, el artista Rafael López-Ramos (R.L.R.), radicado en EE. UU., hizo saber en su blog: «Todo comenzó con el cierre de la exposición *Artista melodramático*, de René Francisco [Rodríguez] y Eduardo Ponjuán, como parte del proyecto Castillo de la Fuerza. Luego la viceministra y presidenta del



Tonel al bate. Foto: José A. Figueroa

Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Marcia Leiseca, fue destituida, y sobrevino la respuesta del campo artístico [...].⁶ En el mismo sitio virtual, el artista Ángel Delgado y el crítico Iván de la Nuez (desde México y España, respectivamente) terciaron para hacer justicia histórica:

[angel delgado](#) [*sic*] dijo...

Tengo entendido que la idea original del juego de pelota fue de Hubert Moreno y como dices abdel [*sic*] la organizó y todo lo demás.

Según conozco la expo *Artista Melodramático*, no fue cerrada, solo le censuraron dos piezas y la expo siempre quedó abierta.

Saludos

[5/18/2009 9:43 a.m](#)

R.L.R. dijo...

Angel [*sic*], hay varias versiones sobre quién tuvo la idea, pero es algo que sólo [*sic*] Abdel puede avalar. Por eso he preferido mantener ese punto abierto [...]

[5/18/2009 11:15 a.m.](#)

IvÁN [*sic*] dijo...

Ángel tiene razón. La idea fue de Húber [*sic*].

[5/19/2009 1:06 p.m.](#)

Pág. 38, Arriba: Afiche atribuido a Pedro Vizcaíno. *Todos estrellas. La plástica joven se dedica al béisbol*, 1989, tinta/papel, 78 x 51 cm, Col. CDAV.

Abajo, versión del cartel atribuido a Pedro Vizcaíno, publicado en la revista *ArtNexus*. Col. Aldo Menéndez.

Pág. 38: De izquierda a derecha, de pie:

Peteca, Rubén Torres Llorca, Tonel, René Francisco, Nilo Castillo, Robaldo Rodríguez, Pedro Vizcaíno, ¿?, Ángel Delgado, Ernesto Arencibia, Alejandro López, Rafael López-Ramos, Glexis Novoa. Abajo, 2da fila: Abdel Hernández, Erik García, Eduardo Azcano, Iván de la Nuez, Ángel Alonso, Ciro Quintana, David Palacios.

Primera fila: Carlos Michel Fuentes, Hubert Moreno, Luis Gómez, Eduardo Ponjuán y Emy Taño Carrillo.

angel delgado [sic] dijo...

rafa [sic], estabas en lo cierto, la expo Artista Melodramático, fue cerrada dos días después de inaugurarse y bajo discusiones [sic] entre artistas y UNEAC se retiraron 5 piezas y a los 5 días reabrieron la expo al público.

5/20/2009 12:11 p.m.

Hasta ahora, algunos de los principales implicados en la aludida exposición (artistas y directivos) han preferido hacer mutis sobre un asunto tan espinoso, sensible, controversial. La muestra representó el «canto de cisne» del Proyecto Castillo de La Fuerza: programa expositivo coordinado por el ISA y el Ministerio de Cultura; a través de los artistas Alexis Somoza, Félix Suazo y la mencionada viceministra. Planteándose como hipótesis la existencia de una pluralidad de discursos en la producción simbólica cubana de entonces, e introduciendo la noción de asistencia o colaboración (entendida como alianza temporal del artista con la institución –la poseedora de los «medios de distribución»– para socializar el producto artístico), el Proyecto se inició en marzo y debía terminar en agosto de 1989. En ese lapso, dieciocho artistas deberían mostrar «las propuestas estéticas más coherentes» que, naturalmente, correspondían al ISA.⁷

Algunos de quienes participaron en el Proyecto lo hicieron después en el Juego (entre otros, René y Ponjuán). Ahora bien, todos eran parte del pujante movimiento artístico del país: en definitiva, el convocado. De cualquier manera, parece que la incidencia de lo acontecido en el Proyecto se ha sobredimensionado en lo tocante a la gestación del Partido de pelota, conocido como *La plástica joven se dedica al béisbol*.

Para Ángel Alonso, entre un hecho y otro medió una exposición (*Arte joven*) que pocos recuerdan y cuyo cierre representó la gota que colmó la copa. Se llegó a montar en la sede de la revista *El Caimán Barbudo*. Estaba conformada por obras de Ermy Taño, R.L.R., Alejandro López, el propio Alonso y otros expositores. El cartel de la muestra, realizado por Vizcaíno, era «muy parecido al que hizo para el Juego de pelota».⁸ En tal circunstancia, continúa Alonso:

hicimos una reunión en casa de Abdel Hernández en la que no solo estábamos los participantes de esa exposición sino muchos más. El motivo era elaborar una acción en respuesta a la constante censura de exhibiciones (no solo de esta sino de muchas otras) que estaba teniendo lugar. Sabíamos que tal acción de respuesta no podía tener lugar a través de las instituciones de arte, pues estas ya estaban siendo controladas, sus dirigentes eran sustituidos por otros funcionarios menos abiertos y más «confiables».

De modo que la acción no se podía llevar a cabo en el terreno de la Cultura [artística] sino en otro contexto, pues hubiese quedado invalidada por completo. El espacio deportivo era entonces una buena alternativa, y tras muchas otras ideas Hubert Moreno dijo, en tono de chiste: «A mí me encantaría ver a los artistas plásticos jugando pelota». Fue aprobado unánimemente pues sabíamos del sentido irónico que tendría (el Deporte era mucho más apoyado que la Cultura) y al mismo tiempo no lo censurarían, pues se trataba de

conseguir un estadio deportivo para jugar y la verdadera intención quedaba solapada.

Entrevistado al respecto, Abdel aseguró que el Juego «no fue propiamente como respuesta a una cosa en específico sino a una situación general, a un estado de cosas».⁹ Y reparó, especialmente, en una muestra de arte abstracto que abortó. Era «la primera exposición con la cual se quería realmente nuclear a toda la plástica, por lo menos a los protagonistas más activos, sobresalientes, de ese momento. Tenía un objetivo, digamos, de unir... transgeneracional».¹⁰

Pero –continúa con sus palabras– el propósito [...] no se logró. Entonces convoqué, en casa de mis abuelos, a un encuentro con algunos jóvenes exponentes de la plástica. Hice, digamos, algunas reflexiones sobre las cosas que estaban ocurriendo en la palestra. Ahí lancé la pregunta: ¿qué hacer para lograr la comunicación entre las generaciones? Algo que fuese como una especie de gesto de la plástica del momento hacia el contexto, hacia lo que se estaba viviendo entonces. Y surgió la idea del juego de pelota como la vía, como la forma. No recuerdo bien si fui yo quien lo propuso o si fue Michel [Carlos Michel Fuentes]. Creo que fue él, no estoy seguro, han pasado muchos años.

Pero eso no es lo importante. Lo importante es que, entre las opciones, se escogió la del juego, puntualizó Abdel, coordinador general de la iniciativa. Él gestionó el terreno, reservó día y hora a partir de los disponibles. Después, hubo que esperar más o menos una semana, no exenta de zozobras. La convocatoria al Juego se verificó, principalmente, de boca a oído (no había *e-mail*). René Francisco recuerda que Peteco (Arnol [sic] Rodríguez, quien no era artista pero sí un animador con tremenda energía) llegó al ISA «con unos cuantos amigos de aquella época, para hablar del asunto».¹¹ El hoy Premio Nacional de Artes Plásticas por la obra de la vida también recuerda que tuvieron varias reuniones, una de ellas en el espacio que él compartía con Ponjuán. El objetivo de tales encuentros «era siempre darnos confianza con la claridad colectiva de entonces».

Uno de los afiches convocantes fue

pegado por el propio Vizcaíno a todo lo largo de la calle 23 desde La Rampa, al lado del Wakamba, en el muro frontal del Pabellón Cuba, en una de las columnas del cine Yara y en el muro que está junto al cine Riviera, y en la casa del té de G y 23, donde me le sumé y bajamos por Avenida de los Presidentes [G] hasta la Casa de la Música y el Museo de Artes Decorativas [17 e/ D y E] para terminar en la Casa de las Américas [3ª y G], donde pegamos el anuncio en una de las columnas de su entrada –afirmó R.L.R. en el citado *blog*.

Entonces debieron agregárseles el día, hora y lugar para que cumplieran su función informativa y movilizadora.

II: El Juego en sich

El día del Partido beisbolero hizo calor, parecía verano aún. René Francisco recuerda que, desde horas de la mañana, fue llegando «cada uno con su facha de pelotero, algunos como Esson y Tonel muy bien vestidos de peloteros, [también asistieron] las novias de todos [...] Fue algo emocionante para nosotros

(peloteros con la botella de [ron] Bocoy y los libros de Milan Kundera en la mochila)».

Era un día de asueto, a fines del siglo XX. Pero las imágenes de Figueroa y los nombres de los equipos impresos en el cartel de Vizcaíno parecen ilustrar pasajes escritos por Julián del Casal en la centuria anterior: «El entusiasmo de los jóvenes que se escapan de las aulas para ir a la práctica, ya del bando azul, ya del bando rojo [...], el efecto que produce la concurrencia que asiste al espectáculo; las mil peripecias del juego; los gestos y chillidos de las turbas apiñadas en los escaños; los comentarios que se hacen al terminar la fiesta [...]».¹²

La coincidencia denota el arraigo de una tradición que ha penetrado en la esfera del arte, más allá del uso del rojo y el azul, colores emblemáticos de dos legendarios antagonistas: los clubes de béisbol Habana y Almendares. En *La Muerte en pelota* (1966), por ejemplo, Antonia Eiriz apeló a nuestro deporte nacional y lo grotesco-expresivo para «vomitar» sobre el lienzo el desafuero pasional rayano en el fanatismo que congrega y polariza a las multitudes en torno a un equipo u otro. Es el *pathos* que las hace rivalizar en una competencia, aunque no todos los *fans* dominen las reglas del juego ni puedan valorar igualmente el posible virtuosismo de los jugadores. Son multitudes donde coexisten espectadores diletantes y *connaisseurs*, como en el arte, y muchas veces se dejan arrastrar por las efervescencias colectivas y coyunturales.

De cualquier manera, el testimonio gráfico de Figueroa apprehendió la dinámica general del Juego de 1989 en tres aspectos esenciales: jugadores, público y cierre.

En las gradas se distingue al crítico y curador Nelson Herrera en

la «*performance*» congelada de tocar una tumbadora y animar a los jugadores. A su alrededor, algunos espectadores atienden a lo que sucede en el terreno de juego, otros conversan o caminan. No todos pertenecen al mundo de las artes visuales (había mucha relación entre los creadores de diversas manifestaciones). Se puede reconocer, por ejemplo, a la actriz de cine Mirta Ibarra. Tal fue el poder de convocatoria de un juego que no tuvo promoción en los *mass media*.

La asistencia resultó bastante numerosa, pese a los claros perceptibles en el graderío. No todos se tomaron el Juego en serio, o no hicieron acto de presencia para no «comprometerse», o tenían otras actividades priorizadas, o no eran aficionados al Deporte... Incluso, se ha comentado que el béisbol no era el fuerte de los artistas y críticos involucrados en aquella experiencia.

Ángel Alonso lo reconoció sin tapujos: «La mayoría de los que estábamos allí no sabíamos jugar pelota, especialmente yo era de los que menos sé de pelota,

por eso el Juego lo llevaban los pocos que sabían jugar, mi participación consistió en poncharme las dos veces que fui al bate, pues como cada equipo (tanto el Rojo como el Azul) era inmenso, entonces no daba tiempo a batear mucho. Al final ni se contaban a ciencia cierta las carreras. Se consensuó un resultado para informar al público».

Algunos cuestionamientos fueron mordaces. En el blog de referencia:

[enemigorumor](#) dijo...

Todos eran infinitamente mejores peloteros que pintores...

5/19/2009 9:38 p.m.

[R.L.R.](#) dijo...

Está bien, eramos [sic] mejores peloteros que pintores, pero somos mejores artistas que tú, vaya...

5/19/2009 11:53 p.m.

[enemigorumor](#) dijo...



Se me había olvidado [sic] hacer notar la función de R.L.M [sic] en el quipo...CARGABATE!

5/22/2009 10:55 p.m.

[R.L.R.](#) dijo...

Enemigo, estás haciendo una lectura equivocada de la imagen. No era cargabate sino CUARTO BATE.

La verdad es que cuando me tocó batear (Torres Llorca pitcheando y Lazaro Saavedra de Catcher [sic]) me poncharon a paso de conga. Entonces le reclamé a Lázaro y muy serio y apenado me decía que sí, que era OUT. Tenía que haber hecho como Mosquera, que tocó bola y se embasó en 1ra casi caminando. Por cierto llevaba el traje deportivo más pintoresco de todos. Camiseta y short, mostrando sus hermosas piernas.

5/23/2009 3:50 p.m.

Curiosamente, R.L.R. debió formar parte del mismo equipo (Rojo) de Lázaro y Torres Llorca, según el cartel de Vizcaíno. ¿Se confundió? En absoluto: «na-die sabía de parte de qué equipo estaba bateando,

Preparativos para el cierre musical.

Foto: José A. Figueroa.

era un gran reguero, pues lo importante no era el juego en sí [...], no fue un juego real, muchos de nosotros bateamos por los dos equipos diciendo que éramos del otro bando para que nos dieran otra oportunidad de batear. No importaba si eras del Rojo o del Azul porque, al final, todos éramos un mismo equipo: el de la plástica joven dedicada al béisbol», acotó Ángel Alonso.

En una instantánea, Figueroa señaló a Lázaro como *catcher*; pero este último no recuerda haber jugado como receptor, ni siquiera se reconoce en la foto (aunque admite la posibilidad). A Mosquera se le vio también cerca de *home*, junto a Tania Bruguera. Ambos tiraban fotos (analógicas, claro). Algunos se fijaron en que otros jóvenes jugaban *sóftbol* cerca de ellos. No dicen si lo hacían mejor. Pero sí les parecieron mejor entrenados.

III: *Game over*

Se ha escrito más sobre la génesis y la «atmósfera» del Juego que sobre este en sí. Nadie refiere quién lo ganó (¿acaso el Azul?),¹³ ni cuánto a cuánto, ni en qué *inning* acabó... Todo eso parece irrelevante. («Ahora bien, en un juego entre artistas [...] ¿quién perdería? Los artistas».)¹⁴ Y, si se mira el vaso medio lleno: ¿quiénes ganarían? ¡Los artistas! Se sabe que el Juego de 1989 no terminó como la proverbial fiesta del Guatao. Se conjuraron los entuertos y peligros acechantes.

Se cuenta que eran poco más o menos las seis de la tarde cuando decidieron terminar, después de haber maltratado al béisbol cuanto quisieron y hacer el *statement*. Dieron la vuelta al terreno agitando una tela desplegada con las siglas L.P.V. (Listos Para Vencer). Tenían un lema alternativo: ¡Por la recreación, la cultura física y el deporte! (el mismo impreso en el afiche de Vizcaíno). Pero leyeron el otro eslogan deportivo, muy popularizado. Para ellos era «un texto irónico [...] que el tiempo se ha encargado de teñir de disímiles matices, que pueden abarcar del contrasentido a la profecía», concluyó R.L.R en su *blog*. Debíó de ser, entonces, cuando se tomó el retrato de grupo exhibido en la muestra. Era el retrato (parcial, si se quiere) de una gran familia artística. De hecho, casi todos eran estudiantes o egresados del ISA. Muchos compartían ideas y trabajo en el Taller de Serigrafía, convertido en un hervidero creativo bajo la dirección general de Aldo Menéndez. Al final, no todos los relacionados en el afiche aparecen en la foto colectiva (en algunos casos, por no haber jugado). En cambio, se sumaron otros, como Peteco y Ernesto Arencibia.

Estaba prevista la actuación musical de dos grupos cubanos de rock: Zeus y Takson, pertenecientes a la Asociación Hermanos Saíz. Así se anunció en el cartel de Vizcaíno. El lente de Figueroa captó el nombre de Zeus en un equipo de música. Y René Francisco abonó que se había llamado a esa banda «para tocar mientras estábamos jugando pero [...] cortaron la electricidad durante unas horas». No se completó la exorcizante descarga rockera.

De acuerdo con el testimonio de Abdel,¹⁵ los responsables del lugar no permitieron que los instrumentos musicales se alimentaran de los tendidos eléctricos del Estadio, pese a la insistencia de unos

trabajadores del ICAIC allí presentes y muy identificados con el Juego. Hubo acaloramiento, temor de que la música atrajera a un público *non grato*. En fin: el *show* de clausura no fue musical.

IV: *Post Game*

Ese Juego, ¿fue más que un mito? En su *blog*, R.L.R. conceptualizó el hecho desde el punto de vista artístico. En su opinión, *La plástica joven...* delineó «un hipotético escenario en que ya era imposible hacer cualquier exposición y todos los artistas se dedicaban a practicar el deporte nacional, como vía de expresión estética, recurriendo a un concepto de obra no objetual –u obra de actitud– cuyos signos expresivos son complementados por el contexto y por los suplementos verbales de los jugadores, dentro del discurso sociológico para el que habíamos estado calentando el brazo durante toda la década».

Para otros, más que poner a prueba la aptitud físico-deportiva de los participantes, el Juego pulsó la actitud ético-artística de los *performers* indignados (¿qué término tan actual!). El hecho artístico-deportivo de 1989 fue calificado como *protest art*. Y, si se rastrea en la historia de Cuba, se puede hallar que, en sus inicios, el juego de béisbol llegó a tener un espíritu contestatario. En 1868, el Capitán General de turno prohibió por decreto la práctica del béisbol al considerar que tendía a la sedición, era contrario al idioma español y desafecto a la Madre Patria.

Naturalmente, los fundamentos del juego de los artistas eran de otra naturaleza. He aquí la perspectiva de Abdel:

¿Se jugó pelota o se hizo arte? Esa era la pregunta y la respuesta era que sí: se jugó pelota y se hizo arte. También se agarró a todo el mundo por un lado fresco. Yo pienso que eso le dio el éxito, pues la gente se dijo: ¡qué carajo, vamos a jugar pelota y a relajarnos un poco aquí! Y entonces se logró el objetivo que teníamos. O sea, se logró que jugara Bedia; que vinieran Iván de la Nuez, Mosquera, Flavio... y que a todo el mundo le tocara el turno al bate, y que todo el mundo «picheara», y que todo el mundo jugara en el campo corto... Fue muy sabroso.

De modo que, en esa épica, no solo tomaron parte artistas de diferentes promociones sino también críticos de diferentes edades, como Iván y Mosquera. Ahora bien: todos eran partidarios del Nuevo Arte Cubano. Abdel tampoco pasó por alto una arista del Juego: la componente lúdica del Arte, a la que se podría agregar la catártica.

Para Ángel Alonso, el Juego

ha sido el evento más auténtico y desinteresado dentro de aquel movimiento, donde más se sintió la colectividad, se borraron los egos, se sintió una fraternidad muy especial. Le concedo por eso una gran importancia, mucho más que a otros aparentemente más importantes. Esto se organizó en una casa, no obedeció a ningún interés torcido de nadie ni de ninguna institución, no fue ninguna «estrategia curatorial», no fue para ensalzar ningún nombre o inclinación estética, ni perseguir un mercado ni ponerse a tono con nadie, no tuvo NADA de artificial. Era como si el artista cambiara de oficio, como si dejara para siempre

de hacer exposiciones, como si todos nos hubiésemos metido a deportistas.

Si el Juego de 1989 se hubiera convocado ahora, ¿se habría optado por el fútbol, que le va ganando el pulso al béisbol en la preferencia de los jóvenes? A estas alturas del campeonato, sobran las conjeturas. Fue un juego de pelota. Uno fuera de serie, incluso de la Nacional de Béisbol. Sus estadísticas no están recogidas: *line-ups*, *hits*, errores, ponches, *pócher* ganador y perdedor, etc. Así que no puede contar como oficial. (Tampoco fue ortodoxo, ni pretendió serlo. Casi fue un juego «de manigua» jugado en un estadio.)

Pero sí está registrado en los anales de la visualidad cubana; en parte por el afiche de Vizcaíno (eminente tipográfico, informativo, pero también exponente de una poética del desenfado y la contingencia artística), por las fotografías de Figueroa (documentaciones de una *performance* artística, expuestas por primera vez como conjunto) y por el cartel de Nudo (ya un clásico del póster cubano en el perfil del homenaje y la parodia posmoderna).

Además, *La plástica joven...* rebasó la representación del béisbol en el soporte artístico bidimensional. En este sentido, trascendió paradigmas como el referido lienzo de Eiriz y los peloteros que pintó César Leal en los años 70, animado por la experimentación visual con el hiperrealismo. *La plástica joven...* fue una acción artística, con licencias deportivas incluidas. Al ser los propios jugadores los árbitros, el Juego resultó más anárquico y creativo, sin la figura autoritaria, normativa y censora de la que habían tratado de librarse. Apenas había reglas de juego.

Antes y después, creadores cubanos de varias manifestaciones han realizado juegos de pelota, pero no han sobrepasado la porfía coyuntural, la segregación de adrenalina y endorfina.¹⁶ A juicio de una estudiosa extranjera, el Juego de 1989 marcó «el final del auge del *performance* cubano».¹⁷ Para la cubana Elvia Rosa Castro, representó «una ruptura incluso epistemológica».¹⁸ Varios especialistas han estimado que constituyó un parteaguas entre la promoción de los años ochenta y la siguiente, un indicador de la «crisis» que no pocos artistas «resolvieron» con el éxodo. Unos emigraron y otros permanecen en Cuba, con viajes puntuales al extranjero.

Según Abdel,

el Juego de pelota como *performance* elusiva fue importante. Al haber lenguajes desencontrados que provocaban conflictos, y no funcionar las alternativas mediadoras, ¿qué funcionó?: lo elusivo, lo esquivo: el Juego de pelota». Y concluyó: «He dedicado mucho tiempo a repensar aquellas cosas. No sé cuál debería ser la mejor forma para visitar todo aquello. Creo que solo una comprensión sociológica podría verter algún tipo de luz, digamos interesante, que no esté caldeada por las tensiones del momento y pueda tener la habilidad y al mismo tiempo la neutralidad de ser una visión un poco sistematizadora.

Notas

¹ Mancuerna integrada por el artista visual Vladimir Llaguno y el diseñador Eduardo Marín.

² Según el afiche, el equipo Azul estaba integrado por: Nilo Castillo, Aldito Menéndez, Antonio E. Fernández (Tonel), Eduardo Ponjuán, Luis Gómez, Abdel Hernández, Hubert Moreno, Emy Taño Carrillo, Carlos Cárdenas, Erik Gómez, Víctor Manuel, Alejandro Aguilera, Tomás Esson, Nicolás Lara, Ángel Alonso, Pedro Álvarez, Alejandro López, Robaldo Rodríguez, Rubén Mendoza. Y el Rojo estaba compuesto por: Rafael López, Glexis Novoa, Iván de la Nuez, Alejandro Frómata, Lázaro Saavedra, René Francisco Rodríguez, Pedro Vizcaíno, José Á. Toirac, Juan Pablo Ballester, Orlando Silvio Silveira, Rodolfo Llópez, Ciro Quintana, Rubén Torres Llorca, Gerardo Mosquera, Aldo Menéndez, David Palacios, Flavio Garcíandía, Carlos Michel Fuentes, Erik García, Adriano Buergo, Rubén, Eduardo Azcano.

³ Cfr. Holly Block. *Art Cuba. The new generation*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2001, p. 163.

⁴ Esos datos no aparecen en ninguna de las dos versiones conocidas de ese cartel. La ausencia de firma ha permitido que se atribuyan al afiche diferentes autores, o sea considerado fruto de la colaboración entre varios artistas: Nilo Castillo, Carlos Rodríguez Cárdenas, el propio Vizcaíno... Sin embargo, la mayoría de los testimonios coinciden en que fue realizado por este último.



⁵ Para algunos, este cartel es posterior. Pero uno de sus autores (Eduardo Marín) sostiene que no fue así.

⁶ Rafael López-Ramos. «Los lirios del jardín», 16 de mayo de 2009. Todas sus declaraciones son de allí.

⁷ Cfr. Alexis Somoza y Félix Suazo. «Proyecto Castillo de la Fuerza». *Albur*. La Habana, no. VII-VIII, octubre de 1989.

⁸ Ángel Alonso, respuestas por *e-mail* a Israel Castellanos, 15 de febrero de 2013. Según Alonso, la directiva de aquella publicación cultural de la Unión de Jóvenes Comunistas tenía aprensiones

por la exhibición. Hizo una reunión a puertas cerradas donde Iván de la Nuez defendió mucho la muestra, «pero cuando parecía que la iban a abrir, la prohibieron. Fue [Carlos] Aldana, creo, quien puso la restricción». (Todas las citas de Alonso corresponden a la misma fuente).

⁹ Entrevista de Israel Castellanos a Abdel Hernández, 23 de diciembre de 2012, entre las diez de la mañana y el mediodía, en la redacción de *Revolución y Cultura*. Yanelys Núñez hizo la grabación y la transcribió. Todas las citas de Abdel proceden de la fuente mencionada, a no ser que se indique lo contrario.

¹⁰ De acuerdo con Ángel Alonso: «la ironía estaba en pintar abstracto para desentenderse de los problemas sociales que la plástica abordaba» y la exposición se trinchó «NO POR CENSURA sino por desorganización entre nosotros mismos, sobre todo por causa de Alexis Somoza, quien manifestaba que el factor sorpresa se había perdido, que no tenía sentido si ya se sabía lo que haríamos [...] Luis Gómez, que estuvo más cerca de la

Lázaro Saavedra como *cácher*.

Foto: José A.

Figueroa.

organización de esa expo, la mantiene en su currículum como si se hubiese hecho realmente. Eso lo decidió también disgustado con Somoza, que había desalentado a la gente». Según Abdel, la prepararon sin contar de antemano con un espacio para su exhibición. Y hallaron tantas dificultades para hacerla que determinaron no realizarla. O, más concretamente: como ya era de conocimiento público, decidieron declararla hecha en el imaginario. «Es por esto que Desiderio Navarro publicó en *La Gaceta de Cuba* un artículo [‘La retroalimentación geométrica: un arte sin problemas: es solo lo que ves’, junio de 1989, pp. 22-23] que yo considero entre las *performances* más originales e interesantes de la década: una *performance* de la escritura. Él escribió como si la expo de arte abstracto hubiese sido hecha; pero con todo el juego (digamos, elusivo) de la ilusión performativa; de hacer una cosa que se sabe no va a ocurrir. El texto era interesante desde el punto de vista experimental, por el ímpetu, por el espíritu que recogía, porque era un artículo abstracto. Era, de cierto modo, su manera de participar y a la vez de hacer posible algo que no se había podido hacer».

¹¹ René Francisco, respuestas por e-mail a Israel Castellanos, 15 de febrero de 2013. Todas las citas de René tienen el mismo origen.

¹² Cita tomada de un documento sin otros datos.

¹³ En una conversación informal, el crítico y curador cubano Frency Fernández, que asistió al Juego, no titubeó en decir que el equipo ganador fue el de Tonel: ¿es decir, el Azul?

¹⁴ Elvia Rosa Castro. «Play off (a propósito también de Antonia)». *Artecubano*. La Habana, no. 1/2004, p. 32.

¹⁵ Preguntas suplementarias a Abdel, 29 de enero de 2013, sobre las 2 de la tarde, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

¹⁶ Uno de ellos, desarrollado entre escritores y artistas, inspiró el poema *Pío tai*, de Roberto Fernández Retamar, reproducido en *Revolución y Cultura*, no. 1/2004, p. 57.

¹⁷ Francine Birbragher. «Performance cubano en los ochenta». *ArtNexus*, Colombia, no. 37, julio-septiembre de 2000, p. 66.

¹⁸ Cfr. el citado *blog*.



Rafael Acosta de Arriba, merecedor del Premio Nacional de Investigación Cultural 2012, reconocimiento anual que recibe nuevamente, rememora su polifacética carrera en la que se articulan, el poeta, el ensayista, el gestor cultural, el investigador histórico y el crítico de arte.

Anidadas en su obra intelectual se encuentran también notables influencias y pasiones arraigadas como son su tradición cespédiana o su encomiable rescate y presentación de la obra del mexicano Octavio Paz en Cuba.

La hibridación entre el matemático-poeta que evoca a Leibniz y admira a Henri Michaux otorga a Acosta de Arriba una originalidad sobresaliente que le permite ofrecer criterios novedosos acerca del ejercicio del pensamiento crítico, el papel del intelectual hoy y los esfuerzos por producir y fecundar conocimientos sobre la cultura cubana.

—¿Cuándo se descubre poeta? ¿Su interés por la ensayística llegó antes o después de su interés por la poesía? ¿Se complementan ambas como herramientas de creación?

—En los inicios de los noventa comencé a escribir poemas, de hecho son de ese período la mayoría de los textos que integraron los poemarios publicados posteriormente. Fue un impulso más que una decisión consciente, o ambos a la vez, una intensa sensación que significó pasar con apremio al papel ideas, imágenes y emociones, así surgieron los primeros poemas. Se los presenté a poetas reconocidos que me estimularon a seguir adelante. Cintio Vitier, Víctor Fowler, Ramón Fernández Larrea, Marilyn Bobes y Reina María Rodríguez leyeron esos textos iniciales y me estimularon críticamente. Frecuenté por esos años la azotea de la casa de Reina María y allí leí poemas y escuché a otros poetas jóvenes y no tanto; advertí en ese escenario un interés genuino por la literatura, también visité con cierta asiduidad la ciudad de Matanzas y me relacioné con Alfredo Zaldívar y la increíble tropita de Ediciones Vigía.

Con Norberto Codina, otro poeta, y ya para ese entonces al frente de *La Gaceta de Cuba*, proseguí mis diálogos sobre literatura y sobre cualquier tema iniciados desde muchos años atrás (es una amistad como pocas, ha resistido y se ha nutrido de más de cinco décadas de fraternales relaciones) y me abrió las puertas de la publicación. Igual sucedió con Jaime Saruski y su ofrecimiento para publicar en la revista *Revolución y Cultura*, y con Julio Le Riverend que aprobó mis primeros textos en la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. A su vez, Zaldívar publicó algunos de mis trabajos en su revista y luego fue publicado el poemario *Puertas oscuras*, y a poco tiempo Ediciones Abril publicó otro, *Profecía del vino*, en fin, que así comenzó, de pronto, mi incipiente existencia como escritor. De manera que primero fue la poesía, pero casi simultáneamente ocurrió la práctica del ensayo. Desde luego que ambos géneros literarios se complementan, percibí esa interrelación como posible y siempre miré (o mejor, leí) a autores que marcaban la pauta, la referencia en ambos géneros.

El inalienable derecho a la libertad de pensar

Rosario Alfonso Parodi

ceso que sucedió justo a continuación del momento que se puede considerar el más estable y mejor logrado en sentido general de los años posteriores a 1959: los ochenta, es decir, la crisis funcionó como un anti-clímax. Se produjo entonces la caída en el abismo, las carencias sin fin, los apagones de muchas horas, la escasez de muchas cosas necesarias, las penurias de todo tipo. De manera que se combinaron elementos que impactaron con mucha fuerza la credibilidad en el proyecto político-social y casi todo se vino abajo. No tengo que explicar mucho sobre esto pues todos recordamos con amargura aquellos años; se atravesó una nueva etapa de dificultades

y sacrificios, una más, ahora en grado superlativo y la gente se vio impulsada a enfrentar este momento desde la pasividad del desconcierto o desde la conducta de encontrar fórmulas «salvadoras» ante el desastre.

Yo recién comenzaba mi trabajo en la Biblioteca Nacional José Martí y decidí aprovechar al máximo esa posición y entregarle todo mi tiempo. Era jefe del Departamento de Publicaciones y Conservación de la institución, trabajo que no me ocupaba demasiado tiempo y leí con furia durante tres años, además de encargarme con pasión de la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. Mi primer hijo acababa de nacer y esa experiencia única la combiné con intensas lecturas y con diálogos con Julio Le Riverend (entonces director de la biblioteca y de la revista); yo armaba los números de la publicación y él los aprobaba después de un análisis que hacíamos de conjunto; también conversaba mucho con Panchito Pérez Guzmán, Ramón de Armas, Walterio Carbonell (ya para esa fecha deteriorado intelectualmente), Víctor Fowler, Araceli García Carranza y otros intelectuales que visitaban la biblioteca o laboraban en ella y que conocía de antes o comenzaba a conocerlos allí. De forma especial recuerdo mis diálogos con Cintio Vitier, Araceli García Carranza y Víctor Fowler. Fueron relaciones muy provechosas para mí y que me llenaron en el momento de zozobra que atravesábamos todos los cubanos en sentido general.

En aquellos momentos, como mencioné anteriormente, redacté mis primeros ensayos sobre el pensamiento de Carlos Manuel de Céspedes, elaboré una biobibliografía sobre esta figura en la que reuní, organicé y jerarquicé toda la información (pasiva y activa) que había dispersa en archivos, hemerotecas y papelerías a lo largo del país y comencé mis indagaciones sobre la obra de Lezama Lima y sobre artes visuales, que concluyeron igualmente en ensayos publicados.

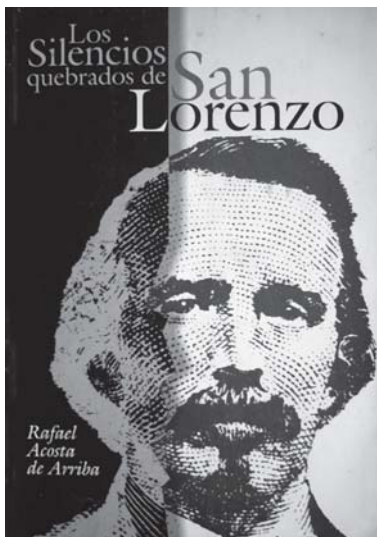
Visto hoy a la distancia de poco más de veinte años pienso que aproveché con fecundidad intelectual aquel período catastrófico y lamentable para la sociedad cubana. Me preguntas si experimenté un reforzamiento de mi identidad y libertad individual y tengo que decirte que sí, definitivamente. Fue un

–La década de los noventa, etapa de constricción en muchos sentidos, fue para usted una década prolífica en la que escribió varios libros de poesía y sus Apuntes sobre el pensamiento de Carlos Manuel de Céspedes (1997). ¿Cómo recuerda, más allá de la imagen poética, ese momento? ¿Cree que el periodo especial ayudó, dentro de las carencias, a reforzar identidades y libertades individuales?

–La llegada de la crisis en los noventa, eufemísticamente llamada período especial, fue un estremecimiento para los cubanos, una sacudida en todos los órdenes de la vida material y afectiva o espiritual. Primero, visto desde la perspectiva ideológica, los países en los que se había gestado el pensamiento y la práctica de la gran utopía social, renunciaban voluntaria y masivamente a ella, lo que nos dejó atónitos, a los cubanos, fieles seguidores de esa experiencia a este lado del océano. La gran Unión Soviética y la RDA, por citar los dos ejemplos más representativos, resignaban su camino a un «socialismo» que después fue posible criticar pero que hasta ese momento era sacrosanto y respetabilísimo en nuestro ámbito.

A seguidas vino el rápido agravamiento de las condiciones materiales y alimenticias en el país, un pro-

Periodista, trabaja en el Instituto Cubano de Investigación cultural Juan Marinello.



momento, al menos para mí, de reordenamiento y depuración de ideas fetiches y paradigmas venidos a menos, de despertar por completo de un relativo sueño en el que veíamos claramente el final de un camino que nos conduciría inexorablemente a un feliz destino. La Historia (con mayúsculas) se mostraba dura con el curso del proyecto social cubano y nos decía brutalmente que la verdad no era tan simple como creíamos y que debíamos repensar en profundidad todo el camino recorrido. Pero a pesar de que sufrí, al igual que todos, las inclemencias de aquellos años, los absurdos (que no tienen nada que ver con las carencias, sino con el factor humano del asunto) de la burocracia administrativa y las iniquidades de una crisis dura como ninguna otra durante los años posteriores a 1959, estoy convencido de que aproveché muy bien intelectualmente ese tiempo.

—¿Cómo descubre a Octavio Paz y qué de este autor lo hace a usted tornarse apasionado estudioso y casi un pionero en Cuba en el rescate de su obra?

—Un amigo me prestó un día *Libertad bajo palabra* y al leerlo sentí una sacudida, luego seguí buscando más libros suyos (leí casi toda su poesía en la BNJM), experimenté un

estremecimiento y un enganche desde el primer momento. Fue también un vehículo eficaz para conocer otras poéticas y otros autores no menos importantes como Michaux, Gorostiza, Donne, Basho y otros muchos más. En medio de esa placentera inmersión en la oceánica obra paciana comencé a hacer mis primeros apuntes acerca de ella y un día Víctor Fowler y Orlandito García Lorenzo, conversando en la terraza de Ediciones Vigía, me sugirieron a dúo que armase una charla con dichos apuntes. Acepté gustosamente y di la conferencia en un espacio que organizaba Orlandito sobre temas de literatura en la Biblioteca Gener y Delmonte (que dirigió hasta su prematura muerte); sucedió en la primavera de 1992 y creo que fue la primera charla que se dio en Cuba sobre la obra de Octavio Paz. Se realizó a sala repleta y con muchas preguntas so-

bre el tema hechas por jóvenes principalmente para los que esta figura de las letras mexicanas y universales era un verdadero enigma por la dificultad que existía (existe) para conseguir sus libros. Zaldívar me pidió después que llevase al papel la conferencia y la publicó como un cuaderno en Ediciones Vigía («Los signos al infinito»), con lo que también se cumplimentó la existencia del primer texto publicado sobre Paz en muchos años en el país (sólo existía una reseña de Cintio Vitier sobre un poemario de Paz, *La estación violenta*, publicado en el primer número de *Nueva Revista Cubana*, en 1959).

Seguí profundizando y escribiendo más sobre su obra y participé en un Coloquio Internacional sobre Poesía Hispanoamericana de los sesenta, en Casa de las Américas (en 1994), donde compartí panel con Federico Álvarez y otros autores latinoamericanos; mi charla versó sobre el erotismo en la poesía de Paz. También puedo citar en esta saga de acciones en pro de la obra del mexicano mi contribución a un vasto repertorio bibliográfico¹ sobre la obra de Paz que se editó por El Colegio de México en 1997, así como el homenaje que hicimos al poeta a raíz de su fallecimiento en 1998,² y que organizamos entre Víctor Fowler, Norge Espinosa, Antonio José Ponte y yo en la librería *Ateneo*, de Línea entre 10 y 12, en El Vedado. Mi texto leído en esa velada lo publicó luego *Revolución y Cultura*. Finalmente mi tesis de posdoctorado, en 2009, se centró en la crítica de arte de Octavio Paz; fue defendida ante un jurado de prestigiosos académicos presidido por Roberto Fernández Retamar y luego publicada como ensayo (*Los signos mutantes del laberinto*) por el sello editorial del Instituto Juan Marinello.

Paz es un magisterio de principio a fin, sus ensayos son como cursos de postgrado de muy alto nivel (quizá sea un símil que disgustaría al mexicano pero lo entiendo necesario en nuestro contexto), sus intensas polémicas las puedes hacer tuyas o discrepar de ellas, pero aún en esta última perspectiva, la de disentar, te enseña o te obliga a hacerlo con rigor, pues sus argumentos están muy sólidamente elaborados y conocía en profundidad las materias sobre las cuales opinaba. Su inteligencia fue deslumbrante y dejó una obra monumental. Como escribió el investigador Luis Álvarez Álvarez en el prólogo a mi libro, «Enfrentar el legado de Octavio Paz entrañará siempre un apasionante desafío para el intelectual latinoamericano». Y es que, como sea que te posiciones ante su obra, ganas siempre con su lectura pues la prosa de sus ensayos es de las mejores que he leído jamás. Como ensayista de linaje creo que aventajó con creces a su maestro Ortega y Gasset, que es mucho decir. Adentrarse en un ensayo de Paz sobre los temas literarios o de artes visuales es disfrutar de la elegancia de nuestro idioma, apreciar cómo la prosa puede insuflarse de poesía de principio a fin y degustar una brillantez y lucidez infrecuentes. No por gusto Julio Cortázar y Carlos Fuentes, cada uno por separado, definieron la obra de Paz como una suerte de lectura del mundo.

—¿Qué barreras le halla a la ensayística cubana actual?

—Dos básicamente y no radican en el plano creativo: una, en el difícil acceso a Internet (esto es: limitaciones en el acceso, lentitud desesperante de la co-



Acosta de Arriba, gran estudioso de la vida y obra de Carlos Manuel de Céspedes, al pie de su monumento en la Plaza de Armas de La Habana. Fotos: cortesía del entrevistado.

nexión y nuevas limitaciones a zonas de la red) que existe en el país, es una barrera real para el buen ensayista que en la práctica es un investigador; el otro valladar está en la poca circulación de libros de publicación reciente en el mundo, lo que retrasa igualmente la actualización de los ensayistas, pues estos no tienen otra alternativa, a riesgo de resultar desfasados, que empaparse de lo que está circulando en tiempo real y ello sin la red y sin libros frescos es imposible hacerlo. Lo demás corresponde al talento y la pericia del ensayista, en nuestro país los hay muy reconocidos, agudos, incisivos e informados, además de que surgen constantemente jóvenes que irrumpen en el escenario intelectual con libros y textos muy interesantes y bien escritos.

—¿Cómo recibe usted la crítica como creador y cómo evalúa la obra de otros como crítico?

—Bueno pues me gustaría citar a Octavio Paz, que en este asunto fue especialmente agudo cuando dijo que en materia de pensamiento lo único inviolable era la libertad de pensar, y que la Era Moderna había surgido precisamente con el irrumpir del espíritu crítico. Ambas certidumbres las hago mías con toda conciencia. Quizá le añadiría (puede ser una apostilla innecesaria, pero no en Cuba) que en materia de crítica la oportunidad es esencial, no vale la pena criticar, por ejemplo, al anterior «sistema socialista», cuando ya es solo un triste recuerdo, de lo que se trataba —y se trata— era de criticarlo en su momento, pero eso era imposible —como se sabe— desde dentro del sistema, he ahí una inconsecuencia. El sistema que se pretendía el más libre y democrático fue incapaz de permitir o generar su propia crítica. De manera que poder criticar a tiempo, oportunamente, es muy importante. El sabio francés Roger Callois decía con mucha frecuencia que la política sin crítica hace que la gente pierda la esperanza acerca de ella. Lo ocurrido con la URSS y el denominado campo socialista puede ser una verificación de ese aserto.

Lo otro a considerar en este tema es que nada ni nadie puede estar fuera de la posibilidad de ser criticado, no puede haber excepciones, es un principio que no puede alterarse, al menos desde la perspectiva científica; cuando existen salvedades es que la crítica está siendo amordazada o cuando menos reducida. La crítica es un ejercicio vigorizante para cualquier sociedad, es sana y aunque puede resultar incómoda hay que asumirla, es mucho peor o perjudicial, socialmente hablando, cuando se la castra o reduce a cenáculos, o cuando se la prohíbe totalmente.

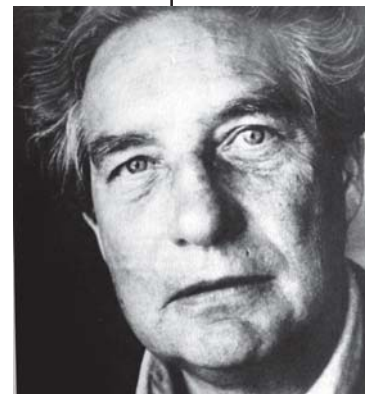
Esto es en relación con la crítica en sentido general o quizá más bien dirigido a lo social, porque la crítica ya sea de arte, literaria o en el ámbito de las ciencias humanistas, tiende a ser repelida igualmente, no es bien recibida, molesta, hierde, pero no es ocioso decir que es tan necesaria para la sociedad como el oxígeno que respiramos.

Acerca de la crítica y mi trabajo, te digo que va a salir, iniciando el año, mi cuarto libro sobre crítica de artes visuales, titulado *La espiral de la imagen*, por el sello Ediciones Matanzas; está muy centrado en la fotografía aunque también toca otras manifestaciones del arte. La crítica de arte en el país tiene agudos cul-

tores —las más reconocidas y veteranas son Graziella Pogolotti, Adelaida de Juan y María Elena Jubrías—, posee de relevo a generaciones que siguen con talento e inteligencia crítica a estos autores y a cada rato surgen jóvenes de las aulas universitarias que dan continuidad a una tradición que en Cuba se remonta al siglo XIX y que ha acompañado con estatura a la creación simbólica (de hecho es obvio decir que la crítica es creación artística también).

Trabajo actualmente en la dirección de elaborar una historia del arte en Cuba, de conjunto con profesores y especialistas de varias instituciones, será una obra colegiada por completo; Rolando González Patricio, rector del ISA, ha manifestado su interés en apadrinar este proyecto que hoy es una de las grandes carencias en nuestra teoría y crítica de artes. Hemos dado los primeros pasos hacia este propósito pero son insuficientes aún.

En cuanto a mi trabajo, he recibido algunas críticas favorables sobre mis poemarios y por supuesto que me ha sido gratificante: Enrique Saíenz, Francisco López Sacha, Jorge Luis Arcos,



Waldo Leyva y Norberto Codina, entre otros, han publicado textos para prólogos y reseñas en revistas literarias sobre mis libros de poesía las que he leído con satisfacción. Sobre mis libros de crítica de arte también he recibido opiniones en textos impresos que me satisfacen, de la autoría de Rufo Caballero, Luis Álvarez, María de los Ángeles Pereyra y Roberto Medina, entre otros. Cuando termino un libro trato de captar su recepción entre algunos lectores escogidos, es un ejercicio necesario para mejorar en este oficio. Para mí fue muy estimulante que mi libro sobre la crítica de arte de Octavio Paz resultara galardonado con el Premio Anual de Investigaciones Culturales (2010), obtuviera un premio nacional del MES a las mejores tesis doctorales de ese año y quedase como finalista en el Premio de la Crítica en 2011.

Arriba, Octavio Paz, uno de los motivos recurrentes en los estudios de Acosta de Arriba. Abajo, conversando con Cintio Vitier.

—Otra gran pasión que posee como cubano es la *Épica del Padre de la Patria*. Textos suyos como *Los silencios quebrados de San Lorenzo ayudaron a resituar a Céspedes como pensador político, como hombre creador y como mártir muy fecundo, distanciando su mirada de otras que lo han estereotipado. ¿Qué debemos llevar como legado esencial de Céspedes los cubanos?*

—Sí, es así, se trata de una pasión. Una pasión genuina que me llevó a estudiar a fondo el pensamiento independentista cubano. Con mis conocimientos acumulados durante trece años sobre Céspedes y el ideario independentista enfrenté mi primer doctorado (en Ciencias Históricas) a mediados de 1998. Recuerdo que fue un acto de defensa arduo y difícil, pero me dio gratificaciones personales: la presencia allí, compartiendo el ejercicio académico, de amigos muy queridos, entre ellos Eusebio Leal y Monseñor Carlos Manuel de Céspedes, la Dra. Ruth Daisy Henríquez, Jorge Aldereguía, Greco Cid y Norberto

Codina; también las opiniones sobre mi trabajo y los avales que recibí de historiadores de mucho reconocimiento, están en mis recuerdos de aquel momento entre otras alegrías.

Pienso que mi formación universitaria en las Matemáticas hizo que algunos miembros del jurado plantearan algunas prevenciones a cerca del «aspirante intruso», pero la decisión fue muy favorable para la defensa realizada. Durante el proceso previo al ritual académico había revisado y sometido a análisis crítico prácticamente todo lo que se había publicado sobre Carlos Manuel de Céspedes, incluso manuscritos inéditos. También, cómo no recordarlo, aproveché al máximo mi amistad con la Dra. Pichardo que fue siempre muy generosa conmigo a la hora de trasladarme conocimientos en mis constantes visitas a su casa, desde mediados de los ochenta, cuando comencé a investigar sobre Céspedes y su pensamiento. Ella fue una suerte de tutora no

oficial, la recuerdo con admiración y cariño. El legado de Céspedes es sumamente importante para conocer cabalmente la formación de la nación cubana. A Eusebio Leal, otro cespeditano de conciencia, le gusta decir que «Céspedes es la piedra angular

de nuestra historia» y estoy convencido de que tiene la razón. Fina García Marruz, a su vez, elaboró una idea que explica sucintamente la importancia del bayamés, ella dijo: «Céspedes es el fundador de un linaje en el espíritu, de una familia más misteriosa y definitiva que la de la sangre». ¿Qué decir después de esto? Se trata, pues, de un legado de resolución, de determinación, de amor patrio y también de cultura vasta, universal, como la que él supo acumular en su tiempo en los recónditos Bayamo y Manzanillo.

—¿En qué medida el pasado histórico tributa al entendimiento del presente, apropiándonos de la historia como una disciplina que no es inerte e inerte sino dinámica? ¿Cuales son los estereotipos historiográficos que más le disgustan?

—En primer lugar habría que hacer una precisión: la historia no es lineal, ya sabemos que el gran mito de la modernidad, la idea del Progreso, se vino abajo en la recta final del pasado siglo y con los hechos y estudios posteriores se confirmó dicha desmitificación. No hay un rumbo fijo sino tiempo, la experiencia que se deriva del paso del tiempo. Cuando sucedieron los debates sobre la posmodernidad, en la segunda mitad del pasado siglo, se discutió mucho sobre la categoría tiempo (lo teleológico incluido) y creo que no se obtuvieron muchos resultados. Vislumbrar siempre ha sido un ejercicio difícil, más aún en la historia, la gran protagonista del espacio y del tiempo. Es que la práctica social es muy compleja, o dinámica, como dices en tu pregunta y en las ciencias intervienen factores humanos muy influyentes (credos, prejuicios, manías, etc), no por gusto Albert Einstein decía que era más fácil desintegrar un átomo que un prejuicio, y ¡vaya si sabía de esas cosas! El estereotipo historiográfico que más me disgusta, por tanto, es el del determinismo histórico, puesto en crisis constantemente, pero en el que sigue creyendo mucha gente inteligente, no sé por qué razón; es como una deslealtad con el conocimiento acumulado por el hombre a lo largo de la historia y un total contrasentido desde el punto de vista científico.

Otro estereotipo que me resulta decadente y que detesto, es cuando los hechos le pasan factura a una teoría, la niegan, la cuestionan y no se quiere revisar esa teoría por los entendidos; es igualmente anticientífico, es decir, hay que revisar de inmediato lo que los hechos están negando del cuerpo teórico en cuestión, aferrarse a lo negado es, cuando menos, una irresponsabilidad intelectual.

—¿No cree que el conocimiento y la producción de conocimiento cultural y también historiográfico está viviendo una especie de inercia de destinatarios, una re-circulación restringida a círculos cerrados?

—El problema es más grave aún, se trata en primer lugar de una ausencia de lecturas a nivel macro, universal, la gente no lee hoy a escala planetaria, o mejor dicho, está dejando de leer y eso es gravísimo. Se está configurando desde hace años una hegemonía de lo visual (las nuevas tecnologías audiovisuales, la alta definición, la 3D, los ordenadores, la red y las comunicaciones instantáneas) que no deja lugar a la tradicional forma de adquisición de los conocimientos. En este contexto la re-circula-

Arriba, con
Fernández
Retamar en la
Casa de las
Américas. Abajo,
con monseñor
Carlos Manuel
de Céspedes



ción restringida a un círculo cerrado de conocedores, como dices, es un mal menor.

Los círculos académicos se están convirtiendo en algo retro y los estudiantes «cortan y pegan» desde la red como no lo habían hecho jamás. Ya Umberto Eco alertó hace años acerca de que la sobre-información circulante en la red puede generar una nueva forma de desinformación, pero lo más alarmante, insisto, es que se está dejando de leer por los más jóvenes.

Cuando el niño llega a la escuela primaria, la televisión y los aparatos de juegos electrónicos ya han hecho su faena y la enseñanza les resulta muy aburrida, es decir, la visualidad se impone por el simple hecho de ser más entretenida, menos compleja. De manera que lo que preguntas es casi un colorario de lo más grave, pero sí, es tal y como dices, se hace cada vez más restringido el círculo de los conocedores de una disciplina. Como alertan algunos especialistas, el ancestral concepto de cultura está mutando hacia una entelequia que puede significar un vaciamiento de anteriores conceptos sobre la misma, el *homo sapiens* está derivando hacia el *homo videns*, un retroceso en el plano cultural a nivel social. Es un asunto muy complejo, pero de total actualidad.

—¿Qué autores le fueron imprescindibles en su formación?

—En la infancia y adolescencia los que a casi todos de mi generación: Salgari, Verne, Stevenson, Walter Scott, Mark Twain, Dumas, London, Melville, entre otros. Cuando estudiaba matemáticas me fue importante Leibniz, el creador del cálculo infinitesimal (paralelamente con Newton); después he frecuentado o estudiado con pasión a Paz, a Borges, a Jaime Sabines, Ortega y Gasset, Marguerite Yourcenar, Paul Valéry, Emile Cioran, Fernando Pessoa y Cornelius Castoriadis, entre otros autores extranjeros; cubanos he leído con fruición a Lezama Lima, Cintio, Eliseo, Fernández Retamar, entre los que aprecio desde una condición magisterial. Casi todos conocidos al margen de la academia, pues en mi caso esta se centró en las matemáticas y las disciplinas asociadas (álgebra, cálculo, geometría, lógica, etc.) durante la etapa formativa universitaria, después todo el aprendizaje fue aleatorio e individual.

—¿Cuál es el papel del intelectual en este momento de transformación que vive Cuba?

—Tiene que ser un papel de contribución a la cultura y a la sociedad. Es un rol doble, se juega desde el compromiso con la obra al mismo tiempo que con el compromiso con su conciencia. No se puede hacer el juego a la política si se quiere tener una obra de calidad en el plano creativo, lo otro es avanzar hacia el panfleto y el oportunismo. Desde luego, cada creador tiene sus credos ideológicos que por lo general se deslizan en la obra, pero la literatura es cuestión de calidad en el lenguaje, de imaginación, y de tener algo que decir, todo a un tiempo. El intelectual debe opinar libremente (como cualquier otro ciudadano) sobre lo que le rodea y la sociedad no debe impedir que esto suceda. Aquella afirmación martiana de que «pensar es servir» tiene en el minuto presente una vigencia extraordinaria.

Hoy Cuba está viviendo un momento de muy complejas transformaciones en el que las opiniones de los intelectuales pueden contribuir a que el proceso transite lo mejor posible, y no solo en el plano de la economía, como está sucediendo. Hay debates muy originales y plurales que se gestan desde algunas revistas y en los que participan activamente escritores, artistas, periodistas, científicos sociales, blogueros y público interesado que están tomando un rumbo muy audaz y profundo. Son debates que están, a mi juicio, a la altura de las circunstancias que vive el país. Me parece que conforman un nuevo momento para la crítica y el debate que era casi imposible imaginar hace unos años atrás.

—Es usted graduado del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona. O sea, es usted también o primero que todo maestro. ¿Qué herramientas piensa son cruciales para aprender a pensar, a reflexionar; cree en la polémica, la discusión como método de reflexión?



—Creo en la guía del profesor hacia una participación activa de los estudiantes, a motivar el diálogo, la sugerencia, el hacer pensar y levantar ideas, no hacer sospechosa la duda sino todo lo contrario, confrontarla, en eso creo. Ya expliqué también que deposito mucha confianza en la crítica y en el debate pero, como apostillé, que se haga oportunamente, a fondo y sin excepciones en cuanto al objeto de la misma. La calidad de la enseñanza ahora mismo en el país (tengo un hijo en secundaria básica) merecería, ella sola, una entrevista, pero no es el caso. Mi vida laboral comenzó asociada a la educación y eso dejó una huella en mi formación, con veintidós años fui director —durante un lustro— de un preuniversitario vocacional en la Isla de la Juventud (entonces Isla de Pinos) y lo que allí aprendí me ha servido hasta hoy. Luego he seguido vinculado a la enseñanza intermitentemente en el Instituto Pedagógico Superior y en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

—Usted ha sido partícipe y colaborador activo de los más importantes centros culturales cubanos desde el ICAIC en el que dirigió el Centro de Información Cinematográfica (incluyendo el Festival del NCL), la Biblioteca Nacional, el Consejo Nacional de Artes Plásticas, la UNEAC, la Unión de Historiadores de Cuba, la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica, el Instituto de Investigación Cultural Juan Marinello, además de variadas publicaciones

culturales. ¿Qué nivel de incidencia poseen nuestras instituciones a la hora de evaluar el estado de salud de nuestra cultura? ¿Existe armonía o cierto divorcio?

—Hay armonía, pero es preciso que se mantenga, cada vez más, una vinculación muy estrecha entre promotores y directivos con los creadores, cosa que, por cierto, es un viejo y sostenido afán de la dirección del Ministerio de Cultura. Formé parte del equipo de dirección del ministerio por siete años (cuando dirigí el CNAP) y fui testigo de la preocupación permanente por que los directivos de los institutos y consejos, y de las instituciones culturales a cualquier nivel, busquen siempre el acercamiento y el diálogo con los creadores. Era, es, una prioridad. Pero nunca sobra insistir en que esto se mantenga como una línea de acción. Armonía existe en términos generales, salvo cuando un cuadro con aficiones burocráticas entorpece dicha conducta general del ministerio. De lo que se trata es de sostenerla.

Evaluar el estado de salud de la cultura es tarea indelegable de las instituciones, de los creadores y de los investigadores, entre todos puede realizarse el más objetivo de los diagnósticos. El Instituto Juan Marinello realiza una labor de seguimiento y análisis del consumo cultural que es muy importante. A veces hay directivos en las instituciones que no entienden bien el papel de las investigaciones y se muestran reacios a que husmeen en sus predios. Eso es nefasto para el trabajo institucional de la cultura y para que se pueda ser objetivo a la hora de evaluar el trabajo. Las investigaciones son muy importantes en algunos países desarrollados para evaluar, proponer y

desarrollar las políticas culturales; se deben seguir algunos ejemplos en ese sentido. No se puede aspirar a tener buenos centros de investigaciones si no se les presta la debida atención por los decisores de las políticas.

—¿Qué le interesa en estos momentos revelar a través de su obra y que le motiva a seguir escribiendo?

—Me interesa gestar conocimientos, eso en primer lugar. Mi trabajo escritural se ha ido desplazando hacia el ensayo y he dejado a un lado, un tanto, la poesía, a la que creo que no se le puede presionar y se le debe dejar su momento de inspiración, es como un estado de gracia, creo en ello. Lo que me motiva seguir escribiendo es lo mismo que a todos, supongo, es expresar cosas que uno lleva bullendo en su interior, darle salida, socializar esos demonios, provocar a los potenciales lectores.

Por otra parte, he dedicado esfuerzos a revelar la obra de artistas cubanos de mucho reconocimiento internacional, pero virtualmente desconocidos acá, como Herman Puig y Julio Larraz. También he estado investigando y estudiando sobre la fotografía como expresión artística puesto que es un tema de poca información en el escenario cultural y académico nuestro, lo cual me parece ilógico dado que la fotografía artística en el país se desenvuelve muy

bien, diría que con mucho acierto y a un nivel que no tiene nada que envidiarle a la producción simbólica en otras latitudes.

En lo historiográfico mantengo las lecturas y la actualización sobre Céspedes mas no han aparecido nuevos documentos para trabajar su vida y su obra, hay que volver sobre los que existen y hacer nuevas interpretaciones, no se puede hacer otra cosa por el momento. Sin embargo, he desempolvado recientemente el Congreso Cultural de La Habana, realizado a inicios de 1968, texto que publicaré en el año 2013; será interesante acercarse de nuevo, casi medio siglo después, a un evento tan importante en su momento. Como puedes ver, son tres o cuatro direcciones de mis investigaciones en las que concentro mis empeños.

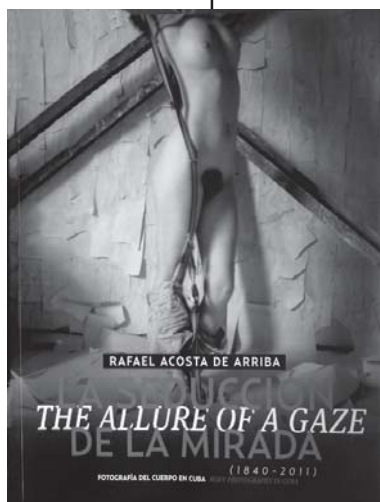
—Por último, ¿qué representa el Premio Anual (nacional) de Investigación Cultural que recibe nuevamente por haber contribuido al desarrollo de la cultura y que, además, le ha sido otorgado a otros investigadores de reconocido prestigio?

—Una alegría, un reconocimiento de otros especialistas que a uno reconforta y sirve para seguir trabajando más. Investigar es un oficio sacrificado, una pasión que te va dando la enorme satisfacción de los hallazgos y cuando no sucede así, te da la energía para seguirlos buscando. Aburrido en ocasiones (sobre todo cuando no avanzas porque te faltan referentes), la investigación se hace casi sin recursos institucionales (uno debe agenciárselos), es mal remunerado como se sabe y estos alegrones circunstanciales permiten tomar aire para seguir en el empeño.

Notas

¹ Se trata de *Bibliografía Crítica de Octavio Paz (1931-1996)*. (México DF: El Colegio de México, 1997) a cargo del académico Hugo J. Verani, un especialista en la obra paciana. Acosta realizó la bibliografía cubana de Paz. El volumen cuenta con más de seis mil asientos bibliográficos (entre pasivos y activos). No existe otro repertorio igual sobre la obra de Octavio Paz (Nota del entrevistado).

² Solo se realizaron dos actividades en el país en homenaje a Paz. Una fue esta en la librería Ateneo, la otra consistió en un dossier dedicado por la revista *Casa de las Américas* (nro. 21, abr-jun de 1998) al poeta mexicano, en el que sobresale el ensayo de Raúl Hernández Novás sobre su poesía, junto a cartas de Paz a intelectuales cubanos y una carta de respuesta a Roberto Fernández Retamar sobre una encuesta que este le hiciera sobre el surrealismo (Nota del entrevistado).



Lola Cruz, MUJER y mito

Mireya Cabrera Galán

A Gloria Mireya, mi madre

Uno de los personajes femeninos más afamados del siglo XIX cubano fue Dolores Cruz Vehil (Matanzas, 20.9.1840-1913). En una época de prohibiciones para la mujer, Lola Cruz sobresalió sin transgredir las reglas, pero reafirmando continuamente su recia personalidad y su axiomática devoción por la patria chica. Dentro de los moldes sociales en que se desarrolló, la adornaron virtudes como una erudición amplia y bien cimentada y un pensamiento liberal que solía manifestar en el trato próximo y humanizado que confería a sus esclavos,



Retrato de María Dolores de la Cruz y Vehil de Ximeno. Autor: Ferenc Mejasky, Matanzas, 2da mitad del s. XIX. Óleo/marfil 22 x 16 cm (con marco). Foto: Luis Bruzón, facilitada gracias a la cortesía del Museo de los Capitanes Generales.

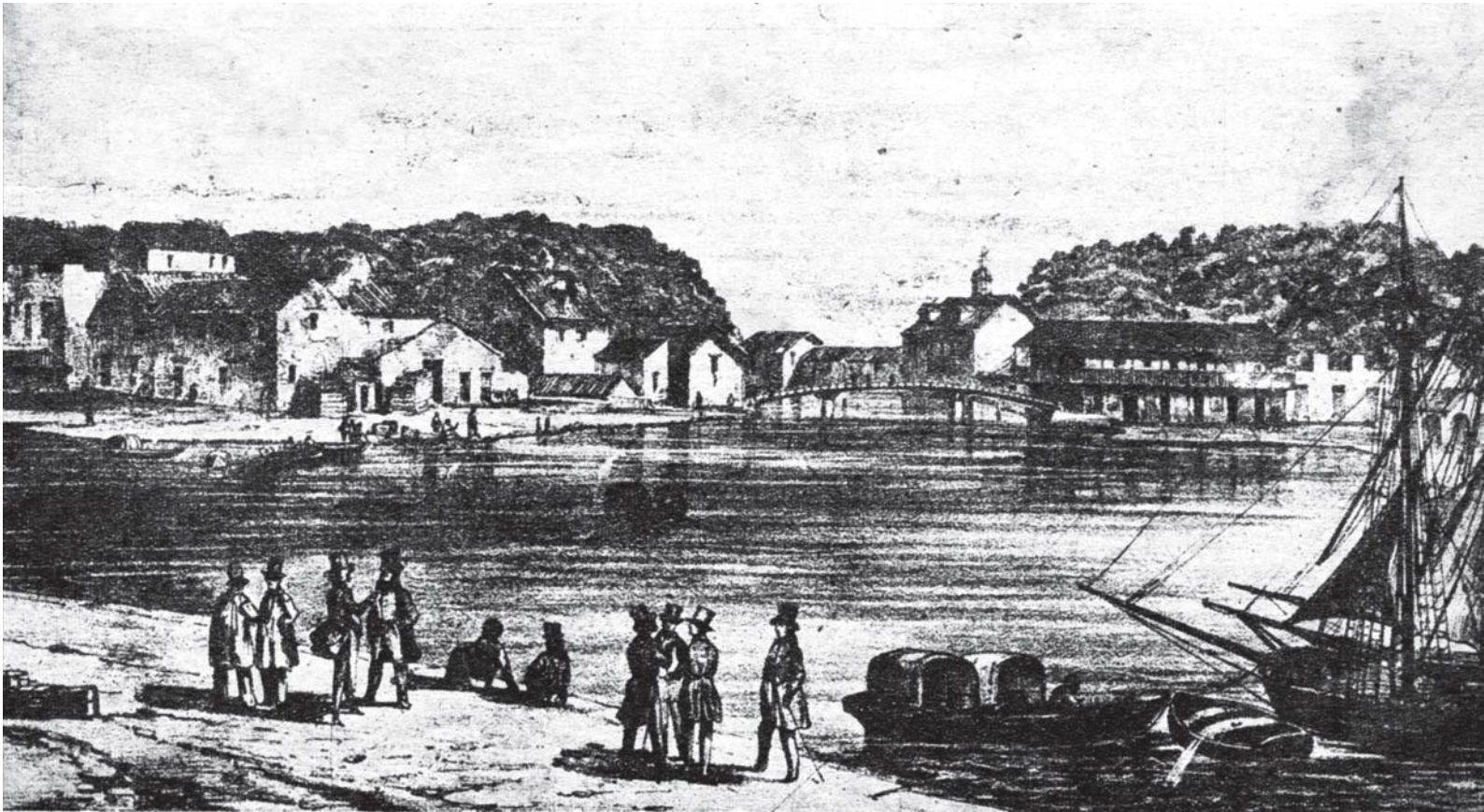
así como en la simpatía que mostraba respecto a las causas socialmente justas. Dominaba varios idiomas, en particular el inglés, el francés y el italiano, tocaba el piano con una habilidad superior a la de las jóvenes aficionadas de su clase, y compartió con su esposo, el acaudalado José Manuel Ximeno, la pasión por el arte pictórico.

A tono con su contexto estos rasgos enfatizaban su belleza, que fue, como era de esperarse entonces, el atributo por el que su nombre trascendió, despertando «no solo un gran número de admiradores, sino también de curiosos que venían expresamente á Matanzas á conocerla [...] En su tipo delicado hacían contraste sus ojos negros con el cabello castaño, y la nítida blancura de su tez, le valió el sobrenombre de la *Perla del Yumurí*».¹

Inmortalizada por poetas, pintores y contemporáneos en general, resulta evidente, sin embargo, que no fue solo su imagen externa la que atrajo la atención de las personalidades que interactuaron con ella, y entre las cuales se contaron Gertrudis Gómez de Avellaneda, el músico norteamericano Luis Moreau Gottschalk, el violinista José White, los pintores Esteban Chartrand y Ferenc Mejasky, yumurino y húngaro respectivamente, así como los más prestigiosos médicos e intelectuales de la Matanzas de su tiempo.

Entre las fuentes que hacen referencia a la personalidad de Lola Cruz la más profusa en información es *Aquellos tiempos... Memorias de Lola María*, estimada un clásico en su género. En esta obra, publicada en dos tomos (1928 y 1930), Dolores María Ximeno Cruz, hija de aquella, retrata la ciudad y dedica innumerables páginas a homenajear a su madre. Matanzas y Lola Cruz, se erigen, pienso, en las protagonistas de estas memorias, en las que la autora convoca a incontables personajes

Investigadora y museóloga del Palacio de Junco. Ha publicado *El Ateneo de Matanzas (2009)* y *Agustín Acosta Bello: Aproximación a su vida y obra (2009)*, Premio Anual de Investigación Cultural 2010.



Grabado de Matanzas. Miahle, 1834.

del siglo XIX, incluidos aquellos que solo conoció por las narraciones de su progenitora y de otros miembros de la familia. Debido a ello, una buena parte de los sucesos aquí referidos fueron tomados de esa fuente, amén de la utilidad de otras como las contenidas en el Archivo Parroquial de la Iglesia San Carlos Borromeo, actual Catedral de Matanzas, y en el Fondo Familias Ilustres, de la Oficina del Historiador de La Habana.

Fueron los padres de Lola Cruz, Joaquina Vehil (descendiente de Nicolás Vehil, Capitán del Batallón de Cataluña) y Blas de la Cruz, Regidor del Ayuntamiento matancero, Auditor Honorario de Guerra y Caballero de la Real Orden de Carlos III. Tales nombramientos apuntan al lugar que este hombre y su familia ocupaban dentro del grupo de poder que representaban y al rol que desempeñaron respecto al orden sociopolítico, preestablecido por el régimen español, si bien ya se trataba de individuos nacidos, la mayoría, en la Isla. Estas circunstancias apuntan a los ambientes en que Lola Cruz habría de moverse desde su niñez.

Blas y Joaquina se casaron en la citada iglesia parroquial de San Carlos Borromeo, el 8 de marzo de 1839,² donde el sacerdote Manuel Francisco García³ habría de bautizar, el 16 de noviembre de 1840, a su primogénita. Nacida el 20 de septiembre de ese año⁴ fue llamada María de los Dolores Joaquina, por ser su madre devota «ferviente de la Virgen de los Dolores, nombre que dio a su primera hija y a su primera esclava».⁵ Después nacerían María de los Ángeles Dolores Micaela, Blas José Francisco de los Reyes, Joaquina de los Dolores, Carlos

Francisco María de la Concepción y Nicolás Donato. Conocida tempranamente como Lola Cruz, María de los Dolores Joaquina creció en la casona familiar, situada en Gelabert (Contreras) No. 35, esquina al callejón de la iglesia, uno de los inmuebles significativos de la arquitectura doméstica matancera en cuyo espacio se levanta hoy un centro comercial. Allí construyó su mundo, en medio de la opulencia y de un orden aparentemente inamovible. Ese entorno y el que se extendía puertas afuera fueron el marco en el que transcurrió buena parte de su existencia. Amó a Matanzas como se ama a una suerte de madre tutelar. En pos de la ciudad su labor benefactora fue constante y vinculada, de una forma u otra, a los grandes sucesos y personajes que en esta población nacieron o se forjaron. Fue incluso más allá, pues haciendo empleo de su influencia social y de su carisma, pudo intervenir en discordias políticas, intercediendo a favor de aquellos condenados desafectos del tutelaje español que «por empeños unas veces y por ruegos otras [...] arrancó del patíbulo».⁶

Hija de una clase social, la gran burguesía criolla, estudió en prestigiosos colegios privados, como el Santa Teresa, que dirigía Pío Campuzano, y frecuentó teatros y salones, tanto en Matanzas, como en La Habana, donde fue invitada a grandes convites, reseñados casi siempre por la prensa. En febrero de 1862, por ejemplo, impresionó hondamente a los concurrentes a las fiestas que se ofrecieron en las residencias capitalinas de Francisco Serrano y Domínguez, Duque de la Torre y Capitán General de la Isla y de la familia O'Farril. Su propia casa fue escenario de tertulias y conciertos. En ella actua-

ron virtuosos como el citado Gottschalk (New Orleans, 1829- Río de Janeiro, 1869), que en septiembre de 1860 improvisó un concierto ante el piano hogareño.

Un domingo al concluir la retreta [recordaba] estaba Gottschalk de visita en nuestra casa. Era yo soltera, y con nuestros amigos [...] veíamos desde el balcón desfilar la banda militar. Eran las diez. Volvimos a la sala [...] El tiempo corría en amena charla [...] cuando yo, impaciente en extremo, levantándome de improviso me senté al piano preludiando «El Jaleo de Jerez», de sus *Souvenir de Andalucía*. [...] Al oírme el artista, se acercó, como movido por un resorte y galantemente colocando en el teclado sus manos sobre las mías [...] continuó [...] interpretando lo mejor de su repertorio [...] Nunca olvidaré [...] aquella noche en que el genio del mago nos hizo sentir creaciones desconocidas.⁷

También trabaría amistad con la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe, 1814-Madrid, 1873), a quien recibió en su hogar en noviembre de 1861, cuando arribó a la «Atenas» cubana, invitada por la dirección del Liceo Artístico y Literario,⁸ para presidir los primeros Juegos Florales convocados por la institución.

Los ilustrados matanceros que la recibieron en 1861, conocían el mérito de su poética y de su bien ganada fama literaria, razón por la que su presencia en la ciudad devino en todo un suceso. La acompañaba su segundo esposo, Domingo Verdugo, político español con quien residió en Cuba, entre 1859 y 1863, época en la que fuera designado Teniente Gobernador de la villa de Cárdenas. El júbilo provocado por la llegada a Matanzas de Avellaneda y su coincidencia con el bazar celebrado entre el 3 y el 6 para recaudar fondos con que continuar los trabajos del teatro Esteban, (hoy Sauto), impidieron que la escritora y Lola Cruz fueran presentadas entonces. No obstante, el atractivo de la matancera llamó la atención de la autora de *Sab*, quien hizo saber su deseo de conocerla personalmente. La familia Cruz-Vehil organizó una reunión para acogerla en su casa, iniciándose entre ambas mujeres una amistad que duraría varios años.

Con satisfacción [...] la familia Cruz la invitó a la visita solicitada y así se comunicó á la Avellaneda, quien fue recibida en aquella casa con las mayores deferencias por los padres de Lola y sus amigos [...]

Extendida la conversación á su literatura, bellas artes, religión y política, admiró á los circunstantes por la elevación con que se trató de dichas materias y al referirse á la política, tocó las reformas pedidas para Cuba [...]

En esta reunión satisfizo el deseo de conocer particularmente a Lola Cruz, con quien estableció las más cordiales relaciones de amistad [...] A la Avellaneda, admiradora de la belleza, le era más sensible, cuando la encontraba en la mujer; Lola lo ha sido siempre de la inteligencia y este fue el lazo que las unió.⁹

En algún momento de estas jornadas, la escritora solicitó a Lola Cruz un retrato para incluirlo, con el de otras matanceras, en un álbum que preparaba.

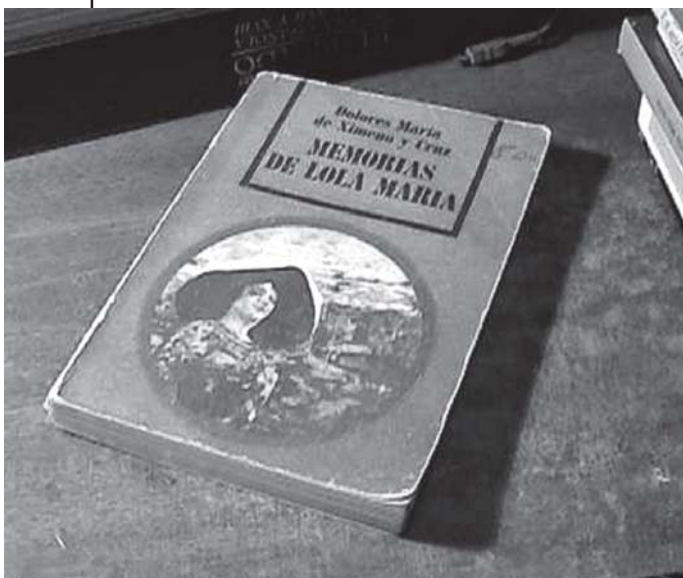
Tras coincidir, el 9 de noviembre, en los Juegos Florales, la escritora fue agasajada en una de las casas-cuintas que hermoseaban la Calzada de Esteban, en lo que hoy se conoce como el barrio de La Playa. A algunos de estos particulares se hace referencia en las cartas que ambas se cruzan entre 1861 y 1863. En 1862, Avellaneda es invitada nuevamente a Matanzas, con motivo de los festejos del patrono de la ciudad, San Carlos Borromeo. Imposibilitada de asistir, se lo hace saber a Lola Cruz:

V. me perdonará mi bella amiga, el no haber contestado antes á sus gratísimas líneas [...] ardía en impaciencia de dar á V. un millón de gracias por el amable ofrecimiento que me ha hecho de su casa á nombre de sus Sres. padres, para si voy á las fiestas de S. Carlos. [...] Mi salud, que no es buena, y otras muchas circunstancias que se reúnen fatalmente, me impedirán de seguro hallarme corporalmente entre VV., pero puede estar persuadida de que mi corazón andará por allí más de una vez, gozándose en los triunfos de mi amiga Lola y aplaudiendo, como quien más la gracia, la elegancia y la hermosura que hará brillar, como de costumbre, en las mágicas soirées del bazar. También acá tendremos uno con motivo de la erección de la estatua de Colón, y como se pretende que asista el Capitán Gl. y nos tocará en tal caso la honra de hospedarlo, me tiene V. desde ahora en preparativos domésticos [...] Sentiré mucho que coincidan sus fiestas [...] y las nuestras y en unos mismos días, porque así pierdo la esperanza de verla á V. por acá. Pero ¿no es muy raro y hasta muy inconveniente para todos el que Matanzas demore sus festejos precisamente para los días señalados para los de Cárdenas?... [...] Me parecen si he de hablar á V. francamente, rivalidades pueriles, indignas de una ciudad de la ilustración que he admirado en Matanzas [...] repitiéndome, (muy agradecida por los retratos con que V. ha embellecido mi Álbum) su amiga más sincera

G.G. de Avellaneda¹⁰

Esta epístola de Avellaneda posee valores que van más allá de las citas históricas. Puede apreciarse como el retrato de una época y de las relaciones entre dos mujeres que coincidían en el apego a la cultura y costumbres del país. Una desde un protagonismo creativo en el universo de las letras, la otra desde su observación y entendimiento, aparentemente pasivos. La entrenada pluma de Tula, se refiere, sin lastimar, a las rivalidades sociales existentes entonces, entre las dos ciudades vecinas que se «disputaban» la primacía económica y cultural de la región. Hace partícipe a su interlocutora de la inauguración de la estatua de Colón¹¹ y nos permite «aproximarnos» a esos rasgos que –según su observación– perfilaban la personalidad de la matancera: belleza, erudición, amor por el conocimiento y por las tradiciones locales. La misiva trasciende asimismo como testimonio de la amistad que creció entre la Avellaneda y Lola, distantes cronológicamente, pero cercanas en sus sensibilidades y en las circunstancias sociales y cotidianas que enmarcaron sus respectivas vidas.

Retrato de Lola María de Ximeno y Cruz. Autor: Ferenc Mejasky, Matanzas, 2da mitad del XIX. Óleo/marfil 22 x 16 cm (con marco). Foto: Luis Bruzón, facilitada gracias a la cortesía del Museo de los Capitanes Generales. Abajo: Las Memorias de Lola María.



Al mes siguiente de la redacción de esta carta, Lola María se casa con José Manuel Ximeno (Matanzas, 1824-1883), Abogado de la Real Audiencia Pretorial, Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica y Consejero de la Administración de la Isla. Hombre culto, fue además un entendido en el arte pictórico, afición que lo llevó a organizar una de las pinacotecas más importantes de Cuba. José Manuel fue uno de los seis descendientes del matrimonio entre Simón Ximeno Estévez e Isabel Fuentes y Rodríguez de la Barrera.¹² Se había formado en los mejores colegios de la colonia, baste mencionar el de Carraguao, y posteriormente la Universidad de La Habana, donde se graduó de Abogado. Era primo, por vía materna, del poeta y dramaturgo José Jacinto Milanés y entre su dilatada lista de amigos se contaban Domingo del Monte, Vidal Morales y Morales, los hermanos Guiteras y otros importantes intelectuales de su tiempo.

Por la fecha de su enlace con Lola Cruz -19 de noviembre de 1862-¹³ ya era considerado uno de los herederos más ricos de Matanzas. Su padre había

muerto en 1851 y él se ocupaba desde entonces de los negocios de la mayor parte de la familia. Representaba además a algunas de las entidades económicas más importantes de la ciudad, como el Banco San Carlos, del cual era Presidente. Después del matrimonio, Lola Cruz pasó a residir en la casa de Ximeno, ubicada en Gelabert No. 16, muy próxima al teatro Esteban, cuya construcción estaba por concluir y donde serían propietarios de uno de los palcos mejor situados del coliseo,¹⁴ en una época en que la elegante presencia de Lola Cruz, despertaba la curiosidad de todos los asistentes.

Antes de Dolores María, nacida el 29 de diciembre de 1866, el matrimonio había tenido un hijo, el primogénito José Manuel, «Meme» (Matanzas, 1863-1916), quien seguirá los pasos de su progenitor. Los hermanos fueron bautizados en la iglesia de San Carlos, con aguas del Jordán que Antonio y Eusebio Guiteras Font, amigos de la familia, habían traído consigo, tras el viaje que emprendieran, en 1844, a Europa, Egipto y el Medio Oriente. De Palestina, lugar sagrado, provenían aquellas aguas.¹⁵

El buen trato que la familia Ximeno-Cruz confería a los esclavos es una peculiaridad, no solo descrita en las Memorias..., sino en otros textos que aluden al hecho de que «en plena esclavitud se desterró de su casa el castigo corporal impuesto entonces, como medio de corrección á [sic] los infelices que la sufrían».¹⁶

El mismo año del nacimiento de Dolores María, Lola Cruz fue retratada por el pintor sevillano José María Romero, director de la Academia de Artes de esta ciudad, quien pintó por encargo otros retratos de la familia. Estos los realizaba en España, tomando como referencia las fotografías que José Manuel les hacía llegar a través de un intermediario. A Romero corresponde también el de José Manuel Ximeno Cruz, niño, con su nana negra, Rosa. Otros retratos de Lola Cruz se conservan en el Museo de los Capitanes Generales de La Habana, específicamente los realizados por Ferenc Mejasky, uno de los artistas protegidos por Ximeno, como también lo fueron Esteban Chartrand, el belga Henri Cleenenwerck y el norteamericano Eliab Metcalf.¹⁷

En la década del setenta, Lola Cruz frecuentaba con su familia la casa quinta de La Cumbre, Versalles, que compartía con su cuñada Isabel Ximeno, en otro tiempo el amor imposible de Milanés. Según el historiador Raúl Ruiz,

José Matías Ximeno [abuelo de José Manuel] parece haber sido el primero en edificar una casaquinta en la Cumbre Alta, hermoseedada por un campanario y bajo la advocación de la Virgen del Carmen. Al morir, esta propiedad pasó a su hijo Simón, y de éste a su hija Isabel. En esta vivienda pasó algunas temporadas el poeta José Jacinto Milanés, sobrino político de Simón de Ximeno. Mahy, el esposo de Isabel, se dedicó a urbanizar el lugar. Compró a Cristóbal Madan, en 1865, una casaquinta de dos pisos, que restauró para su residencia; cedió o vendió asimismo, terrenos para otra decena de edificaciones, dando lugar al caserío, denominado «de Mahy», en los alrededores del sitio donde hoy se halla la torre

de televisión. Este terreno de veraneo de la burguesía fue destruido, por un incendio intencional, en 1898.¹⁸

Muy cerca de la casa de Mahy hicieron erigir las suyas Antonio y Francisco Ximeno. Guiado por su mentalidad de naturalista, «Pancho» rodeó su propiedad de exóticos jardines, conservando allí toda clase de insectos y otros ejemplares de la fauna y la flora cubanas, los que dieron origen a su prestigioso Museo Zoológico, Botánico y de Piscicultura. Como refiere Raúl Ruiz, fue precisamente Mahy –cuyo origen era mexicano–, quien transformó el lugar en lo que muchos estimaban una extensión del Paraíso. En la naturaleza insuperable de La Cumbre, los Ximeno-Cruz recibían visitas de toda índole: amigos, artistas, científicos. A menudo organizaban tertulias y conciertos, para disfrute solo del acaudalado grupo de familias cercanas. Valga destacar la presencia en el lugar de Esteban Chartrand, figura máxima del paisajismo pictórico en la isla. Lola María hace alusión en sus memorias a las visitas del pintor, a quien frecuentemente podría verse, paleta en mano, trasladando al lienzo las idílicas imágenes del lugar. «Allí concurrían amigos, artistas, perpetuando Esteban Chartrand, huésped apreciadísimo, con su maravilloso pincel casas y paisajes [...]».¹⁹

Fue precisamente en estos parajes donde Lola María y su hermano (Meme) recibían de pequeños al maestro Joanicot, no referido por las fuentes históricas tradicionales. Cuando la familia pasaba prolongadas temporadas en La Cumbre, ambos hermanos debían compartir el esparcimiento con los estudios. Para Lola Cruz y para Ximeno la educación de sus hijos constituía una prioridad, y los recursos eran pocos para dotar a sus descendientes de una ilustración acorde con los tiempos que se vivían.

Durante esta época, la «Perla del Yumurí» es testigo de sucesos menos venturosos, vinculados a la Guerra de los Diez Años. Estos irán cambiando en ella su percepción del sistema colonial. Su sentido de lo cubano que nace, será más fuerte, a la postre, que la herencia española y que todos los privilegios de que gozara por su condición clasista. Como tantos coetáneos, conoció del fusilamiento de varios jóvenes matanceros, una parte de ellos egresados del Colegio La Empresa, propiedad de sus amigos Antonio y Eusebio Guiteras, cuyo credo independentista había motivado, en 1869, la clausura del plantel, tildado por el gobierno de «nido de víboras».

Aquel propio año, es fusilado el conspirador independentista Eleuterio (Tello) Lamar y Valera, al que se le habían ocupado armas en su finca de Santa Ana. Lola sufre la noticia y no halla respuestas a sus preguntas. Su desazón aumenta cuando asiste a las exequias de Carlos de Jesús Verdugo Martínez, uno de los ocho estudiantes de medicina ejecutados en 1871, por el despiadado régimen español. El joven fusilado se hallaba en su casa de Matanzas, el día en que supuestamente un grupo de ellos había burlado, en la capital, la tumba del periodista español Gonzalo Castañón. Cursaba el primer año de la carrera y era hijo de Inés Martínez y de Pedro Isidoro Verdugo, uno de los médicos de mayor reputación y clientela de la ciudad. Al-



rededor de la casa de Gelabert No. 64, hogar de los Verdugo, un largo cortejo de coches reflejaba lo que en el interior de esas paredes se vivía. Años más tarde, Lola Cruz contaría a su hija el relato sombrío de lo allí acontecido:

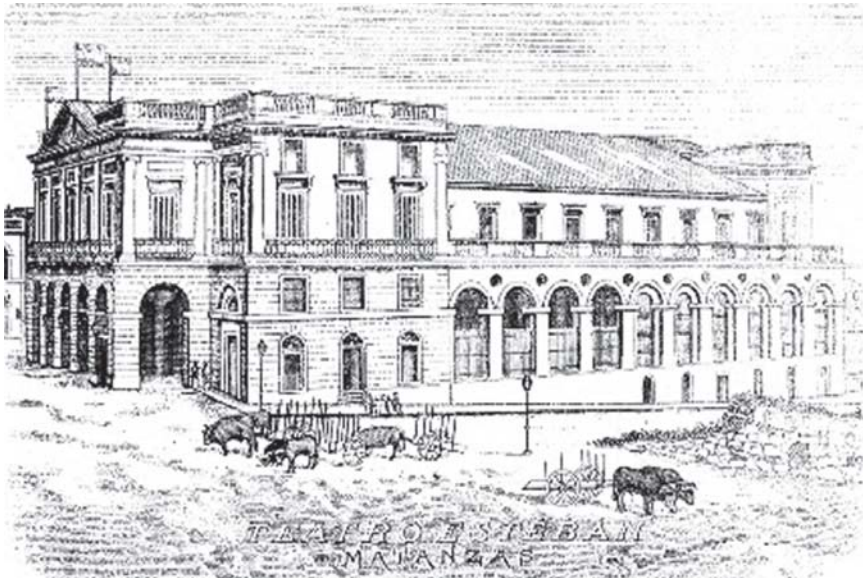
La ciudad entera estaba allí y contábame mi madre [...] que cubanos y españoles a una, allí concurren: españoles intransigentes, sorprendidos, adoloridos y avergonzados, para con ellos sentir el horrible trance [...] Y el hidalgo caballero y buen doctor, hosca y huraña la expresión, expresión que nunca lo abandonaría ya más [...] Y ella [...] contábame también, que al salir con mi padre de aquella visita o manifestación o purgatorio [...] al llegar a su hogar, loca [...], voló a la cama de su hijo y delirante abrazóse a él [...], llorando sin cesar, [...] amparando al niño que inocente dormía [...], sorprendida de todo desconfiaba, desplomada la fe de la nación colonizadora que esto permitía [...] ¡Noche inolvidable! Pues la España que desde tiempo inmemorial en la casona conociase era la de Capdevilla, la otra no.²⁰

Hacia esta época, muchas de las fortunas del occidente de la Isla comenzaron a resquebrajarse, en parte, por los impuestos y contribuciones que el

Retrato de María Dolores de la Cruz y Vehil de Ximeno y sus hijos Lola María y José Manuel.

Autor: Ferenc Mejasky, Matanzas, 2da mitad del s. XIX. Óleo/porcelana. 55 x 50 cm (con marco).

Foto: Luis Bruzón, facilitada gracias a la cortesía del Museo de los Capitanes Generales.



El teatro *Sauto*, entonces *Esteban*, del que Lola Cruz fuera musa y presencia recurrente. Imagen facilitada por la autora.

poder español les obligaba a pagar con el fin de res-paldar el conflicto. La familia de Lola Cruz fue una de ellas. Pronto el *status* de esta estirpe fue transformándose, sin que los Ximeno parecieran muy conscientes de ello. Así, a inicios de la década de 1880 comenzaron a aflorar los problemas.

Apesadumbrada ante la inminente quiebra de la economía familiar, Lola Cruz dejó de frecuentar los grandes salones y el teatro Esteban. Preso de la depresión, Ximeno se sumió en una suerte de aislamiento. Finalmente tuvieron que abandonar la residencia de Gelabert 16, que había pertenecido al apellido Ximeno desde que el primero de ellos avendado en Matanzas, José Matías Ximeno,²¹ hiciera construir la casa, obra del norteamericano Antonio Glean.

La familia no pudo saldar sus compromisos financieros y junto a Gelabert 16 perdieron otros inmuebles en distintos puntos de la ciudad. Un mes demoró la mudanza a otra vivienda más austera (en Contreras No. 39), cercana a aquella otra y, sobre todo, al entrañable teatro Esteban. El día definitivo, Lola se quedó hasta el último instante, cuando, con todas las pertenencias repartidas en las casas de los amigos y de antiguos y fieles esclavos, fue cerrando cada una de las estancias, acompañada por los dos hijos.

Problemas muy arduos [recuerda Dolores María] ocupaban [a mi madre], a los cuales serena y abnegada hizo frente. Uno de ellos, el de nuestra educación [...]. De la pasada opulencia mucho quedaba, y de ella vivimos [...] Del antiguo esplendor de cuadros, objetos de arte, libros, muebles, vajillas y cristales, joyas y encajes supo mi madre sacar provecho. [...] Y como nosotros, cientos de familias arruinadas subsistieron de aquellos restos de grandes fortunas.²²

En 1882 Lola María Ximeno Cruz viajó, por cerca de tres meses a Estados Unidos, invitada por su tía, Ángela Cruz. Lola y su esposo aceptaron la invitación por entender que aquel contacto contribuiría a ampliar su cultura. El propósito de la visita era conocer Nueva York, así como Saratoga y el Niágara. Norteamérica se hallaba, entonces, en pleno apogeo

de su crecimiento económico y ya comenzaba a perfilarse como la gran potencia imperial que es hoy. Durante la travesía hacia New York, y mientras dura su estancia en el Norte, Lola Cruz escribe a su hija, lo cual repetirá casi a diario. Las epístolas –inéditas– muestran a la «Perla del Yumurí» en la tranquilidad del nuevo hogar, haciendo patente toda la ternura que despierta en ella la hija. «Vida de mi vida», «Hija de mi corazón», «Hijita mía», son algunas de las frases con que inicia sus misivas, recomendándole continuamente no perder la oportunidad de observar y de disfrutar cuanto se presente ante ella. Protectora, le pide que se cuide y le narra algunas anécdotas de la vida matancera, la familia y los amigos. Así, el 4 de agosto escribe:

Hijita del alma mía

Ya estarás en estos momentos más cerca de New York que de nosotros. Ya son cerca de las cuatro de la tarde y si el cielo que descubro desde mi acostumbrado sitio, frente al tocador, es tan azul y tan diáfano como el que tus ojos contemplan tendrás un viaje delicioso. Dios quiera ser el piloto que guía tu embarcación. José Manuel llegó por la mañana y me tranquilizó mucho describiéndome las condiciones marineras del «New Port», el lujo del servicio, el confort de los camarotes y lo bien que deben pasarla los pasajeros. [...]»²³

En carta posterior expresa: «[...] Cuánto te extraño. Qué sola me encuentro. A estas horas ya estarás en New York. Qué te parece. ¿Has quedado deslumbrada? Con cuánta ansiedad espero tu primera carta. Cuéntamelo todo, hija mía. Piensa que tu madre en este rincón (el último del mundo) no tiene más alegría, ni más distracción que la que tú y tu hermano le proporcionen. [...]»²⁴

Lola Cruz es consciente del significado de este periplo para la hija. Bien conoce el ánimo y el sentido alerta de la joven. Educada en las mejores escuelas para niñas de Matanzas, Lola María hablaba, con soltura, el inglés y el francés. Visita museos, galerías y centros comerciales. Todo le depara una sorpresa, un nuevo descubrimiento. La madre insiste en el valor de la indagación y en la práctica del idioma: «Habla siempre en inglés, hija mía [le aconseja], que no se diga que al volver de ese país ni el idioma has aprendido. Espero de tu buen juicio, ya que tan acertadamente llamas a ese lugar otra Babilonia».²⁵ Por esta época, Lola acude regularmente a la iglesia de San Carlos y excepcionalmente a ciertos eventos, reclusándose en los recuerdos que habitan su memoria y en la preocupación por el porvenir de los hijos y de la ciudad. Su agitada vida social se ha trocado en esa melancolía manifiesta, que late en su escritura. A José Manuel, el esposo, la une el afecto por lo vivido, pero la añoranza de este ante la pérdida del ambiente hogareño, cuyo escenario interior forjara centímetro a centímetro, lo mantenía alejado del mundo terreno. Ella se había transformado también en una mujer solitaria, pero apegada a esos vínculos íntimos y cotidianos que la mantenían sujeta a la realidad.

En Matanzas, la población vivía el pánico provocado por la epidemia del tifus agudo. Uno de los criados de Lola Cruz sucumbió, víctima del mismo. Cien-

tos de personas adineradas emigraron a otras partes, huyendo de la muerte, pero los Ximeno tomaron precauciones y no abandonaron ni un solo día la ciudad. La enfermedad hacía estragos entre los niños y los extranjeros, fundamentalmente, hasta que poco a poco se fue atenuando y la existencia volvió a la normalidad, incluidos los viajes por mar que habían sido interrumpidos por el temor de los marinos a infectarse.

Durante la estancia de su hija y hermana en Saratoga, y a punto de regresar a Nueva York, Lola Cruz continúa describiendo en sus cartas la cotidianidad yumurina. Además de comunicarle los estragos causados por el tífus, narra

eventos, aparentemente intrascendentes, como la costura de una polonesa para lucirla en sus contadas salidas. En otra carta Lola insiste: «Me agrada mucho saber que te fijas en todo y que todo los preguntas y quieres saberlo –esto se llama estudiar un país por uno mismo».²⁶

Por otra parte, Lola Cruz menciona a personalidades claves dentro de la evolución intelectual de la isla y con las que José Manuel mantuvo una amistad duradera. «Tu padre está cada vez más entusiasmado con la correspondencia de Vidal Morales sobre noticias del poeta Domingo Delmonte, de quien fue tu padre grande amigo. Morales parece satisfecho de sus cartas y siempre celebra y admira su estilo».²⁷ Las epístolas relativas a este viaje llegan hasta avanzado el mes de octubre, momento en el que presumiblemente Lola María retornó a Matanzas. Resulta muy interesante la remitida el 26 de septiembre, porque su autora describe los detalles de una procesión religiosa protagonizada por negros y mulatos, por cuya cultura y costumbres profesaba respeto y una profunda simpatía.

Antes de ayer hubo una gran procesión á la Caridad del Cobre por la gente de color, quedó muy bien –con mucho orden. Llamaban la atención de todos, una docena de mulaticas y negritas que iban en el centro, vestidas divinamente con un *bouquet* de flores naturales en la mano, apoyadas de dos en dos. No hay dudas, esta clase en estos momentos es soberbia. Qué mujeres tan lindas, tan finas, tan elegantes [...] En la calle de Medio se ha abierto una tienda de objetos egipcios y reliquias santas y al pasar la Virgen por allí uno de aquellos musulmanes le colocó un crucifijo que se supone de coral y nácar y después acompañó á la Virgen con una vela, colocándose detrás de ella hasta que entraron en la iglesia. Te bendice. Tu madre.²⁸



A fines de septiembre, José Manuel, «Meme», marcha a La Habana para iniciar los estudios de Abogacía. Esta partida quiebra aún más los ánimos de Lola Cruz, quien no obstante comparte con su hija la satisfacción de este suceso. Guiará los pasos de su vástago y le ofrecerá el aliento que a ella le falta. Confía en su fuero interno en los nuevos cubanos, que, como José Manuel, forman parte de «la juventud naciente, esperanza de nuestra pobre y abatida patria».²⁹

El 3 de octubre de 1883 muere su compañero de dos décadas.³⁰ Contaba Ximeno cincuenta y nueve años y ninguna enfermedad perceptible causó aquel suceso inesperado, aunque en el acta de defunción se mencionara una afección hasta ese momento desconocida en su organismo. En pocos términos, la melancolía terminó venciéndolo, igual que lo había hecho, en circunstancias diferentes, con su primo José Jacinto Milanés, el gran poeta romántico. Lola Cruz asume entonces la mayor parte de las responsabilidades familiares. El hijo continuará sus estudios y residirá un tiempo en la capital. Allí se casa, más tarde, con María Antonia de la Torriente y Scott-Jenckes. Concluía el año de 1888. Poco después se establecerá definitivamente en su natal Matanzas, donde nace el único hijo del matrimonio. Viviendo en medio de una relativa austeridad, Lola Cruz continuó con su rol de filántropa, ya fuera al frente de la Junta de Maternidad o del Asilo de Ancianos. Apoyó más que nunca las causas nobles, y desarrolló una estimable labor en pos del independentismo. Cuando años después, en 1896, Valeriano Weyler se hizo cargo de la Capitanía General y dictó el Bando de Reconcentración, obligando a los campesinos a establecerse en los pueblos ocupados por los españoles, ella fue una de las matanceras que ofreció su casa para acoger a una familia

Sala donde aparece al fondo de izq. a derecha Retrato de Nicolás de la Cruz y Vehil. Autor: Ferenc Mejasky; Retrato de María Dolores de la Cruz y Vehil de Ximeno Autor: Ferenc Mejasky; y Retrato de Joaquina Vehil y de la Fuente de Cruz. Autor: Ferenc Mejasky. Foto: Luis Bruzón, facilitada gracias a la cortesía del Museo de los Capitanes Generales.

de reconcentrados. No obstante su origen de clase, se mantuvo a la altura de los acontecimientos y del lado de los más preteridos por la historia, tal como lo había hecho desde su juventud.

Murió en 1913, cuando la naciente y adulterada República impuso un nuevo «orden» de cosas. El silencio suple las palabras en las *Memorias...* de su hija. Recordémosla como solía manifestarse desde la muerte de Ximeno y tras el ocaso de lo que en otro tiempo había sido su vida.

Y desde entonces fue indiferente a mi madre cuanto en la vida atrae y seduce, a pesar de haberse visto de ello muy rodeada, consumiéndose en inextinguible afán por el mejoramiento de su hogar y por amor a sus semejantes, su mayor desvelo. Y comenzó, en plena juventud, el retrainimiento, al que jamás renunció ya. Sencillamente vestida, limpísima, siempre en traje de casa, completamente liso y el cabello invariablemente recogido, sin seguir moda alguna, de una nitidez exagerada toda su persona, aún la contemplo, y más amada me parece su figura, que con las deslumbradoras joyas y galas parisienes.³¹

Notas

¹ José Augusto Escoto. *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba. De 1859 a 1864*. Matanzas: Imprenta La Pluma de Oro. 1911. p. 43.

² Archivo Parroquial de la Catedral San Carlos de Matanzas. Libro 6 de Matrimonios de Blancos. f. 176 v, partida 528.

³ Manuel Francisco García (Ceiba Mocha, 1794-La Habana, 1867) se graduó de Bachiller en Filosofía y Doctor en Teología, en el Seminario de San Carlos. Destinado a la parroquia de San Carlos Borromeo de Matanzas, desde octubre de 1817, allí desempeñó una significativa labor en pro de la educación local. Uno de sus logros más importantes fue el establecimiento de la Cátedra de Filosofía. En 1853, García –quien fuera protector del poeta «Plácido» durante los sucesos del 44– parte hacia La Habana para ocupar el cargo de Maestro escuela de la catedral capitalina.

⁴ Archivo Parroquial de la Catedral San Carlos de Matanzas. Libro 20 de Bautismos de Blancos. f. 161 v, Partida 840.

⁵ Dolores María Ximeno. *Aquellos tiempos...Memorias de Lola María*. Habana. Imprenta y Papelería «El Universo». 1928. Tomo I, p. 24.

⁶ José Augusto Escoto. Ob. cit. p. 44.

⁷ Dolores María Ximeno. Ob.cit. Tomo I, pp. 124-125.

⁸ El Liceo Artístico y Literario fue inaugurado el 17 de febrero de 1860, ocasión en que se aludió por vez primera y de manera oficial al sobrenombre de «Atenas de Cuba». En aquellos Juegos Florales resultarían premiados los escritores Federico Milanés, Eusebio Guiteras, Casimiro del Monte, Estrada y Zenea y Domingo del Monte Portillo.

⁹ José Augusto Escoto. Ob. cit. p. 21.

¹⁰ Gertrudis Gómez de Avellaneda. Carta a Dolores Cruz. Cárdenas, 15 de octubre de 1862, en José Augusto Escoto. Ob. cit. pp. 33-34.

¹¹ Realizada por José Piquer, primer escultor de Cámara de la realeza española y Director de Escultura de la Academia de Artes de San Fernando. La obra terminada en 1861, fue expuesta en Madrid antes de su traslado definitivo a Cárdenas. Fue inaugurada el 26 de diciembre de 1862, ante la presencia de la poeta, de su esposo, y de otros representantes del poder político insular. Se estima el primer monumento erigido en Cuba y América al navegante genovés.

¹² Para mayor información sobre la familia Ximeno véase de Francisco Xavier de Santa Cruz y Mallén, *Historia de Familias Cubanas*. La Habana: Editorial Hércules, 1943. Tomo III. pp. 397-400.

¹³ Archivo Parroquial de la Catedral San Carlos de Matanzas. Libro 8 de Matrimonios de Blancos. f. 203, partida 766.

¹⁴ El palco del matrimonio Ximeno-Cruz estaba situado hacia la izquierda, frente al de la autoridad local. Poseía un antepalco alfombrado y paredes tapizadas en tonos claros. Según Dolores María Ximeno poseía una mesa de centro que sostenía un candelabro de bronce con luces de gas.

¹⁵ Véase de Eusebio Guiteras. *Relación de un viaje por Grecia*, diario conservado en el Fondo Personal de la Familia Guiteras del Archivo Histórico Provincial de Matanzas. Original manuscrito. s/p.

¹⁶ José Augusto Escoto. Ob.cit, p.44.

¹⁷ Con creadores contemporáneos, como los citados y con otros, provenientes de diferentes épocas y estilos, Ximeno conformó su apreciada colección de pinturas. Según el catálogo ori-

La aureola que esta mujer dejó en la historia cubana del siglo XIX no pasó inadvertida para la sensibilidad de un músico como Ernesto Lecuona (Guana-bacoa, 1895-Santa Cruz de Tenerife, 1963). El pianista y compositor le dedicó la afamada zarzuela, en dos actos, *Lola Cruz*. Con libreto de Sánchez Galarraga, esta sería estrenada, con gran éxito, en el teatro Auditorium el 13 de septiembre de 1935. Los roles protagónicos fueron desempeñados por Caridad Suárez y por la entonces debutante Esther Borja, Pedro Hernández y Rafael de Grandy. La matancera es tomada como *leit motiv*. Trasladada a la ficción, es su estela y su misterio lo que el compositor tributa, distanciándose el argumento de las circunstancias, los personajes y en general de los sucesos originales. Resurgía, sin embargo, el mito de la mujer-beldad-madre-esposa-patria, la misma que más allá de la riqueza o el infortunio mantuvo intacta su lealtad a la ciudad que la vio nacer, y transcurrir su vida y junto a ella una historia colectiva de la que fue protagonista indiscutible.

ginal, constaba esta de poco más de ciento diez cuadros, entre los cuales había originales de los españoles Bartolomé Esteban Murillo, José de Ribera, Alonso Cano, Juan de Juanes y Valeriano Bécquer.

¹⁸ Raúl R. Ruiz. *Retrato de ciudad*. La Habana: Ediciones Unión, 2003. p. 38.

¹⁹ Dolores María Ximeno. Ob.cit Tomo I, p. 300.

²⁰ *Ibidem*. Tomo II. pp. 77-79.

²¹ José Matías Ximeno era natural, según los documentos consultados.

²² Dolores María Ximeno. Ob.cit Tomo II. 1930, pp. 201-202.

²³ Archivo de la Oficina del Historiador de La Habana. Fondo Familias Ilustres. Familia Jimeno. Carta de Lola Cruz a Lola María. Leg. 300, E. 23 Año: 1882. (Matanzas, 4 de agosto de 1882).

²⁴ *Ibidem*. Carta de Lola Cruz a Lola María. Matanzas, 6 de agosto de 1882.

²⁵ *Ibidem*. Carta de Lola Cruz a Lola María. Matanzas, 5 de agosto de 1882.

²⁶ *Ibidem*. Carta de Lola Cruz a Lola María. Matanzas, 1 de septiembre de 1882.

²⁷ *Ibidem*. Carta de Lola Cruz a Lola María. Matanzas, 5 de septiembre de 1882.

²⁸ *Ibidem*. Carta de Lola Cruz a Lola María. Matanzas, 26 de septiembre de 1882.

²⁹ *Ibidem*. Carta de Lola Cruz a Lola María. Matanzas, 29 de septiembre de 1882.

³⁰ Véase *Diario de Matanzas*. Periódico Liberal. Matanzas, 4 de octubre de 1883. La fecha del fallecimiento de Ximeno, publicada en la citada obra *Historia de Familias Cubanas*. Tomo III, p. 400 es incorrecta.

³¹ Dolores María Ximeno. Ob.cit Tomo II, pp. 201-202.

Zoë Fairbairns



Zoë Fairbairns (1948) es una escritora británica, nacida en Inglaterra, pero criada en St. Andrews, Escocia. Su obra incluye novelas, relatos y poesía, gira principalmente en torno a una temática feminista. Entre sus novelas destacan la distópica *Benefits* (1979), *Stand we at last* (1983), que se desarrolla en el contexto de la primera ola del movimiento feminista en el siglo XIX. *Here Today* (1984) fue galardonada con el premio Fawcett Society Book Price. Sus novelas más recientes son *Daddy Girls* (1992), sobre tres hermanas y sus relaciones familiares, que esconden algunos secretos, y *Other Names* (1998).

Fairbairns ha publicado además varias colecciones de relatos, la primera de ellas *Tales I Tell my Mother: a collection of feminist short stories* (1979) y la última *How do you Pronounce Nulliparous* (2004). El cuento que se presenta a continuación está inspirado por una revisión de otro cuento, «The Bus Ticket», escrito en 1974, en el que una mujer discute con una conductora de autobús sobre el título (Miss, Mrs, Ms) que debe llevar su nombre en el billete. En su revisión (*revisit*) a este cuento, Fairbairns vuelve a situar la acción en el transporte público de Londres para contar un relato contra la intolerancia, venga de quien venga.

Traducido por María del Carmen Pérez Riu, profesora de la Universidad de Oviedo (España), doctora en Filología Inglesa con especialización en la representación de las mujeres en el cine, la literatura y las adaptaciones cinematográficas de países de habla inglesa.

Solicitantes de ASILO

Era domingo por la tarde en el otoño de 2002. Había hecho el turno del fin de semana y estaba cansada, deseando llegar a casa. Llegué a Victoria alrededor de las 7:30, a tiempo para el tren de las 7:38 hacia el suburbio del Sur de Londres en el que vivo. Me detuve a comprar un periódico y un café; después me subí en el tren. Otra mujer entró delante de mí, —blanca, de mediana edad, sin características especiales. Al pisar el vagón, se giró hacia la derecha, y luego pareció cambiar de idea, como haría una persona que hubiera visto algo desagradable cerca del lugar en el que había pensado sentarse —basura, o quizá un charco



Ilustraciones: Hanna G. Chomenko.



de vómito. La mujer giró hacia la izquierda y se sentó al otro lado, tan lejos como pudo de lo que fuera que la había molestado.

Yo no vi nada de particular en aquella dirección, y había un montón de asientos libres en el lado derecho, así que escogí uno y me senté. En el vagón había un hombre con mono de trabajo, que estaba intentando dormir, y cuatro mujeres de veintitantos que llevaban pañuelos islámicos en la cabeza. Las mujeres parecían de origen árabe, pero cuando una de ellas habló, su voz sonó como la de una nativa del sur de Londres. Una nativa del sur de Londres que estaba muy enfadada.

Sus palabras explotaron: «¿Habéis oído lo que ha dicho esa mujer?».

A través de la niebla de mi cansancio, pensé por un segundo que hablaba de mí. Pero yo no había dicho nada. Se trataba de la mujer que había entrado en el vagón antes que yo, y que se había ido a sentar al otro extremo. La mujer de mi lado añadió,

«Dijo, 'No voy a sentarme al lado de un grupo de solicitantes de asilo'». ¹ «¿Qué es lo que dijo?» preguntó su amiga, que también tenía acento británico.

«Solicitantes de asilo. Nos ha llamado solicitantes de asilo».

«¿A nosotras?» Dos de ellas también protestaron, indignadas e incrédulas. La cuarta parecía estar *in albis*, su rostro con un gesto inquisitivo, como si no se hubiera enterado de lo que estaba pasando. Una de las otras le explicó la situación en una lengua que parecía árabe, y ella asintió con la cabeza.

Genial, pensé. Y yo que estaba deseando un viaje tranquilo a casa con mi ejemplar del *Observer* y mi *cappuccino* con virtas de chocolate. A dos minutos de la hora de partida, aquí estoy atrapada entre cuatro mujeres musulmanas en un lado del vagón y una intolerante en el otro lado. Pensé en cambiar de asiento —o mejor aún de vagón— pero me di cuenta de que entonces podrían acusarme también de no querer sentarme al lado de las acusadas de ser solicitantes de asilo político. Antes de que pudiera tomar una decisión al respecto, el hombre en mono de trabajo, que estaba intentando dormir, abrió los ojos: «Más bajo, chicas; me estáis dando dolor de cabeza».

Rápida como un relámpago, la que había hablado primero le dijo, «Si te duele la cabeza es porque estás borracho».

Como esto era así, casi con certeza, el hombre se achicó. Las puertas se cerraron y el tren empezó a moverse. Ahora que nos movíamos, confiaba en que las cosas se calmarían, pero en lugar de eso se pusieron peor. Quizá la vista sobre Pimlico a la luz del crepúsculo, a través de la ventana, les hizo creer a las mujeres que tendrían más posibilidades de que su queja se escuchara si conseguían gritar lo suficiente como para que sus voces se oyeran allí. «Nací en este país. He vivido aquí toda mi vida, y esa tiene la cara de llamarme...» —la mujer se calló, como si no quisiera que la frase ensuciara sus labios.

Otra de ellas continuó. «Mi hija tiene seis años, lleva el velo, y ¿sabéis qué le llamaron en el patio del colegio? Terrorista».

«¿Solo porque lleva el velo?». Se animaban las unas a las otras. Mante-

nían informada a la que no hablaba inglés, con frases breves en árabe. Su expresión era de indignación contenida, para mostrar solidaridad con sus amigas, pero sin llegar a involucrarse del todo. Eran como un coro que cuenta su historia una y otra vez, recordándose cosas las unas a las otras, para no detener la queja. Nadie más del vagón entraba en polémica con ellas, pero ninguna de ellas quería ser la primera en callarse. «Y entra aquí...».

«...nacida en este país...» «...llevando el velo...» «...mi hija pequeña...» «...solicitantes de asilo...» «...terroristas...»

Otra voz intervino; una que no había oído hasta ahora. Venía del otro lado del vagón: «Yo no dije eso».

Era la culpable. Aunque supongo que debería decir, la presunta culpable. Los cuellos se giraron para mirarla. El hombre que estaba sentado a su lado, que parecía haberla tomado bajo su protección, dijo «Esta señora dice que ella no dijo lo que ustedes dicen que dijo. La deben haber entendido mal».

«¿Qué dijo entonces?».

La mujer no respondió, ni tampoco su defensor. Hasta ese momento, había tenido la mente abierta sobre lo que aquella mujer pudiera haber dicho, su descaro y su obvio desprecio me convencieron de que, efectivamente, era culpable de las acusaciones. Pero por lo menos había negado esas palabras, lo que parecía ser lo más cerca que llegaría a una disculpa, así que ¿quizá las mujeres con velo lo dejarían estar?

«Es una jodida mentirosa», chilló la que había hablado primero.

«Oímos perfectamente lo que dijo,» dijo otra. «A ver si es capaz de venir aquí y decirlo otra vez».

«Sí, pero que venga sin él».

A estas alturas había decidido abandonar el tren en la próxima estación. Pero antes de que llegáramos a ella, el tren se detuvo en medio de un puente. Los frenos gimieron como indicando que estaríamos allí parados un rato largo. Más allá, el río yacía oscuro y apacible; las luces de una barca que pasaba nos iluminaban. Estaba pensando en lo agradable que sería estar allí abajo, cuando oí un ruido seco.

Venía de debajo de mi asiento —era el sonido de una botella al caer, una de



esas botellas grandes de cerveza, hechas de cristal sólido y con una chapa de metal. No me había percatado de ella antes, pero la sacudida del tren al detenerse había hecho que se tambaleara. Nadie más parecía haberla visto, pero todos sabemos, ¿verdad?, lo que le pasa a una botella que ha caído en el suelo de un tren cuando este empieza a moverse. La botella se desliza por el suelo. En este vagón lleno de gente enfadada, alguien podría ver la botella y cogerla. Alguien podría decidir utilizarla.

El tren se balanceó. Sentí una vibración de alarma través de las plantas de los pies: la botella empezó a mo-

verse. Podía sentirla golpeando suavemente la parte de atrás de mis tacones. Me preguntaba cuánto tiempo podría mantenerla fuera de la vista. Cambié de postura disimuladamente. Por lo que podía ver, nadie había visto la botella —al menos, no las mujeres que llevaban velo, que estaban demasiado ocupadas gritando. «Ven aquí y dínoslo otra vez, vaca racista. Deja ahí a ese chulo que te protege». Hablé suavemente, «No todo el mundo piensa lo mismo, ¿saben?». La mujer que había hablado primero se giró hacia mí: «¿Qué?», parecía querer saber lo que yo había dicho, más que increparme.

«No todo el mundo piensa lo mismo». Mantenía la voz baja, recordando algo que me había dicho una amiga, que trabajaba como asistente social, sobre gestión de conflictos: nunca le grites a una persona enfadada. Ella gritará más. Habla suavemente y puede que baje la voz. Alargué las manos con las palmas hacia arriba, un gesto de conciliación aparentemente reconocido en todo el mundo. Aparte de cualquier otro significado subliminal, muestra que no tienes un arma en las manos, y que tus puños no están cerrados.

«No oí lo que esa mujer les dijo», añadí. «Por lo que dicen ustedes fue gro-

sero y una muestra de ignorancia. Pero ese es su problema; Uds. no tienen por qué hacerlo suyo».

«Ni nuestro», el hombre del mono de trabajo se atrevía a abrir la boca por primera vez después de ser acusado de estar borracho. «Nadie de este lado del vagón ha dicho nada, así que ¿por qué se meten con nosotros?».

«Exacto», dijo alguien del lado enemigo del vagón. «Solo queremos llegar a casa».

«Mire», respondió la mujer del velo, «soy tan británica como cualquiera de este vagón; nací aquí».

«Sí, ya lo ha dicho usted».

«Y entonces ¿por qué me insultan solo porque lleve un pañuelo en la cabeza?».

«Pero no la han insultado», apunté yo.

«Bien, puede que usted sea una persona decente, que respeta el Islam, ¿pero por qué no lo respetan todos? Soy musulmana, pero eso no hace que no respete a la gente que...» sus ojos buscaban una analogía, «...que lleva una cruz en el cuello».

Hasta donde yo podía ver, nadie del vagón llevaba una cruz al cuello. Pero sus amigas se habían callado. Una de ellas se sentó y solo quedó en pie la que estaba hablando conmigo. Ella

también se sentó. El vagón se calmó un poco. El tren se lanzó hacia delante y la botella rodó por el suelo. Mantuve la cabeza rígida, para no mirar la botella, que, ignorada por los demás, rodó hacia el final del vagón.

«Vive y deja vivir, así hago yo», dijo el hombre del mono de trabajo. «Creo que Uds. están muy atractivas con esos pañuelos, si no les importa que se lo diga».

Le di un sorbo a mi *cappuccino*.

Para entonces ya nos acercábamos a Battersea Park. La mujer que presuntamente había hecho el comentario se arrojó fuera del tren. Me pregunté si Battersea Park había sido siempre su destino, o si, llena de remordimiento, se había sentenciado a sí misma a una espera de treinta minutos en el andén.

Las mujeres que llevaban velos se bajaron del tren en Clapham Junction, así que no tuve ocasión de confirmarles que efectivamente respeto el Islam, igual que respeto el cristianismo, el judaísmo, el budismo y el zoroastrismo, y también a los druidas, los Hare Krishna, los Moonies, a los preescolares que tienen amigos imaginarios y a los que creen que ese tipo de la tele les trae mensajes de sus parientes muertos.

Ví a una de las mujeres otro día en el tren, sin sus amigas pero todavía con su pañuelo en la cabeza. Intenté saludarla, pero estaba leyendo el Corán y no me vio.

Esta es una historia verdadera. Palabra por palabra. Bueno, en realidad no. No es verdad que «no tuviera ocasión» de explicar a aquellas mujeres mi actitud hacia el Islam y a las religiones en general. Tuve ocasión de sobra. De Battersea Park a Clapham Junction hay cinco minutos largos. Podría habérselo dicho. Pero no me atreví.

Nota

¹ En Gran Bretaña el término *asylum seeker* tiene una connotación peyorativa, que sugiere que la persona está tratando de aprovecharse ilícitamente de ese estatus.



La baracoesa de Sindo Garay

Alejandro Hartmann

Esta canción la dedicó Sindo Garay (1897-1968), el gran maestro de los trovadores cubanos, a la mujer de nuestro terruño, en una de las visitas que hizo a la Ciudad Primada. El desaparecido cantante de la localidad, Pedro Zamora, dijo de la misma: «el autor de 'La Baracoesa' era Sindo Garay, que estuvo aquí muchísimas veces. Se pasaba meses aquí cantando con nosotros. Él paraba en la casa de Rafael Fernández».¹

Siempre había dudas de la fecha en la que el Trovador Mayor compuso «La Baracoesa» y nos había visitado. En el marco de la II Jornada Cultural «Desembarco de Duaba», en marzo de 1984, la Casa de la Trova «Victorino Rodríguez Verías» publicó un folleto con el texto, donde señalaba 1918 como momento de su composición. A partir de esta información, periodistas, investigadores y otros interesados en esta obra, continuaron divulgando esta imprecisión.

Fue el propio Sindo quien nos aclaró la fecha, cuando le relata a su biógrafa Carmela de León que en 1926: Seguimos en la Habana por un tiempo más, hasta que un buen día le dije a Hatuey que tenía ganas de volver a Oriente, a ver qué pasaba por allá. Hacía algún tiempo que venía maquinando hacer el viaje, así que recogimos todo y de nuevo para la región oriental. En Baracoa yo tenía un amigo, un gran amigo, que era también buen trovador, el barbero Muguercia, y hacía rato que me estaba mandando cartas para invitarme a Baracoa, donde yo sabía de sobra la cantidad de admiradores que me esperaban con los brazos abiertos. Hatuey [otro hijo] se fue para Santiago y Guarionex vino a reunirse

conmigo a esperar que yo hiciera los preparativos para el viaje.

Nos fuimos en un vapor que tenía por nombre «Glenda». Llegamos a la hora del crepúsculo. Por aquel tiempo, uno de los mayores alicientes para la gente de Baracoa era ir al muelle a esperar los barcos que tocaban puerto los domingos. Las muchachas se vestían con sus mejores vestidos, y los hombres lo mismo.²

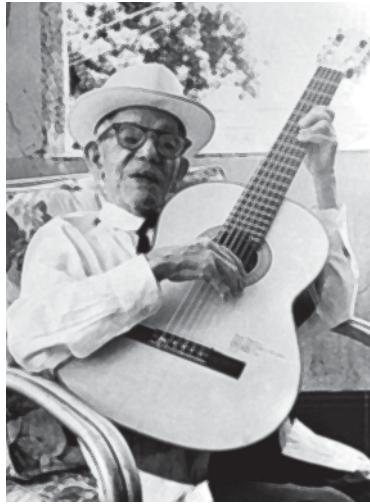
Estelvina Pineda Luperón nos relató que ella conoció a Sindo en una ocasión que tuvo a su hijo Guarionex, ingresado en el Hospital Civil (actual Comité Municipal del Partido) que estaba frente a su casa, que está en la calle Martí No.14. Actualmente reside en ella, su sobrina-nieta, Norkis Tey Piedra. Estelvina, con la hospitalidad que caracteriza a la mujer de nuestra tierra, le ofreció inmediatamente su casa y cualquier ayuda que le hiciera falta. Su esposo Manuel Estévez apoyó ese gesto de generosidad. En los días que estuvo hospitalizado su primogénito, Estelvina les preparó caldos, sopas, les coló café y les brindó almuerzos y comidas. Todas esas acciones las hizo con el corazón. En una de las visitas, Sindo le pidió prestado el serrucho a Manuel —carpintero de profesión— para tocar. Él, Guarionex y Hatuey tenían habilidades para sacarle las mejores notas. Pero en ningún momento compuso la afamada canción con esa herramienta, como se ha comentado. Ella se preocupó de darles la mejor atención al hijo y al extraordinario padre. Por esa actitud de amor y ternura, él dedicó la composición a Estelvina, que era ofrendársela a la mujer baracoesa.³

Esta versión ha sido repetida por las distintas generaciones, desde su creación por Victorino Rodríguez



Estelvina Pineda Luperón

Verías —hoy la Casa de la Trova lleva su nombre—, Marcelo y Ramón Quiroga, Mongo Suárez, Germaine Laffita, Rafael Sanamé, José Manuel Toirac, Pedro Zamora, Argeo Cintra, Tomás Lores, Evangelio Paumier, Oscar Cuza, Enrique Leyva, Elpidio Leyva (Pupulo), Celio Marín, José Millet, Laura Nicot, Lorenzo y Reynaldo Hierrezuelo y agrupaciones como el Conjunto Guamá, Trío Los Yunqueños, Trío Romántico, Nueva Trova, Maravilla Yunqueña, Septeto Tropical, Trío Hermanos Lores y los más jóvenes: Yleana y Vladimir Milhet, Orly Pineda, Arístides Estévez, Mario Luis Toirac, Nelsy Blet, entre otros. Esta antológica pieza ha sido y es imprescindible en el repertorio de los mismos.



Sindo Garay.

La octogenaria Rafaela Serrano Domínguez, conocida cariñosamente como «Fela», la cantaba con su hermano Emilio Serrano (Sandó), Sinesio Suárez Paumier (el querido Cocó), Osvaldo Suárez Paumier (Sigua), Gervasio Serrano y Goyita Serrano Calvo. La tocaban en la casa de Nena Suárez y en la de «Cocó», donde se deleitaban con las canciones conocidas de la trova y las que componían sus coterráneos. Se entonaba en los cumpleaños, en las serenatas, en el Día de las Madres, en los días de verbenas y de fiestas patrióticas.

«Fela», muy orgullosa de haber cantando muchas veces «La baracoesa», me dijo: «Esa fue la primera canción que se dedicó a la mujer baracoesa. Por eso era una gran felicidad cuando la cantábamos en cualquier lugar. Nos sentíamos muy felices porque resaltaba nuestras virtudes, como somos nosotras, y lo hermoso de nuestro Toa y de nuestras montañas».⁴

«La baracoesa»

Ella guarda en su alma
un inmenso tesoro,
ni más dulce que ella
es el agua del Toa.
La cacique más pura
que le queda a mi Cuba,
la de las verdes montañas
de Baracoa.
Tiene su sangre
De eterna pureza,
que yo ligaría,
que yo ligaría
con toda mi vida.
Si Dios me mandara
buscar con certeza,
yo solo quisiera
la mujer baracoesa,
la baracoesa.

Dice Sindo Garay: «Esto lo dediqué a Estelvina Pineda Luperón. La música vino allí mismo, y al otro día ya la

estaba cantando con Muguercia y otros trovadores, y claro está, con las baracoesas...».⁵ Según Carmela de León, su biógrafa, la canción no está registrada. En el Museo Nacional de la Música se conserva una partitura con arreglo para dos voces, editada por la Editora Musical de Cuba.⁶ Amado Lobaina Colón, un conocido cantante del terruño, quien se relacionó con la pléyade de trovadores de las distintas generaciones que lo precedieron y de las actuales, nos hace distintas anécdotas de la significación de esta famosa pieza musical para los bardos baracoanos y no solo para estos, sino para la población que ha hecho de la misma un cántico popular:

Paco Matos me la enseñó y la canté por primera vez con el Trío Yunqueño con Paco Matos y Diosdi Marín para un aniversario de la ciudad. Manolito Mulet le hizo un arreglo para esta ocasión. Recuerdo que también la entoné muchas veces con Oscar Montero González (Cayamba) y Jonás Castañeda en las descargas que se hacían en la casa de Manolito Mulet y de Cayamba. Allí también la cantaban Guicho Sarracén, Agilio García, el dúo de Paco Matos y Amelio Ortiz y otros que se unían para tocar «Perla Marina», «Santa Cecilia», «Madrigal» y un sinnúmero más del repertorio trovadoresco cubano.

Para mí, «La baracoesa» es un himno que expresa el sentimiento de admiración para una muchacha de la manera más pura y desinteresada. No es un canto de conquista amorosa, sino un reconocimiento a la mujer baracoesa en nombre de Estelvina Pineda. Se produce una comunicación interior entre el que la escucha y la canción. Hay

un mensaje en su música que llega de manera elocuente, aunque no se conozca el idioma. Estas son mis experiencias cuando la toco a grupos de extranjeros. Se impresionan con esa obra. Sindo era un filósofo; tenía una profundidad por encima de la trova tradicional. Yo lo admiro por su filosofía del canto. Pienso que lo más representativo de la trova de nuestro patio, sin desdeñar las tantas composiciones de nuestros treseros y compositores, es «La Baracoesa» por su contenido, belleza poética, belleza de la música y exaltación de la naturaleza. Es un himno entrañable para mí y para los músicos.⁷

«La baracoesa», desde el mismo instante en que Sindo Garay, El Trovador Mayor de Cuba, la compuso, pasó a ser parte del sentimiento popular de la Ciudad Primada y canción ineludible en cualquier actividad. Moris Pérez Gamboa, director del Conjunto Cacique Guamá, nos afirmó: «Para todos los músicos de Baracoa y para el pueblo es el himno de nuestra trova».

Notas:

¹ Samuel Feijóo: «Conversando con la Trova de Baracoa», en revista *Revolución y Cultura*, No.72, agosto, 1978, p.24.

² Carmela de León: Sindo Garay: *Memorias de un trovador*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2002, pp.148-149.

³ Estelvina Pineda Luperón. Entrevista.

⁴ Rafaela Serrano Domínguez, «Fela». Entrevista.

⁵ Carmela de León: *op. cit.*, pp.149-150.

⁶ *Ibidem*, p. 264.

⁷ Amado Lobaina Colón. Entrevista.

Rumba, reina rumba, ¿de Matanzas o La Habana?

Félix Contreras

Todavía se averigua, se discute dónde nació la rumba,¹ en La Habana o en la vecina Matanzas. Discusión bizantina porque, ambos puertos están muy cerca, con una interacción portuaria que los hace casi uno en cuanto a fuente de costumbres y tradiciones. Por otra parte, los factores genésicos de ese vital complejo de bailes y músicas que es la rumba, son los mismos que influyeron en el proceso de formación de nuestra nacionalidad.

Y a Matanzas –fundada en 1693 por el Mariscal Severino de Manzaneda, Capitán General y Gobernador de Cuba–

nos referiremos en este artículo para, así, rendir homenaje a las tantísimas figuras del pentagrama nacidas allí, en esa risueña ciudad de 761 Km², capital de la provincia del mismo nombre. Una de las ciudades más singulares y hermosas de Cuba, rodeada por espectaculares valles, bañada por el San Juan y el Yumurí, con puentes que la fragmentan en los barrios de Matanzas, Pueblo Nuevo y Versalles, y con su preciosa y espaciosa bahía, cuyo puerto fue habilitado en diciembre de 1793 por real orden.

Matanzas, sobre todo a partir de 1819, fue escenario de un fabuloso desarrollo de la producción azucarera, cuya base económica estribaba en la triste y nefasta esclavitud, origen del variado mosaico de etnias africanas, raíz de su rico folclor. En este patrimonio, fundamentalmente del que arribara desde las costas de Togo-Benin, traído por los arará, congos y bantúes, padres de la regla Palo Monte, se halla el sustento de la rumba. Un legado que ha propiciado un gran auge cultural, gracias al cultivo de las artes y a la elevada espiritualidad de los descendientes de estos pueblos. A ellos, además, pudieran añadirse los carabalíes, artífices de la sociedad secreta abakuá o ñañigos.

Fue muy importante el componente africano en la formación de la cultura en esta región, sobre todo en su música, con los negros libres celebrando bailes y tañendo sus tambores en sus cabildos, en fiestas rituales importantes, muy numerosos en toda la provincia, tal como en La Habana. Obviamente, fueron muy ricos y considerables los procesos de transculturación y mestizajes ocurridos en todo ese territorio yumurino, vientre que en-



Chano Pozo.

gendra un amplio abanico de ritmos como la conga, que permea, se esparce, por toda la música cubana con canto, percusión y danza, con esa riqueza derivada del cruce de influencias culturales africanas e hispanas. Luego, adoptada por el teatro vernáculo y por las orquestas de baile, la hicieron un elemento muy notable.

«Surgida de comparsas del carnaval –señala el musicólogo chileno Juan Pablo González– [la conga] alterna coplas con un estribillo de ritmo sincopado, con acentos en el alzar el último tiempo de su compás de cuatro cuartos [...] Al penetrar en el repertorio del salón cubano, donde se producían las filas de bailarines que recorrían las calles durante el carnaval, la conga inició el camino a su internalización. El siguiente paso fue su

Imágenes: Cortesía del autor.

Bobby Carcasés.



incorporación a las orquestas-espectáculo de los años treinta que, necesitadas de renovar y darle variedad a su repertorio, sumaban instrumentos rítmicos, atuendos y coreografías afrocubanas a su base de banda de jazz».

Como en otras poblaciones cubanas, en la Matanzas colonial hubo muchos músicos militares, bandas militares que, incluso, colaboraban con las capillas musicales de las iglesias, con las compañías teatrales locales y visitantes, con conservatorios y academias de música.

Pero ha sido la rumba la que ha trascendido nacional e internacionalmente con brillantes intérpretes en el cine cubano y mexicano, como Amalia Aguilar, matancera de pura cepa.

En toda Cuba se bailaba la rumba brava, pero en los barrios de Matanzas negros y blancos llevaban la delantera, fieles al barrio La Marina, fuente principal del folclor negro matancero...

Ollilé, ollilé,
Babalú, ja.

Pero dame la cadena
que me voy a adorná...

Y, dentro de la rumba matancera, su modalidad guaguancó tiene fuerte presencia en el folclor de la región pues, desde antaño y hasta hoy, agrupa, cohesiona a gran parte de la población tanto negra como blanca, que expresan sus penas y alegrías a través del solista y el coro de este género musical. El yambú y la columbia, con menos elaboración en su música que el guaguancó, son otras ramas importantes de la rumba.

Precisamente, el más conocido poema dedicado a la rumba es de un poeta matancero, José Zacarías Tallet, quien decía que hasta los blancos matanceros bailaban la rumba negra, se consustanciaban con ella:

¡Zumba, mamá, la rumba y tambó!
¡mabimba, mabomba, mabomba y bombó!
[...]

¡Como baila la rumba la negra
Tomasá!

¡Como baila la rumba Jose
Encarnación!

Ella mueve una nalga, ella mueve
la otra,
él se estira, se encoge, dispara
la grupa,

el vientre dispara, se agacha,
camina,
sobre el uno y el otro talón.

¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!
¡Chaqui, chaqui, chaqui, charaqui
[...]

Repican los palos
suenan la maraca,
zumba la botija,
se rompe el bongó
[...]

Y la niña Tomasa se desarticula
y hay olor a selva
y hay olor a grajo
y hay olor a macho
y hay olor a solar urbano
y olor a rústico barracón
[...]

¡Piqui-piqui.pan, piqui-tiqui-pan!
¡Piqui-tiqui.pan! ¡Piqui-tiqui-pan!

Al suelo se viene la niña Tomasa,
al suelo se viene José Encarnación;
y allí se revuelcan con mil
contorsiones,
se les sube el santo, se rompió
el bongó,
se acabó la rumba, con-con-co-
mabó!

!Pa-ca-pa-ca-pa-ca.pa-ca-pa-cá!
¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!

(fragmento)

Y, ¿quién pone en dudas que esa rumba conviviente con el joven Dámaso Perez Prado en los barrios Simpson, La Marina, Versailles, Pueblo Nuevo, el Callejón de Gumá, El Naranjal, el Quiosco Redondo –puente de La Concordia–, Parque de la Libertad, vibra, palpita en esa masa endiablidamente trepidante que el Rey del Mambo tan genialmente colocaba como colchón sonoro en cada uno de sus célebres «mambuitos»?

Notas:

¹ La rumba se ejecuta en compás de 2/4 con ligeras diferencias entre la rítmica matancera y la habanera, con cantos generalmente en modo mayor, nacidos de la vertiente afroespañola. Tanto en Matanzas como en La Habana, la rumba cristaliza en áreas urbanas muy populares, alrededor de los muelles, donde se hacinaba la población negra en solares, accesorias, cuarterías. Se interpreta percutiendo tambores (tumba, llamador y quinto) o simplemente maderas (cajón de bacalao, cajitas de velas), acompañados por claves y cucharas.

² José Zacarías Tallet. «La rumba».

Si como sabemos, en pleno siglo XXI nada nos parece asombroso, ningún avance tecnológico ni lo relacionado con medios para transportarse de un lugar-país a otro (y más en una época donde ir a otro planeta puede resultar tan «natural»), ¿qué pensaría usted al saber que un elefante, nada menos que en siglo XVI, fue trasladado desde Portugal hasta Austria –con mares por medio y largos trechos de tierra– venciendo todos los obstáculos? ¿Se atrevería a pensar que solo es una mera fábula o invención, que nada de eso nunca ocurrió?

La letra impresa lo soporta todo, dicen algunos. Sin embargo, este periplo «elefantiano» ocurrió verdaderamente y José Saramago, una de las voces literarias más aclamadas de las últimas décadas, se inspiró en este hecho real –ocurrido en la época de Maximiliano de Austria– que él recrea en su novela *El viaje del elefante*, publicada por la Editorial Arte y Literatura.

El rey Juan III de Portugal decide regalarle al archiduque austriaco un paquidermo nombrado Salomón que, por designios reales, más tarde pasaría a llamarse Solimán. Sin embargo, trasladar tan enorme ejemplar del mundo animal de un país a otro no debía de ser un acto común, tanto por el andar lento y pausado del obsequio, como porque tan generosa dádiva debía ir acompañada de un séquito digno de la ostentación de un gobernante.

Podría parecer, pues, como si toda la novela fuera a centrarse en las peripecias de ese desplazamiento. Pero esto para Saramago –pluma mordaz y crítica– no es más que el pretexto inicial para dialogar, reflexionar y, sobre todo, criticar la contemporaneidad y su fútil decursar.

Carlos (Patato) Valdéz

Sobre «otro» viaje saramaguiano

Yoel Lugones Vázquez



Estamos ante una novela polifónica, aunque por momentos pareciera que Subhro, el cornaca (cuidador del elefante), se lleva la total atención del lector. Pero este también no es más que otro pretexto. El hombre, que debe cambiar igualmente de nombre y hasta de religión, es como el centro alrededor del cual los demás personajes de la novela van exponiendo las ideas, las premisas saramaguianas. Ya lo ha dicho la crítica internacional: para el autor portugués arremeter en sus obras contra la «cordura» de la existencia humana es tan natural como beber un vaso de agua. Así vamos presenciando, durante el viaje del elefante, el oscurantismo de las religiones, las «supuestas» diferencias culturales que en muchas ocasiones los propios gobiernos han marcado para delimitar sus intereses y territorios, la distancia y la cercanía que —puede parecer contradictorio— existe entre los hombres, o me-

jor dicho, sus clases o posiciones políticas y sociales... Tantas lecturas que hacemos y muchas que se nos escapan. He ahí una de las riquezas de este libro.

En esta pluralidad de voces, el elefante es el único cuerdo, el que posee raciocinio suficiente como para salvar a una niña y verlo como algo natural y no como un milagro que bendice determinada circunstancia coyuntural. Salomón-Solimán, ente cachazudo, noble y juicioso, va tejendo y conformando su mundo a partir del mundo que le circunda, un mundo más «animal» que el suyo propio. Pero por lo que se ha dicho hasta el momento, se pudiera pensar que estamos ante una mirada pesimista de la vida. Para nada. *El viaje del elefante* echa mano de recursos tan propios de la narrativa de Saramago como el humor, la crítica mordaz y, a veces, hasta lo burlesco —recordar, por citar solo un ejemplo, aquella otra gran novela suya, *Las intermitencias de la muerte*, donde a partir de algo tan sagrado para muchos como es el propio fallecimiento, el Premio Nobel de Literatura construye un metarelato totalmente provisto de burlas y parodias a la propia existencia humana. Momentos completamente hilarantes podrán disfrutar los que se decidan a sumergirse en estas páginas escritas con una agilidad narrativa sorprendente, donde los recursos estilísticos de Saramago vuelven a aparecer (diálogos internos, explosión de la sintaxis más tradicional y narrador que opina e incluso dialoga con sus personajes). No por gusto, la crítica ha coincidido en que esta es una de las novelas del autor más gozosas de leer.

Y sorprende más cuando sabemos que *El viaje del elefante* fue escrita en plena enfermedad —Saramago concluyó la novela en su retiro de

Lanzarote, recuperándose de una grave dolencia respiratoria en un hospital. Nada hay aquí que nos permita pensar en un hombre decaído, cansado de la vida. Al contrario, el mensaje no puede ser más explícito: búrlese de lo que no aporte nada y saque partido a cada momento de su día a día, por más dura que parezca la realidad.

Pilar del Río —viuda de Saramago— ha afirmado que «*El viaje del elefante* es un libro coral donde los personajes entran, salen y se renuevan de acuerdo con las peculiares exigencias narrativas que el autor se impuso y le impusieron». Yo diría más: *El viaje del elefante* es un libro donde los personajes y los lectores entran, salen y a cada paso se renuevan y se confunden en una realidad que puede ser la del siglo XVI o la de este siglo tan avanzado y tan atrasado a su vez.

Dedica Frei Betto premio José Martí a los Cinco

El teólogo brasileño Frei Betto dedicó a los cinco cubanos, condenados injustamente en EE.UU., el Premio Internacional José Martí, que le otorgó la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

En la imposición del lauro, como parte de la ceremonia inaugural de la III Conferencia Internacional Por el Equilibrio del Mundo, dedicada en esta ocasión al aniversario 160 del natalicio de nuestro Héroe Nacional, Betto significó que era un honor recibir este reconocimiento, al tiempo que recordó a otros galardonados con este premio, aquellos que, según sus palabras, lo han acompañado durante más de cincuenta años en la lucha por la libertad, los derechos humanos y la paz. **(Con información de ACN)**

Premios Casa 2012

Este año, en la ceremonia de entrega de los premios Casa, un cubano, Jesús Arboleya Cervera estuvo entre los ganadores. Y lo logró en el género de Ensayo de Tema Histórico Social, con *Cuba y los cubanoamericanos. Un análisis de la emigración cubana*, que, según el jurado, reconstruye en forma detallada y con sólido respaldo documental, el tema de las relaciones entre los Estados Unidos y la Revolución cubana desde la perspectiva de las políticas migratorias de ambos países.

En otros géneros, dos argentinos merecieron la máxima distinción en poesía y literatura testimonial: Gabriel Cortiñas, con *Pujato*, y Nicolás Doljanin, por *La sombra del tío*, respectivamente. En Literatura Brasileña, Luis Ruffato se alzó con el lauro por su novela *Domingo Sem Deus*, y el Premio Extraordinario de estudios sobre las culturas de América fue para la chilena Lucía Guerra por *La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*, obra que, en su análisis de la identidad cultural en espacios urbanos chilenos y representados en la poesía mapuche contemporánea, hace una contribución importante a las emergentes investigaciones sobre los pueblos originarios americanos, con un análisis crítico literario que visibiliza los procesos culturales y políticos desde la época colonial hasta el presente. Los jurados de Novela decidieron declarar desierto el premio porque ninguna de las 172 obras presentadas alcanzó el nivel que un concurso como este supone.

En cuanto a los premios a textos publicados entre 2010 y 2012, Roberto Fernández Retamar, presidente de la Casa de las Américas, informó que el Premio Honorífico de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada correspondió a *Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810-1870)*, del mexicano Víctor Barrera Enderle. Por su parte, Chico Buarque de Hollanda, conocido cantautor brasileño, se alzó con el Premio Extraordinario de Narrativa José María Arguedas por *Leche derramada*, y el uruguayo Rafael Courtoisie, con el de Poesía José Lezama Lima por su libro *Se aprende a vivir*.

Alicia Alonso y Eduardo Galeano: Premios ALBA 2012

La *Prima ballerina assoluta* Alicia Alonso y el escritor uruguayo Eduardo Galeano resultaron acreedores a los Premios ALBA de las Artes y las Letras correspondientes al año 2012.

El galardón, entregado por sexta ocasión, se otorga por vez primera a una mujer y a una manifestación como la danza, y es uno de los principales reconocimientos que en América Latina se entrega a personalidades de notable trayectoria al servicio de la cultura, por la obra de toda la vida. Alicia, un mito de la historia de la danza y figura cimera del ballet clásico en el ámbito iberoamericano y mundial, posee una excepcional trayectoria artística, desplegada en un permanente contacto y compromiso con su pueblo.

Galeano, cronista de su tiempo, certero y valiente, ha retratado con agudeza la sociedad contemporánea y su aporte ha sido invaluable para la formación de la conciencia histórica de Latinoamérica.

Desde el 2007, año de la primera entrega de tan alto reconocimiento, el premio lo han recibido Mario Benedetti, Oscar Niemeyer, Roberto Fernández Retamar, Jorge Sanjinés, Frei Betto, León Ferrari, Luis Britto García, Silvio Rodríguez, George Lamming y Santiago García. **(Agencia Cubana de Noticias)**

Premios Nacionales de Periodismo

Cinco profesionales de reconocido prestigio resultaron acreedores al Premio Nacional de Periodismo José Martí por la *Obra de la Vida*, principal galardón otorgado por la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC). El jurado anunció el otorgamiento de cinco lauros en esta ocasión, considerando que este año la organización arriba al medio siglo y celebrará su IX Congreso.

Los laureados fueron: el fotorreportero Perfecto Romero, quien captó imágenes de combatientes revolucionarios como Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara; Jacinto Granda, corresponsal de Prensa Latina en México; Gladys Egües, de *Mujeres*, por «su defensa de la educación de género y la formación de los más altos valores humanos»; José González, aplaudido, entre otros méritos, por «sus aportes a la superación técnica y profesional»; y José Alejandro Rodríguez, del *Juventud Rebelde*, a cuyo «carisma personal de ser natural» se une «un sólido ejercicio de la profesión desde la maestría ética y la hermosura de las palabras».

Además, el jurado anunció los nombres de los ganadores por su labor durante 2012 del Premio Nacional Anual de Periodismo Juan Gualberto Gómez en las categorías de Prensa Escrita, Radial, Televisiva, Gráfica y Digital. El periodista Ricardo Ronquillo, de *Juventud Rebelde*; Miozotis Fabelo, de Radio Rebelde; Ismary Barcia, del Telecentro Perlavisión, en Cienfuegos; Ricardo López, fotorreportero de *Granma*; y Roberto Suárez, también de *Juventud Rebelde*, fueron los elegidos, respectivamente. **(Redacción Digital Rebelde)**

Un Goya para Juan de los muertos



La coproducción hispanocubana *Juan de los muertos*, dirigida por Alejandro Brugués, fue laureada como la mejor película iberoamericana en la XXVII Edición de los Premios Goya de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. El reconocimiento fue dado a conocer durante la gala de premiaciones celebrada en el Centro de Congresos Príncipe Felipe, de Madrid, en el que la gran ganadora de la noche fue *Blanca Nieves*, de Pablo Berger, que obtuvo diez premios.

Con guión del propio Brugués, *Juan de los muertos* narra las aventuras de Juan, un cuarentón que debe en-

El director de *Juan de los muertos*, Alejandro Brugués (izquierda), junto a parte del elenco recibe el premio Goya a la mejor cinta iberoamericana

frentar una invasión de zombis en La Habana. Varios especialistas la han calificado como un punto de giro renovador en la cinematografía nacional, aunque aborda tópicos comunes como la emigración y el costumbrismo. Desde su estreno en 2010, ha participado en más de treinta festivales, y recibido varios galardones, entre ellos el Premio de la Popularidad del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana 2012. La película de Brugués se suma a otras cubanas que han merecido igual distinción, entre ellas, *La bella del Alhambra*, de Enrique Pineda Barnet; *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío; y *La vida es silbar*, de Fernando Pérez. **(Agencia Cubana de Noticias)**

Manuel Pérez, Premio Nacional de Cine

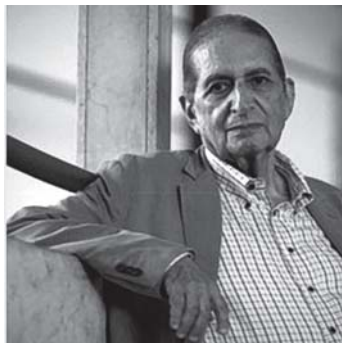
El realizador Manuel Pérez recibió el Premio Nacional de Cine 2013, máximo reconocimiento a los profesionales del séptimo arte en Cuba, anunció el Instituto del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Fundador del ICAIC y director de cintas como *El hombre de Maisinicú* (1973) y *Operación Fangio* (2000), Pérez fue asistente de Tomás Gutiérrez Alea durante la filmación del cuento *La Batalla de Santa Clara* en el largometraje *Historias de la Revolución* (1967). También participó en la emisión del Noticiero ICAIC Latinoamericano, hito de la documentalística dirigido por Santiago Álvarez, y en ese género cuenta en su haber con *Del otro lado del Cristal* (1996-98) sobre la Operación Peter Pan en el que se desempeñó como coguionista y codirector. De 1988 a 1992 estuvo al frente de uno de los Grupos de Creación del cual surgieron filmes como *La Bella del Alhambra*, *Alicia en el Pueblo de Maravillas*, *Adorables Mentiras*, *Hello Hemingway* y *Madagascar*. **(Agencia Cubana de Noticias)**

Falleció Bebo Valdés

El músico cubano Bebo Valdés, una de las figuras más prominentes del jazz latino a nivel mundial, falleció en Suecia a los 94 años. Valdés, uno de los nombres centrales de la época dorada de la música cubana, vivía desde hace años en la localidad malagueña de Benalmádena, en el sur de España. Además de pianista, destacó como compositor, arreglista y director. Bebo fue padre de otro destacado pianista de jazz afro cubano: Chucho Valdés.

Nacido en Quivicán en 1918, pasará a los anales de la historia por su contribución a la fusión del flamenco y del jazz con el multipremiado álbum *Lágrimas negras* (2002) junto a Diego El Cigala, trabajo distinguido con un premio Grammy. En su carrera se distinguen dos etapas. Una primera en Cuba junto a su orquesta Sabor y otra que arranca a raíz de su emigración a Estocolmo a partir de 1960. Y luego de treinta años de silencio artístico, volvió a la actividad a los setenta y seis años con *Bebo Rides Again* y alcanzó una segunda edad de oro gracias a discos como *El Arte del Sabor* (2001) y sus colaboraciones con el director de cine español Fernando Trueba. **(Cubadebate)**

Falleció el reconocido arquitecto Roberto Segre



Profundo dolor nos ha causado la partida de este gran arquitecto, uno de nuestros más asiduos y queridos colaboradores. Profesor, historiador y crítico en América Latina y el Caribe, falleció en Niteroi, Río de Janeiro, al ser atropellado por una motocicleta. Roberto Segre nació en Milán, en 1934. Se graduó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1960. Después de un viaje a Europa en 1963, comenzó a enseñar historia de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Habana, y en la escuela de Letras y de Arte de La Habana, donde vivió durante treinta años, para luego radicarse en Río de Janeiro. Segre fue un autor prolífico, con una producción extensa de libros de importancia, piezas fundamentales de la historiografía de la arquitectura en la América Latina y el Caribe. Ganador de innumerables premios, como asesor de la UNESCO, tuvo la responsabilidad de organizar el libro *América Latina en su arquitectura* (1975). Casi una década más tarde y como resul-

tado de una beca Guggenheim, publicó su libro *Arquitectura Antillana del Siglo XX* (2004).

En los últimos quince años, Roberto Segre estuvo dedicado a una investigación a fondo sobre la historia de la Consejería de Educación y Salud, actual Palacio Capanema, en Río de Janeiro.

Por su contribución a la enseñanza de su especialidad en nuestra Isla, en 2007 el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echevarría le confirió el grado de Doctor *Honoris Causa*.

Feria del Libro

Al clausurar la XXII edición de la Feria del Libro de La Habana, Zuleyka Romay, presidenta del Instituto Cubano del Libro (ICL) ponderó el esfuerzo de los organizadores, editores, diseñadores, correctores y trabajadores de la industria gráfica, que contribuyeron a poner en manos de la población los títulos y ejemplares previstos, entre los cuales se incluyen alrededor de mil novedades que irán completándose en las próximas semanas.

Además destacó el aporte de esos títulos al conocimiento más cercano y multifacético de Martí en el aniversario 160 de su natalicio, y a fortalecer la solidaridad con el pueblo angolano. En este sentido, la agregada cultural de la embajada de Angola en Cuba, Magdalena de Almeida, agradeció el homenaje dispensado a su nación, pues el conocimiento humano transmitido por miles de internacionistas amplió para los cubanos el acervo cultural y literario sobre su país. Abel Prieto, asesor del Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, y el Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanísticas, Rolando Rodríguez, a quien junto a la Premio Nacional de Literatura, Nersy Felipe, estará dedicada la XXIII edición, asistieron a la clausura en cuyas palabras centrales Rafael Bernal, Ministro de Cultura, reiteró que la Feria se mantiene como el acontecimiento cultural más importante del año, que en esta ocasión convocó a lo largo del país un millón 743 mil personas, así como la venta de un millón 292 mil ejemplares, y se corroboró en su especial dimensión de espacio unificador en torno a la literatura, de la familia, los amigos y colegas, además de renovador del interés por la lectura. **(Toma-do de Granma y Trabajadores)**



Evelyn Aguilar.
*La poesía se hace
 tachando* (detalle).
 2013. *Collage*,
 dimensiones
 variables.



e
 e s
 P a
 C i O
 abierto

Tasajo

Tasajo, una experiencia artística que apuesta por la diversidad, la pluralidad, la infinidad... fue la propuesta expositiva de Espacio Abierto, para los meses de febrero y marzo de 2013.

Sus protagonistas, estudiantes de 3er año del Instituto Superior de Arte (ISA), se apropiaron de medios varios, como la pintura, la escultura, la instalación, la fotografía y el video, para la concreción de ideas relacionadas con la identidad, la enajenación, la percepción estética, la historia, las nociones contradictorias, entre otras.

Dividido en dos partes, para lograr la mejor disposición de obras en el espacio galerístico, *Tasajo*, buscaba visibilizar la más reciente producción estética de estos creadores emergentes; quienes inmersos en un largo proceso de aprendizaje aspiran a esta-

blecer con el espectador una comunicación de aliento contemporáneo y de cariz profundo.

Estos jóvenes –bajo la égida de sus profesores y curadores de la muestra, los también artistas Duniesky Martín, Celia González y Vanessa Guasch–, indagan en la memoria familiar, en el cuerpo simbólico que brinda la naturaleza, en las prácticas cotidianas..., pero en todos los casos tratando de emitir un impulso transgresor.

Evelyn Aguilar, Adrián Curbelo, Marta Borrel, Rigoberto Díaz, Ernesto García, Rolando González, Rafael Villares, Miguel A. Machado, Samir Bernárdez, Laura Carralero, Gabriel Cisneros, Khadis de la Rosa, Camilo Mantilla, Suselle Méndez y Leticia Morejón, son los autores de *Tasajo*; una expo definida por ellos mismos como «un proyecto arriesgado para cualquier intento sin la gracia del orden». Además, lo consideran «un sentimiento y no un cálculo», pues ellos no buscan «computar bajo principios temáticos, sino ser la expresión de muchas subjetividades».

Nuestro centro cultural se siente satisfecho de haber acogido esta muestra, plétora de individualidades y sensibilidades que buscan conectarse y completarse en un mismo plato, el del *tasajo*. Aunque hay que acotar que la intención culinaria no es la que rige el concepto de la exhibición, sino más bien la experiencia de lo fragmentando, de lo despedazado.

Yanelys Núñez Leyva

Gabriel Raúl Cisneros Báez,
 1964-1990, 2013, Resina de polyester
 y olor fétido.

