



PORTADA: Ernesto González Puig. *Guerrilleros alados* (1968).
 CONTRAPORTADA: Ernesto González Puig. *Isla Solar* (1967).
 REVERSO DE PORTADA: Leonora Carrington. *Comida con Lord Candlestick* (1938) y *El mundo mágico de los mayas* (1965-1966).
 REVERSO DE CONTRAPORTADA: Arriba: de izq. a derecha: *Cafunga*, Giselle Monzón (Cuba) y *El Duque, su sombrero, el Jefe y su pluma*, Natalie Robertson (Nueva Zelanda).
 Abajo: *¡Y voló como Matías Pérez!*, Claudio Sotolongo (Cuba) y *Hun Nal Ye, primera semilla de maíz, en el principio de los tiempos*, Yescka (ASARO) (México).

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

Publicación financiada
por el FONCE

4 EL ENTUSIASTA Y «CÁNDIDO» MAQUIAVELISMO DE MIRTA AGUIRRE

Mayerín Bello | Los valores de la escritura de Mirta Aguirre y su rigurosa profesión de fe marxista, son sometidos a inteligente análisis a partir de un artículo suyo sobre el autor de *El Príncipe*, obra cuyo quinto centenario conmemoramos.

8 ANA LYDIA VEGA: ¿PASIÓN DE HISTORIA O HISTORICIDIO?

Margarita Mateo Palmer | La escritora puertorriqueña, hija descarriada de una vocación histórica compartida con sus contemporáneos, se torna matricida, asesina de esa fuerza que la nutre para crear una obra renovadora en la que el objeto mismo de sus agresiones, la Historia, renace con mayor fuerza.

11 *Aspersores*: VER A TRAVÉS DE LA NIEBLA

Oriol Díaz | Un comentario sobre este libro, merecedor del Premio Nicolás Guillén 2011, acompañado de una selección de los textos que lo integran.

PARRANDAS: PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN CUBANA

Decía un poeta que las tradiciones no son un sitio donde sentarse, sino un camino que debe continuar. Veamos qué caminos han seguido las parrandas en cuatro pueblos villaclareños.

14 LAS PARRANDAS DE REMEDIOS

Pedro Arango Ferrer

21 CAIBARIÉN Y SUS PARRANDAS CENTENARIAS

Rogelio Menéndez Gallo

27 LAS PARRANDAS DE CAMAJUANÍ: DEL ARTE DE IMITACIÓN AL DESARRAIGO CULTURAL

Alejandro Batista López

31 PARRANDAS DE ENCRUCIJADA: LA LETRA DE ALGUNAS CANCIONES Y UN COMENTARIO SOBRE DRAGONES APAGADOS

Amador Hernández Hernández

34 GONZÁLEZ PUIG: EN SU TIEMPO Y EN EL NUESTRO

Graziella Pogolotti | En ocasión de su centenario, reproducimos un emotivo retrato del artista-profesor, calificado por la autora como «el pintor de las islas».

39 LA DIVINA ANDADURA. (A ERNESTO GONZÁLEZ PUIG)

Rafael Suárez Solís | Sobre este gran artista y una de sus más importantes muestras, opinó (también en su tiempo) uno de los mejores periodistas cubanos (aunque nacido en Asturias).

MEXICANAS

Grandes momentos de las mujeres en la Historia de México, reflejados en una variada gama de protagonismo, arte y literatura.

40 LEONORA CARRINGTON. IDENTIDAD, LUCHA, IDEAS, CONQUISTAS Y RIESGOS DE LAS MUJERES EN EL SIGLO XX

María Eugenia Rabadán Villalpando

44 LA ALIMENTACIÓN Y LAS TRADICIONES CULINARIAS EN LOS CONVENTOS FEMENINOS MEXICANOS Y EN LA NOVELA *Como Agua Para Chocolate*

Pamela Bastante

49 EL ESPACIO VACÍO: (LA) MALINCHE, LA LENGUA Y LA TRAICIÓN: UN VIAJE EN EL TIEMPO CON ROSARIO CASTELLANOS Y CLARIBEL ALEGRÍA (Y OTRAS ESCRITORAS DE FINES DEL SIGLO XX)

Catharina Vallejo

56 REBELDES, ELLAS. REPRESENTACIONES DE LA MUJER Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA EN TRES NOVELAS FEMENINAS DEL SIGLO XX

Irene Fenoglio Limón

DESDE LEJOS

60 SNEJA GUNEW

Ejemplo ella misma del multiculturalismo y la globalización, esta narradora formada en Australia y nacida en Alemania, de padre búlgaro y madre alemana, ahonda en «Lectura» y «Madre / Matrix» en los misterios del bilingüismo y de las relaciones familiares.

62 A TIEMPO

Color de Cuba: Portocarrero / 100 | Ramón Vázquez || Donde los trovadores dialogan y filman | Guillermo Rodríguez Rivera || Danza Contemporánea de Cuba. Re-estreno de *Compás*, del holandés Jan Linkens | Reny Martínez || Blancanieves en ambiente taurino | Daniel Céspedes

68 VISTAZOS

70 ESPACIO ABIERTO



No. 3 julio-agosto-
septiembre
2013 | Época VI |
Año 55 de la
Revolución |
La Habana, Cuba

Cada trabajo
expresa la opinión
de su autor.

El entusiasta y «cándido» MAQUIAVELISMO de Mirta Aguirre

Mayerín Bello
Profesora de la Universidad
de La Habana, ensayista y crítica.
Su libro más reciente es *Orígenes:
Modulaciones de la flauta* (2009).

Mayerín Bello

Los personalísimos rasgos de la escritura de Mirta Aguirre manifiestos en textos destinados a perpetuar su labor docente, en sus críticas literarias y de arte, en sus artículos periodísticos y su ensayística de altos quilates, unidos a una rigurosa profesión de fe marxista, que defendió inteligentemente con bríos desafiantes, la convierten en una de las figuras más sobresalientes, y quizás hoy más polémicas, de nuestra tradición reflexiva.

El vigor de su pluma, lo que ella misma llamaría, refiriéndose a otro, su «masculina admisión del riesgo»,¹ no se adecuarían mucho a los rasgos de la escritura femenina, de atenerse uno a falsos estereotipos. La Aguirre patenta su propio estilo ensayístico, entre otras particularidades, con: la seguridad en la sustentación de sus tesis, que se apoyan siempre en una amplia ejemplificación; la elegancia de la prosa donde, sin abrumar, asoma el juego conceptista de la asidua lectora de los clásicos de la lengua; la pericia retórica a la hora de sopesar los efectos, las tácticas y las estrategias de su discurso; la erudición que revelan las infinitas referencias culturales, genuino soporte de su saber, traducido en un vasto y atinado manejo del léxico; la continua beligerancia que anima su razonar; y la dureza ideológica que suele caracterizarlo.

Estos dos últimos podrían necesitar aclaración.

No hay crítica, estudio, obra de reflexión de Mirta Aguirre que no presuponga un oponente. Ya sea porque polemiza abiertamente con un estudioso; ya porque de pasada le suelta un ramalazo a otro; ya porque anticipa y refuta posibles objeciones; ya porque la emprende contra sus enemigos de clase. Lo más común es que todas estas alternativas coexistan. Uno percibe todo el tiempo ese ímpetu sanguíneo, que puede llevar al contagio con su entusiasmo y a la admiración por un verbo tan inconfundible y enérgico, o al desconcierto al advertir el lector que los juicios tienen fecha de caducidad. Es decir, esta beligerancia aparece con frecuencia vinculada a un compromiso, a veces tan exasperado que provoca el efecto contrario al deseado, sobre todo porque es la posteridad la que juzga, haciendo caso omiso, las más de las veces, de que –como diría Honorato de Balzac– ese «carácter típico» de la escritura de la Aguirre se explayó en las «circunstancias típicas» de los años sesenta y setenta en Cuba, necesitados de ostentosas adhesiones clasistas e ideológicas. Aunque es justo también recordar que Mirta Aguirre las proclamó muy tempranamente, durante la etapa republicana, en sus colaboraciones con la prensa cubana de izquierda, y fue luego coherente con ellas.

Cierto, su poderosa inteligencia y su sólida formación marxista le vetan cualquier burdo reduccionismo. Se esmera, entonces, en encontrar en la historia de la literatura, del pensamiento y de la cultura, aquellas obras y autores que se conectan de un modo u otro con los



supuestos de la ideología que ella profesa, de modo que la pertinencia de todos ellos viene dada por sus coincidencias con, o sus geniales anticipaciones de, lo que sistematizarían Marx, Engels y Lenin, quienes comparecen en varios de sus escritos bajo la advocación del *Magister dixit*.

Veamos, por ejemplo, su valoración del credo filosófico de Giordano Bruno, a quien evoca, de pasada, en un ensayo sobre Giambattista Vico. Bruno es presentado casi como un marxista *avant la lettre*:

Por ahí se repite siempre que cuando él [Giordano Bruno] afirma que todo lo que existe posee *alma*, se descarría del materialismo. Y eso parece innegable, pero solo hasta el instante en que se arriba a la conclusión de que el *ánima* de Bruno [...] se parece bastante, casi como una gota de agua a otra, a lo que el materialismo dialéctico denomina *movimiento*. Lo que de hecho disuelve la cuestión de fondo para dejar en pie, en lo fundamental, un subalterno problema de vocabulario.²

Vistas así las cosas, continúa Aguirre, «breves sustituciones de vocablos pueden resolver, de manera bastante satisfactoria, discrepancias en apariencias esenciales». Propone, entonces, la ensayista tomar un fragmento del texto de Bruno, *De la Causa, Principio y Uno*, y sustituir términos como «sustancia espiritual» y «espíritu», por «movimiento», y el verbo «animar» –que remite a *ánima*– por «mover». Y concluye:

Encallada la estética marxista, como no queda más remedio que reconocer que está, en esas inasibles categorías que se denominan *forma* y *contenido*, bien podría suceder que un serio estudio de los magistrales anticipos filosóficos de Giordano Bruno, no enturbiado por una convencional estimación de las palabras, cooperara a resolver un problema teórico que ningún marxista puede dar, responsablemente, por resuelto.³

Bien mirada, la legitimidad de tales permutaciones es un poco dudosa, pues por ese camino se puede llegar a convertir cualquier sistema en su contrario.

Sin embargo, Mirta Aguirre es una persuasiva artista de tales trasiegos, como sucede también, por ejemplo, con sus apuntes sobre el pensamiento histórico de Vico, titular del aludido ensayo, donde invita a los historiadores a encarrilar en la justa dirección los «atisbos geniales» en términos marxistas del filósofo napolitano:

No hay que decir que Vico no había de mirar la cuestión como luego la contemplaría Lenin; pero podría ser que a la luz de un análisis efectuado sin prejuicios y con anchura mental, el «corsi e ricorsi» no resultase tan de punta a cabo deleznable. A Marx, Vico le parecía «lleno de atisbos geniales». Y Paul Lafargue estimaba que la tesis histórica viquiana nunca había sido bien interpretada. Determinar si el yerno de Marx tenía razón o si se equivocaba, es tarea que el más elemental respeto obliga a dejar a cargo de buenos historiadores que sean, a la vez, buenos marxistas ajenos a toda comodidad dogmática [...].⁴

Puestos en el terreno del examen que realiza nuestra ensayista de figuras que sobre el devenir histórico reflexionaron, vale la pena detenerse en su artículo «Maquiavelo, su tiempo y *El Príncipe*», publicado en el número 193 de la Revista *Universidad de La Habana* en 1969, y recogido luego en el volumen de *Estudios Literarios*. Es este, a nuestro juicio, uno de los textos de Mirta Aguirre más coherentes, disfrutables y vigentes, y también uno de los menos recordados. En él se concentran los ponderables rasgos de estilo antes mencionados, en particular su beligerancia, entre otras cosas porque defiende a capa y espada al autor de *El Príncipe*, y tanto se empeña que hasta llega a transformar en candidez el *maquiavelismo* de su autor. En sentido general, sus valoraciones son atinadísimas y concordes con modernos y decantados estudios sobre la obra del italiano, amén de atractivas y persuasivas.

En el exordio de su texto se refiere la autora al extendido dictamen adverso que sobre Maquiavelo ha emitido parte de la posteridad, sintetizado en el famoso adjetivo, y lo rebate inmediatamente, mediante una síntesis de su biografía política y el énfasis en la integridad del «secretario florentino»:

Su pluma ha sido la más franca de su siglo, la de mayor intransigencia con la hipocresía. [...] Ha llamado pan al pan y vino al vino y, puesto que vivía en un mundo de desvergüenzas y de manos tintas en sangre, y en un país que a su juicio estaba demostrando ante otros bastante estupidez histórica, no ha vacilado en denunciar lo indecoroso ni en procurar que la sangre y la violencia sirvan, al menos, para remediar aquella estupidez.⁵

El cuadro histórico que Aguirre delinea se concentra en el repaso anecdótico del catálogo de corrupciones, de múltiples crímenes, de luchas intestinas que volvían cada vez más inestable y desunida la península italiana. Se complementa esta larga lista de atrocidades con la caracterización global de un momento histórico y cultural que reclamaba a todas luces la unidad y el establecimiento del estado moderno. Lo percibió con claridad Maquiavelo y la ensayista celebra su clarividencia:



Maquiavelo exhorta a librar a Italia de los bárbaros. Estos son los invasores extranjeros, los saqueos de Lombardía, las contribuciones a que se ve sometido el reino de Toscana; pero también las intromisiones religiosas en los asuntos temporales, la ausencia de puño unificador de fuerzas, el divisionismo interno, el distanciamiento entre gobierno y pueblo y el uso «desacertado de la crueldad». La exhortación es, desde luego, maquiavélica, o sea, práctica; realista y no utópica; valorizadora de lo que es y no de lo que debería ser [...].⁶

Es sabido, por otra parte, que su autor dedica *El Príncipe* a Lorenzo II de Médicis, y nuestra autora se las ingenia para justificar lo que se podría muy bien tachar de servilismo u oportunismo. Para comprender mejor todo el asunto hay que tener en cuenta que la República había sido instaurada en Florencia después del ocaso del esplendor mediceo, sobrevenido luego de la muerte de Lorenzo el Magnífico. Maquiavelo, en los inicios de su carrera política, había sido Secretario de la Cancillería de la República, lo que, dicho sea de paso, le endilgó el epíteto de «secretario florentino». Pero los Médicis regresan del exilio, y Maquiavelo, por haber sido representante del gobierno republicano, es condenado, primero, a una especie de prisión domiciliaria; luego, por sospechoso de conjura contra los Médicis, es hecho prisionero y torturado. Al año de estar en prisión lo beneficia una amnistía y se retira a sus posesiones en las afueras de la ciudad, donde con-

cebirá la idea de *El Príncipe*. Tiene intenciones, como se dijo, de dedicarlo al mismo jefe de gobierno que decretó su desgracia. He aquí como Mirta Aguirre se las agencia para ver en ello no desdoro sino sentido de la realidad y patriotismo:

Ese retorno de los Médicis es lo que ocasiona a Nicolás Maquiavelo la pérdida de sus cargos públicos, la prisión, la tortura y el destierro al campo, lo que ha hecho que pueda verse en esta dedicatoria una muestra más de maquiavélica ausencia de integridad moral. [...] Pero quien contemple la situación italiana del momento y recuerde, al propio tiempo, los criterios de Maquiavelo en relación con el individuo y el Estado, podrá ver en la discutida dedicatoria algo más que el simple deseo de agradar al gobernante de turno para obtener alguna pequeña migaja de sus festines.⁷

Si el Papa era ahora un Médicis, si León X había hecho duque de Urbino a su sobrino Lorenzo, a quien amaba, si con el apoyo de Roma los Médicis habían recuperado su dominio florentino, ¿no cabía pensar que lo que no pudo ser consumado por los Borgia [esto es, haber sometido a Italia a su mando absoluto, llevando a cabo la unificación nacional] fuera conseguido ahora por la dinastía mediceica?⁸

Ante eso, poco importa a un patriota cualquier resquemor personal. Si Lorenzo es quien tiene posibilidades de hacerlo, hay que sugerir a Lorenzo lo que es preciso que se haga, y hay que

prestarle una colaboración sin cortapisas. Aunque uno haya sido puesto por los suyos, más de una vez, en el potro del tormento; aunque uno haya sido antes antimédico.⁹

Se da gusto Aguirre, por otra parte, cuando la emprende contra el jesuitismo, y establece una distinción entre los modos de proceder de este y los móviles del autor de *El Príncipe*. Dilucida, por ejemplo, qué significa en Maquiavelo que el fin justifique los medios:

La regla del príncipe ha de ser, pues, cuidarse «de los vicios que lo privarían del Estado», y no temer incurrir «en la infamia de vicios sin los cuales difícilmente podría salvar el Estado». Lo que interesa aquí es el resultado; y además, en asuntos públicos es este el que, en definitiva, orienta la opinión: «Procure, en consecuencia, el príncipe, vencer y conservar el Estado y los medios serán considerados honrosos».

Ahí estallan muchas voces. «¡Como entre los jesuitas, en Maquiavelo, el fin justifica los medios!».

Pero hay que ir despacio. La verdad es que Maquiavelo no justifica nada. Acepta, escuetamente, los medios que impone una determinada realidad histórica. Situado el problema en medio de la vida pública, echa a un lado la moral individual; y si los medios sirven –de otro modo no serían tales– a un fin, este es también un imperativo histórico que tampoco admite alternativas.¹⁰

En Maquiavelo no hay *doble moral* alguna: hay una única revolucionaria moral de guerra, destinada a llevar a cabo una transformación social que con nuevos organismos políticos, nuevas costumbres, nuevos caminos económicos, creará también sobre nuevos principios, una moral nueva.¹¹

En fin, el retrato resultante de tal semblanza, ostenta las siguientes pinceladas ejecutadas con trazo grueso y seguro. Emerge, así, un Maquiavelo que es:

- Un patriota amante de la unidad nacional.
- Uno que tiene en alta estima al pueblo, único aliado fiable del Príncipe.
- Alguien que tiene los pies realísticamente plantados en la tierra, y no aboga por lo que quisiera que fuese, sino por lo que las circunstancias reclaman que sea.
- Alguien que percibe con meridiana claridad las demandas de su momento histórico.
- El que en medio de la corrupción general, de la violencia fratricida, de mezquindades sin cuento, se preocupa por el bien común y no por intereses meramente individuales.
- Uno que le da a la religión un uso utilitario y que critica a la Iglesia por ser causante de los males italianos.
- Alguien que aprecia el valor del trabajo para la prosperidad social.
- El que aspira a que el pueblo se convierta en miliciano.

No se trata de distorsión o de manipulación por parte de la ensayista. Es cierto que arrima el ascua

a su sardina pero cada uno de estos argumentos es sustentado con glosas o citas de *El Príncipe*, y, en efecto, son rasgos que los estudios y reflexiones sobre la obra y el pensamiento político del autor han subrayado. El clímax del rescate, como apuntábamos, llega con el final:

Toda la teoría política de Maquiavelo descansa sobre principios derivados de la observación experimental. Maquiavelo supo, cuando lo científico andaba todavía en pañales en el terreno de lo natural, que para señorear sobre las fuerzas que determinaban los acontecimientos sociales, era preciso conocerlas y, más aún: obedecerlas. Y que solo a través del conocimiento esa obediencia podía llegar a transmutarse en dominación. Por eso rechazaba el utopismo y preconizaba una acción que tomase en cuenta y orden en su favor lo que realmente *era*, y no lo que ojalá hubiera sido.

[...]

Por eso se escribe *El Príncipe*, uno de los pocos libros en los que un hombre ha dicho, de veras, todo lo que pensaba. Lo que induce a otorgar al *maquiavelismo* una buena cuota de honradez y de sinceridad, y hasta considerarlo un poco cándido.¹²

Se podrá concordar con o disentir de tal semblanza, se podrá o no suscribir el pragmatismo político del pretendido patriota, pero de lo que no queda duda es de que el *duetto* que escuchamos en las breves páginas en que coinciden Mirta Aguirre y Nicolás Maquiavelo, por su límpido y vibrante timbre y por el vigor de la ejecución, se gana nuestra adhesión y nuestro aplauso.

Notas

¹ Mirta Aguirre: «Maquiavelo, su tiempo y *El Príncipe*», *Estudios Literarios*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 373.

² Mirta Aguirre: «Los trescientos años de Juan Bautista Vico (1668-1744)», *Estudios Literarios*, op. cit., pp. 342-343.

³ *Ibidem*, p. 343.

⁴ *Ibidem*, p. 344.

⁵ Mirta Aguirre: «Maquiavelo, su tiempo y *El Príncipe*», *Estudios Literarios*, ob. cit., p. 357.

⁶ *Ibidem*, p. 359.

⁷ *Ibidem*, p. 364.

⁸ *Ibidem*, p. 365.

⁹ *Ibidem*, p. 366.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 367-368.

¹¹ *Ibidem*, p. 368.

¹² *Ibidem*, p. 373.

Profesora de la
Universidad
de las Artes de
La Habana,
ensayista, crítica
y narradora.
Su libro más reciente
es *El misterio
de Eco* (2011).

ANA LYDIA VEGA: ¿pasión de historia o historicidio?

Margarita Mateo Palmer

...la historia que deseamos, que soñamos, que inventamos y falsificamos los escritores puede, de alguna manera, colmar las expectativas de un público tan sediento de epopeya como privado de referencias historiográficas concretas.
Ana Lydia Vega: «Nosotros, los historicidas»

Como un violento combate cuerpo a cuerpo entre la ficción y lo documental rememora Ana Lydia Vega su escritura de *Falsas crónicas del sur* (1991), un libro de relatos motivado por la historia de los pueblos costeros del sur puertorriqueño. Ya con anterioridad la autora había incursionado en el tema histórico con un marcado afán no solo de recuperar zonas silenciadas por la mirada oficial, sino también con el interés de transgredir los modos tradicionales de narrar y reconstruir los hechos del pasado a través de la ficción. Sus relatos, de diversos modos, expresaban esa tensión entre discursos diferentes y el intento de lograr una conciliación entre estos sobre nuevas bases. No se trataba solamente de poner en juego códigos estéticos que con mayor o menor autonomía propiciaran el acercamiento a la esencia del mundo recreado –gradación en términos de libertad creadora para acercarse al pasado– sino que la relación entre la ficción y la historia cambiaba sustancialmente en su obra: de subordinada a regente, diálogo que afirma el carácter rector de la ficción. El libro de cuentos *Pasión de historia y otras historias de pasión*, aparecido en 1987, es una muestra del desenfado con que la autora de *Encancaranublado* emula con las versiones autorizadas del pasado para otorgarles un sentido diferente, que contribuye al debate sobre la identidad nacional. En «Pasión de historia», cuento ganador del Premio Juan Rulfo Internacional en 1984, se expresa claramente la preocupación por el difícil proceso de reconstrucción de hechos realmente acontecidos, y aunque en esta narración no medie la distancia temporal que permita referirse a estos eventos en términos de pasado histórico, se mantiene vigente la querrela entre la ficción y lo documental. La propia protagonista del relato, Carola Vidal, está inmersa en la escritura de una novela «medio documental, medio policíaca» basada en un crimen pasional verificado en el condominio donde vive su madre: el caso «Malén», muy explotado por la prensa amarilla boricua. Esta historia, expresión dramática del abuso y la violencia sexual hacia la mujer, aparecerá duplicada en la relación de una amiga de la protagonista con su esposo francés y en el asedio a que ella misma se ve sometida por su reciente pareja. El esquema narrativo, entonces, se repetirá con diferentes ropajes y contextos, manteniendo casi sin mutaciones la estructura profunda actancial, para abrirse a diversas significaciones desde el punto de vista de una lectura de género. En equilibrio inestable sobre la delgada línea fronteriza que separa la historia real de la ficción, atribulada por la imposibilidad de recu-



perar los eventos ya sucedidos sin falsear las circunstancias y el modo en que se consumaron, el narrador-protagonista se pregunta:

¿Cómo decir la muerte de Malén? ¿En boca de quién ponerla? ¿De la vecina temerosa que no abrió la puerta? ¿Del retén del cuartel, eslechado de admiración ante el relato del asesino que se entrega? ¿Del amante de turno, apestoso a cerveza y nicotina, mientras oye por radio el final de su *soirée* frustrada? ¿Del estudiante de medicina que levanta la sábana y queda hipnotizado por la carne marcada de una mujer ausente? ¿Quién contaría a Malén, quién diría la verdad, si ella estaba muerta?¹

El afán documental de Carola –servidumbre inevitable a la tiranía de la historia– la lleva a buscar todos los datos verificables, agotar las fuentes de información, recoger el testimonio oral y las leyendas que inevitablemente teje la fantasía popular al reconstruir los hechos:

Poco a poco fui reuniendo una cantidad respetable de recortes y testimonios, interrogando a los chismosos cada vez que iba a dañar ropa en las máquinas del condominio maldito. [...] Así empecé a tejer el cuento de Malén, la novela de Malén, porque cada día se iba enredando más la madeja de escenas sueltas, deshilachadas, donde siempre faltaba algo: la costura decisiva, el hilo que las pusiera a significar.²

Mas es en «Sobre tumbas y héroes (folletín de caballería boricua)» donde Ana Lydia Vega pone en juego diversas aproximaciones transgresoras a la denominada por ella en el propio relato, «Intra-Historia», es decir, «la épica oculta, la canción de gesta de los supuestamente derrotados». El cuento narra las peripecias de tres personajes vinculados de diferentes modos al rescate de la historia nacional: un anciano nacionalista, Don Virgilio, que a través del espiritismo obtiene información sobre la muerte de dos participantes en el Grito de Lares (Baldomero Bauren y Mathias Bruckman), un joven historiador boricua, Enmanuel, cuyo estudio monográfico sobre «El crimen ejemplarizante, una constante en la his-

toria puertorriqueña» lo lleva a indagar sobre la muerte de estos dos patriotas, y Guiomar, una niuyorrican que investiga el rol de la mujer en las luchas emancipadoras de Puerto Rico para su maestría en estudios puertorriqueños. Como ha analizado agudamente Carlos Alberti Fragoso, cada uno de ellos representa prácticas y creencias diferentes, modos diversos de conformación del discurso anticolonial en la isla y propone la alianza de estas voces diversas como parte de un discurso anticolonial heterodoxo.

Particularmente interesante resulta el hecho de que Guiomar también crea en la Obra y se sienta particularmente cerca de Luisa Capetillo, líder obrera anarcosocialista, que realizó una importante labor de organización de los trabajadores puertorriqueños en

las dos primeras décadas del siglo XX sin que su vocación de lucha social entrara en contradicción con su condición de espiritista. En palabras de Alberti Fragoso, que establece una interesante comparación entre las ceremonias y creencias de los seguidores de Allan Kardec y el texto de Ana Lydia Vega, tomando como centro la imagen de la cadena espiritual:

Si la práctica espiritista necesita, y lo destaca, el oír las otras voces, las de[] más allá, también el texto de Ana Lydia Vega insiste en oír y vincular las diferentes voces de las prácticas y creencias de las tradiciones feminista, espiritista, nacionalista, niuyorrican, marxista. Este modelo de oír-vincular se convierte en mecanismo renovador del discurso de búsqueda, de afirmación nacional, anticolonial. El texto, con la ventaja de que porta la voz, adopta la función asignada a Guiomar: vincula tradiciones desde la conciencia de las diferencias. [...] El texto arma la trama de una cadena cuyos eslabones están, irónicamente, conscientes del lugar que ocupan, de la necesidad que tienen unos de otros así como del objetivo común que los une, pues se saben eslabones, parte de un todo. Son personajes que representan «sujetos», «discursos» subordinados, «libremente», a una unidad mayor, la cadena del discurso de liberación anticolonial.³

La búsqueda de las tumbas de los héroes independentistas, entonces, ha puesto en juego un encadenamiento de voces y tramas que fragmentan la visión unitaria y homogénea característica de los grandes relatos.

Dedicado a William Irish, a Ernesto Sábato y a todos los traductores del silencio, precedido por un exergo de Raymond Chandler donde se afirma que «la verosimilitud es una cuestión de estilo», *Pasión de historia...* constituye una clarísima muestra de la vocación transgresora y desenfadada de la narradora boricua en sus relatos.

Con la aparición de *Falsas crónicas del sur* en 1991 Ana Lydia Vega vuelve a dar rienda suelta a su pasión de historia, pero esta vez partiendo de las tradiciones

Ana Lydia Vega



de una región particular de la isla. En el texto primero, «Crónica de la falsificación», que funciona como una especie de prólogo al volumen, la autora refiere su labor de búsqueda de una información autorizada sobre los acontecimientos de su interés, conservados por la tradición oral e integrados a la memoria cultural de la región:

Me interné entonces en el denso universo de las bibliotecas públicas y los archivos privados para confirmar la proteica multiplicidad de «los hechos» y la desconcertante ambigüedad de las perspectivas. Sobre las siempre cambiantes versiones de sucesos vividos o escuchados, construí estas que ahora someto a la imaginación de ustedes.⁴

Fue cuando comenzó el proceso de escritura, la reelaboración de esas historias a través de lo literario, fue que el mencionado combate cuerpo a cuerpo entre la ficción y lo documental adquirió tintes dramáticos, pues la pasión de historia entraba en contradicción con la imaginación, los delirios ficcionales constreñidos por el peso de la realidad histórica pugnaban por imponerse y, en ese trance inestabilísimo entre la dictadura de la historia y los extravíos literarios, la autora sentía desfallecer su capacidad creadora, tentada a renunciar al proyecto emprendido.

Finalmente, el reconocimiento de la «falsedad» de sus crónica en el mismo título del libro y la incorporación de notas introductorias a cada uno

de los relatos, donde se refieren cuidadosamente las fuentes de información y se marcan con máxima nitidez los límites entre los datos verídicos sobre los acontecimientos recreados y aquellos que responden al libre vuelo de la imaginación de la autora, le permitieron encontrar una forma de paliar sus contradicciones. Estos recursos, que parecen rendir tributo a la tiranía de la historia, son, sin embargo, una nueva y solapada forma de socavar su poder absoluto, pues ellos muestran los mecanismos sobre los que se erige la ficción, poniendo a la vista del lector los malos y escasos materiales con los que este cuenta al iniciar la construcción de su obra.

Un breve análisis de las notas que anteceden los relatos y el diálogo establecido por estas con el texto ficcional permite apreciar el carácter no ya tranquilizante sino más bien perturbador de unas aclaraciones que condicionan, desde el inicio, la recepción de los relatos, lectura que también involucra al lector en el inquietante juego de realidad y ficción. En la nota a «Premio de consolación», por ejemplo,

se expresa: «Por más que leímos y releímos *Breve historia de Patillas* de Don Paulino Rodríguez Bernier, no hallamos alusión alguna al drama que constituye el eje de esta falsa crónica erótica».⁵ Inmediatamente después, luego de las aclaraciones para curar en salud cualquier impostura autoral, se inicia el relato con las siguientes palabras:

Esta es una crónica verídica, auténticamente histórica y no un cuento de camino inventado para entretener a los ociosos en la plaza de algún pueblo de la isla. En deferencia a los que la padecieron, no revelaremos ni el sitio ni los nombres exactos como tampoco la verdadera profesión, si alguna, ni otros milagros que identifiquen al santo. Solo diremos que sucedió en los ya remotos años sesenta del moribundo siglo veinte...⁶

Al poner al lector directamente en contacto con las contradicciones que la asedian al escribir sobre un hecho histórico e involucrarlo en esa batalla cuerpo a cuerpo entre la ficción y lo documental, mostrando a flor de piel las heridas y las cicatrices de ese combate, la autora de *Falsas crónicas del sur* está socavando ingenuas certidumbres sobre los grandes relatos y al hacerlo, obliga al destinatario de las falsas crónicas a convertirse en cómplice de su escritura.

Es realmente una pasión de historia la que mueve la narrativa de Ana Lydia Vega, un fervor que, sin embargo, para poder expresarse con autenticidad, se ve obligado a romper las ataduras impuestas por la tiranía de la historia sobre el escritor. Como el héroe mítico de Campbell, que para cumplimentar su destino épico debe asesinar la fuerza oponente representada por la figura del padre, Ana Lydia Vega, hija descarriada de una vocación histórica común a varios narradores de su generación, debe tornarse matricida, asesina de la misma fuerza que la nutre para ofrecer una obra renovadora en la que el objeto mismo de sus agresiones renace con mayor fuerza. Su crimen, si historicidio, se verifica alumbrando hechos escamoteados, dando voz a las posibilidades del pasado, visibilizando lo oculto, traduciendo, en fin, el silencio.

Notas

¹ Ana Lydia Vega: *Pasión de historia y otras historias de pasión*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987, pp. 20-21.

² Idem, p. 9.

³ Carlos Alberti Frago: «Nación e ironía en 'Sobre tumbas y héroes' de Ana Lydia Vega» en http://cuhwww.upr.clu.edu/exegesis/ano10/29/Alberti_Fragoso.html

⁴ Ana Lydia Vega: *Falsas crónicas del sur*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1991.

⁵ Idem, p. 162.

⁶ Idem, p. 165.

ASPERSORES: ver a través de la niebla

Oriol Díaz

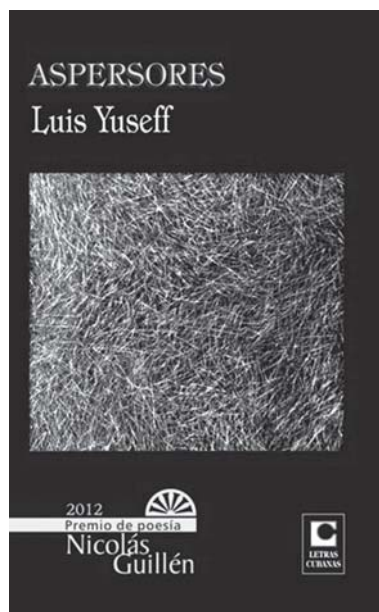
Entre la marea de poemarios (muchos de ellos premiados en los más disímiles concursos) que arriban a esta orilla, marea que en su mayoría padece de eso que Antón Arrufat denomina «ausencia de visualidad literaria», alcancé un libro de muy sobria cubierta, oscura. *Aspersores*, que es su título, mereció en 2011 el premio Nicolás Guillén, y del acta del jurado que otorgó dicho premio, casi todas las notas *ad hoc* publicadas entonces en la prensa recogieron esta línea con la intención de caracterizar al cuaderno: «(poseedor de un) discurso sostenido que logra atmósferas de intimismo y de coherentes sutilezas». Y aunque ese es uno de sus méritos, no creo sea el mayor.

Con *Aspersores*, Luis Yuseff (autor que en muy pocos años ha apretado un copioso palmarés, tanto en títulos como en premios), apostó por un tema inusual en la poesía cubana, al menos en la actual. Más que de la muerte, nos habla desde ella, desde lo percedero. Y con el escalpelo (eso parece su lenguaje) nos va tallando el inevitable tránsito del hombre, su fugacidad cargada de alegrías y decepciones; al tiempo que nos induce a descubrir en ello, justamente, el regalo de la existencia, ese singular combate cotidiano, muchas veces trivial, lejos de la llamada gran Historia. El poeta nos anuncia las pérdidas que sobrevendrán, la decadencia, y a pesar de la sordidez y el dolor, nos deja espacio para la belleza. Nos deja también lo persistente, quizá un símbolo.

No es misión de estas palabras dilucidar los arcanos de estos *aspersores*. Tampoco pretenden responder si este es un libro definitivo en la poética del autor, y mucho menos otorgarle un lugar dentro del *corpus* de la poesía nacional, pero me atrevería a decir que Luis Yuseff ha colocado su listón bastante alto, y que el mencionado *corpus* no deberá prescindir jamás de este cuaderno que, como alude su título,

Luis Yuseff





refresca, quizá paradójicamente por su tema y austeridad, la tierra. No solo aquella donde crecen y se pudren las cosechas, sino también donde germina la creación.

Tal vez sus estudios de Química (es licenciado en tal materia por la Universidad de Oriente), le hayan sugerido el viejo lema de los alquimistas: hacia lo oscuro y lo desconocido, partiendo de lo más oscuro y más desconocido. Sin embargo, no hay que dejarse llevar y pensar que se trata de un cuaderno centrado en la reiteración por lo tenebroso. El saldo siempre reconciliará al lector que se adentre en sus setenta y dos poemas. O dicho en otras palabras: no es flagelación, sino testimonio que halla en este destino su plenitud. Testimonio que es consciente, por supuesto, de sus deudas (que no barnices) con filósofos como Heidegger, Nietzsche, Kierkegaard; o entre los poetas: Saint John-Perse, Dylan Thomas, Rilke, Pizarnik... Y aquí quisiera volver sobre la línea tan citada del acta del jurado: Por una parte, ciertamente es un libro de un feroz intimismo («soy un hombre sobre el que pesan/ las imágenes de su 'poema'»); mas inclusivo («donde el poema/ concebido a partir del dolor ajeno/ dolor que ya es mío»). Y por la otra, es coherente no por el mero recurso de que sus trece secciones (numeradas, pero que responden al mismo título del libro) insisten en determinadas ideas y símbolos, o cuecen insospechadas asociaciones como si se tratara de un poema único; sino por el empleo de un lenguaje (el escarpelo) que exprime, sin exacerbación, mucho de lo que puede ofrecer el idioma. Su verbo es como los aspersores: su riego a la distancia parece niebla, solo es necesario aprender a ver a través de ella.

Tal vez, en el mencionado mar de la poesía cubana contemporánea, preñada de tanta referencia (velada o no) a nuestra realidad más cruda, empeñada en ahondar sobre conflictos y frustraciones sociales y personales que nos aquejan, en medio de tanto desencanto, Yuseff quiera que reparemos en otros detalles, también terribles en su cotidianidad, pero que nos ofrecen un atisbo de resistencia. Y ya eso es suficiente: nada de soluciones o profecías trasnochadas; pero mejor que sea cada lector quien juzgue este riego. Quizá esta sea una lectura necesaria frente al mar, no el de la desorientación como algunos críticos han calificado el estado de la más reciente poesía en la Isla, sino el de la maldita circunstancia. Pienso que este libro oscuro, desde su dolor nos iluminará en forma no esperada.

framboyanes

llovió
fino a la vuelta, tan fino
sobre el mundo que sin
quererlo lloramos.
Gonzalo Rojas

I

lo bajaron sin hablar lo bajaron como a un tronco
de árbol como a una casa de fiesta
lo bajaron sin contar con nadie –salvo la
resignación– lo bajaron entre flores rojas abriendo
sobre su piel demasiado blanda
lo bajaron entre anillos de rosas lo bajaron como a
un mendigo que pide un poco más de vida
lo bajaron sin fe sin religión sin un Dios sin la
esperanza de volverlo a ver
lo bajaron pensando que había agua brillante en
lo profundo pero era desierto y era domingo toda
la semana
lo bajaron unos brazos oficiosos que no podían
entender lo que estábamos dejando allí
tan solo que daba miedo pensarlo.

II

este muerto tiene dentro otro muerto
hecho de tantos ojos
de tantas bocas de tantos miedos
unificados en el centro mismo de su muerte
que sólo cuando el cuerpo desciende a tierra
donde se proyecta la combinación de muertos
–como resinosas *matrioskas* de pino–
el muerto entonces es uno
el de la superficie
–el de carnes duras–
apenas es la sombra del muerto
verdadero
que en horas comenzará a morir
bajo la piedra
bajo los árboles rojos.

III

bajo los árboles rojos que espantan el calor
–y el vuelo de las moscas
que mortifican con violencia–
transcurre la ceremonia
de la extracción:
la tierra calcárea
se precipita sobre sus rostros
con un vaho de dos años

y algunos animales sin escrúpulos
 –entre los caldos
 que destiló de a poco la carne
 dentro de la copa cuadrada–
 huyen
 gris fue la tela que se pudrió
 en el hueco
 hasta desaparecer
 como un astro sospechoso
 de paso fugaz
 sin marcas posibles en el firmamento
 como un astro del luto
 que estremeció a los hijos del hombre
 que fueron con cinco flores
 en la mañana
 para dejar encima de los despojos humanos
 de aquella sonrisa
 y sus grandes dientes amarillos
 intactos
 en la boca que se comió el mundo.

apartando el agua del agua

el aire del aire
 cavo en las vísceras
 de la tierra
 tibia
 cavo en masa informe
 en caldo
 en hielo
 cavo en polen y en sutura
 sangran las falanges
 –advierto–
 pero no dejo de cavar
 ¿qué ha visto?
 –me pregunta «alguien»
 que no sé
 y siempre digo igual:
 el hueco de la mortaja
 por donde se asoma el ojo del muerto.

2. aspersores

estaba en ciudad extranjera –extranjero yo
 desconocido yo
 y los autos se movían
 veloces
 amarillos
 a mis pies
 en la ciudad ocre
 esponjada por nubes
 fui al jardín
 adonde un lago (había un hombre pequeñito
 remando sobre su bote)
 y las orquídeas –también ocre
 como la ciudad extranjera–
 aromaban desde los troncos
 sentí un frío raro a la salida del jardín
 alguien me tomó de la mano y me dijo
 «es el agua/ es el agua»
 pero yo solo veía la espesura aquella
 asimilándome
 pensé en los vapores de la tierra
 como si un vientre amable fuera
 a acogerme de improvisito
 y



Luis Yusef en
 Festival
 Internacional de
 poesía de Medellín.

se me antojó pensar
 (impresionable)
 en «la felicidad»
 hoy:
 –el agua/ el agua
 oigo que mi madre me pide
 «un poco de agua»
 y en la asfixia suya
 (nuestra)
 ya no nos atrevemos
 a mirar atrás
 sospechando la amarga presencia
 la niebla que sí es niebla
 la niebla que borra nuestros pasos
 ya no en ciudad extranjera
 ya no extranjero/desconocido
 –la niebla cargada de relámpagos.

cada poro de la tela miserable

se quedó con una parte mínima
 pero la mancha
 no dejaba
 por eso
 de avanzar
 hacia los bordes de la mesa
 crecía lento.

llegó a todos los extremos

–a los del aire y a los del cuerpo:
 la fe de mi madre
 se parece a esa mancha
 como una uña negra
 bordeándonos.

Las PARRANDAS de Remedios

Pedro Arango Ferrer

Militar y periodista, colabora, entre otras, con páginas digitales del diario *Vanguardia* y la revista *Guamo*.

Trabajo de Plaza, Barrio El Carmen.
Foto: Archivo del Museo de Las Parrandas.

La ciudad de San Juan de las Remedios o simplemente Remedios, es una de las ocho primeras villas fundadas en Cuba por los españoles. Su fundador, por los años 1513 ó 1517, fue Vasco Porcallo de Figueroa.

Como tal cuenta con una gran variedad de leyendas y tradiciones, surgidas de la imaginación popular de sus primeros moradores.

Algunas se han olvidado en nuestros días, otras se conservan en la actualidad, y constituyen una fuente de manifestaciones folclóricas. De todas las tradiciones remedianas, las más conocidas y celebradas hoy en día son las fiestas Sanjuaneras, que se celebran cada 24 de junio, aniversario de la fundación de la villa en las que se rememora la captura del Güije de la Bajada; y las Parrandas Remedianas, que son las más populares. En nuestros días las Parrandas Remedianas son una de las tres celebraciones de este tipo que tienen carácter nacional; las otras dos son los Carnavales de Santiago de Cuba y las Charangas de Bejucal.

Génesis de las Parrandas Remedianas

El surgimiento de las Parrandas Remedianas tiene sus inicios en la primera mitad del siglo XIX. Corría el año 1820 y oficiaba en la Iglesia Parroquial Mayor de la antigua villa el joven sacerdote asturiano Francisco Vigil Quiñones, llamado Francisquito por sus moradores; y sucedía que en las madrugadas del 16 al 24 de diciembre de cada año, se celebraban las Misas de Aguinaldo a las cinco de la mañana, las que culminaban el día 24 a las doce de la noche con la Misa de Gallo.

El cura Francisquito notó la poca asistencia de los feligreses a las celebraciones de las misas debido, entre otras cosas, al frío de esa temporada y también a cierto relajamiento en el cumplimiento de los deberes religiosos y a la morosidad para levantarse a una hora tan temprana.

Fue entonces que puso en práctica una idea que tenía en mente desde mucho antes. Reunió a varios grupos de muchachos de los barrios pobres de la villa y estimulándolos con regalos, dulces y golosinas, los instruyó para que salieran por las calles haciendo un ruido infernal con latas llenas de piedras, fotutos, matracas y cuanto artefacto encontraran en su camino, con el fin de despertar a los vecinos morosos y hacer que asistieran a las misas.



Al año siguiente, aquellos jóvenes y otros, que rápidamente se aficionaron a la bullanguera y poco sacra procesión, volvieron a recorrer las calles de modo que siempre en la misma fecha, la villa era sacudida por el alboroto febril y madrugador de los muchachos; y tal vez los moradores de un barrio fueron a despertar a los del otro y viceversa.

El historiador Rogelio Menéndez Gallo, señala en su artículo «Más de un siglo de Parrandas en Caibarién» lo siguiente: «[...] desde los mismos inicios de esta centuria los remedianos sintieron la necesidad de parrandear por sus calles, pues en fecha tan temprana como 1835, el Procurador General Señor Gerardo Mejías, dictó un bando prohibiendo a los parrandistas salir antes de las cuatro de la madrugada navideña del 25 de diciembre del propio año». Nótese la utilización del término *parrandista* para identificar a los bullangueros que salían a despertar al vecindario, alentados, por supuesto, por el cura Francisquito que quería buena asistencia a la misa.¹

El escritor Leonardo Padura Fuentes, en su artículo «Las parrandas remedianas: el cumpleaños del fuego», al señalar este hecho expone: «la insólita iniciativa del cura Francisquito, había dado origen a las célebres parrandas remedianas, una de las fiestas populares más antiguas y renombradas de la Isla de Cuba».²

Así pues, la idea del cura Francisquito, acogida con entusiasmo por los muchachos y jóvenes de la villa, fue tomando forma de hecho cultural, de tal modo que, en la segunda mitad del siglo XIX, se agruparon los remedianos en ocho barrios o bandos: La Parroquia, El Carmen, La Bermeja y El Cristo de una parte, comandados por Doña Chana Peña; y por la otra: El Buen Viaje, La Laguna, San Salvador y Camaco, comandados por Doña Rita Rueda lo que evidencia que muy pronto la población adulta de la villa se incorpora al jolgorio iniciado por los muchachos de los barrios.

En el periódico *Boletín de Remedios*, en un artículo titulado «Misas de Aguinaldo», se expresa:

según costumbre inmemorial, con las misas de aguinaldo, han salido a relucir sus chiquillos, las matracas, pitos, fotutos, quijadas y demás clases de instrumentos correspondientes a la estrepitosa e inarmónica orquesta infernal, con gran contentamiento de los muchachos que están en sus glorias, pero con poco gusto para los que quieren dormir tranquilos y sosegados. Lástima que no solo los muchachos, sino, hombres barbones sean los que se ocupan de estas chiquilladas.³

Hacia 1871, estas fiestas muestran un avance en su organización, por la fusión de los ocho barrios en solo dos: El Carmen y San Salvador, los que tomaron esos nombres de dos ermitas, una en proyecto de construcción, dedicada a la virgen del Carmen, y la otra, ya construida, a San Salvador, ubicadas al norte y sur de la villa; la primera no llega a construirse.

La iniciativa de esta división en dos barrios se debe al ingenio de dos comerciantes españoles: Cristóbal Gilí Mateo, Mallorquín, natural de Palma de

Mallorca, y José Celorio del Paso, natural de Asturias, los cuales acordaron la inclusión de nuevos elementos artísticos de carácter competitivo en las parrandas.

No fue hasta 1880 que se establece una división territorial equitativa para cada barrio, partiendo de un línea imaginaria que pasa por el centro de la plaza llamada Isabel II, hoy parque José Martí; estos límites se respetan hasta la actualidad.

Elementos componentes de las parrandas de Remedios

En los inicios, la música de las parrandas no tenía forma definida, pues como se expuso, el objetivo de los primeros «parrandistas» era hacer ruido.

Posteriormente fue tomando otro carácter con la introducción de diversos instrumentos, como bandurrias, matracas, laúdes, cencerros, gangarrías y otros, algunos de ellos tuvieron carácter temporal,



al igual que las piezas musicales ejecutadas por estos músicos.

La música continuó desarrollándose hasta que en 1880 son creadas las polkas de los barrios; la del barrio de El Carmen por Laudelino Quintero y la de San Salvador por Perico Morales; ya aquí están presentes instrumentos más complejos como clarinete, trompeta, trombón, bombardino y timbal de agarre o tímpani.

Estos instrumentos son tocados hasta nuestros días por «piquetes» formados mayormente por músicos de la Banda Municipal. El piquete de cada barrio lo identifica y acompaña en cada entrada a la plaza; actualmente se continúa haciendo igual que en sus inicios. Además de las polkas, en cada barrio surgen las rumbas de Desafío y de Victoria.

Al recorrer el triunfo con sus respectivas congas y repiques, los barrios bailan sus victorias al amanecer de un nuevo día, los eternos rivales se abrazan, se saludan y cada cual asegura que el año próximo

Los barrios recorriendo las calles en los días previos a las Parrandas. Foto: Archivo del Museo de Las Parrandas.



Trabajo de Plaza, Barrio El Carmen.
Foto: Alejandro Calzada.

«verán quién es el mejor». Porque cada barrio, cuando termina de correr el triunfo, ya está pensando y planificando las parrandas del próximo año.

La historiadora Dely Capote Gamoneda en su folleto *Las parrandas remedianas: Arte popular e identificación cultural*, expone que «Bajo el esplendor de los fuegos artificiales, las rumbas de la victoria son las que se improvisan cuando el pueblo sale a las calles para recorrer el triunfo. En las parrandas de Remedios no hay vencedor ni vencido, pues no hay jurado para determinar el ganador. Cada barrio introducido en la zona del contrario, canta rumbas alegóricas a la victoria».⁴

Aproximadamente dos meses antes de las fiestas, todos los domingos salen por las calles de sus respectivos barrios los repiques, anunciando la celebración el próximo diciembre, y cuanto más se acerca la fecha, es mayor el embullo del pueblo. Durante las fiestas del 24 de diciembre, con cada entrada de los barrios a la plaza, durante el saludo, además de la polka, cada uno porta sus variadas colecciones de faroles. Estos faroles, que en las primeras décadas del siglo XIX eran forrados de papel de China de diversos colores e iluminados con velas en su interior, son portados por jóvenes, mujeres y niños parranderos de cada barrio, dándoles a las fiestas un sello de colorido y belleza. Además, estos parranderos pasean las banderas y estandartes que constituyen los emblemas de cada barrio. En dichos faroles posteriormente dejaron de utilizarse las velas. En los inicios era tradicional que en cada entrada se exhibiera una colección diferente de faroles; ya en la actualidad, los faroles se exhiben en la entrada del saludo y en la salida de las carrozas, aunque siguen siendo de diseño artístico.

Los símbolos de cada barrio surgen a partir de la fusión de los ocho barrios en dos. El barrio El Carmen toma como insignia, tres estrellas doradas de seis puntas, las que aparecen en el escudo de la Orden de

los Carmelitas, de la iglesia católica; y el barrio San Salvador, tres globos que simbolizan el progreso de los vuelos aerostáticos en tiempos como los de Matías Pérez. Pero esto duró hasta el 19 de diciembre de 1890, cuando al San Salvador, que empujaba una de estas globos a modo de papalote, se le fue a «bolina» y cayó en el barrio de El Carmen, siendo capturado por los seguidores del barrio como «trofeo de guerra». El barrio de San Salvador renunció de inmediato a su insignia de las globos y asumió la del «Gallo», en señal de pelea; a su vez el barrio del Carmen asumió la del Gavilán para contraponerse al Gallo, pero además, tomó como suya la globa arrebatada al adversario San Salvador. Desde entonces el Carmen está simbolizado por el Gavilán y la Globa y San Salvador por el Gallo.

Otro elemento de las parrandas remedianas, tan importante como los anteriormente expuestos y aún más, son los «Trabajos de Plaza», obras artísticas que se han exhibido en Remedios desde la segunda mitad del siglo XIX; estos se ubicaban encima de la Plaza Isabel II, hoy parque José Martí, una en la esquina contigua a la Iglesia Parroquial Mayor y la otra, en la otra esquina lateral. Aún hoy en día, se continúan llamando trabajos de plaza, aunque no se construyen encima del parque José Martí. Al inicio estos trabajos de plaza eran muy modestos y de pequeñas dimensiones. En ellos imperaban los trabajos de carpintería y de talla, y tomaban su nombre de trabajos de plaza del sitio donde eran situados. Como los festejos se extendían del 16 al 24 de diciembre, cada barrio hacía más de una de estas obras.

José A. Martínez-Fortún y Foyo, en sus *Anales y Efemérides de San Juan de los Remedios y su Jurisdicción*, expone lo siguiente:

1892, 24 de Diciembre: animadísima fiesta de los barrios El Carmen y San Salvador. El primero puso como trabajo de plaza un busto de Colón, un pabellón, una glorieta, la columna de Vendôme, la torre Eiffel, un central y un símbolo de la catedral de Burgos. Por su parte el barrio de San Salvador, puso una copia del monumento de Colón en Barcelona, un ingenio muy curioso de Don Francisco Alemán y la locomotora número dos de Rafael Castillo.⁵

Estos trabajos de plaza fueron desarrollándose con el tiempo, llegando a convertirse en verdaderas obras de arte, al mismo tiempo que aumentaban su magnitud, y en ellos los artesanos remedianos han logrado realizar trabajos extraordinarios. Por ese entonces solo se hacía una obra por cada barrio. En la actualidad llegan a tener más de setenta pies de alto y su iluminación alcanza la cifra de veinte mil y más bombillas, pues a partir de 1921, en que se introdujo la primera intermitencia en el trabajo de plaza de San Salvador, denominado «Girasol», los efectos eléctricos se han convertido en un factor importantísimo en estos trabajos por su colorido, efectos y esplendor.

Como estos trabajos en la actualidad han alcanzado grandes dimensiones, ya no se sitúan en la plaza, parque José Martí, sino que se sitúan en la calle frente a la Iglesia Mayor, el del Carmen y en el otro extremo de la calle también el del San Salvador.



meros años del siglo XX. José A. Martínez-Fortún y Foyo, en *Anales y efemérides...*, indica: «1922, diciembre 24; se celebraron con animación, los festejos de navidad. El Carmen expuso una hermosa Lámpara y San Salvador una Rueda de la Fortuna. Además, el primero sacó tres carrozas (una Mariposa, un Trono y un Ramillete) y San Salvador presentó una Copa y un Trono. Dícese que ganó el primero».⁶

En esta entrada el autor relata que cada barrio presentó además un trabajo de plaza. Las carrozas entonces eran de pequeño tamaño y de modesta construcción, pero con el tiempo fueron evolucionando y ya las dimensiones fueron haciéndose mayores y creciendo la cantidad de elementos que cada una de ellas contenía, por lo que se estableció la limitación a una sola carroza por cada barrio hasta el día de hoy. Las carrozas presentan un tema único y tanto los hombres como las mujeres que

Trabajo de Plaza, Barrio El Carmen. Foto: Alejandro Calzada.



Carroza del Barrio de San Salvador. Foto: Alejandro Calzada.

Las complicadas instalaciones eléctricas de estos trabajos, son planificadas y elaboradas por electricistas artesanos del pueblo y que pasan esta habilidad de padres a hijos y nietos.

Las Carrozas, también aparecen en siglo XIX. Al inicio cada barrio construía y exponía dos o tres pequeñas carrozas, lo que continuó hasta los pri-

van en ellas permanecen estáticos durante todo su trayecto, lo que las diferencia de las carrozas de los carnavales.

La pirotecnia o fuegos artificiales constituyen una parte importante en las parrandas remedianas desde sus inicios, y según el criterio de los parranderos, «Sin ellos las fiestas no sirven».



Trabajo de Plaza.
Barrio de
San Salvador.
Foto: Alejandro
Calzada.

Los fuegos son diversos: voladores, palenques, morteros, palomas, cascadas, ramilletes, bengalas y fuegos artificiales fijos. En la actualidad hay también tableros y bateas. En las fiestas se presentan todas estas variedades de fuegos, y la noche se ilumina con una gran cantidad de explosiones y luces de varios colores que difícilmente pueden describirse con palabras: es necesario verlos para tener una idea de lo que está aconteciendo.

Antes de describir brevemente cómo se desarrollan las parrandas en la noche del 24 de diciembre, debemos destacar que todos los preparativos para las fiestas: trabajos de plaza, carrozas, faroles y fuegos, se realizan en el mayor secreto por cada uno de los barrios, pues se confeccionan en naves a las que solo tienen acceso los trabajadores y artesanos que confeccionan pieza a pieza las estructuras de las carrozas y trabajos de plaza. Pocos días antes del 24 las van trasladando hacia los lugares donde erigirán cada una de ellas. Tanto los trabajos de plaza como las carrozas constituyen un gran rompecabezas que los carpinteros y artesanos y electricistas van confeccionando con tal exactitud, que a la hora de armarlos cada pieza encaja con un error de escasos milímetros.

Los faroles y los fuegos se almacenan en locales con estrictas medidas de seguridad y protección.

No podemos dejar de citar a los presidentes de los barrios, los cuales por sus funciones, tienen gran importancia, ya que conjuntamente con sus respectivos directivos, son los que idean, organizan, conforman y controlan todos los detalles que hemos expuesto anteriormente, para llevar a cabo con éxito las fiestas en tiempo y forma, tal como se habían ideado al principio. Estas directivas constan de varios cargos, los cuales pueden variar según las necesidades; y son: presidente, vicepresidente, económico, responsable artístico, responsable de fuego, responsable de trabajo de plaza, responsable de carroza.

Desde el mismo inicio de estas fiestas, ha habido personas que han desarrollado esta labor con rigor. Hay muchos ejemplos, comenzando por Doña

Chana Peña y Doña Rita Rueda, que en los inicios de estos festejos organizaron y comandaron los ocho primeros barrios de la villa. De esa fecha podemos citar también a Cristóbal Gilí, Mateo (El Mallorquín) y José Celorio que por los años 1871 organizaron y dirigieron los dos barrios que hoy conocemos, introduciéndoles en esa fecha muchos de los elementos que componen las parrandas hasta nuestros días.

Otros dirigentes de barrios de épocas posteriores de quienes tenemos noticias, según se dio a conocer en el IV Simposio Nacional de Parrandas, son: Domingo Moreira, Carlos Carrillo, Joaquín Jiménez, Antonio Álvarez, Guillermo Duyos, Silvio Sanabria, Ricardo Valdés Calienes, José Carratalá, Vitalio Rodríguez, Ramón Pérez, Pedro Pernús, Federico García, Abilio Durán, Guillermo Palmas, Luis Fuentes, Joaquín Iglesias, Dr. Hernández Pina, Guillermo Carballo, Amado Ángel Grau, Antonio Fernández Borroto, Ramonín Álvarez, Carlos Carrillo, Celestino Farías Vergel, Paquito Gutiérrez, Humberto Álvarez, Ramón Pérez Hernández, Ramón Caruz, Raúl Benítez, Orestes Moya Torres, Otilio Permús, Evelio García Chávez, Carlos Sánchez, Raúl García, Luis Leal Castillo, José Nogueiras, Pablo Cancio, Ciro Orlando Alcántara, Raimundo Nad Best (Mache), Manuel Cortina, Valentín González, Raúl Santos Cámara, Segundo Guerra García, Jesús Arioza Peña (Cholín), Carlos Díaz Peña, Pedro Esquerro, Bartolo Esquerro, Jesús Valdés, José Jover (Bernabé), Miguel Martín Farto, Virgilio Olivera, Félix Castro González (Baracusa), Alberto Bello Mesa y actualmente, Orlando Alcántara, Francisco Reinaldo (Panchito), Jorge Enrique, Ricardo Corma, Jesús Arioza Peña (Cholín), Adolfo Lapeira y Jesús Valdés Cárdenas (Piti).⁷

24 de diciembre, La Noche de las Parrandas

Las parrandas comienzan a las nueve de la noche con el encendido de los trabajos de plaza de cada barrio. Este es un momento trascendental, de gran expectación, en el que los fanáticos de los barrios se reúnen frente a sus respectivos trabajos; aquí es donde estalla el júbilo de los parranderos al observar la explosión de luces y colorido de las veinte o treinta mil bombillas de diferentes colores, y comienzan las discusiones y todos alegan que su trabajo es el mejor y más bonito.

Alrededor de las diez de la noche, cada uno de los barrios, en forma alterna, realiza el saludo, en el que los parranderos, mujeres, jóvenes y niños, exhiben los atributos y estandartes, además de la colección de faroles confeccionados al efecto, que se desplazan hasta la línea divisoria del barrio; todo ello al ritmo de la polka de cada barrio y de una entrada de voladores, palomas de luces diferentes y de morteros de luces o ambos a la vez, de acuerdo con la disponibilidad y planificación del fuego de cada barrio. Hacia las tres de la madrugada, se produce una tregua en el fuego, para dar paso a la salida de las carrozas, las que lo hacen de forma alterna, encabezadas por sus respectivos piquetes, que tocan la polka del barrio con despliegue de la insignias, estandartes y faroles, portados por los parrandistas. Se desplazan hasta que quedan una frente a la otra,

en la línea divisoria de los barrios, sin que nadie sobrepase el límite que separa del barrio contrario. Al concluir la salida de las carrozas y bajarse de ellas los figurines que la componían, comienza la última entrada de los barrios, también en forma alterna y este es el momento en que cada barrio tira todo el fuego que le queda en su almacén, tratando de superar al contrario en magnitud y diversidad de colorido de fuego y música, que dura hasta el amanecer del nuevo día en que concluye el barrio al que le toca la entrada final. Cada año se alterna el orden de salida de cada barrio.

Al no existir un jurado que determine qué barrio es el ganador, el pueblo y los parciales de cada barrio son el jurado, los que se autoatribuyen el primer lugar o ganador. Por lo tanto, ambos barrios salen a «correr el triunfo». Por una parte los del barrio San Salvador cantan la advertencia que «los sansarises ni se rinden ni se venden» y por la otra los del barrio de El Carmen les dicen a los de San Salvador «aquí te espero sansarí pa'darte cuero». Es esta la única oportunidad en que los fanáticos de los barrios cruzan la línea divisoria, pues el Carmen arroja por el territorio de San Salvador y viceversa.

Así terminan las parrandas ya muy entrada la mañana del día 25 y no pocas veces esto ocurre a las diez o las once de la mañana de este día.

A estas fiestas de las parrandas, siempre asisten los remedianos que residen en otras partes del país, y varios que viven fuera de nuestras fronteras, así como muchos turistas extranjeros, y se produce el encuentro con familiares y amigos, disfrutándose de estas fiestas que cada remediano lleva inculcadas en la sangre.

Desde los 90, llegan a Remedios excursiones de remedianos ausentes, que desde dos o tres días antes de las fiestas disfrutaban de ellas con gran entusiasmo.

A partir de 1970, por razones económicas, se acordó celebrar los festejos en los meses de verano; pero al otorgársele a Remedios la condición de Monumento Nacional y Cuna de las Parrandas, se aprobó en 1980 que volvieran a su fecha original.

Desde mucho tiempo atrás, tiempo que no se ha podido determinar, se efectúan también en el mismo mes de diciembre otras dos festividades en el marco de las parrandas. La primera es la parranda infantil, que se realiza el 8 con los niños hijos y parientes de los parrandistas, con gran entusiasmo como muestra de que son el relevo de los mayores. En ella se emplean los mismos elementos de las fiestas del día 24, pero en menor escala y con menor duración. La otra es la parranda chiquita, que se celebra la noche del 15 y la madrugada del 16 con todas las actividades del 24 menos los trabajos de plaza y la salida de las carrozas.

Asimilación de las parrandas Remedianas en otras regiones cercanas.

Otros pueblos de los alrededores de Remedios han asimilado las parrandas con mayor o menor similitud a las de esta ciudad. De acuerdo con lo establecido por estudiosos y lo recogido por la prensa de la época, fue Caibarién la primera de las demás co-



marcas vecinas en asimilar de Remedios la tradición de las parrandas. Las parrandas en Camajuani comienzan a manifestarse a partir del año 1894.

En los *Anales y Efemérides de San Juan de los Remedios y su Jurisdicción*, José A. Martínez-Fortún y Foyo, expresa lo siguiente:

1894, 24 de diciembre. Se efectuaron las fiestas de Navidad con regular animación. Esta día también se empezaron a celebrar en Placetas (barrios Zaza y Fortún), en Camajuani (barrios La China y Japón), en Zulueta (barrios Remedios y Camajuani). Solo se dejaron de efectuar en Vueltas y Yaguajay.⁸

Con posterioridad a 1899 los barrios de Camajuani pasan a nombrarse Los Chivos y Los Sapos. Según los materiales que el historiador Martínez-Fortún y Foyo consultó, no fue hasta el año 1902 en que aparecen las parrandas en Vueltas.

Parranderos ilustres de Remedios

Desde el mismo inicio de las parrandas, han existido personas que han desarrollado una labor encomiable para que cada año las fiestas alcancen el

Arriba: Carroza del Barrio de San Salvador.

Abajo: Carroza del Barrio de El Carmen.

Fotos: Alejandro Calzada.



Fuegos artificiales.
Foto: Archivo del
Museo de Las
Parrandas.

colorido y esplendor que todo el pueblo espera. A estas personas que pueden o no ser los presidentes y directivos de cada barrio, por su labor y entusiasmo se les puede denominar «Parranderos Ilustres». Podemos señalar a varios recogidos por la historia. De otros lamentablemente no se tienen noticias. Ya hablamos de los primeros organizadores y de otros que fueron presidentes de los barrios. Mencionemos ahora a parranderos muy conocidos y recordados como: Francisco de la Taza Valdés, Manuel Braojos Diana, Apolinar Valdés Manso, Emilio Torres, Ricardo Corona, Inocente Moronta, Pedro Capdevila, José Sacarías, Sofía Loyola, Pedro Vázquez Morgado, Ricardo Boffil Cabrera (Picadillo), Felipe Bruzaim, Luis Flores, Angelito Hernández, Noelio Jova, Ángel Liñero, Rafael Forbi, Juanito Betancourt, Américo Rojas, Roberlando Valdés, Eulalia García Vergara (Yaya), Ramón López Peña (Mongo), Sixto

Morales (Pimpo), José Valdés Boffil (Machiro), Virgilio Meneses (Pita) entre muchos otros que de forma abnegada y modesta han colaborado y colaboran para que estas fiestas tradicionales, las más antiguas de Cuba, se mantengan con el mismo espíritu que inspiró a sus iniciadores.

Idiosincrasia del Parrandero Remediano.

En su libro *El viaje más largo* el escritor Leonardo Padura Fuentes, recoge su artículo: «Parrandas Remedianas: el cumpleaños del fuego», en el que retrata así la idiosincrasia del parrandero remediano:

El parrandero vive trescientos sesenta y cuatro días y medio para gastarlo todo en menos de doce horas. El remediano nace y se educa como parrandero. Para ellos, la patria y la vida empieza allí en el barrio y ser Sansarises o Carmelitas, es ser doblemente remedianos. Solo un remediano puede entender a cabalidad el significado aparentemente insólito de este desenlace efímero, para el cual es necesaria tanta dedicación.

Las parrandas son y serán siempre una parte inseparable de la idiosincrasia remediana.⁹

Notas

¹ Rogelio Menéndez Gallo, «Más de un siglo de parrandas en Caibarién» en: *Signos* No. 52. pp. 135-136.

² Leonardo Padura Fuentes, «Parrandas remedianas. El cumpleaños del fuego» en: *El viaje más largo* pp. 83-89.

³ *Boletín de Remedios*: «Crónicas Domésticas: Misas de Aguinaldo». 19 de diciembre de 1858. p. 3.

⁴ Dely Capote Gamonedá: *Las parrandas remedianas: Arte popular e identidad cultural*, 1987.

⁵ José A. Martínez-Fortún y Foyo: *Anales y Efemérides de San Juan de los Remedios y su Jurisdicción*.

⁶ *ibid.* T.6 p.47.

⁷ IV Simposio Nacional de Parrandas. 1990. Efrén Rodríguez Miranda. Museo de las Parrandas Remedianas.

⁸ Sección «Gacetillas», *El Criterio Popular*. 27 de diciembre de 1892.

⁹ Leonardo Padura Fuentes: *op. cit.*

Caibarién y SUS PARRANDAS centenarias

Rogelio Menéndez Gallo

A la Villa Blanca caibariense, hija legítima de los osados remedianos que la fundaron un 26 de octubre de 1832, y tal vez debido a ello, así como a su más inmediata cercanía –apenas siete kilómetros separan ambas villas–, se trasladó la tradición de las parrandas. Hay que recordar que en Remedios tienen como fecha de inicio, tal como hoy se desarrollan, el año 1871.

No es nuestro propósito reconstruir la historia de tan relevante hecho cultural. Además de espacio, faltaría al autor el rigor en la investigación paciente de los historiadores, su meticulosidad y entrega, pues mucho queda por descubrir. De modo que únicamente pretendo mostrar el probable origen de las parrandas en Caibarién, y dar algunas pinceladas del desarrollo de elementos que integran estas fiestas populares, que ya rebasaron el centenario. ¡Las más antiguas después de que nacieran en el siglo XIX remediano! Veamos su génesis.

Desde los inicios del XIX, los remedianos sintieron la necesidad de «parrandear» por sus calles, pues ya en fecha tan temprana como 1835, el Procurador General, señor don Gerardo Mejías, tuvo que dictar un bando prohibiendo «a los parrandistas» salir antes de las cuatro de la madrugada navideña.

Mas, como ya señalamos antes, no fue hasta la Nochebuena de 1871 que las famosas parrandas remedianas adquirieron el carácter y los elementos que poseen actualmente y empezaron a extenderse por los territorios poblados fundamentalmente por remedianos. Este es el caso de Caibarién, Camajuaní, Vueltas, Placetas, Zulueta, Yaguajay y otros pueblos que pertenecen hoy a las provincias de Villa Clara, Sancti Spiritus y Ciego de Ávila. Santa Clara –fundada en 1689 por dieciocho familias remedianas que huían de los piratas– no alcanzó inmediatamente esta tradición, la que, como se aprecia, nació luego del establecimiento de Remedios en el centro de la Isla.

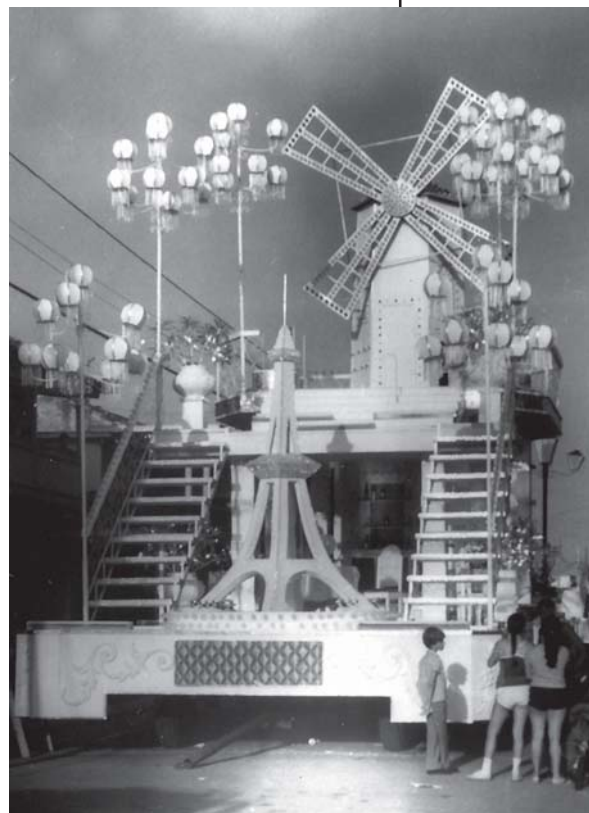
Así pues, los mencionados pueblos fueron adoptando las fechas navideñas de origen religioso; tomaron de la cuna la esencia, es decir, los elementos que individualizan la fiesta como parranda: trabajos de plaza, carrozas, faroles, fuegos artificiales, voladores, música, emblemas y banderas de los barrios o bandos en pugna; y los transformaron en fiesta pagana, lo que siempre ocurre cuando los pueblos las hacen suyas.

Precursores

Como suele suceder, también en Caibarién resultó ser la muchachada la iniciadora de tamaño desacato al orden público. Raúl Lastra, artista plástico y magnífico constructor de carrozas y de trabajos de plaza desde los inicios de la República, escuchó de sus mayores la siguiente anécdota:

Escritor, ha publicado, entre otros libros, *Anotados en el libro del destino* (1997) y *Pregúntaselo a Dios* (2002).

Carroza Molino Rojo del Barrio de La Marina. Foto: Archivo del Museo de las Parrandas.





Trabajo de Plaza del Barrio La Loma.

Fue entre las dos guerras (1878-1895) cuando una noche el jefe de la gendarmería, un tal Molina, envió a una pareja de alguaciles en la que se encontraba uno al que apodaban «el Vigilante chiquito» por su enorme estatura, para que investigara a qué se debía la perturbación de la tranquilidad en la dormida población. Y era que un grupo de muchachos armados de tambores confeccionados con barrilitos vacíos de aceitunas españolas, latas, fotutos hechos de cobos y rejas de arados golpeados con hierros y palos escandalizaban las calles aledañas a la plaza o parque municipal. ¡Imaginad la alarma de los vigilantes! Y lo más bonito del caso era que no se trataba de vulgares mataperros; sino de jovencitos integrantes de familias decentes y de respeto.

Agrega el artista Raúl Lastra en su testimonio que, detenido el escándalo, los vigilantes recibieron la explicación de que, imitando a sus familiares vecinos de Remedios, trataban de despertar al vecindario para que no dejara de asistir a la misa de gallo, que se llevaba a cabo a las doce de la noche del 24 de diciembre, ni a otras misas tempranas: «-¡Rediez, pero lo que parece que suenan son las mismísimas calderas del infierno! -largó el Vigilante Chiquito».

Aparición de los faroles

¿Cómo se desarrolló el elemento del farol en las Parrandas del Cayo?

Si tomamos nuevamente el valioso trabajo monográfico del artista Félix Vento, encontramos que el mismo grupo de muchachos bullangueros se dio a la tarea, con el desenfado propio de la edad, de pedir de puerta en puerta «una perra gorda» (moneda española de la época, equivalente a dos centavos) y –obtenida una recaudación popular adecuada– se encaminaron a la casa del joven hojalatero Diego Hernández, quien había aprendido el oficio de farolero en Remedios. Así que por módico precio y confeccionados con materia prima vernácula –palos

de monte o mangles, lata para el esqueleto y papel chino de vistosos colores para el forrado–, aparecieron los primeros faroles que desfilaron por las calles blancas de Caibarién en la década de los noventa del siglo XIX.

No se puede dejar de apuntar un hecho tan significativo como el de que, a partir de entonces, cada «entrada» o «salida» de los barrios –así es llamado indistintamente el acto en que cada barrio luce la belleza de las carrozas, faroles, banderas, música y fuegos alrededor del parque La Libertad– exhiba juegos diferentes de preciosos faroles aportados fundamentalmente por personalidades, familias, organizaciones sociales o comercios de la localidad. De manera que la memoria nos habla acerca de que las viviendas dedicadas en los días previos a la fiesta parrandera a la producción de faroles, se convertían en reales cuarteles generales que guardaban celosamente esos tesoros que en la madrugada del 25 de diciembre cargaban adolescentes y jóvenes fanáticos de La Marina o de La Loma.

Breve Investigación

Indagando acerca de los componentes de aquella sin igual manifestación escandalosa en la Villa Blanca, hallé un trabajo inédito escrito por otro octogenario artista que construía carrozas desde los años veinte del pasado siglo, Félix Vento, quien rescató en su adolescencia de la memoria de los más ancianos parranderos –incluido su tío José Vento, uno de los primeros carroceros de Caibarién– la relación de algunos de los nombres de aquellos pretendidos «músicos». Fueron ellos: Julio Gómez, José Díaz (*Pepe*), Armando Loyola, Tata Armas, Marcelino Pérez, Enrique Pardo, Leopoldo Justa, José Vega y Francisco Hechemendía (*Pascual*). ¿Precusores? ¿Transculturadores de las parrandas remedianas? ¿Primeros parranderos del Cayo?

Existe un memorable refrán que reza: «Pequeñas causas provocan a veces grandes efectos». Y en el asunto que nos ocupa, aquel grupo de mozos que inocentemente imitaban a sus familiares remedianos, había ido a la raíz para hacer vivir, bajo otras banderas, el encuentro folclórico de dos barrios, que hoy atrae a miles de visitantes para disfrutar de un acto artístico popular incomparable. No se copiaron estandartes, símbolos ni banderas.

En Remedios, el barrio «San Salvador» enarbolaba el gallo sobre fondo rojo. El «Carmen» –por su parte– el gavián carmelita. Caibarién tomó lo autóctono de la nueva villa. Así, mientras La Loma usaba montaña y palma, tal como lucía su barrio (en blanco y azul), La Marina echaba mano a la mar y el símbolo del ancla sobre el rojo.

Al mismo tiempo, trataron de ser creativos desde el siglo XIX en lo relacionado con los milenarios faroles. En este caso faroles parranderos. Según la memoria de los más añosos cangrejeros, el precursor de los faroleros en el Cayo fue un «marinero» y respondía al nombre de «Mingo Berrugato». En una de las salidas del «changüí» o repique del barrio, él utilizó una palanca de las usadas para impulsar botes, cachuchas y chapines en los bajos, le puso una vela de cera en la punta y la encendió. Hasta



Carroza del Barrio de La Loma.
Foto: Archivo del Museo de las Parrandas.

ahí todo iba bien; pero el fanático Mingo trató de cubrir la luz con un cartucho ahuecado, y, como es lógico, el pretendido farol se convirtió en una antorcha de corta duración.

De cualquier modo, el tal Berrugato tiene un rinconcito en la historia de las parrandas caibarienses. A partir de su frustrado oficio, nacerían expertos artesanos faroleros.

Origen de Las Parrandas

Son los faroles los que dan luz en lo relacionado con la supuesta fecha de inicio de las parrandas en la Villa Blanca. Al menos en la forma en que ahora se desarrollan, y según los datos con que se cuenta hasta el momento. Probablemente investigaciones futuras den como resultado la mayor antigüedad de las referidas fiestas populares. Por ejemplo, hasta hace poco tiempo, indagaciones no suficientemente confiables indicaban el año 1894 como el de inicio de la parranda en Caibarién, junto a otros pueblos de la comarca. Sin embargo, la reciente labor del historiador remediano Rafael Farto Muñiz en el Archivo de Historia de Remedios, muestra su partida de nacimiento en el mes de diciembre de 1892. Veamos.

El periódico *El Criterio Popular*, de la Octava Villa, de fecha 18 de diciembre de 1892, en su sección «Gacetilla» (2), informa a manera de noticia regional:

Farolero: Se asegura que el conocido Cha Cahu Goma, farolero de Cámara del Imperio Chino, ha celebrado un contrato con Antonón para proveerle de farolillos chinos a fin de darle realce asiático a la Parranda La Maruga, que sacará el estoico tallerista, entre las muchas que prepara el barrio «La Marina» en Caibarién, para Noche Buena.

Como se puede apreciar en el estilo bromista del gacetillero, se trata de una de las salidas que por lo

regular correspondían, como señalamos más arriba, a alguna persona o entidad. En este caso parece ser que los juegos de faroles serían para La Maruga, nombre del taller de zapatería del artesano Antonón. Ahora bien, todavía me niego a aceptar que sean estas parrandas de 1892 las primeras llevadas a la calle por los cangrejeros, debido a las siguientes razones:

1. Porque el periodista no hace referencia al acontecimiento –cuestión sumamente extraña de haberlo sido, pues significaba la extensión de las parrandas remedianas hacia la región o pueblo vecino.

2. Porque ya los respectivos barrios cuentan con sus nombres, sin sufrir –como en Remedios– un lógico proceso de decantación.

Pero sigamos el curso de los acontecimientos. Lanchemos un vistazo al mismo periódico *El Criterio Popular*, pero al número correspondiente al martes 27 de diciembre: «Nos informaron que las fiestas en Caibarién han estado muy lucidas y animadas. Allí se dividieron el esfuerzo y el triunfo entre los barrios La Marina y La Loma, que se formaron este año». («Fiestas populares en el distrito», el énfasis es nuestro).

De nuevo el periodista omite que fuera esta la primera vez que se efectuaran las parrandas en el Cayo. Sencillamente destaca que los barrios La Loma y La Marina «se formaron este año». Mas, ¿qué aporta? ¿Habría otros anteriores? Recordamos que en la cuna de las parrandas, además del «Carmen» y «San Salvador», competían anteriormente otros barrios: La Bermeja, El Camaco, etcétera. Por tanto, ¿equivale el inicio de las fiestas a que se formen los bandos? En mi criterio no es así. Pero hay más.

Por si fuera necesario confirmar la duda acerca de la probable fecha original del hecho cultural parrandero en la Villa Blanca, solo habría que volver a *El Criterio Popular*, que en su edición correspondiente al



Carroza del Barrio de La Marina.
Foto: Archivo del Museo de las Parrandas.

27 de diciembre, pero ahora del año 1893 (2), informa en un artículo titulado «Fiestas anuales»:

Tanto nuestro ayuntamiento como el de la vecina villa de Caibarién debieran, de acuerdo con las costumbres de ambos pueblos, influir para la celebración de las fiestas anuales de Navidad aquí, y en Mayo, allá, que vinieran a ser a la par que reproductivas a las localidades, utilizadas más para el estímulo de nuestros artesanos e industriales, puesto que la intención que prima tanto en los barrios del Carmen y San Salvador, como de La Loma y La Marina de Caibarién entre los proveedores de dichas fiestas, es la de exhibir curiosidades relacionadas con el arte y oficios de los obreros que las llevan a cabo. Esta tendencia a todas luces plausible, estimulada por las corporaciones municipales nos traerían dentro de pocos años exposiciones regionales que vendrían a redundar en positivos progresos a estos pueblos.

Otras consideraciones

De modo que quiero volver a llamar la atención, reiterando la probablemente mayor longevidad de las parrandas de Caibarién. Fijémonos en que el articulista habla en esta oportunidad de «la costumbre de ambos pueblos» al señalar las fiestas parranderas. Y, ¿tal categoría se gana acaso en un par de años? Las ciencias sociales actuales estiman que la condición de costumbre o tradición se gana luego de transcurrido, mantenidamente, más de un cuarto de siglo.

Así que los historiadores cangrejeros tienen por delante el escepticismo que lego junto a Cronos (ese Dios tan «hp») y la tarea de investigar partiendo —es un ejemplo— de la posible mayor cantidad de barrios parranderos en el Cayo, digamos que en las dos décadas finales del siglo XIX. A lo mejor aparecen El Pilar, Punta Brava, La Torre, Puerto «Arturo» o El Chiguete, ¿por qué no?

Interesante de igual modo resulta la parte del artículo que llama a: exhibir «curiosidades» relacionadas con el arte y oficio de los obreros que la llevan a cabo. ¡Tremenda visión del porvenir turístico

de la zona en profecía al estilo de Moisés, David o Samuel! Implicación flamante que supo interpretar la Octava Villa con la creación de su auténtico e incomparable Museo de las Parrandas. ¿Por qué no llevarlo también a vías de hecho en nuestra Villa Blanca y en cuanto pueblo participe de esta manifestación cultural maravillosa?

Por supuesto, pienso que en esencia, y por sobre la premonición, el referido artículo es un llamado dramático de industriales y comerciantes a través de la prensa para que sus intereses no se vieran afectados con la continuación de ambas festividades de manera simultánea en Nochebuena. Sin embargo, la propuesta nunca fue aceptada por los caibarienses, quienes mantuvieron la misma fecha navideña hasta hace apenas cinco lustros —cuando, al igual que en el resto de las ciudades que practican esta tradición folclórica— fueron trasladadas para los meses de julio-agosto, en ajíaco estatalizado, mezcla de carnaval y feria de Baco, que tuvo mucho de todo y poquísimo de parranda. Infeliz traslado felizmente concluido en 1992, en que volvieron a fin de año. Concretamente para el 26 de diciembre, fecha que marca la liberación de la Villa Blanca por fuerzas combinadas del Ejército Rebelde de las columnas dos, «Antonio Maceo», bajo el mando del comandante Camilo Cienfuegos, y ocho, «Ciro Redondo», comandada por el Che Guevara. En los últimos años ha persistido el traslado de las fechas de celebración de las parrandas a diciembre. Caibarién debe luchar por mantener la noche del 25 y la madrugada del histórico 26 como algo inolvidable.

Algunos aspectos de la evolución parrandera.

Navegando con la proa puesta en la ruta del futuro, viento en popa y a todo trapo, las parrandas del Cayo evolucionaron dando bandazos, igual que en toda navegación. Y esto puede apreciarse en la construcción de las carrozas y de los trabajos de plaza. Las fotos —que tal vez algún día sean museables— han quedado como fieles testigos de las distintas épocas para evidenciar la evolución. Ellas muestran que las primeras carrozas —el hecho artístico— se colocaban encima de carretas tiradas por bueyes (una o dos yuntas, según el tamaño). Diferentes, las de hoy tienen que ser haladas por tractores debido a su peso y altura. Existió asimismo un estadio intermedio (o paleolítico superior) en el cual el casco de la carroza se elevaba encima de un camión, desde el famoso Trespatás de Ford al Pegaso. Lo mismo ocurrió con los trabajos de plaza. Inicialmente fueron simples plataformas estáticas, adornadas y apenas iluminadas, donde un grupo, piquete, repique u orquesta sonaba antes y después de la medianoche. El de La Marina, instalado al lado del parque y casi frente al actual edificio de Radio Caibarién. El de La Loma, en la cuneta de la acera del parquecito infantil y antes de llegar a la iglesia. En la actualidad y utilizando las esquinas del parque, se elevan en desafío a las estrellas, verdaderos monumentos con movimientos mecánicos o de luces, que exhiben motivos locales, nacionales e internacionales o de puro goce estético. Y siempre con características tridimensionales.

La Villa Blanca se ha destacado también históricamente por su poder y habilidades en el uso de la pirotecnia: voladores, palenques de mayor categoría explosiva y de luces en colores tiradas a mano o por medio de largos tableros, luces de Bengala y fuegos artificiales, destaque que viene desde los tiempos en que se sufragaban los gastos de variadas maneras. Podía ser imitando a aquella muchachada bullanguera que recogía «perras gordas» de puerta en puerta junto al repique callejero; o bien organizando ferias, tómbolas, rifas, ventas de productos artesanales, frutas, o de pescados y mariscos que los pescadores donaban generosamente como resultado de lo que ellos llamaban: «marea de fin de año pa'l barrio» (La Marina, desde luego). A esta economía popular se añadía el aporte de los industriales y comerciantes –beneficiados directamente con la fiesta parrandera– y también, aunque era más pequeño, el del gobierno local.

Quizás sea la música la iniciadora, o mejor dicho, precursora de las parrandas –digo, si es permitido llamar «música» a los sonidos nada armoniosos calificados por el Vigilante Chiquito como brotados de las calderas del infierno. Música importada, inapropiada, calcada de las polcas remedianas. Solo el repique del changüí lo distingue como autóctono. Además, por lo regular las congas callejeras dejan mucho que desear al hacerse acompañar de cantos de poco o ningún valor creativo, de los que no sobreviven siquiera de un año para otro. Pienso que en este caso Cronos ha sido paciente y ha esperado bastante por que se convoque un concurso de música parrandera entre los maestros del Cayo. Muchos y sabios existen, por suerte.

Un estudio minucioso de estas festividades tradicionales podría incluir los afamados frijolillos o cabezones que proliferaron en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo xx en las calles blancas, como aporte de las hermosas parrandas de Camajuaní, pero que fueron desapareciendo de la escena parranderil y se trasladaron a los carnavales. Según versiones confirmadas posteriormente por este autor, el mote de «Frijolillo» –con que se bautizó a los cabezones camajuanenses: muñecos gigantes hechos de madera, papel engomado y yeso– se debió a que el primero que bailó uno de ellos en nuestra villa era conocido por tal nombre.

De la misma manera, dicha hipotética investigación podría contener los nombres con los cuales se distingue siempre a las carrozas, de los que podríamos anticipar algunos de las más célebres de antaño: *El bohío*, *Barco pesquero*, *El guitarrón*, *La Virgen de la Caridad*, *Cleopatra*, *Las carabelas de Colón*, *El cake*, *Copa de campeones*, *Atlas*, *La góndola*, *Trono egipcio*, *La Cenicienta*, *Pirámides*, etcétera. También, una relación similar de los trabajos de plaza, así como de artistas, artesanos, trabajadores y dirigentes de los barrios más destacados históricamente. No podrían faltar tampoco los músicos, magos en los toques del changüí. Ni los trovadores y poetas que les han cantado. Ni su rica y singular iconografía y sus autores. Ni el fabuloso anecdótico parrandero. Ni los bandos, recordatorios, esquelas, canciones, poemas, proclamas, ultimátums, souvenirs, etcétera. En de-



Carroza del Barrio de La Marina. Foto: Archivo del Museo de las Parrandas.

finitiva, el rescate de su historia en más de un siglo de existencia. Esta provocación dirigida a sus amigos investigadores caibarienses forma parte de la jodeosofía, autóctona, seria; y a seguidas predico con el ejemplo.

Parrandas poéticas

En esta obra de uno solo de los poetas de Caibarién, Juan Fernández Bolaños, se puede constatar cuán elocuente y profundo es el amor popular a las parrandas. Cómo despierta en sus versos pasión y sensibilidad artística.

De su libro titulado precisamente *Parrandas*, extraemos estas bellas décimas inéditas, dedicadas a cada uno de los elementos que hacen de ellas un todo mágico, extraordinariamente bello:

«Changüí»

Al tambor con sol oscuro
lo acompañan la gangarria,
la corneta, la fanfarria
que atenzan lo más puro.
A su mágico conjuro
sensuales venas dilata,
y blanca, negra o mulata
–no hay frenesí detenido–:
vago pudor escondido
con el changüí se desata.

«Trabajo de plaza»

Lluvia de estrella es la peña:
destella, se apaga, mira,
cíclope, faro que gira
y su proyección reseña.
Cuando a intervalos despeña
un zigzag, y lo rebasa,
con otras figuras traza
catedrales en furoros,
o pagodas de colores
corren por toda la plaza.

«Entrada de faroles»

Cuando entran los faroles,
dragones de abiertas fauces,
la procesión con sus cauces
va encendiendo girasoles.
Arden todos los crisoles
en honor al Dios serpiente,
la China inclina su frente
dando lenguaje al bambú;
levanta espada el tabú,
besa al loto floreciente.

«Fuegos de arteficio»

Un arcoiris se cierra,
cae y al caer se inflama,
chisporrotea en la grama
dando su luz a la tierra.
Los colores que él encierra
iluminan raudos mundos:
son fantasmas moribundos
de los que el mejor expresa
esa atónita sorpresa
que solo dura segundos.

«Entrada de voladores (tableros)»

Cuando se rompe el estambre,
un abanico de furia
sale aullando con lujuria
y jauría de su enjambre.
Los dardos con nueva hambre
en sugestiva eclosión
devoran la dimensión
que antes juntó los colores:
del torrente de furiosos
queda un trueno en profusión.

«Carrozas»

En las calles, las carrozas
son hadas con sus dibujos,
oro y flama de sus lujos
de mutables mariposas.
Crisálidas hechas diosas,
metamorfosis de ensueño,
desnudo clamor sin dueño
va iluminando el espacio
y descubriendo un palacio
que solo lo habita el sueño.

«Parranda»

Ni la misma Scherezada
que robó noches al duende,
imagina ni comprende
otra presencia de hada.
Noche mil dos, no contada
sobrepasa a la doncella
y en decisoria querella
la hiere con esa garra
que solo con luz nos narra
el titilar de una estrella.

Particularidades de las Parrandas cangrejas

A pesar de que como ya sabemos, los elementos parranderiles fueron importados desde su cuna remediana, la Villa Blanca muestra particularida-

des en el desarrollo de esa fiesta popular de raíz religiosa que nació callejeramente y que se ha mantenido durante más de un siglo sin distingo de clases, profesión, credos, oficios ni razas en todos los pueblos que la adoptaron y le hicieron aportes.

En las parrandas de Caibarién están presentes –por ejemplo– las siguientes peculiaridades:

A diferencia no solo de Remedios, sino también de Camajuaní, Vueltas, Zulueta, Yaguajay, etcétera, las carrozas se exhiben dando vueltas al parque La Libertad (antigua plaza), y así se aprovecha esa manzana exacta de cuadras amplias en calles y avenidas, por lo que resultan cómodos los giros. Por tal motivo el desfile se hace más atractivo para el espectador, que cuenta con espacio suficiente en el propio parque, bajo los portales y en las azoteas de los edificios que lo rodean.

Los monumentales trabajos de plaza se construyen encima del parque, cuestión que permite el paseo carroceros.

El fuego de voladores y palenques, tirados a mano o mediante largos tableros, sale de las respectivas zonas de los barrios igual que en otros pueblos; pero, además, se lanza desde algunas azoteas, lo que da mayor lucidez y colorido al espectáculo y más seguridad al público.

Un «aporte» reciente y poco saludable a las parrandas, que cuenta –como toda obra humana– con partidarios y opositores, es la antitradicional salida de los barrios en dos noches diferentes, que si bien permite más número de horas de esplendor, lucidez y caudal de fuego de cada cual, elimina el sentido competitivo inmediato y costumbrista en un mismo ring, la pasión del concurso: la alegría colosal de «correr el triunfo» al mismo tiempo por ambos barrios.

La mar está presente de una u otra forma en carrozas, trabajos de plaza, fuegos artificiales o faroles, como imagen eterna del folclor cangrejero.

Estas son las pinceladas más sobresalientes de un paisaje en movimiento: las reputadas parrandas de Caibarién rebasado su primer siglo. Parrandas; espectáculo fabuloso, dichas en plural, puesto que cada entrada y salida de la plaza realizada por los dos barrios en pugna maravillosa, es considerada históricamente una parranda. En nuestro terruño ha sido un hecho cultural popular tradicional atractivo que apuesta por la eternidad para el disfrute del espíritu.

Las PARRANDAS de Camajuaní

Del arte de imitación al desarraigo cultural

Alejandro Batista López

La parranda de barrios es el hecho cultural de mayor importancia desarrollado en gran parte de los pequeños pueblos de la región norte de Villa Clara. Es una fiesta sumamente hermosa, en la que muchos creadores del terruño –la mayoría de ellos sin formación profesional– logran expresar sus inquietudes artísticas. Así lo vemos en la particularidad de la farolería, los efectos pirotécnicos, los cantos de changüí, los cabezones, las carrozas y el vestuario de sus personajes.

Este fenómeno es folclor de espectáculo y, como espectáculo al fin, ha llegado a minimizar el folclor auténtico que caracteriza la vida cultural de estos pueblos parranderos. Sumando como un todo las artes plásticas, la música, la literatura, la danza y el teatro, llegan a ser elementos esenciales competitivos que van dando forma a nuevas manifestaciones culturales, para convertirse como producto final en arte de imitación, miméticas desde el comienzo mismo de todos los preparativos de esta celebración, hasta el último palenque de la noche del día de las parrandas.

En Camajuaní varias culturas intervinieron en esta tradición, etnias que confluyeron desde el momento en que adquirió, en 1879, el título de pueblo. Estas son la china, que aportó sus faroles y dragones, que proporcionó como primeros elementos bailables, el trabajo con papel, y la pirotecnia; la española, sus carrozas, la letra poética de los cantos, además de sus cabezones; la africana, con su música e instrumentos para el toque de conga en el changüí de parranda; y la árabe –aquí se mezclan turcos y judíos– que comienza por aportar sus tejidos, joyas y abalorios. Es folclor de integración, no de particularidades, y al alcanzar este delirio popular sistematización en su celebración, la parranda fue convirtiéndose en tradición genuina para esta comarca del centro de la isla.

Las primeras parrandas de Camajuaní se celebraron el 6 de enero de 1894. Entonces se exhibieron carrozas, se quemaron fuegos artificiales y fueron presentados arcos de triunfo. Con el transcurso de los años, a estas fiestas se les agregaron nuevos elementos con el fin de enriquecerlas, y del simple cohete se pasó a los voladores de luces y explosivos, al palenque y al mortero. Los toques de changüí fueron conformándose hasta adoptar una rica variedad instrumental. En el alumbrado de las carrozas, las luces de bengala dieron paso al bombillo, al tubo de luz fría, al *spotlight*, alimentados con acumuladores, plantas eléctricas y, por último, con un cable de alta tensión. Se introdujo la farolería, el cabezón como figura bailable, y las cabalgatas, además de tómbolas y verbenas.

El elemento principal que identifica a la parranda de Camajuaní es la carroza, trabajo que no ha disminuido en su función dentro del escenario parrandero a pesar de las tantas transformaciones que ha

Escritor, recibió en 2012 el Premio Memoria del Centro Pablo de la Torriente Brau.

Carroza del Barrio de Los Sapos.



Fotos: Alejandro Calzada.



Arriba: Carroza del Barrio de Los Chivos.
Abajo: Carroza del Barrio de Los Sapos.

sufrido, y llega a ser hoy lo único salvado, lo más notable que nos queda de esa herencia cultural de más de un siglo.

La carroza comenzó siendo un carruaje de forma similar a la berlina (un antiguo modelo de coche de caballos muy lujoso) pero ricamente adornado. Al ser aceptada de inmediato se les comenzó a llamar carrozas de parranda, y estas tomaron enseguida nuevas dimensiones hasta llevarlas a las plataformas rodantes de principios del siglo pasado, decoradas con muestras de diferentes estilos y temáticas. Las carrozas de las parrandas de barrios son escenarios trabajados artísticamente, los que pasaron primero sobre volantas, coches o fotingos de época; hasta llegar después de los años cincuenta al trailer, y al chasis en que se exhiben hoy en día. Las carrozas de parranda no son solo una forma auténtica de expresión popular, sino también una manera didáctica y sencilla de superación. Hablamos del sedimento cultural que dejan a su paso por

las avenidas donde se exhiben. Ellas tratan temas históricos, mitológicos, literarios, entre otros. El pueblo comienza a irrumpir en estos temas, a estudiarlos, buscarlos, y es de esta manera como podemos ver a cualquier parrandero, hasta el más humilde, hablar del barroco, de la corte del rey Arturo, o narrar con exactitud la historia de Sissi, emperatriz de Austria. Es la misma rivalidad lo que obliga al parrandero a cuidar de los pormenores artísticos e históricos de la carroza de su barrio, ya que si se comete algún gazapo, se convierte en motivo de burla del barrio contrario, lo que provoca la derrota. Tratan temáticas distintas cada año, tienen una concepción arquitectónica que les otorga carácter soberbio y majestuoso. Por eso siempre pretenden imitar los grandes palacios, salones, escenas de exteriores, que mantienen un orden en su estructura de retablo, donde todo se proyecta a su alrededor. Los personajes que se presentan en ellas no van en movimiento, se mantienen estáticos, imitan el momento, dan la imagen detenida de una fotografía. Estos intérpretes de las carrozas adoptan posiciones, se miran, no hablan, todo es silencio entre ellos, lo que aporta un encanto peculiar a la escena que se presenta. Aquí el vestuario es riguroso, exacto a la época tratada, y se combina la música con el *souvenir* grabado, el que narra el suceso seleccionado por el proyectista. Así se mantienen en el paseo, desde su entrada hasta el regreso al lugar de origen.

La carroza fue adquiriendo una serie de elementos que la ayudan a alcanzar la condición de espectáculo. Todo es minuciosamente trabajado y pensado para alcanzar el triunfo. Comienza desde el primer momento en que se concibe la idea del tema, secreto de guerra mayor que va en la confección del proyecto. Después arranca a andar lo que se conoce como «la casa de los trabajos», con uno o dos meses de antelación. Aparecen las habilidades de los pirotécnicos. Los vestuaristas se dan a la tarea de confeccionar adornos de cabeza y trajes. Constructores de cabezones, de faroles y organizadores del saludo trabajan día tras días para dar forma a este conjunto de piezas que presentarán antes del paseo.

La carroza ha llegado a crecer en largo, ancho y alto; y en función de ella se ha puesto toda la labor del parrandero, por lo compleja que resulta en estos tiempos su confección. El deseo de hacerlas más grandes para obtener el triunfo por esa vía ha traído fatales consecuencias que atentan contra la calidad artística que las caracterizaba, y se han transformado en grandes moles de madera llenas de figuras geométricas para proyectar un insoportable flasheo. Así, casi con sumisión, la carroza se ha puesto en función de las luces, no las luces en función de ella. Es por eso que se han perdido ya en estos tiempos gran parte de los elementos que engalanaban todos los momentos de las presentaciones de los barrios, los que hacían tan amena y placentera la noche de las fiestas.

Al entrar a analizar estos elementos integradores de las parrandas, es importante detenernos en lo que debemos desechar y rescatar, o aquello a lo que debemos darle permanencia, ya que se trata de una



necesidad que tarde o temprano se impone cuando pensamos el futuro de esta tradición.

A más de un siglo del comienzo de las parrandas, muchas cosas que nos identificaban se han ido perdiendo con el transcurso de los años, debido a un cambio en la conciencia de la membresía. Desde hace muchos años su trabajo era espontáneo, no había interés por el dinero, se trabajaba por amor; la pasión de cada barrio ardía en las venas de *chivos* y *sapos*, y esto se ha ido perdiendo gradualmente.

Era bello ver a los *sapos* aplaudiendo su carroza al cruzar la esquina, bañada por la cascada de luces hecha con fuego en blanco y oro, y también los ataques de los *chivos*. Cada quien tenía orgullo por su barrio y se oía decir en las calles: «Yo soy sapo rabioso», «Yo soy chivo que muerdo». Pero las circunstancias han cambiado, ahora solo se escucha con mucha sistematicidad: «Yo soy parrandero». Y opino que en una fiesta de barrios, cuando se pierde la identidad, cuando no se siente que se es *chivo* ni *sapo*, se deja de ser parrandero. No se puede ser parrandero sin amar uno de los barrios.

Esta falta de identidad también repercute en el orgullo de los más diestros en este tipo de arte. Nos encontramos *sapos* en los *chivos* y *chivos* en los *sapos*, o el terrible fenómeno que se está dando en Camajuaní en estos tiempos: la importación de parranderos de otras regiones, que han logrado abarcar un amplio espacio, y por los cuales se dejan

atrás nuestros artistas, los que siempre han mantenido las raíces de este folclor auténtico.

Cada barrio debe tratar por todos los medios de rescatar a sus trabajadores, porque en definitiva es el pueblo el que va a recibir el fruto de esa obra. Estos, ya en sus respectivos barrios, trabajarán de nuevo con el celo y el amor con que lo hacían antes. El orgullo y la dignidad parrandera no deben sufrir más deterioro del que han sufrido. La rivalidad entre los barrios es lo que ha garantizado nuestra fiesta durante más de un siglo, sin ella no tiene razón de ser. El lugar perfecto para disfrutar de las parrandas es el parque, que ha servido de platea para este escenario. Desde allí se disfrutaba la salida de los barrios: las carrozas al entrar tiraban el palenque de salida, que anunciaba el comienzo del paseo, y de fondo se tenía la exhibición de los fuegos de luces en disímiles formas que apoyaban su parranda. Hoy, este efecto de entrada se ha perdido. Tal parece que las parrandas se nos han ido de las manos.

Ser más rigurosos en los temas requiere mayor atención, pues ello repercute positivamente en la cultura de nuestro pueblo; la fantasía y el eclecticismo manejados sin la seriedad requerida constituyen elementos de desinformación artística. Del realismo histórico hemos pasado a la simple fantasía, sin alertar a la población de que el valor que pueden tener estas carrozas es el del simple espectáculo.

La memoria histórica que hemos conservado hasta hoy es la atrapada desde el mismo momento de

Carroza del Barrio de Los Chivos.



Vestuarios para carroza del Barrio de Los Sapos.

las primeras parrandas hasta poco después de la década de los 60, cuando fue suprimida la posibilidad de fotografiar con luz natural las carrozas con su personal, al día siguiente de su salida. Con ello se perdió uno de los regalos que nos brindaban las parrandas: el de poder recordarlas. A partir de ese momento, las fotos comenzaron a tomarse de noche; por lo que el otro instante de esplendor y visibilidad de las carrozas no ha sido recogido en fotos, no hay testimonios de ello.

También urge dejar constancia gráfica de ellas con la técnica del vídeo y de las fotos en colores. El testimonio de una etapa parrandera debe ser recogido. El esfuerzo de cada barrio debe quedar plasmado en fotos como memoria histórica.

Las naves de trabajo han tenido que detener el ritmo de la parranda y cada vez vemos más lejos la terminación de la obra. El desencanto de los artistas por esta situación ha provocado que la carroza no posea ya el personal suficiente, con esa parte del pueblo, los simpatizantes de cada barrio que solían ayudar dando su desinteresado aporte. Y por eso la espontaneidad popular ha perdido espacio. No hay quien realice los llamados trabajos complementarios, que son los que engrandecen y dan terminación a las carrozas.

Las parrandas de Camajuaní no estarán, en el futuro, en manos de las nuevas generaciones, porque se

ha perdido la práctica, y al no visitar la casa de los trabajos, que es la escuela del parrandero, los niños y jóvenes se van apartando muy rápidamente de este contexto, por lo que dentro de algunos años, triste es decirlo, ya no habrá parranderos, habrá desaparecido esta tradición. Para que no muera se requiere proyectar un nuevo momento, una nueva etapa en las parrandas. De ello depende que las hagamos imperecederas. ¿Cómo serán en el futuro? Serán como nosotros queramos que sean.

PARRANDAS de Encrucijada

La letra de algunas canciones y un comentario sobre dragones apagados.

Amador Hernández Hernández

—Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

NICOLÁS GUILLÉN

Mucha razón tuvo Cicerón —el senador romano— cuando advertía en sus *Catilinarias* que una habitación sin libros es como un cuerpo sin alma... Pudiera interpretarse como que el hombre sin cultura, sin tradiciones que seguir y conservar, fallece por su falta de espíritu, por carecer de identidad cultural. Pues los culturólogos, antropólogos, artistas, escritores y filósofos han coincidido en que *cultura* es, ante todo, una forma de la conciencia social, porque se nutre de todos los valores materiales y espirituales con los que el hombre ha trazado su impronta en la vida. Y, claro está, la creación humana define la existencia de la sociedad misma.

El ensayista Miguel Martín Farto expone en su libro *Las parrandas remedianas* que es difícil determinar la fecha exacta de inicio de estos festejos, pero hay quienes la ubican en la década de los veinte del siglo XIX. Y más adelante señala:

Las parrandas han constituido una fiesta eminentemente popular, arraigada en los remedianos [y en otras localidades del país, aclaro]. Solo motivaciones de carácter político han interrumpido su desarrollo en diferentes etapas: durante la guerra de 1895 y hasta 1899, pues en 1898 los remedianos se dedicaron a festejar la entrada triunfal del general Francisco Carrillo y sus tropas; 1932 y 1933, los años cuentos del machadato, que alejaron nuevamente a Remedios de sus festividades, interrumpidas de nuevo en 1956 y 1957, por la tensa situación política que atravesaba el país en la lucha insurreccional contra Batista, y en 1958, con la entrada de la columna invasora al mando del Che en el territorio del municipio.¹

El eminente antropólogo Fernando Ortiz hizo referencia en múltiples ocasiones a que la cultura es el alma de los pueblos, y dejó sentado su conocimiento sobre unas fiestas que se realizaban en el centro del país: las parrandas. Y advierte también el ilustre doctor: «Debiera, a mi juicio, favorecerse el desarrollo de esa fiesta popular en la cual hay numerosos gérmenes de cultura artística, que cultivados pueden hacer de las fiestas remedianas, unas de las más atractivas de la República».²

Entonces, ¿por qué supeditarlas a las bonanzas financieras del gobierno local? Sería preferible crear iniciativas por los consejos de barrios para que cooperen en la recaudación de algún capital, como se hizo en años anteriores.

Otros importantes autores de investigaciones culturales —y de tradiciones populares, en particular— nos recuerdan que es una tarea,

Escritor, ha publicado, entre otros libros, *La medianoche del Cordero* (2005) y *Desnuda estoy ante Dios* (2010).

Carroza del Barrio de Los Sapos.
Foto: Alejandro Calzada.





Vestuario para carroza del Barrio de Los Chivos.

casi una misión, del Ministerio de Cultura y los gobiernos de los diferentes municipios velar por que las tradiciones populares que caracterizan el acervo cultural no mueran.

Si la cultura es, por encima de todo, escudo de la nación, cómo es posible que problemas financieros sajen el jolgorio más esperado por el pueblo, luego de haber trabajado afanosamente por no renunciar al proyecto liberador y ¡cultural!, asumido por los cubanos después de 1959.

En la historia de Encrucijada, El Santo y Calabazar de Sagua, se archiva el apego de sus pobladores a esta forma de festejo, que –por continuada y defendida– ha pasado a ser parte insustituible de su patrimonio local. No se debe olvidar que fueron los inmigrantes de San Juan de los Remedios los que la inocularon en estos pequeños vecindarios, habitados primero por comerciantes y por quienes huían de los ataques constantes de corsarios y piratas en los años iniciales de la Colonia. Ciertamente es que los vecinos nunca se conformaron con la no realización de los festejos parranderiles, amén de que no siempre fue posible, por la dejadez de los gobiernos municipales en los años de la Pseudorrepública.

Pero la Revolución los asumió por derecho propio y porque como bien definiera Martí: «la madre del decoro, la savia de la libertad, el mantenimiento de la República y el remedio de sus vicios, es, sobre todo lo demás, la propagación de la cultura».³ No se ha borrado de la memoria que, en el complejo año 1962, en medio de la Crisis de Octubre, con el país sitiado por barcos militares de los EE. UU., el pueblo no renunció a sus seculares encuentros entre los barrios parranderos, dígame: Chivos contra Sapos; Pavo contra Carragua.

No se puede suprimir de la memoria de los calabaceños que Esteban Montejo, inolvidable personaje narrador de la novela-testimonio de Miguel Barnet *Biografía de un Cimarrón*, cuenta: «Cuando llegaba el día de san Juan, que es el 24 de junio, hacían fiestas en muchos pueblos. Para ese día se preparaba lo mejor. En Calabazar de Sagua lo celebraban, y yo iba para ver».⁴

Volviendo a Martín Farto, coincidimos con la imagen de bullicio que la parranda ofrece a vecinos y turistas:

Desde que aquellos vecinos, escandalizando en la madrugada, crearon la tradición, año tras año esta se ha enriquecido, y ha penetrado tan hondamente en el corazón de la gente, que constituye parte de su vida. De ahí su diferencia con otras fiestas, por ejemplo los carnavales [...]. En las parrandas, la preocupación principal de los vecinos, desde el más pequeño hasta el octogenario, es el lucimiento de su barrio, y para lograrlo no escatiman esfuerzos.⁵

La crisis económica no solo está tocando a las puertas de Encrucijada: anda con su guadaña por toda la Isla y allende los mares. El mundo convulsiona ante la bancarrota que lo flagela. Pero de momentos peores ha salido Cuba con la frente en alto. No se justifica tal decreto en la municipalidad.

Faltó visión de equilibrio en cuanto a cómo dividir el presupuesto para garantizar la celebración de la parranda, pues el dinero que el Estado coloca en el recaudo financiero de los gobiernos locales incluye los gastos para esta, según se informó en *Mesa Redonda* reciente por la televisión cubana, con la presencia del Ministro de Cultura.

Sabemos que los grupos «nacionales» alegran por un par de horas a los jóvenes sedientos de recreación en estas comunidades que aún no se desatan los ariques de su concepción aldeana, pero se embolsan una importante suma de las finanzas destinadas a tales fines. No hay más deleite para los hijos de estos vecindarios que sentir los cencerros, las trompetas, los tambores y el coro gigante arrojando por aceras y avenidas. Luego el traqueteo de fuegos artificiales, la bullanga y el respeto ante las espectaculares carrozas, donde confluyen todas las manifestaciones artísticas, porque generalmente las carrozas, entre una y tres por cada barrio, salen de cuatro a cinco de la mañana, cortejadas por una multitud que espera ansiosa su entrada triunfal a la plaza. Esa es su obra monumental de arte, de un arte colectivo y amoroso. Y regreso a las enseñanzas del Maestro de los *Versos sencillos*:

El arte afirma los sentimientos que expresa, los cuales crecen en el alma, de tenerlos siempre delante de los ojos en una forma hermosa. Y otro servicio más hace el artista. Y es que representando en lo que tiene de bello el sentimiento, acostumbra al espíritu a verlo de esta manera, y se prepara a rechazar en la hora de los extravíos todo lo que desluzca o falsee.⁶

Las parrandas constituyen el más genuino y legítimo entretenimiento de hombres, mujeres y niños de todas las edades en pueblos donde forman parte de su cúmulo folclórico. Se unen en un solo abanico lo culto y lo popular. Ir contra esa gran verdad, es clavar un dardo en el centro mismo de los corazones de miles de ciudadanos, que esperan impacientes por su llegada, en aras de conservar el patrimonio que los identifica culturalmente. Advierte el Apóstol en el periódico *Patria* el 7 de mayo de 1892: «Pueblo sin arte, sin mucho arte, es pueblo segundón».⁷ ¿Cómo se entiende que en medio de los combates contra invasores y traidores organizados por la

Unita, los soldados remedianos que cumplían honrosas misiones internacionalistas en Angola, enalteceran sus parrandas creando, en el fragor mismo de la batalla, sus simpáticas expresiones de apego a sus tradiciones, y se hermanaran después en la lucha por el triunfo? Solo la convicción de una identidad defendida por siglos puede dar respuesta a tal interrogante, convicción que definió muy bien Marta Arjona, cuando sentenció:

Entendemos, de modo general, que la identidad cultural está expresada como una consecuencia y no como un objeto en sí. Partimos del criterio de que la suma de los bienes culturales acumulados de modo voluntario por una comunidad conforma su patrimonio cultural, y que la consecuencia social inmediata de ello es la identificación de este conjunto heterogéneo con ese grupo de hombres.⁸

El descontento popular pudiera resultar peligroso en época en que los hombres han de marchar unidos para salvarnos de un regreso humillante a un pasado cuyas laceraciones están frescas aún en las espaldas de nuestros abuelos. Hay que sacar de donde no hay para que las parrandas no sean en el futuro una historia más de las contadas por las nanas. Salvar la cultura es salvar ante todo la Revolución, el espíritu nacional que nos embriaga para bien de la Isla. Es la parranda la que trasciende, no solo en Remedios o Caibarién; es el pináculo espiritual de los habitantes de esta región del país. Es preferible sacrificar alguno de esos grupos que vienen a imponerles a los adolescentes y jóvenes textos que denigran los esfuerzos de muchas instituciones y personas por extirpar el mal gusto, la pseudocultura y las banalidades de letras escritas para subnormales, para zombis o enajenados a tiempo completo de la vida útil de la sociedad.

Esos textos de muchos de los reguetones que se difunden hoy, no son música popular, sino vulgaridad, espíritu de facilismo y mercado rápido. Ahí sí debían actuar los grupos que velan por la calidad del arte. No se puede dañar la credibilidad de quienes tienen la misión de divulgar a través de los medios de comunicación, aceptando como gesto democrático la difusión, no del reguetón en sí, sino de los que conlleven a perjudicar la imagen de una cultura que nos viene del crisol de un largo proceso de transculturación.

Revisar con urgencia textos imprescindibles que reflejan una acuciosa investigación sobre las parrandas en la isla, verbigracia: *La parranda* (2000), del poeta, ensayista y narrador Jorge Ángel Hernández Pérez, contribuirá, de seguro, a un análisis más penetrante de este asunto entre quienes dirigen hoy la cultura en el territorio.

No se puede obviar esta idea expuesta por el profesor y sociólogo búlgaro Krestio Goránov (lamentablemente no sabemos si los que dirigen la cultura y los gobiernos locales conocen las teorías de este autor): «El arte es reflejo de la realidad, y su verdadero valor está en la veracidad con que abarca la vida humana, en la fidelidad de la recreación artística de las tendencias y movimientos sociales».⁹ Esta tradición festiva no es privativa de La Octava Villa, sino que se extendió mucho más por el sur, el



Carroza del Barrio de Los Sapos.
Foto: Alejandro Calzada.

este, el oeste y otras comunidades de la costa norte. Se conoce de parrandas en Guayos, Chambas, Morón, Encrucijada, El Santo, Calabazar de Sagua y Quemado de Güines. Con cuánto acierto el otrora Historiador de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring, manifestó: «Espectáculo bellissimo, pintoresco, entretenido, en el cual una tras otra las doce horas de duración no se sienten correr. De proyecciones turísticas insospechables, de refinado arte, tanto más relevante dado su carácter popular, difícilmente superable por artistas profesionales, en lo que se refiere a las carrozas, trabajos de plaza y faroles».¹⁰

La convocatoria no debe ser jamás a suprimir el inmenso e inmejorable fuego que exhala el Dragón en su tarea de encender, para los pobladores humildes y laboriosos, la antorcha del regocijo. Démosle nuevamente la razón al héroe de Dos Ríos, quien en carta a su amigo Manuel Mercado el primero de enero de 1877 escribió: «el secreto de la alegría de los pueblos, no está tal vez más que en la satisfacción de las necesidades personales de sus hijos», para rematar con esta sentencia de agosto de 1883: «La alegría es el vino del espíritu».¹¹

Notas

¹ MIGUEL MARTÍN FARTO: *Las parrandas remedianas*, La Habana: Letras Cubanas, 1998, pp. 10-11.

² Citado por MIGUEL MARTÍN FARTO: Op. cit., p. 13.

³ JOSÉ MARTÍ: «Carta de Nueva York. Tilden», *Obras completas*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, t. 13, p. 301.

⁴ MIGUEL BARNET: *Biografía de un cimarrón*, La Habana: Letras Cubanas, 1980, p. 71.

⁵ MIGUEL MARTÍN FARTO: Op. cit., pp.15-16.

⁶ JOSÉ MARTÍ: «Alba de Cuba», *Obras completas*, ed. cit., t. 7, p. 262.

⁷ JOSÉ MARTÍ: «En los talleres», *Obras completas*, ed. cit., t. 4, p. 399.

⁸ MARTA ARJONA: *Patrimonio cultural e identidad*, La Habana: Letras Cubanas, 1986, pp. 12-13.

⁹ KRESTIO GORÁNOV: *Arte, cultura y sociología*, sel. y trad. Desiderio Navarro, La Habana: Arte y Literatura, 1990, p.30.

¹⁰ Citado por MIGUEL MARTÍN FARTO: Op. cit., p. 45.

¹¹ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. 20, p. 17, y «Un mastodonte», *Obras completas*, ed. cit., t. 8, p. 409.

González Puig: en su tiempo y en el nuestro*

Graziella Pogolotti

**Ensayista, crítica y profesora.
Premio nacional de Literatura
y Enseñanza Artística,
su más reciente libro es
El rasguño en la piedra (2012).**

Es bien conocida, en el ambiente universitario, la figura de Ernesto González Puig (1913). Y también en el ambiente artístico, donde siempre se han mirado con algún resquemor las tareas cotidianas del profesor, tan absorbentes. Aun cuando son frecuentes los casos de duplicación de funciones –del pintor-funcionario, del pintor-dirigente, del pintor-diplomático o del pintor-maestro–, suelen revestir otras características, desde el punto de vista estrictamente profesional. A veces se trata de una actividad transitoria, que puede marcar un paréntesis en la vida activa del artista y que podrá resultar, a la larga, un período de maduración, de reflexión acerca de la propia obra, una pausa antes del inicio de nuevos caminos. Lo más frecuente es que se trate de labores estrechamente relacionadas con el trabajo cultural, de un parcial cambio de perspectiva dentro de un ámbito semejante.

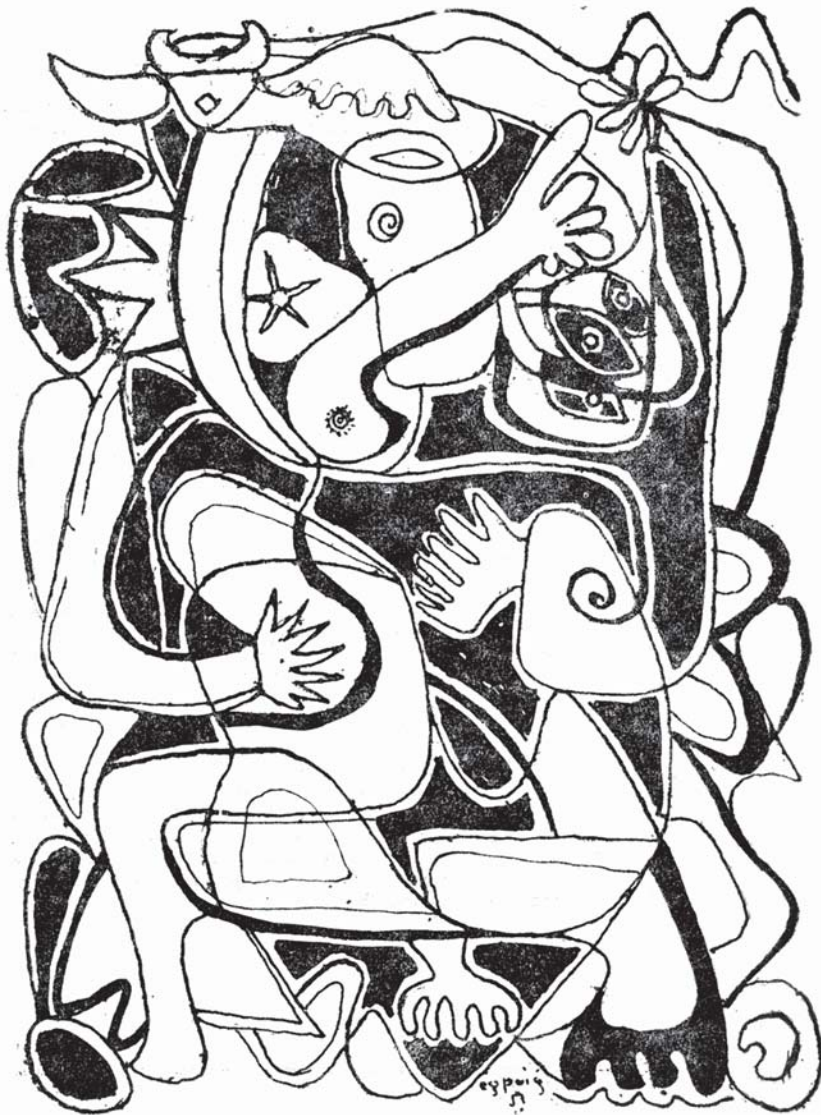
Pero el caso de González Puig difiere, en la medida en que se trata de dos actividades profesionales perfectamente diferenciadas, cada una de las cuales exige una forma de disciplina distinta. La del profesor procede fundamentalmente de estímulos externos: los alumnos esperan en el aula, en día y hora regularmente establecidos; los programas se cumplen según el plan calendario, que impone asimismo la entrega exacta de materiales docentes; con similar rigor se producen las reuniones científicas para el debate de problemas técnicos especializados. Por lo regular, el pintor está sometido a otra disciplina, la que le impone el aspecto artesanal que indudablemente tiene su oficio y la que se deriva de lo planteado en la ejecución y elaboración de cada obra. Porque, indudablemente, Ernesto González Puig no es *pintor de domingos*, si tenemos en cuenta que así se denominan los aficionados que, de manera más o menos ingenua, dedican sus ratos libres a una actividad artística. Por el perfecto dominio de su oficio, por el desarrollo consciente de una temática y de un estilo personales, por la vertebración de estos al movimiento general de nuestra plástica, González Puig es un profesional del arte.

Nacido en tiempos difíciles, no frecuentó academia de pintura, como tampoco pudo aprender mucha psicología en nuestra vieja Universidad. Autodidacta, por tanto, y así, por el camino más difícil, sacando luz de cada error, de cada tropiezo, se fue haciendo de ese oficio que es indispensable haber dominado para luego poder actuar con toda libertad, vencerlo, jugar con él, utilizarlo de la mejor manera.

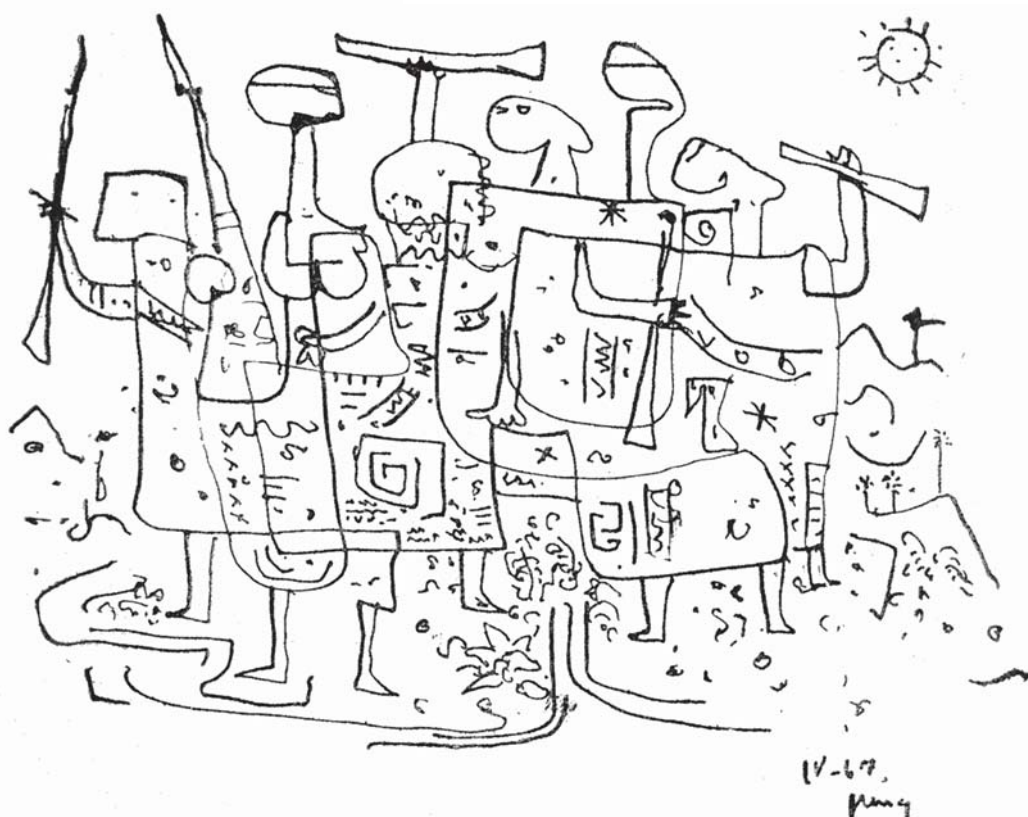
Como decía, la obra de González Puig se integra de manera orgánica al proceso general de nuestra plástica del siglo XX. En un proceso que –visto con la perspectiva de medio siglo– asombra por su coherencia, nuestra plástica persiguió, por caminos personalísimos, la exaltación de valores nacionales que la república mediatizada parecía negar. El esfuerzo empecinado no desmerece de la lucha popular que se mantenía viva en otro terreno. No hay, en este sentido, contra-

Ernesto González Puig.
Flora con rejas (1977).





Izquierda: Figuras (1951).
Arriba: Guerrilleros alados (1968).
Abajo: Guerrilleros (1967).



Las ilustraciones fueron
tomadas de la revista *Universidad*
de La Habana, 206 (1977).

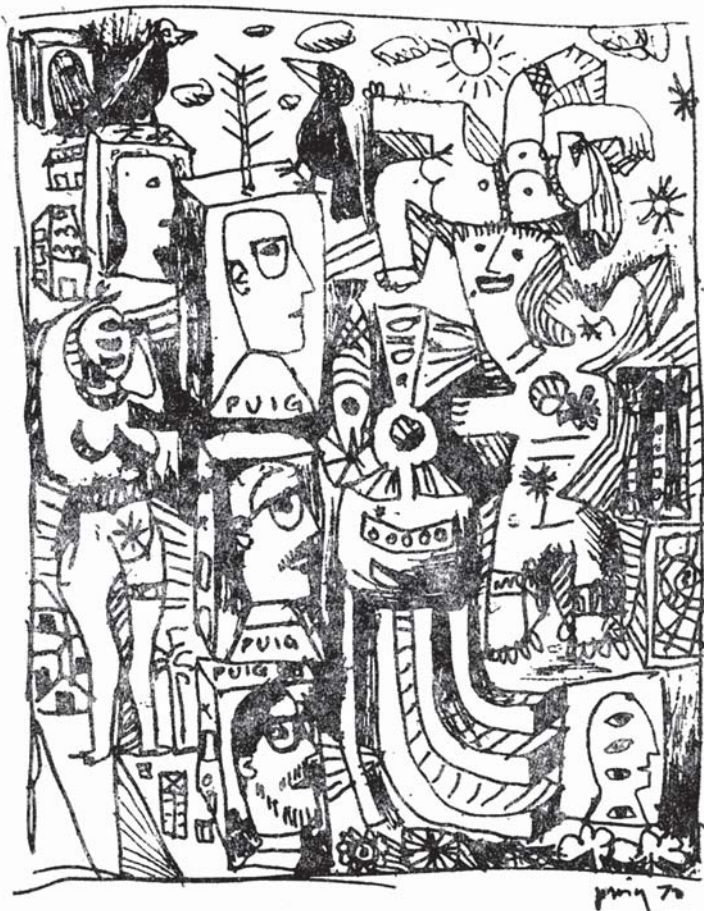
Retablo (1969).

dición alguna entre lo que tradicionalmente se ha denominado la primera promoción –la de los iniciadores– y la segunda, a la que se vincula la obra de González Puig.

Pero hay algo más. Un desciframiento cuidadoso de los cuadros más significativos de nuestra plástica contemporánea evidencia que la solución que se da al problema planteado conduce siempre a la búsqueda de una reconciliación con el mundo. De ahí el que la asimilación de las tendencias de la vanguardia europea no resulte mimética, sino libre utilización de fórmulas expresivas, de acuerdo con las exigencias de una realidad muy concreta. Así, por ejemplo, en uno de sus dibujos, apunte de la ciudad de Nueva York, González Puig juega con la perspectiva de tal modo que reduce los rascacielos a piezas de juguetería. Y, de repente, con las tejas y las volutas del primer plano, con la figura humana paseando por una calle solitaria, nos encontramos en una ciudad provinciana. Impresa como un sello en el centro de la composición, la figura de mujer puede ser recuerdo, homenaje. Si todo fuera un sueño, no sentiríamos en él la atmósfera de pesadilla que con tanta frecuencia aparece en el surrealismo europeo. González Puig ha sido sobre todo el pintor de las islas. Isla somos y en las suyas encontramos toda la feracidad que vieron en la nuestra los primeros descubridores. De una gran riqueza de colorido, las que nos entregan sus cuadros parecen un gran trozo de carne viva de vegetación clavada en el espacio. En los dibujos encontramos el mismo motivo. Flores, yerbas, palmas, formas familiares que se entrelazan, tejen una trama compacta que nunca resulta hostil. Como tampoco lo es ese sol, persistente como una firma,

Tedio dominical (1946).





ESTUDIO PARA UN RETRATO I

con su corona de rayos, contemplando al parecer su propia obra natural.

Pero, ¿es realmente así? Aparentemente definitivo, el mundo de González Puig deja siempre una interrogante abierta. Cualquiera que sea su temática –y en ese sentido, nada más revelador que los dibujos, se advierte siempre la estrecha imbricación entre todos sus elementos, la necesidad persistente de no dejar cabos sueltos. Y no se trata de horror al vacío, porque cuando González Puig crea un espacio, lo delimita con precisión de clásico. Los *puerilistas* de nuestro siglo quisieron recuperar la infancia asumiendo con maestría la aparente ingenuidad del niño. El corte algo artificioso dio lugar a felices descubrimientos. Pero, en la verdadera madurez, ese mundo no muere del todo. Se integra a un feliz equilibrio de razón y sensibilidad, siempre abierto a nuevas inquietudes, a nuevas curiosidades. Con su co-

rona de rayos, como el que pintan los niños, ese sol no responde a afán puerilista, ni a complicidad con el espectador: se integra a la isla, a la tierra, a la naturaleza, a una coherencia que es la del hombre.

Para González Puig, el dibujo es fundamentalmente un instrumento de trabajo, una vía de análisis y reflexión con vistas a su obra mayor. Los que aquí presentamos constituyen un poco el equivalente del diario de un escritor. Por eso el pintor dibuja constantemente, y lo hace en reuniones, al margen de la agenda y al margen de otros apuntes, los de profesor de psicología. Y esos dibujos tiene, por ello, un doble interés: el que les otorga su propia calidad y el que despierta en los especialistas para la indagación acerca de las raíces de la creación artística.

* Tomado de la revista *Universidad de La Habana*, 206 (1977): 277-282.

Izquierda: *Estudio para un retrato I* (1970).
Derecha: *Sol* (1972).



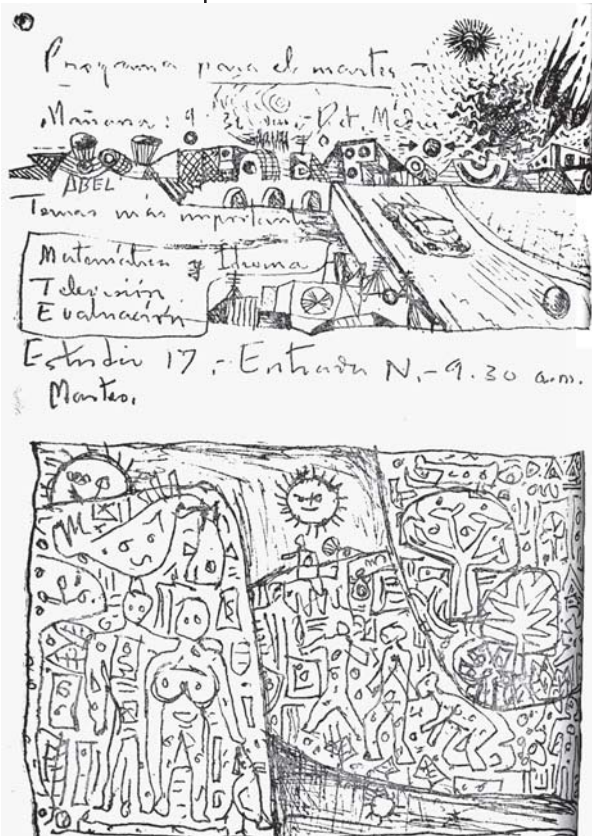
Abajo: *Siembra de primavera* (1964).



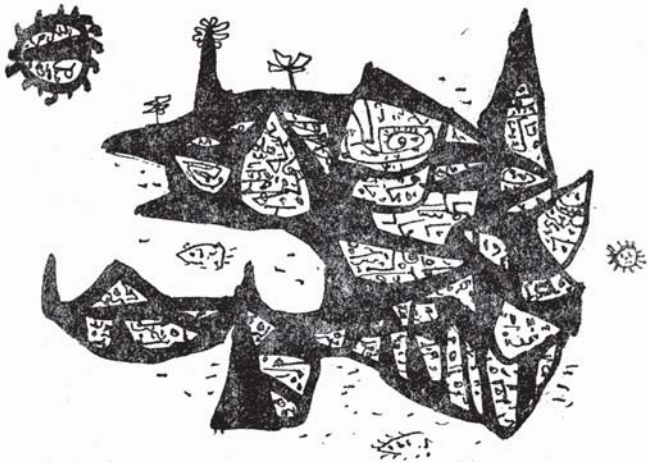
Siembra de primavera
(Detalle, 1964).



Abajo: Página de agenda
(1967).



Costa Brava (1977)



Isla arcaica (1966).



Fauna solar
(1972).

La divina ANDADURA* (A Ernesto González Puig)

Rafael Suárez Solís

Lo primero que se advierte en la pintura de Ernesto González Puig –ahora en el Palacio de Bellas Artes, acogida responsablemente por el Instituto Nacional de Cultura– es el tiempo empleado por el pintor en cada cuadro. Se le ve horas y horas entretenido en pensar cada línea, cada matiz, cada forma, en espera de lo que pueda resultar. Desconfíese de los artistas con una solución preconcebida. Les pasa lo que a muchos escritores, con más fe en la anécdota que en la palabra, cuando en lo contrario está la gracia de los vocablos onomatopéyicos –el sonido de lo que significan–, como ferrocarril, redoble, trueno... La danza hace decir a Paul Valery: «¡Mira, mira! Empieza, ¿lo ves?, por una andadura divina; nada más que unos pasos circulares... Da principio con lo sumo de su arte, y con naturalidad avanza por la altura a que se encumbró». En la pintura y las demás artes son muchos los que empiezan por el final, sin vérselos el principio, que es donde puede y debe estar todo, para que la andadura sea divina. Por no hacerse así salen esos retratos sin nada del modelo, como no sea la máscara en que se funde el rostro para el acomodamiento en la impersonalidad, sin alma, sin psicología propia. O esas sonatas, donde el final, que debiera ser lo imprevisto, se pone de entrada para la prisa de un aplauso que ir luego a cotizar en la ilegítima moneda que los especuladores del arte llaman *curso legal*. Lo legítimo, sin embargo, se reconoce en el pintor que pinta para sí durante un tiempo ilimitado. Y si después los demás entraron en el secreto puro, ingenuo y desinteresado del pintor, será porque quedó cumplido el destino de la obra.

De ese tiempo, cuyo infinito está amasado de paciencia, viene la abstracción que en toda obra artística termina en lo reconocible, en vez de ese conocimiento de antemano que hace de lo que debiera ser ficción una vulgaridad: la mentira verdadera a cambio de la verdad recóndita: la única, la que no muere, como todo lo que manosea el vulgo.

Cuando se sigue –como Valery frente a la danza– el camino dado en la pintura por la primera pincelada, o el primer matiz, o el primer movimiento instintivo, se ve lo real que fue desde el principio el misterio que hay en la pintura de Ernesto González Puig; un pintor que no se propone hacer nada, y al que de pronto se le convierte el mundo de líneas y colores –no más exacto que un bosque soñado– en una catedral, un caballo que piensa humanamente, o tal vez una mujer nonata y hasta imposible de nacer, como esas que sin haber nacido son las que mejor ayudan a vivir fuera de la realidad: la vida que se desea haber vivido.

Y nada más. Porque con esto no voy a convencer a nadie de que González Puig sea un pintor, y que sólo lo es para los que saben lo que es el arte, y a los que pocos tienen en esa sabiduría. Los que necesitan una casa para vivir, una mujer para que les cocine –en el doble sentido del vocablo–, un automóvil en el que ir a ninguna parte, una radio que le eche a perder la música, una catedral que saludar al paso sin metérsele en rezos, no vayan a ver los cuadros de Ernesto González Puig. Los otros, sí. Esos que se agarran al asa del arte como a un clavo ardiendo. En este mundo donde hasta los naufragos creen vivir a salvo.

Nacido en Asturias (1881) y fallecido en La Habana (1968), fue, aunque luego haya sido en parte olvidado, uno de los más influyentes periodistas cubanos de la primera mitad del siglo XX, especialmente en temas relacionados con la cultura. Incursionó, además, en el teatro, la novela y la poesía.

Flora con rejas (1977).



* Publicado en la sección «Aguja de marear», *Diario de la Marina*, miércoles 3 de octubre de 1956.

Leonora Carrington.

Identidad, lucha, ideas, conquistas y riesgos de las mujeres en el siglo XX

María Eugenia Rabadán Villalpando

Leonora Carrington, como otras artistas visuales en el contexto internacional –digamos Käthe Kollwitz o Frida Kahlo– fue un modelo de autodeterminación. La construcción de su propia subjetividad –enfrentada a un padre poderoso y dominante; a una sociedad burguesa y monárquica, que se concebía monolítica e inmutable; a un reglamentario sistema educativo y a una región geográfica en guerra– no se identificó más que con el carácter autónomo del arte moderno y su comunidad artística que, por lo mismo, no tardó en ser proscrita de Europa y parcialmente exiliada en América –específicamente en México, en el caso de Carrington.

En estas páginas pretendo, por tanto, analizar –más que una narrativa biográfica sobre Carrington que al respecto cuenta con obras notables como *Memorias de abajo* de la propia pintora o *Leonora* de Elena Poniatowska¹– el temperamento autónomo de Leonora Carrington y la comunidad artística moderna en relación con la contradicción entre arte y sociedad como ha sido conceptualizada por Theodor Adorno en *Teoría estética*; y con el carácter autónomo del orden cultural opuesto a los órdenes político y tecnoeconómico como lo ha estudiado Daniel Bell en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, a fin de pensar brevemente cómo la comunidad artística en la modernidad creó un ámbito de completa libertad creativa al que se integraron artistas independientes –como Leonora Carrington–, y cómo a partir de esas prácticas y teorías construidas –subjetiva y comúnmente– se ha fundamentado el modelo de investigación sobre el cual, con notable evidencia desde los años sesenta, se ha venido alterando la imagen del arte y su historia.

Los cambios introducidos por el feminismo en la práctica y la teoría de las artes visuales a partir de la segunda mitad del siglo pasado permiten pensar a Leonora Carrington como precursora de esta misma transformación. El joven movimiento feminista mexicano le solicita el diseño del cartel *Mujeres Consciencia*;² Whitney Chadwick en su libro *Women, Art and Society [Mujeres, arte y sociedad]* 1990: –una historia del arte y de las mujeres artistas publicada en 1990– se refiere sucintamente a Louise Nevelson, Louise Bourgeois, Lee Krasner, Leonora Carrington, Dorothea Tanning y Meret Oppenheim, como las mujeres de una generación anterior.³ De igual forma, la relación de arte y género en la comunidad



Profesora en la
Universidad de
Guanajuato de Historia,
Teoría y Crítica de las
Artes Visuales.
Importantes proyectos
museísticos, así como
significativas
exposiciones de artistas
mexicanos, han estado
bajo su dirección.

surrealista ha sido tratada mediante otro enfoque interpretativo en el trabajo de Elena Poniatowska sobre esta pintora británica al abordar la relación de Leonora Carrington y André Breton de forma que este parece diletante: «¿Y por qué no es Breton el de la belleza convulsiva, por qué siempre una mujer? –se pregunta Leonora según Poniatowska– Breton no se ofrece para amanecer desnudo embarrado en sus heces. Él lo que quiere es que una mujer regrese del abismo para analizarla y completar su visión del inconsciente».⁴ Ninguno de los surrealistas en realidad había experimentado la locura: cuando más, estados segundos como el sueño inducido o el hipnótico.⁵ También según Poniatowska, Marcel Duchamp es vencido en la partida de ajedrez con la cual enseñaba a Leonora Carrington por primera vez movimientos básicos: «Después de la segunda explicación, Leonora le come a la reina y prepara su torre para un jaque. Duchamp, que ha jugado con los me-

comportamiento social de la comunidad surrealista) podría ser de interés dado que, en parte, puede cambiar la imagen del vanguardismo a la que estamos acostumbrados.

Las artes visuales de principios de siglo XX propiciaron el desarrollo del yo e hicieron posible que artistas como Carrington, proclives a la independencia, no encontrasen mejor marco de investigación creativa. La libertad introducida por esta disciplina artística ha sido modelo fundamental en el desarrollo de la autonomía individual: «Y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo –afirma Theodor Adorno– pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad».⁸

Esta contradicción de la relación entre arte y sociedad es tratada por Adorno como la introducción de la autonomía por el arte –como una realidad irrevocable– que define su interpretación y conceptualización en

A la izquierda:
The Floor
4706th
(1958).



A la derecha:
Bird Pong
(1949).

jores ajedrecistas del planeta, tumba su rey y se levanta furioso».⁶ No sé si para un recién iniciado sea posible vencer de esta forma a un jugador del nivel de Duchamp, pero el relato de Poniatowska tiene interés en relación con la idea del sedimento social subyacente en la comunidad vanguardista, como veremos enseguida. Esta percepción no es exclusiva de Elena Poniatowska: concuerda con la de Alejandro Jodorowsky cuando escribe sobre la seducción de Luis Buñuel con la belleza de Carrington, quien envalentado «con la rudeza que lo caracterizaba» le propone ser su amante y cómo esta acude a su encuentro con adelanto y le pinta con sangre de su propia menstruación los muros de la habitación: Buñuel nunca volvió a tratar con Carrington según Jodorowsky, pero sería interesante pensar este episodio teniendo en mente que Buñuel no deja de ser un cineasta fundamental al que en Europa como en América reiteradamente –y no sin violencia– censuraron su obra casi por completo.⁷ Para una etología (un estudio del

términos de su propia ley de desarrollo. La relación entre arte y sociedad, por tanto, se basa en la identidad del arte consigo mismo.⁹ No obstante, el arte tiene un doble carácter en la concepción de Adorno: lo social le parece imprescindible si en sus sedimentos es también un ser social basado en relaciones estéticas de producción y creado por fuerzas de producción, aun cuando la relación del arte con su mundo exterior sea la no-comunicación: «El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en relación sin abandonar la zona de autonomía».¹⁰ Pero también habla Adorno de la relación de los objetos del arte con los objetos del mundo del que se han independizado, como respuestas a cuestiones venidas de esa exterioridad. Y es en ese sentido que nos preguntamos en qué medida las experiencias autonómicas de artistas como Leonora Carrington pudieron haber respondido a cuestiones subjetivas y, aún sin proponérselo, contestado cuestiones de ese mundo exterior del cual se había independizado. Y que los episodios de Carrington-Breton, Carrington-Duchamp, y Carrington-Buñuel mencionados arriba hayan sido sedimentos de estos problemas aún dentro de la comunidad vanguardista.

Por otra parte, si estamos de acuerdo con la concepción no monolítica de sociedad de Daniel Bell según



Portada de *Leonora* de Elena Poniatowska (de izquierda a derecha): Paul Éluard, Leonora Carrington y Max Ernst en Cornwall, Inglaterra, 1937.

fue expuesta en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, podemos comenzar a ver el sentido de realización de la subjetividad de artistas como Leonora Carrington en la dinámica autónoma del vanguardismo histórico y en discordancia con la sociedad europea en la que vivió. Bell piensa la sociedad en tres diferentes ámbitos que obedecen a diferentes normas, son regulados por principios axiales diversos, que cambian a ritmos diferenciados.

Divido a la sociedad, analíticamente, en una estructura *tecnocómica*, el *orden político* y la *cultura* –afirma Daniel Bell–. Estos ámbitos no son congruentes entre sí y tienen diferentes ritmos de cambio; siguen normas diferentes, que legitiman tipos de conducta diferentes y hasta opuestos. Son las discordancias entre estos ámbitos las responsables de las diversas contradicciones dentro de la sociedad.¹¹

Según el modelo de Bell el orden cultural es el ámbito de las expresiones existenciales y la producción simbólica, cuyo principio axial es el hedonismo: «[...] el principio axial de la cultura moderna es la expresión y remodelación del 'yo' para lograr la autorrealización. Y en esa búsqueda, hay una negación de todo límite o frontera puestos a la experiencia; nada está prohibido y todo debe ser explorado».¹² El principio axial *tecnocómico*, por contraste, es la racionalidad funcional reglamentada por la racionalización y los costos de producción: en él las personas no tienen lugar al ser objetos subordinados a la organización de las empresas; y, finalmente, el or-

den político cuyo principio axial es la legitimidad, la participación y la representación: es el ámbito de la justicia y el poder social que, de ser democrático, supone la base de un principio igualitario.¹³ Esto último fue casi impensable en Europa entre la primera y la segunda guerras mundiales.

Harold Carrington, padre de Leonora, como propietario de la transnacional Imperial Chemical tenía una visión ordenada, eficiente y autoritaria: «en Crookhey Hall todo estaba bajo llave –afirma Elena Poniatowska–». Leonora, nacida en Clayton Green, Lancashire, había sido introducida en la monarquía inglesa y educada en colegios ingleses, italianos y franceses conservadores; sin embargo, al conseguir la autorización de su padre para estudiar pintura en la *Ozenfant School of Fine Arts* en Londres, la fuga de Carrington no tuvo retorno; menos al haberse vinculado con la comunidad parisina de artistas de vanguardia.

Pero la independencia de Leonora Carrington fue más lejos de lo que ella misma hubiese deseado: su mente comenzó a separarse de su cuerpo en Andorra: «Cuando llegamos a Andorra yo no podía andar derecha –afirma Carrington–».¹⁴ Sucedió cuando huía de los nazis: había partido de Saint-Martin-d'Ardèche –donde compartía su vida sentimental con el pintor surrealista Max Ernst– e iba en dirección a Extremadura con la esperanza de que tras su liberación Ernst la alcanzase. Él había sido detenido, a causa de su nacionalidad alemana, en Largentière y Les Milles, que eran campos de concentración en Francia.¹⁵ En ese estado Carrington partió sola rumbo a Madrid donde –bajo la custodia del cónsul británico y del director de Imperial Chemical en España– fue internada en un sanatorio incapaz de sanarla, y después al hospital psiquiátrico de Santander que la llevaría a reintegrar su identidad. Todo ello al margen de la conciencia y comprensión de la comunidad surrealista que, por su parte, estaba tratando de escapar de la ocupación alemana en Francia, a través de los principales puertos de salida de refugiados europeos como Marsella o Lisboa –por donde partió rumbo a Nueva York la comunidad surrealista reunida en torno a Peggy Guggenheim–. Lisboa fue también para ella su último destino en Europa, aunque a diferencia de los surrealistas, Carrington se exilió en México con el apoyo de quien sería su esposo: Renato Leduc, Embajador de México en Portugal y después destacado en el Consulado de México en Nueva York.

Leonora Carrington, formada como estaba en la tradición de la cultura celta, los relatos medievales y el pensamiento alquimista; una cultura musical; una educación ligada al cultivo de la naturaleza, los caballos y la equitación; que había rechazado la educación religiosa y optado por los estudios en arte de vanguardia de carácter autónomo, definidos por sus propias leyes de desarrollo, con una reconocida producción pictórica también fundamentada en métodos relativos a la imaginación y a los sueños, debió enfrentarse con la psiquiatría que –en absoluta incompatibilidad con todo lo anterior– para «sanar» la mente de Leonora Carrington exclusivamente tuvo a su alcance el confinamiento forzado y el suministro brutal de dosis de cardiazol:

Me confesé a mí misma –dice Carrington– que un ser lo bastante poderoso como para infligir tal tortura tenía que ser más fuerte que yo; admití la derrota, mía y del mundo que me rodeaba, sin esperanza de liberación. Estaba dominada, dispuesta a convertirme en esclava del primero que llegara, dispuesta a morir; me importaba todo muy poco. Cuando, más tarde, vino a verme don Luis, le dije que era el ser más débil del mundo, que yo podía satisfacer sus deseos cualesquiera que fuesen, y que lamía [sic] sus zapatos.¹⁶

Cuando en 1943 Leonora Carrington escribió estas palabras, no podía haber imaginado que en un futuro saldrían del ámbito de su propia subjetividad, que se diseminarian a través de publicaciones, que permearían las reflexiones sobre cuestiones de arte y género y se convertirían, de esta forma, en un diálogo de comunidades no solo latinoamericanas.

La vida y creación de Leonora Carrington sucedieron en circunstancias completamente adversas a su temperamento singular, tanto como incompatibles con el modelo de libertad absoluta de expresión que proponía el arte moderno. No era posible que su familia propiamente burguesa y estrechamente vinculada a la monarquía británica estableciese vínculos de ninguna especie con el carácter autónomo de la pintura de vanguardia con la que esta pintora inglesa se identificaba; como tampoco era posible que tras la toma del poder del nacionalsocialismo en Berlín –lo que sucede cuando Leonora Carrington cuenta dieciséis años– fuese tolerada ninguna clase de libertad individual característica del arte de vanguardia. No obstante, las artes visuales a principios de siglo pasado habían articulado una concepción del arte completamente nueva que incorporaba al pensamiento conceptual, al pensamiento abstracto y hacía ver nuevas cosas donde antes no era posible y sin lo cual las relaciones con el subconsciente como el automatismo psíquico puro o la psicología del sueño, no podrían haber sido considerados en el contexto del arte y sin lo cual las comunidades vanguardistas no habrían obtenido emanciparse –como lo hicieron– del dominio de métodos racionales sobre la creación poética o pictórica, ni de los ordenamientos sociales incompatibles con el carácter autónomo del vanguardismo histórico, aunque mucho ha quedado por hacer para erradicar sedimentos sociales en cuestión de género, como hemos tratado de esbozar en estas páginas sobre Leonora Carrington.

Notas

¹ Cabe también destacar el artículo de Homero Aridjis, «Visita a Leonora Carrington». *Letras Libres*, Julio 2011, aunque todos ellos están fundamentalmente basados en *Memorias de Abajo*.

² Elena Poniatowska, *Leonora*, México: Seix Barral, 2012.

³ Chadwick Whitney, *Women, Art and Society*, Londres: Thames & Hudson, 2012, p. 345.

⁴ Elena Poniatowska, *op. cit.* p. 276.

⁵ André Bretón, *Conversaciones [1913-1952]*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 79.

⁶ Elena Poniatowska, *op. cit.* p. 278.

⁷ Alejandro Jodorowsky, *El maestro y las magas*, Barcelona: Ediciones Siruela, 2010. p. 64.

⁸ Theodor Adorno, «Arte sociedad y estética». En *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1971, p. 9.

⁹ Theodor Adorno, *Ibidem.*, p. 12.

¹⁰ Theodor Adorno, *Ibidem.*, p. 15.

¹¹ Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, México: CONACULTA, Alianza Editorial Mexicana, p.23.

¹² Daniel Bell, *Ibidem.*, p. 27.

¹³ Daniel Bell, *Ibidem.*, pp. 24-25.

¹⁴ Leonora Carrington, *Memorias de Abajo*, México: Siglo XXI, 2012, p. 160.

¹⁵ Elena Poniatowska, *op. cit.* p. 236.

¹⁶ Leonora Carrington, *op. cit.* p. 188.



Leonora Carrington (1956).



La hermana del Minotauro (1953).

La alimentación y las tradiciones culinarias en los conventos femeninos mexicanos y en la novela *Como agua para chocolate*

Pamela Bastante

Profesora de la Universidad de Prince Edward Island y presidenta de la Asociación de Hispanistas de las Provincias Atlánticas de Canadá, se especializa en temas coloniales hispanoamericanos.

La novela *Como agua para chocolate* de la mexicana Laura Esquivel fue publicada en 1989. Rápidamente se convirtió en un *best-seller* en México y poco tiempo después en un *best-seller* a nivel internacional. Se ha traducido a más de treinta idiomas y fue llevada a la pantalla en 1992 por el entonces esposo de la autora, Alfonso Aráu. La crítica no siempre ha recibido la novela de Esquivel con el mismo entusiasmo que sus lectores. En 1991 Antonio Marquet publicó un artículo titulado «¿Cómo escribir un *best-seller*? La receta de Laura Esquivel» en la revista *Plural*. Calcando irónicamente la estructura de la novela de Esquivel, que empieza cada capítulo con una receta, Marquet presenta su propia receta para explicar el éxito que ha tenido *Como agua para chocolate*:

Ingredientes (para una novela de 244 páginas)

- 1 heroína bella, sensible e inteligente
- 2 o 3 villanos
- 1 héroe apuesto, previamente domesticado
- Obstáculos aparentemente insalvables a discreción
- 1 revolucionario
- 20 libras de infelicidad
- 100 onzas de dicha
- 1 desenlace feliz (66).

Tomando en cuenta la gran importancia de las recetas en la novela de Esquivel, propongo explorar desde una perspectiva histórica el papel que desempeñan las recetas y los ingredientes en *Como agua para chocolate* y en los conventos femeninos novohispanos. La estructura de la novela se basa en doce recetas que se entrelazan con eventos en la vida de la protagonista, Tita de la Garza. La elaboración de los platillos y la forma que se comunican las recetas de Tita, por escrito, establece un diálogo con la larga y compleja tradición de la transmisión de recetas en los conventos femeninos mexicanos.

Las monjas del siglo XVII crearon recetas en sus cocinas privadas y colectivas, las cuales se transmitieron por escrito y por vía oral a sus novicias, niñas educandas y esclavas (o mozas), de sangre indígena, mestiza o mulata que las asistían. Algunos ejemplos de platillos y dulces que se crearon detrás de los muros del convento son el mole poblano, la chanfaina, el rompo y las alegrías. Historiadores como John Super, especializados en la alimentación en los conventos femeninos novohispanos, han comentado sobre la escasez de recetarios de aquella época. En forma manuscrita se han identificado uno del siglo XVII (*Libro de cocina del convento de San Jerónimo*), dos del siglo XVIII (*Libro de cocina*, *Gran libro de cocina* –en hojas sueltas), y once manuscritos y uno impreso del siglo XIX.¹ Se proponen varias hipótesis para explicar la carencia de manuscritos provenientes de los siglos XVII y XVIII. Una de ellas es que imitan lo que pasaba en España, donde no se acostumbraba escribir recetarios en esta época (Super 461, 464). Otras





hipótesis son que se han podido perder los cuadernillos, o que con el pasar del tiempo, algunas recetas que se cocinaban en el convento las cocineras se las llevaron a la tumba y nunca se documentaron. Las fechas para las recetas, como nos lo advierten, no concuerdan con las de su creación, sino más bien con cuándo fueron documentadas por escrito. Las recetas que sobreviven muestran la importancia que tuvieron para la comunidad, informan sobre la complejidad de sus procesos de elaboración y sobre los costosos ingredientes que se empleaban, así como que se preparaban para conmemorar fechas importantes para el convento mismo (por ejemplo, fiestas religiosas, visitas eclesásticas o de sus familias). Las comidas diarias de las monjas no eran tan elaboradas y dependían de varios factores: de su posición social en la vida del «siglo», de su Regla, los ingredientes que se podían conseguir en el huerto del convento y en los mercados, y quiénes preparaban los alimentos (ya fuesen ellas mismas o sus esclavas, si las tenían). No han sobrevivido recetas de las comidas que consumían diariamente; sin embargo, tenemos información sobre los ingredientes, las cantidades usadas y los costos. Esta información se encuentra en una variedad de archivos parroquiales, estatales y universitarios en México. Las recetas que nos han llegado en los recetarios de las monjas y en el recetario de Tita, nos proveen información sobre los ingredientes, el equipo y utensilios necesarios, las técnicas empleadas en la cocina, algunos consejos útiles, y sobre la alimentación en general. Puesto que este artículo es parte de una investigación más amplia, solo exploraré aquí las recetas y los ingredientes de estas dos comunidades.

La tradición culinaria mexicana se ha transmitido, a lo largo del tiempo, gracias a las relaciones de madre-hija, monja-novicia, monja-esclava, y al encuentro de tradiciones culinarias distintas. Tanto las recetas como los ingredientes se han ido modificando poco a poco desde tiempos prehispánicos para incorporar novedades y adaptaciones a las condiciones medioambientales, la introducción de nuevos ingredientes a las cocinas española e indí-

gena, y de tecnologías, métodos y productos modernos. Las recetas se han transmitido por dos vías distintas: por escrito, en recetarios o cuadernillos en las tradiciones españolas y criollas, y por vía oral en las culturas indígenas. El impacto que sufrieron estas culturas después de su encuentro culinario se ha manifestado en la fusión única de sabores y de técnicas que hoy conocemos como el arte culinario mexicano.

Los cambios en las tradiciones culinarias y la alimentación son dos de los temas que más destacan en la novela de Laura Esquivel. Su estructura intercala doce recetas en la narrativa que se emparejan con algunos eventos en la vida de Tita: Tortas de Navidad, Pastel Chabela (de Boda), Codornices en Pétalos de Rosa, Mole de Guajolote con Almendra y Ajonjolí, Chorizo Norteño, Masa para hacer fósforos, Caldo de colita de res, Champandongo, Chocolate y Rosca de Reyes, Torrejas de Natas, Frijoles gordos con chiles a la Tezcucana, y Chiles en Nogada. Como se puede ver, las recetas que provee la novela son para platillos variados, y todos se preparan para celebrar eventos especiales en el rancho con la familia y la comunidad, empleando una mezcla de utensilios de origen prehispánico (metates y molcajetes) y de origen europeo (sartenes, cazuelas y ollas). La estructura de la receta se presenta tal como aparece en un recetario culinario moderno. Primero, vemos bajo el subtítulo de «Ingredientes» evidencia de la fusión culinaria que ocurrió entre las culturas españolas e indígenas. En las recetas de Tita se encuentran ingredientes nativos de México (como chiles, frijoles, cacao, jitomates, maíz, aguacate, tequesquite y acitrón), ingredientes de procedencia europea como (azúcar, carne de res, manteca, especias, cítricos, harina de trigo, chabacanos, almendras y vinagre), y también, algunos ingredientes que fueron productos de la sociedad criolla novohispana, por ejemplo, los panes de harina de trigo (teleras, conchas) y bizcochos. A éstos se suman detalles del siglo XX, época en la que vive Tita; por ejemplo, los envasados en lata y el uso de una nevera para conservar los ingredientes frescos.

Después de la presentación de los ingredientes, encontramos el subtítulo de «Manera de hacerse». Aquí aparecen las instrucciones para la elaboración del platillo y también algunos consejos útiles para la cocinera. En el capítulo 9 de la novela, se ofrece la receta para hacer un exquisito chocolate y una rosca de reyes. La receta da instrucciones precisas de cómo tostar el cacao perfectamente para que no se queme el grano, y explica los beneficios de emplear una charola de hojalata en vez de un comal para así no desperdiciar el valioso aceite del cacao. Después añade en una nota que se puede reservar este aceite y mezclarlo con el de almendra para producir «una excelente pomada para los labios» (143). En la receta para las Tortas de Navidad, unos panes rellenos de chorizo, sardinas, cebolla y chiles serranos, se aconseja que para evitar el lagrimeo que se produce cuando uno pica la cebolla hay que «ponerse un pequeño trozo de cebolla en la mollera» (11).

La comida y la alimentación están entrelazadas estrechamente con la vida de Tita desde su nacimiento. En la primera página de la novela, se describe su

nacimiento en la cocina del rancho. Mamá Elena había estado picando cebolla mientras cocinaba con Nacha, su cocinera indígena. En ese momento, Tita vino al mundo «entre los olores de una sopa de fideos que estaba cocinando, los de tomillo, el laurel, el cilantro, el de la leche hervida, el de los ajos y por su puesto el de la cebolla» (11). Se presenta además en esta escena un interesante contraste entre la vida y la muerte porque el padre de Tita muere repentinamente de un ataque cardíaco. El ciclo de vida/ muerte nos recuerda al ciclo renovador de la tierra que corresponde al proceso de la siembra y la cosecha. La consecuencia de la muerte del padre hizo que la leche se le fuera a Mamá Elena, por lo tanto Tita no pudo ser amamantada por su madre y fue criada en la cocina por Nacha con tés y atoles. El atole es una bebida hecha de masa de maíz de origen prehispánico y se usó para «formarle el estómago» a Tita (12). Como se sabe, el maíz tiene una gran importancia en la dieta mesoamericana desde tiempos prehispánicos y el grano mismo se consideraba sagrado porque daba y representaba la vida. El atole se usaba en los conventos femeninos para alimentar a las monjas enfermas (Arias González 98) y sigue teniendo una gran importancia en México; se suele usar como alimento para darles fuerzas a las personas enfermas o a las que sufren de problemas estomacales, aunque también se bebe frío o caliente por personas en estado de buena salud. El hecho de que Tita fuera alimentada con atoles –producto del maíz– la enlaza a las tradiciones prehispánicas, que son las que representa Nacha en la novela. También se muestra la importancia que tendrá esta madre sustituta en la transmisión oral de recetas a Tita, las cuales empleará a lo largo de la novela para alimentar a toda su familia y a su comunidad. Tita pasará estas recetas por escrito para así alimentar a futuras generaciones de mujeres de su familia, aún después de su muerte.

Desde que nació en la cocina, Tita permaneció en este espacio aprendiendo los secretos de la cocina de Nacha. Su sobrina nieta narra que Tita de igual forma confundía el gozo de vivir con el de comer. No era fácil para una persona que conoció la vida a través de la cocina entender el mundo exterior. Ese gigantesco mundo que empezaba de la puerta de la cocina hacia el interior de la casa, porque el que colindaba con la puerta trasera de la cocina y que daba al patio, a la huerta, a la hortaliza, sí le pertenecía por completo, lo dominaba (13).

Esta descripción del mundo de Tita, establece un diálogo con las descripciones de los conventos femeninos de la época virreinal novohispana. Como aquellas mujeres que vivían en clausura, la comunidad que se estableció en el rancho de la novela estaba principalmente compuesta de mujeres y era gobernada por Mamá Elena hasta que llegó Pedro Muzquiz a la casa después de su casamiento con Rosaura. Se definen los límites de espacio social con los de la vida de Tita por el símbolo de la puerta. Este mismo símbolo (de la reja) es el que se usaba en el convento para separar la vida del «siglo» y la vida de la clausura.



Laura Esquivel

La elaboración de alimentos en el convento

No todos los niveles de la sociedad novohispana comían de la misma manera, pues dependía mucho del ingreso económico de cada familia, su casta social, costumbres culinarias, y lo que estaba disponible en el mercado. Estas diferencias socio económicas también se marcaban dentro de los conventos de la Nueva España. Tenemos un buen conocimiento de las costumbres alimentarias de los conventos gracias a la documentación en los archivos mexicanos. El proceso de la alimentación en estos espacios era un enorme reto, ya fuese en tiempos de abundancia o de escasez. Se calcula que a mediados del siglo XVII la ciudad de México tenía quince conventos de monjas en los que vivían alrededor de mil mujeres enclaustradas, casi todas españolas y criollas (Corcuera de Mancera 541); esta cifra excluye las esclavas de sangre indígena, mulata y mestiza. La religiosa podría tener a su cargo una o varias niñas de condición similar a la suya que ingresaban al convento para educarse. Pasaban tiempo en la cocina y aprendían a cocinar como parte de su formación. Las que decidían profesar podían aportar recetas de su familia al convento, y las que salían, podían llevarse sus recetas favoritas en un cuadernillo para preparar platillos en sus futuros hogares (542).

El estudio de *Brides of Christ* de la historiadora Asunción Lavrin, explica que en algunos casos se tuvo que ajustar las dotes de las profesas para poder alimentar a la comunidad entera. La abadesa del convento de Santa Clara de la ciudad de México, por ejemplo, calculó en 1728 que cada monja consumía tres pesos semanales en alimentos. Concluyó que para conservar este mismo nivel de alimentación, el convento necesitaría incrementar la dote de tres mil pesos a cuatro mil para las futuras profesas (148). La alimentación de cada convento variaba dependiendo de su situación económica y las recomendaciones de su Regla; las capuchinas y las carmelitas descalzas, por ejemplo, ayunaban durante ciento cuarenta y ciento sesenta días por año y cuando comían, lo tenían que hacer en el refectorio (Salazar Simarro 236). Se alimentaban con comidas simples sin especias para no deleitar el paladar. La dieta típica de dichas reglas consistía de una taza de frijoles blancos u otro grano, nopales o calabaza, un pedacito de pescado y un huevo. Bebían agua solamente.

Por contraste, las jerónimas de la ciudad de México, comunidad donde eligió profesar Sor Juana Inés de la Cruz, además del refectorio y una cocina común,



tenía cocinas privadas en las celdas de las monjas provenientes de familias acomodadas. Estas religiosas administraban sus gastos, tenían sirvientas y esclavas, comían productos derivados del trigo, carne y bebían vino, como lo habían hecho antes de profesar. Algunas de ellas tenían que mantener cinco o seis acompañantes, «provenientes de hogares donde el maíz, el chile y el pulque»² se consumían diariamente (Corcuera de Mancera 542). A diferencia de las educandas y las novicias, las esclavas y sirvientas comían de las sobras de la religiosa. La religiosa comía pan de trigo, bebía chocolate de tres a cuatro veces por día, comía cordero (veinte onzas diarias), lentejas y garbanzos, verduras y frutas, pescado, maíz, huevos, miel, aceite, manteca, queso, sal y chile. Si es que la religiosa estaba enferma, comía una dieta más suave que consistía en pollo en lugar de carne, verduras y chocolate. El chocolate se consideraba que tenía propiedades medicinales y el chocolatero estaba situado al lado de la enfermería (Loreto López 487). A estas mujeres no se les exigía que comieran dietas estrictas durante los días de ayunos por su condición debilitada.

Además de preparar comida, las monjas preparaban dulces para regalar a sus confesores y familias. Esto se confirma en una relación en el AGN de México, Instituciones Coloniales/ Inquisición, Volumen III, Expedientes 31y 33. En dicho documento, una educanda, María Hilaria Palacios, le enviaba chocolate, moles, mermeladas, verduras encurtidas y tabaco a su confesor. Sabemos también que Sor Juana Inés de la Cruz, además de ser una gran escritora e intelectual de su época, también elaboró y regaló dulces. En su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* se ve claramente su entusiasmo por la cocina, pues

le permitía la oportunidad de observar las reacciones alquimistas culinarias y meditar en temas filosóficos.

Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Ver que un huevo se une y fría en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, Señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupericio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito (838).

Algunas de las recetas para los dulces y los guisados del convento fueron puestas por escrito en un manuscrito supuestamente del siglo XVII, y publicado en 1979 en versión facsímil, atribuido a Sor Juana, pero por la edad del papel, se ha determinado que pertenece al siglo XVIII y no al XVII. A pesar de esta polémica, el texto es de gran valor porque hay pocos recetarios de esta época y porque muestra que hasta entonces no se habían creado las categorías que se suelen encontrar en los recetarios culinarios modernos, las cuales fueron definidas en el siglo XIX; siglo en que se empiezan a imprimir recetarios para consumo masivo en México. El índice del recetario junta a los dulces y guisos bajo el subtítulo de «Guisados que se contienen» (Muriel 476). Aquí se encuentran los huevos moles, guisado prieto, con las recetas de alfajores y de cajetas. Esto muestra una conexión fuerte con los platillos medievales españoles, que fueron muy influidos por las tradiciones culinarias mozárabes, que mezclaban especias con carnes y miel o azúcar (lo dulce con lo salado).

Dos recetas del convento de las Clarisas Urbanistas de Querétaro

Las recetas que provienen del siglo XVII tienen una estructura distinta a la que se encuentra en la novela *Como agua para chocolate*. No se da una lista de ingredientes ni cantidades específicas; los ingredientes se incorporan directamente a las instrucciones de preparación. En su libro *Los místicos sabores del convento*, la historiadora mexicana Jiapsy Arias González presenta dos recetas que fueron tomadas del archivo de las Clarisas en el Convento de Santa Clara de Querétaro. Como podemos ver, la receta para la Chanfaina da cantidades imprecisas para los ingredientes (los riñones, la pimienta y otras especias, la manteca, la harina).

Unos riñones de cerdo se parten a trocitos del tamaño de un huevo de paloma, se marean en manteca y cuando están en el pringue que ha embebido toda el agua que sueltan, se le pone un polvito de pimienta molido y harina; en dando un par de vueltas se les pone una cucharada de

vinagre y se cubren con caldo de puchero, se especian con pimienta, clavo y azafrán, todo majado y deleído con caldo y se le agrega a los riñones que cocen a fuego templado hasta su punto y que la salsa quede reducida y trabada. Si se quiere se le agrega asadura y patatas (94).

Una cocinera moderna no podría preparar este platillo fácilmente si es que se propusiera ese reto porque no sabría las cantidades necesarias para sazonar este platillo. En el caso de la receta de las Puchas Queretanas, vemos que sí se provee cantidades específicas de huevos, azúcar, manteca, vino blanco.

A sesenta huevos se les quitan treinta claras, y se guardan, y en las sesenta llemas, y treinta claras se hecha una libra de azúcar y otra de manteca, una tasa de agua, dos reales de vino blanco, y de arina florida la necesaria para que quede la masa algo blanda, y en estando esta bien amasada, hasta que truene se van haciendo las tortillas que quisieren, y cada piesa se le dan dos o tres piquetes con un punson, ya que toda la masa esta hecha todas figuras, se hecha en un casso de agua caliente y que se vaian cociendo y conforme fueren subiendo para arriba, se van sacando, y arropando, porque el principal quidado ha de ser que no les de ni tantito aire, después de que conoscan estar ya frias, se tendra el orno templado que con un papel que se meta y solo se dore, se conose estar bueno, para ir metiendo las puchas, y así que se ve que lla no pesan, se van sacando; y se tiene hecho de las treinta claras de huevos que se apartaron en el nevado, y con este nevado, se van untando por un lado, y se vuelven a meter en el orno y así que esten cocidas quedando blancas, y se sacan y se les unta del nevado por la otra cara y se buelben al orno y estando se sacan y se guardan (98-99).

Además, hay instrucciones de cómo asegurarse de que el horno está listo: se le pone un papel para que se dore. Esta receta no explica cuántas puchas se producen, pero con sesenta huevos, nos podemos imaginar que deben de ser muchas.

Hoy las monjas Clarisas en Querétaro emplean molcajetes, metates, comales, cazuelas y jarros de barro para elaborar sus recetas como lo hicieron las monjas de la época virreinal. Su dieta se ha modernizado en comparación con los platillos que se preparaban en el siglo XVIII (Arias González 114). Desayunan cereales con leche «light», pan blanco y fruta. Almuerzan una sopa de pasta o consomé, arroz, verduras en ensalada o revueltas en guisado, ya sea huevos con chorizo, enchiladas, carne de res, pescado, pollo en mole, o frijoles. Para acompañar el plato fuerte, se les sirven salsas de chile secos, de ajonjolí, de cacahuete o de nuez. De postre comen gelatina o fruta en conserva (duraznos, membrillo o chabacanos). Para la merienda, comen una tortilla con queso o lo que se preparó ese día, fruta o caramelos. Para la cena, se puede servir atole blanco, de frutas o cereales, tortillas con queso y champiñones y pan blanco. También consumen productos «modernos» como refrescos embotellados. Hoy en día toda la comunidad come el mismo menú a pesar de que siguen respetándose los rangos dentro del convento. Las monjas mexicanas aún preparan

sus dulces de recetas antiguas y las venden en las salidas de las iglesias en México, pero también se pueden comprar dulces inspirados de sus recetas en dulcerías artesanales como la Dulcería de Celaya, en la calle 5 de Mayo de la ciudad de México, y la dulcería De la Calle Real, en la avenida Francisco I. Madero en Morelia. Esto nos muestra que no se ha perdido la tradición antigua de las recetas del convento. El esfuerzo por seguir conservando las recetas por escrito continúa con la publicación de recetarios conventuales, y por personas curiosas y aventureras que desean replicar estas recetas antiguas en sus hogares.

En estas páginas hemos podido explorar algunos elementos en el proceso de la alimentación; específicamente, los ingredientes, el procesamiento del alimento y la forma en que se conservan las recetas. En el caso de *Como agua para chocolate* vemos que las recetas son importantísimas en la estructura de la novela y que el destino de Tita de proveer alimento para su familia está fuertemente conectado con los ciclos antiguos de la vida y la muerte. La práctica de la trasmisión oral de recetas pasa a la escritura y así se conservan las instrucciones para la elaboración de los platillos y se proveen unos consejos útiles para sus lectoras. En el caso de las monjas, no tenemos muchos manuscritos de sus recetarios, pero sobreviven numerosos documentos que explican las costumbres alimentarias de estas comunidades femeninas y la forma en que se transmitían las recetas. Las recetas que nos han llegado de las monjas novohispanas han impactado profundamente el arte culinario mexicano; dos ejemplos son el Mole Poblano y los Chiles en Nogada: recetas que se conservan en el recetario de Tita de la Garza como testimonio de esta tradición antigua.



Bibliografía citada

- AGN: Instituciones Coloniales/ Inquisición, Volumen 1111, Expedientes 31 y 33: 1778. Fojas 124-94.
- Arias González, Jiapsy. *Los místicos sabores del convento. Las monjas Clarisas Urbanistas y sus hábitos alimentarios en Querétaro (siglos XVII-XVIII)*. Querétaro: Talleres Gráficos de Gobierno del Estado de Querétaro, 2007.
- Córguera de Mancera, Sonia. «La embriaguez, la cocina y sus códigos morales». *Historia de la vida cotidiana en México. Vol II. La ciudad Barroca*. Ed. Antonio Rubial García. México: FCE, ECM, 2009: 519-54.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. «Respuesta a Sor Filotea de la Cruz». *Obras completas*. México: Porrúa, 2007.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseiros*. Barcelona: Delbolsillo, 2010.

Lavrín, Asunción. *Brides of Christ. Convetual Life in Colonial Mexico*. Stanford: Stanford UP, 2008.

Loreto López, Rosalva. «Prácticas alimenticias en los conventos de mujeres en la Puebla del siglo XVIII». *Conquista y comida. Consecuencias del encuentro de dos mundos*. Ed. Janet Long. México: UNAM, 1997. 481-504.

Marquet, Antonio. «¿Cómo escribir un best-seller? La receta de Laura Esquivel». *Plural* 237 (1991): 58-67.

Muriel, Josefina y Guadalupe Pérez San Vicente. «Los hallazgos gastronómicos: bibliografía de cocina en la Nueva España y el México del siglo XIX». *Conquista y comida. Consecuencias del encuentro de dos mundos*. Ed. Janet Long. México: UNAM, 1997. 469-80.

Salazar Simarro, Nuria. «Los monasterios femeninos». *Historia de la vida cotidiana en Mexico. Vol II. La ciudad Barroca*. Ed. Antonio Rubial Garcia. México: FCE, ECM, 2009: 221-59.

Super, John C. «Libros de cocina y cultura en la América Latina temprana». *Conquista y comida. Consecuencias del encuentro de dos mundos*. Ed. Janet Long. México: UNAM, 1997. 451-68.

Notas

¹ Estos manuscritos culinarios incluían diccionarios también dentro del *corpus*. Aquí transcribo los títulos y sus fechas: *Arte de cocina. Escrito por superior mandato* (Puebla, 1786), *Diccionario de cocina* (sin fecha, letra del siglo XVIII), *Cuaderno de Guisados de Rosa María León de Gómez* (sin fecha); *Libro de cocina par el uso de la Señora Doña Clara Garnica* (1852); *Libro de cocina de uso de la Señorita Guadalupe Ovando* (1857); *Recopilación de recetas y guisados de Emilia Priani* (sin fecha); *Recetas de mi Lolita Chula* (siglo XIX); *Libro de Cocina atribuido a doña Josefa Ortiz de Domínguez* (sin fecha); *Recetas para hacer toda clase de comidas de Loreto C. Franco* (1866); *Recetas de dulces de Julia Franco* (1867); *Recetas de dulces de la Tía Franco* (1867); *Recetas de cocina de Concepción Capetillo* (1900).

² El pulque es una bebida fermentada del maguey que se bebe en México desde tiempos prehispánicos.

MEXICANAS

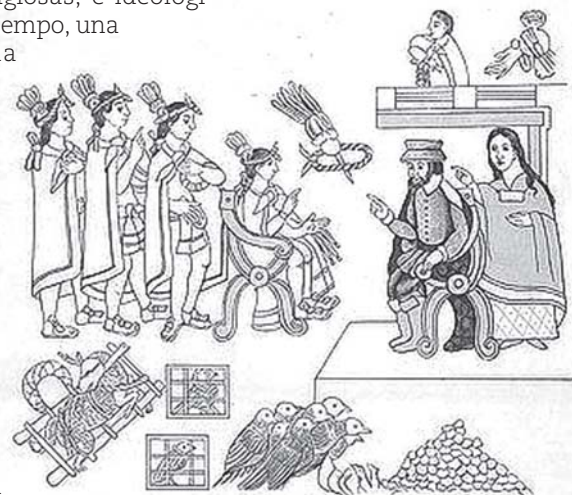
El espacio vacío: (la) Malinche, la lengua y la traición: un viaje en el tiempo

con Rosario Castellanos
y Claribel Alegría
(y otras escritoras
de fines del siglo XX)

Catharina Vallejo

Hace ya más de medio siglo (en 1949), Leopoldo Zea dijo que en Hispanoamérica, «el pasado es todavía un presente» (29). La abundancia de estudios que se han llevado a cabo, sobre todo en el siglo XX, y con perspectiva literaria, antropológica, histórica, feminista, chicana sobre «Malinche»,¹ puede verse como un pasado-presente, o, como Stuart Hall (1990) afirmó, que en el Caribe e Hispanoamérica persiste el deseo de volver a los orígenes perdidos (402), un viaje en el tiempo hacia el momento también de los orígenes de Hispano-América. Se trata de una mujer de la que no se sabe cuando nació ni cuando murió, y que sufrió en cuerpo propio la ruptura de su vida, de su pueblo y su cultura,² con una identidad muy parcial, que existe ya tan sólo a través de los discursos históricos –identidad, por tanto, *construida* desde las instituciones sociales, religiosas, e ideológicas que han pasado por el tiempo, una identidad fluida según la ‘agenda’, modelo o perspectiva de la realidad de los que la vieron y representaron. Por tanto, es necesario viajar en las dos direcciones, desde nosotros hacia el pasado, pero a la vez, y necesariamente, desde la vida de Malinalli hacia nosotros. Y ya que, como bien apunta Zea, «la historia no la componen los puros hechos, sino la conciencia que se tenga de ellos» (29), en

Profesora de la
Universidad
Concordia de
Montreal.
El pasado año publicó
*The Women in the
Men's Club: Women
mordernista poets in
Cuba, 1880-1915*.



este breve trabajo me interesa presentar algunas de las múltiples implicaciones –ideológicas, críticas, históricas– que hoy existen con respecto a Malinche, y eso a través de dos breves poemas que forman parte de esa conciencia, poemas que se constituyen como ‘zonas de contacto’ –en términos de Mary Louise Pratt (6)–³ textos de dos poetisas hispanoamericanas que ‘re’-presentan a «Malinche» en un momento particular de su vida. Rosario Castellanos hace ‘presente’ su vida anterior a la entrada en escena de Hernán Cortés (1972), y Claribel Alegría actualiza una reflexión pronunciada por «La Malinche» hacia el final de su vida (publ. en la *Rev. Casa de las Américas* en 1993). Este ‘viaje de conciencia’ nos permitirá tocar algunos de los muchos campos conceptuales involucrados en ‘el tema Malinche’: el tiempo, la traducción, la mercantilización de personas, ideas y objetos, los silencios o encubrimientos del discurso oficial, y sus consecuentes traiciones, las violencias y violaciones de la conquista, el poder de la voz, el estatuto del cuerpo, el yo y el otro, el centro y el margen, cuestiones de género, la ruptura, la ambigüedad de la representación, la historiografía y sus discursos...

La Malinche,
Rosario Marquardt,
1992.

Los mismos títulos de los dos poemas ya revelan («traicionan») una diferencia en perspectiva: «Malinche» (Castellanos) es un nombre –simplemente– pero con la ante-posición del artículo «La» Malinche (Alegría) se llega a connotaciones de familiaridad, de apodo, y no necesariamente de forma positiva –llevándonos de inmediato a la ambigüedad tan arraigada en la historia ideológica de esta persona. También señalo que esta mujer vivió con un cambio de nombre –de la ‘denominación’ de su persona– cuatro veces en su vida; cada vez que sufrió un cambio en su situación vital ‘otros’ le *impusieron* un nombre –y con él, una identidad– nuevo. En su nacimiento se cree que le dieron el nombre de Malinalli;⁴ al ser vendida a otra tribu se transformó este nombre en el de Malintzín, que lleva el añadido honorífico –tzín del nahuatl por reconocer su origen noble; regalada luego a los españoles, estos la bautizaron –la re-crearon, efectivamente– como doña Marina; unidos y confundidos estos dos últimos nombres en Malinche (que es el nombre con el cual sobrevive) la llamaremos por todos estos nombres según lo más apropiado para su momento.

Notamos primero que los dos poemas que trabajo –ambos de verso *libre* (y ya eso ‘significa’: libre de las reglas de la expresión tradicional poética española)–⁵ Castellanos y Alegría⁶ nos presentan (representan) un monólogo, una voz en primera persona: habla ‘yo’. Es llamativo porque, como dice Valquiria Wey: «Todos los análisis [de la vida de Malinalli] desembocan finalmente en un mismo lugar: el espacio vacío de [su propia] palabra...» (223). Y esto nos hace pensar en el sentido político del concepto ‘representación’ como ‘hablar por’ (ver Spivak).⁷ En las discusiones extensas que se han llevado a cabo sobre este término, el ‘hablar por’ no es visto de manera positiva, ya que implica un apoderamiento de otro –de la voz, derechos, en fin, el ser de un sujeto, un ‘yo’ ausente. En el caso de Malinalli –(la) Malinche– sin embargo, encuentro que los poemas de los que trato



cumplen la función de llenar el vacío que es su ausencia: hablan ‘por’ Malinalli como un testimonio de lo que esta mujer nunca pudo decir⁸. Porque en los textos historiográficos, ella es muda. Aun en su propia realidad ‘cortesiana’, cuando traducía entre los españoles y los indígenas –discursos de los que nos han llegado noticias muy indirectas– «la palabra que ella transmit[ía] no le pertenec[ía]» (Rodríguez Monroy, 168) –ni quedó inscrita, sino re-presentada, para que así se instalara la hegemonía– española (ver Jean Franco 1993, 174).⁹

Para poder ahondar otro poco en las implicaciones de lo que acabo de decir y lo que diré a continuación con respecto a los poemas, conviene volver un momento al comienzo de mi presentación, que mencionó el concepto de Stuart Hall acerca de que en el Caribe e *Hispano-América* perdura el deseo de volver a los orígenes perdidos (402), momentos que referirían a la conquista y la colonización españolas. Hall también sugiere que ese volver a los comienzos –este persistente viaje en el tiempo– es un deseo que no puede ser satisfecho: el pasado no está para ser recuperado como tal, como era, para ser asimilado en el presente cultural del continente. La persistencia de esta búsqueda por tanto puede verse, dice Hall, como el Imaginario lacaniano, deseo siempre, y por definición, insatisfecho, y al mismo tiempo, puede verse como los comienzos o raíces del campo de lo Simbólico (402): espacio de la formulación de los significados, de la cultura, sus instituciones, del discurso y sus calidades de representación. O sea que sin ‘discurso’ (expresión lingüística) no hay descubrimiento del yo propio, no

existe la dimensión consciente, 'identidad', de la 'persona', del 'sujeto'. El que tenga el discurso, por otro lado, forma parte de la hegemonía, constituye y domina esa dimensión simbólica que construye lo significativo social y cultural, así como sus representaciones. Lo 'representado' llega así a 'ser', y lo que no llega a ser representado desaparece de la memoria colectiva, de lo que es significativo para una cultura.

Este hecho cobra mayor importancia en nuestro tema: primero, y como lo indica Amalia Rodríguez Monroy, la llegada de Colón y sus acciones conquistadoras también fueron actos de habla, ya que cuando llegaba a un sitio daba nombres a objetos y personas en lengua castellana –un proceso que constituye una apropiación de pueblos, tierras e ideologías a través de la lengua, del *hablar* (166)¹⁰ y, segundo, el que Malintzín obraba como 'lengua', que su función primaria era la de traducir, *hablando*, de todo lo cual ya no tenemos noticia directa. Este silencio real de doña Marina asume dos consecuencias: les permite a sus 'representantes' exponerla según su propia 'agenda' –la que todos sin duda tenían. Y por tanto, «nos permite inventarla» (Baudot 223). Así, según dice Sonia Rose, Bernal Díaz por ejemplo, «la crea a su imagen y semejanza»,¹¹ o sea, en su caso, según el modelo de lo que era la mujer española de su propio tiempo (946). Pues los poemas de Castellanos y Alegría que examino sí le dan voz, hablan 'por ella' para darle así una existencia de sujeto humano –anterior y posterior a Cortés– una existencia dolorosa, traicionada por su madre al ser (cito de Castellanos, vv 30-31) «vendida / a mercaderes, y (Alegría vv 19-21) «en el banquillo de los acusados / [de] ... que soy traidora». Así, «La Malinche» de Alegría se pregunta: «¿Qué significa para ustedes / la palabra traición?» (vv 19-20). Se puede poner énfasis en ese *ustedes* a los que se dirige la voz del yo poético, y así ese *ustedes* somos nosotros, los lectores.



Códice del siglo XVI:
La Malinche y
Hernán Cortés.

Así se ve que los dos poemas se enfocan en el tema de la traición, y es mi intención tratar este tema a través de lo que veo como una tercera traición, la que se ha efectuado desde el espacio de la historiografía, la iconografía, la tradición y el discurso. Me refiero a la omisión en esta tradición –que se constituye en traición– de la vida de esta persona antes y después de su vida con Cortés. Así como ha dicho Margo Glantz, «como heroína o como traidora, Malinche es sujeto de la historia y objeto de una mitificación» (168). El viaje ideológico de Malinche ha sido largo, pero estas dos partes de su vida –el antes y el después de Cortés– no se han descrito, y por tanto, es como si *ella* no hubiera existido fuera de los cinco años que vivió al lado –o como compañera– de Cortés, dos periodos cuyas memorias y efectos son presentados en los poemas de Castellanos y Alegría.

El poema de Rosario Castellanos¹² cuenta en la voz de la misma «Malinche» cómo su madre la vendió a otra tribu, al destierro. Se le otorga a la madre de «Malinche» (la que aun era Malinalli) una posición (espacio) de autoridad: «el sillón de mando» (v 1), pero desde ese sillón, en el primer verso, y expresada en discurso directo, la madre dice una mentira, de que «Ha muerto». Al no decir quién (ha muerto), nos otorga la libertad de interpretar las palabras como haciendo referencia a la(s) mentira(s) de la conquista, a la falsa 'muerte' de las culturas indígenas, las mentiras de los discursos históricos sobre Malinalli. Porque por supuesto la expresión se refiere a la niña Malinalli, cuya madre entonces repite la falsa noticia de su muerte en público, para encubrir la realidad de su venta a otra tribu: «desde la Plaza de los Intercambios / mi madre anunció: 'Ha muerto'» (vv 8-9). Y aquí podemos ver un «anuncio» de lo que será la suerte de Malinalli: el encubrimiento de su ser, la mercantilización de su cuerpo y sus talentos –en fin, un objeto 'malinchista' de intercambio. El poema luego otorga la voz a las plañideras de su pueblo, que pronuncian el «ay agudo» que parte «como una flecha» –flecha a la que veo como un anuncio de las luchas por venir, flechas lanzadas al aire por parte de los indígenas, sin blanco y sin fuerza. En este canto fúnebre de las plañideras la tradición indígena gira en torno al padre muerto, con quien la niña, también, y supuestamente, «muerta» caminará, «perdiéndose en la niebla» (v 27). Aunque la muerte de Malinalli no ocurrió en ese momento, ni caminó ella tomada de la mano con su padre, en el momento de su muerte (la de doña Marina), sí se perdió en la niebla del desconocimiento: ni la fecha ni la causa de su muerte se conocen.

El poema de Castellanos enfatiza el acto de la madre, quien la expulsó: «porque yo, vendida / a mercaderes, iba como esclava, / como nadie, al destierro». En estos versos una esclava es «nadie» –pues si después de vendida a mercaderes indígenas es regalada de nuevo como esclava a los españoles, también será una nadie. A pesar de los textos posteriores que la «desaparecen» –sin voz, sin existencia fuera de Cortés– será ella misma, sus talentos y acciones que la salvan de esta condición de 'nadie', dejando atrás el futuro que le destinó su madre:

Malinche

Rosario Castellanos

Desde el sillón del mando mi madre dijo: «Ha muerto».
Y se dejó caer, como abatida,
en los brazos del otro, usurpador, padrastró
que la sostuvo no con el respeto
que el siervo da a la majestad de reina
sino con ese abajamiento mutuo
en que se humillan ambos, los amantes, los cómplices.

Desde la Plaza de los Intercambios
mi madre anunció: «Ha muerto».

La balanza
se sostuvo un instante sin moverse
y el grano de cacao quedó quieto en el arca
y el sol permanecía en la mitad del cielo
como aguardando un signo
que fue, cuando partió como una flecha,
el ay agudo de las plañideras.

«Se deshojó la flor de muchos pétalos,
se evaporó el perfume,
se consumió la llama de la antorcha.

Una niña regresa, escarbando, al lugar
en el que la partera depositó su ombligo.

Regresa al Sitio de los que Vivieron.

Reconoce a su padre asesinado,
ay, ay, ay, con veneno, con puñal,
con trampa ante sus pies, con lazo de horca.

Se toman de la mano y caminan, caminan
perdiéndose en la niebla.»

Tal era el llanto y las lamentaciones
sobre algún cuerpo anónimo; un cadáver
que no era el mío porque yo, vendida
a mercaderes, iba como esclava,
como nadie, al destierro.

Arrojada, expulsada
del reino, del palacio y de la entraña tibia
de la que me dio a luz en tálamo legítimo
y que me aborreció porque yo era su igual
en figura y rango
y se contempló en mí y odió su imagen
y destrozó el espejo contra el suelo.

Yo avanzo hacia el destino entre cadenas
y dejo atrás lo que todavía escucho:
los fúnebres rumores con los que se me entierra.

Y la voz de mi madre con lágrimas ¡con lágrimas!
que decreta mi muerte.

Rosario Castellanos. *Poesía no eres tú: Obra poética*
(1948-1971). México: FCE, 1972: 295-297.

«La Malinche»

Claribel Alegría

Estoy aquí
en el banquillo de los acusados
dicen que soy traidora
¿a quién he traicionado?
era una niña aún
cuando mi padre
es decir
mi padrastró
temiendo que su hijo
no heredara las tierras
que a mí correspondían
me condujo hacia el sur
y me entregó a extraños
que no hablaban mi lengua.
Terminé de crecer en esa tribu
les servía de esclava
y llegaron los blancos
y me entregaron a los blancos.
¿Qué significa para ustedes
la palabra traición?
¿Acaso no fui yo la traicionada?
¿Quién de los míos vino a mi defensa
cuando el primer blanco me violó
cuando fui obligada
a besar su falo
de rodillas
cuando sentí mi cuerpo desgarrarse
y junto a él mi alma?
Fidelidad me exigen
ni siquiera conmigo
he podido ser fiel.
Antes de florecer
se me secó el amor
es un niño en mi vientre
que nunca vio la luz
¿Que traicioné a mi patria?
Mi patria son los míos
y me entregaron ellos.
¿A quién rendirle cuentas?
¿A quién?
decídme
¿a quién?



Izquierda: Rosario Castellanos.
Derecha: Claribel Alegria.

«Avanzo hacia el destino entre cadenas / y dejo atrás lo que todavía escucho: / los fúnebres rumores con los que me entierra» (vv 40-42). Y a pesar de que este poema trata de la vida de Malinalli –o sea preCortés– sus últimas palabras anuncian la traición y predicen el futuro: «la voz de mi madre... / que decreta mi muerte» (44) –predicen el espacio vacío que ocupará 'Malinalli' en la historia y la tradición. Vale notar que en ese 'discurso' de Malinche presentado por Castellanos ocurren también muchas referencias a la historia de la conquista a través del vocabulario usado. Además de muchas palabras de connotación negativa ('caer, abatida, abajamiento, humillan, trampa») se presentan palabras que se refieren explícitamente a la violencia y el apoderamiento: «usurpador, asesinado, veneno, puñal, horca...». Este poema de Castellanos afirma –y hasta acusa...

Llama la atención que el poema de Claribel Alegria comienza con la misma imagen de una mujer sentada: «Estoy aquí / en el banquillo» –pero en este caso, no es un «sillón de mando», sino un «banquillo» explícitamente de orden infame donde está la misma Malinche, acusada. Al re-presentar a «la Malinche» de manera diferente que Castellanos, los dos poemas establecen un diálogo interesante. No es la madre quien «vende» a la niña sino «mi padre / es decir / mi padrastro /.../ me entregó a extraños» (v 13). En esta reflexión hacia su pasado, se alejan las mujeres –y la familia cercana, el pueblo– del acto traidor inmediato, pero queda la acusación de Malinche hacia su pueblo con respecto a su segunda 'entrega' a 'otros extraños': «llegaron los blancos / y me entregaron a los blancos. /.../ ¿Acaso no fui yo la traicionada? / ¿Quién de los míos vino a mi defensa / cuando el primer blanco me violó /...?» (v. 17-22). De ser la acusada de los primeros versos, «la Malinche» de Alegria utiliza el discurso para lograr una

inversión en la tradición, afirmando/acusando a través de esas preguntas el haber sido traicionada. Entre el primer acto de 'entrega' (entre tribus indígenas) y este segundo (a los españoles) ocurre en el poema la mención de la lengua; el padrastro le entrega a otra tribu, los «extraños / que no hablaban mi lengua» (v 14). En el resto de este poema, reflexión pos-cortesiana de su vida pre-cortesiana, no se habla de la carrera que hizo doña Marina como traductora para los conquistadores españoles: el cambio de lengua solo es importante como primera instancia, en su movimiento entre las tribus indígenas, donde puede terminar «de crecer», aunque «les servía de esclava» (vv. 15-16).

Por lo contrario, lo que le queda en la memoria de su vida con los «blancos», a través de la voz poética de «La Malinche» de Alegria fue su «cuerpo desgarrarse / y junto a él mi alma» (vv 27-28). Jean Franco explica que para los aztecas el cuerpo no se distinguía de la sociedad y el mundo en los que existían (1992, 75), y para esta Malinche de Alegria el énfasis en el cuerpo, su falta de poder y sus humillaciones señalan la traición cometida hacia su persona: «cuando fui obligada / a besar su falo / de rodillas /» (vv. 23-25).

El poema abunda en preguntas –preguntas sin respuesta, marcando las ausencias y los vacíos que la historia se ha empeñado en no contestar o llenar en el silencio de la persona Malinalli/ Malintzín/ Marina.¹³ En el verso tres clama: «dicen que soy traidora» y lanza la pregunta al aire, al público, a la historia, como las «ayes»-flechas de las plañideras de Castellanos ante la falsa muerte de Malinalli: «¿a quién he traicionado?» (v 4), para terminar el poema en una explicación: «Mi patria son los míos / y me entregaron ellos» (vv 37-38), y una desesperada serie final de preguntas –sin respuesta siempre: «¿A quién rendirle cuentas? / ¿A quién? / decíme / ¿a quién?» (vv. 39-42). Esta repetición del ¿quién? interrogativo nos hace ver el espacio vacío que sigue siendo su propio ser.

Para que Malinalli –y aun Malinche y doña Marina– perduren en la memoria colectiva como elemento significativo de la cultura y la historia, hace



Códice del siglo XVI.

falta hablar de ella, hacen falta 'discursos' que la asienten en el campo Simbólico (lacaniano) –dimensión y función de la Ley del Padre. Llegada aquí, haré referencia muy brevemente a una apertura crítica que me parece interesante con respecto al 'tema Malinche', y es el concepto, difícil y complejo de la *abyección* que propone Julia Kristeva –concepto que se caracteriza por lo ambiguo, por ser conglomerado de oposiciones, por ser el reconocimiento de la falta, de la ausencia, en el que todo ser, significado, lengua o deseo se basa (251, 248). El diálogo que establecen los dos poemas, por ejemplo, en cuanto a las acciones de la madre y del padrastro de Malinalli en la operación de su separación de la familia (la primera 'traición'), marca la ambigüedad y la inestabilidad de la función simbólica, sellada por la abyección; también marca el estatuto de la madre, de la separación de la niña de esa madre y la consecuente abyección. La historia de los últimos siglos, y los poemas que vimos muestran la autoridad, el poder, la fuerza y las reglas que dominan en el campo simbólico a través de la lengua, y la persistente lucha –y la victoria– de ese poder simbólico contra las irrupciones de lo Imaginario, lo indefinido, lo 'real'. La abyección, afirma Kristeva, altera la identidad, el sistema, el orden; el ser abyecto está, no es; se inscribe en un lugar heterogéneo, plegable, que existe en un tiempo doble cuyos extremos chocan (247, 250). Todo esto es pertinente al 'tema Malinche'. Lo que se ha hecho en los casi cinco siglos de la 'existencia' simbólica de Malinche –ese 'tiempo doble'– es tomar lo que convino a la hegemonía del momento, y silenciar lo que no.¹⁴ Así es que lo que se sabe y piensa de ella, está basado en 'doña Marina', creada por y para la conquista, la hegemonía española, y lo que llamo, por tanto, una traición a Malinalli,¹⁵ la que, a través de estos –y otros– poemas, sigue irrumpiendo, en el espacio de la abyección, ese «pozo profundo de la memoria, inaccesible e íntimo», según Kristeva.¹⁶

Y para terminar –con un tono diferente, para mantener la diversidad que caracteriza a (la) Malinche– quiero citar un fragmento de una farsa de Jesusa Rodríguez que nos da un verdadero «desplazamiento» del tiempo, un viaje a través de un medio característico de la segunda mitad del siglo XX y que re-presenta la cuestión del discurso. Este texto, aparecido en *Debate Feminista* en marzo del 1991, pretende ser un noticiero de «Dios TV», un poco al estilo de Rosario Castellanos y la 'Malinche' de su farsa *El eterno femenino* (1975), la que también redefine los estereotipos, cuestiona las tradiciones, reescribe la historia, y juega con el tiempo. En esta representación posmoderna de Rodríguez se ve la importancia de la voz de esta mujer, de su propio discurso, en la que se nota la fuerza que la ha mantenido viva y dinámica cinco siglos después de la muerte de su cuerpo. Al terminar este monólogo «noticiero», se burla del 'decir' –del poder decir, de 'la lengua', del discurso– directo, histórico, el qué dirán... Cito:

Y para despedirme, les digo yo, por eso mejor no digo, porque ya me vinieron a decir, mira Malinche, mejor ni digas, me dicen, porque luego si andas diciendo ya no te van a dejar decir, yo por eso ya no digo, porque como dice el dicho: más vale no andar diciendo que andar diciendo y no andar, o como dice el otro: más vale güeno con quien hablo que esto es una grabación. Informó para ustedes en seco y en silencio directo Malintzin Malinalli Marina, para Dios TV. (311)

Bibliografía primaria

- Alegría, Claribel «La Malinche», *Casa de las Américas* no. 190, 1993: 124.
 Castellanos, Rosario (Mexico 1925-1974), «Malinche», *En la tierra de en medio*, 1972. *Poesía no eres tú: Obra poética, 1938-1971*. México: FCE, 1972. 295-296.
 Rodríguez, Jesusa, «La Malinche en: 'Dios T.V.'», *Debate feminista* Vol. 2 No. 3 (marzo 1991): 308-311.

Bibliografía secundaria

- Barjau, Luis. *La conquista de Malinche. La verdad acerca de la mujer que fundó el mestizaje en México*. México: CONACULTA, 2009.
 Baudot, Georges, «Malintzín, imagen y discurso de mujer en el primer México virreinal», *Cuadernos Americanos* Año VII vol. 4 No. 40 (julio-ago 1993): 181-207.
 Birmingham-Pokorny, Elba D., «La Malinche: A Feminist Perspective on Otherness in Mexican and Chicano Literature», *Confluencia* Vol. 11 no. 2 (Spring 1996): 120-136.
 Candelaria, Cordelia, «La Malinche, Feminist Prototype», 1-14 in Yolanda Flores Niemann et al, *Chicana Leadership. The Frontiers Reader*. Lincoln NB: U Nebraska P 2002.
 Castellanos, Rosario. *El eterno femenino* (1975). México: CFE, 5ª reimpr., 1987.
 Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de México*. [1632] Madrid: Espasa-Calpe, 1ª ed. 1968.
 Franco, Jean, «La Malinche, From gift to sexual contract» [1992], *Critical Passions*. Mary Louise Pratt & Kathleen Newman eds. Durham NC: Duke UP, 1999. 66-82.
 Franco, Jean, «La Malinche y el primer mundo», *Cuadernos Americanos* Año VII Vol. 4 No. 40 (julio-ago 1993): 170-180.
 García-Orozco, Antonia, «La respuesta de Malinche», *Voces: A Journal of Chicana/Latina Studies* Vol. 2 No. 2 (Special Poetry Issue, Summer 1999): 24-27.
 Hall, Stuart, «Cultural Identity and Diaspora», 392-403 en Patrick Williams & Laura Chrisman eds. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia UP, 1994.
 Karttunen, Frances, «Rethinking Malinche», 291-312 in Susan

Schroeder, Stephanie Wood & Robert Haskett, *Indian Women of Early Mexico*. Norman OK: U Oklahoma P, 1997.

Kristeva, Julia, «Approaching Abjection» [1980] 245-266 en Neil Badmington & Julia Thomas. *The Routledge Critical and Cultural Theory Reader*. New York: Routledge, 2008.

Pratt, Mary Louise. *Imperial eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York: Routledge, 1992.

Rodríguez Kessler, Elizabeth, «'She's the dreamwork inside someone else's skull': 'La Malinche' and the battles waged for her autonomy», *Chicana/Latina Studies* Vol. 5 No. 1 (Fall 2008): 76-109.

Rodríguez Monroy, Amalia, «La traducción de América: calar hondo y... cortar lengua», 166-172 en *Casa de las Américas* oct-dic. 2000, No. 221.

Spivak, Gayatri, «Can the subaltern Speak?» 271-313 en C. Nelson & L. Grossberg eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan Education, 1988.

Taylor, Analisa. *Indigeneity in the Mexican Cultural Imagination*. Tucson AZ: U Arizona P, 2009. «From Malinche to Matriarchal Utopia: Gendered and Sexualized Visions of Indigeneity», 82-104.

Wey, Valquiria, «La Malinche, sus padres y sus hijos», *Cuadernos Americanos* Año VII No. 40 (julio-ago 1993), 223-226.

Zea, Leopoldo, «Introducción: Hispanoamérica y su conciencia histórica», 15-29 en *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*. México: Colegio de México, 1949.

Notas

¹ Según varios críticos, Malinalli, Malintzin, Malinche, doña Marina... se había convertido en icono de la traición a partir de la independencia de México en el siglo XIX, y más aun después de la Revolución del XX (Karttunen 296, Taylor 91, por ej.), corriente de la que quizás el capítulo de *El laberinto de la soledad* que Octavio Paz dedicara a Malinche sea la cumbre (o el abismo, si se quiere mejor), haciéndose así uno de los ejes a partir del cual, sobre todo hacia fines del siglo XX, hubo una revalorización de la figura ya legendaria de la indígena. Se destaca la importancia del año 1992 (por ej. el Coloquio celebrado en la UNAM).

² Sorprende, en efecto, ver un libro publicado en 2009, y patrocinado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, que lleva como subtítulo «La verdad acerca de la mujer que fundó el mestizaje en México» (Barjau). En 'verdad' sorprende la referencia a 'la verdad' –después de tantos siglos, en medio de la ideología que ha perforado la historia, ¿existe la verdad? Y no creo pueda llamarse 'verdad' sino simbólicamente el que Malinche 'fundara' el mestizaje. En este mismo terreno, es difícil aceptar hoy afirmaciones como la siguiente, que no hacen sino consolidar la mitificación monológica de esta figura histórica: «Cuando vio la caída de Tenochtitlán, Malintzín comprendió por completo el rol que le había tocado jugar en la historia de Mesoamérica. En consecuencia, asumió su papel. Era la encargada de dar su versión del mundo indígena a los conquistadores.... etc.» (Barjau 155, énfasis mío).

³ Refiere a lugares de reconocimiento para gentes distantes en tiempo y espacio que establezcan relaciones mutuas entre eventos de coerción, desigualdad y conflicto.

⁴ zacatón. (Del aum. de zacate). 1. m. Am. Cen. y Méx. Hierba alta de pasto. 2. m. Méx. Planta con cuya raíz se fabrican escobetas y cepillos para fregar. (RAE)

⁵ Poemas de versos libres: no hay estrofas, ni rima, ni tampoco una medida exigida a los versos, que pueden tener la longitud que el poeta desee en cada caso. <http://srhernandez.files.wordpress.com/2008/08/metrica.pdf>

⁶ No puedo dejar de señalar la casualidad –y la ironía– de los apellidos de las poetas...

⁷ Como en toda obra creativa basada en la historia, se trata de una «crisis del vínculo» (Rodríguez Monroy 172), un conflicto entre la representación (discursiva, comprometida) de una realidad (física, corporal).

⁸ En efecto, aun en la versión positiva que le da Bernal Díaz del Castillo, siendo ella una de «nuestras lenguas» –expresión repetida

numerosas veces en su texto– le da la voz para hablar en discurso directo tan solo una vez. El mismo Cortés apenas la menciona en sus «Cartas de relación»: tan solo dos veces.

⁹ «La Malinche no representa a los indígenas en el sentido [político] de *Vertreten*; es una representación [simbólica] (*Darstellung*), que a la vez *instala* la hegemonía».

¹⁰ Rodríguez Monroy elabora esta afirmación diciendo que de inmediato los españoles cambiaron los nombres de los sitios, de las personas, de los productos y objetos –cambios que se hicieron permanentes.

¹¹ Continúa la cita: «...la dota de porte bíblico, de una voz magdalénica y de un pasado occidental. Y al inventarla así, la hace ingresar en la historia occidental, muda y pétreo, un instrumento de la Providencia, espejo de la mujer cristiana» (Rose 946).

¹² Ver también Birmingham-Pokorny.

¹³ Aunque desde muchas perspectivas no me parece apropiado el análisis «psicológico» hecho por Elizabeth Rodríguez Kessler desde perspectivas muy siglo XX y XXI –precisamente porque no tenemos discurso de, ni contacto directo con Malinalli, y ya estamos lejos en tiempo y cultura– algunas de las observaciones de esta investigadora chicana valen notarse: el que Malinalli siempre fue mujer subyugada –a su cultura, a la tribu a la que se le vendió y a los varios hombres conquistadores y la cultura española a los que fue 'regalada'. Puede suponerse que sus acciones en parte fueron estrategias –en un principio de una mujer joven, adolescente, que usó de sus talentos para so-brevivir... Y que son precisamente sus acciones las que necesitan explicación, ya que no su 'identidad' –cuestión de 'agencia' más que de subjetividad.

¹⁴ Para Kristeva, lo más abyecto es el cuerpo, por su necesidad de consumo, digestión de materiales y su producción de excremento y vómito –restos no aceptables y rechazados. Sobre todo el cuerpo muerto cuyo material se pudre. El no tener ni el cuerpo de Malinche, ni noticias de su muerte resalta, para mí, la lucha que existe entre lo simbólico y lo real (lo abyecto, el Imaginario), y en la que ha ganado siempre la Ley del Padre. El énfasis en la muerte en el poema de Castellanos, y en el cuerpo en el poema de Alegría subraya la necesidad de «reconocer» la existencia de esa abyección, me parece que, en este caso, producida por la tra(d)ición hegemónica.

¹⁵ Entre los muchos poemas que se han publicado sobre Malinche, se podría mencionar «La respuesta de Malinche», publicado en 1999 por la chicana Antonia García-Orozco (prof. en Cal. State U, Long Beach). Sus dieciséis estrofas –una forma de cuarteto asonantado pero con rima irregular– se presentan también como una voz en primera persona; se lee como una lista de los eventos en los que participó, una crónica de su vida entera, repleta de las conjunciones «y» típicas de los discursos coloniales, y eso desde su mismo comienzo, «y me dicen la maría / y me dicen la malinche / y también doña marina / y ante todo la vendida» (24) –comienzo que a través de la conjunción apunta hacia la existencia de algo anterior, de una vida anterior al discurso del poema; hace énfasis también en sus nombres –que le son dados– y en su función de objeto de intercambio. «...y me culpan del pasado / y me culpan del presente/ y también es muy probable / que me culpen para siempre». (ibid.)

¹⁶ «a deep well of memory, that is unapproachable and intimate» (249).

Representaciones de la mujer y la Revolución mexicana en tres novelas femeninas del siglo XX

REBELDES, ELLAS.

**Profesora de la Universidad
Autónoma del Estado de Morelos,
es coautora de la compilación
*Análisis del discurso: estrategias
y propuestas de lectura* (2010).**

Irene Fenoglio Limón

1. Jonathan Culler, en su obra panorámica *Breve introducción a la teoría literaria*, discute escueta pero claramente distintas funciones que, para la crítica, ha tenido la literatura como categoría social e ideológica (49), es decir, como discurso con implicaciones políticas y sociales. Entre ellas interesa resaltar aquí, por el enfoque de estas páginas, aquellas que tienen que ver con el poder de la literatura para incidir en la identificación o en los procesos de producción de la identidad. Una de las principales características de este tipo de discurso es, afirma Culler, su *ejemplaridad*. Esta cualidad, que permite que el lector se identifique con los personajes y la trama de una narración, está definida por una doble situación de la literatura: esta es, a la vez, universal y particular: «En su particularidad, las novelas [...] declinan explorar *de qué* son un ejemplo, a la vez que invitan al lector a implicarse en los pensamientos y concepciones del narrador y sus personajes» (50).

Por otro lado, añade el teórico, esta característica de la literatura, su *ejemplaridad*, está imbricada en la creación de la identidad nacional. Con base en el ya clásico estudio de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la expansión del nacionalismo* (1991), Culler retoma el importante papel de la literatura, en especial de la novela, en la construcción de comunidades imaginadas nacionales a partir de la formación de comunidades de lectores. En el contexto de este ensayo, entonces, cabe subrayar el importantísimo papel que tuvo la novela de la Revolución mexicana en la construcción de la identidad nacional en el siglo XX. Esta identidad, no está de más recordarlo, se conformó con base en valores patriarcales que subrayaban la fuerza física, el coraje, la violencia y la virilidad, entre otros.

El último punto de la exposición de Culler que quisiera traer a discusión es la flexibilidad del discurso literario para ser concebido, como práctica social, de maneras diferentes en cuanto toca a la movilización de ideas e imaginarios sociales. Culler expresa que, paradójicamente, se ha pensado que la literatura tiene distintas funciones. Entre ellas destaca que pueda ser herramienta de perpetuación de la ideología dominante, pero también que pueda ser una forma de romper o subvertir los valores dominantes, ya que puede presentar otras formas posibles de lo social y lo político (52-53).

2. El siglo XX mexicano se inició con la Revolución de 1910. Este hecho fundamental fue determinante de realidades políticas, socia-

les y culturales cuyas implicaciones perviven en México hasta nuestros días. En la literatura de y sobre la Revolución, las mujeres tuvieron un papel marginado y diferencial. Es decir, aunque la literatura femenina ha ganado ascendencia, sobre todo a partir de los años ochenta, su papel en el canon literario ha sido menor. Aunque destacan algunos nombres de mujeres (entre los cuales se encuentran los de las autoras que trataré a continuación), los representantes canónicos de la literatura nacional son hombres, sobre todo en lo que toca a la novela que ha tratado el tema de la Revolución mexicana. En este sentido, podemos mencionar el caso de grandes obras y novelistas mexicanos como Mariano Azuela con *Los de abajo* (1916),¹ Juan Rulfo con *Pedro Páramo* (1955) y Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz* (1962), todos ellos ejemplos paradigmáticos debido a su papel preponderante en la historia literaria nacional. Cuando las mujeres escribían (y pongo por caso el de Nellie Campobello), sus obras eran sometidas a un juicio diferencial.

Debo aclarar aquí que cuando me refiero en general a la literatura de la Revolución o en particular a la novela de la Revolución mexicana no me ciño a la definición de esta como género, subgénero o ciclo que abarca solo el conjunto de obras que se inició con Mariano Azuela en 1916 y que termina, para algunos, con *Pedro Páramo* en 1955 o *La muerte de Artemio Cruz* en 1962.² Más bien me refiero a ese grupo amplio de textos que toman como tema de análisis, representación y reflexión a la Revolución mexicana. Así, podemos hablar no solo de una serie de obras escritas, con características temáticas y formales particulares, en la primera mitad del siglo XX, sino abrir la categoría para incluir otras tales como *El luto humano* (1943), de José Revueltas, *Los relámpagos de agosto* (1965), de Jorge Ibarguengoitia o *La guerra de Galio* (1990), de Héctor Aguilar Camín. Los autores mencionados, entre muchos otros, tratan el tema de la Revolución mexicana desde una perspectiva crítica que muestra y desmitifica, a partir de diversas estrategias narrativas, los supuestos del devenir de la nación y su historia. En ellos, a pesar de las diferencias estilísticas y políticas (pues hay un abismo entre la representación de la Revolución en *El águila y la serpiente* (1928) y *Los relámpagos de agosto*, por ejemplo) la Revolución aparece como acontecimiento definitorio de la identidad nacional. Un aspecto que comparten (aunque la afirmación puede ser de generalización) es la premisa de la idea de nación y de la Revolución mexicana como determinante, para bien o para mal, de ella.

3. El objetivo de este ensayo es mostrar la forma crítica y problemática en que tres novelistas mexicanas exploran la representación del ser mujer y la Revolución en el siglo XX. Las obras que se abordarán son: *Las manos de Mamá*, de Nellie Campobello, de 1937; *Balún Canán*, la primera novela de Rosario Castellanos, publicada en 1957, y *Nadie me verá llorar*, de Cristina Rivera Garza, de 1999.

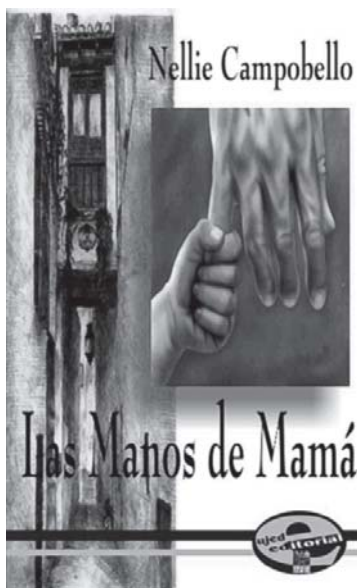
Las tres novelas³ en cuestión comparten una mirada tangencial hacia la Revolución. Hablan de ella y llevan a cabo una crítica, pero lo hacen a partir de la ausencia, desde un espacio otro, para desar-

ticularla. Por otro lado, las obras están atravesadas por una forma particular de concebir la identidad nacional y la identidad femenina. Otro aspecto que tienen en común es que ofrecen, en relación con la literatura canónica masculina, una visión de la Revolución que se inscribe en el terreno de la borradura, una borradura que pone de manifiesto una desidentificación y un cuestionamiento sobre la construcción de la identidad femenina en el México moderno. Los personajes protagónicos de estas obras son mujeres, lo que permite ofrecer una perspectiva, desde el margen, de este periodo. Así, como se verá, la representación de la Revolución está caracterizada por la borradura y la indiferencia.

Las manos de Mamá es una obra con fuerte carga testimonial escrita por Nellie Campobello y publicada en 1937, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Narra, desde una voz femenina con doble perspectiva (adulto-niña) la vida de Mamá, el personaje principal y madre de la narradora, y en particular su supervivencia, con varios hijos y sin marido, durante una época, no muy claramente definida en términos referenciales, de la Revolución mexicana en el norte del país. Esta obra escapa a las clasificaciones y el estudio superfluos porque es narrativamente muy compleja y desarticula los supuestos de la ficción tradicional en varios aspectos, todo lo cual le valió para que durante décadas la crítica literaria la considerara carente o deficiente. Lo que interesa resaltar aquí son tres puntos. Por un lado, su situación narrativa, por otro lado la representación de la mujer y por último la representación de la Revolución.

La narradora es una mujer que recuerda los años de su niñez convocando el pasado y mezclando, a lo largo del texto, la percepción infantil, muy a ras de suelo, con el juicio de la adulta. Esta manera de narrar permite una perspectiva al mismo tiempo candorosa y crítica sobre los acontecimientos narrados, que pone énfasis en la percepción desde la subjetividad. Los recuerdos de la narradora están formados por las situaciones que tuvo que sobrellevar Mamá durante su vida, pero en particular durante la Revolución. Así, Mamá aparece idealizada como una fuente de vida, protección y bienestar para los hijos, en contraposición con la destrucción de la guerra. Como lo ha señalado Mary Louise Pratt, el centro de atención del texto no está en el campo de batalla, sino en el espacio doméstico, en el que una mujer fuerte y autónoma trata de sobrevivir (167-168); donde ama, llora, desea, lucha. La obra muestra a Mamá desenvolviéndose en un entramado de poderes masculinos que desean «ponerla en su lugar» y contra los que tiene que enfrentarse constantemente, siempre por vías que «dan la vuelta»





al sistema dominante masculino. Además de ser el sustento de sus hijos y bregar para mantenerlos, Mamá mantiene su autonomía, rechaza ofrecimientos de matrimonio, tiene hijos de sus amantes y se enfrenta a la ley para defender a sus vástagos. A lo largo del texto pueden observarse situaciones en las que hay un desplazamiento, que es una suerte de borradura, de la Revolución al espacio de lo individual femenino. En *Las manos de Mamá*, la lucha armada es a un tiempo algo cotidiano que produce cambios en la vida doméstica y un ambiente generalizado de incertidumbre y violencia, y algo lejano a la narradora y a Mamá, un telón de fondo indiferenciado y sin matices donde sobresale la figura femenina en toda su fortaleza.



Balún Canán, la primera novela de Rosario Castellanos, publicada en 1957, también presenta una situación narrativa compleja. La primera y última partes están contadas por una niña de siete años, sin nombre ni herencia ni lugar en la sociedad en que vive, y que ha sido criada por una india maya en el estado de Chiapas. Aunque es la primogénita de César Argüello, el dueño de la hacienda de Chactajal, es marginada en varios ámbitos por ser mujer. La segunda parte la narra un narrador omnisciente y está interrumpida por monólogos interiores de distintos personajes.

Esta novela establece un complejo paralelo entre la destrucción de las culturas mayas de Chiapas y la del modo de vida producida ocurrida durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Este periodo de la historia de México es polémico pues, para muchos historiadores, supone tanto un «regreso» de la Revolución mexicana como su clausura definitiva. La Revolución mexicana, de 1910 apenas tocó el estado, y la obra muestra la problemática llegada del discurso y las políticas sociales «emancipatorias» del gobierno cardenista (principalmente en cuanto a educación, religión y tenencia de tierras, que se representan como fallidas en la novela). Sin embargo, la candorosa perspectiva infantil, marginal, pone en evidencia la complejidad, nunca solucionada en la obra, de las relaciones sociales entre las distintas clases y razas representadas, así como con cuestiones de género. A pesar del gran cambio que significa para los Argüello la implementación de las políticas «revolucionarias» cardenistas, estas no traen apa-



rejado ningún cambio real para los subalternos. La novela muestra que aunque cambien las leyes y la forma de gobierno, la vida cotidiana se mantiene en el mejor de los casos igual, aunque se sugiere más bien un horizonte de desconcierto y devastación profundos. A fin de cuentas, la novela no propone ningún cierre, ningún final o futuro feliz y en concordia, ninguna solución ni para la niña ni para la nueva sociedad que se está forjando.

Nadie me verá llorar, de 1999, es una novela en tensión y fuga, que apuesta por la indefinición, la subversión de certezas y la desidentificación, tanto en los temas que trata como en la forma en que lo hace. Está atravesada por cuestionamientos que desmontan la identidad femenina, la sexualidad, el progreso, la modernidad, y también la historia, la escritura de la historia y la reescritura de la historia.⁴ A primera vista no es evidente en qué periodo exacto ocurren los acontecimientos de la diégesis, sobre todo porque una de las estrategias narrativas es la superposición, como en un palimpsesto, de distintos tiempos; sin embargo, es posible reconstruir la cronología de la vida de los personajes y contrapuntearla con los acontecimientos de la vida nacional. El periodo amplio en que se inserta *Nadie me verá llorar* se sitúa en el lapso que va del Porfiriato (años antes de la Revolución) al auge del «Milagro Económico» mexicano (plena posrevolución modernizadora). Por otra parte, el marco narrativo fijo, desde donde se cuenta la historia de los personajes, se sitúa entre 1920 y 1921 (fin de la Revolución), cuando Matilda, el personaje principal, está recluida en un sanatorio psiquiátrico y tiene una relación *sui generis* con el fotógrafo de putas y locos Joaquín Buitrago. La temporalidad de la obra abarca las causas de la Revolución Mexicana, la ocurrencia de este acontecimiento y sus consecuencias, aunque siempre en un plano velado, porque en primer plano están las vidas rotas, fracasadas, incumplidas de los personajes.

Los personajes de esta novela son cabalmente marginales: no se identifican con ninguna ideología específica y no los mueve ningún motivo ulterior, a no ser la supervivencia diaria (tanto material como emocional y psicológica). Por otra parte, a pesar de que tanto Matilda como Joaquín tienen un sentido empírico y localizado acerca de la justicia, esto no los lleva a desear (mucho menos provocar) ningún tipo de emancipación colectiva. Así, el margen que interesa a Cristina Rivera Garza es el que se elige como estrategia de resistencia al eludir la identificación con una ideología o narrativa homogenizante. Se trata de personajes que no se dan por aludidos, que no se sienten interpelados ni por el pasado ni por el presente.

Matilda pasa los años entre 1908 y 1918 (los años de la Revolución) en el desierto de Real de Catorce, con Pablo, un extranjero melancólico y fracasado, alejados de todo y de todos, y perdidos en ensoñaciones de peyote y cielo azul. Matilda y Pablo deciden no adecuarse a las exigencias del presente que los conmina, y han rechazado todas las posibilidades de incorporarse a él para, en cambio, vivir en el margen no solo de la historia, sino del futuro.⁵ Matilda y Pablo se enteran de la Revolución por casualidad. Hacia 1918, caen en la cuenta de que los vientos

del cambio, la modernidad y el progreso, vientos ligados al proceso y la posrevolución, están llegando a Real de Catorce. Ante esto, Pablo se quita la vida y Matilda, en consecuencia, pierde la razón.

El narrador afirma que, cada uno por su lado, «Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas» (p. 173). Luego se hace un recuento de los acontecimientos históricos que sucedieron sin que ellos fueran conscientes: desde el inicio de la Revolución hasta la firma de la Constitución de 1917. Matilda y Joaquín «anduvieron siempre en las orillas de la historia, siempre a punto de resbalar y caer fuera de su embrujo y siempre, sin embargo, dentro. Muy dentro» (p. 174). ¿Cómo se puede, entonces, andar en la «orilla» y, sin embargo, estar «dentro»?

Como en el caso de *Las manos de Mamá* y *BalúnCanán*, en esta novela la Revolución Mexicana aparece como pura negatividad. Se representan sus causas y sus efectos, pero toda referencia a ella es indirecta o aparece como borradura. Aunque en gran medida el tiempo narrativo de la obra corresponde al contexto de este acontecimiento, este se representa como una ausencia. Como sus personajes, *Nadie me verá llorar* busca activamente mantenerse al margen de la ola del progreso, del discurso de la modernidad y de la (re)escritura de la historia.

4. En mi mirada a estas tres obras he buscado, más que las grandes diferencias que las separan, una cierta forma o «espíritu» común de representar la Revolución y el ser mujer en la historia nacional. El entrecruzamiento entre estos elementos y las estrategias literarias que moviliza cada uno de los textos resulta subversivo pues evidencia una desidentificación con el discurso patriarcal cifrado en la idea de nación revolucionaria y posrevolucionaria. Más que eso, me parece que estas obras se caracterizan por la *indeterminación* y por lo que solo he podido traducir con el neologismo «incontestabilidad» o *no contestabilidad*, que proviene de la acepción de una palabra en inglés para la que no hay una traducción perfecta al español: «*unanswerable*», que significa algo como «no ser contestable» o «no ser responsable» de algo o de alguien, en el sentido de no contestar o no responder a las expectativas de quien llama o interpela al otro. El ser «incontestable» es una estrategia de resistencia radical que consiste en preferir no darse por aludido, en no identificarse *en absoluto* con una situación. Es, así, desde mi perspectiva, el paradigma radical de la autonomía del sujeto en estos tres textos.⁵

Las mujeres de estas obras se mueven en un poder que demanda de ellas que ocupen el lugar que les corresponde, un poder que ha querido fijarles una identidad y asignarles un sitio en la nación. Sin embargo, ellas se rebelan siendo incontestables a esa demanda. En este sentido, volviendo, para terminar, al inicio de mi intervención, los personajes no se sienten aludidos por la gran narrativa nacional y no se identifican con la comunidad imaginada nacional apoyada por la literatura de sus contrapartes masculinos. Estas obras, entonces, movilizan una ejemplaridad dislocada que puede, en última instancia, ofrecer a las lectoras una identifica-

ción distinta con el discurso nacional, una suerte de identificación «incontestable».

Bibliografía

- Aguilar Camín, Héctor. *La guerra de Galio*. Mexico: Cal y Arena, 1990.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres y Nueva York: Verso, 1991.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- Campobello, Nellie. *Las manos de Mamá*. En *Las manos de Mamá. Tres poemas. Mis libros*. México: Factoría Ediciones, 2006.
- Castellanos, Rosario. *BalúnCanán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.
- Fenoglio Limón, Irene. «'Para alejarse definitivamente de la historia': *Nadie me verá llorar* y la incontestabilidad del margen». En Maricruz Castro Ricalde y Marie-Agnès Palaisi Robert, coords. *Narradoras mexicanas y argentinas (siglos XX-XXI)*. *Antología crítica*. París: Mare & Martin, 2011.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. En *Obras completas I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. 201-506.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Los relámpagos de agosto*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Mary Louise Pratt. «Mi cigarro, mi Singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello». *Cadernos Pagu* 22 (2004): 151-184.
- Revueltas, José. *El luto humano*. México: Ediciones Era, 1980.
- Rivera Garza, Cristina. *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets, 2006.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México: Punto de lectura, 2002.
- Spanos, William V., *America's Shadow. An Anatomy of Empire*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press, 2000.

Notas

¹ La primera versión de *Los de abajo* se publicó por entregas en el diario *El paso del Norte* en 1915. En 1916 apareció por primera vez como libro, y en 1920 la Imprenta Razaster publicó una versión con cambios sustanciales hechos por el autor.

² El debate sobre las características que conformarían un género o subgénero llamado «novela de la Revolución mexicana», y por lo tanto sobre qué obras corresponden o no a la categoría, es amplio y considera tanto cuestiones cronológicas como formales y temáticas.

³ Utilizaré el término «novela» para referirme a las tres obras, aun considerando que uno de los aspectos polémicos de *Las manos de Mamá* es, precisamente, la dificultad de clasificarla como tal por sus características formales.

⁴ Puede consultarse una lectura más amplia de esta obra en los términos que planteo a continuación, en mi artículo «'Para alejarse definitivamente de la historia': *Nadie me verá llorar* y la incontestabilidad del margen». En Maricruz Castro Ricalde y Marie-Agnès Palaisi Robert, coords., *Narradoras mexicanas y argentinas (siglos XX-XXI)*. *Antología crítica*. París: Mare & Martin, 2011.

⁵ En un giro al final de la novela, Joaquín decide, tras la partida de Matilda, darle una segunda oportunidad a su vida. Buitrago piensa en su futuro en términos opuestos a los de Matilda antes de irse de la casa de Santa María; él quiere «luz y aire, las imágenes de una vida normal» y desea «[s]er feliz» (p. 198). Puede inferirse, entonces, que Joaquín opta por ajustarse a las normas que había transgredido durante décadas para incorporarse al confort de una vida normal.

⁶ Para William Spanos, quien ha utilizado el término en el sentido de la política radical de resistencia que intento transmitir aquí, el ejemplo más claro de esto se encuentra en la actitud del personaje de la narración «Bartleby, el escribiente», de Herman Melville (201-202).

Sneja Gunew



Sneja Gunew constituye ella misma un buen ejemplo de aquello sobre lo que postula: el multiculturalismo y la globalización, en su sentido más positivo. Nació en Alemania, de padre búlgaro y madre alemana y, cuando tenía seis años, su familia se mudó a Australia, el «tercer lugar» del que habla la autora en «Lectura». Se graduó en la Universidad de Melbourne y completó sus estudios en las universidades de Newcastle (Australia), Toronto y Leeds. Está especializada en teoría feminista, teoría postcolonial y multicultural y en teoría de grupos minorizados étnicos y diaspóricos. Actualmente es Catedrática en el «Instituto de Estudios Interdisciplinarios» de la Universidad de British Columbia, en Canadá.

Como escritora y crítica literaria tiene un amplio *curriculum*. Ha contribuido con narraciones breves a muchas antologías, ha escrito numerosos artículos sobre la experiencia multicultural y la literatura escrita por mujeres y ha editado y coeditado varias antologías y estudios sobre el tema. Sirvan como ejemplo las siguientes: *Displacements: Migrant Storytellers* (1982), *Beyond the Echo: Multicultural Women's Writing* (1988), *A Bibliography of Australian Multicultural Writers* (1992) y *Feminism and the Politics of Difference* (1993), entre otros libros. Ha escrito también *Framing Marginality: Multicultural Literary Studies* (1994) y *Haunted Nations: The Colonial Dimensions of Multiculturalisms* (2004).

En las narraciones «Lectura» y «Madre / Matrix», que se han traducido del inglés, Sneja Gunew ahonda en los misterios del bilingüismo y de las relaciones familiares, así como de la afición de ambos temas en la infancia. Gunew es una autora precisa y austera con el lenguaje, que comunica un sinfín de sensaciones con frases cortas y yuxtapuestas; lo que, unido a la proverbial ductilidad del inglés, complica la traducción de su obra. Esta dificultad ha sido patente en los títulos: «Lectura» ha sido la opción definitiva para un gerundio, «Reading», que engloba, en inglés, tanto la temporalidad como la permanencia; la traducción literal, «Leyendo», resultaba, sin embargo, forzada para un título conciso en español, de ahí la sustantivación del sentido. «Madre / Matrix» es una traducción aún más libre, ya que era imposible jugar con las palabras literales «Mother» y su trasmutación en «Home» del título inglés: «MO[T]HE[R] / H[T]OME[R]». Puesto que «Madre» conserva todas las connotaciones de la palabra en inglés, me pareció que «Matrix», en cuanto que matriz, era un buen vehículo translacional para «home», «origen» y, por tanto, genealogía.

Sneja Gunew, «Reading» y «MO[T]HE[R] / H[T]OME[R]». *Frictions. An Anthology of Fiction by Women*, editado por Anna Gibbs y Alison Tilson. Melbourne: Sybylla Cooperative Press and Publications Ltd, 1982.

Traducción e introducción: María Socorro Suárez Lafuente, Catedrática de la Universidad de Oviedo, España.



Lectura

En mis sueños trato de agarrarme al alemán que sé y, a través de ese talismán, llegar a la lengua de mi padre, de la que, una vez, me enseñaron el alfabeto – no mi padre, sino un sustituto. Me dijeron que aprendiera la lengua de este tercer lugar.

Así que, en mis sueños de capa y espada, intenté transgredir el género para hacerme con mi destino. Mientras aprendía la lengua de la luz del día, era consciente de las sombras del otro código, del anacronismo de la lengua prohibida de la raza dominante, influida por cuentos infantiles y transformada por mi madre.

Fue esa lengua, con sus filigranas gótico barrocas, la que primero me abrió sus puertas - signos hechos historias. El proceso permanece, pero esa lengua transmuta ahora en oro solamente mis sueños. Ha marcado su derecho a mi mundo interior. Los Jesuitas exageraron: a los cuatro ya era demasiado tarde.

Desde las sombras, mi lengua dominante femenina sabotea mis pasos diurnos y los convierte en barro. Soy tan lenta. Por la noche, con mi cola de sirena rechazo todas las ofertas que me hacen desde la tierra. Es el único momento en que puedo nadar.



Madre / Matrix

En los sueños de mi madre hay muchas mansiones y ninguna incluye la casa que ocupó durante treinta años. Ni la casa ni su cuerpo la representan. Ambos la avergonzaban y estaba siempre tapando fallos. «Burdo» era una palabra que escuchábamos a menudo y que, según el uso que ella le daba, significaba desarrollo retardado y falta de energía primordial. Su propio cuerpo podría haber inspirado un culto primitivo, una *magna mater* a escala, pero su casa podría provocar a un pirómano en el mejor de los casos. Sus sentimientos alcanzaron la crisis al morir mi padre, cuando le entró el pánico a vender la casa, porque, ahora estaba claro, esta, y no la nueva en el campo que mi padre nunca habitaría, era la que representaba su matrimonio.

Esa mansión de la esquina de extensiones improvisadas había sido la base de la mayoría de sus riñas - las que no tenían que ver con nuestras propias extensiones hacia la madurez. Siempre estaba en proceso de construcción y reflejaba la manera de ser de mi madre solamente a través de lo que hacía mi padre, o prometía que iba a hacer. La mujer es, el hombre no... hace. A pesar de que la pintura se escachaba, los paneles se abombaban y cada año nuevas camadas de gatitos eran lanzadas por el agujero del tejado por sus protectoras mamas, mi padre no se decidía a contratar ni las reparaciones más básicas. Suponía un comentario demasiado doloroso a su manera de ser. Lo camuflaba con disquisiciones frecuentes sobre la falta de disciplina case-

ra de mi madre. Lo cierto era que, empeñada en la búsqueda de su glamuroso espejismo, mi madre sólo podía justificar el tedio de las labores del hogar con renovaciones continuas.

Ocasionalmente, su tornado de purificación iba más allá de la casa y llegaba al jardín, donde engendraba complicados proyectos. Durante meses se afanó a través de un entramado de trincheras embarradas - una imagen congelada de un mundo flotante japonés. Más tarde levantó una acogedora rocalla contra la pared; la casa se quejó produciendo tijeetas. Mi hermano más pequeño, que estaba en la edad de tomar las palabras en su sentido literal, se negaba a ir a la cama hasta que sus orejas estuvieran tapadas con una pañoleta. La plaga cedió en cuanto se quitó la rocalla y la pañoleta no dejó huella (hasta donde yo puedo apreciar) en la personalidad adulta de mi hermano. Al final mis padres llegaron a un compromiso accediendo a que fueran otros los que construyeran su futuro doméstico en otro lugar. Incluso entonces mi madre tuvo que ajustarse a las necesidades económicas, apañarse, como siempre había tenido que hacer en este país. Pero se aferró a un accesorio: la idea de una mesa de comedor lo suficientemente grande para sentar a toda la familia, como si eso asegurara la preservación de nuestra dinastía, nuestra supervivencia en suelo extraño.

Todavía está esperando por la mesa, y nosotros estamos menguando, como ella temía.

Ilustraciones: Hanna G. Chomenko.

Color de Cuba: Portocarrero / 100*

Ramón Vázquez

Hace ya bastantes meses que el reducido equipo de la Fundación Arte Cubano comenzó a trabajar en lo que, según pensábamos, debía ser nuestro libro más ambicioso y cuidado. Queríamos publicar un volumen de obras escogidas de René Portocarrero, para celebrar su primer centenario. Sabíamos que, por la sobreabundancia de su producción y su personalidad, sería una larga tarea, pero ya avanzado el trabajo advertimos que teníamos en nuestras manos no solo un libro más rico que el inicialmente concebido, sino otros dos más, todos complementarios. Nos decidimos por los tres. No hacerlo hubiera sido desperdiciar esfuerzos y entusiasmo, hallazgos interesantes, textos olvidados o prácticamente inéditos, y sobre todo, desaprovechar la oportunidad de dar a conocer a los interesados nuevas obras, que a veces arrojan otra luz sobre lo ya conocido. Es decir, ampliar el conocimiento sobre este artista más allá de todos los lugares comunes que lo asedian.

El primero de esos tres libros se presenta hoy. Está dedicado a la serie *Color de Cuba*, pintada en 1962 y 1963 y exhibida en la Galería de La Habana en mayo-junio de 1963. Con este libro, que abre con un logotipo conmemorativo del Centenario de Portocarrero, estamos celebrando también el Cincuentenario de un hito, no sólo en la obra de este pintor sino en todo el arte cubano.

¿Qué tiempo hace que no se ve y se disfruta y se comprende la hazaña de Portocarrero con esta colección magistral? Nuestro Museo Nacional de Bellas Artes tiene, como casi todos los museos del mundo, una constante avaricia de metros lineales y cuadrados, que nunca se satisface. De *Color de Cuba* se muestra en las sa-

las cubanas una *Santa Bárbara*, un *Diablito* y una *Figura de Carnaval*. Pero, en cambio, en sus almacenes se custodia la serie de pequeños óleos, casi completa.

En el libro se reproducen unas cien obras, casi todas en color. Quisimos restaurar el concepto que Portocarrero dio al conjunto. En la Galería de La Habana no solo se exhibieron esos pequeños óleos de fiestas, personajes y santos populares, sino también ciudades, catedrales, y grandes dibujos de mujeres, que el pintor llamó curiosamente *Interiores del Cerro*, retomando, en otro nivel, las escenas de 1943. Presidiendo la exposición, el *Paisaje de La Habana* o *La Ciudad*, pintada en 1962 para el Palacio de la Revolución.

La inclusión en el libro, que hoy presentamos, del texto escrito especialmente por Alejo Carpentier para aquella muestra, elevó notablemente su importancia. Así se fijaba el nivel general que debía tener la edición: una breve documentación gráfica de la exposición; anexos gráficos y documentales; fotos antológicas originales: una de Carpentier por Paolo Gasparini, otra de Portocarrero por Cartier-Bresson y ocho fotos del pintor rodeado de sus óleos, pertenecientes a un espléndido conjunto de *Mayito*.

La página que en estos libros se dedica a los créditos siempre resulta insuficiente para agradecer a todos los que han contribuido con su trabajo: no importa cuán modesto haya sido. Sin embargo, hoy debo mencionar varios nombres en particular.

En primer lugar, a la Dra. Graziella Pogolotti, Presidenta de la Fundación Alejo Carpentier, quien se entusiasmó con la idea tan pronto le fue comentada. Graziella no solo ofreció el texto de Carpentier. Hizo más: nos



abrió puertas y mantuvo su apoyo, como ha hecho siempre.

¿Qué decir de la contribución del Museo Nacional de Bellas Artes, de su directora, Moraima Clavijo y de su subdirectora técnica, Luz Merino Acosta, que no se haya dicho ya en la presentación de cada uno de los libros que hemos realizado? Sin el Museo, no hubiera sido posible ninguno de ellos. Así ha sido en este caso, en que tuvimos nuestro espacio reservado en medio de las grandes tareas que se desarrollan por el centenario de la institución. Quizás este contacto frecuente ha creado en aquellos que nos atienden una sensibilidad especial hacia nuestros proyectos, cuyos resultados han visto en concreto. Me complace señalar aquí a los compañeros que atienden la documentación, a los jóvenes conservadores y restauradores, que siempre pusieron una *extra* en su trabajo. Quizás porque ellos estaban descubriendo un Portocarrero desconocido, que les provocaba asombro y deslumbramiento.

El más entusiasta de estos «descubridores» fue, sin embargo, el fotó-

*Palabras pronunciadas en la presentación del libro *Portocarrero, Color de Cuba*, Introducción de Alejo Carpentier. Ramón Vázquez, Axel Li y José Veigas, editores. Sevilla: Ediciones Vanguardia Cubana, 2012.

Donde los trovadores dialogan y filman*

Guillermo Rodríguez Rivera

grafo Ricardo G. Elías, de cuya profesionalidad y dominio de los secretos técnicos no es necesario hablar. Pero creo que con Portocarrero, Elías se excedió en su exquisitez, en su cuidado obsesivo por atrapar lo que el artista había puesto en el papel o en la tela. De la calidad de su trabajo parte la excelencia de las reproducciones del libro.

Todos estos materiales dispersos adquirieron la forma de un objeto bello en sí, un libro, gracias a los diseñadores, Julieta Mariño y Noel Enrique Díaz. A ellos, por su inventiva y por su paciencia infinita con los editores, les estamos también muy agradecidos.

No debo extenderme más. Quizás apenas anunciarles que pronto nos veremos para la presentación de otro tomo, profusamente ilustrado, ya en manos de la diseñadora, y que abarca textos de y sobre Portocarrero desde 1936 hasta 2010.

El locutor y periodista Orlando Castellanos (1930-1998) fue uno de esos raros sucesos que le ocurrieron a la radio cubana y que, por su excepcionalidad, ha merecido perder peso a haber trabajado para un medio que pareciera ser el portavoz de lo efímero.

Una vez que la señal de la radio se eleva por los aires y avanza unos metros o miles de kilómetros buscando el receptor que la reciba y el oyente que la haga suya, ese embrujo es capaz de sobrevivir muy corto tiempo.

El hablante de la radio es una suerte de juglar mediático que puede transmitir su mensaje de un continente a otro, pero ese mensaje desaparece tan velozmente como desaparecían las notas de una balada que se cantaba en una corte o en una plaza en los días de la baja Edad Media.

La modernidad, sin embargo, ha creado nuevos artificios para conseguir que esas señales se conserven, para lograr que el mensaje perdure; ninguno tan importante como el magnetófono, que apresa ese sonido que es la voz y resulta capaz de reproducirlo cuando ya hace mucho que se ha esfumado del espacio.

Antes que cualquier otro inventor, habría que mencionar al danés Waldemar Poulsen. Hacia la década de los años sesenta del siglo XIX, Poulsen era un joven que había fracasado en sus estudios de medicina en Copenhague. Así, buscó empleo en la empresa telefónica de su país. Allí, ideó la manera para grabar y conservar los mensajes telefónicos. La voz era registrada por un hilo de acero que corría entre dos polos magnéticos. Una vez recogida, la voz humana podía reproducirse desde ese mismo sitio.

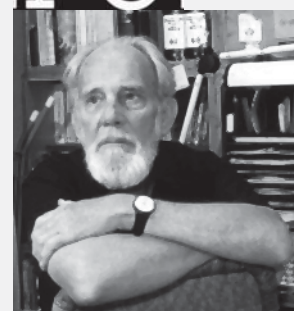
Pero la magia siempre ha tenido sus reglas; ni el mago más potente puede

escapar a ciertos condicionamientos que la realidad impone. El hada de «La cenicienta» sabía que su magia terminaba a las doce de la noche; los reyes que llevaban oro, incienso y mirra al mesías recién nacido, tuvieron que descubrir la estrella que debía guiarlos. Castellanos, el locutor avileño que era dueño de una emisora radial que lo embrujó del mismo modo que él se hizo capaz de embrujar con ella, también supo entender el signo de los tiempos que llegaban. La Revolución Cubana lo convirtió en el periodista que se lanzó a hacer la gran crónica de los protagonistas de la cultura de su país, de América y hasta, de algún modo, también del mundo.

Orlando Castellanos participó en la organización de esa entidad esencial de la comunicación en la isla que se llama Radio Habana Cuba. En 1971 creó allí un espacio que tituló con un oxímoron: le puso por nombre «Formalmente informal».

La formalidad acaso la ponía el desfile de personalidades que por allí pasaba; allí estaban bailarinas como Alicia Alonso, cantores como Víctor Jara y Pablo Milanés, escritores como Camilo José Cela y Gabriel García Márquez, cineastas como Mario Camus y Tomás Gutiérrez Alea; lo informal, acaso era la conversación que el locutor periodista tenía con sus entrevistados, que podía transitar de lo más trascendente a lo más personal, porque Castellanos tenía en cuenta que, en ciertas personas, lo personal puede ser también muy relevante.

Castellanos procuró vincularse a ciertos espacios en los que circulaban importantes personalidades que venían a Cuba. Le recuerdo entre los jurados del Premio Casa de las Américas reunidos en una ciudad al centro-sur de Cuba, dialogando con ellos sobre todo lo que tenían que decirle



Orlando Castellanos

Tras la guitarra la voz
Orlando Castellanos

Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau



y, también, sobre lo que él conseguía que le dijeran.

En 1990, las ediciones de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba editaron el primer volumen con las entrevistas hechas por Castellanos para aquel espacio radial. Muchas de ellas, ya habían sido recogidas por revistas cubanas y latinoamericanas. El éxito del volumen motivó que pocos años después, apareciera un segundo volumen bajo el título de *Palabras grabadas*.

Orlando Castellanos se fue demasiado rápidamente de la vida, cuando aún conservaba sus mejores cualidades de periodista. Su enorme archivo de voces mantenía zonas que, sin duda, valía la pena conservar y dar a conocer.

Para suerte de todos, Castellanos designó como albacea de su legado periodístico a Virgen Gutiérrez, escritora y filóloga, quien fuera su última compañera de la vida.

Virgen ha sabido explorar esa selva de palabras, hurgar en las inacabables grabaciones del maestro y extraer de allí frutos sonoros y legibles, que ha puesto a disposición de un montón de interesados receptores.

Destaco entre esos logros la colección Palabra viva, realizada en el Centro Pablo de la Torriente Brau, en la que, cassettes primero y después discos compactos, han conformado una invaluable colección de entrevistas con grandes autores cubanos como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Onelio Jorge Cardoso, Dulce María Loynaz, y de América y España, como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Rafael Alberti donde, después de dialogar con el entrevistador, los escritores leen fragmentos de su obra.

El pasado año, las Ediciones del Instituto de Arte e Industria Cinematográ-

Virgen Gutiérrez



ficos, (ICAIC) dieron a conocer *Yo también amo el cine*, donde entrevista a cineastas cubanos y extranjeros.

En la Feria del Libro de La Habana de este año 2013, la eficiente compiladora Virgen Gutiérrez nos ha entregado otro libro de entrevistas de Orlando Castellanos: *Tras la guitarra, la voz*, donde el incansable periodista dialoga con los integrantes de esa tendencia en la canción cubana del siglo XX que es la Nueva Trova. Hay aquí entrevistas con los fundadores de esa dirección musical (Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Nicola) y con los que inmediatamente después integraron el ya institucionalizado Movimiento de la Nueva Trova (Vicente Feliú, Sara González, Augusto Blanca, Amaury Pérez, Alberto Faya), coincidente en el tiempo con la aparición del Grupo de Experimentación Sonora, que en el ICAIC organizó Alfredo Guevara, con la dirección del gran guitarrista, compositor y director musical Leo Brouwer.

Los (entonces) jóvenes trovadores, cuentan algunas de sus múltiples experiencias como artistas en Cuba y en el mundo. Casi nunca Castellanos se ha conformado con una única entrevista, sino que va entrando en la vida de estos músicos en diferentes momentos de su evolución artística. El lector escogerá –si no quisiera

elegirlos a todos– los trovadores de su preferencia pero yo, voy a recomendarles algunas: la muy abarcadora a Silvio Rodríguez que en el libro se titula «Por haberme hecho cantor, me ha sucedido casi todo» y la hecha a Vicente Feliú en el hogar del periodista, que por ello se titula «Conversando en casa». Allí, Vicente, además de trovador, revela en él al organizador del Movimiento de la Nueva Trova y, de algún modo y, por algún tiempo, su secretario de relaciones exteriores, donde se dibujan los nexos de la Nueva Trova cubana con los movimientos hermanos de América y España. Allí, con la modestia que es uno de sus adornos, Vicente exalta la preeminencia de Pablo Milanés y Silvio Rodríguez dentro de la tendencia musical.

La compiladora ofrece además dos anexos en los que se consignan las canciones grabadas por los trovadores con el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y las canciones de todos que figuran en las obras del cine cubano.

Un buen libro, en fin, lleno de información para los estudiosos de esa música o, simplemente, para sus numerosos gustadores en Cuba y fuera de ella.

Nota:

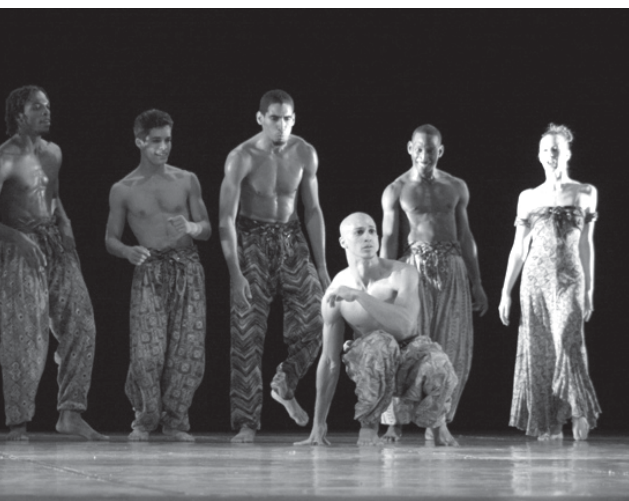
* Orlando Castellanos: *Tras la guitarra la voz*, compilación de Virgen Gutiérrez, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 2012.

DANZA CONTEMPORÁNEA DE CUBA

Re-estreno de *Compás*, del holandés Jan Linkens.

Veteranos y novatos se entregan al compás de Linkens

Reny Martínez



posibilidades atléticas de los bailarines de ambos sexos, con una exploración en los movimientos explosivos del ritmo, sobre las pautas musicales de un variado rango de estilos y autores (foráneos y nacionales). La segunda se concentra, de manera inusual y contrastante, en la «búsqueda de las sensualidades» propias de una cubanísima idiosincrasia, como exhiben estos dotados

Después de una larga ausencia de los escenarios locales, Danza Contemporánea de Cuba retorna cargada con una rica cosecha de reconocimientos, tanto del público como de la crítica especializada, obtenida en varias importantes plazas europeas donde desplegaron su buen quehacer profesional. La agrupación insignia de nuestra vanguardia danzaria sube al escenario del capitalino teatro Mella con el restreno de *Compás*. Su estreno mundial ocurrió hace una década, en la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, por lo tanto de los treinta bailarines de su elenco de entonces, solamente estarán cuatro, y veintiséis lo ejecutarán por primera vez. Igualmente, hubo que rediseñar la iluminación escénica, así como el vestuario original.

La excelente pieza del bailarín y coreógrafo holandés Jan Linkens (Maastricht, 1958), está compuesta de dos secciones, con un breve paréntesis interactivo lúdrico después del intermedio, y como decía el programa de mano del estreno en 2003, «concebidas con intenciones bien definidas». La primera es una muestra rotunda de las brillantes

bailarines. El soporte musical, es impactante tanto el electroacústico minimalista de Phil Glass, como los atronadores ritmos sonoros del conjunto estadounidense Los tambores del Bronx, así como las cadencias de la melódica música del cubano Ernesto Lecuona (a partir de una banda cinematográfica), que a veces logra erguirse como una protagonista más, «en paralelo».

Si bien las figuras consagradas, desde su primera puesta en escena, como las deslumbrantes Jenny Nocado, Marta Ortega, o los sobresalientes Yosmell Calderón y Yoerlis Brunet, consiguen dominar las eclécticas secuencias con «esplendor interpretativo», los novatos, por su parte, quedan algo rezagados y opacos. A pesar de sus esfuerzos en las dinámicas sostenidas, sus calidades de movimiento no se equiparan a los antes mencionados. Se necesita un más riguroso trabajo de torsos y giros, que equilibre este desbalance ante los saltos prodigiosos.

Nota aparte merece el debut de la joven y rubia bailarina Gabriela Burdsall —con el respaldo genético de su excep-

cional abuela, Premio Nacional de Danza Lorna Bursall—, aquí como «La Bella Cubana», por la «gracia y refinamiento» que imprime a la interpretación psicológica del personaje en cada aparición. No obstante, todavía requiere de un mayor fogueo en esta lid, y seguros estamos de que logrará cautivarnos. Ella intervino como maestra de ceremonias en la secuencia danzario-humorística, que gozosamente hizo participar al público desde sus lunetas. Un holandés nos muestra sin folclorismo una interpretación creativa de los ritmos cubanos.

Marzo de 2013.

Fotos: Buby



Fotos de *Compás*, Danza Contemporánea de Cuba.

BLANCANIEVES en ambiente taurino

Daniel Céspedes

¿Por qué España y Francia a estas alturas asumen cinematográficamente una invención popular de habitual alcance infantil como *Blancanieves*? Acaso se argumentaría que para reafirmar a la española la universalidad del cuento consagrado por los hermanos Grimm. Acaso ¿por qué no? para explayar lo español tomando como excusa lo ya establecido. Mas un director como Pablo Berger sabe en primer lugar que una y otra lisonja están de más. Por otra parte, el cuento (aún en sus orígenes) pellizcó siempre algo más que la candidez: aspiramos a reconocer a veces un niño dentro de la experiencia, pero ella entraña vivirlo todo. O casi todo. De ahí un recorrido audaz y sutil en cuanto a cómo contar una historia de muchas lecturas sin ponerla en solfa. Berger tuvo a bien la interpretación y lo alusivo a la desnuda remodelación en un año de varias *Blancanieves*. Rodada en blanco y negro y con otras pizcas gráficas rememorativas del cine silente, la *Blancanieves* escrita y dirigida por Berger no distrae con una puesta en escena agasajadora. Se siente el homenaje, pero no distingue esa morriña incierta por el cine pasado. Se ha querido buscar la forma eficiente para una historia capaz de sostenerse por fundamentos un tanto esperados, aunque con ironías sorprendentes. Ahora, no pensar que la postura *retro* en la imagen es simple amago decorativo; menos, que viene a mirar lo que el relato narrado muestra. Está la historia, engrandecida por la iluminación y la escenografía a todas luces explícitas, la cual se debe a cuanto alude cada caracterización, sobre todo, la madrastra de Maribel Verdú, cuyo patrimonio fisonómico expresa cuanto en maldad esconde el mejor personaje de esta Blanca-

nieves. Pero antes está el relato, har- to significativo a consecuencia del universo espacio-temporal, sobre todo contextual en el que se inscribe. ¿Qué hay detrás de ese ambiente taurino en que se desarrolla esta historia de *Blancanieves*? Si al director se le hubiera ocurrido adentrarse en el vasto universo tauromáquico, de seguro habría realizado un documental. Pero como lo suyo es representar el recorrido formativo de una heroína que la quieren hombre desde su nacimiento, entonces lo taurómaco adquiere una categoría simbólica. *Blancanieves* tendrá que enfrentarse a serios «sinsabores» o al menos sortearlos: haber nacido niña cuando el padre esperaba lo opuesto; recordar a la madre muerta por un retrato, estar bajo la tutela de su madrastra... ¿Y qué salida encuentra? Pues hacerse torera, o mejor, casi torero. Mas, valdría preguntarse, ¿hasta dónde ello representa una maniobra del personaje femenino para, primero, ser aceptada por el progenitor; más tarde, para imponerse en una sociedad machista y patriarcal? Recordemos la enseñanza torera con el padre, la dificultad de la misma reflejada en el rostro infantil de Carmen cuando él le aconseja: ¡*Baja las manos!* Antonio Villalta sonríe y luego ella le corresponde, y a uno le queda por evocar «Veinte años de caza mayor, del Conde de Yebes», impresionante prólogo de José Ortega y Gasset, de donde vale traer a colación el siguiente fragmento: «...torear no es cazar. Ni el hombre caza al toro ni este, al acometer, lo hace con intención venatoria. La tauromaquia es, en efecto, algo así como una lucha tan *sui generis* que, en rigor, tampoco es eso».¹ ¿Y qué es la tauromaquia o al menos qué la caracteriza? Esperemos que Carmen/*Blancanieves* crezca y logre contenerse en el transcurso de su iniciación



como heroína. Ah, presiento recurrir de nuevo a Ortega y Gasset. Mansa aún al ser encontrada por los enanitos toreros, *Blancanieves* parece volver al llamado rito de sumisión, al decir de Jung: no recuerda quién es ni qué ha venido a hacer en este mundo. Solo cuando es capaz de enfrentarse al toro que golpea al pequeño y orgulloso Jesusín, sentimos que se adentra en el período de liberación. Aunque de autonomía inconsciente, pues no logra recordar su nombre. Sale airosa en el encuentro taurino y aquí vienen tres preguntas que con escuetas contestaciones salvan su situación como personaje aparentemente frágil. La primera: «¿Dónde aprendiste a torear?» Después, «¿Te gustaría quedarte con nosotros?» Y por último, «¿Todavía no recuerdas tu nombre?» Y como si ello fuera poco uno de los siete admiradores expresa: «Te llamaremos *Blancanieves*, como la del cuento». Y ahora cabe



asegurar: la joven Carmen es aceptada por casi todos los enanitos por las siguientes condiciones: torera, mujer y por poseer cierto encanto que recuerda a la princesa del cuento popular. ¿Quiénes mejor que ellos para comprender la diferencia frente a la vida, referida esta última en el arte de torear; frente al toro, alegoría de tantos obstáculos, como de la sociedad aplastante, de la humanidad egoísta y parcial? Pero: «El toro no quiere tener al torero ni vivo ni muerto, sino, al contrario, lo que quiere es suprimirlo, aniquilarlo, «quitárselo de delante», desmaterializarlo. Por eso cuando le ha corneado a sabor y tiene la impresión de que ya no existe, lo deja allí, lo abandona y procede sin más a otros menesteres». ² Carmen/Blancanieves quiere cambiar tal situación en su avance como torera, incluso ignorando (no sabe leer) el contenido del contrato que el apoderado Carlos Montoya le presenta y antes (claro está) la forma ambigua de él al sacar la punta/puñal/pene de la pluma. Aún no recuerda ser la hija del legendario Antonio Villalta.

El tiempo ha pasado desde la caída de Villalta. La Colosal de Sevilla respira otra modernidad: abre sus puertas a Blancanieves, cuya indiscutible fama le garantiza estar en la portada de una revista social de importancia. Otras dificultades se le avecinan: el reconocimiento de su paradero por la madrastra, el cambio de toro por el envidioso Jesusín y acaso la reafirmación de su arrojo en el eterno ciclo heroico: nacimiento, desarrollo, plenitud y decadencia. A continuación un conocido de Villalta le hace saber quién es ella y cuanto puede resultarle

un conflicto termina por reanimarla a continuar la faena del padre: ¿triunfar en la Colosal o demostrar que es tan torera/o como su antecesor? Pablo Berger le concede una proyección superior: Blancanieves domina al cornúpeta y este, como sabiéndose indultado, termina por retirarse. Mujer/hombre complaciendo el reclamo de la multitud. Acaso en el fondo, la humanidad en su intento de dulcificar el costado amargo de la sociedad.

En pleno disfrute de su éxito, Blancanieves es agasajada por todos los presentes en la Colosal y la madrastra está allí para obsequiarle una manzana. El rostro de la maldad le parece conocido a la joven, pero como el presente es tentador (¿a quién se le ocurre regalar una manzana a un vencedor taurino?) acaba por aceptarlo. Enseguida quiere morder el fruto pero la detiene la montera del padre que le lanzan. Luego no se aguanta y degusta la manzana que otra vez se le ofrece. ¿Efecto? Su varón de fondo cae. ¿Descuido o ignorancia? No recuerda el cuento por el que la conocen. Al mismo tiempo, reminiscencia del pasaje bíblico donde el yerro es incuestionable obra de mujer. Y mujer tendrá que parecer al yacer «eternamente» en la caja de cristal (le ha crecido

el pelo, lleva en sus manos la y ¿salvarla? El cuento quiere imponer su salida; pero la historia vivida de la protagonista le media más de la cuenta. No por gusto una dama también quiere besarla y de nuevo el director exhibe otra constelación ambigua para toda suerte de observador. Más tarde sí, ¡el esperado destino de Blancanieves! Y no, ni príncipe ni incorporación afectada. Solo un gran plano detalle de una lágrima vertida que calla el auténtico motivo. Lo de Pablo Berger no tiene nombre.

Y ya al cierre recuerdo el inevitable ocaso de la madrastra inmensa de Maribel Verdú, madrastra sin espejo mágico: no necesita redundar su malquerencia. Ahora, ¿es su muerte un reclamo del cuento original o resultado de la apatía de ella ante la taumaquia? No sé qué ha pesado más.

Notas

¹ Ortega y Gasset, José. *Ensayos Escogidos*. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Madrid: Ediciones Aguilar, 1957, p. 123.

² *Ibidem*, p. 124.



Centenario del Museo Nacional de Bellas Artes

El Museo Nacional de Bellas Artes llega a sus cien años de existencia. Esta institución, considerada una de las más valiosas de América Latina y el Caribe, posee la mayor colección de arte cubano del mundo, además de atesorar piezas representativas de encumbradas escuelas europeas y colecciones de arte antiguo.

El 28 de abril de 1913 fue inaugurado como Museo Nacional de la República, el cual contemplaba en aquel entonces secciones de arqueología, antropología, bellas artes, historia natural, archivo y biblioteca, entre otras. Tras el triunfo de la Revolución, el museo que hasta ese mo-



mento fungía como enciclopédico, se especializaría sólo en historia del arte. Inicialmente su sede estuvo en las proximidades del actual Hospital Hermanos Ameijeiras, en La Habana. Y luego de un accidentado periplo, víctima muchas veces de la desidia oficial de aquellos años, finalmente ocupó con un moderno edificio el área de la antigua Plaza del Polvorín. A este, al que se le asignó la función de acoger la colección de arte cubano, se sumaron a inicios de este siglo otras dos sedes: uno para oficinas y otros menesteres, y el antiguo Centro Asturiano, dedicado a la colección de arte universal.

Con motivo del centenario, la institución ha programado una amplia jornada de celebraciones, que incluye exposiciones y un encuentro internacional. Las muestras, de acuerdo con Moraima Clavijo, su directora, tienen un carácter historicista y resumen todo lo que ha ocurrido en estos cien años. La funcionaria adelantó, además, algo de la mayor importancia: este año el Museo concluirá la documentación de todos sus fondos.

Festival del Caribe:

Patrimonio Cultural de la nación

Declarar al Festival del Caribe, Patrimonio Cultural de la Nación, fue la propuesta que hizo en Santiago de Cuba

Miguel Barnet, presidente de la UNEAC, luego de escuchar los pormenores de este gran evento por los miembros de su Comité Organizador. El destacado intelectual explicó los merecimientos del Festival para ser honrado con esta condición, luego de treinta y tres años ininterrumpidos de fecunda labor creativa, resaltando el quehacer de los genuinos portadores populares de la Isla, de la región caribeña y otras áreas geográficas.

Puntualizó Barnet que este era el momento ideal, precisamente en el Año del Aniversario 60 de los Asaltos a los Cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes, cuyo Acto Central será precisamente el próximo 26 de julio en Santiago de Cuba.

Orlando Berges, Director de la Casa del Caribe aprovechó la oportunidad para recordar que la Fiesta del Fuego o Festival del Caribe, tendrá ocasión del 3 al 9 de julio próximos y estará dedicado a los estados caribeños de Colombia. Se espera entonces la visita de unos doscientos creadores de ese país a los que se unirá un número superior a mil trescientos procedentes de una veintena de países.

Falleció Alfredo Guevara

Gran pesar nos deja, sin duda, la desaparición física de Alfredo Guevara, director del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, y quien fuera además creador y presidente fundador del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en marzo de 1959.

Colaborador de nuestras páginas, y compañero de Fidel Castro en la Universidad de La Habana, de donde salió con un título de Derecho, había merecido la Orden Félix Varela de Pri-



mer Grado, otorgada por el Consejo de Estado de la República de Cuba, máxima distinción de la Cultura

cubana; y asimismo, en 2003 le fue otorgado el Premio Nacional de Cine. Nació en La Habana el 31 de diciembre de 1925. Cursó estudios superiores de Dirección Teatral. Fundador del Grupo Teatro Estudio y de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. En 1955 participa, junto a Julio García Espinosa y otros cineastas, en «El Mégano», filme documental considerado antecedente del Nuevo Cine Cubano. **(Redacción Digital Rebelde)**

Miriam Ramos:

Gran Premio Cubadisco 2013

Muy satisfecha debe sentirse esta conocida cantante y compositora, pues mereció este Gran Premio por un hermosísimo disco, el compilatorio en tres volúmenes titulado *La canción cubana*, obra grabada bajo el sello Producciones Colibrí. Y a ello se añade, además, que previamente había recibido uno de los Premios de Honor del certamen discográfico por la obra de toda una vida. El tríptico obtuvo también lauros en las categorías de Cancionística, Trova Tradicional y Compilación.



La canción cubana agrupa tres etapas del movimiento musical de la Isla. El primer volumen se titula «De la tradición», el segundo «Entre 1948 y 1960», y el tercero «Entre 1962 y 2002»; grabaciones que contaron con la magistral participación del laudista Barbarito Torres y los pianistas Ernán López-Nussa y Rolando Luna.

Portillo de La Luz, otro adiós

Otra nota triste para la cultura cubana, sin duda, lo fue el fallecimiento a los noventa años de edad de César Portillo de la Luz, uno de los más destacados músicos cubanos. Considerado uno de los fundadores del filin, esa manera tan peculiar de interpretar el bolero, Portillo de la Luz se distinguió por sus composiciones de gran ela-

boración poética, amplio sentido armónico y líneas melódicas de gran riqueza. Su conocida obra como autor enriqueció el patrimonio de la canción cubana y universal con temas como «Contigo en la distancia» y «Tú mi delirio», ambas con más de cien versiones; y otras como «Sabrosón», «Noche cubana», «Realidad y Fantasía» y «Canción de un festival».

Entre los intérpretes más reconocidos de sus obras se encuentran Nat King Cole, Pedro Infante, Litto Nebbia, German Valdez (Tin Tan), José José, Pedro Vargas, Lucho Gatica, Luis Miguel, Luis Mariano, Plácido Domingo, Caetano Veloso, María Bethania y la Orquesta Sinfónica de Londres, entre otros. **(ACN)**

Recibe Fina García-Marruz Orden José Martí

Por sus notables aportes a la investigación y divulgación de la obra del Héroe Nacional de Cuba, la destacada intelectual Fina García-Marruz mereció la Orden José Martí del Consejo de Estado, de manos de su presidente, el General de Ejército Raúl Castro Ruz. Además de los valiosos aportes de Fina a la cultura cubana, la distinción reconoce la dedicación de una importante figura de la literatura hispanoamericana del Siglo XX, al más universal de los cubanos.

«El mayor sentido de su labor intelectual ha sido el estudio y la divulgación de la obra del apóstol cubano... Lleve en su pecho esta orden con el nombre del más grande de los cubanos al cual usted ha dedicado su vida. En ella va también el cariño inmenso de un pueblo que la estima y quiere». La resolución del Consejo de Estado significa además la pasión y fidelidad absolutas de la poeta y ensayista a tres grandes amores: Cuba, su compañero en la vida Cintio Vitier y José Martí.

Conmovida por el reconocimiento en sus recién cumplidos noventa años, Fina agradeció a los presentes en el Palacio de la Revolución por «este honor que me otorga el Estado Cubano y la Revolución en nombre de la cultura cubana y la labor de tantos años con Cintio que la recibió y por supuesto en nombre de toda mi familia».

Fina es merecedora de numerosos premios y condecoraciones nacionales e internacionales, como las órdenes Félix Varela y la Ana Betancourt, el Premio Nacional de Literatura y el premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, el Internacional de poe-

sía Federico García Lorca, e Iberoamericano Pablo Neruda.

Adigio Benítez, pérdida para el arte cubano

Gran conmoción causó en el mundo artístico de la Isla la desaparición física del pintor, grabador, diseñador, dibujante y académico cubano Adigio Benítez.

Nacido en 1924, desde la infancia sintió interés por las artes plásticas, por lo que ingresó en la reconocida Academia San Alejandro en 1949. En aquellos momentos ya colaboraba con la prensa escrita en un magazín de la Juventud socialista de la época. En 1953 publica sus caricaturas en el periódico *Hoy* y sus trabajos como dibujante político aparecían en la clandestina *Carta semanal*. En el propio año comienza a pintar cuadros, cuyos protagonistas eran los niños, los pobres y los trabajadores. Su lenguaje propio lo configuró al trabajar dentro de su obra elementos que parecían hechos de papel, nombrados por el propio artista como papiroflexias.

Fundador de la Escuela Nacional de Arte y profesor emérito del Instituto Superior de Arte, en 2002 mereció el Premio Nacional de Artes Plásticas. **(Con información de PL)**

Festival del Cartel y la exposición de un amigo

Con sede en el Centro Hispanoamericano de Cultura tuvo lugar en abril pasado el primer Festival del Cartel de La Habana, como saludo al aniversario 50 del Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico (ICOGRADA).

En los días del Festival, se celebró un panel sobre «El rol del cartel en el mundo contemporáneo», se presentó un número especial de *Slanted*, revista alemana de tipografía y diseño, con el título «Cuba: The new generation»; y por supuesto, fueron varias las exposiciones inauguradas cuyo centro era el cartel, entre ellas *Püräkau: Mitos y Leyendas*, en nuestra propia sede (precisamente, en este mismo número ver sección *Espacio abierto*). A otra de esas exposiciones, sin embargo, dedicaremos unas líneas a continuación: nos referimos a la que sirviera de homenaje a nuestro colega de muchos años en estas páginas Rolando de Oraá.

Este gran amigo, quien en sus comienzos trabajara en varias agencias publicitarias, y luego del triunfo de la Revolución ofreciera sus valiosos apor-

tes a diversas instituciones culturales, ha merecido numerosos reconocimientos por su trayectoria, entre ellos el Premio Nacional de Diseño del Libro en 2006, y el pasado año el Premio Eduardo Muñoz Bachs, motivo este último de la muestra que nos ocupa. En la sala Villena de la UNEAC el veterano diseñador reunió treinta y dos de sus carteles, un muestrario

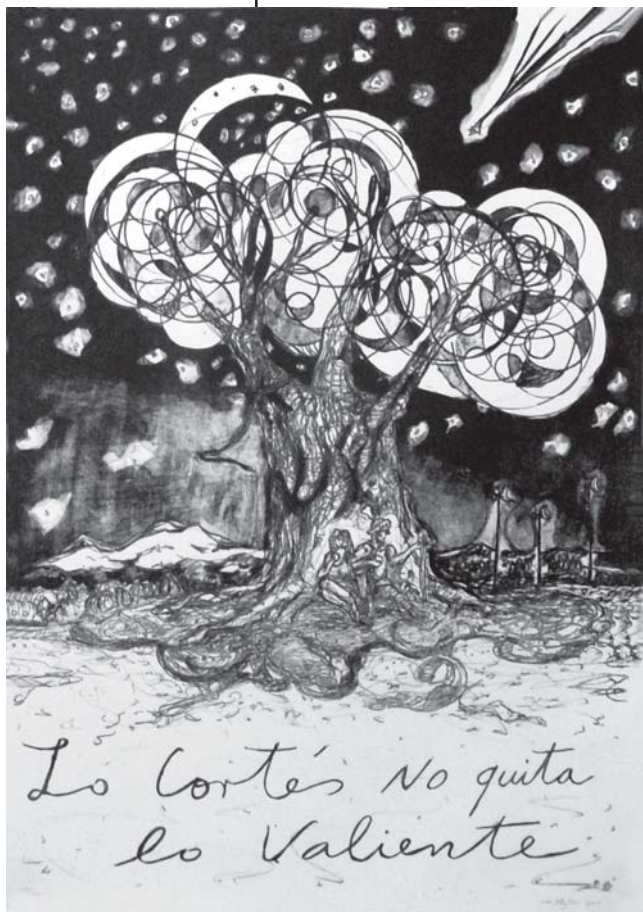


de su quehacer desde los ya lejanos años sesenta hasta el presente, y con los que demuestra su maestría en el empleo de diversas técnicas (litografías, serigrafías e impresiones en offset). Sobre sus valores y los del artista, expresó el crítico Gerardo Mosquera en «Cuatro exageraciones a propósito de Rolando de Oraá», un texto rescatado para esta ocasión como palabras al catálogo: «Rolando de Oraá quedará en la historia de nuestro diseño ante todo por sus trabajos sobre obras teatrales y danzarías. En ellos ha conseguido, guiado por una fina intuición y mediante el uso de recursos a la vez directos y plenos de sugerencias, transmitir la imagen precisa de un ballet o una pieza de teatro, convertida en nueva instancia estética, en valioso resultado plástico».



Purakau: Mitos y Leyendas, es el título bajo el cual se organizó la exposición que la Galería Espacio Abierto inaugurara el 24 de abril del presente año. La misma es el resultado de un proyecto internacional que involucró a artistas y a amantes del cartel de tres países: Cuba, México y Nueva Zelanda. La coordinación y curaduría estuvo a cargo de Xavier Meade, mexicano radicado en Nueva Zelanda por más de treinta años y Flor de Lis López, cubana y profesora del Instituto Superior de Diseño, quienes involucraron a diseñadores, impresores y escritores, tal circunstancia del proyecto es una historia en sí misma. Como requisito todas las piezas debían ser impresas, en el mismo formato y en sus países de origen, por lo que muchos de sus autores fueron los propios impresores; en el caso particular de los cubanos se realizaron el taller del serígrafo Sergio Amaral. Purakau es un término maorí para describir historias que contienen perspectivas mitológicas referentes a la naturaleza de la realidad y de la condición humana. Más

Lo Cortés no quita lo valiente... Carlos Pez (México).



Purakau: Mitos y Leyendas

que una narrativa convincente, las purakau son vehículos culturales específicos para la retención y trasmisión de conocimiento. ¿Puede un cartel contar una historia? A primera vista, la función del cartel parece ser más provocar que narrar. El cartel debe ser asimilado de un golpe, instantáneamente. Tradicionalmente este medio de comunicación interviene en una historia más que crearla.

Aparentemente, realizar carteles acerca de mitos, leyendas e historias en un intercambio internacional puede ser contrario a la naturaleza misma de este medio de comunicación visual, dado que los lenguajes y narrativas de los contextos de origen que le dan efectividad a estos carteles, generalmente son desconocidos en otros lugares donde han sido expuestos: México, España, Nueva Zelanda y Cuba. Las piezas del proyecto Purakau requieren consideraciones sobre las conexiones y diferencias entre culturas y entornos. Los artistas invitados se han adentrado en mundos que se encuentran en el lugar de la imaginación, donde múltiples historias pueden tener cabida.

Las obras cubanas son de la autoría de los diseñadores Eric Silva Blay y Claudio Sotolongo Menéndez y las diseñadoras Michelle Miyares Hollands y Giselle Monzón Calero, comprenden desde leyendas aborígenes de los primeros pobladores de la isla, a tradiciones populares como es la de darle vueltas a la ceiba, árbol sagrado de las religiones afrocubanas, para pedir deseos. También la historia de un esclavo liberto, del que hasta hoy se emplea su nombre Cafunga, sin sa-

ber a ciencia cierta ¿por qué explotó? La pérdida en el cielo habanero de Matías Pérez, se expresa de una forma totalmente contemporánea, vinculada a un tema que en nuestro país llegó a convertirse en un mito, la emigración.

Los carteles mexicanos muestran símbolos muy conocidos en su país, de los cuales se ofrece una mirada irónica, desde la distancia crítica abarcan los mitos fundantes del dios del maíz y llegan a creaciones más recientes, como lo es la Virgen de las Barricadas, en sustitución de la Virgen Guadalupana, también se aborda el pasaje histórico de «la noche triste» de Hernán Cortés, en que por codicia murieron más de seiscientos castellanos. Por último se retoma una estrofa de la canción *Caminos de Guanajuato* donde se reafirma la actitud del mexicano ante la vida y la muerte. Los autores en esta ocasión fueron Yescka, del grupo ASARO, Carlos Pez, Xavier Meade y Arturo Meade.

Aotearoa, es el nombre originario de Nueva Zelanda, los diseñadores Denis O'Connor, Michael Reed, Xavier Meade y la diseñadora Nathalie Robertson, representaron aspectos bien diferentes en la vida de esta nación. El bombín con una pluma se refiere a la extinción de los «huia», ave natural de las islas que desapareció en el siglo XIX, cuando entre los ingleses se puso de moda usar sus plumas verdinegras. La imagen de un hombre con máscara de caballo y un halo de rebanada de piña es el emblema del *Tangler*, intermediario para cerrar ventas ilícitas, un esqueleto espantapájaros aborda el uso de la religión para manipular y engañar, mientras que 100% puro, critica la falsa imagen turística de Nueva Zelanda, apoyada en la supuesta pureza natural.

La buena factura de cada una de las piezas y su capacidad de síntesis conceptual y formal para atrapar historias complejas, hace que esta serie haya sido muy bien recibida por los espectadores en los lugares que hasta hoy se ha mostrado.

Flor de Lis López Hernández