

PORTADA Y REVERSO DE PORTADA:
Obras de Jaime Valls (fotografías de
Julio Antonio Alvite Piedra)
CROMOS INTERIORES: Obras de Jaime
Valls y de Rolando Estévez
REVERSO DE CONTRAPORTADA Y
CONTRAPORTADA: Diseños presentados
en la última edición de Arte y Moda
(fotografías de Elker Soto)

Directora	Redacción y Oficinas
Luisa Campuzano	Calle 4 # 205, e/ Línea y 11, Vedado, Plaza de la Revolución
Subdirector editorial	Tel: 830-3665
José León Díaz	E-mail:
Consejo asesor	ryc@cubaarte.cult.cu
Graziella Pogolotti, Ambrosio Fornet y Antón Arrufat	Web site:
Administrador	www.ryc.cult.cu
Iván Barrera	
Redacción	Precio del ejemplar:
Jaime Sarusky y Amado del Pino	\$ 5.00 atrasado: 5.50
Diseño	
Arturo Bustillo Solís	Fotomecánica e Impresión:
Realización	Merci Group Corporation
Luis Augusto González Pastrana	
Corrección	
Surelys Álvarez	Permiso 81279/143.
Relaciones públicas	
Rosario Parodi	Publicación financiada por el FONCE
Composición	
Maritza Alonso	

- 4 **JAIME SARUSKY, PARTÍCIPE Y TESTIGO DE LA CULTURA CUBANA**
Reynaldo González | Palabras pronunciadas en el acto de entrega del Premio Nacional de Literatura 2004.
- 6 **ORFISMO EN LOS TRÓPICOS**
Jaume Pòrtulas | Presencia de elementos esenciales del orfismo en la obra de José Lezama Lima.
- 10 **HENRIETTE O LA ISLA QUE SE REPITE**
Patrick Collard | Análisis de las variantes introducidas en la novela histórica por Antonio Benítez Rojo.
- 16 **ESCRIBO LAS HISTORIAS QUE SE ME OCURREN**
Marilyn Bobes | Entrevista a la narradora cubana Karla Suárez.
- 19 **LOS QUE HOY VIVIMOS, CON SU LENGUA HABLAMOS...**
Marlen A. Domínguez Hernández | La autora remite a la obra de dos narradores de hoy: Daniel Chavarría y Leonardo Padura Cervantes, para demostrar que el *Quijote* es fuente permanente y renovable de la lengua.
- 26 **REDESCUBRIMIENTO DE JAIME VALLS**
Ramón Vázquez Díaz | Rescate de la obra de uno de los más importantes artistas de la gráfica en Cuba durante la primera mitad del siglo XX.
- 33 **OCHENTA FORMAS DE LLEGAR A UNIÓN**
Amado del Pino | El homenaje nacional rendido a Abelardo Estorino también encuentra espacio en nuestras páginas.
- 35 **AMIGOS DE LA CULTURA CUBANA (1935-1968)**
Raúl R. Ruiz | Acercamiento a la meritoria labor de esta sociedad cultural matancera.
- 40 **LA ZAFRA EN LA ZAFRA**
Juan José Tápanes Díaz | Sobre Agustín Acosta y su libro fundacional.
- 45 **IRONÍA Y PARADOJA «A FLOR DE LABIOS»**
Helga Montalván Díaz y Mabel R. Cuesta | Reflexión sobre el quehacer artístico de Rolando Estévez.
- 51 **CÁRDENAS, LA CIUDAD QUE INVADIÓ EL MAR**
Carlos Venegas Fornias | Breve panorámica del desarrollo urbanístico de esta ciudad.
- 54 **A TIEMPO**
¿Le toca a Carlos Varela la manzana en la cabeza? (Mario Vizcaíno Serrat) | Luminosidad desde la penumbra (Roberto Gacio) | Como si fuera ayer (Jorge R. Bermúdez) | Transmutaciones de lo ordinario a lo extraordinario o cómo salir de la piel del conejo (Verónica Sedano Álvarez)
- 64 **VISTAZOS**
- 68 **ESPACIO ABIERTO**
- 69 **ARTE Y MODA**
Pedro Contreras | Una vez más, el arte y el diseño entran en contacto.



No. 1 |
enero-febrero-marzo
de 2005 | Época V
Año 47 de la
Revolución,
La Habana, Cuba

Cada trabajo
expresa la opinión
de su autor.

Reynaldo González

Queridos amigos, pocas ocasiones resultan más gratificantes que cuando homenajeamos a un colega que ha trabajado con pasión y eficacia. Es el caso de Jaime Sarusky, narrador, periodista, permanente partícipe y testigo de la cultura cubana. En los últimos cincuenta años sus pasos acompañaron los nuestros, su extendido quehacer se integró al púlpito de la cultura cubana. Con una vocación a prueba de reveses y sinsabores, mantuvo una

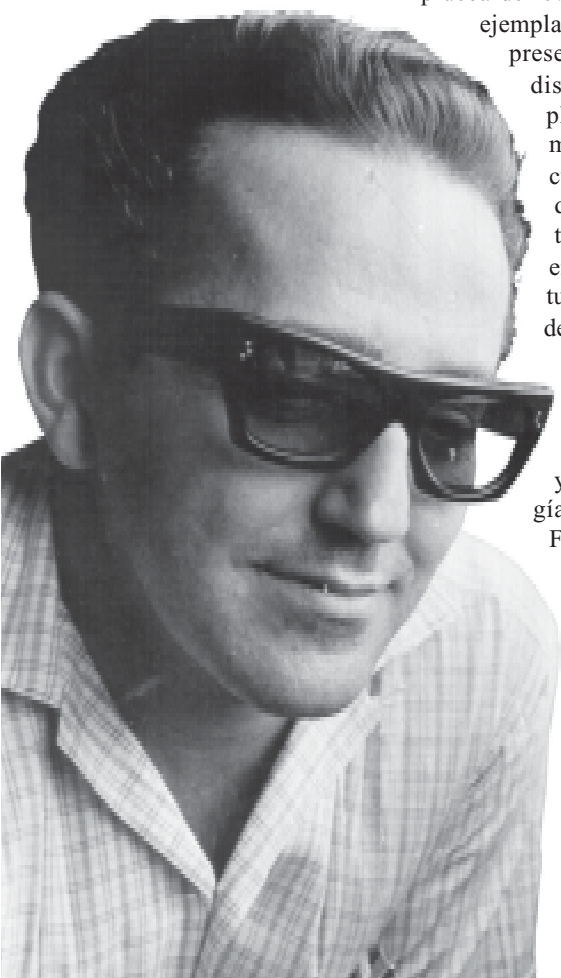
ejemplar entrega a la literatura, es una presencia enriquecedora de muchas disciplinas, comentarista y cómplice, cultivador de un periodismo de innegable huella. Zonas culturales prácticamente ignoradas conocieron la luz por sus trabajos de indagación, ya fuera en la historia, la música, la pintura, el teatro, y también el taller del artesano, en la ciudad o en la montaña. Su periodismo ha sido eso y más, mucho más, sin soslayar aspectos del tejido social, tradiciones, costumbres y sombras polémicas que exigían clarificación.

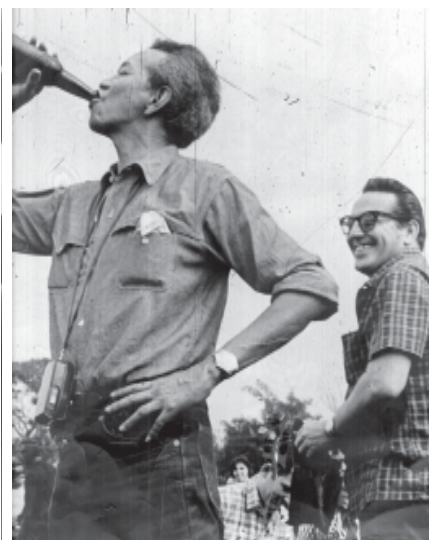
Fue Sarusky uno de los talentos que protagonizaron la arrancada de la nueva literatura cubana en los años iniciales de la Revolución. Dos novelas suyas entraron en ese catálogo pionero, con una marcada diferenciación en su manera de establecer un retrato de la sociabilidad y del individuo apresado en circunstancias que le dieron impronta definitoria. Para una lectura que se apartara de las corrientes predominantes, esas dos primeras novelas

resultaron verdaderos hitos. Lo fueron, precisamente, por sus peculiaridades. De ellas emergieron personajes escapados de la obsecuente corriente epocal, ruta establecida por contingencias llevadas a imposiciones para alfilerar la literatura cubana en el período en que Sarusky comenzó a desplegar su actividad literaria. De su pluma nacieron personajes como el flautista Anselmo, de *La búsqueda*, o la astróloga Petronila Ferro, de *Rebelión en la octava casa*, personajes muy propios, formados, conformados o deformados en un período anterior, en circunstancias a las que respondían sus inalienables características. Llegaron a sus páginas sin proponerse cumplir con cánones morales o de conducta, sin que sus rasgos definitorios calcaran los códigos que entonces, y luego, granjearon regalías en pago por la aquiescencia.

El panorama existencial de *La búsqueda* y su músico descentrado, un *agonista* unamuniano en el trópico, correspondió a una exactitud temática desconocida en las letras cubanas de su momento. Fue su manera de retratar el quietismo, la asfixia, el conflicto entre la realidad y un deseo irrealizable, la parálisis, la automutilación, el desánimo. Sabemos que la coherencia entre la época retratada y sus objetivos artísticos se vio confrontada con las tendencias predominantes en el tiempo de su publicación. Comenzaba un festival de lecturas por control remoto, incapaces de ver el propósito creador por demasiado imponer un superobjetivo ajeno a razones verdaderamente creativas, algo que acompañó a nuestra literatura con excesiva pertinacia. Para una lectura con semejantes anteojeras nuestro narrador no retrataba una circunstancia, una sensibilidad y un entorno, sino que propugnaba el punible pecado del quietismo.

La recia personalidad de Petronila Ferro señorea en *Rebelión en la octava casa*, novela breve, especie de concierto para orquesta de cámara. La astróloga esconde su frustración en un mundo de pronósticos y premoniciones que, a contrapelo de su deseo, denuncian un entorno de peligro inminente. En ese relato Sarusky da lecciones, al concebir un espacio cerrado y





los elementos que deberán atomizarlo. Inscrito en la serie novelística de la lucha clandestina, su proyecto narrativo se apartó del heroísmo explícito y tronante, que pronto se convertiría en exigencia para la literatura cubana.

Por otra parte, las crónicas de Sarusky se habían establecido como un modelo reconocido por notables periodistas cubanos, pero sin proponerse como hazañas «modélicas». En sus crónicas ganamos el polifacético retrato de una época de grandes cambios, sin acceder a la pretensión ejemplarizante que tanto lastre sumó hasta congelarse en retórica. Su generosa curiosidad humana y su sana pasión por nuestra cultura le permitieron un refugio durante el paréntesis grotesco que le sobrevino a la cultura cubana en los años setenta, cuando a él, como a muchos, se le planteó el dilema de dejar la letra o acceder al maniqueísmo ofrecido como única opción. En cambio, se mantuvo apegado a una realidad con la que convivimos sin advertirla: curiosidades, demonios benéficos, obstinados artistas a pesar de todo y de ellos mismos. De ese rastreo de raros y testarudos emergió con libros como *El tiempo de los desconocidos* y *El unicornio y otras intenciones*. Para nuestra suerte, las revistas y los periódicos cubanos se vieron matizadas con esas crónicas y entrevistas, caracterizadas por el respeto al entrevistado y la obligatoriedad de darle la palabra sin conducirla el sentido, para mejor entregarnos el reflejo de su vida, incluidas las mas salpimentadas contradicciones.

Con él también viajamos en el tiempo, para conocer migraciones y poblamientos poco frecuentados, experiencias que confluyeron en nuestra mezcla de culturas, cuanto nos nutre, enriquece y nos vuelve más complejos. Debemos agradecerle a Sarusky su acuciosa indagación en ámbitos que parecían reservados a los antropólogos, su audaz penetración en comunidades extrapoladas a nuestra insularidad desde territorios y costumbres totalmente diferentes. Su mirada a ese desarraigo fundador generó libros como *Los fantasmas de Omaja* y *La aventura de los suecos en Cuba*, ejemplares de un testimonio que también se alejaba de la

instrumentalización deslavazadora de una modalidad genérica que, por implicarla en ríos de otras vertientes, corría el riesgo de convertirse en trampolín de acomodo social, cualquier cosa menos literatura. Con todo lo anterior se redondeaba la andadura de Jaime Sarusky, comenzada en la literatura de ficción y a ella devuelta. Luego de varios años reapareció el novelista Jaime Sarusky con una carta de triunfo guardada en la manga: *Un hombre providencial*, novela ganadora del Premio Alejo Carpentier. Acogido a una libérrima y actual comprensión de la novela histórica, el creador de ambientes sombríos y cerrados abrió el lente para abarcar un territorio en pugna, el caciquismo, una invasión geófaga travestida de ideal liberalizador. La persona que respira detrás de su «predestinado de ojos grises» es nada menos que William Walker, mercenario de lujo del naciente imperialismo norteamericano. Nuevamente Sarusky nadaba a contracorriente: su retrato de un héroe negativo se colmaba de matices y de humanidad, sin perder la vivisección de la maldad que animó su proyecto.

La trayectoria de Jaime Sarusky es una vida entregada a las letras, ya en el periodismo y la ficción, el testimonio o el diálogo contrapunteado de las entrevistas. Aprendió a soslayar los males que pueden acosar a un cotarro en ocasiones demasiado pendiente de elementos ajenos a la literatura. Todo eso, que no es poco, ha llevado a sus manos el merecido reconocimiento que hoy le entrega la nación, el Premio Nacional de Literatura Cubana correspondiente al 2004.■

La Habana, 4 de febrero de 2005.

De izquierda a derecha, Sarusky en compañía de Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, en Francia durante los años cincuenta; con Wifredo Lam durante un trabajo voluntario, años sesenta; junto a Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir cuando visitaron Cuba; y con Benny Moré (de espaldas y otros músicos).

Fotografías: Cortesía de Jaime Sarusky

Reynaldo González. Narrador y ensayista, mereció en 2003 el Premio Nacional de Literatura. Ha visto reeditarse sus libros *Llorar es un placer*, *Al cielo sometidos* y *El bello habano*

ORFISMO EN LOS TRÓPICOS¹

Avant Homère, quoi?... Orphée

S. MALLARME'

Sense saber: recordant

CARLES RIBA

Jaume Pòrtulas

Jaume Pòrtulas.
Catedrático de
Filología
Griega en la
Universidad de
Barcelona. Es
presidente de
la Sociedad de
Estudios Clásicos de IEC.

Ilustraciones:
Alicia de la Campa Pak

No cabe la menor duda de que, a lo largo del siglo XX y los inicios del siglo XXI, los estudios sobre 'Orfismo' habrán vivido una auténtica Edad de oro. Me importa señalar, de entrada, que utilizo el término 'Orfismo' en el sentido más genérico posible, para dar cabida a textos, doctrinas y sectas (utilizando siempre un plural imprescindible) de lo más variopinto y, en bastantes casos, contradictorio. Constituye una buena señal de vitalidad por parte de la Filología clásica el hecho de que, a pesar de que esta Edad de oro dependa en gran parte de la categoría de muchos intérpretes, lo realmente decisivo no ha sido tanto la calidad de estas aportaciones como la acumulación de materiales inéditos: me refiero a las nuevas laminillas y papiros, que han congregado a tantos esforzados editores e intérpretes. Pero también resulta sumamente significativo que el nombre y la leyenda de Orfeo hayan inflamado la imaginación de muchos poetas y artistas contemporáneos; por citar un único ejemplo, los maravillosos *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke (1922) constituyen una referencia de tal magnitud que me ahorra la trivialidad de cualquier glosa o comentario. Pero para evitar los riesgos de un dilatado elenco, que seguramente caería de modo instantáneo en la superficialidad y la banalidad, prefiero centrarme en el 'Orfismo' de uno de los más importantes autores latinoamericanos del siglo XX: José Lezama Lima.

Autor de una de las escasas novelas realmente *decisivas* del pasado siglo en lengua española (*Paradiso*, 1966) y de una muy copiosa obra poética, hermética y fascinante, José Lezama Lima (1910-1976) fue también un ensayista espléndido. Entre las recopilaciones de ensayos aparecidas en vida de Lezama, la *Introducción a los Vasos Órficos* de 1971 ocupa –por lo menos a mi entender– un lugar especial. Es verdad que carece del carácter hasta cierto punto unitario de *La expresión americana* de 1957, surgida de un ciclo de conferencias (por otra parte, la unidad, en un escritor tan substancialmente digresivo como Lezama, resulta

siempre algo relativo y elástico) o de la opulenta, exuberante abundancia de los *Tratados en La Habana*; pero, en cambio, es probablemente la recopilación que, en un número discreto de páginas, recoge más escritos fundamentales para la comprensión de la personalidad intelectual lezamiana y de su complejo sistema poético.¹ El texto que deseo tomar como hilo conductor para mi exposición es, precisamente, el que dio título a la colección entera, la «Introducción a los vasos órficos». Fechado en «Enero y 1961», fue recogido primero por el propio Lezama en *La Cantidad hechizada* (1970), y luego ha encontrado su puesto en casi todas las recopilaciones posteriores de sus trabajos ensayísticos –reconocimiento inequívoco de su carácter medular en la poética lezamiana. Se trata de un texto breve (diez páginas, más o menos), en el que se mezclan sugerencias provocadas por la lectura, en traducción, de algunas de las laminillas 'órficas' más antiguas con otras impresiones suscitadas por la contemplación de ciertas reproducciones de cerámicas, que se describen sin el menor afán de precisión arqueológica y/o iconográfica.²

La erudición de Lezama es a la vez descomunal y tremendamente insegura: autodidacta radical (estudió Derecho en la Universidad de La Habana, en una época en que ésta debía hallarse –imagino– en uno de sus momentos históricos más bajos); pero al mismo tiempo poseedor de lecturas tan inmensas como desordenadas. Aislado y casi sin mentores, supo, con poderosa intuición poética, agarrar por el cuello algunos de los rasgos *esenciales* del 'Orfismo' y reformularlos en una prosa extraña, envolvente, vigorosa. Quizá resulte inevitable que el helenista profesional pierda la paciencia ante detalles que no disculparíamos en un estudiante de segundo año: errores graves de transcripción, ortografías erráticas, faltas de sintaxis, monstruos lingüísticos, a la vez pedantescos e irónicos; o, en otro orden de cosas, un 'panegipcianismo' de raíz decimonónica francamente estomagante. Pero será mejor que renuncie a descripciones y calificaciones y pase a comentar ciertos pasajes que se me antojan especialmente significativos de la «Introducción» lezamiana. Escojo básicamente los textos por su fuerza poética, y mi comentario no pretende ser, en modo alguno, filológico o erudito, sino básicamente literario. Quizá sea oportuno empezar por un pasaje que me parece singularmente afortunado, tanto por el esplendor de las imágenes («el hombre... coralino gallo de las praderas bienaventuradas») como, sobre todo, por el trazo firme con el que se establecen las conexiones entre una escatología, una teogonía y una antropogonía: «El orfismo nunca se contentó con la hipóstasis en el reino de los sentidos, de una esencia o figura divina derivada a la presencia de los dioses de la naturaleza, establecía como un círculo entre el dios que desciende y el hombre que asciende como dios. Impregna esas dos espirales, que se complementan en un círculo, en la plenitud de un *hierus [sic] logos*, es decir, en un mundo de total alcance religioso, mostrando en una teogonía donde el hombre surge como un dios, coralino gallo de las praderas bienaventuradas.

Desaparecen los fragmentos habitables de lo temporal, para dar paso a una permanente historia sagrada, escrita, desde luego, en tinta invisible, pero rodeada de un coro de melodioso hieratismo. Tanto la luz como el cono de sombras, penetran en las posibilidades del canto, hasta en el sombrío Hades...» ¿Quién no envidiará este hallazgo verbal: «permanente historia sagrada, escrita [...] en tinta invisible, pero rodeada de un coro de melodioso hieratismo»? Felicidades de la expresión aparte, la relación profunda entre canto, escritura y secreto resulta formulada de modo admirable. Para un poeta (que es lo que Lezama, fundamentalmente, era) pocos aspectos de las cosmogonías 'órficas' podían tener tanta fuerza evocativa como el motivo de la Noche primordial. Lezama se apropió audazmente del motivo, convirtiendo esta Noche en una noche inequívocamente tropical, con su humedad fecunda y asfixiante, preñada de gérmenes, su fauna característica y una vegetación excesiva, que se levanta hasta la bóveda estrellada: «... De los comienzos del Caos, los abismos del Erebo y el vasto Tártaro,



el Orfismo ha escogido la Noche, majestuosa guardiana del huevo órfico o plateado, «fruto del viento». La noche agrandada, húmeda y placentera, desarrolla armonizado el germen. En ese huevo plateado, pequeño e incesante como un colibrí, se agita un Eros, de doradas alas en los hombros, moviente como los torbellinos con sus inapresables ejes traslaticios. Tripulando el interior ambiguo³ de ese huevo, el Eros sobredorado, sentado al centro de los dos irregulares círculos, se prepara a la gemiparidad. Ese huevo, al casarse, fija al Eros en el Caos alado, engendrando los seres que tripulan la luz, que ascienden, que son dioses [...] En esa teogonía órfica, la noche poblada de espíritus voladores, producto de la diversidad en las densidades, crea el huevo de Eros. A medida que profundizamos en la imagen del espíritu volador, nuestro afán ascensional se integra, el hombre como dios en los órficos se precisa por la imagen misma de su nacimiento, por el fruto del viento, que domestica las escamas despli-

centes y errantes del Caos rendido a la Noche del parimento. El Eros alado se mantiene en la luz ascensional, a horcajadas sobre los dos círculos que se rompen, levantando una reminiscencia perenne de la altura, de las regiones hechizadas por el canto, que por venir de lo más alto del árbol estelar, dominan el árbol colocado a la entrada del infierno.»

Por otra parte, todos los especialistas saben que la problemática de las relaciones entre la figura de Orfeo, las diversas creencias y prácticas que solemos denominar 'órficas' y los Misterios de Eleusis resulta de una complejidad muchas veces disuasoria. Lezama, sin embargo, la resuelve con una alegre identificación; también es verdad que a nadie se le ocurriría aceptar como una descripción de la *pompé* de Eleusis mínimamente acorde con el trabajo lento y tenaz de los arqueólogos y con un análisis minucioso de las fuentes (insuficientes y tardías) esta página brillantísima: «... La aparición de los temas órficos corresponde a la ceremonia de cada uno de los misterios eleusinos los días de los misterios mayores y menores. Veamos los correspondientes a los motivos que rodean al segundo misterio mayor eleusino. Se alejan los peregrinos de la ciudad por el puente de Sísifo, rodeado de las más antiguas tumbas.⁴ Los símbolos de Sísifo y los descensos infernales son impuestos por los bosques de los alrededores de Atenas. Comienzan las brisas a ser tripuladas por las bromas y las insinuaciones. Arrancan los efebos ramas de los árboles, comienzan a golpear a las doncellas⁵ para incitarlas a las apetencias más germinativas. Las alusiones a los encuentros del toro con la blanca doncella, se oyen entre risotadas y ojos encandilados. La vieja sacerdotisa requiebra a una doncella, que comienza a ser protegida por un efecto⁶ duro de piernas. [...] Por el camino, el procesional se enriquece con ofrendas de vino, higo y miel, para aumentar el caudal de las apetencias carnales. Se tienden para buscar en la siesta una tregua y la sombra de los pinos penetra, para calmarlos, los sentidos como flechas. Cuatro días después de estos ardores, se levantan nuevos himnos para saludar la luz. Los templos donde esa luz resuena están guardados por los canes juramentados [...] La diosa Demeter envía desde los infiernos la menta dañada, hay que mezclarla con el ayuno.⁷ La abstinencia tiene que mezclarse con los excesos del infierno. Desde la playa, surgiendo de las rocas, comienzan a surgir los caballos voladores, como una espada que arrancase de las rocas telas mágicas. Un aire de flauta comienza a desenvolver una cancioncilla recogida por Orfeo, mientras se alejan los portadores de tirsos. La canción de Orfeo, la flauta pánida y los gallos eleusinos,⁸ destruyen el sombrío manto de la enemiga de Psique. El coro responde: *saber su no saber es el nuevo saber*, que repetido como un estribillo tiene la luz de la canción de Orfeo, entonada por los pastores, dominadores del sueño cerca del río, que no pretenden usar indebidamente el tirso, que rechazan la dañada granada de Demeter. Esa respuesta del coro es una nueva punzada enigmática. ¿Estaba Orfeo de parte de los que por astucia sabían el no saber, es decir, fingían el no saber,

la inocencia, el calmoso pacer de los animales en el tiempo sin tiempo? ¿O estaba situado en el período apolíneo, donde había una ambivalencia entre el saber y el no saber?...»

Probablemente no tenga sentido intentar desentrañar este complejo entretejido de referencias, alusiones e imágenes; pero no está fuera de lugar insinuar algunas pistas. Me parece bastante claro que la salida meridional de Atenas ha suscitado en Lezama el recuerdo de los mitos en torno a Sísifo, vinculados a aquellos lugares, con todas las asociaciones ctónicas que comportan, aunque sus relaciones con el mito y el ritual eleusino no resulten nada conspicuas. La imagen de los caballos voladores, «...como una espada que arrancase de las rocas telas mágicas», quizá contenga un vago recuerdo del toro surgido del mar en aquellos mismos parajes para matar a Hipólito. No es, desde luego, una imagen griega, más bien corresponde a un cierto surrealismo; pero se me antoja espléndida. ¿Y qué decir del estribillo del coro: «saber su no saber es el nuevo saber»? Tampoco es ‘órfico’, ciertamente; pero conviene recordar que algunos estudiosos han vinculado con el ‘orfismo’ aquella misteriosa expresión eurípidea: ¿*Quién sabe si morir no es vivir! y vivir, morir, en cambio?*». No me atrevo a establecer una conexión firme entre ambas expresiones, en primer lugar porque el sentido de la frase griega es discutidísimo y los especialistas no llevan trazas de ponerse de acuerdo; tampoco el alcance de la frase lezamiana resulta muy obvio. Sin embargo, el verso eurípideo, que carece de contexto, quizá pueda entenderse, si se lo confronta con ciertos pasajes platónicos, como una devaluación radical del vivir sobre la faz de la tierra: la existencia auténtica es la que nos aguarda en el Más Allá. Lezama Lima parece ir por otro camino, menos definitivamente ‘místico’. Parece preguntarse si la presunta ‘ignorancia’ de los iniciados es auténtica o fingida: ¿Se abandonan a la inocencia con «el calmoso pacer de los animales en el tiempo sin tiempo» o más bien resulta que conocimiento e ignorancia son, en definitiva instancia, lo mismo?

El interrogante acerca de las ‘raíces’ del Orfismo de José Lezama Lima puede y debe plantearse (creo) a dos niveles distintos: a) las fuentes de información y documentación (en el sentido concreto de ambos términos), que le sirvieron para pergeñar sus textos; b) aquellos autores en los que se basa su visión profunda de lo que el fenómeno órfico pudo haber sido. No voy a ocuparme del primer nivel; en primer lugar, porque para ello sería imprescindible disponer de acceso directo a los materiales de Lezama, a su biblioteca personal, a sus apuntes; por otra parte, tampoco me interesa demasiado. En cambio, sí deseo señalar que las raíces por así decir ‘ideológicas’ del orfismo lezamiano son dos, y no demasiado difíciles de identificar: por una parte, Platón; por la otra, la gran poesía simbolista francesa, la de Stéphane Mallarmé en particular.

Empecemos por Platón. A propósito de su influencia sobre Lezama disponemos de un testimonio del propio autor, tanto más persuasivo en la medida en que es indirecto. Resulta bien sabido, en efecto, que el pro-

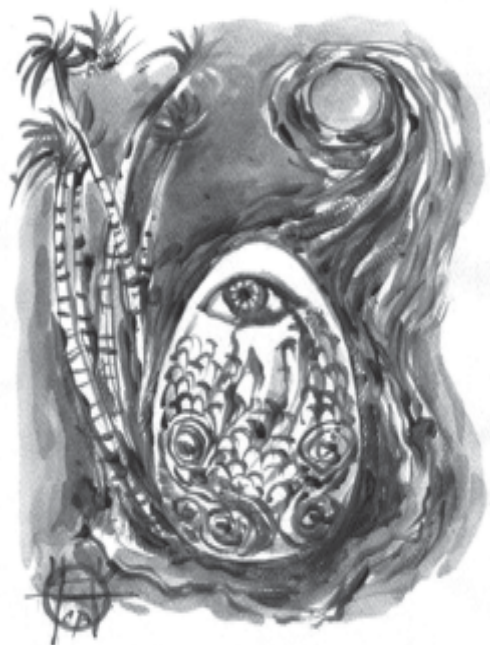
tagonista de *Paradiso*, José Cemí, constituye un trasunto fiel del mismo autor, incluso en rasgos como la profesión militar del padre o las crisis asmáticas que ambos comparten. Pues bien, en el Capítulo XI de su gran novela, Lezama describe en estos términos un aspecto crucial en la formación intelectual de su personaje: «...Cemí [...] tomaba notas [...] Al igual que Fronesís, la apasionada lectura de Platón, lo había llevado de la mano a polarizar su cultura. Las grandes rapsodias del *Fedro* y el *Fedón* lo habían llevado a esta mezcla de exaltación y de lamento que constituyen el amor y la muerte en la fulguración de su conjunto. [...] En el *Charmides* [sic] encontraría la seducción de las relaciones entre la sabiduría y la memoria. «Sólo sabemos lo que recordamos» era la conclusión delfica de aquella cultura, que andando los siglos encontraría en Proust la tristeza de los innumerables seres y cosas que mueren en nosotros cuando se extinguen nuestros



recuerdos. Y los meses inolvidables de su adolescencia, transcurridos en el *Timeo*, que le ensañaba el pitagorismo y las relaciones entre los egipcios y el mundo helénico...» Aunque no me parece demasiado sensato adjudicar toda esta precoz erudición al joven José Lezama, tampoco resulta difícil deducir, del conjunto de su obra, una frecuentación asidua del *Fedro* y el *Fedón*, sobre todo; y estos dos grandes diálogos bastan sobradamente para darnos las claves de su orientación ‘órfica’ (en el sentido lato que venimos dando al término).

Por otra parte, Lezama ha dedicado un buen número de textos a la poesía simbolista y postsimbolista francesa, la mayoría de los cuáles pueden consultarse cómodamente agrupados en *La dignidad de la poesía* (1989). El número mayor de páginas (y, sobre todo, las más significativas para la discusión presente) son sin duda las consagradas a Stéphane Mallarmé. No es éste el lugar adecuado para discutir las de un modo pormenorizado; quizá sí lo sea para señalar que Lezama Lima sintió una viva curiosidad por las razones que

podieron inducir a Mallarmé a traducir del inglés, prologar y adaptar el muy mediocre *Manual de Mitología* de George Cox, un estomagante epígono de la 'Mitología Solar' de Friedrich Max Müller. Mallarmé se tomó muy en serio esta tarea trivial; y Lezama comenta: «... Todo está allí dirigido, como decía el mismo Mallarmé, a demostrarnos como los personajes galantes de la fábula se han transformado en fenómenos naturales [...] «Nuestro amigo el sol ha muerto», subraya levemente Mallarmé como uno nuevo de los placeres que acompañan a las palabras de ese hombre primitivo, «volverá de nuevo». Y siente entonces, la inmortalidad de esa irradiación, el festival de las estaciones, la reiteración de lo primigenio, acompañándolo en la ceremonia de sus faenas o en las misteriosas pausas de su sangre. [...] En las últimas porciones del aire donde el aliento se extingue, ¿cómo rehallar esas palabras, con las vacilaciones del hombre



tribal ante la huída de su amigo el sol, fijarlas, como la fugitividad de las ninfas detenidas en el inseguro, momentáneo espejo de la onda?»

Este texto no parece requerir un dilatado comentario: su fascinación por lo 'tribal' y primigenio; su sentimiento de una naturaleza impulsada por fuerzas divinas; el animismo del hombre primordial, en contacto simpático con los puros elementos hipostasiados —todo contribuye a trazar el cuadro de un llamémosle 'orfismo finisecular'; y no creo que necesitemos más para abonar nuestra hipótesis acerca de la influencia de Mallarmé en el peculiar orfismo lezamiano.

Seguir las trazas de la 'influencia órfica' en la dilatada obra poética de Lezama e intentar analizarla con detenimiento constituiría un tema extenso y fascinante, pero que no puedo abordar: se trata de un argumento para una Tesis doctoral, no para una primera aproximación. Prefiero cerrar este ensayo con un extraordinario pasaje, de opulenta belleza, de la «Introducción a los vasos órficos», tantas veces mencionada, donde la prosa deviene pura poesía; la

narración/descripción casi desaparece, y lo que en principio era el relato de una cosmogonía se transfigura en un movimiento ascensional, culminando en una orgía de colores: «En los dominios del color, con la presencia de ese sorpresivo huevo plateado, se ha alcanzado ya una opulenta escala de evaporación por los ojos. Esa escala, por las impulsiones del torbellino, se trueca en espirales de chisporroteos del amarillo húmedo de las estrellas errantes, después en el coágulo de irregular circunferencia, cuyo contorno parece estar tachonado de simétricas magulladuras. En ese coágulo rotativo percibimos un azul hialino, muy transparente, pues todavía la luz lo refracta, debilitándolo; después, un azul de excepcional dimensión, un azul eréxico, diríamos, separado del anterior azul por un círculo carbonario, absoluto en sus exigencias separatrices. Sigue un amarillo, moteado de carbón y de sangre, y al centro un círculo rojo; muchas de las primitivas inscripciones órficas están hechas sobre hematites, morada del Eros, como en otros opulentos nacimientos mediterráneos, donde la diversidad del color en las conchas prepara el surgimiento de la figura, que comienza a ser mordida voluptuosamente por los salmones...»¹

NOTAS

¹ Este texto constituyó inicialmente una Comunicación al XII Congreso de la Federación Internacional de Sociedades de Estudios Clásicos (FIEC), que tuvo lugar en agosto de 2004 en Ouro Preto (Brasil). En diciembre del mismo año, leí una versión italiana en Palermo, por amable invitación de la profesora Anna Beltrametti. Agradezco ahora a la profesora Luisa Campuzano la propuesta de republicarlo aquí, en un formato un poco distinto, del que he eliminado la mayor parte de las notas eruditas y toda la bibliografía. Algunos amigos cubanos y Cristina Serna (Roma) me han facilitado determinados materiales, escasamente accesibles en Barcelona.

² Tomo como base para mis citas la edición de Barcelona, Barral, 1971; pero la cotejo con las demás a mi alcance.

³ No existe edición crítica de los textos que cito, lo que suscita problemas poco fáciles de resolver. La puntuación, aunque errática y muy incorrecta, debe respetarse, en principio: Lezama era asmático casi de nacimiento y había manifestado muchas veces que las idiosincrasias de su puntuación reflejaban el ritmo entrecortado de su habla, de su respiración, de su pensamiento. Pero las erratas, poco menos que infinitas, plantean un problema más delicado: muchísimas, la mayoría sin duda, son debidas a los detestables tipógrafos cubanos de los años cincuenta y sesenta, y a la falta de corrección de pruebas; pero también son muchas, seguramente, las que se deben a los imprevisibles caprichos o ironías del autor. He respetado los textos que tenía a la vista, sin

corregir errores que me parecían obvios, y que no parecían tener lógica alguna; pero he dejado constancia en nota de algunas propuestas de enmienda (mucho menos de las que se me han ocurrido, desde luego).

⁴ Sic. Parecería obvio corregir «amniótico» en «amniótico»; pero el error se repite en diversas ocasiones, lo que quizás induzca a sospechar que es deliberado.

Supongo que la referencia sería al Dipylon, lugar al que Lezama se refiere en más de una circunstancia, con las más fantásticas variaciones ortográficas.

La auténtica fuente debajo de todo el pasaje es, creo, sir James G. Frazer, aquel singular Padre fundador de la antropología, tan amado por poetas y escritores en general como denostado por sus continuadores.

Sic. Pero me parece casi seguro que hay que leer «efebo».

Imagino que se trata de una exótica, y retorcida, referencia al *kykeon*.

La Noche, naturalmente.

HENRIETTE O LA ISLA QUE SE REPITE

Mujer en traje de batalla,

magistral y última novela

de Antonio Benítez Rojo

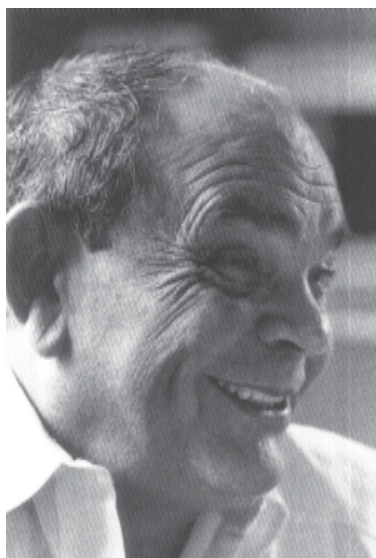
(Cuba 1931- EE. UU. 2005)¹

Patrick Collard

Patrick Collard.
Catedrático de
Literaturas His-
pánicas en la
Universidad de
Gante, Bélgica.
Entre sus obras,
vale destacar
¿Cómo leer a
Carpentier?
(1991) y El re-
lato breve en
las letras hispá-
nicas actuales
(1997).

Antes de la publicación de *Mujer en traje de batalla* (2001), Antonio Benítez Rojo, que vivió en EE.UU. desde 1980, se había dado a conocer como escritor, en la ficción sobre todo por *El mar de las lentejas* (1979; reedición en 1999) y en el ensayo por su brillante y seductora aproximación a la cultura caribeña a partir de la teoría del Caos, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989; edición definitiva en 1998 sin el subtítulo), libro al que se aludirá algunas veces a continuación. *El mar de las lentejas* es uno de los exponentes más representativos de la nueva novela histórica hispanoamericana del último tercio del siglo XX. Pero el autor había irrumpido en el panorama literario cubano mucho antes: con su libro *Tute de reyes* ganó en 1967 el Premio Cuento de Casa de las Américas. En los suplementos literarios y revistas culturales, la acogida de *Mujer en traje de batalla* fue muy favorable y entre los críticos que enseguida le dedicaron comentarios figuran algunos especialistas tan destacados como Santos Sanz Villanueva (2002), Julio Ortega (2001) y Roberto González Echevarría (2002).

Antonio Benítez Rojo escribió una novela en la que las palabras «mujer en traje de batalla» significan esencialmente tres cosas: es el título de la novela, el de un cuadro dentro de la novela y la definición de la



protagonista. El traje de batalla que Henriette Faber lleva es literal y figurado. Literal, porque después de haberse disfrazado una primera vez de mameluco para reunirse con su marido, lleva varios años el uniforme del cuerpo médico de los ejércitos imperiales franceses. Es también figurado, porque la vida de Henriette es una ardua lucha de autoafirmación contra los prejuicios sociales. Incluso cuando no lleva uniforme, su traje de hombre sigue siendo de batalla.

UNA VIDA NOVELESCA

La protagonista nació en Lausana, Suiza, el 1 de abril de 1791. Pronto huérfana, fue recogida en Francia por su tío Henri, Barón de Aviver y casó a los quince años con un oficial del ejército imperial francés, Jean-

Baptiste Renaud, a quien siguió a la guerra en Alemania y Austria. Muerto Renaud en combate, Henriette se queda viuda a los dieciocho años. En París, decide estudiar medicina, para lo cual adopta el traje de hombre y cambia su nombre en «Henri», consiguiendo a partir de entonces ocultar su verdadera identidad sexual durante cerca de quince años. En 1812, vive todos los horrores de la catastrófica retirada de Rusia, en calidad de cirujano, a las órdenes del famoso Larrey. Después la mandan a España y en 1813, en la fase final de la Guerra de Independencia, cae prisionera de los ingleses en Miranda, de donde, después de algún tiempo consigue escaparse.

En 1816 abandona la Francia de la Restauración y de las represalias antibonapartistas: se embarca para la Guadalupe y en 1819 llega a Santiago de Cuba. Se instala como médico en Baracoa, después de haber obtenido la convalidación de su título de médico por el Protomedicato de La Habana. Es más: la nombran fiscal del Protomedicato en Baracoa, donde se convierte al catolicismo (era protestante) y se casa, todavía en 1819, con una de sus pacientes, Juana de León. La joven tardará hasta 1822 en delatar a su «marido» ante las autoridades judiciales, pidiendo la nulidad del matrimonio. Siguió la detención y un ruidoso proceso en Santiago de Cuba. En la cárcel y por orden

judicial, a pesar de haber confesado ser mujer, Henriette fue sometida a un reconocimiento por tres médicos que la declararon oficialmente mujer. La condena fue de diez años de cárcel por perjurio y falsedad en documento público. Henriette Faber apeló la sentencia a la Audiencia Territorial de Puerto Príncipe; su abogado, el eminente jurisconsulto peruano Manuel Lorenzo de Vidaurre adoptó una estrategia de defensa que en algunos aspectos se podría hoy calificar de feminista. Obtuvo que se conmutara la sentencia por cuatro años al servicio del Hospital de Mujeres de San Francisco de Paula (La Habana). Gracias a la intervención de un protector de gran prestigio e influencia, el obispo Juan José Díaz Espada y Landa, no tuvo que cumplir la totalidad de la pena impuesta; el indulto que el alto eclesiástico consiguió para la Faber, conllevaba la expulsión de los territorios de la Corona española. En 1827 fue embarcada para Nueva Orleans.

Las noticias sobre cómo transcurrió su vida después, y cuántos años fueron, son vagas y/o contradictorias. Según María Julia de Lara (1964: 99), en Nueva Orleans se recluyó en la sociedad de Organización de la Caridad donde profesó y vistió los hábitos religiosos, tomando el nombre de Sor Magdalena y llegando a ser Superiora de la Congregación. La misma autora añade que Sor Magdalena, después de haber fundado una filial en Guadalajara (México), regresó a Nueva Orleans donde murió «a la edad de sesenta y cinco años» (o sea en 1855/1856), mientras que Francisco Calcagno (1878: 273) la hace morir en Florida apenas «tres años después» de su expulsión de Cuba. E. Roig de Leuchsenring (1965:48) cuenta que se presentó hecha monja, al doctor Juan de Mendizábal en Veracruz en 1844, teniendo ella entonces «sesenta años» (*sic*; aunque el mismo autor señala la fecha exacta del nacimiento de la Faber, 1791) y que después «pasó a la Nueva Orleans, donde acabó santamente sus días asistiendo a los enfermos». Pero hay varios indicios textuales que revelan que en su evocación de la vida de

la Faber, Roig de Leuchsenring se basa mucho en la novela *Enriqueta Faber* de Andrés Clemente Vázquez (1894). Éste autor, en una de sus numerosas notas, presenta (p.256) como rigurosamente históricos los datos siguientes, sacados de la revista habanera *La Administración*: en diciembre de 1848 (y no 1844), «la volvemos á encontrar en Veracruz, transformada ya en partera y con el hábito de las Hermanas de la Caridad»; y el articulista de *La Administración* remite, en efecto, al testimonio escrito del Dr. Juan de Mendizábal, quien dice que se trataba de una mujer «*al parecer* de sesenta años» (subrayado por mí). En diciembre de 1848 Henriette tenía 57 años: no se equivocaba mucho el buen doctor.

Ni Bacardí Moreau (1972; primera edición: 1908) ni Leví Marrero (1988: 53) aluden a la fecha de su muerte, aunque éste sí, remitiendo a aquél y a Roig de Leuchsenring, para afirmar que Henriette alcanzó «altas responsabilidades y estimación dentro de la orden». Una biografía ya de por sí llamativa ofrecía pues al novelista el aliciente suplementario del hueco que invitaba a ser llenado por la ficción autobiográfica.

FICCION Y METAFICCION HISTORIOGRAFICA

Cada una de las seis partes en que se agrupan los veintisiete capítulos de la novela, lleva por título el nombre de una persona, ficticia o real, que desempeñó un papel en la vida de la singular protagonista: 'Robert', 'Maryse', 'Fauriel', 'Nadezhda', 'Christopher', 'Juanita'. Esta sucesión, en que tres personajes ficticios están como enmarcados por los dos que realmente existieron (Robert y Juanita) ofrece, al menos en cuanto al nombre, una secuencia alternativa hombre/mujer, que resulta significativa y rica en connotaciones. Antonio Benítez Rojo creó a un personaje complejo y ambivalente en lo sentimental y sexual. Sus amantes pertenecen a ambos sexos y su vida incluye una relación-espejo, con Fauriel. En el episodio 'Fauriel' estamos en la comedia de errores: después de vivir un tiempo como dos amigos, resulta que

Fauriel también es una mujer; si-guen *amigos* de cara a la sociedad, pero *amigas* en la intimidad, una amistad que implica también lo sexual. Este carácter bisexual constituye uno de los temas de autorreflexión y autocuestionamiento en los recuerdos de Henriette: «¿Por qué he podido amar a otras mujeres sin dejar de ser mujer, quiero decir, sin que eso me impidiera amar a hombres con parejo ardor y autenticidad» (p.481).

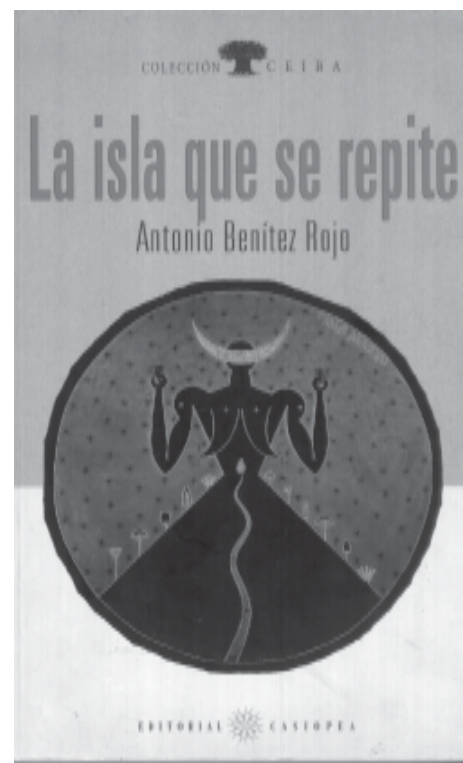
El novelista acude al recurso de la ficción autobiográfica: Henriette cuenta su vida, por lo que todo se narra en primera persona. Todo, excepto las ocho páginas iniciales, tituladas 'A bordo de la goleta Collector'; llamémoslas el prólogo. A diferencia del resto de la novela, está en segunda persona. Como anuncia el título, el marco de este prólogo es un viaje marítimo que lleva a la narradora de La Habana a Nueva Orleans. Dicho de otro modo, el tiempo de la narración del prólogo corresponde con el momento final de los recuerdos autobiográficos de la narradora-protagonista; en las páginas iniciales, que contienen una síntesis de los acontecimientos anteriores, la voz de Henriette que se dirige a sí misma, revela al lector la ruptura básica, no exenta de sarcasmo de tipo picaresco, que Benítez Rojo opera respecto a la verdad histórica: Sor Magdalena no es Henriette, sino una prostituta que viajaba con ella y aceptó sustituirla. En las páginas finales de la novela habla (en primera persona) la narradora ya muy anciana, que resume los acontecimientos ulteriores al desembarco en Nueva Orleans, anunciando otro posible relato.

En su novela, Benítez Rojo narra, adapta y en gran parte inventa, sobre todo los dos decenios más sorprendentes, curiosos y socialmente desafiantes de la vida de Henriette Faber: el período de 1804 hasta su expulsión de Cuba en 1827. Sólo la sexta y última parte, 'Juanita', es de tema cubano; le dedicaré el apartado final de este trabajo.

En su tema histórico *Mujer en traje de batalla* es un fresco que cuenta el auge y el ocaso de Napoleón y su Imperio, con atención especial a lo

militar, aunque no faltan otros aspectos, como la enseñanza médica universitaria, la vida cultural, la política y la crítica feminista, a cargo de la narradora, a la Revolución y a Napoleón. Henriette vive directamente las campañas napoleónicas entre 1804 y 1814, paudadas de topónimos de singular sonoridad histórica: Austerlitz, Viena, Wertingen, Jena, Auerstadt, Schönbrunn, el Moskwa, el Berezhina, Ciudad Rodrigo, Miranda... El episodio histórico más desarrollado es la campaña de Rusia, para cuya evocación el novelista tenía probablemente al menos dos predecesores y quizás inspiradores, muy recomendables: el Tolstoi de *Guerra y paz*, y la ya citada novela de Andrés Clemente Vázquez, *Enriqueta Faber*. Pero la visión es muy personal y original: como el hilo conductor es la vida de Henriette, los sufrimientos humanos se ven y se describen desde un punto de vista en gran parte médico. Antonio Benítez Rojo pinta un cuadro estremecedor y desolado de los horrores de la guerra, proporcionando una valiosa contribución a la mejor tradición de la literatura antibélica. No se olvidarán fácilmente las descripciones del saqueo e incendio de Moscú, la larguísima oración de dos páginas y media (pp.282-284) que resume los episodios de la campaña antes de la llegada a Moscú, el cruce del Berezina, el drama de los fantasmas rezagados, la llegada de los supervivientes harapientos en Vilna: un intenso y largo grito de dolor corre por las páginas de la parte titulada 'Nadezhda'. Algunas veces, ciertas frases sugieren la posibilidad de conferirles un sentido que trascienda la situación descrita con crudo realismo. Así, cuando el cirujano Larrey dice que «hay que rechazar el deseo de echarse junto al camino. El único remedio es caminar y caminar y caminar», y que la narradora añade enseguida que esto lo «habría aplaudido Maryse» (p.346), las palabras puestas en boca Larrey suenan a algo más que una recomendación para combatir la mortal modorra que acecha a la tropa expuesta a las bajísimas tempe-

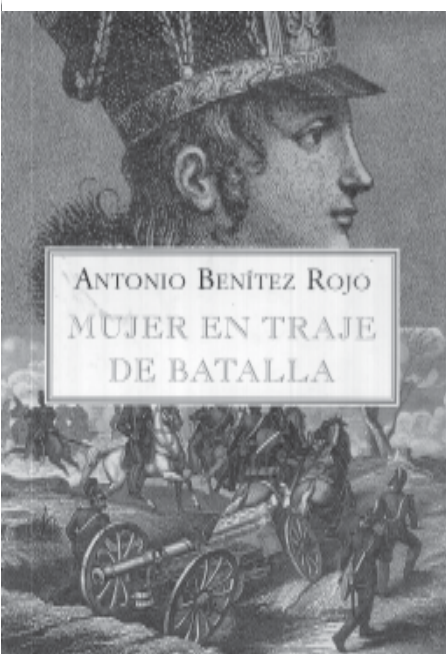
raturas del invierno ruso: «caminar y caminar y caminar» podría ser el lema de Henriette e incluso imagen del destino humano. Una variante del viejo tópico del hombre-preregrino. Quien se para, muere. Literal o simbólicamente. En esta novela repleta de guiños hacia *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y las trayectorias de Esteban, Sofía, Víctor Hugues, los protagonistas de *El siglo de las luces*, la coincidencia más explícita y espectacular entre Henriette y el Esteban del *Siglo de las luces*, arranca precisamente dentro del marco del episodio ruso: la del cuadro que acompaña a la protagonista en sus tribulaciones. El 'leitmotiv' de *Explosión en una catedral* es tan conocido y se asocia de manera tan entrañable con *El siglo de las luces* y el destino de Esteban, que cuando en Benítez Rojo llega el momento en que Henriette, extenuada en medio de la infinita miseria humana de la retirada de Rusia, encuentra como una parte de sí misma en el cuadro anónimo *Mujer en traje de batalla*, el lector se halla ante un verdadero 'desnudamiento del procedimiento', para emplear una expresión del formalismo ruso: un momento en que el texto revela uno de los principios de su propia composición. En este caso, un momento en que el texto 'pide' ser asociado con *El siglo de las luces*. El cuadro *Mujer en traje de batalla* acompaña a Henriette en toda la segunda mitad de la narración de las peripecias de su vida, hasta el momento final del libro, en que es expulsada de Cuba y se embarca en el *Collector* rumbo a Estados Unidos. Hasta el hecho de darle a la novela el título del cuadro, es otra referencia casi directa a *El siglo de las luces*, cuyo título en la traducción inglesa es *Explosion in a cathedral*. Tuve la inmensa suerte de charlar un rato con el maestro Benítez Rojo, en mayo de 2004, en Sevilla, unos meses antes de su fallecimiento; preguntado por la fuente de inspiración del cuadro *Mujer en traje de batalla*, el novelista me reveló que el cuadro existe y que es un retrato de un personaje histórico al que por cierto se alude en la novela:



la muy combativa y valiente Luisa de Mecklemburg-Strelitz (1776-1810), reina de Prusia en la época napoleónica.

Mujer en traje de batalla es también una novela de presencia acentuada de lo metaficcional, declarada desde las primeras páginas, o sea, en el prólogo en segunda persona: «Tomas la pluma después de haber leído lo que escribiste anoche; ¡Qué inconstantes son las emociones! [...]» (p. 15). A lo largo de su relato la narradora comunica sus reflexiones sobre el acto de escribir y sus circunstancias, sobre la forma que van adoptando sus memorias, sobre las limitaciones de éstas, etc. El momento metaficcional más divertido quizás sea cuando (pp. 375-376) Henriette hace un repaso de sus propios temas y estrategias narrativas, plantea un inesperado problema de género y después de habérselo pensado bien, le comunica tranquilamente al destinatario que estas páginas, no pueden ser memorias: mejor les

viene el nombre de novela. Total, que el lector que creía de buena fe haber leído hasta entonces una autobiografía ficticia, se encuentra de pronto con una novela ficticia. Pero las razones aducidas por la narradora son bastante insidiosas por cuanto se podrían aplicar a casi cualquier texto autobiográfico: el hecho de no mencionar «centenares de personas», la supresión de episodios, la inseguridad sobre la autenticidad de diálogos tan remotos, el ocultamiento de «hipocresías y pequeñeces»... Bajo la máscara de las dudas de su protagonista, Benítez Rojo cuestiona el género autobiográfico, equiparado con la ficción novelesca. Realiza así una operación conceptual parecida a la que Hayden White llevó a cabo con la historiografía. El último párrafo de *Mujer en traje de batalla* proporciona un bonito ejemplo de preterición: la narradora resume todo lo que no podrá contar, porque sus fuerzas ya la abandonan: así la novela termina con algo que se parece muchísimo al anuncio, por parte de Benítez Rojo, de una próxima novela. Ilan Stavans (2002: 23) lo da por seguro,



remitiendo a una nota en la que el novelista cubano le comenta que cierto episodio «había quedado pendiente para una secuela, quizás del mismo tamaño: otra novela que seguiría sus aventuras en Nueva Orleans y hacia adelante». No ha podido ser.

Es significativo que la Henriette de Benítez Rojo coloque dos veces, en lugares estratégicos, la reflexión sobre la manera de hablar de su destino bajo la advocación de Sor Juana Inés de la Cruz (pp. 14 y 503), un nombre que simboliza la combinación de la escritura con la reivindicación de derechos intelectuales de la mujer en una sociedad hostil y falocrática. Colocadas co-mo están, al principio (p. 14) y al final (p.503) de la novela, las referencias a Juana Inés literalmente enmarcan el destino de Henriette y hacen de su experiencia el eslabón en un combate de siglos al mismo tiempo que rinden homenaje a la ejemplaridad de la jerónima mexicana.

HISTORIA Y SOCIEDAD CUBANAS

Aunque Cuba sólo es el marco de los acontecimientos de la última parte ('Juanita'), el tema caribeño y la sombra de Carpentier apuntan desde el primer capítulo de la primera parte ('Robert'), con la frase siguiente: «Entonces él pronunció el nombre de una Madame Polidor, llegada de Saint-Domingue hacía unos meses [...]»(p.30). Se trata de Maryse, una mujer que en las Antillas sufrió en su carne gran parte de la feroz lucha de emancipación, que comienza hacia 1790 y termina en 1804, en la que los caudillos negros, revelándose como brillantes jefes militares, se enfrentan a muerte con las tropas francesas de Leclerc y Rochambeau. Al mismo tiempo que Benítez Rojo orienta los recuerdos del lector hacia la ridícula y desgraciada Mademoiselle Floridor de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, ha querido construir una protagonista de signo radicalmente opuesto, a partir de unos pocos rasgos comunes. Contrariamente a Mademoiselle Floridor, Maryse es una mujer fina e inteligente; posee lo que más le falta a la otra: el talento. A través de las relaciones sentimentales y los

recuerdos de Maryse, Benítez Rojo introduce tres tipos representativos del escenario social e histórico del Caribe colonial. Primero, el extraño y original Achilles Despaigne. Es tan esclavista y tan aficionado al sexo con negras y mulatas como su supuesto vecino de Morne Rouge, Monsieur Lenormand de Mézy (de *El reino de este mundo*). Pero Despaigne no solo no cree en la eficacia de los castigos corporales, que él por consiguiente no practica (prefiere vender sus negros recalcitrantes a colonos más brutos que él); es también observador y estudioso prácticamente científico de las costumbres, el origen y las características biológicas de sus esclavos; y por si fuera poco, es bastante permeable a ciertos ritos y modos de pensar de los africanos. Lleva a cabo experimentos para «mejorar la raza» de «su gente» (p.165) y cierra su plantación, La Gloire, a toda influencia externa y toda visita. Así dirige un pequeño reino autónomo y autárquico dentro de la colonia. En pocas páginas, se crea un personaje de gran densidad connotativa haciendo confluír en su imagen del colono, el mestizaje biológico y cultural, el espíritu de la *Enciclopedia* y de Linneo, alguna reminiscencia de las visiones utópicas que Europa proyectó sobre América, el recuerdo de experimentos socio-económicos como el de las reducciones jesuíticas del Paraguay y el anuncio de lo que, después de las luchas independentistas, sería una de las plagas de América: los particularismos locales y los caudillismos o caciquismos rurales frente al poder estatal. Los dos otros personajes son el mulato ilustrado de Saint-Domingue, Jean-Charles Portelance y «Julián Robledo, un acaudalado español de América» (p.163), conservador y propietario de esclavos, pero honesto, generoso y refinado; dispuesto a poner en tela de juicio, aunque con timidez y bajo la influencia de su querida Maryse, el sistema –la economía esclavista– sobre el que se funda su propia prosperidad en Cuba. La narración de lo que ocurre en Cuba se lee en la última parte ('Juanita'); está a cargo, directamente, de Henriette.

¿Quién no se acuerda de la seductora sensualidad de la descripción de La Habana en el primer subcapítulo de *El siglo de las luces*? Pues bien, la llegada de Henriette Faber a La Habana, en la última parte de *Mujer en traje de batalla*, motiva también una descripción, distinta naturalmente en su estilo, pero que en lo esencial retoma los elementos ambientales que destacan en la de Carpentier: el puerto y su actividad, la arquitectura, las tiendas y... los olores, en particular del tasajo (*El siglo...* p.90; *Mujer...*p.425); «me di cuenta que la ciudad olía mal» (p.423) escribe la narradora, palabras que hacen eco a otras, más violentas, de Sofía: «¡Cuántas porque-rías!» (p.98) .

En la página 190 del famoso ensayo cuyo título aparece en el de este apartado, Antonio Benítez Rojo cita al maestro Fernando Ortiz: «estudiar la historia de Cuba es en lo fundamental estudiar la historia del azúcar y del tabaco como los sistemas viscerales de su economía». Y este es uno de los temas de los primeros capítulos de 'Juanita'. Maryse y Henriette conocen a Robledo en Alemania; su encuentro prepara la parte final y 'cubana' de la novela. La primera cosa que el texto nos revela sobre Robledo es que se trata de un hombre apuesto y rico; la segunda, que «el azúcar es su obsesión» (p. 137), afirmación ésta no exenta de relación con ideales juveniles de Antonio Benítez Rojo. Al preguntarle Jesús Díaz (2002) por qué pasó en su juventud una temporada en EE.UU., contestó que su interés profesional entonces «estaba dirigido hacia la economía y planificación económica», que su sueño era contribuir a mejorar la situación de los países del Tercer Mundo y que en «el caso concreto de Cuba, lamentaba la dependencia al monocultivo de la caña de azúcar». Inevitablemente, la introducción del tema azucarero a través de la presentación de Robledo, coloca al lector de Benítez Rojo en el ambiente de *La isla que se repite*. Ya escribió Julio Ortega (2001) que *Mujer en traje de batalla* viene «en primer lugar de su propia saga»: de *La isla que se repite* como *El mar de las lentejas* y los cuentos de *Paso*

de los vientos de 1999. En el relato del episodio cubano de la historia de Henriette, el autor representa en las formas propias de la ficción narrativa reflexiones antes ya enunciadas en forma ensayística. Robledo y Maryse son los guías de Henriette en la isla que se repite. Cuando Henriette llega a Cuba, Robledo ya había vendido su ingenio con sus tierras y esclavos, después de haber sido un representante de la llamada sacarocracia criolla, de la que Benítez Rojo explica en *La isla que se repite* (1998:81) que osciló durante años en una balanza en cuyos extremos gravitaban el sentimiento independentista y el temor a arruinarse al conceder la libertad a sus esclavos, ya que para vencer a los españoles había necesariamente que contar con los centenares de miles de negros que trabajaban en las plantaciones. Esto ayuda a explicar el hecho de que sólo los criollos de las provincias orientales y centrales participaran en las luchas por la independencia. [...]

En esta cita del ensayo, los lectores de la novela reconocerán sin dificultad fragmentos de conversaciones de Henriette con sus dos amigos y otras personas de su círculo habanero, entre ellas el ilustrado Dr. Tomás Romay y Chacón (La Habana 1764-1849) que realizó una ingente labor en el terreno de la salud pública en Cuba, además de distinguirse por otras tareas en la educación y la cultura. Es poco probable que la Henriette Faber histórica llegara a conocerlo personalmente. La sociedad cubana descrita en *Mujer en traje de batalla* es la que corresponde al momento histórico-económico en que Cuba ha tomado un crucial relevo después del inicio, en 1791, de la lucha independentista de Haití/Saint-Domingue; dice Benítez Rojo en *La isla que se repite* (p. 80): Los intereses de los criollos de La Habana [...] convencer a España de que es preciso aprovechar el vacío de azúcar que habían dejado en el mercado los sucesos de Saint-Domingue, y Cuba comienza su tránsito hacia la Plantación. De inmediato el tráfico negrero aumenta notablemente, y los ingenios se

multiplican en los alrededores de La Habana e invaden en pocas décadas las tierras de las regiones occidentales y centrales.

Es ésta la transformación que se ha operado ya en el momento de llegar Henriette a Cuba y que se refleja en sus conversaciones y encuentros.

'Juanita' consta de seis capítulos, de los cuales sólo los dos últimos se dedican de manera concentrada a la continuación y desenlace (¿provisional?) de la historia personal de la protagonista (el matrimonio con Juana de León, la detención, el procesamiento, la condena y la expulsión). En los primeros (23-24-25), el desembarco e instalación en la isla y su descubrimiento de la mano de Maryse y Robledo, constituyen ante todo la motivación de un denso panorama descriptivo de la realidad cubana. Es un panorama en el que seguramente se encuentran recuerdos de las cartas (junio-julio de 1840) de la condesa de Merlin. 'Juanita' es un compendio hábilmente orquestado desde el punto de vista narratológico que abarca la geografía y el clima, los paisajes, la fauna y la flora, el urbanismo, la economía, el problema de la esclavitud, la política, el tema independentista y la relación de la colonia con la metrópoli, las instituciones, la vida cotidiana y las costumbres sociales, la arquitectura y decoración interior, etc. Sin olvidar a las personalidades destacadas de las clases dirigentes y la administración: el Dr. Romay, el obispo Espada, el intendente Ramírez, el jurista y economista Francisco de Arango y Parreño, el magistrado Manuel Lorenzo de Vidaurre, históricos los cinco.

Uno de los elementos de la respuesta de Antonio Benítez Rojo a la pregunta de Jesús Díaz (2002) —«¿Qué te dio y qué te quitó el exilio?»— es: «Me atrevo a decir que he caminado por la historia de Europa y la de América». Henriette fue expulsada de Cuba y, muchos años después escribe, entre otras cosas, sobre Cuba, en Estados Unidos. ¿Quiso Benítez Rojo aludir discretamente a su propia situación? ¿*Madame Faber c'est moi*? Quizás; no sería sorprendente, porque hay además en 'Juanita'

algunos momentos que provocan una fuerte tentación de proyección hacia la situación cubana de nuestra época. ¿Remite sólo a la época colonial la furibunda y sabrosa diatriba (p.442) de Maryse contra la todopoderosa burocracia, esos «condes del tintero y los marqueses de la escribanía, ¡Nada, una caterva de cagados!»? Y para quien se acuerda del drama de las emigraciones en masa a comienzos de los años ochenta, y de los balseros a principios de los noventa del siglo pasado, ¿podrían ser realmente inocentes las palabras «Robledo me mostró la bahía del Mariel» (p.439)? ¿Para qué lector no tendrán ciertas resonancias de actualidad la frase «hacia semanas que era imposible llegar a Guantánamo» (p.466)? Y la lectura del fragmento siguiente, que forma parte de una descripción de la vida en Baracoa hacia 1820, hace casi obligatoria la proyección: Mal que bien se chapurreaba algún inglés, no sólo porque era conveniente para el comercio; de Jamaica y Florida había arribado alguna gente perdularia —prófugos de la justicia, desertores, mercachifles, charlatanes— que vivían de las timbas de juego o de las putas clandestinas que, procedentes de Haití y de Cartagena, traían a hacer temporada. (p.465)

Demasiado bien se sabe que los descendientes y sucesores de aquella «gente perdularia» de habla inglesa prosperarían e instalarían en Cuba, en el siglo XX, sus salones de juego y prostitución muy apreciados del turismo estadounidense y controlados por los consabidos ‘padrinos’; y a partir de 1960 una parte considerable de la población cubana devolvería la visita a Florida...

Benítez Rojo organiza su *Mujer en traje de batalla* para que desemboque en Cuba después de haber hecho transcurrir la mayor parte de la acción en diversos escenarios europeos. La diferencia está en que ninguno de éstos, a pesar de las pinceladas de color local y la evocación bastante detenida de la Francia posrevolucionaria e imperial, se describe de manera tan detallada como Cuba. Sin embargo, la construcción novelesca hace que las situaciones decimonónicas cari-

beñas y en particular cubanas, se visualicen como parte de un conjunto más amplio e internacional. La vida de Henriette se presta maravillosamente a esta amplificación que entre otras cosas subraya que la represión de las legítimas aspiraciones de la mujer no era menos dura en la Europa liberal, nacida del espíritu de la Ilustración y la Revolución, que en las colonias de la potencia cuyo monarca pretendía mantener un obsoleto Antiguo Régimen. Dejemos al respecto la última palabra al escritor que define su narrativa para Jesús Díaz (2002): «no obstante observo en ella un desplazamiento hacia afuera, hacia lo global: primero fue Cuba, después el Caribe; ahora el mundo, lo cual queda ejemplificado con mi última novela *Mujer en traje de batalla*».

Universidad de Gante
(Gent, Bélgica)

NOTA

¹Este artículo es una versión abreviada de «Fabricando a la Faber (Sobre *Mujer en traje de batalla* de Antonio Benítez Rojo)», publicado en: Patrick Collard y Rita De Maeseneer (Eds.), *Murales, figuras, fronteras. Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2003, pp. 159-187.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayén, Xavi: 2001. 'El rastro de Enriqueta Faber, que luchó en Rusia con las tropas de Napoleón, se pierde en Nueva Orleans'. En: *La Vanguardia Digital*, 26 de noviembre de 2001.
- Bacardi Moreau, Emilio: 1972. *Crónicas de Santiago de Cuba*. Madrid: Breogán, 2a ed., 218-219.
- Benítez Rojo, Antonio: 1998. *La isla que se repite*. Barcelona, Casiopea.
- _____: 1999. *El mar de las lentejas* [1979]. Barcelona: Casiopea.
- _____: 2001. *Mujer en traje de batalla*. Madrid: Alfaguara.
- Calcagno, Francisco: 1878. *Diccionario biográfico cubano*. Nueva York: N.Ponce de León, 272-273.
- _____: 1899. *Un casamiento misterioso (Musiú Enriqueto)*. Barcelona: Maucci, 1899.
- Carpentier, Alejo: 1980. *El reino de este mundo* [1949]. Estudio preliminar por Florinda Friedmann de Goldberg. Barcelona: EDHASA.
- _____: 1982. *El siglo de las luces* [1962]. Ed. de Ambrosio Fornet. Madrid: Cátedra, col. Letras Hispánicas.
- Collard, Patrick: 1991. *Cómo leer a Alejo Carpentier*. Madrid: Júcar.
- Díaz, Jesús: 2002. 'Antonio Benítez Rojo: el escritor en su archipiélago'. *Encuentro en la red. Diario independiente de asuntos cubanos*, 355, 1 de mayo de 2002 (<http://www.cubaencuentro.com>)
- García, Marina (Red.): 1980. *Diccionario de la literatura cubana*. La Habana, Letras Cubanas.
- González Echevarría, Roberto: 2002. '*Mujer en traje de batalla*'. En: *Encuentro de la cultura cubana*, 23: 16-18.
- Lara, María Julia de: 1964. 'Laura Martínez de Carvajal y del Camino (primera graduada de medicina de Cuba) en el septuagésimo aniversario de su graduación (15 de julio de 1889)'. En: *Cuadernos de Historia de la Salud Pública* (La Habana), 28.
- Marrero, Leví: 1988. 'La cirujana suiza que para ejercer como tal debió hacer creer que era hombre'. En: *Cuba: economía y sociedad*. Madrid: Playor, XIV: 53.
- Merlin, Mercedes Santa Cruz, condesa de: 1981. *La Habana*. Traducción de Amalia E.Bacardí. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Madrid, Cronocolor.
- Ortega, Julio: 2001. 'Mujer oceánica vestida de hombre'. En: *El País*, 8-XII-2001.
- Roig de Leuchsenring, Emilio: 1965. *Médicos y medicina en Cuba: historia, biografía, costumbrismo*. La Habana: Museo Histórico de las Ciencias Médicas Carlos J.Finlay.
- Sanz Villanueva, Santos: 2002. 'Aventurera del siglo XIX. *Mujer en traje de batalla*'. *El mundo* ('Opinión.Libro del día'), sábado 16 de febrero.
- Stavans, Ilán: 2002. 'Crónica de una amistad'. En: *Encuentro de la cultura cubana*, 23:22-27.
- VV.AA.: 1911. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Vázquez, Andrés Clemente: 1894 *Enriqueta Faber*. Habana: La Universal.

Escribo las historias

que se me ocurren

Marilyn Bobes

Marilyn Bobes. Narradora, poetisa y periodista. Ha obtenido en dos ocasiones el Premio Casa de las Américas: *Alguien tiene que llorar* (cuento, 1995), y *Fiebre de invierno* (novela, 2004).

Karla Suárez es una escritora cubana que actualmente reside en París. Se dio a conocer en Cuba a mediados de los noventa con su aparición en varias antologías y con su libro de cuentos *Espuma*. Casada con un italiano se fue a vivir a Roma y, después, a la capital francesa. Una vez instalada en Europa ganó el premio *Lengua de Trapo* de la editorial española del mismo nombre con su novela *Silencios*.

Karla visita Cuba de vez en cuando y sigue manteniendo nexos con sus antiguos colegas escritores. Es por eso que quisimos acercarnos a ella para que nos cuente de sus futuros proyectos y de las cosas que pasan por su mente en esa lejanía geográfica desde donde sigue perteneciendo a la literatura cubana.

He aquí, pues, sus confesiones, vía correo electrónico, que hoy ofrecemos a la consideración de nuestros lectores.

—¿CUÁNDO Y POR QUÉ COMPRENDISTE QUE SERÍAS ESCRITORA?

—Yo crecí rodeada de libros, mi madre era profesora de literatura y en casa todos leían siempre, papá, mamá, mi hermana, pero a mí más que leer me gustaba inventar historias y hasta escribirlas. Todavía conservo algunos cuentos que hice de niña, muy largos y llenos de faltas de ortografía. Claro que en esa época no me soñaba como escritora, adoraba las matemáticas y más bien me imaginaba un futuro como científica en un gran centro de investigaciones. De hecho estudié ingeniería electrónica, una carrera que amé y odié con la misma intensidad, porque de una parte había cosas que me gustaban, pero de otra me obligaba a aprender horrendos circuitos electrónicos y me robaba tiempo para dedicarle a la lectura. De cualquier modo seguí escribiendo siempre, era una necesidad, una costumbre que además de divertirme se volvía un ejercicio para intentar entender el mundo. Estando en la universidad fue que empecé a participar en encuentros literarios y a conocer gente que escribía, a intercambiar textos y así quizá empecé a tomarme las cosas más en serio,

aunque siempre he pensado que el oficio de escribir es lento y necesita tiempo de maduración; sobre todo tiene que madurar el escritor.

No sé exactamente cuándo «comprendí» que sería escritora, porque desde hace años mi mundo se mueve entre la literatura y la ingeniería, aunque últimamente dedico mucho más tiempo a la literatura. La gran diferencia respecto a hace cinco años es que ahora tengo tres libros publicados, que mi primera novela ha sido traducida a varias lenguas y que cuando me invitan a los encuentros literarios me dan una credencial que dice «escritor». Todo esto me parece un sueño, pero yo seguiré soñando.

—¿SIENTES QUE TU CONDICIÓN DE MUJER HA INFLUIDO EN LO QUE ESCRIBES? ¿QUÉ VENTAJAS Y QUE DESVENTAJAS REPRESENTA TU SEXO EN RELACIÓN CON EL MUNDO EDITORIAL?

—Soy mujer e imagino que eso influye en todo lo que hago, del mismo modo que influye la familia, el lugar donde nací, mi época y todo lo que está alrededor de mi vida. Uno es el producto de su historia y lo primero que comprueban al nacer es el sexo de la criatura. La literatura, sin embargo, te da la posibilidad de entrar en la piel de personas distintas, es como un gran teatro donde el escritor es el único actor que debe representar a todos los personajes, ya sean mujeres, hombres, niños o viejos. Eso es lo que me fascina y lo que trato de hacer. Quizá, por ser mujer, los personajes femeninos me resultan más cercanos, pero no son los únicos que me interesan (curiosamente en mis primeros cuentos



Fotografía:

Daniel Mordzinski

los protagonistas eran hombres). Hay experiencias que indudablemente pertenecen al mundo femenino y otras al masculino, pero insisto en que lo interesante de la literatura, para mí, es poder describir y convertir en real algo que no está dentro de mi experiencia vital.

En cuanto a ventajas y desventajas, hay de todo. Hay un escritor que yo quiero mucho, que bromea diciendo que, para la próxima, quiere nacer mujer, ser cubana y tener menos de cuarenta años, porque así cabes en un montón de festivales y la gente se interesa por lo que escribes. Yo me río, pero es cierto que el solo hecho de ser mujer llama la atención de mucha gente y, visto así, puede ser una ventaja. Lo malo es que corres el riesgo de ser encasillada y de caer en la trampa de «lo interesante», una trampa de la que, imagino, es muy difícil salir. Yo no escribo porque soy mujer, escribo las historias que se me ocurren, simplemente, y espero mantenerme lejos de esa trampa, porque creo que es el escritor quien está en función de la literatura y no al revés.

—¿A QUÉ ATRIBUYES EL ÉXITO DE TU LITERATURA FUERA DE CUBA?

—Bueno, no puedo hablar de un éxito tremendo, pero tampoco tengo de qué quejarme. Al contrario, aún me sorprende que mi novela haya sido traducida a varios idiomas y que lectores de diferentes sitios me hayan leído. Esto es maravilloso y, repito, sorprendente.

Utopías aparte, hoy por hoy no basta con la calidad literaria de una obra para que ésta llegue a la gente, diariamente se publican y destruyen millones de libros en todas partes, así que creo que, para empezar, es fun-

damental el modo en que el libro se presenta. En cada país funciona de manera diferente, pero en general, en Europa, hay interés por la literatura que viene de otras partes y particularmente por la latinoamericana. Esto en mi caso ha sido una ventaja que me ha abierto otras puertas. Claro que tampoco basta: es muy importante, además, el modo en que las editoriales presentan tu obra y el momento en que lo hacen. Yo de mercado no sé mucho, pero los entendidos hablan de épocas del año precisas para sacar un libro, esperando que no estalle una guerra o algún escándalo mundial que ocupe todos los espacios. La suerte de un libro puede ser muy incierta, porque al final quienes tienen la última palabra son los lectores. Hasta el momento, en mi caso puedo hablar de un «modesto» éxito, que de todos modos es mucho mayor del que podía haber imaginado, y eso lo puedo atribuir a todos estos factores, claro que cada libro tiene su propia historia, así que ya veremos qué tal le va al próximo.

—¿CÓMO SIENTES QUE FUNCIONA LA LITERATURA CUBANA EN EUROPA? ¿YA PASÓ LA MODA CUBANA?

—A mí lo de las modas en general me asusta, porque si escribes un libro respondiendo a lo que exige un determinado mercado en ese momento, puedes correr el riesgo de perder tu libertad como creador, y eso es fatal. En cuanto a la moda cubana es algo que viene y va, creo yo. Ahora, por ejemplo, hay como una hemorragia de ropas que dicen Cuba, o tienen la bandera cubana: sería una fortuna si toda la gente que usa esto conociera además nuestra cultura, pero eso está por ver. De cualquier modo, creo que por Cuba siempre hay un cierto interés, sencillamente porque es un país diferente, porque fue y es el sueño de muchas personas y la desilusión de otras.

En cuanto a literatura, no podría hablarte de toda Europa, porque no conozco todos los países y sé que en cada uno los mecanismos son diferentes. Viviendo en Italia, por ejemplo, me parecía que la gente estaba muy interesada en cuanto a música cubana, pero realmente este interés no lo vi tanto con la literatura. Sin embargo, en Francia las cosas me parecen distintas, aquí hay interés no sólo por la literatura cubana sino por la extranjera en general, y esto es algo que ya he comentado con otros escritores cubanos, porque todos quedamos sorprendidos con la cantidad de público que va a las presentaciones, por ejemplo. Hace un tiempo vi en una revista una lista de los títulos cubanos publicados en Francia y me alegró muchísimo saber que ya son unos cuantos, y espero que sean más, porque no se puede hablar de la literatura de un país tomando en consideración solamente uno o dos nombres, sobre todo si el panorama que ofrece es tan variopinto.

Con Cuba sucede, además, lo que sucede con tantos países, está llena de tópicos, tantos que a veces cansa, pero contra eso la única solución que yo veo es que se sigan publicando libros, o haciendo películas, para que, desde puntos de vista diferentes se pueda llegar a una visión más completa de la compleja realidad cubana.

—ENTRE LA NOVELA Y EL CUENTO ¿QUÉ GÉNERO PREFIERES Y POR QUÉ?

—Son géneros completamente distintos y hasta el momento me dedico a los dos. Ahora, por ejemplo, acabo de terminar una novela y lo que tengo en proyecto es un libro de cuentos. Creo que cada historia exige su propio estilo. Con la novela uno pasa mucho más tiempo, conoce a los personajes, te metes en su vida, puedes detenerte páginas y páginas reflexionando sobre un asunto determinado, te da la libertad de contar muchas historias a la vez o jugar con el tiempo. Los cuentos, sin embargo, al menos como yo los veo, tienen otra dinámica. En los ellos, por ejemplo, no me interesa saber demasiadas cosas sobre un personaje, como me sucede con la novela, sino sobre un determinado momento en la vida del personaje. Los cuentos para mí tienen que ser como un puñetazo en el estómago, algo que llega inmediatamente, porque el lector va a estar muy poco tiempo con esa historia y luego vendrá



otra y otra más. Es que son dos estilos diferentes desde el nacimiento. En mi caso, un cuento puede salir de cualquier cosa, de una hoja que cae, de un viejo que atraviesa la calle, de una simple palabra, hasta lo más trivial puede convertirse en una historia interesante. Sin embargo, la novela, aunque pueda partir de un idea inicial, así como un flash, es algo que se elabora lentamente: sin darte cuenta empiezas a darle vueltas a la idea, dejarla engordar, complicarla, relacionarla con otras cosas y hasta utilizarla como medio para expresar esas otras ideas que siempre andan dando vueltas y no sabemos dónde poner.

Lo único que podría considerar como una ventaja de la novela respecto al cuento es que en estos momentos los editores piden novelas y rechazan los libros de cuentos. El porqué, a pesar de las explicaciones, sigue siendo un misterio para mí y habrá que esperar a que cambien los tiempos, pero no se puede dejar de escribir cuentos. Son géneros diferentes y cada historia reclama su propio género.

—DESPUÉS DE SILENCIOS, ¿QUÉ HA ESCRITO KARLA?

—Después de *Silencios* publiqué un libro de cuentos que se llama *Carroza para actores*. Son historias de parejas o de gente buscando pareja, un muestrario de personajes y situaciones diferentes que giran alrededor del mismo tema, como en una sinfonía, por eso justamente está estructurado como una sinfonía con cuatro movimientos y la mayoría de los relatos tienen citas musicales. Publiqué, además, una versión corregida de mi primer libro de cuentos *Espuma*, con muchas modificaciones y un cambio de relato. Y ahora acabo de terminar mi segunda novela, que hasta el momento se llama *La viajera*, no sé si cambie el título... Llevaba trabajando hacía bastante tiempo en ella, pero tuve que interrumpir el trabajo muchas veces. Está recién nacida y ahora le toca comenzar su viaje.

—¿QUÉ TE INTERESA MÁS: EL LECTOR O LA CRÍTICA?

—Los libros se escriben para los lectores y, en mi experiencia, aparte del placer de escribir una historia, está el placer de encontrar a personas que la han leído. Sobre todo me sorprende mucho encontrar gente de otros países, edades o experiencias y descubrir que se han identificado con mi libro, con uno u otro personaje, con algo que bien podía haber ocurrido en sus vidas. Es todo muy raro, porque incluso a veces algún lector me ha hecho notar cosas que yo ignoraba de mi texto, o sea, que ha hecho una lectura mucho mejor de la que uno mismo, como escritor, podía imaginar. Son los lectores quienes finalmente determinan el valor de un libro, pero esto no hace que ignoremos el papel de la crítica, porque muchas veces son los críticos quienes hacen que el libro llegue a los lectores. Creo que, sobre todo al inicio de la carrera literaria, que es donde me encuentro yo, la crítica es importante, porque te alienta o te desalienta. Además, como aún no tienes lectores, todo está por verse y una mala crítica puede hacerle «colgar los guantes» a cualquiera. Así que, decir que no me importa no sería cierto, quisiera, como casi todos, buenas críticas y muchos lectores.

—EL HECHO DE VIVIR FUERA DE CUBA ¿AFECTA O ENRIQUECE TU LITERATURA?

—A mí me ha enriquecido mucho vivir fuera de Cuba, porque he tenido la oportunidad de estar en contacto con realidades muy diferentes, con gente de todas partes del mundo y con experiencias que eran desconocidas para mí. Siento, además, que mi percepción sobre muchas cosas ha cambiado, o más bien, se ha ampliado. Sin dejar de ser lo que era, he incorporado y aprendido; y de eso se trata vivir, creo yo. Esto, por supuesto, influye en lo que escribo, y no se limita simplemente a que, por ejemplo, puedo poner a viajar a un personaje por diferentes ciudades. Eso puedes hacerlo con una buena guía turística y mucha imaginación. Sino que, en mi caso, el hecho de conocer a personas que vienen de realidades diversas de la mía me ha abierto la visión y me ha permitido entender modos de conducta o maneras de pensar completamente ajenas a las que yo tenía.

Esta distancia física con Cuba, además, me ha hecho acercarme a cosas de mi propio país que quizás estando allá no me interesaban tanto. La distancia a veces tiene la virtud de aclarar la visión, funciona como con los espejos, te alejas un poco y la imagen es más nítida.

—¿DE QUÉ ESCRITORES TE SIENTES MÁS CERCANA? ¿RECONOCES ALGUNA INFLUENCIA?

—Creo que de un modo u otro todos los escritores que amo me pueden haber influenciado, porque leyendo uno aprende también a escribir. Mi primer gran amor fue Julio Cortázar, él sí que sabía escribir cuentos y es un referencia para casi todos los escritores latinoamericanos. También están Borges y Carpentier, Virgilio Piñera y Vargas Llosa. Cambiando de continente, creo que le debo, además, a los rusos del siglo XIX, Tolstói y Dostoievski, y a Kafka y a Edgar Allan Poe, a Italo Calvino y a Dino Buzzati. Adoro también a Henry Miller, y sus libros han sido para mí como una lección de escritura, y para no dejarlo solo, también menciono a Anaïs Nin, que me encanta. Mi último descubrimiento-pasión es Paul Auster.

—¿POR QUÉ Y PARA QUÉ ESCRIBES?

—Escribir es una de las cosas que más divierte, me gusta inventar historias, se me ocurren. Con frecuencia cuando camino sola voy inventándole historias a la gente que veo por la calle, según los rostros que veo o las maneras de moverse. Es como un vicio, pero eso sí, sano y muy económico. Por otra parte, escribir me ayuda de algún modo a organizarme y a entender. Dicen los grandes profesores que la manera mejor de entender algo es intentar explicarlo, y cuando escribes haces justamente esto, te metes en la piel de cada uno de los personajes y tienes que contar su historia de manera creíble, en ese intento poco a poco vas aclarando tus ideas, o al menos así me sucede a mí, aunque después me nacen nuevas dudas, pero bueno, será material para el próximo libro, digo yo.■



LOS QUE HOY VIVIMOS, CON SU LENGUA HABLAMOS¹...

«...el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá sino convertido en literatura.»

M. Foucault

Marlen A. Domínguez Hernández

En los tianguis de artesanía de Guanajuato, topónimo que quiere decir cerro de las ranas en lengua purépecha, entre los indios que no saben de letras y acaso ni de español, se puede encontrar un Quijote acucillado, hecho de tuercas y arandelas, que lee eternamente su libro de fierro. Y es que el *Quijote* es un tema que no se agota. Por eso, el IV centenario de su publicación nos permite acercarnos al libro desde el punto de vista de lo que constituye para nosotros su novedad troncal, y en principio lo convierte en la novela paradigmática de nuestra cultura: la lengua.

El instrumento expresivo de que dispone Cervantes, a fines del siglo XVI, ha alcanzado un estadio de desarrollo que le viene determinado por la puja entre normas, por la flexibilidad que le proporciona el ejercicio literario, por el peso regulador de la imprenta y por la función política que está llamado a cumplir en el ámbito nacional e internacional. Se ha desarrollado aceleradamente la «conciencia lingüística de los hablantes» (Lapesa: 391), y se van imponiendo los criterios de «corrección» y «corrupción» idiomáticas, con los cuales avanza la estigmatización o prestigio de ciertos usos, y la profundización de las diferencias entre las variedades sociolectales.

De estas tendencias se deriva naturalmente el interés por la reflexión sobre la lengua, de donde resultan tratados, gramáticas, ortografías, y que se resuelve en el caso del *Quijote* en los numerosos pasajes metalingüísticos dedicados a la búsqueda del «buen decir». La marca cervantina en la cronología de la lengua española se refiere, precisamente, a la capacidad de fijar en su novela el grado de madurez a que ha llegado ese idioma, y hacerlo tomando en cuenta el diapasón de los diferentes estratos socioculturales, la lengua escrita de la literatura y el coloquio oral. Su representación, entonces, no se agota en lo normativamente correcto según la prescriptiva, sino que toca el uso común y lo literaturiza: todos los personajes conservan su voz, y se advierten las adecuaciones a las situaciones comunicativas.

En ese proceso de representación resultan rasgos delimitadores de estratos la selección de los vocablos, las

formas de tratamiento, el volumen de paremias, la presencia o ausencia de estructuras hiperbáticas, etc. Pero, en consonancia con la dinámica de la novela, el gradual acercamiento de los modos antagónicos representados arquetípicamente en el Quijote y Sancho transcurre por un cauce lingüístico, en una transmutación que resulta en convivencias inusitadas, transiciones entre términos polares, neutralizaciones (Aguirre, 1980: 276), y que hacen de la obra un producto intertextual y polifónico, y diría que pancrónico y pantópico.

De esta visión ecuménica resulta la grandeza de Cervantes, su condición de fuente permanente y renovable por su «inagotable aptitud de cambio» y sus «ilimitadas posibilidades de profundización» (Aguirre, 1971: 14), que lo sacan de su época y su sentido original —como comenta J.J. Remos (en Gayol: 258)— y lo lanzan a las múltiples versiones y reinversiones que ha provocado, y sigue provocando, entre nuestros contemporáneos.

Una de las más fecundas estudiosas cubanas de Cervantes, Mirta Aguirre, considera que una producción literaria es imperecedera si «permite a cada época y aun a cada individuo una nueva y fructífera asimilación» (1971: 14). En la historia de la cultura cubana, como ha estudiado detenidamente el colectivo dirigido por José A. Baujín¹, se cuenta con numerosos trabajos de crítica y ensayo que son muestra de cómo esa aptitud del *Quijote* se ha desarrollado entre nosotros. Igualmente, algunos han recreado la obra a través de la ficción. Es nuestro objetivo comentar, a título de ejemplos, muestras de estos últimos, y hacerlo desde la perspectiva de la mimesis lingüística. Se trata de analizar si la ficción lingüística se remite sólo a lo formal, qué rasgos se toman como representativos, qué grado de fidelidad con el modelo guardan las versiones; si se recoge también el ideal del lenguaje quijotesco; qué funcionalidad estilística tienen estos ejercicios y, finalmente, si hay aspectos constantes retomados por unos y otros autores.

Pero, antes de revisar cualquier autor de ficción, es importante dejar anotado que el habla común cubana

Marlen A. Domínguez Hernández.
Profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

¹Viñeta: Juan Moreira

de hoy revela rasgos de parentesco cercano con el léxico y los fraseologismos del *Quijote*; es decir, la pervivencia de modos de la lengua quijotesca no está solo en la ficción, sino en la propia vida.

Podemos hallar evidencia de ello en el glosario explicativo, recogido en la última edición del *Quijote* realizada por la RAE. Dicha recopilación tiene como objetivo aclarar aquellas palabras que se consideran «difíciles de entender» para un lector español contemporáneo, debido a que ya no se emplean en la Península, o las que «respondan a usos particulares de la lengua cervantina» (RAE, 2004: 1157), rasgos individuales del estilo de autor.

De las palabras que se recogen allí sin marcas, muchas se conservan en Cuba, como *catarro*, *cartapacio*, o *despecho*, por citar las primeras que se nos presentan a la vista. Asimismo, de las indicadas en cuanto a su vitalidad como arcaísmos, o neologismos de la obra o

la época, como es el caso de: *a(l) cabo* de 'después de', *peje* 'pez', *tantico* 'poco' o *villaneria* 'villanía, bajeza' algunas se mantienen con mayor o menor frecuencia en el uso cubano.

Otro tanto sucede con préstamos de otras lenguas como *acíbar* 'jugo, muy amargo, del áloe', *alferecía* 'enfermedad parecida a la epilepsia', o *a trochemoche* 'sin orden ni concierto'.

Conservamos vocablos o expresiones que se indican allí con marcas sociolectales de germanía: *canario* 'reo que confesaba en el tormento', populares: *canalla* 'gente baja, ruin', *tripas* 'visceras', o estilísticas como los eufemismos *dar el alma* 'morir', o *apalea* 'dar golpes con un palo'.

El área más productiva en coincidencias son las frases proverbiales: *caerse las alas del corazón* 'quedarse alicaído, cabizbajo', *a pedir de boca*

'según lo que se precise y quiera', *andar en boca de* 'ser objeto de lo que se habla o se dice' y otras muchas como *arrancarse el alma*, *dar el alma*, *llegar al alma*, *como anillo al dedo*, *a pedir de boca*, *a brazo partido*, *como una bendición*, *conocer como si lo hubiera parado*, *salir de sus casillas* e incluso algunos de los refranes, como *quien a buen árbol se arrima...*, *el buey suelto bien se lame*, etc.

En cambio, son más escasas las consideradas «deturpaciones» del lenguaje, del tipo de *zonzorino*, prevaricación de *ensorino*, de donde nos queda *zonzo*. Algunas de las voces conservadas han pasado a ser parte del registro culto o de tecnicismos en la variante cubana del español: *acreditar*, *albricias*, *alevosía*, *choquezuela*, *colegir*; otras son rústicas, populares o vulgares: *abajar*, *cerrero*, *acelerado*, *alborotado*, *coco*. Algunas de estas formas se conservan tales cuales se refieren en la época cervantina; otras reflejan cambios formales de mayor o menor magnitud: *aguachirle* pop.

agua chirre, *caerse las al(it)as del corazón*, *medias (calzas)*, *cos(it)a de nada*, pop. *hecho (a)l(h)aña*², y en otros casos se advierten cambios semánticos: *arenga* (cambio de valoración), *canilla* (restricción y cambio de valoración), *búcaro* (restricción), *camino real* (restricción y cambio de valoración)...

Algunos de los vocablos y expresiones conservados están en proceso de obsolescencia, y solo se mantienen entre los grupos de mayor edad, como *bellaco* o *chinela*.

Finalmente algunas han perdido su motivación y se han convertido en formantes de frases proverbiales, como: *arma blanca*, *cortapisa* (sin cortapisas), *chuzo* (aunque caigan chuzos de punta)...

De esta relación se infiere que la reproducción de ciertos modos lingüísticos del *Quijote* puede convertirse en un ejercicio muy natural para ciertos escritores cubanos, que los deja unidos de algún modo a su circunstancia más inmediata.

Los que tomaremos en consideración representan los dos extremos cronológicos en el período de los últimos veinte años: *La sexta isla*, de Daniel Chavarría (1984)³, novela que integra la de aventuras, la picaresca y la policíaca, con la pluralidad de escenarios y personajes que a esa mezcla conviene. La parte del relato ubicada en el siglo XVII, la confesión de Álvaro de Mendoza, será el objeto de nuestro acercamiento lingüístico. En cuanto a la estructura de la novela, al modo del *Quijote*, esta parte tiene unidad intrínseca, y puede ser contada y leída como una historia independiente; y al mismo tiempo se integra eficazmente al resto de la novela.

Al cielo sometidos, de Reynaldo González (2001), es la obra más reciente. Paga su tributo a la picaresca, a Góngora y a otros grandes de los siglos de oro, cuando cuenta la vida de dos Antonios (de Ávila y de Extremadura), situados en el abigarrado mundo de los Reyes católicos. Al igual que en *La sexta isla*, el papel de la lengua, como creadora de ambientes y situaciones, es inexcusable.

Las dos novelas tienen en común el recuento de las vidas de hombres (Álvaro, Antonio) sometidos a multitud de sucesos de diverso signo, en espacios y con personajes variados. Mientras SI se muestra heredera de Cervantes, CS confiesa su deuda más directa con un Quevedo o un Alemán, por lo cual servirá a una confrontación más abarcadora.

Nos centraremos en los rasgos más sobresalientes de la lengua del *Quijote*, tal como han sido descritos por Ángel Rosenblat (1971), Américo Castro (1972), Rafael Lapesa (1981), Antonio Quilis (1990), José Manuel Blecha, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk y Claudio Guillén (2004).

Una primera y muy comentada característica del *Quijote* es que abunda en *reflexiones metalingüísticas*, apegadas al ideal de selección, discreción y naturalidad que encontramos en un Juan de Valdés o en una Teresa de Ávila. De este modo, son recurrentes las críticas a la afectación, la consideración del habla común como modelo, el peso regulador del uso, la importancia de los refranes como expresiones condensadas de sabiduría popular, y particularmente una voluntad correc-



tiva, aunque flexible, pues el papel de censor pasa de unos a otros personajes, y las correcciones muchas veces no se quedan sin réplica⁴.

En las novelas que nos ocupan, SI, dedicada al meollo de la historia de Álvaro, no se detiene mayormente a reflexionar sobre la lengua desde la óptica normativa. Sin embargo, algunas frases y comentarios nos permitirán formarnos una idea del o los ideales lingüísticos de que se hace eco.

Prodiga frases latinas: «*Deo volente*» (132); algunas de mucha estirpe: «*animum debes mutare, non caelum*» (171), «*nox humida caelo / praecipitad suadentque cadenita sidera somnos*»⁵ (199) y hasta las justifica el personaje, de este modo, a lo sanchesco: «*y perdone vuestra merced, que de cada en cuando cite mis latínicos, pues llevo algunos ha mucho prendidos en el alma*» (SI: 199). La frase latina se considera apropiada para interlocutores cultos, y para «*asearse el espíritu, escardarlo de sus bajezas y reconciliar con la belleza y con lo humano*.» De aquí se colige, a pesar del diminutivo con el que se rebaja la capacidad lingüística del personaje, el valor de patrón de esta lengua.

Igualmente, se identifica el estrato social del hablante por sus modos lingüísticos: «*cuya buena crianza y cortesano trato, echaban de verse a tiro de ballesta, así en lo bien razonado de su lenguaje, como en su natural grave...*», «*decir verdades con palabras claras y significantes, que no admitían desmayo*» (238); lo cual muestra otra vez el modelo del discreto cortesano y el ideal de la propiedad y la selección.

También hay algunas menciones a otras variantes sociolectales, bien tratándolas de modo general: el «*hablar germanías de pícaros y gitanos*» (206), «*aljamiado*» (268); explicando algún modismo particular: «*enviarlo a gu-rapas, como declarábamos, en germanía, a las galeras*» (330); o bien mencionándolas en tanto rasgo identitario: «*y por que nadie tuviese barruntos de mi verdadera condición, di orden en hablar como un mozo rústico*» (172).

Se mencionan, finalmente, variantes geolectales: «*tono de lengua portuguesa, tan suave y cantarina*» (299), «*mal se me entendía el romance valenciano*» (235), todo lo cual muestra, como en el *Quijote*, el arcoiris dialectal característico de la época, y del tipo de narración que se pretende.

En cuanto al *léxico*, SI muestra un trabajo muy fino y de colocación natural de numerosos vocablos de los que recoge el glosario del *Quijote*. Algunas son voces de la marinería, como *batel* (326), *ferro*, o *camaran-chón* (317); otras regionales como *esquife* (306), o de la germanía como *coima* (336).

Se insertan voces que eran ya arcaísmos para el XVI, como *añascar* (307), *do* (266), *contraseño* (234), *decantar(se)* (326), *prosupuesto* (327), *yantar* (326); italianismos como *sobremodo* (168), o eufemismos como «*mujer del partido*» (317).

La singularidad estilística resulta de incrustar vocablos desconocidos como *neguijón* (316) o *sinabafas* (299); de incluir los conocidos en su sentido etimológico como es el caso de *arreo* (300), *ahorrar* (317), *chusma* o *camarada* (171); o de lograr, con series de palabras, recrear una época o tipo humano, como ocurre con las relativas al vestuario: *borceguíes*, *greguescos*, *jubón*, *montera* (166).

Igualmente son de gran interés y eficacia los numerosos *fraseologismos* que se incluyen en el texto: *darse cata* (149), *curarse de* (151), *a tiro de ballesta, al vivo* (153), *maguer que* (154), *echaban de ver* (238), *a paso tirado* (239), *alzar el entredicho* (329), *ponerse en cobro* (329), *cortar la cólera* (330), *dar cordelejo* (330), *de chapa* (333), la mayoría de los cuales se hallan en el texto cervantino, y cuando no, por su virtud de engarce, crean esa ilusión.

En cuanto al valor sustancial del *nombre propio*, característico del humor del *Quijote*, como se sabe, es rasgo que aparece mucho más discretamente en SI, donde hay que buscar mejor la adecuación al modelo por el regusto de los nombres epocales: *Mencia*, *Álvaro*, *Gonzalo*, *Alonso*, de modo que incluso los crea-

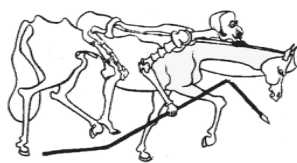
dos lo están en el mismo espíritu: *Fuentearmejl*. Quizás en alguno podría encontrarse un aliento del humor o caracterización cervantescos como en *Pedro Sayago*, un criado de Salamanca.

Las *formas de tratamiento* más frecuentes en el *Quijote*, como corresponde a su índole, son: *vuestra merced*, *caballero*, *Dios*, *señor(a)*. En SI no abundan las apelativas, salvo las presentes en las misivas, pues predominan los pasajes na-

rrativos, pero la más frecuente de las que se hallan es la forma de respeto *vuestra merced*, apropiada para la relación de poder y no solidaridad, dado que el interlocutor de Álvaro es el fraile Jerónimo de las Muñecas, de San Cristóbal de La Habana (118), letrado y conocedor de latines (199). Como formas referenciales sí se encuentran *caballero*, *mozo*, e incluso alguna con mucho sabor quijotesco como «*señora absoluta de mi alma*» (156).

Los estudiosos del *Quijote* coinciden en advertir en su prosa tanto *sinonimia* «acumulación de significaciones», como *repetición de palabras y grupos de palabras* «acumulación de significantes» (Quilis: 210 y ss), o series distributivas, por ejemplo, con nexo *allí* (455), recurso narrativo acaso enfático, acaso propio para la lectura en alta voz, y que marca varios momentos de la historia de la literatura española.

En SI el rasgo aparece discretamente, en expresiones tales como «*mi honradez y buen juicio*» (301), «*pocas veces o nunca viene el bien puro y sencillo, sin ser acompañado o seguido de algún mal que le turbe o sobresalte*» (433); «*fementido y embustero*» (304), que son casos de sinonimia contextual. Se encuentran, además, estructuras distributivas, como *ya ...porque* (301), u otro tipo de expresión hecha por repetición,



tales como «luego, luego» (301), «al cabo, al cabo» (304), «de todo en todo» (305), de las cuales solo la última se recoge en el glosario.

En la *morfosintaxis*, según los autores consultados, merece destacarse en el *Quijote* las polaridades, las simetrías, los pases del estilo indirecto al directo, las digresiones, los apóstrofes dirigidos a un personaje, al público, o al oyente; la presencia o ausencia de estructuras hiperbáticas, según el hablante; la abundancia y frecuencia de comparaciones, exclamaciones y preguntas retóricas. Todos se detienen en la importancia de las paremias en la obra, y Rosenblat (ref. cit.) en el tópico o lugar común y su estilización.

En SI este nivel de lengua también revela múltiples afinidades con el *Quijote*. Predomina el estilo indirecto, aunque con variantes en cuanto a la presencia o ausencia de nexos.

Algunos rasgos se toman para estereotipar esta habla, tales como:

- La posposición o interposición de los clíticos: SI: «suplicóle» (118), «llénanme» (131), «habíanse conjurado» (148), «desamparado me habían» (171) en excesos que llegan hasta «lo tal esme forzoso» (157)
- Igualmente, se reportan otros casos de inversión del orden: SI: «hasta que ya estuviese yo» (155), «tomando derechamente de Madrid la vía» (170)
- Ablativo absoluto: con gerundio, o con participio; sin preposición o con ella: SI: «siendo que allí los calvinistas», «Pasado que hubo»; «en naciendo mi hermano Lope» (148)
- Régimen arcaico de ciertos verbos o vocablos: SI: «propuso de seguir» (148), «había tenido de renunciar» (150), «de enviarme a España, junto de mi padre» (153), «dar orden en sepultar otro día al mancebo» (170)
- Ausencia de conector en otros: SI: «a causa() que vivía pared y medio de los Fuen-tearnejil» (167)
- Tratamiento antiguo de la reflexividad: SI: «los bajeles se partían» (153)
- Amalgama de vocablos, no característica para la época del *Quijote*: SI: «desta» (132), «amigos dél» (169)
- Acumulación de varios determinantes ante el sustantivo, rasgo arcaico y no extendido en esta época, que aparece en el *Quijote*, por lo tanto, en el habla de la caballería andante de que el personaje hace gala, y que le imitan, a veces por broma, otros personajes; acompañada, entonces, de otros rasgos igualmente arcaicos tales como la conservación de la f inicial, o formas temporales características: SI: «un su primo» (150), «el mi regreso» (156), «del mi amigo» (173)
- Polisíndeton, por ejemplo, en la expresión de las fechas, y en otras muchas partes que sería largo citar: SI: «a veinte y dos días del mes de junio de mil y seiscientos y veinte y ocho años» (118)
- Uso frecuente de la forma en -ra del pretérito de subjuntivo con valor de indicativo, según su etimología, donde hoy correspondería el pretérito o el

antecopretérito; la frecuencia de este rasgo arcaizante parece mayor en SI de la que puede advertirse en el *Quijote*. SI: «la Divina Providencia, quien le escogiera para confesor» (131), «adonde lo llamara el duque de Alba» (148)

- Alta frecuencia de -se: SI: «declaróme que mirase más a la buena fama» (155), «cambiase mis ropas de estudiante» (170)

- Comparaciones y contraposiciones: SI: «con más adversa que próspera fortuna» (131)

- Partículas y locuciones arcaicas: SI: «maguer» (154), «cabe» (118), «cada y cuando» (168)

- Empleo de haber por hacer y de ser por estar: SI: «había ya muchos años» (155), «mi propósito, que había tiempo lo tenía fabricado» (172), «no era en mi mano hacer otra cosa» (170)

- Cláusulas de infinitivo completivas: SI: «conoció ser yo el matador del caído» (170), «pensé yo ser bien ponerlo por obra» (171), «juzgué ser bien la partida» (172).

Se advierte en SI la repetición de vocablos y estructuras: «Pesábame por mi amada, y pesábame también por su anciano padre» (170), y pueden anotarse, aunque no tan frecuentes, algunas exclamaciones y apóstrofes: «!Ah, cuán de un sutil cabello tenía colgadas mis esperanzas» (172).

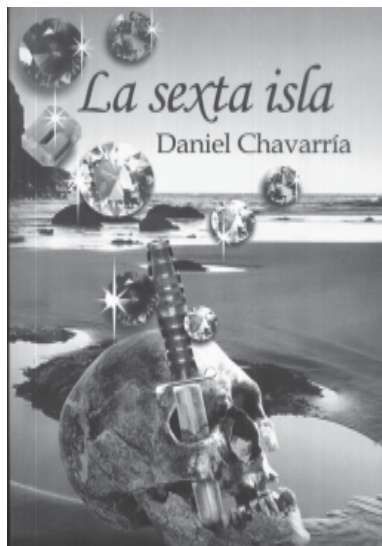
Tal como se comenta para el *Quijote*, se hace un uso relevante del modo morfológico de expresión del superlativo: *notadísimo* (149), *grandísimo* (166), *aprovechadísimo* (201), *regaladísimo* (207), *secretísimo* (233).

Sin embargo, no tienen presencia significativa en SI rasgos frecuentes del *Quijote* tales como la asimilación de consonante final por amalgama de clíticos: «la descortesía de no respondelles» (Q: 434), o la frecuencia de los casos de leísmo: «ni nosotros ya le veíamos» (Q: 433).

En resumen, la textura de los pasajes, por sus vocablos añejos y su estructuración, trae aire de familia con los del *Quijote*: SI: «que zarpara por la derrota de Portugal» (274), «me alongué por el camino de Salamanca» (197).

En CS, por su parte, donde se advierte el mismo ambiente de historias y pícaros, menudean las menciones a las variedades lingüísticas, tanto diatópicas como diastráticas o diafásicas: para unos las tierras de América estaban «pobladas por tontos que no entendían lenguaje de cristianos» (11); otros nos presentan la mujer indígena de América cuando: «repetía soniditos, quizás palabras en una lengua tierna, buena para borrar los desplantes de a bordo en castellano si los lanzaron los arrogantes jefes, en presuntuoso latín si vinieron del vizcaíno improvisado dérigo (...) O en italiano, o portugués, trabalenguas del almirante Colón, olvidado de los sonoros parlamentos de comedia con que se adornara en la Corte» (12).

De la reina Isabel se cuenta que «buscó tiempo para estudios de latín, imprescindibles si quería entenderse con los obispos» (158) y que «Se preocupó porque otras mujeres conocieran la lengua culta». Esta



referencia explícita, y el anotar algunas frases latinas, como «*réquiem eternam*» (261), o «*vade retro*» (312), indican el estatuto y las funciones que se asignan a esta lengua, y, por negación, a otras, como cuando un personaje caracteriza a los indígenas de «*estos encueruzos y su jerigonza intraducible*» (16).

Sin embargo, de los propios ejemplos se coligen vaivenes en la conceptualización de las lenguas, en dependencia del personaje que las evalúe, lo cual es el correlato lingüístico de una característica quijotesca: la *multiplicidad de perspectivas*.

Otro rasgo que va a caracterizar toda la obra de González se ejemplifica en el vocablo «*encueruzos*»: el bordar como naturalmente, dentro de una supuesta reproducción de los modos lingüísticos del XVI, los más curiosos *cubanismos*⁶ léxicos, semánticos o fraseológicos: «*soy atravesada*» (32), «*la vianda en el caldero*» (40), «*Jodidos pero contentos*» (115), «*Algo se le pega*» (120).

De gran interés es la presencia y la larga tirada que corresponde a la figura de Antonio de Nebrija. La aceptación amable del personaje se pone en boca de la reina Isabel: «*Me agradó eso de servir al imperio desde*

*la lengua*⁷» (174), y desde este enfoque, se lo emplea para desarrollar algunas ideas lingüísticas que se legitimarán por el prestigio de la figura, y que son una paráfrasis del prólogo de la Gramática:

«—Señora, la lengua será siempre la compañera del imperio, a ella se rendirán cuantos palpiten bajo la Corona, ya vizcaínos o navarros, ya moros, vasallos de allende los mares, enviados de reinos lejanos. El castellano será arma y lumbre de sus poetas y de la vida que expresan.

Junto a la espada, la lengua sumará unidad y expolio, pues si la una ayuda a imponer la doctrina, la otra la extiende y la cuida de iniquidades (...) la lengua, llevada por autoridades que rigen los pasos del hombre en la tierra y le armonizan la comunión con Dios, calará el ánimo de muchos con la elocuencia de los poetas (...) Donde las armas conquistan, la lengua sus-tenta.» (170 – 171)

Y es precisamente la voz de Nebrija la que propone, como Cervantes en el *Quijote*, la propiedad de la lengua vulgar, y la necesidad de su cultivo y normación, para cumplir funciones diferentes a aquella a la que está destinado el latín⁸: «*De poco vale sacrificar el lenguaje del vulgo, sino elevarlo*», «*Es obligación preservar la expresión eclesiástica para los ámbitos sacros*» (171); «*¿Qué sería del latín en labios de un carretonero, qué de la fe si no gana a vendedores de pescado, laneros y mozos de cuadra*» (172).

En esta novela el ambiente es más distendido, se mueve de lo escatológico al grotesco, pero no se desarticula nunca el afán evaluativo de las variedades lingüísticas, y su propiedad: «*sonaba a imitación, como palabras de leguleyo en boca de tonto*» (55).

Es así que en dos líneas asistimos a la conciencia lingüística de un indígena, que percibe el habla extraña

como «*lenguajes parecidos a rezos*»; la de un marinero común, a quien mortifican las sapiencias de «*Luis de Torres*» «*en hebreo, caldeo y arábigo*», y lo considera por tanto «*conocedor de lenguas inútiles*» y finalmente la de este señor humanista, quien evalúa a las personas por su competencia en la lengua latina: «*Estos brutos desconocen lenguas cultas*» (17).

El remedo lingüístico es, entonces, pancrónico en sí mismo, y nos presenta un Antonio con un tuteo: «*te lo digo yo*» (22) marcador de su condición y una deliciosa descripción de su habla, con aliento de Martí: «*Las palabras le salían a borbotones porque los pensamientos se le precipitaban con más pujanza que la respiración*».

Con estos ejemplos vemos que otra de las singularidades de la lengua en CS radica en la *intertextualidad*, que se teje limpia y natural, sin que se le vean las costuras. Y así vamos, de consuno, desde la palabra

sagrada: «*Su obispo la negará, no digo tres veces, sino cien, antes de que cante el primer gallo*» (276) a la visión del Gran Almirante o los cronistas de Indias; de estos, pasando por Manrique: «*aviva el seso y despierta*» (254); a «*un cordobés más rispido que un erizo*» que cantaba su sapiencia: «*ande yo caliente y ríase la gente*» (41); «*un tal Quevedo, narigudo y cegato y pícaro, con parla de cortesano y resabios de carretonero*» (44); hasta engastar palabras que aparecen también en las otras novelas que nos ocupan, pero que aquí tienen un paladeo de Corín Tellado: «*el impacto de una fuerza que le hubiera gustado domeñar*» (181), o a otro personaje popular a quien «*la llamaban Paloma, por los inesperados cucurrucucús lanzados al repasar costuras*» (166).

En cuanto a la *selección del léxico* tipificador, se salpican, acá y allá, voces y frases de las recogidas en el glosario del *Quijote*: propias de la vida cotidiana: «*chirimías*» (219), «*anascote*» (240); del mercado: «*blancas*», «*el cornado de trueque*» (224); evaluativas de los individuos: «*predicamento*» (237), «*hidalgos*» (13), «*menesterosos*» (17), «*mostrenca*» (260), «*adamado*» (181); las voces propias de la marinería y viajes, que no pueden faltar en estos relatos: *batel*, *carabelas* (22).

Los vocablos aparecen solos o se acumulan para la creación de ambientes: «*rumbo, mareas, sotavento, babor, estribor, cartas de navegación*» (22); «*sus infantes, cuatrocientos jinetes, tres mil peones a la Suiza, espingarderos, artilleros, lanceros, ballesteros*» (163-164).

Un rasgo de CS es la presencia frecuente de vocablos escatológicos y jergales, que dan un acusado tinte de marginalidad al relato: «*rabos*», «*cagaban*» (10), «*coño*» (35)⁹. Este modo de hacer representa una agudización de una tendencia que ya se encuentra en la obra cervantina¹⁰.



Como ancla que une al renacimiento con el barroco, el *Quijote* exhibe juegos tanto con el concepto cuanto con la forma fónica de la palabra. Ello tiene algunas muestras en CS: «*Señora, el Rey la corona dos veces, y no con diademas*» (160)

Algunos nombres son sustanciales. Pueden serlo al modo humorístico de Cervantes, como el apodo de *Vinagra* o el propio de *Abundio Centellar*, el cura colérico y simoníaco que desata toda la historia. Asimismo aparecen otros que con sus apellidos crean la extrañeza del anacronismo: *Aldonza Roig*, o *Elia Matheu*. Pero sobre todo interesan aquellos que nos devuelven revitalizado el ambiente de la novela cervantina por la denominación de origen, por el epíteto que nos retrotrae a la épica, por el gentilicio recurrente, por la reinserción de algunos de los nombres del *Quijote* con valores simbólicos: *Antonio el de Extremadura*, *Pablo de Santamaría*, *Aldonza Abuela*, *el abulense*, *Erasmus de Sanlúcar*, *Antonio el de Ávila*, *el de un dedo menos*.

Particularmente eficiente y evocativo es el nombre recreado de los pastores de la égloga de Garcilaso, trasmutado aquí en la llave que conduce a los Antonios a la más tranquila vida de las Américas: «*el despensero se llamaba Salicio Nemeroso de la Vega*¹¹» (335), y para que la referencia lingüística sea completa, se lo señala como distinto: «*tenía mal acento, tal vez por estadias en otras latitudes, o porque no era castellano*» (335). Otra referencia intertextual explícita en cuanto al nombre es la del Juan que abre *El camino de Santiago* de Carpentier, llamado aquí: *Juan tahúr*, (328), el que «*ganó aquellos tambores a los naipes*» (332); de modo que el cierre de esta obra da paso, a un tiempo, a lo bucólico y a lo real maravilloso. La mención a otros personajes -reales o ficticios- como Torquemada o Celestina, contribuye a dar veracidad a la historia. Finalmente, algunas denominaciones tienen valor antifrástico, como la de «*las Niñas*» para el conjunto de las mujeres de la mancebía.

Las *formas de tratamiento* apelativas, más variadas que en SI por la mayor presencia del diálogo, muestran un tuteo mayoritario, frente al carácter más restringido de esta forma de tratamiento en el *Quijote*, de modo que se observe el predominio de la relación entre iguales de condición inferior como ámbito de la novela: «*Oye lo que te digo, Antonio el de Ávila...*» (23) y se reportan formas nominales como «*Señor*» (252), «*doña*» (217), «*ama*», «*usted*» (218), «*hermana*», «*mujeres*» (241), «*señora*» (228), «*hija*», «*padre*» (230). Por el carácter dialógico se incrementan aquí, como se comprueba en los análisis de frecuencia del *Quijote*, los verbos de lengua: *decir*, *sentenciar*, *quejarse*, *regañar*, *ironizar*, *susurrar*, etc.

En cuanto a las *frases proverbiales* y las *paremias*, se pueden recoger muestras de aliento quijotesco, pero acaso apócrifas algunas de ellas: «*paciencia y barajar*» (32),

«*venir a peor*» (235), ser «*del bronce*» (205), «*por Cristo*», «*por Lucifer*» (240), «*Dios nos halle confesados*» (257), «*el mal francés*» (40), «*morbo gálico*» (248)¹²; «*quemar en efigie*» (108), «*más papista que*

el Papa» (183); «*meter la mar en pozo*» (209), «*ojos que la ven salir no la verán volver*» (202), «*Quien la conozca que la compre*» (212), «*a fraile hueco, sogá verde y almendro seco*» (229); «*vale más un mal rato que un mal destino*» (41), «*la bestia sola bien se lame*» (109), «*donde las dan las toman*» (256). De la larga relación de refranes, modificados algunos o con partes elididas, para acomodarlos a la naturalidad del habla, se concluye que CS comparte uno de los rasgos más comentados en la lengua del *Quijote*.

En cuanto a la *estructuración morfosintáctica*, no faltan los paralelismos y contraposiciones, con lujo de antónimos y juegos de palabras: «*si mayor, tenía languidez de doncella, si doncella, arrastraba una tristeza de viuda*» (264), «*¿Una condenada que a su vez condenaba, una endemoniada que se permitía demonizar?*» (310), «*en el lecho las Niñas parecían cazadas pero los hacían presas*» (44)

Por el animado manejo de un diálogo desenfadado, se juega con el estilo directo e indirecto en sus variantes: «*Cómo libé y gocé, se dirían a la mañana siguiente*», «*—No laves de una vez lo que la vida pondrá a tu alcance vez y media.*», «*—De curetajes quizás no sepa, pero lo de bruja no se lo regatea nadie—aseveró Antonio el de Ávila.*» (33).

CODA

Como hemos podido apreciar, la ficción lingüística no se resume a un mero hecho formal ni se queda en la superficie: cala las obras de parte a parte, hasta hacerse sustancia y personaje: las obras son, antes que otra cosa, la lengua en que hablan. Se trata de un proceso de apropiación, en el espíritu de un Andrés Bello, quien consagra en su *Gramática...* escrita para americanos, la condición de modelo lingüístico del *Quijote* (Rojo: 1128).

Y ello es así tanto por el ejercicio mimético de la reproducción de las hablas, como por la permanente recurrencia a la reflexión, el comentario, e incluso las proposiciones preceptivas en relación con usos y variedades.

El juego de tiempos y espacios que de este modo se logra nos devuelve al ser humano universal, más allá de circunstanciales determinantes de época: sensual y noble a las veces, ambicioso o murmurador, amante y fraterno, violento o burlón, eterno buscador de la libertad, en una cadena de referencias que tiene su parentesco más cercano con el *Quijote*, pero que podría remitirse hasta al ser vapuleado por las circunstancias o el destino de la tragedia griega.

Los rasgos que se toman como representativos del logos quijotesco son, precisamente, aquellos que se han convertido en estereotipos: un léxico con sabor de vino añejado, perlas de fraseología caracterizadora, sazón de refranes oportunos, un nombre propio que a fuerza de sustantivo va extendiendo su campo.

Chavarría en SI realiza este ejercicio con la minuciosidad y la atención al detalle del mejor filólogo. Su ficción lingüística se maneja como por casa entre el



epíteto, el ablativo absoluto, el clítico pospuesto o la cláusula de infinitivo.

González, en cambio, coge en el puño los rasgos bien sabidos, y los rocía, como la sal que le dará punto, sobre la obra.

SI no recrea todos los personajes del *Quijote*, sino que se centra más bien en uno de los estratos representados, y en su habla: el otrora estudiante, de buena casa de familia, venido a menos y trasmutado en pícaro en perpetuo proceso de redención, a quien los azares de la fortuna hacen caer una y otra vez. La obra está montada sobre la epístola y la narración, por lo que no se recogen todos los matices del diálogo quijotesco. Podría decirse que su fidelidad al texto de partida es asombrosa, pero no podemos dejar de percibir, velado por la ranciedad de la prosa, un regusto de ironía, como cuando Álvaro narra el momento en que le fue cortada la lengua: «En preguntándome con cuál me quedaba, díjele que con la vida, y esas tres palabras, que en inglés se declaran uiz mai laif, fueron las postreras que salieron de mis labios» (379).

En el ámbito histórico Chavarría recoge los antecedentes más inmediatos, y los enlaza con el *Quijote* y la picaresca.

González pretende un cuadro más general, por lo que no le preocupa tanto la exactitud: toma lo visible, y dibuja al tipo con apenas dos rasgos. Por eso aparecen todos: el estudiante, el señor, la ramera, el marinero, la bruja, el hereje, el pícaro. Este afán esencialista le permite venir desde Nebrija, pasar por Cervantes, seguir hacia Quevedo y Góngora, y desde allí hacia el barroco americano con Carpentier.

La lengua revela del mejor modo el fenómeno de la intertextualidad, que abraza como un todo a las tres novelas, tanto por la presencia patente de figuras y textos de diferentes tendencias y épocas – que son evaluados por narradores y personajes desde diferentes perspectivas, a veces contradictorias–; como por la nota implícita, que reclama mayor oficio de conocedor. Y este rasgo nos lleva a otra característica común de las obras: son posibles para diferentes públicos y grados de lectura.

Tanto en SI como en CS puede hablarse de anacronismos lingüísticos: tal sería la presencia recurrente de amalgamas en SI, y el tuteo abrumador en CS. Pero el concepto de anacronismo no puede aquí ser tomado al pie de la letra, sino que habrá de ser apreciado en relación con la funcionalidad estilística de la ficción lingüística.

La utilidad del remedo del habla cervantina en Chavarría consiste en dar credibilidad al relato y las cartas enmarcadas, que a la larga justificarán la novela toda, el suspenso, el final del suceso policiaco, de modo que un rasgo menos parecido a la lengua de hoy será más eficiente para lograr este efecto, que conservar a ultranza los caracteres reales de la lengua del modelo. Por eso llegamos hasta formas más relajadas y contemporáneas como «había al pie de dos años» (303).

González pretende el ser humano, por eso le valen formas de todos los tiempos y lugares. Pero se le advierte el goce de la palabra: en las series paladeables: «*Palpó los racimos de mamones, las brazadas de anonas y mameyes, frutos de olores tan nuevos como sus nombres, unos amarillos, otros rojizos, algunos guarnecidos por corazas que al abrirse entregaban una pulpa blanca*» (354) y en las hablas que sin seguir las del *Quijote ad pedem litterae*, lo evocan con nuevas resonancias: «*Si eres bueno en el yantar debes serlo en el regüeldo. Para menesteres de bacines tengo a quien sabe de ello, Aldonza Abuela, docta en el oficio*» (120), de modo tal que si no son la verdad, contribuyen a la ilusión literaria muy cumplidamente. El valor simbólico de las Aldonzas, que no Dulcineas, ameritaría un esfuerzo de desentrañamiento del que aquí estamos privados.

De otro lado, el propio anacronismo o el panlectalismo abigarrado que sirve al mosaico, unen, otra vez, a las novelas en el empleo del humor y la ironía como instrumento descriptivo y valorativo de la realidad: tanto da si se las llama, como en el *Quijote* y en SI «*mujeres del partido*», o como en CS «*putas en verbenas*»: el tipo está, desde la noche de los tiempos. SI y CS, novelas cubanas de los últimos veinte años, coinciden, por último, en suspender su línea del tiempo en Cuba. Chavarría, con un arte de prestidigitación, coloca en una de las islas de nuestro archipiélago el tesoro de Álvaro de Mendoza y aunque esta es la parte menos lograda del libro, sirve para poner junto al habla del XVI, la más sabrosa y popular de hoy.

González, por su parte, con su poder para la sugerencia, deja a su Antonio el de Ávila, con el epíteto acrecido: «*mataperros de un dedo menos*» (367), corriendo a todo dar para salvarse de ser esclavo en el bosque de la segunda isla que pisó Colón, «*bajo un sol diferente*» (366).

En el empeño de respondernos qué queda del ideal y de la realidad lingüística del *Quijote* en estas dos novelas cubanas tan distintas y tan iguales, habría que decir que vemos a sus autores moldear la lengua, como juega con las tuercas y arandelas el indio desconocido del cerro de las ranas: trasmutando en libro la lámina de metal, poniendo rodela al codo de tornillo, completando una imagen americana, a un tiempo propia y trascendente. El muerto del «tal Saavedra» goza de muy buena salud. ■

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Mirta (1971) *La obra narrativa de Cervantes*, La Habana: Instituto cubano del libro.
Blanco, Nilda (1980) *Visión cubana de Cervantes*, La Habana: Letras Cubanas.
Blecua, José Manuel, Guillermo Rojo, José Antonio Pascual, Margit Frenk y Claudio Guillén (2004) «La lengua de Cervantes y el «Quijote» en Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: RAE.
Castro, Américo (1972) *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona: Noguer.

Chavarría, Daniel (1984) *La sexta isla*, La Habana: Arte y Literatura.
Cervantes, Miguel de (1972) *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, La Habana: Instituto Cubano del Libro.
González, Reynaldo (2001) *Al cielo sometidos*, La Habana, Unión.
Lapesa, Rafael (1981) *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos.
Quilis, Antonio (1990) *Historia de la lengua española I*, Madrid: UNED.
Rosenblat, Ángel (1971) *La lengua del Quijote*, Madrid: Gredos.



NOTAS

¹ La frase que da título al trabajo la expresó José Martí en relación con F. Quevedo, de quien juzgó que «ahondó tanto en lo que venía», que «los que hoy vivimos, con su lengua hablamos». Consideramos que la proyección de la lengua del *Quijote* hacia la obra creativa de nuestros tiempos, nos permite apropiarnos de la frase para referirla a Cervantes.

² José A. Baujín, Julián Ramil, Leonardo Sarriá, Haydeé Arango.

³ Acaso etimología popular.

⁴ A partir de ahora se rotularán SI y CS, para mayor comodidad.

⁵ A este respecto véase, como resumen, mi trabajo «Cervantes, la lengua» (en prensa).

⁶ Ver, el texto tiene errores: *praecipitat*, no con d; *cadentia*, en vez de *cadenita*. Desconozco si es error de imprenta, o recurso del autor para reflejar la falta de competencia de Álvaro de Mendoza en el latín que se precia de conocer.

⁷ Me refiero en este caso al sufijo

—uz, de relativa productividad en

adjetivos peyorativos en Cuba.

⁸ La estructura, sin embargo, con el demostrativo pospuesto, puede considerarse un cubanismo sintáctico. A esta interpretación contribuye la polisemia de la expresión: «servir al imperio desde la lengua».

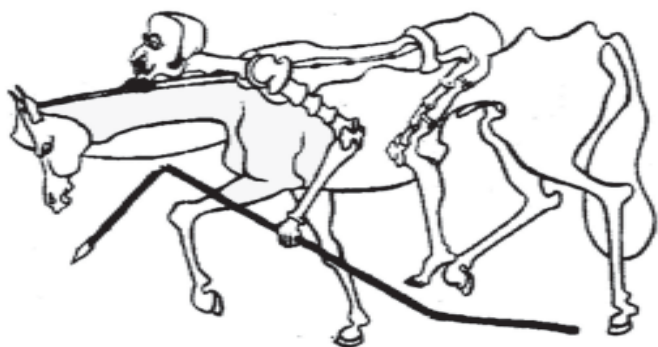
⁹ Reducido, como bajo latín, al oficio eclesiástico.

¹⁰ En ocasiones de forma más eufemística, como el título de «el hidalgo de las dos cabezas».

¹¹ *Quijote*: «-A otro perro con ese hueso -respondió el ventero-. ¡Como si yo no supiese cuántas son cinco, y adónde me aprieta el zapato! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco.» (324-25). Para otros juegos de doble sentido relacionados con el sexo véase página 369.

¹² Según la consideración de algunos autores, el nombre sería triplemente redundante, pues se considera que los dos nombres y el apellido aluden a Gracilaso, quien a su vez ya se habría auto-referido en el *Nemoroso*, según la etimología, de *nemus* 'vega'. Véase la referencia en línea cvc.cervantes.es.

¹³ ¿Diferencia de registro?



Redescubrimien (en el cincuentenario de s

Ramón Vázquez Díaz

Ramón Vázquez Díaz.
Especialista en arte
moderno, Museo
Nacional de Bellas
Artes.

OLVIDO Y REDESCUBRIMIENTO DE JAIME VALLS

En su monumental y casi olvidado ensayo *La caricatura contemporánea*, fechado en 1916,¹ Bernardo G. Barros (1890-1922) dedica dos capítulos a Cuba, en los que da testimonio del giro efectuado en el humorismo insular después de las guerras de independencia. Landaluze, Peoli, Cisneros y otros más han sido superados y, sin transición alguna, se ha verificado entre nuestros gráficos la asimilación y la puesta en práctica de las nuevas tendencias, ya erigidas en escuelas nacionales tanto en Europa como en América. A principios del siglo XX, el humorismo cubano queda liberado de las deformaciones del pasado y está en camino de hallar sus propios códigos expresivos, independientes del dibujo no humorístico.

Los responsables de esta revolucionaria actualización son —y seguiremos acudiendo a Barros— tres jóvenes artistas, de quienes se ocupa en uno de los capítulos: «Los modernos: Blanco, Massaguer y Valls».² En ellos, dice, se dividen las preferencias de los críticos y el público y se resumen las orientaciones más novedosas del humorismo contemporáneo. Son artistas en proceso, resueltamente ubicados dentro del gusto moderno pero todavía en tránsito hacia la definición de sus individualidades. Han recorrido un tramo de sus carreras hasta ocupar el sitio en que los coloca Barros, y aunque en 1916 una parte principal de sus obras estaba por llegar, este juicio representa, sin dudas, un primer reconocimiento por parte de un testigo informado e inteligente. Después, el tiempo les dará una forma definitiva: llegarán a la madurez, alcanzarán la popularidad y recibirán los elogios de la crítica más calificada...

Pero la posteridad los ha tratado de manera diferente. En tanto ha reafirmado la genialidad de Blanco y la singularidad de Massaguer, ha relegado, por diferentes causas, al tercer integrante de este trío renovador. A la muerte de Valls en 1955, tras quince años de retiro de toda vida social, Suárez Solís escribe: «Llegó a estar Valls tan olvidado que seguramente muchos de los que últimamente debieran conocerle no saben siquiera que alguna vez había existido.»³ Un olvido absoluto que ahora, cuando se cumple medio siglo de su desaparición, comienza a disiparse. En los últimos años se ha despertado un discreto interés por este artista y se han visto las primeras señales de un redescubrimiento lleno de asombros.⁴ A esta

to de Jaime Valls

(su muerte)

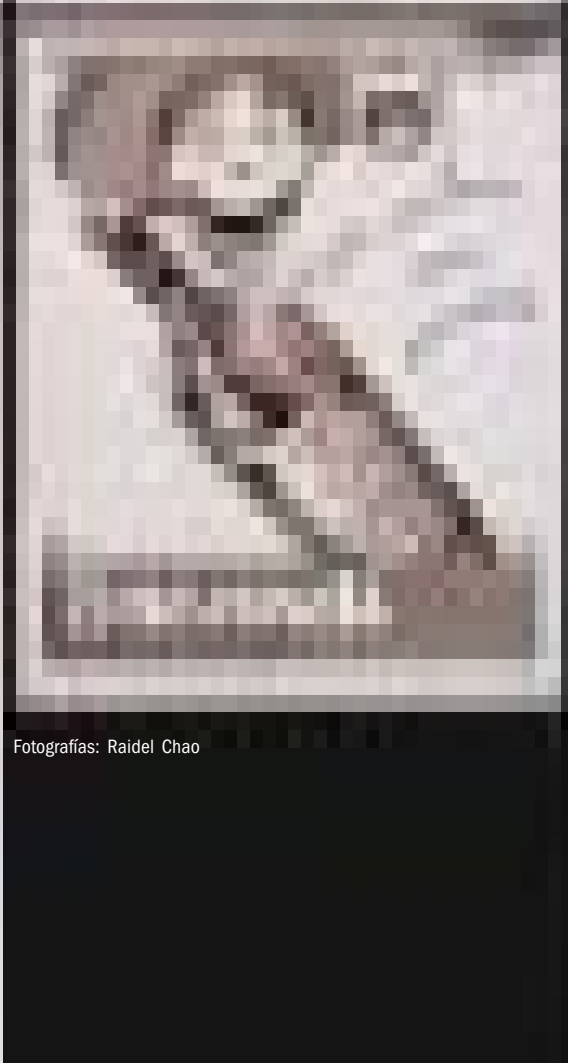
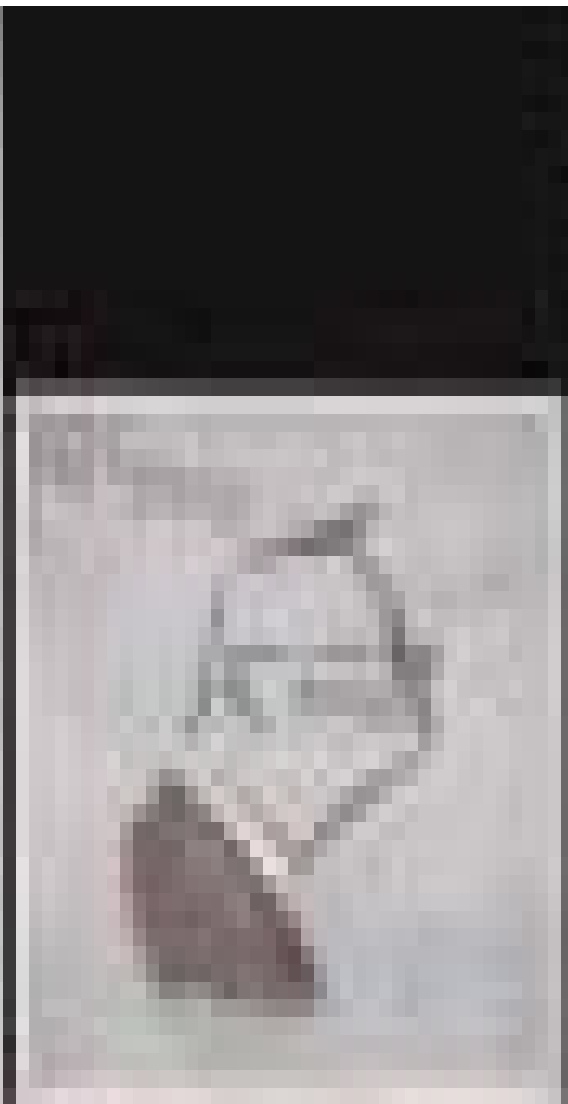


La historia que algún día se hará del arte cubano, tendrá que dedicarle a Valls muchas páginas capitales. En su sector, la técnica del cartel y de la ilustración, Valls ha sido un verdadero iniciador. Suya fue la lección primera del trazo firme, justo, claro y limpio; suya la lección del movimiento y de la gracia en las figuras; suya la enseñanza del carácter, del sabor local, del criollismo.

Jorge Mañach, 1925

Fotografías: Julio Antonio Alvite Piedra.

Agradecemos a Avelina Alcalde Valls, sobrina nieta del artista, el habernos permitido utilizar en este trabajo parte de su valiosa colección de originales.



Fotografias: Raidel Chao

corriente quieren contribuir estas notas y las imágenes que las acompañan.

EL ARRAIGO EN CUBA

Valls nace en Cataluña en 1883. Todo su entrenamiento artístico es barcelonés. Al llegar a los dieciocho años a Cuba con sus padres y hermanas, por asuntos de una herencia materna, ya está formado y con cierta experiencia en el oficio en que se desenvolverá toda su carrera. La que iba a ser una estancia transitoria se vuelve permanente, cuando decide establecerse y formar un hogar en la Isla. El impacto del medio será fundamental en el sesgo que tomará su propia obra. Es innegable la huella que en el nacimiento de su personalidad artística tiene el modernismo catalán, pero a ésta y a otras influencias matrices Valls les fue dando un tono propio a partir de sus impresiones. No se explica su éxito inmediato sino por esa adecuación que lo hizo ser fácilmente admitido y admirado como cosa propia. En el joven catalán se produjo un fenómeno de simpatía instantánea hacia una realidad física y humana que sus sentidos captaban con placer y su pluma devolvía tras un proceso de estilización.

Son muchas las señales de este rápido arraigo: el ascenso a humorista político en algunos de los diarios de mayor tirada, en donde comentaba con propiedad la política doméstica; las caricaturas de figuras locales en revistas artísticas y literarias; su conversión en el anunciante de importantes firmas comerciales e industriales; su atracción, en fin, por los más pintorescos y amables aspectos del ambiente y la psicología criollas... Este proceso de «aplatanamiento» ya estaba completo cuando Barros escribe su libro: «Aunque es catalán –observa–, su personalidad humorística pertenece por completo a Cuba».

LOS AÑOS INICIALES: ESCULTURA, HUMORISMO POLÍTICO, CARICATURAS PERSONALES, ILUSTRACIONES, CARTELES, ANUNCIOS...

...Para medir a Valls en sus primeros tiempos tenemos que reflejar el ambiente. Hay que dar el campo pobre, el vacío de La Habana en aquellos años. Cuando nuestras escuelas de pintura se perdían en la copia de todo lo europeo: campesinas francesas e italianas, manolas, figuras de Velázquez más o menos malogradas, etc. Cuando mirar a nuestro pueblo era ya un escándalo, ya Valls andaba con su creyón por la calle.

José M^a. Bens Arrarte, 1930 ⁵

Los primeros años de Valls en La Habana son de exploración: el artista recién establecido va definiendo gustos e intereses, afinando su oficio y adaptándose a las nuevas demandas. Sondea las potencialidades de una sociedad que, anclada en el pasado en ciertos aspectos, se moderniza en otros. Valls es testigo de una rápida transformación de la economía, la industria y el comercio; de la prensa, de la vida social y de la política misma. En muchos sectores, la fisonomía de esta modernización es norteamericana.

El artista recordaba que su primer trabajo realizado en Cuba fue un escudo vagamente modernista, modelado en barro en 1904 por encargo de los empresarios catalanes José y Ramón Crusellas, para anunciar productos de perfumería. Será también su primer éxito: Santa Coloma retrata al joven escultor para *El Figaro*, bajo el título «El Arte y la Industria», y la obra es mostrada en una vidriera de Obispo. Pero en el arranque mismo de sus triunfos, Valls comprende que la escultura no será el medio más productivo para vivir en una modesta medianía, o incluso para sobrevivir. Aunque por un tiempo siga haciendo relieves

escultóricos, va privilegiando el dibujo, más adecuado para expresarse en una nueva disciplina con más posibilidades de crecimiento: aquella que resulta del enlace de sus diseños más decorativos con las propagandas comerciales. Aquí comienza un trayecto que sentará pautas, y en el que se observa la tensión –igualmente padecida por otros de sus colegas– entre el arte comercial y los dibujos «no mercantiles».

Por lo pronto, esta primera fase en que se instala progresivamente como el mejor representante de la propaganda artística en Cuba, no excluye otras actividades. En la naciente república se está viviendo un proceso de modernización de la prensa, que concede una importancia creciente a las imágenes. Valls fue durante años el caricaturista político de *La Discusión*, pero esta faceta de su obra es prácticamente desconocida por nosotros, como lo son otras iniciativas efímeras: las publicaciones satíricas de actualidad tituladas *El Chato Cómic* (1905) y *¡Ataja!* (1908-1909), en las que también colaboró. (Anotemos, de paso, que para Barros, en Cuba no habían existido, hasta el momento, grandes caricaturistas políticos: ni Torriente, ni Massaguer, ni Valls...) En el campo de la caricatura personal y en los carteles Valls hará aportes destacables. A pesar de sus éxitos en la propaganda comercial, Valls era al principio el «conocido humorista de *La Discusión*» o «el popular cartelista y exquisito dibujante». Cuando hace su entrada en el escenario habanero ya están operando en Cuba las últimas tendencias del humorismo internacional, aunque persisten rezagos de las formas tradicionales. En el propio Valls se percibe esta contradicción. Algunas de sus caricaturas publicadas en *El Figaro* en 1909 –como las de Alfredo Zayas o José Miguel Gómez– recurren a los anticuados recursos de colocar cabezas exageradas en pequeños cuerpos, pero otras –como las de Manuel Sanguily o Eugenio Leopoldo Aspiazo, del mismo año– están dentro de lo que Barros llama el «impresionismo lineal» contemporáneo. Los retratos de Morúa Delgado y Juan Gualberto Gómez, exhibidos en la Exposición Nacional de 1911, son descritos por *El Figaro* como «dos soberbias exageraciones» y explican por sí solos el papel protagónico atribuido a Valls en este contexto renovador.

En cuanto a su obra cartelística, Barros lo reconoce de modo enfático como el primero, en un momento en que ya sobresalían Blanco y Massaguer y apuntaba el talento de García Cabrera. «...Los *affiches* de Jaime Valls poseen la ex-presiva sencillez que caracteriza el procedimiento de los cartelistas alemanes. Ha estudiado ese arte. Ha comprendido e interpretado sus reglas. Y en Cuba es actualmente el único artista que verdaderamente lo domina.»⁶ Pero Barros también advierte que a la concisión alemana Valls le aporta, en curiosa convivencia de estilos, algo de la elegancia de Mucha, más afín a su propia inclinación decorativa. Asociados tanto a empresas comerciales como a eventos culturales o conmemoraciones oficiales de otro tipo, los carteles de Valls acapararon los primeros premios en casi todos los concursos celebrados en el momento.

DE LAS «PROPAGANDAS ARTÍSTICAS» AL «BURÓ DE PUBLICIDAD»

Según Barros, Massaguer es el promotor en la Isla de los anuncios ilustrados, aunque Armando Maribona le concede la primacía a Valls, a quien considera «el iniciador del anuncio artístico en Cuba, cuando aún los Estados Unidos no habían alcanzado en las propagandas de sus periódicos y revistas méritos para ese adjetivo».⁷ Mañach prefiere hablar de «cuatro



pioneros mayores: Valls, García Cabrera, Lillo y Massaguer». ⁸ No obstante, la prioridad en el tiempo se vuelve irrelevante en este caso, porque no hay dudas de que en ese círculo de ilustradores destacados, fue Valls el más constante en el desarrollo profesional de esta novedosa especialidad, en constante redefinición. Fue también el que más tiempo la mantuvo con un alto nivel creativo y quizás el que más popularidad logró dentro de ella, sobrepasando incluso la conseguida como caricaturista y cartelista. Para Fernández de Castro, los anuncios de Valls «han influido enormemente en la orientación ideológica de los que llegaron después, tanto espectadores como creadores». ⁹

Vinculado al principio a diversas agencias anunciadoras, Valls logró independizarse y formar su propio taller. Sus primeros estudios radicaron en su propia residencia *art-nouveau* de la calle Cárdenas, y en la sede del periódico *La Discusión*, en la Plaza de la Catedral, para establecerse, al fin, con el éxito económico y artístico de la empresa y la creciente diversificación de sus funciones, en Escobar 78, en donde permaneció hasta su disolución. Sus nombres, y los logotipos correspondientes, variaron según las remodelaciones y los cambios de orientación sucesivos. Desde las primeras «propagandas gráficas» hasta la configuración del estudio como un «buró de publicidad» de acuerdo con modelos estadounidenses, transcurrieron más de tres décadas de trabajo sin interrupción. En el cuerpo de su obra de anunciante van apareciendo algunos de los rostros que la modernidad fue adoptando entre nosotros: del *art-nouveau* al *art-déco*, pasando por un leve contagio con el «arte nuevo», hasta terminar en los más

de arte- formaron parte, indistintamente, de la decoración de ambos espacios.) Por entonces Valls ha dejado atrás la estampa de artista bohemio, cabellos desordenados y manos manchadas de barro, frente a un abigarrado fondo decimonónico, como se puede ver en su foto junto al escudo de Crusellas. Está lejos de renunciar a los objetos de arte, aunque su hogar y su taller recién estrenados quieren tener una orientación bien actual. En las fotos más antiguas pueden verse los biombos chinos, los faroles turcos, las sombrillas japonesas, las armaduras, los tapices de Persia... Pero otros accesorios y objetos establecen ya una señal de modernidad: los propios carteles de Valls, los «divanes de colores futuristas», los «almohadones a grandes rayas verde y cereza, ocre y azul» y sobre todo los sorprendentes muebles, dibujados por Valls en 1907 con un criterio de diseño totalizador y ejecutados en La Habana por un anónimo ebanista catalán. Es un espacio – y un estilo de vida – desconocidos en una ciudad que quiere evolucionar hacia el cosmopolitismo; una transición entre el «decadentismo» y la vida agitada de los negocios y la velocidad; un compromiso entre el concepto del artista tradicional y el del artista moderno. Al salir de este lugar, dice un reportero, se siente el fuerte contraste con una ciudad todavía colonial... A pesar de la parafernalia descrita, este *atelier* no pertenece ya al mundo –no tan distante en el tiempo– en que vivió Julián del Casal. Estamos en otro espacio en que se intenta acoplar la artísticidad de un estudio clásico con las exigencias de una empresa de nuevo tipo. Cerca de las plumas de pavo real, la foto de un automóvil último modelo...

Un conjunto «artístico» pero ordenado, limpio y armónico.

«¡Cuánta sencillez y, al mismo tiempo, cuánto gusto!», exclama un periodista anónimo que visita en 1912 la residencia de la calle Cárdenas y hace un extenso reportaje gráfico del taller y del hogar. ¹⁰ En esto Maribona también concede a Valls la primacía: «En sus sucesivos *studios* inició también el gusto por la decoración interior a base de líneas simples, de colores claros, de muebles diseñados ex-profeso...» ¹¹ El artista mismo muda su apariencia: ha tirado su bata con lazo al cuello y decide posar frente al caballete o en un rincón del nuevo estudio, con el empaque de un *dandy*. Esta es la nueva imagen –no sabemos hasta qué punto construida sobre su personalidad natural– con la que se proyecta. Para los cronistas, Valls es un *sibarita*, gustador de todos los placeres; es el *sportman* que monta los caballos más finos; el *chauffeur* que rueda por el Malecón los más veloces

automóviles llegados a La Habana; el pintor rendido ante la belleza de la mujer, a la que ha convertido en una «venus moderna y dinámica»; el hombre mundano que viste con esmero y asiste a menudo a las funciones del Alhambra... Pero Valls no creó un círculo excesivamente cerrado. Sobre todo en los años veinte el estudio fue, después del horario de trabajo, lugar de esparcimientos y tertulias, en donde confluían músicos, poetas, ensayistas, críticos, periodistas, pintores... Allí leyeron sus poemas Juan Marinello y Agustín Acosta –



despojados elementos del diseño comercial. Una obra que comienza apoyándose en el dibujo artístico y decorativo, o en el soporte anecdótico y costumbrista, hasta terminar apelando a los recursos psicológicos según técnicas publicitarias recientes.

EL AMBIENTE VALLS

Cuando Valls monta hacia 1908 sus primeros estudios, comienza a forjar una imagen, tanto de su persona como de su entorno, que lo acompañará siempre. Pronto consolida una identidad pública de artista refinado y moderno, que ha creado para moverse en un ambiente especial, abarcador tanto de su sitio de trabajo como de su hogar. (Muchos de los atributos significativos de ese ambiente –muebles, pinturas y objetos



quien dio a los asistentes las primicias de *La Zafra*. Allí se celebró una «fiesta clásica criolla» en honor de Ignacio Zuloaga, con música y bailes populares cubanos interpretados por los mejores artistas del Alhambra; allí transcurrieron las «tardes musicales de Tata Nacho», la presentación de los últimos cartones de Hernández Cárdenas, el homenaje a Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena... De la que es quizás la más memorable de las visitas recibidas por el estudio, tenemos el testimonio del anfitrión: «García Lorca nos deleitó más de una vez con sus maravillosas poesías y tocando al piano páginas folklóricas internacionales, de las que tenía una vasta cultura.»¹² En algunas fotos de estas reuniones se identifica a Mañach, Marinello, Fernández de Castro, Massaguer, Bens Arrarte, José Manuel Acosta, Tristán Marof, Moisés Simons... Con los años el estudio modificó muchas veces su aspecto, a partir del mobiliario original. Su apogeo, que va desde su fundación hasta mediados de los treinta, se corresponde con el de la empresa y el del propio artista. Hacia 1936 el estudio que alguien había comparado en sus primeros tiempos con un «casi *boudoir*», se ha convertido, «siempre a tono con las últimas modalidades», en una oficina sobria y eficiente.

LOS ANUNCIOS Y EL COSTUMBRISMO

...Dando de lado a los clichés ornamentales e ilustrativos, a las burdas liboriadas, a las cromolitografías de cajas de tabaco, ideó esa serie de tipos y escenas de nuestro vivir urbano que, no por aplicarlas al mensaje mercantil de una compañía anunciadora, resultan menos saturadas de criollismo puro, menos elocuentemente expresivas de la circunstante realidad. Como un Landaluze fino de nuestro tiempo, Valls nos ha perpetuado en sus dibujos algunos tipos locales con una fidelidad de folklorista que nunca sabrá agradecerse en demasía.

Jorge Mañach, 1925¹³

DE LA COPIOSA OBRA DE VALLS, QUIZÁS SEAN SU LARGO CICLO DE «ANUNCIOS COSTUMBRISTAS» Y LA SERIE DE «TIPOS POPULARES» LOS PUNTOS MÁS ATRACTIVOS, NO SÓLO POR SUS VALORES PROPIOS SINO POR LAS CONSIDERACIONES DE TIPO HISTÓRICO, ESTÉTICO Y AUN SOCIOLOGICO QUE NOS PROVOCAN. Los asuntos populares en Valls –que lo aproximan a algunas ideas programáticas del «arte nuevo»– anteceden en muchos años a su experiencia «vanguardista», y la sobreviven otros más. Valls fue un adelantado en este sentido: recuérdense sus «apuntes del natural» publicados en la época de *La Discusión*, que sugieren un Steinlen habanero. El costumbrismo, por otra parte, era fuerte aún en la literatura, el periodismo y la ilustración, aunque haya experimentado una palpable modernización. Valls no sólo traza a muchos de sus personajes a partir de un enfoque de este género, sino que incorpora esta mirada a las propagandas comerciales. Son dibujos de la mayor excelencia –a los que sólo se les reprochaba el alarde en los detalles exigidos por el anunciante– comparables a los «dibujos de exposición». A esta eficacia artística primordial, Valls añade el interés de una anécdota o el ingenio de una leyenda, casi siempre referida a la actualidad más inmediata.

Son «anuncios populares» –como alguien los llamó en una ocasión– aunque es obvio que están dirigidos a varios estratos sociales, sobre todo a los medios y altos, y responden a una estrategia conciente de hacer anuncios adecuados al medio en que debían operar.

Así, Valls inventa protagonistas de historias sencillas desenvueltas en un mundo parecido a los escenarios, las situaciones, la psicología y los resortes humorísticos de los bufos del Alhambra, que mucho entusiasmaron a nuestro pintor: José Rosario, el negro catedrático; la pareja en eterno contrapunto formada



por el criollo Yeyo y Pelayo el asturiano; el matrimonio de Crisanto y Guillermina; el tío gallego y su sobrino; la negra o la mulata, el bodeguero, el chino... Con ellos crea verdaderas secuencias por las que vamos sabiendo de los acontecimientos menudos de sus vidas cotidianas, de sus comentarios sobre temas sociales, deportivos, etc. Las series elaboradas para la cervecería *La Tropical*, el jabón *La Llave* y la mueblería *Los Encantos* están entre las más extensas y completas. Mañach llamaba a estos anuncios «un precioso tratado de tipología tropical, que ha hecho escuela y se ha creado imitadores, pero no rivales».¹⁴ Bens Arrarte presagiaba que en un futuro habría, a partir de la obra de Valls, «estudios sociológicos o de interés folklórico».¹⁵

Valls quiso ajustar su estilo sintético, alcanzado después de su regreso de París, a la renovación de la propaganda comercial. «Los anunciantes desean llamar la atención, atraer los ojos, herir la sensibilidad de los compradores presuntos: así éstos, como hombres de hoy, como seres modernos, sólo sienten herida su sensibilidad por el arte nuevo, luego los anunciantes deben exigir de sus artistas una afilada modernidad artística...»¹⁶ Pero el intento de conciliación entre el anuncio tradicional y el arte moderno duró unos pocos meses; finalmente fracasó por presiones de los anunciantes y el artista tuvo que regresar al impecable viejo estilo que le dio la fama.

EL MINORISMO Y EL «ARTE NUEVO»: VALLS VUELVE A SER MODERNO.

CUANDO LOS JÓVENES ARTISTAS CUBANOS COMIENZAN A AGITARSE, EN UN AFÁN IMPRECISO DE RENOVACIÓN, VALLS YA ERA RECONOCIDO, EN CIERTO SENTIDO, COMO UN PRECURSOR. FRENTE A LA ACADEMIA, RENOVÓ Y SIMPLIFICÓ EL DIBUJO, INTRODUJO FRESCURA Y DESENFADO EN LOS ASUNTOS CRIOLLOS, LOS REPRESENTÓ CON UN SENTIDO DE MODERNIDAD Y ADELANTÓ NUEVOS CÁNONES EXPRESIVOS PARA LA INTERPRETACIÓN DEL «TEMA NEGRO». ASÍ ERA PERCIBIDA

SU OBRA POR ALGUNOS CRÍTICOS AVISADOS, CUANDO AÚN EL «ARTE NUEVO» NO HABÍA PRESENTADO SUS CREDENCIALES ENTRE NOSOTROS. «ANTES DE VALLS—ESCRIBE MAÑACH EN 1925— EL DIBUJO QUE EN CUBA SE DABA ERA DE UNA MEDIOCRE... ¿CÓMO DIREMOS? HIPOCRESÍA. [...] VALLS LE QUITÓ LA CARETA A ESE DIBUJO. HIZO EN SU ARTE LO QUE AHORA SE ESTÁ HACIENDO EN OTRAS DISCIPLINAS: ATACAR Y AHUYENTAR A LA SIMULACIÓN POR MEDIO DE LA CLARIDAD, A LO FATUO MEDIANTE LO HONRADO Y LO SOBRIO.»¹⁷

Esta sintonía con el espíritu juvenil llevó a Valls a adherir al Grupo minorista y a colaborar con órganos del «vanguardismo», como el Suplemento Literario del *Diario de la Marina* y la *Revista de Avance*, entre otras tareas. En este momento Valls ha advertido la necesidad de renovación de su propia obra. Ese es el sentido de su «viaje de observación» a París, que emprende en 1927 junto a Eduardo Abela. Allí permanece unos cuatro meses, los suficientes para ponerse al día. La habitual comparación entre Abela y Valls es esclarecedora para fijar sus respectivas coordenadas estéticas. En tanto el creador de El Bobo se sumerge en plena vanguardia bajo la tutela de Alejo Carpentier, Valls reacciona como otros cubanos —Víctor Manuel o Gattorno, por ejemplo— frente a las más audaces tendencias del vanguardismo europeo; su arte se vuelve sumario, se expresa a través de las más elementales formas o las mayores síntesis lineales... pero en el fondo, está la tradición de los museos. Una preciosa crónica de Carpentier —testigo, incitador y protagonista de excepción del «vanguardismo» criollo— nos recrea las andanzas de Valls y Abela en París, guiados por Bens Arrarte. Allí conocen no sólo las «escuelas actuales» —desde el neo-impressionismo hasta el surrealismo— sino a los que Carpentier llama los «nuevos eclécticos», aquellos que alientan la revisión de movimientos de vanguardia ya históricos, el compromiso entre clásicos y cubistas o la relectura del pasado a partir de la modernidad. En esta situación, sigue revelando Carpentier, Jaime Valls, «con finísima intención del que ha comprendido muchas cosas, se fue a dialogar durante tardes enteras con los primitivos, en el Louvre».¹⁸ En esta comprensión pesan, naturalmente, una larga trayectoria profesional, un gusto hacia lo decorativo formado a través de los años, y una sensualidad —no importa cuán fuerte sea su carga— expresada siempre a través de la contención.

Decía Mañach, al ver los cambios sufridos por Valls a su regreso a Cuba, que su viaje a París sólo había servido para afilar «su percepción de los aspectos vernáculos» pues, en cuanto a los asuntos, Valls se asocia al «arte nuevo» desde el «afrocubanismo». ¿Cómo acomodar los temas populares —músicos de sextetos, tocadores y bailadoras de rumba, escenas o tipos de la calle— con esta predisposición hacia el refinamiento? En contraste con el expresionismo de Abela y el drama de sus escenas, Valls escoge la distinción natural de negros y mestizos de la ciudad, que percibió, admiró y expresó quizás como nadie. Sus dibujos sobre «tipos populares y costumbres afrocubanas» constituyen un hito importante, muy comentado en su momento,¹⁹ pero habitualmente ignorado en la historia del «afrocubanismo» vanguardista criollo. La escena pintoresca, el detalle profuso, la alusión remota a Landaluze o la filiación con los bufos, que de hecho asoman en algunos de sus anuncios, han desaparecido. Algunas de las figuras se construyen ahora con formas primarias o curvas elásticas. La secuencia conocida como *Rumba* o *Ritmo de rumba*, es el logro mayor de este breve ciclo. Las siluetas de las negras jóvenes han sido captadas —y así deben leerse— como en una sucesión de gestos y tiempos de danza, en los que el ritmo es un componente fundamental, aunque distinto del ritmo sincopado y angular del jazz en ciertas ilustraciones *art-déco*. Son pura expresión corporal resumida en torsos y muslos desnudos. Los detalles desaparecen en busca de la síntesis; todo rasgo decorativo se elimina a favor del impacto inmediato, aunque la violencia de las contorsiones, la sexualidad latente y el éxtasis del baile han sido sublimados por la elegancia. El artista ha rebasado el acercamiento descriptivo de sus propias ilustraciones costumbristas y nos ha entregado las imágenes más poderosas y concentradas de toda su obra. ■



NOTAS

¹ Bernardo G. Barros: *La caricatura contemporánea*, Madrid: Editorial América, 2 vol., s/f.

(el ensayo está fechado por el autor en La Habana, octubre de 1916.)

² Vol. 2, cap. VIII, pp. 241-261.

³ Rafael Suárez Solís: «Paréntesis en homenaje a Jaime Valls», nota publicada en su columna «Las pequeñas causas», *Diario de la Marina*, noviembre de 1955.

⁴ La primera fue la inclusión de Valls en la exposición «La Vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba» (Museo Nacional de Bellas Artes, diciembre de 1988), verdadero resurgimiento después de décadas de ausencia de las salas de exposición. En esta muestra se le colocó en el contexto del «arte nuevo» cubano. Años después, el Museo Municipal de 10 de Octubre expuso (febrero de 1998) otro aspecto de la obra de Valls: una serie antológica de sus anuncios; la revista *Articubano* (no. 1, 1999) publicó la nota

con la que se inauguró esa selección. Más recientemente (junio de 2001) se mostraron ilustraciones originales de Valls en la Sala Transitoria del Palacio de los Capitanes Generales, por iniciativa de Jorge R. Bermúdez, autor de las palabras introductorias al catálogo. En los últimos años, el Museo Nacional de Bellas Artes ha ido formando una extensa colección de pinturas, dibujos, ilustraciones comerciales y carteles de este artista; y las renovadas Salas Cubanas de esta institución incluyen, finalmente, pinturas, dibujos e ilustraciones suyas. A pesar de estos acercamientos recientes, Valls sigue siendo, para nuestra época, un desconocido, una figura por explorar.

⁵ José María Bens Arrarte: «Jaime Valls». *Revista de La Habana*, mayo de 1930, p. 220-224.

Barros, op. cit., p. 259.

⁶ Armando Maribona: «Jaime Valls, iniciador del anuncio artístico en Cuba, adelantó varios años el géne-

ro en toda la América». *Diario de la Marina*, La Habana, 1º de agosto de 1937, p. 3.

⁷ Jorge Mañach: Artículo en su columna «Aguja de marear», recorte sin identificar, años 50.

⁸ José A. Fernández de Castro: «Positivos VIII. Jaime Valls». En *Social*, La Habana, mayo de 1930, p. 29.

⁹ «Visitando a Jaime Valls. Cuba, La Habana, 28 de marzo de 1913.

¹⁰ Maribona: artículo citado, 1937.

¹¹ Entrevista anónima a Valls. *El Publicitario*, La Habana, mayo-junio de 1948.

¹² Jorge Mañach: «Jaime Valls o la insuperable maestría». *Diario de la Marina*, 21 de julio de 1925.

¹³ Ibidem

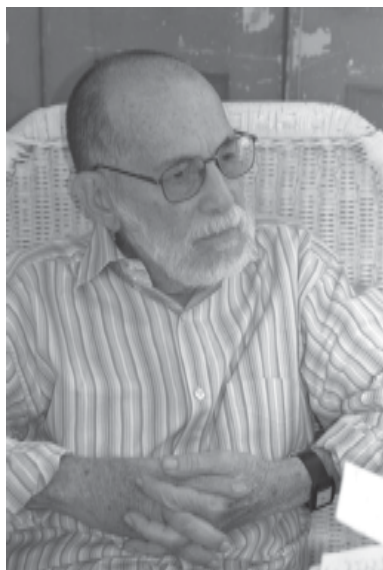
¹⁴ Bens Arrarte: artículo citado, 1930, p. 221.

¹⁵ Citado por Manuel Aznar: «En el estudio de Jaime Valls». *El País*, 11 de abril de 1927.

¹⁶ Jorge Mañach: artículo citado, 1925.

¹⁷ Alejo Carpentier: «Noticias de arte en una carta de Lutecia». *Social*, La Habana, noviembre de 1927. Repr. en *Crónicas*, La Habana: Arte y Literatura, 1975, t. 1, p. 69.

¹⁸ La serie —ca. 1927-30— provocó los más entusiastas e interesantes comentarios de toda la carrera de Valls. Véanse las crónicas de Emilio Roig, Mañach, Maribona, Suárez Solís, Bens Arrarte, Ichaso, Fernández de Castro y otros. Con estos dibujos hizo Valls en la Asociación de la Prensa de Cuba, La Habana, marzo de 1930, su única exposición personal, inaugurada por Juan Marinello, quien lo considera entonces como uno de los precursores del arte moderno en Cuba, junto a Abela y Gattorno.



Ochenta formas de llegar a Unión

Amado del Pino

Pocas veces una idea se logra con tanta amplitud y eficacia. Las decenas de correos electrónicos, las llamadas de coordinación desembocaron en un evento sobrio, enjundioso y emocionante. *Ochenta Estorinos* reunió en Matanzas a investigadores de su obra, teatristas que han frecuentado su teatro y a fieles espectadores de una provincia que ha sostenido durante décadas el diálogo con nuestro dramaturgo mayor, nacido en el pueblo de Unión de Reyes el 29 de enero de 1925.

Uno de los aciertos de la confrontación fue otorgar protagonismo a las jornadas de reflexión que tuvieron como sede al Centro de Investigación de las Artes Escénicas, institución matancera que acompañó a la revista *Tablas* en la organización del evento. Debo confesar que en un primer momento me produjo cierto escozor que la sala donde debatiríamos las ponencias se inaugurara con el nombre de Abelardo Estorino. Claro que el raigal dramaturgo lo merece, pero la misma inmediatez personal del homenajeado, su cercanía, podrían contradecirse con la solemnidad del bautizo. Mi preocupación se dispó rápidamente. El propio Estorino se encargó de asumir con agradecimiento pero con criolla levedad esa apuesta de los matanceros por fijar en un espacio el carácter inmortal de su obra.

Un vistazo al programa científico—concebido y organizado por Tania Cordero—permite percatarse de que

en las mañanas de esa última semana de enero se abordaron, desde diversos ángulos, la totalidad de la obra estorineana. Aunque no hubo ninguna ponencia centrada en sus textos escritos para los niños, el tema salió a relucir en «Los mangos de Estorino: divertimento, ruptura y continuidad en un joven dramaturgo», el manejo de reflexiones con el que Norge Espinosa se ubicó en el momento de la década de los sesenta en que el escritor realista de éxito decide dinamitar sus propias estructuras y asumir nuevos retos. El actor y director Rubén Darío Salazar también comentó sobre la importancia de textos como la versión de *La cucarachita Martina*. Además, en la tarde del jueves 27—en la galería Retablo, de Teatro de las Estaciones—, se produciría un diálogo con los titiriteros y saldría a relucir cómo el autor de *El robo del cochino* llevó a sus obras mayores hallazgos de las versiones para títeres, nacidas como parte del formidable clima creativo que desplegaron los hermanos Camejo en el Guiñol Nacional de Cuba. Ese sentido del intercambio y la complementación se retoma en nuestros días. Este año debe estrenarse *La virgencita de bronce*, una versión para títeres de nuestra clásica novela *Cecilia Valdés*, que mucho tiene que ver con *Parece blanca* (el ejemplar diálogo de nuestro autor con Cirilo Villaverde), y que fue escrita, precisamente, por Espinosa, uno de los dramaturgos con más presencia en nuestras últimas temporadas y que

«gasta» ahora la treintena que transitaba Estorino en los sesenta.

El crítico de cine Luciano Castillo desempolvó las diversas opiniones que provocó en los lejanos días de su estreno, la versión cinematográfica de *El robo del cochino*. Luciano fue preciso y equilibrado a la hora de sopesar los diversos criterios que rodearon el estreno del filme de Jorge Fraga. El aporte de Luciano sirvió, además, para que muchos sigamos deseando un diálogo más fecundo entre la dramaturgia cubana y los que trabajan en el reino del audiovisual.

En varias intervenciones se destacó la importancia que tuvo para el evento la participación de sobresalientes figuras del mundo académico y la investigación literaria, como las doctoras Elina Miranda, Ana Cairo y Luisa Campuzano. Miranda se remite al diálogo intertextual que Estorino entabla con Sófocles en una de sus obras menos conocidas: *El año de la plaga*. La imprescindible especialista en la tragedia griega logra un equilibrio entre la seriedad de las fuentes y la gracia para situarlas en función del análisis concreto. En general, abundó en estas jornadas teóricas una sana convivencia entre el rigor y la necesaria fluidez de la comunicación oral. Cairo, en «Milanés en dos tiempos», ahondó en la figura de nuestro gran poeta del siglo XIX y nos hizo entender mejor el cosmos intelectual en que se sumergió Abelardo para poder escribir *La dolorosa historia del amor secreto*.

Fotografía:
Nancy Reyes.

de don José Jacinto Milanés. Por cierto, una de las noches de esta semana tocada por la gracia se presentó un libro de Ediciones Matanzas que junta la *La dolorosa...* y *Vagos rumores*, la ejemplar síntesis y renovación de su propio texto que Estorino logró en la arrancada de los noventa. Campuzano también se refirió a la figura y el mito de Milanés a través de una erudita y chispeante aproximación a las cartas de su hermana Carlota. Esa ventana abierta a la Matanzas del XIX significó un regalo para los que hemos visto andar esos personajes sobre las tablas, gracias a la búsqueda y a la imaginación de Estorino.

Resultó emocionante la intervención de Roberto Gacio titulada «Las penas saben nadar: un monólogo paradigmático.» En la primera parte, Gacio recorre la breve historia del género entre nosotros y pondera los valores del único texto para el actor en solitario escrito por el autor que nos reúne. Cuando todos creíamos que se acercaba a un párrafo de conclusiones, Gacio puso a dialogar la agónica existencia de la actriz de *Las penas...* con su propia experiencia como actor y hombre de teatro. La (nos) llamó a mantener el ánimo por encima de los límites de las aptitudes personales o las múltiples circunstancias que rodean al hecho teatral. También bastante personal es mi acercamiento a *Ni un sí, ni un no*, esa comedia que desencadenó el entusiasmo del estudiante de dramaturgia de veinte años que era yo en 1980. Vista a la luz de hoy, la obra conserva su lozanía, el encanto de un inmejorable sistema de diálogos y una forma muy cubana de reflexionar sobre la vida y la muerte. Otros trabajos anduvieron más cerca de las puestas en escena. Maité Hernández Lorenzo se acercó a las visiones de la nacionalidad que laten en *Parece blanca*, apoyándose, sobre todo, en la puesta en escena de ese texto asumida por Alberto Sarraín. Abel González Melo nos trajo un diario, lúcido y emotivo, del proceso de trabajo de *Morir del cuento*, el espectáculo que el propio Sarraín estrenara en el comienzo de la fiesta matancera. El testimonio de Abel como asesor del montaje nos revela el delicado y complejo

mundo de los ensayos de un gran texto. Vivian Martínez Tabares tituló «Morir del tiempo, exorcizar la memoria, salvar la verdad» a unas reflexiones que se basan en lustros de investigación. Recuerdo que fue Vivian quien presentó este título de madurez cuando se inició, en 1984, la publicación de libretos en la re-vista *Tablas*. Por su parte Liliam Manzor ofreció un detallado mapa de las puestas en escena de títulos de Estorino en diversas plazas del mundo.

SOBRE LAS TABLAS

Antes de reseñar la intensa cartelera de espectáculos que nutrió también *Ochenta Estorinos* vale la pena detenerse fugazmente en la exposición que se presentó en la galería Pedro Esquerré del Centro Provincial de Arte. El dramaturgo Ulises Rodríguez Febles –organizador de la jornada junto a Mercedes Fernández, Rubén Darío, Omar Valiño y muchos otros compañeros– apuntaba en las notas a la muestra: «Traspasas el umbral de la galería y, como una ráfaga de la memoria, te envuelven los sonidos del teclear de una máquina de escribir en la que un hombre se imagina historias y personajes que nacen de la página en blanco, de los sedimentos de una vida que es capaz de crear otras, que se levantan, caminan, dialogan, gritan.» En las paredes asistimos a un recorrido por variantes del Estorino joven o maduro, imágenes junto a su entrañable Raúl Martínez, fotos de la mayoría de los espectáculos que han generado sus textos.

El estreno de *Morir del cuento* fue un digno disparo de arrancada para este cumpleaños de pensamiento y confrontación escénica. Sarraín es fiel a la letra de una de las más grandes obras de nuestra literatura dramática y dota su montaje de hermosas imágenes. Hubiese preferido que todas las actuaciones alcanzaran el virtuosismo de las de Pancho García, Adria Santana o Micheline Calvert, pero el nivel interpretativo es alto y resulta raro en nuestro ámbito ver a una veintena de personajes sobre el escenario.

De su Unión de Reyes nos llegó *La casa vieja*, puesta en escena de Teatro D'Sur. Pedro Vera ha asumido durante más de veinte años buena parte del repertorio estorineano.

Para los que hemos visto otras veces el montaje, la función del Sauto resultó bastante lenta y fuera de ritmo, pero puede apreciarse la autenticidad de un montaje sencillo y poético a la vez. También pudo verse *El Mago de Oz*, dirigida por Armando Morales con el Teatro de La Villa, un espectáculo correcto y con momentos de esplendor, pero sin toda la gracia o el desenfado que uno espera de la recreación de Estorino.

Como clímax artístico de estos días puede calificarse la función de *Las penas saben nadar*. Adria Santana ha dado más de trescientas funciones del monólogo, pero esa noche tal parecía que se trataba de un electrizante estreno. O mejor aún, logró la emoción de lo recién inaugurado, al cabalgar junto al oficio de años de temporadas y funciones por diversos lugares del mundo. En muchos sentidos este espectáculo puede servir de ejemplo a nuestro repertorio actual en el que resulta muy raro que una obra se mantenga durante tanto tiempo activa, y donde también escasea el diálogo continuo y verdadero entre un dramaturgo y sus intérpretes.

SÁBADO DE UNIÓN

Por la carretera estrecha de la que se habla en *Morir del cuento*, la misma que recorría el adolescente Estorino para ir a sus clases de bachillerato, nos dirigimos el sábado 29 hacia Unión de Reyes. Allí fue hermoso ver a casi todo el pueblo reunido, la función repleta del grupo Pálpito, que no pudo llegar con un texto del homenajeado, pero presentó *Con ropa de domingo*, una obra muy cubana y legítima. Estaban las hermanas de Pepe (que así debe llamarse si estamos en Unión), el ministro de Cultura, y la gente del grupo de Pedro Vera interpretando unas escenas del Milanés. En sus palabras «al pie de obra», Valiño recordó la mañana de travesía en un taxi amarillo en el que se nos ocurrió –con la participación de Tania y el silencio a duras penas cómplice del gran autor– la idea y el título de este encuentro. Valió la pena. Y después de esa oración queda poco que agregar. Hay que aprender de las obras del maestro Pepe y dejar un espacio al silencio, la conjetura, un espacio en blanco del que brotarán nuevas reflexiones.■

Amigos

DE LA CULTURA CUBANA

Raúl R. Ruiz

ANTES DE LOS AMIGOS

Con los gobiernos que se suceden desde Estrada Palma (1902) hasta Machado (1925), los males republicanos van en progresión geométrica. Cuba queda integrada, como pieza armónica, al mercado mundial capitalista. Seremos una más entre las colonias monoproductoras. Y esta dependencia ha de conducir al país al incremento del subdesarrollo. Poco importa que se sucedan «danzas de los millones» o «vacas flacas».

Los más puros ideales de la nación hallan continuidad en el pensamiento y la labor de hombres como Juan Gualberto Gómez, Manuel Sanguily, Salvador Cisneros Betancourt o Enrique José Varona. Después les suceden Mella y Villena, Pablo de la Torre y Antonio Guiterras.

El liberalismo nacionalista de los primeros, es paso previo para las posiciones más radicales de los segundos; del reformismo inicial, asistimos, a partir de la década de los 20, al despertar de la conciencia nacional. La situación política y económica del país genera una franca y abierta contradicción entre la cultura popular, de honda raíz patria, y la prometropolitana, que tratan de imponer los nuevos colonizadores.

En Matanzas, la situación no es diferente. Al concluir las hostilidades en 1898, las cifras del censo realizado por los norteamericanos reflejan no sólo las pérdidas ocasionadas por la lucha sino –y esto es lo primordial– el atraso general de la provincia. El descenso dramático del número de ingenios, la merma considerable de la población y la reducción de las áreas de cultivo, resultan indicadores alarmantes. Matanzas, la región más productiva en el renglón azucarero antes de la contienda, fue la zona que más estragos sufrió en esta línea. Con los mecanismos establecidos para maniatar a la joven república cubana, Estados Unidos aseguró a sus monopolios la posibilidad de cuantiosas inversiones en la provincia, desprovista de capitales, con buenas tierras y tradición cañera. Con la segunda intervención, en 1906, se acentuó el monocultivo azucarero. De tal suerte, al producirse el estallido de la primera Guerra Mundial, Cuba se había convertido en la gran proveedora de azúcar para el mundo.

Pero con el fin de la guerra, si bien hubo «danza de los millones», arribaron después las «vacas flacas». Con una base económica eminentemente azucarera, Matanzas se sumió en



gran caos. La consolidación de la crisis económica estructural sería la tónica hasta el advenimiento de la Revolución.

En el terreno cultural, ha pasado el momento de la ciudad. Los nuevos sectores que acceden al poder –castrados políticamente– serán incapaces de reeditar el lustre del XIX. Es cierto que aún subsisten el Liceo y el Casino Español; pero son sólo instituciones para satisfacer vanidades mundanas. El segundo brinda importantes servicios a sus asociados, mediante su clínica. Y acaso el primero intente rescatar algo de los laureles, pero ni aún la presencia en su membresía de figuras de la talla de Carlos M. Trelles, Miguel Garmendia, Mateo Fiol, Pedro Alejandro Boissier, Bonifacio Byrne y otros, logra sacarlo del marasmo en que ha de sucumbir hasta su desaparición total. Únicamente el Ateneo ha de continuar en alguna medida, a pesar de la modorra republicana, la tradición cultural de Matanzas.

Intentos por reanimar la vida artística y literaria hubo. En junio de 1902, se constituye el Círculo Literario, con la presencia de Garmendia, Boissier, Pío D. Campuzano, Mariano Albaladejo, José G. Villa, Byrne, Romero Fajardo, Mateo Fiol y otros. Revistas y periódicos surgen a la luz pública, tratando en vano de

Ilustraciones:
Hanna G. Chomenko

El ballet en Cuba y la historia de Matanzas son los dos grandes temas de la obra historiográfica que nos legara Raúl R. Ruiz Rodríguez, fallecido el pasado 28 de septiembre del pasado año, tras un largo batallar con una enfermedad que se prolongó durante varios años. No creo que, en su caso, la muerte haya podido anotarse una victoria total; pues apenas dos años atrás, Raúl concluyó su último libro, escrito con un solo dedo, casi acostado sobre la computadora, haciendo gala de una estoicidad que lo mantendrá vivo en nuestra memoria.

En verdad fue él quien ganó esa postrera pelea, legándonos otro ejemplo de grandeza humana. Algún día, con serenidad y bajo una perspectiva menos angustiosa, podrá analizarse el monto de su contribución intelectual, no sólo como historiador, sino también como maestro y animador cultural, aspectos que completan su trayectoria por este mundo. En cuatro décadas de desempeño profesional, dictó clases y conferencias memorables, escribió libros, organizó actos culturales, contribuyó decisivamente al rescate del patrimonio nacional y se ganó el respeto de numerosas personalidades e instituciones del país. Entre sus investigaciones inéditas se encuentra *Amigos de la Cultura Cubana (1935-1968)*, un texto apasionante por sus análisis, atravesados por ese fulgor polémico que permea siempre los temas contemporáneos donde mete sus garras la lucha ideológica. Recuerdo aquellos días de trabajo sin descanso: su empeño por juzgar con suficiente equilibrio los juicios de quienes como él, habían sido miembros de esa asociación cultural hasta su desaparición forzosa en el período revolucionario. Raúl siempre estuvo consciente de que este libro era impublicable en la década de los 80. Pero veinte años no pasaron en vano y el transcurrir del tiempo ayuda a entender, con ecuanimidad, procesos y circunstancias, dejando atrás rencores y nostalgias. Antes de 1959, los *Amigos...* habían realizado la labor institucional más brillante de la cultura matancera en el siglo XX, obra positiva, imborrable, trascendente en el recuento de la historia local. Merecían un estudio que contribuyera a hacerlos persistir en el recuerdo. Raúl Ruiz lo concibió y lo hizo con honestidad y paciencia, quizás sabiendo que no lo daría a la luz pública mientras estuviese vivo. Al igual que Luz y Caballero, para él lo más importante era hacer.

Al disfrutar estos fragmentos inéditos con los cuales *Revolución y Cultura* le rinde póstumo tributo, el lector debe saber que fueron escritos cuando el autor aún no había arribado a su plena madurez intelectual, y que la dolencia severa y prolongada que lo aquejó después no le permitió retocarlo, mejorarlo.

Urbano Martínez Carmenate.

restablecer el clima de antaño. Pero la mayoría de los intentos son fallidos.

A partir de 1910, una nueva generación literaria hace su aparición en la vida pública cubana. Renovar las viejas formas ha de ser norte de su actuación.

Y si en el oriente cubano Boti y Poveda ofician en aras del nuevo movimiento, en Matanzas lo hace Agustín Acosta. Entre 1910 y 1915, cristaliza el denominado Grupo de Matanzas con figuras como Federico y Fernando Llés, Miguel Macau, Alberto Lovio, Carlos Prats, Plácido Julio González, Mariano Albaladejo, Hilarión Cabrisas y Medardo Vitier. Acosta es la figura cimera y la revista *El Estudiante* el foco divulgador. Pero este Areópago Bohemio, como también se le conoció, no tiene entre sus objetivos la divulgación. Matanzas seguiría careciendo de una institución –oficial o privada– que laborara en pro de ilustrar los horizontes de la población.



En 1914, queda constituida en la ciudad la Asociación Cívica Cubana, que en alguna medida aspiraba a remover el letargo cívico y propugnaría la elevación de la ilustración, mediante una mayor asistencia de los niños a la escuela, así como por el conocimiento de la vida y pensamiento de José Martí. Durante sus cinco años de labor promovió conmemoraciones patrióticas, publicó algunos folletos divulgadores y estableció relaciones de intercambio con algunas corporaciones nacionales y extranjeras. Esta asociación llegó a convocar y celebrar unos modestos Juegos Florales en 1919; se vincularon a ella destacadas personalidades, entre las que citaremos a Miguel Garmendia, Domingo Russinyol, Bonifacio Byrne, Emilio Blanchet, Fernando Llés, Agustín Acosta y Carlos M. Trelles.

La Asociación Cívica Cubana tampoco pudo perdurar. El asfixiante medio republicano no era propicio para tales lides. Habrá que esperar a la brillante década del 20 para asistir a un nuevo empeño de este tipo. Para entonces, la sociedad cubana ha sido conmovida hasta sus cimientos por una fuerte marea: la Protesta de los Trece y la formación del Grupo Minorista, el desarrollo del Movimiento de Veteranos y Patriotas, la reforma universitaria y el surgimiento de la Confederación Nacional Obrera de Cuba, hasta concluir con la fundación del primer partido marxista-leninista cubano, en 1925. Es el despertar de la conciencia nacional, que en Matanzas halla justa resonancia. En 1923, se constituye la Sociedad de Conferencias Enrique José Varona, presidida por Medardo Vitier e integrada por nombres como los de Domingo Russinyol, Carlos M. Trelles, Salvador Massip, Sara Isalgué, Ramón Mathieu, Alberto Lovio y otros destacados intelectuales.

Cuatro años después, en junio de 1927, se constituía el Grupo Minorista de Matanzas, que si bien no tenía una posición tan

radical como el de La Habana, fue el único intento en el interior del país por secundar el movimiento iniciado en la capital. Los minoristas matanceros eran, en definitiva, una expresión de la toma de conciencia de la intelectualidad local.

Con la frustración de la Revolución del 30, la oleada revolucionaria popular es momentáneamente detenida. Pero queda evidenciado el arribo a posiciones avanzadas. Quedó sellada la identificación de lo más representativo de la vida artística e intelectual con las masas trabajadoras.

Una deuda de honor quedaba al movimiento cultural matancero con su pueblo: la creación de una entidad no elitista, difusora de cultura y continuadora de las mejores tradiciones del siglo anterior. Y el primer intento por saldarla fue la constitución en marzo de 1935 del Grupo Índice. Encabezado intelectualmente por el prestigio de Bonifacio Byrne, Carlos M. Trelles y Domingo Russinyol, el alma del grupo lo era Américo Alvarado, joven literato que a su formación humanista unía el ardiente deseo de estimular el renacimiento de la vida cultural matancera. En tres años de vida, su labor fue ejemplar. Ofrecieron conferencias, conciertos, exposiciones y recitales; organizaron un cuadro de comedias, una escuela de declamación y una orquesta, y comenzaron la edición de la revista *Matanzas*, excelentemente presentada. Conocidas figuras se vincularon eventualmente a esta labor: Fernando Lles, Andrés de Piedra Bueno y Medardo Vitier.

Pero como otros intentos, el Grupo Índice murió de asfixia; en diciembre de 1938 fue disuelto por acuerdo de su Directiva. La falta de apoyo, económico y moral, hizo que cesara su tan necesaria actividad. Con la muerte del Grupo Índice, la deuda de la intelectualidad matancera para con su pueblo, seguía en pie. A treinta y cinco años del siglo XX y a treinta y tres de la instauración de la República, las glorias del XIX esperaban por su continuidad histórica.

CONSTITUCIÓN Y SENTIDO.

La barriada de Pueblo Nuevo era, al cabo de un siglo de su nacimiento, asiento de un numeroso conglomerado humano; en él predominaban los sectores sociales medianos y modestos. En quince mil se calculaban los habitantes neopoblanos hacia 1935, sin que para ellos el estado brindase las posibilidades culturales mínimas. Movido por esta razón, se constituye en el citado año un comité de ciudadanos, cuyo objetivo central ha de ser la fundación de una biblioteca. Sería el punto de partida para el despliegue de una labor de mayor alcance.

Con el propósito indicado, el martes 17 de septiembre de 1935, previa invitación, se reúne un grupo de conocidas figuras de la vida cultural y cívica de la ciudad de Matanzas. Después de deliberar en el hotel París, quedó acordada la fundación de una biblioteca pública. Para llevar adelante el fin propuesto, quedaba constituida la asociación Amigos de la Cultura Cubana. Entre los asistentes a esta reunión inicial citamos a José Manuel de Ximeno, Dr. Joaquín García Martínez, Luis Rodríguez Rivero, Dr. Andrés de Piedra Bueno, Rita Mercedes Casado, Reverendo José G. de la Peña y Lino Funes Aquino. Ellos integraban la comisión que redactaría el reglamento de la nueva organización.

Una semana después, y en el mismo local, tuvo lugar la segunda sesión de trabajo. La presidió Don Ricardo Silveira y actuó como secretario el Dr. Joaquín García Martínez. Dos cuestiones importantes quedaron en claro: la nueva biblioteca llevaría el nombre de un ilustre matancero, Don Carlos del

Sol; el centro se regiría por un reglamento creado al efecto y aprobado en esta propia sesión.

Con paso seguro y firme, la comisión organizadora continuó sus gestiones. El 1º de octubre quedaba integrado el Consejo de gobierno de los Amigos de la Cultura Cubana:

-Secretario de relaciones exteriores: *Ricardo Silveira*,
-Secretario de actas y correspondencia: *Luis Rodríguez, Rivero*
-Secretario del tesoro: *José Cabañas*,
-Secretaria de publicidad: *Hortensia Lamar y Del Monte*,
-Vocales: *José Manuel Ximeno, Carmen Urréchaga, Andrés de Piedra Bueno, Herminia Núñez, Pedro Ávalos Torrens, José G. Peña, Gerardo Fernández, Adelaida Alayón, Gonzalo Álvarez.* ²

El 11 de noviembre de 1935, tuvo lugar en el Parque de la Libertad, un acto cívico pro-paz mundial. Por primera vez comparecían ante la palestra pública los Amigos de la Cultura Cubana. Era el inicio de un largo camino de servicio ciudadano. Trece días después, tuvo lugar el acto inaugural. Se celebró formal y ceremoniosamente el 24 de noviembre, con una función artístico-literaria en el Teatro Sauto, a las 9 de la mañana. La presidieron, a más de la directiva, destacados intelectuales: Carlos M. Trelles y Medardo Vitier sobresalían entre ellos; presentes también Fermín Peraza e Hilarión Cabrisas. La parte musical estuvo a cargo de la Banda Municipal, dirigida por Aniceto Díaz; los maestros Justo Ojanguren, Francisco Melero y Orlando Carrandi; la soprano Celia Eirín y el tenor Juan Torrens. Graciela Garbalosa declamó a Lope de Vega, e Hilarión Cabrisas dijo sus versos. La apertura estuvo a cargo de Hortensia Lamar y el cierre, del Dr. Vitier.

Y quizás entre los aspectos más importantes que deben señalarse en relación con el surgimiento de los Amigos de la Cultura Cubana, está el concerniente al principio en el cual se sustentaba la institución: el *cooperativismo*.

Asociadas generalmente a la actividad económica, las cooperativas pueden, en realidad, aplicarse a los más diversos campos del quehacer humano. Cooperativas son aquellas sociedades que trabajan –como dice Jorge del Río– «con sus socios y para sus socios». Para este autor, especialista en la materia, «la cooperativa es la asociación voluntaria, democráticamente organizada, para trabajar y llenar las necesidades de sus socios, por medio de la ayuda mutua, cuyos excedentes o ganancias vuelven a quienes los han producido.»³

Desde el punto de vista anterior, Amigos de la Cultura Cubana (ACC) era una cooperativa. Toda su actividad estaba basada en el cobro de una mínima mensualidad, cuya recaudación se revertía en los propios socios, en forma de actividades culturales. En cierta manera era una forma de acceso colectivo a la cultura, en momentos en que el disfrute de esta actividad social estaba marcado por el individualismo. Amigos de la Cultura Cubana fue, en esta dirección, un paso de avance hacia la extensión masiva del saber.

Los objetivos de la institución se mantuvieron inalterables durante casi sus treinta y tres años de existencia. Nacida por iniciativa directa de Luis Rodríguez Rivero, y «como un vástago ateneísta», según su propio progenitor,⁴ ACC no podía aspirar a ser una sociedad para todos los sectores sociales. En la edición correspondiente al día de la inauguración de la institución, el periódico *El Imparcial* señalaba que las invitaciones habían sido «cuidadosamente distribuidas, lo que permite asegurar que la concurrencia será selecta y entendida».⁵ En el reglamento institucional, los fines quedaban formulados así:

Utilizar todos los medios adecuados para fomentar, proteger y difundir la cultura en sus diversas expresiones.

Crear y mantener órganos difusores como bibliotecas públicas, museos, publicaciones, premios, conjuntos artísticos y otros.

Organizar y ofrecer actos artísticos de música, teatro, poesía, canto, ballet, coros, exposiciones y otros.

Organizar y celebrar veladas patrióticas, actos cívicos, conferencias, etc.

Instituir premios e iniciar concursos que estimulen la ilustración y la cultura populares.

Amigos de la Cultura Cubana fue fiel a sus objetivos y los cumplimentó con creces; pero téngase en cuenta que los propios reglamentos de la institución exigían el pago de una cuota, que por muy modesta que fuera –y lo era increíblemente– limitaba la participación de los más amplios sectores populares. En modo alguno ello menoscaba el mérito histórico de ACC, pues ella posibilitó, como nunca antes institución alguna en Matanzas, el acceso a la cultura de relativamente amplios sectores sociales de la ciudad.[...]

DISOLUCIÓN

La desaparición de los Amigos de la Cultura Cubana, después de más de tres décadas de fecundísima labor, es quizá el más triste capítulo en la historia de esta institución. El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 estaba llamado a iniciar una era de muy profundas realizaciones, no ya en Cuba, sino inclusive en todo el llamado Tercer Mundo, y muy especialmente en la América Latina. En nuestro país, y como parte de esas radicales transformaciones, la cultura pasaría a ser, a la vuelta de muy pocos años, derecho básico de las grandes mayorías populares. En el nuevo contexto, las asociaciones culturales privadas carecían de razón de existencia: su labor, en muchos casos abnegada, desinteresada y fértil, en pro de la cultura nacional, sería asumida por el Estado. Históricamente los Amigos de la Cultura Cubana estaban llamados a desaparecer.

Pero los Amigos pudieron haber hecho mutis elegantemente, con dignidad; con la dignidad con que siempre habían actuado. Pudieron retirarse con el orgullo de un impar trabajo cultural. Pero sus directivos no supieron o no pudieron comprender el momento crucial que les correspondió vivir a partir de 1959. De ello devino un enfrentamiento pasivo, infecundo y doloroso que queda como un lastre en la historia de la asociación.

A partir de enero de 1959 se suceden vertiginosos cambios en nuestra economía. La primera ley de reforma agraria, la nacionalización de los consorcios, la reforma urbana y el traspaso al Estado de las grandes empresas de propiedad privada nacional, estuvieron entre las principales medidas. En el terreno político-social, el saneamiento de la administración pública, la rebaja de los alquileres, la eliminación de numerosas lacras sociales, y en general las medidas de beneficio popular, caracterizaron la etapa. En su conjunto, todas estas disposiciones constituyeron eficaces golpes al poder secular de la oligarquía

matancera y de sus amos. Paralelamente, un proceso de radicalización política tiene lugar en nuestro país.

Los Amigos de la Cultura no evolucionaron a la par de nuestro pueblo; permanecieron en las posiciones liberal-burguesas que impregnaron nuestra sociedad durante la república. Y a partir de estas concepciones fue conformándose un paulatino enfrentamiento que adoptó la forma de enquistamiento, de resistencia pasiva y de aislamiento del cambiante mundo exterior.

Como toda Cuba, los Amigos recibieron alborozados el triunfo popular del 1º de enero. El día 30 de ese mes tuvo lugar en el Teatro Sauto un gran concierto de música cubana, «como expresión de júbilo por la reconquista de la libertad y homenaje al Ejército de Liberación». Al final todos los participantes –artistas y público– entonaron fervorosamente la *Marcha del 26 de julio*. Fue quizás, el primer homenaje público que se rendía en el sector cultural matancero a los nuevos libertadores.



olvidando a los que luchan por el poder». Y en el folleto publicado por esta misma fecha, cuando al valorar públicamente el desarrollo de la Orquesta de Cámara, la directiva enjuicia a la par el pasado y el presente, está igualando con el mismo rasero los «aportes» de gobiernos corrompidos y dictatoriales y la preocupación de un gobierno genuinamente popular. Y estos enfrentamientos «intelectuales» tendrían su complemento en una cadena de pequeños incidentes prácticos que comenzarían a sucederse: la disputa por el uso del piano de la asociación, la acusación ante los tribunales por la intervención de la biblioteca Enrique Lluria. En el programa del 27 de abril de 1962 se presentan excusas a los asociados por la baja calidad del papel utilizado en su confección, aduciendo que ello se debe «a que el Consejo Nacional de Cultura ha avisado verbalmente que desde el 31 de diciembre de 1961, ha sido cancelada la subvención de cien pesos mensuales que desde 1949 percibía esta asociación (...) circunstancia que la ha obligado a introducir economías, aunque no a reducir sus actividades culturales a favor del pueblo». ⁷ Y aunque era cierta la suspensión de la ayuda estatal y verídica la necesidad de la economía, no lo es menos que se trataba de lograr un golpe de efecto: la calidad de los programas, durante el resto del año, no sufrió merma.

Uno de los aforismos matianos divulgados por esta época por los Amigos lo fue el que señala que «en política es crimen derribar lo que no se puede reconstruir». Con ello quería imputarse a las autoridades culturales la comisión de un delito, al proceder supuestamente contra la asociación. Pero los Amigos se derrumban solos, aplastados por la historia que no supieron comprender sus directivos. De mil ciento sesenta socios en 1960, la membresía desciende violentamente a seiscientos en 1961. La caída continuará hasta el final. ¿Qué indican estas cifras? ¿Señalaban acaso la decisión de una membresía cohesionada, revolucionaria y dispuesta por tanto a enfrentarla? ¿O por el contrario, es un síntoma de la comprensión del signo de los tiempos? En nuestro criterio es esto último; la directiva se quedaba cada vez más sola. Y en su afán de sobrevivir llegaron a sutilezas peligrosas. El homenaje que se ofrece en septiembre de 1965 a Juan Hus es con motivo «de su muerte en la hoguera encendida por el fanatismo». ⁸ Y la conferencia que se imparte en el cincuentenario de la muerte de Eliseo Giberga, se titula «La rebeldía pacífica de Eliseo Giberga». ⁹ Sobran los comentarios. En agosto de 1966, la asociación eleva un recurso de apelación ante el Departamento General de Registro de Asociaciones del Ministerio del Interior. La entidad había sido multada en cincuenta pesos por infracción de la Ley de Asociaciones. El proceso final está en marcha. En 1966, quedan sólo doscientos asociados y las recaudaciones son mínimas. A finales de 1967, se intercambian varias comunicaciones entre el Registro de Asociaciones del MININT y los Amigos. Según el Ministerio, no se cumplimentan correctamente las normas establecidas.

El 20 de marzo de 1968, se produjo la intervención. En el local de la asociación, en Tirry # 92, se presentaron Ramón Marrero Rodríguez, Jefe del Departamento de Registro de Asociaciones de la región #1 del MININT, y el compañero Sergio Méndez González, inspector de dicho Registro. Presentes por los Amigos Luis Rodríguez Rivero, Secretario de Actas, y Joaquín Bamet Verier, Tesorero.

Se hizo el inventario de todos los bienes muebles e inmuebles, así como de la Biblioteca Carlos del Sol. El MININT quedó a cargo de las propiedades, hasta tanto llegara la resolución oficial de cancelación de la institución. Seis días después, Andrés Galardy Galardy, Jefe del Departamento Provincial del registro de Asociaciones del MININT, solicitaba al Viceministro de Orden Interior, la «cancelación definitiva» del expediente de la asociación Amigos de la Cultura Cubana. El 30 de abril, se firmaba en La Habana la resolución # 1643 del MININT, que de acuerdo con la Ley de Asociaciones y con la Resolución # 200 de 13 de enero de 1967, cancelaba la agrupación. En ella se estipulaba que los bienes inmuebles debían pasar a la reforma Urbana, los muebles al Ministerio de Recuperación de Valores del Estado y el efectivo y valores al Banco Nacional de Cuba.

NOTAS

¹Pasajes del libro inédito en proceso de publicación por la Editorial Matanzas.

²Aprobada por el Gobernador de la provincia, la institución quedaba oficialmente constituida el 15 de octubre, inscripta bajo el número 1936 folio 68, del tomo 4 del Registro de Asociaciones del Gobierno Provincial de Matanzas.

³Río, Jorge del. *Las cooperativas del trabajo*. s/f, Librería Jurídica. Buenos Aires. p. 15.

⁴Amigos de la Cultura Cubana. Programa del 28 de noviembre de 1964. Archivo del Museo Provincial, Matanzas.

⁵*El Imparcial*. Matanzas, 25 de noviembre de 1935. p.4.

⁶ACC. Programa del 24 de nov. de 1959.

⁷ACC. Programa del 27 de abril de 1962

⁸ACC. Programa set. 1965.

⁹ACC Programa 18 de junio de 1966.

LA ZAFRA EN LA ZAFRA

Juan José Tápanes Díaz

Juan José Tápanes Díaz. Ingeniero, ha merecido diversos premios por sus investigaciones y ensayos sobre la décima en Cuba y la cultura matancera.

La zafra, vocablo que identifica la cosecha y el proceso fabril azucarero en Cuba, es parte no sólo de la descripción de una muy específica actividad laboral y económica, sino que también abarca toda una gama de elementos y espacios intrínsecamente insertados en la identidad cubana. A partir del proceso plantador y del desarrollo industrial, de las clases sociales, de la cultura aportada, así como de las costumbres, modos de vida y herencia transmitida, el azúcar en Cuba es parte de la nación y se inscribe en los rasgos que como pueblo tenemos. No podemos conocer a la mayor de las Antillas sin apreciar, aunque sea de manera breve, el mundo del azúcar.

Por lo anterior, de los espacios y los tiempos cañero-azucareros cubanos, han surgido obras distintivas, tanto en el plano artístico y literario como en la ensayística, que nos explican la identidad y nos hacen introducirnos y disfrutar de la memoria. En todas ellas se respira el olor del azúcar. El aire y el humo del ingenio, el sudor del hombre que «hace zafra». Entre todas, empero, quizás ninguna sea tan cercana y esté patrimonialmente tan mezclada con el entorno propio como *La zafra*, poemario de Agustín Acosta, que vio la luz en 1926.

El poeta entonces residía en «un pueblo de campo» del sur matancero. Allí recibía a lo mejor de los autores de Cuba e Iberoamérica, y sus tertulias tenían un alto valor comunitario. Pero poseía, además, una profesión: abogado y notario, que le permitía estar cerca de los hombres de campo, y justo hacia el mundo de aquella gente encaminó a sus musas. No lo traicionaron, y surgió así uno de los libros esenciales de Cuba. ¿Culpa del poeta o del azúcar? Solo sabemos que nos quedó la manera más hermosa de viajar por nuestros campos, escuchando cómo «las viejas carretas rechinan, rechinan...»

EL HOMBRE, EL POETA

Agustín Acosta, quien naciera el 12 de noviembre de



1886, indicaba (en carta a su amiga Delia Carrera) que fue «en la Calzada de Tirry número 40, ciudad de Matanzas, Cuba, frente a la vieja estación del ferrocarril de Sabanilla.»¹ Hijo de los inmigrantes canarios Juan Acosta de Armas y Adela Bello y Herrera,

Estudió sus primeras letras con su madre. Más tarde fue alumno del Señor Pedro Reol, maestro que era de la barriada de Versailles, ciudad de Matanzas. Desde la edad de nueve años tuvo a su cargo la clase de los más pequeños, hasta que pasó a la famosa Escuela Superior, que dirigía don Claudio Dumás. Siempre se

quedó 'de penitencia', pues el señor Reol le daba clases a él solo desde las tres hasta las cinco de la tarde. Estas clases eran preparatorias para el ingreso en la Escuela Superior.²

En Matanzas cursó hasta el bachillerato, y no siguió los consejos de Don Claudio Dumás, quien quiso, en los albores de la república, que estudiara para maestro, a lo que resueltamente se negó. Aprendió telegrafía, y utilizaba esa clase de comunicación en el colegio, con algún alumno que también la conocía. A los quince años fue telegrafista durante algunos días de la Central del Ferrocarril de Matanzas, frente a la casa en que había nacido, y decidió quedarse allí.

Por esa época comenzó a escribir versos. Sus guías intelectuales de entonces fueron Tomás Font, Jaime Torrens y el gran poeta matancero Alfonso Fors. Éstos le censuraban acremente su línea poética, que seguía paralelamente la del gran poeta Federico Uhrbach. Sus versos no se entendían en aquel tiempo. Llegó a ser llamado poeta decadente... ¡y sólo tenía dieciocho años! Luego de una discusión «terriblemente peligrosa» con Tirso Mesa, entonces presidente de la Empresa del Ferrocarril, renunció a su trabajo. Dio muestra con ello de la firmeza de carácter que lo acompañaría siempre.³ Se inició entonces en el periodismo y dirigió en Matanzas,

junto con Plácido Martínez, la célebre revista *El Estudiante*,⁴ a la cual mucho debe el movimiento modernista en Cuba. Pero Agustín Acosta también se acercó a los movimientos políticos de su tiempo. Primero fue presidente de la Juventud Independiente de Matanzas, que apoyaba al ex senador Luis Fortún como candidato a Gobernador de la provincia. Esto lo llevó a ser nombrado, en 1909, telegrafista, y después jefe del Centro Telefónico de Matanzas.

Entre 1913 y 1914 ganó once concursos literarios, entre ellos tres Juegos Florales en Santiago de Cuba y La Habana, y publicó *Ala*. Este libro, agotado prontamente, señala una fecha en el desenvolvimiento del modernismo en Cuba.

Recibido de abogado en 1918, pasó a ocupar la Notaría de Jagüey Grande, cargo que había obtenido en oposición. Este pueblo fue concebido por él como su «retiro», donde su trabajo de abogado y notario se complementaba con las visitas de lo que más brillaba en la literatura cubana de entonces. Allí dio a conocer su segundo libro, *Hermanita*, versos dedicados a la que era su esposa en ese momento, María Isabel Schwyer y Davis. Y fue allí donde pudo ver las interioridades del campo, las luces y las sombras de la industria del azúcar, camino que lo llevaría, por primera vez en Cuba, a hacer del proceso productivo de la zafra el material con que escribir su más famoso libro.

La zafra, publicado, como dijéramos, en 1926, fue, de hecho, el primer texto de oposición al machadato.⁵ Amigo del coronel del Ejército Libertador Carlos Mendieta, se unió a éste en la tenaz oposición al régimen, escribió panfletos en distintos periódicos y habló en mítines opositoristas. A causa de una carta abierta dirigida al dictador Machado, considerada como una profecía, fue internado en la La Cabaña, sin formación de juicio. Con anterioridad ya había sido detenido en varias ocasiones. A la caída del tirano, fue designado, por distintos sectores políticos, Gobernador de Matanzas, cargo que desempeñó hasta junio de 1934, cuando Carlos Mendieta, a la sazón presidente de la República, lo llama a ocupar la secretaria de la Presidencia. En este puesto estuvo hasta el 11 de diciembre de 1935, en que renunció junto a Mendieta. Luego, en 1936, resultó electo senador, responsabilidad que mantuvo durante ocho años (dos periodos), hasta abril de 1944, en que cesó debido a que su partido —Unión Nacionalista, del cual había sido presidente— fue escamoteado y deshecho por Batista.⁶ Regresó a su antigua ocupación de notario, primero en La Habana y, en 1946, en el poblado de Los Palacios, Pinar del Río.

Publicó posteriormente otros libros y poemas sueltos, como *Últimos instantes*, *Los camellos distantes* y *Las islas desoladas*. Dejó inéditos muchos trabajos poéticos, así como traducciones de Verlaine, Baudelaire y Lamartine. El 3 de abril de 1955 se le concedió el título de Poeta Nacional de Cuba. Agustín Acosta fue miembro de la Academia de Artes y Letras de Cuba, a la cual ingresó en 1938 con un trabajo sobre el gran poeta matancero Federico Uhrbach;⁷ perteneció, además, a la Academia Cubana de la Lengua, y por tanto fue Miembro Correspondiente de

la Real Academia Española, además de pertenecer a distintas corporaciones literarias latinoamericanas.

En 1972, Acosta y su segunda esposa, Consuelo Díaz,⁸ se marcharon de Cuba hacia los Estados Unidos, donde falleció, en Miami, el 11 de marzo de 1979. Allí reposan sus restos. Según una opinión suya de los últimos tiempos de su vida, escribía «versos simbolistas y llenos del perfume rural que tanto le place».⁹

LA ZAFRA Y JAGÜEY GRANDE

Cuando a fines de la década de 1910, acaso por no encontrar mejor lugar que aquel apartado rincón, Agustín Acosta se asentó en Jagüey Grande, con su flamante título de Derecho, comenzó a compartir su profesión con la belleza de sus letras que cultivaba desde antes. Como ya se ha mencionado, *Alas* y *Hermanita*, vieron la luz en aquel tiempo y contribuyeron a afianzar la imagen suya que venía consolidándose desde algún tiempo atrás. Pero en su «pequeño pueblo del sur», Acosta fue uno más.

Tardes en el parque (con alumbrado público desde 1914), noches de tertulia en el hoy desaparecido hotel Vista Alegre, visitas a amigos, a los pocos colegas y a los muchos guajiros que residían en la zona, llenaban su tiempo junto con el correo, al que era el más asiduo de los clientes, dada su amplia correspondencia.

El término municipal de Jagüey Grande, desprendimiento del antiguo partido judicial de La Hanábana (desaparecido en 1879), se inauguró el 19 de diciembre de 1898; fue el último pueblo que obtuvo la municipalidad bajo la soberanía española.¹⁰ Desde el punto de vista

cultural, allí se produjeron importantes transformaciones: en 1900, por ejemplo, circuló el primer periódico local, *El Demócrata*, y surgieron las sociedades Unión y Progreso, y Liceo (1902), las cuales fomentaron la celebración de bailes y actividades socio-culturales. Transformaciones que fueron en ascenso según evolucionaba el desarrollo económico de la región.

En 1902, con el establecimiento de la República, el Ayuntamiento de Jagüey Grande recibió por concepto de impuestos la suma de 9 522. 20 pesos recaudados de los propietarios rurales, principalmente de la única industria existente, es decir, el ingenio Australia, que

Ilustraciones:
Hanna G. Chomenko

Fotografías:
Cortesía del autor

Casa natal del poeta, como se conserva hoy, situada en Calzada de Tirry No. 40, Pueblo Nuevo, Matanzas.



Obras Literarias de Agustín Acosta:

Ala. 1915. *Hermanita*. 1923. *La Zafra*. 1926. *Los Camellos Distantes*. 1936. *Últimos Instantes*. 1941. *Las Islas Desoladas*. 1943. *Poesías Escogidas de Agustín Acosta*. 1950. *Poema del Centenario*. 1953. *¿Fue Martí precursor del Modernismo?* 1954. *Agustín Acosta: sus mejores poesías*. 1955. *Jesús*. 1957. *En torno a la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera*. 1959. *Caminos de Hierro*. 1963. *El Apóstol y su Isla*. 1974.

Publicaciones periódicas en las que colaboró: *Las Antillas*, *Archipiélago*, *Ariel*, *Carteles*, *El Cubano Libre*, *Diario de la Marina*, *El Fígaro*, *Orto*, *Social*.

aun cuando había sobrevivido a la guerra, era apenas una atrasada fábrica, al punto que ante los continuados problemas que afrontaba, su propietario anunció al Ayuntamiento que no haría la zafra de 1908-1909. Sin embargo, para esa fecha se verificó en el territorio un aumento en otras producciones, que permitió en el año fiscal 1909-1910, un presupuesto de 18 264.89 pesos. Por entonces, comenzó un acelerado proceso de concentración de la propiedad de la tierra, y un gran número de fincas, pequeñas y medianas, pasaron a manos de un reducido grupo de propietarios y de la empresa norteamericana Cuban Cane Sugar Company, que administraba el ingenio San Ignacio, en el vecino municipio de Agramonte.

La producción de azúcar fue estimulada por los favorables precios alcanzados en el mercado internacional a causa del estallido de la Primera Guerra Mundial. El San Ignacio estableció un record productivo en la zafra 1914-1915, y el Australia reinició sus operaciones en 1916. Ambos ingenios, junto a otros de la zona, alcanzaron por esos años producciones nunca vistas. En el orden social, esos beneficios económicos repercutieron favorablemente: a semejanza de otras regiones de la Isla, se construyeron viviendas, comercios y edificios públicos con un marcado sentido ecléctico. La mampostería se adueñó del entorno, en las fachadas se extendió el uso de columnas, balaustres, rejas y puertas francesas y de tablero. De ese período data la mayoría de los edificios que ocupan actualmente el área comercial y más activa del pueblo. Otras noticias, quizás curiosas, de la «llegada» del progreso, son el primer automóvil que transitó por el pueblo (hizo su arribo en 1914), y el cinematógrafo, inaugurado el 1 de julio del propio año, según informó oportunamente la revista *Reflejos*.

En 1915 los propietarios del Australia iniciaron la construcción de una vía férrea hasta la bahía de Cochinos, con lo que se buscaba establecer un puerto de embarque para el azúcar, así como facilitar la extracción de madera utilizada como combustible en el proceso industrial. La obra, de muy alta complejidad por las características del terreno —los pantanos de la ciénaga—, quedó concluida en 1917. Sin embargo, el proyecto de embarque de azúcar fracasó al morir en un accidente uno de los propietarios del central.

El municipio de Jagüey Grande poseía ya en 1923 —sin incluir las zonas de Torriente y Agramonte, y después de vacas gordas y flacas— como riqueza rural, trescientas cincuenta y cinco fincas valoradas en 690 000 pesos, cantidad nada despreciable para la época. Después de la crisis, las operaciones con la tierra seguían su ritmo, lo cual se aprecia en los protocolos notariales de la época. Asentar tales protocolos fue parte de las ocupaciones de Agustín Acosta en Jagüey.

Desde su llegada se convirtió en un pilar del quehacer cultural en el territorio, pero no hay que olvidar que con anterioridad dicho quehacer ya se había despertado, al compás del gran crecimiento económico de la zona. Lo confirma, en primer lugar, la aparición de publicaciones locales, entre las que se destacan *El Jagüeyense* (1913), *El Chispazo*, *Reflejos* (1913), *El Machete* (1913), *El*

Bobo (1914), *El Colono*, *Reflejos* (1914), *Vía Libre* (1915), *El Veterano* (1917), *Claridades* (1917), *Nueva Era* (1921), *El Tiempo*, *El Sol*, *La Cotorra* y *La Voz del Pueblo* (1925), entre otras. Estos órganos de prensa estuvieron muy ligados a los intereses representados por determinados grupos sociales. Así vemos cómo asuntos económicos, propagandas comerciales, aspectos religiosos, estudios históricos, campañas políticas y actividades sociales fueron algunos de los temas llevados a sus páginas, las cuales tenían frecuencia de circulación semanal, quincenal o mensual. El establecimiento en 1914 de la imprenta en Jagüey Grande, fue un factor que permitió un sostenido crecimiento en la labor editorial y de impresión. Secciones dedicadas a la obra de escritores y poetas locales o foráneos, eran comunes en las mencionadas publicaciones, y gozaban de gran aceptación entre los lectores, a juzgar por su permanencia en el tiempo.

Con la entrada de los años veinte, este movimiento literario se fortaleció. Jagüey Grande comenzaba a tener vida cultural y personalidades residentes en el poblado trataban de hacer avanzar las artes. A manera de ejemplo de lo dicho anteriormente, puede servir el hecho de que el asunto de la primera crónica aparecida en el periódico habanero *Heraldo de Cuba*, de su corresponsal en Jagüey, Oscar Delgado, el 26 de abril de 1914, fuera la celebración de una velada lírico-literaria de gran trascendencia en la Sociedad Liceo.

Cuando Agustín Acosta se instaló en Jagüey Grande, ya era un poeta conocido en Cuba y merecedor de varios lauros. Sin embargo, en muchas ocasiones fueron las páginas de la prensa local las primeras en dar a conocer su producción artística. Los salones del Liceo y del hotel Vista Alegre fueron escenarios para tertulias literarias promovidas por él entre 1920 y 1933. Allí se daban cita, junto a los aficionados locales, reconocidas figuras de las letras, como Luis Rodríguez Embil, Emilio Roig de Leuchsenring, el colombiano Porfirio Barba Jacob, Alfonso Camín y varios miembros del grupo Minorista,¹¹ porque, conocedor de la realidad nacional, desde su retiro en Jagüey Grande Acosta participaba activamente en el quehacer de los minoristas, y junto a ellos firmó proclamas y manifiestos, de manera que siempre estuvo vinculado a la vanguardia de la intelectualidad de la época. Sería en esas tertulias donde primero se escucharon las estrofas de *La zafra*, una joya de la literatura cubana, a la cual Salvador Bueno evaluó como «clarinada patriótica de hondo sabor nacional». Pero Acosta, además de estar presente en el mundo intelectual de su época, también lo estaba en el político: en 1924, fundaría el Partido Nacionalista, integrado en lo fundamental por profesionales y dueños de tierras o comercios. Este partido sería opositor tanto al gobierno de Alfredo Zayas como al de Gerardo Machado.

A pesar de su importancia en las letras cubanas de entonces, Acosta compartía aspectos cotidianos de la vida de su pueblo. Precisamente la reseña sobre Jagüey Grande que apareció en el *Magazín* que el periódico *La Lucha* dedicó en 1923 a todos los municipios de la provincia de Matanzas, fue encargada a Agustín

Acosta. El poeta se sabía del lugar:

Habéis pensado en la botica del pueblo, en cuyos portales, en larga velada sin tregua, están reunidos el boticario, el párroco, el alcalde, el notario... ¡Oh! no. En todo caso estad seguros de que el notario no está allí.¹²

El notario, por supuesto, era él mismo y estaba, seguramente, escribiendo poesía. Y terminaba esta, acaso la más bella de las referencias que sobre aquel pueblo se escribieran nunca, de una manera muy distinta a las otras reseñas:

...aunque veo en la lejanía las velas de las barcas que quieren llevarme, no caerán por ahora sobre el tronco que será mañana lento bergantín que me aleje de estos lugares donde eternamente el sol está de fiesta.¹³

La zafra

Durante su estancia de trece años en Jagüey Grande, su aguzada mirada fue testigo de la vida rural. Cañaverales, bueyes, carretas, ingenios, colonos, propietarios, bohíos y campesinos tristes, sudorosos y endurecidos por el trabajo y por el sol, se van sucediendo en esas excelentes estampas de *La Zafra*,¹⁴ el libro que lo consagrará como una de las principales voces de la poesía cubana. Acosta fue ante todo un poeta: lírica y cubanía se funden en un verso que demuestra el poder sugerente de la palabra. Alberto Rocasolano ha señalado:

Ahora que la Historia ha situado a Cuba con fisonomía propia en el concierto de los pueblos del mundo, y por ende su poesía y su literatura en general presentan una nítida definición, la obra de Agustín Acosta constituye un peldaño necesario para contemplarla en toda su grandeza.¹⁵

La zafra azucarera, acaso un escenario poco propicio para poetizar, transcurre en un poema gracias a la visión de un hombre de profundo amor por sus entornos. Nadie supo antes que él hacer llegar el lirismo a los cañaverales, o, mejor, nadie tomó de las cañas la poesía que se eterniza cada año en el sudor de los hombres. Fuerza de trabajo, tecnología, transporte... todo ello llega a las páginas de un libro único en la literatura de Cuba y de Iberoamérica. Pero vamos al poema, o más bien, a los poemas que constituyen *La zafra*, pues el poemario está integrado por un «Pórtico», un «Preludio», dieciocho cantos y un «Postscenio». No creemos que podamos definirlo simplemente como «un poema antiimperialista».¹⁶ Acosta comienza con unas «Palabras al lector» que casi tratan de desvirtuar la cubanía y la lucha que el título deja adivinar. Dice así:

Mi verso en un aire incendiado que lleva en sí el germen de no se sabe qué futuros incendios. No es la primera vez que pongo mi arte al servicio de la patria; pero sí es la primera vez que lo pongo al servicio de lo que constituye la fuente de vida de la patria.

Y continúa: «No quisiera que al juzgar este canto se me creyera un poeta de muchedumbre.» Es cierto. Si por muchedumbre se indica una masa amorfa, no pensante, de gentes sin un propósito que los una,



Acosta no será un poeta de muchedumbres. La poesía, que es toda alma y, a la vez, una forma de enfrentar la vida (como alguien ya dijo), no puede «mover» a aquellos que no la sienten.

En esas «Palabras» es Acosta, además, muy duro consigo mismo al juzgar su obra: «Auto juzgando mí presente poema, afirmo su incoherencia, su falta de unidad, su acerbo prosaísmo en muchas ocasiones». Y calla que, a pesar de su «acerbo prosaísmo» —quizá por modestia—, es el primer canto que se enfrenta, sin temores ni segundas intenciones, con el «ingenio norteamericano»: «Y como quejándose cuando a él se avecinan, las viejas carretas rechinan... rechinan...» Para rematar con ironía incomparable —Acosta sí era irónico, según mis recuerdos personales: una ironía fina, dulce, que no hería, sino más bien hacía sonreír— añade:

Este libro está dedicado al Gobierno cubano, con exclusión de las personas que lo integran. A esa entidad que rige nuestros destinos, que nos representa y encauza; a esa cosa abstracta e indefinible —a veces todopoderosa— que se llama Gobierno, dedico este libro.

Y podemos preguntarnos, ¿cómo es posible dedicar el libro «al Gobierno cubano», sin dedicarlo —o al menos implicar en esa dedicatoria— «a las personas que lo integran»? Debemos recordar que este gobierno cubano estaba regido por un dictador de triste recordación aún en nuestros días. Y casi termina el poeta sus «Palabras al Lector» con las siguientes: «No creo en admiradores, sino en amigos, al revés que casi todos los artistas, que se sienten admirados por toda la humanidad». Puede no creerse en admiradores y, sin embargo, tenerlos; puede creerse en amigos y, sin embargo, ser traicionado por ellos. O, al menos, por aquellos que creíamos eran nuestros amigos... Y

termina, de forma definitiva, con la tácita renuncia a la celebridad que, no obstante, lo persiguió durante toda su vida aunque no la buscara:

Este libro no aspira a la Gloria, del mismo modo que su autor no aspira a mayor renombre que el modesto que esos amigos han querido darle. Este libro aspira a ser en la Literatura cubana algo que deje en firme la verdad de una época... Así, sin vanidad y sin ambición, va mi libro a los pocos lectores de mi patria. Creo en todo cuanto he dicho, y quisiera que a mi corazón le fuera posible una sola gloria: la de haberse equivocado.

Iniciar un análisis textual de *La zafra* es empresa difícil, si no peligrosa. Un estudio estructural de la décima en Acosta —ya realizado y en espera de publicación¹⁷—, solo puede ser expuesto aquí de forma muy breve, revela que el poeta se inscribe dentro de la quinta etapa culta de la décima en Cuba (1902-1926),¹⁸ junto a Augusto Madan, Nicolás Arnao, Ricardo L. García y Armando Dumont, entre otros. Con esos poetas presenta grandes similitudes, sobre todo en la selección de los versos (trocaicos, dactílicos, mixtos-a y mixtos -b), que dan un *timbre* especial al poeta y al grupo en general. La selección poética en *La zafra* es extraordinariamente variada. Acosta maneja con igual maestría y buen gusto tanto la décima criolla, como los dodecasilabos pareados, los versos libres no rimados de diferentes extensiones, con excepción, curiosamente, del soneto, el cual no aparece en la obra, que consta de 14041. Se impondría, pues, llevar a cabo un estudio estructural más profundo y comprensivo de toda su obra con el propósito de desvelar los secretos de su estilo, timbre y sonoridades.

Por otra parte, Acosta se introduce cual estudioso en los interiores del complejo cañero azucarero. Lo hace con mirada aguda y descubre el último destino del trabajo en aquellos «mares de oro y billetes de banco». Y a los hombres de abajo, los que arribaban como inmigrantes

de otras tierras (Canarias, islas del Caribe...), los imagina recibiendo estas palabras de Cuba:

Y te dirá: —Campesino lejano:
Hurga tu bien en mis propias entrañas;
hoy eres un campesino.

Al hablar de «Los centrales de hoy», imagina y versa sobre aquellas monstruosas y explotadoras fábrica de azúcar:

Vedlos: son los gigantes, los colosos, los dueños...
No son obra gloriosa de ideales empeños,
sino la cristalización del latifundio...
Tienen la actualidad máxima de un gerundio
Y la determinante pesadez de un adverbio.

Y recuerda el poeta a los antiguos esclavos, aquellos que iniciaron la aventura del azúcar que colocara a Cuba en lugares insospechados de riqueza en el mundo:

Llevaban en los ojos un lejano misterio:
el fetichismo ilógico de su país natal;
el sol inexorable de Congo y Mozambique
y las noches del Senegal...

Así, caudillos, hombres de negocios, pobres desplazados, carreteros, todos pasan por su visión poetizadora. Claro, ninguno de los cantos fue tan repetido en la Isla del azúcar como «Las carretas en la noche», que:

Van hacia el coloso de hierro cercano:
van hacia el ingenio norteamericano,
Y como quejándose cuando a él se avecinan,
cargadas, pesadas, repletas,
¡con cuantas cubanas razones rechinan
las viejas carretas...!

Así, sin que podamos abarcarlo a plenitud, en este libro quedó para siempre el recuerdo de la industria y de los campos, navegando en los ojos de un excepcional poeta. *La zafra* fue y es eso, la posibilidad de vernos todos en la identidad que compartimos. ■

NOTAS

¹ Documento manuscrito original, firmado por Agustín Acosta, dirigido a su amiga Delia Carrera con elementos autobiográficos. En poder de este autor.

² *Ibidem*

³ El incidente ocurrió por el apoyo de Acosta a los obreros, que casi dio inicio a una huelga de jefes de estación, secundando a una de maquinistas y fogoneros, la cual provocó varias muertes y costó al ferrocarril cientos de miles de pesos. Mesa era uno de los hombres más acaudalados de Cuba, con inversiones en Alemania e Inglaterra, y propietario de ingenios en la zona de Colón.

⁴ Fundada en 1882, la revista *El Estudiante*, órgano oficial del Instituto de Segunda Enseñanza de Matanzas, se transformó en un importante vocero literario hacia 1908, cuando su propietario, Don Plácido Martínez propicia la colaboración de escritores como Acosta (entonces de veintidós años), quien en determinado momento fungió

como director de la publicación. En: Cabrera, M. y Domínguez, M.: *Agustín Acosta y el Ateneo de Matanzas*. Muestra del mes. Museo Provincial Palacio de Junco, Matanzas, marzo 2002; 16 pp.

⁵ Documento manuscrito original, firmado por Agustín Acosta, dirigido a su amiga Delia Carreras (Cit.)

⁶ *Ibidem*.

⁷ Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba: *Diccionario de la Literatura Cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. Tomo I. pp. 21-22. NOTA: En el acercamiento a Acosta, este trabajo olvida mencionar que fue Poeta Nacional de Cuba, así como valorar en su justo sentido al poemario *La zafra*.

⁸ Consuelo Díaz todavía vive en la ciudad de Miami y es la madre del autor de este trabajo.

⁹ Documento manuscrito original y firmado por Agustín Acosta, dirigido a su amiga Delia Carreras (Cit.)

¹⁰ Para esta y otras noticias sobre

Jagüey Grande cfr. Ldo. José Fernández y otros: *Historia local de Jagüey Grande*. (Inédito). Museo Histórico Municipal y Oficina del Historiador de Jagüey Grande. 1996-98.

¹¹ Formaba parte del grupo Minorista el hermano de Agustín, José Manuel Acosta. Su hijo, Leonardo Acosta, nacido en La Habana en 1933 es periodista, músico, ensayista y cuentista de gran calidad.

¹² *Magazine de La Lucha*. La Habana. 1923. p. 313.

¹³ *Ibidem*. p. 314.

¹⁴ A partir de este momento, las notas de la obra *La Zafra. Poema de combate*, de Agustín Acosta, son tomadas de la primera edición (original en poder del autor). La Habana: Editorial Minerva, 1926. La edición presenta diecinueve ilustraciones realizadas por José Manuel Acosta. Este ejemplar está dedicado por el autor a su amigo Fernando Lles, poeta e intelectual de Matanzas.

¹⁵ Fierro Chong, Bárbara: Ponencia

presentada en la inauguración de la muestra del mes: *Agustín Acosta y el Ateneo de Matanzas*. Museo Provincial Palacio de Junco, marzo 21 de 2002. p. 4.

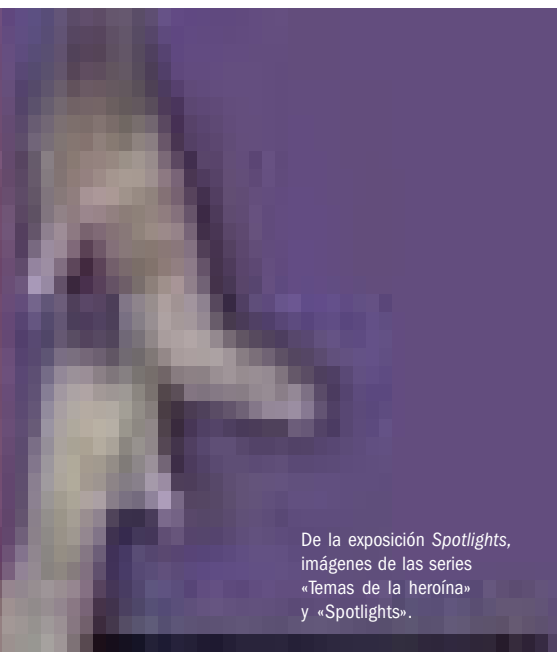
¹⁶ Acosta, Agustín, (1926): *La Zafra. Poema de Combate*. (Cit.) p. 5.

¹⁷ Tápanes, Juan José: *La Décima: esa desconocida. Estudio comparativo de las características estructurales de la Décima en Cuba: Siglos XVII a XX*. Premio de Ensayo, Concurso Provincial Basilio Alfonso, Dirección Territorial de Cultura, Varadero, Cuba. Marzo 8 de 2002. Entregado a: Ediciones Matanzas (en espera de publicación.)

¹⁸ Feijóo, Samuel: *La Décima Culta en Cuba*. Universidad Central de Las Villas, 1963; pp. 300-303.



De la exposición *Spotlights*,
serie «Tacones lejanos»



De la exposición *Spotlights*,
imágenes de las series
«Temas de la heroína»
y «Spotlights».

Ironía y Paradoja «a flor de labios»

Helga Montalván Díaz y Mabel R. Cuesta

Asumir a estas alturas el arte como esquema o secuencia, desde el principio supone obviar comportamientos que dan al traste con estas concepciones, aún en la zona cultural y geográfica que es nuestra Isla.

Preferimos entonces el Poliedro anunciado por Yolanda Wood, a pesar del cristal con que se mire. La convivencia es uno de los fenómenos que nos atañe desde las vanguardias y en nuestra contemporaneidad –amén de los conflictos en alguna medida inventados y necesarios por las partes que suponen las definiciones segregativas del centro y la periferia.

No obstante, si hubiera que «ubicar» de algún modo la obra de Rolando Estévez, estaríamos en la disyuntiva de los siglos, las décadas, e incluso de las márgenes de la profecía.

Un oráculo «eficientemente» posmoderno lo tildaría de barroquismo visual, renacentista en esencia y continuador o militante de los intereses que movieron al arte desde los ochenta.

En parte lo sugiere su formación: diseñador, escenógrafo, escritor y artista. Todo esto desemboca en su obra con una particularidad distintiva: la voluntad de enunciar y cuestionar reiterativamente los conflictos que trabaja, sirviéndose de los medios que le proporciona el discurrir de la Historia del Arte y sus soportes.

¿OCHENTISTA?

Teniendo en cuenta el soporte y su modo de hacer, más que ochentista

habría que pensarlo como portador del instrumental propiciado por la ruptura consolidada en los sesenta en el plano internacional.

El *performance* y la instalación en Estévez van a estar asociados de forma consanguínea a *l'arte povera* y a lo efímero.

La utilización de materiales pobres (papel craft, residuos, elementos naturales y corpóreos) va a estar presente en la mayoría de sus exposiciones, complementada en ocasiones con fotos o prendas que utiliza para afianzar los resortes referenciales de su discurso (*Canto a mí mismo y otras guayaberas*, *Las vitrinas del llanero solitario* y *La séptima cena*). En éstas, la instalación, que en ocasiones involucra también citas textuales, predomina con cierta voluntad performática que presupone la postura casi histriónica de la pieza. En su expo de dibujos *Postales pornográficas y filosóficas* las problemáticas entendidas por los relatos de lo identitario y lo sexual son potenciadas por una agudeza crítica que cuestiona en su centro el fetichismo con que en ocasiones se trataron estos temas, profundizando en un fenómeno artístico que alcanzaba ya niveles culturales (Serie *Las Palmas*). Provoca entonces una diferenciación con los ejes discursivos en boga a la vez que refuncionalizados desde un perfil antropológico profundamente analítico.

Por otra parte, sus *performances* son francos deudores de su conocimiento escenográfico y teatral.

En *Flash Time*, realizado en el CPAV de Matanzas el 18 de julio de 2002, el artista construye una situación que supone el ambiente ceremonial de un sacerdote-maestro que dicta lecciones fundamentales a su discípulo: el público. Utiliza un juego en el cual converge su imagen dual como presencia temporal real y virtual. La repetición por parte de los «alumnos» y la reiteración por el creador de determinados vocablos, son los elementos que potencian la intención de dar por sentada la manipulación de los medios respecto al receptor y por ende, la urgencia del tiempo real en el hoy contemporáneo.

En este *performance*, el artista –actor– dirige, enuncia, crea una historia dual tan imprevista como conocida y seguida disciplinadamente por los asistentes, en la que la aguda ironía funge como centro interrogador de su tesis.

En cuanto a sus estrategias discursivas, asume la autorreferencialidad –asociada como norma a los noventa– casi como constante: *Canto a mí mismo y otras guayaberas*, *La séptima cena* y *Flash Time*; que le permite a su vez incidir en problemáticas tan universales y locales como la identidad, la emigración y la sexualidad. Excusas en las que va direccionando un metarrelato de raíz ontológica donde subyacen zonas de interés existencial.

¿RENACENTISTA?

La premisa renacentista con la cual se definía al hombre como la medida de todas las cosas, en el mundo

Helga Montalván Díaz y Mabel R. Cuesta. Críticas e investigadoras matanceras que abordan en sus trabajos temas de la plástica y la literatura.

contemporáneo ha sido subvertida por el sentido de lo tecnológico, específicamente en el protagonismo del vidrio y todo lo que trae consigo el desarrollo sugestivamente informacional.

Conciente de este fenómeno, Estévez lo devela en *Flash Time*, mediante la parodia que sostiene la necesidad de recontextualizar al hombre en su entorno.

También presente en *La séptima cena*, señala la urgencia de la vuelta a lo esencial a través de una búsqueda de raíz humanista, dada por analogías y contraposiciones en las que media la fotografía, la manipulación sobre esta y otros soportes ya trabajados por él como la instalación y el *performance*.

Exposiciones referidas:

Postales Pornográficas y Filosóficas. Sala polivalente del CPVA de Matanzas, 1995. **Canto a mí mismo y otras guayaberas.** Sala polivalente del CPAV de Matanzas, 1999. **Las Vitrinas del Llanero Solitario.** Fototeca de Cuba, 2000. **La Séptima Cena.** Galería de Luz y Oficio, 2002. **Flash Time.** CPAV de Matanzas 18 de julio del 2002. **Spotlights.** Galería Espacio abierto de la Revista Revolución y Cultura, marzo del 2005.

dos con especial interés. Comporta una mirada crítica a los conflictos que le preceden en estos temas, enfatizadas en lo «cuasi» inesperado. El discurso falocentrista y su hegemonía se ironizan y cuestionan desde posiciones en las que yace el poder amén del sexo. La familia entonces conforma la unidad de la androginia, concebida por asociaciones con el hijo y plena de connotaciones míticas. (Serie «*Family room*»)

También el cuerpo, como espacio de confluencia y búsqueda de todos los conflictos y sus soluciones es tratado en la serie «Arquitectura Interior», tratamiento consecutivo que presentarán *Las vitrinas...* y *La séptima cena*.

El hombre genérico es quien sustenta el concepto discursivo en la obra de Rolando Estévez con un interés en principio antropológico y más tarde ontológico. Dicha condición genérica lo hace centro protagonístico y por

eso propiciador para la proyección de una individualidad fragmentada por medio de la visualidad. Todo esto hace que se potencie lo gráfico como reflejo de la influencia mediática y su impronta en lo cotidiano.

Así, el artista reafirma su posición única y multiplicada en cada representante de la especie humana, modo en que encauza una visión tan *davinciana* como contemporánea.

¿NEOBARROCO?

El barroco como estilo supuso el adocenamiento amanerado, blando y coqueto, síntoma usualmente asociado al cambio o a la crisis. En Estévez, supone la yuxtaposición del tiempo en un afán por desentrañar el sentido de su emergencia (fotos de infancia y adultez que convergen en un mismo plano). Construye tomando como base lo deconstruido para generar su propio espacio, caotizado en la necesidad de discurrir, de hacer escritura y temporalidad como mecanismo de acercamiento al otro que mira, seducido y atrapado en las redes de su accionar semiótico e intertextual, a modo de *boom* visual, difícil de aprehender en su totalidad.

La presencia del texto que direcciona la recepción en complicidad con el material, la abundancia del soporte que propicia la reiteración del discurso, la puesta en escena y el sentido de lo teatral en los medios que utiliza (entiéndase video, *performance*, instalación), da paso al efecto del vacío que establece las premisas analógicas con la realidad actual de los medios de información y entretenimiento.

La reiteración supone una secuencia que adiciona referentes, diversifica la propuesta, establece lo insólito como «nuevo» en el guión curatorial –sinónimo del rejuego que parodia constantemente su propio sentido (serie de fotografías «*La séptima cena*»).

Esta concientización, conlleva connotaciones que señalan conflictos del ámbito sociocultural en su más amplia acepción, con lo que no se asume peyorativamente sensual sino potenciador de los resortes estratégicos de la seducción, donde se accionan referentes de lo nostálgico, lo mítico y aun queremos

de los productos *mediáticos*: seriales, *best sellers*, filmografía...

El barroquismo se trasmuta al hastío y lo banal, en pastiche sugerido por la insistencia de determinados elementos simbólicos que no pasan inadvertidos en su confluencia y regeneración.

¿FEMINISTA?

La última entrega del artista, (Exposición *Spotlights*) aparece como un punto de fuga en su obra. Así quiero leerlo. Como si Estévez hubiera abierto la ventana para mirar dentro de una temática que en el contexto artístico y literario de nuestro país está siendo «casi» inaugurada. La vista del público asiduo a sus exposiciones se pierde para encontrar una recreación nada programática de la mujer-sujeto desde sus aristas y connotaciones psicológicas y políticas.

El dibujante halló un libro de la esencial feminista Hélène Cixous y allí nacieron estos objetos y cartulinas que repasan la historia de los sexos desde un desmontaje bien satírico de la mitología cristiana y lo inoperante de los clichés que han quedado fijados en los imaginarios de la cultura occidental al relatar las variantes sexuales.

Este momento otro en la obra del artista está dando acuse de recibo a una traslación dentro de su poética, y resulta importante atenderla porque así mismo supone una maduración y un estado de perpetuo reciclaje que es sobre todo un perpetuo movimiento.

La serie primera, titulada «Temas de la heroína», está casi completamente dedicada a la revisión de algunos de los arquetipos más significativos que engloban a aquellas que como bien anunciara Teresa de Lauretis, en la narrativa heroica, aparecen siempre como las colaboradoras o los objetos de conquista. La mujer que ejerce como protagonista en los roles de la madre, la esposa herida, la guerrera, la edípica o la solitaria que se contenta a escondidas con su propio cuerpo, se hacen aquí visibles desde un instinto bastante recurrente de dejarlas desmembradas.

Insiste el artista al representarlas en que sus cuerpos aparezcan sangrantes, atacados o mutilados (las manos

da, sostenerse sobre una vara para no caer, o sujetar la espada con que se defiende.

Tomando la inestabilidad como definición, Estévez registra la problemática de la mujer-sujeto desde posiciones que podrían parecer en principio contradictorias, dictadas desde su condición de sujeto poderoso que intenta enunciar un conflicto que en ninguna medida le atañe. Sin embargo, el giro acontece cuando descubrimos que el artista está una vez más autorreferenciando su propio estatus como hijo, padre, amante, y los dolores y amarguras que estas circunstancias vitales guardan también a los hombres. Y es válida la representación porque insufla aire a la temática desde una postura que se nos antoja política a la par que ontológica.

La segunda serie «Spotlights», va encaminada hacia un tema más álgido y conflictivo aún: la mujer lesbiana y su representación desde el cliché fácil que en la obra de Estévez se anuncia inútil, porque así su sentido paródico lo demuestra.

Los *jeans* y sus diseños de fuerte raigambre andrógina, las pistolas, las botas, raíles de línea —herrajes— que entran o salen (con toda ambigüedad) de los sexos femeninos, luces que se encaminan hacia las pelvis y pechos descubiertos, aparecen al centro de este grupo de dibujos. Hay en la base de «Spotlights», un diálogo que creemos importante atender.

Rolando Estévez realizó el diseño para el libro *La Ronda*, de la poeta cubana Marilín Roque,¹ y la lectura de los poemas que allí aparecen, de claro enunciado lésbico, movieron al artista a continuar indagando en la dolorosa condición de los sujetos con determinado sexo (el femenino en este caso) que se ven precisados a asumir el *performance* que el género constituye de una manera doble. La ya madura definición de Judith Butler sobre la construcción de los géneros y su representación forzosa desde el *performance*, en el caso de los sujetos homosexuales sufre una doble representación, y esto fue lo que entendió el artista al encontrar los versos de Marilín Roque. Para

hacerlo imagen, eligió una prenda harto simbólica: los *jeans*. Los *jeans* que sirven asimismo para desmontar el propio sistema de enmascaramientos a que dicha construcción convoca. Desde su condición de prenda *unisex*, los *jeans* ayudan al sujeto que los porta a entorpecer una mirada que intente posarse en la comodidad que regalan los clichés. En el caso de la portadora mujer, la prenda *jeans*, ofrece también un

de este grupo históricamente marginado (incluso desde el feminismo heterosexual) de acompañarse de ciertos elementos que refuercen su poder. Elementos que no pueden ser otros que aquellos que de ordinario se encuentran al centro de los imaginarios masculinos.

Para cerrar la exposición está la serie de objetos «Tacones lejanos», donde el artista vuelve a recorrer una cierta zona de la «feminidad» codi-



doble juego simbólico: *jeans*-andróginos, *jeans*-pantalones. Los pantalones acompañados de pistolas, botas, cinturones anchos y unos pechos desnudos, hablan en primera instancia de la necesidad de los sujetos subalternos por partida doble (mujeres y lesbianas) de recurrir a los diseños coreográficos validados por la tradición —recordar la sentencia: hay que demostrar quién lleva aquí los pantalones— y en segundo lugar de la necesidad

ficada y encorsetada dentro de objetos y sus respectivos usos, que funcionan como fetiche.

Los tacones que suelen llevar las prostitutas en su variante insular y crítica de las jineteras, son en este caso los portadores de todo el sistema de imaginarios e ideologías que Estévez pretende desmontar. Por eso, algunos de ellos no son lujosos sino desgastados por el uso (también desmembrados, si así quiere leerse). Y otros llevan un

biberón en la punta donde seguramente, cree la prostituta, algún niño espera por su oficio. Los cuchillos que hieren a los más jóvenes de los tacones, dialogan directamente con las flores secas que también los adornan. Algunos cuelgan de la pared, desvencijados ya. Y todos están acompañados por elementos de hierro (raíles de líneas o clavos) que los atraviesan.

El sistema simbólico que se extiende en esta última serie es inabarcable y su recepción, bien lo sabemos, estará matizada una vez más por la experiencia, pero sobre todo por la postura crítica o complaciente que haya elegido de antemano el público al dictar sentencia sobre el fenómeno ya no tan novedoso que es la prostitución en nuestro país.

CONTEMPORÁNEO

La obra de Rolando Estévez no puede ser más que contemporánea. La utilización estandarizada o cano-nizada de estrategias, mecanismos y modos de hacer no son suficientes ante el *background* teórico que funge como espacio cohesionador (y disgregante) de sus propuestas artísticas. El tomar de lo retro es hoy oficio común. Valdría más señalar caracteres particularizados como la forma de asumir el *performance* y lo instalativo, sin dejarse sugerir por apariencias morfológicas que en realidad definen su espacio de convivencia, en él ponderado en lo autorreferencial. Lo referencial y lo escenográfico como elementos constitutivos del sustento de un discurso del cual emanan vocaciones locales y universales convergentes en el hombre; en ocasiones con el tensado filo de lo irónico y lo paradójico «a flor de labios».■

NOTAS

¹ *La Ronda*, apareció en el mes de febrero en Ediciones Vigía. Aparecen allí una serie de poemas de tema lésbico que motivaron al diseñador y dibujante Rolando Estévez a crear para el libro, y más tarde continuar la serie de dibujos que tituló *Spotlights*.



Cárdenas, la ciudad que invadió al mar

Carlos Venegas Fornias

La bahía de Cárdenas, de ancha boca y aguas poco profundas, da inicio a un tramo de cuatrocientos kilómetros de las costas cubanas formado por una barrera de arrecifes coralinos muy poco favorable a la navegación. En él numerosos cayos, manglares, arenales y ciénagas se dibujan sucesivamente sobre la superficie del mar como manchas sobre la piel de un leopardo. Pero a pesar de estos obstáculos, desde el siglo XVIII la bahía de Cárdenas fue utilizada como embarcadero para extraer las maderas preciosas de los montes cercanos, y en el siglo siguiente, la expansión de las plantaciones azucareras por las fértiles llanuras interiores fue capaz de vencer las limitaciones naturales y convertirla en muy pocos años en uno de los puertos exportadores de mayor importancia de Cuba.

Ningún lugar podía parecer menos recomendable para fundar una población que aquel sitio lleno de cangrejos y mosquitos, de suelo cenagoso y cubierto de manglares, cuando el 8 de marzo de 1828 un grupo de funcionarios de la Real Hacienda de la ciudad cabecera de Matanzas, hacendados del lugar, un sacerdote, un agrimensor y dos carpinteros, arribaron con el propósito de dejar trazadas las líneas de un nuevo puerto, desafiando las recomendaciones sobre salubridad de las Leyes de Indias, y apremiados por la necesidad de dar salida a los productos de los ingenios y cafetales.

Desde 1802 se había intentado establecer una cabecera para la región, pero sólo se había logrado asentar en 1825 la pequeña aldea de Lagunillas, a doce kilómetros de la costa. Ahora las aspiraciones tomaban mayor vuelo, y se dibujaba una ciudad de grandes dimensiones, con calles y espacios públicos de regularidad geométrica, de acuerdo con el espíritu de progreso y monumentalidad que animaba a las comisiones de población y a los ingenieros militares en los nuevos tiempos del comercio libre y del desarrollo del capitalismo, cuando se rescataba y monumentalizaba el ideal de las colonias de los imperios de la antigüedad clásica, expresado en los proyectos urbanos diseñados bajo el gusto del neoclasicismo.

El agrimensor Andrés Portillo delineó el trazado sobre el terreno, clavando estacas y rectificando el viejo sendero que conducía al embarcadero, para convertirlo en una calzada de veinte varas de ancho que serviría de eje de referencia para orientar el resto de las calles con una dirección de noroeste a suroeste. Esta ancha vía, rellena con el auxilio de Mr. Lajonchère,

colono natural de Charleston, desembocaba en la costa donde la Hacienda disponía de unas cuatrocientas varas de litoral, determinadas por el flujo de las mareas, que se destinaba a organizar los muelles y almacenes de la marina en torno a una plaza de cien varas de ancho y una calzada paralela al litoral, ambas llamadas de Pinillos en honor al Intendente de Hacienda que había promovido la fundación.

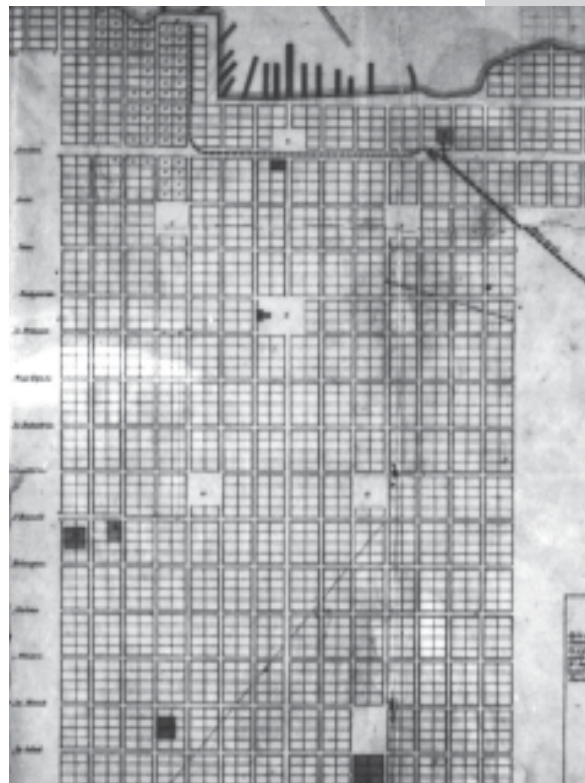
Siguiendo el eje de la calzada principal hacia el sur, Portillo trazó otra plaza para la iglesia y edificios de gobierno, nombrada de Fernando VII, que debía ocupar el centro de la proyectada población, pero ésta caía dentro de terreno privado que la Hacienda se vio obligada a comprar en 1830 para continuar con el proyecto. La estructura inicial de Cárdenas tomó la forma de una T articulada por las dos calzadas que se cortaban a la altura del puerto, dispuestas así para garantizar la fluidez del tránsito desde los campos hacia la línea costera de los muelles. El resto

de la trama se organizó tomando como modelo el trazado de la ciudad de Matanzas, con manzanas rectangulares de ciento veinte varas por ochenta divididas en ocho parcelas de treinta varas por cuarenta. Las calles, en general, tenían doce varas de ancho.

Pero el plan de la ciudad descansaba sobre los terrenos de la hacienda nombrada de Cárdenas o San Juan de las Ciegas, repartida entre varios propietarios que debían ceder parte de sus posesiones. Un período de negociación y ensanches sucesivos, así como de costosas obras de rellenos y desecaciones que fueron emprendidas entre los propietarios y el estado, dilataron la formación del cuerpo de la población que llegaría a extenderse por unas treinta caballerías, y a contar con siete plazas además de las dos iniciales.

Carlos Venegas Fornias. Investigador del Centro Juan Marinello. Son numerosas sus publicaciones acerca de la historia de la arquitectura y el urbanismo en Cuba.

Imágenes:
Cortesía del autor



MATANZAS

No obstante, la organización del tejido urbano tuvo un resultado equilibrado, pues las principales edificaciones y actividades sociales se fueron distribuyendo al cabo del tiempo de una manera armónica y no tan concentradas en una sola plaza como habitualmente sucedía en las poblaciones coloniales. Cuatro de sus nuevas plazas se disponían simétricamente con respecto a la calzada y a las dos plazas principales que ésta enlazaba. Esta calle o vía jerarquizada se consideraba la más recta y larga del país.

Su crecimiento urbano fue un tanto vertiginoso a partir de 1834. Los solares, continuamente solicitados por nuevos vecinos, alcanzaban altos precios, al punto de temerse por la ausencia de una población jornalera dedicada a los oficios artesanales. Los primitivos trazos fijados en el terreno por el agrimensor desaparecieron, y el cuidado en el trazado de espacios públicos mereció una atención y perfeccionamiento continuo.

La prensa de la época seguía de cerca la secuencia estadística del desarrollo de la población. En 1838 la antigua playa desierta contaba con unos mil habitantes y doscientas cuarenta y una casas (sólo siete de mampostería), de las cuales un veintiocho por ciento se dedicaban a establecimientos de ventas para surtir la población y los campos aledaños. En 1846 se concluía la iglesia, obra del ingeniero civil Manuel Carrerá, y sus tres mil habitantes se distribuían en trescientas diez casas (setenta y tres de mampostería). En 1852, cuando el ingeniero José López Martínez editó un magnífico plano de la villa, su población era de cuatro mil quinientos veinticuatro habitantes repartidos en setecientos dieciocho casas (doscientas veintiocho de mampostería). Diez años más tarde contaba diez mil ochocientos ochenta y cinco habitantes y mil ciento noventa y dos casas (quinientas noventa y tres de mampostería y el resto de madera). Por entonces sus edificaciones públicas más importantes no tenían nada que envidiar a las de otras ciudades de más antigüedad dentro de la Isla.

El panorama que ofrecía su puerto a los ojos de los viajeros era sorprendente. En 1853 un incendio había destruido gran parte de los almacenes de la marina con pérdidas valuadas en un millón de pesos. Los comerciantes los reedificaron de manera más sólida, hicieron terraplenes con un muro de cantería a lo largo

de la costa, y se trazaron nuevos proyectos de muelles por la Dirección de Obras Públicas, que, con resultados más lentos, completaron una nueva imagen del frente portuario. En la Plaza de Pinillos se levantó un nuevo edificio para la Aduana. Esta visión dinámica de la ciudad y su bahía ha quedado apresada en la hermosa perspectiva urbana que dibujó Eduardo Laplante alrededor de 1857, donde la ciudad parece adentrarse en el litoral con sus espigones, mientras los vientos del nordeste rompen las olas sobre ellos y sacuden las embarcaciones.

Una imagen similar fue descrita por Ramón de la Sagra durante su visita al puerto en 1860, cuando los alquileres de la Calzada Real alcanzaban seis onzas de oro al mes, y la ciudad crecía sobre manglares y ciénagas levantando edificios sobre rellenos de tierra, piedra, basuras y todo lo que estuviera a mano. Fuertes pilotes de maderas cubanas incorruptibles servían de cimientos a los almacenes, muelles y líneas férreas levantadas sobre el agua, así como a hermosas casas que luego se llenaban con lujosos muebles importados. Sagra apuntaba un comentario memorable: «La población, que puede decirse data de ayer, no debe decirse que sale del mar, sino que lo invade.»

El rápido ascenso de Cárdenas corrió paralelo al de las plantaciones de azúcar y café en su *hinterland*. Los partidos de Guamutas, Banagüises y otros, se llenaron de ingenios de nueva planta, y el centro de la producción de azúcar se trasladó hacia ellos, con una singular combinación de adelantos tecnológicos y aumento de la esclavitud. La exportación de azúcar experimentó un ascenso notable, más rápido que la de Sagua la Grande y de Cienfuegos, con quienes compartía el destino de funcionar como grandes embudos para dar salida a los más productivos territorios agrícolas del país. Los barcos mercantes de Estados Unidos y los de cabotaje llenaban la bahía, mientras el ferrocarril, introducido desde 1838, fomentaba nuevas poblaciones interiores a lo largo de sus líneas. Cárdenas recibía millares de cajas de azúcar por los ferrocarriles que llegaban directamente a los almacenes y muelles, y enviaba productos para el consumo de los ingenios.

Como en otras nuevas ciudades fundadas al calor del fomento azucarero, el progreso urbano se medía por una serie de hitos en los servicios públicos y adelantos introducidos. En este sentido Cárdenas parece haber superado desde temprano muchos de los *records* habituales entre las nuevas pobla-

De izquierda a derecha: Colegio Llaca, el cuartel de bomberos y la Estación de Ferrocarriles, tres de las edificaciones más emblemáticas de Cárdenas.



ciones del siglo XIX cubano. Además de la rápida adopción del ferrocarril, se introdujo el alumbrado público con farolas de gas (1858) –ambas tecnologías derivadas de su uso en las plantaciones–, el telégrafo (1861), y otras redes técnicas como el acueducto (1871), el teléfono (1883), y la luz eléctrica (1888).

Las edificaciones de servicios y las administrativas merecieron una destacada atención, y fueron tratadas con una dignidad constructiva poco común. Una de las más extraordinarias fue el mercado, construido en 1859 con una estructura de hierro fundido importada de Estados Unidos y de acuerdo a un proyecto concebido en la villa por Vicente Medina, Juan Brizón y Esteban Parodi. El entusiasmo que entonces despertaba el maquinismo y el progreso industrial entre los hacendados azucareros atribuyó a este moderno mercado un prestigio singular, pues se consideraba el mayor y más higiénico entre los de su género en Cuba. Popularmente fue conocido como la Plaza Malakof, por la semejanza de su cúpula central con el sostén de las amplias faldas femeninas de moda entonces, y de ambas con una famosa fortaleza de la guerra de Crimea. Otros edificios de servicios de Cárdenas se situaron entre los más extraordinarios de su género en el siglo XIX cubano debido a su calidad arquitectónica: el Cuartel de Bomberos de 1872, obra del arquitecto Manuel Solano; la Estación de Ferrocarriles de 1873, del ingeniero Antonio Xenos, y el Colegio Llaca de 1886. También se inauguró un teatro en 1866, hoy desaparecido, que había sido comenzado de acuerdo con planos del arquitecto veneciano Montelila, y concluido por José López Martínez.

No podía faltar en la ciudad un incipiente barrio recreativo adornado con residencias y jardines, al modo de Las Cumbres en Matanzas, y conocido como Las Quintas, situado al sur, en la salida hacia el campo.

La Plaza central de la población, atravesada por la Calzada o Calle Real, se convirtió en un espacio preferido para las relaciones sociales, pues además de la Iglesia Parroquial y sus actividades rituales, contaba con la presencia del Casino Español,

la Sociedad Filarmónica y un concurrido café que llevaba el nombre de la Dominica, igual al homónimo establecimiento habanero.

La actividad administrativa ocupó sitio en otra de las plazas públicas, donde se construyó la Casa de Gobierno y del Ayuntamiento, proyecto adjudicado en 1858 al arquitecto municipal José Roselló y al maestro de obras Antonio Ibert, que en 1864 se consideraba terminado. La Casa de Gobierno fue promovida bajo el efecto de la política reformista encaiminada en esos años por la Metrópoli, cuando Cárdenas era el puerto principal y la sede de una gobernación que se podía considerar como el corazón económico y de la riqueza de la colonia, pero que recientemente había sido conmovido por las conspiraciones anexionistas.

En medio de esa situación social la ciudad fue escenario de una conmemoración ejemplar: la inauguración, el 26 de diciembre de 1862, de una estatua de Cristóbal Colón, por iniciativa del gobernador de la jurisdicción, Don Domingo Verdugo, esposo de la poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tal vez ningún otro acto simbólico había tenido tanta repercusión en el ámbito cultural cubano hasta entonces. Se ha considerado como el primer monumento levantado al descubridor en el Nuevo Mundo, y para la ciudad fue una fiesta dedicada a los orígenes de la colonización española, en medio de la riqueza y prosperidad de una clase dominante que pretendía así dar fe del éxito y la perdurabilidad de aquella lejana empresa iniciada en 1492 y que bajo un nuevo signo de modernidad azucarera sobrevivía aún con éxito en la mayor de las Antillas.

La estatua fue modelada por el escultor José Piquer, director de la Academia de San Fernando de Madrid, fundida en bronce y colocada frente a la iglesia en el punto medio de la ciudad. Las fiestas memorables, rimadas por los versos de Tula, culminaron con una gran cena para doscientos comensales a unos quince kilómetros de la ciudad, en el batey de la que era entonces la mayor de las plantaciones azucareras de la Isla y quizás del mundo, el ingenio San Martín, dotado de adelantos

técnicos, con casi mil esclavos y una torre campanario de sesenta y siete varas de alto. La concurrencia firmó allí una entusiasta proclama para cambiar el nombre del ingenio por el de Cristóbal Colón. ■

El mercado, construido en 1859 con una estructura de hierro fundido importada de Estados Unidos y de acuerdo con un proyecto concebido en la villa, se consideraba el mayor y más higiénico de Cuba.



¿Le toca a Carlos Varela la manzana en la cabeza?

Mario Vizcaíno Serrat



Los artistas que conquistan al público cuando trabajan con las ideas, tienen que ser como los buenos albañiles: conocer el terreno antes de echar el piso para que no se hunda cuando pase el tiempo.

O quizás deban imitar a los corredores de fondo, quienes saben que el triunfo está en la resistencia y nunca en la velocidad.

Después de quince años del primer concierto en serio de Carlos Varela, en 1989, algunos de sus viejos admiradores se preguntan si el irreverente autor de «La política no cabe en la azucarera», conocía los cimientos del suelo que pisaba y que intentaba remover con canciones que hacían delirar a miles de jóvenes, para quienes ese pequeño hombre vestido de negro era el más legítimo representante de sus desvelos. Aquella rabia de finales de los ochenta, cuando Varela imploraba por paz para la ciudad en «Cuchilla en la acera», y exigía en «Tropicollage» una imagen de Cuba más allá de las postales para turistas, ha dado paso a la calma propia de quien sabe que un grito en la oscuridad no siempre es la solución. O tal vez encontró la llave que necesitaba: «Si sabes que a cabezazos la puerta de madera se rompe, bien. Pero si es dura como el acero, debes encontrar la llave, y no lo creas imposible», había advertido ya en una entrevista de 1994.

A los cuarenta y dos años, él cree que si los muchachos de hoy lo vieran como a Guillermo Tell y no como a su hijo – como hace quince años –, se debe a la dialéctica natural y al riesgo de la vida, no a que renunciara a lo que era su credo en 1989: «Me puedes empujar,

me puedo caer, me puedes desaparecer, que las canciones seguirán siendo las mismas.» Y es cierto que las canciones son más o menos las mismas, porque Varela sigue girando alrededor de un puñado de temas que van y vienen, solo que las piezas posteriores a su disco Como los peces están envueltas en papel celofán y no en aquel que tenía espinas en los bordes.

Claro, los cristales de los espejuelos con que se miran las cosas a los veinticinco años no tienen la misma graduación de los que se usan a los treinta y cinco, o a los cuarenta y dos, ni llevan la que se usa a los cincuenta. Pero la pregunta que se hacen algunos de sus seguidores es si Varela todavía actúa como piensa, o si las ideas más filosas se quedan en su apartamento y ya no van al pentagrama. Su respuesta pudiera estar en un tema que, aunque no lo haya compuesto pensando en las vueltas que da la vida, le viene como anillo al dedo para callar a quienes quieren seguir viéndolo como un mosquetero en el escenario: «La verdad de la verdad es que nunca es una: ni la mía, ni la de él, ni la tuya.»

—ADEMÁS DE CELEBRAR SUS VEINTE AÑOS COMO MÚSICO, HACER UNA RECOPIACIÓN DE SUS CANCIONES A LOS CUARENTA Y UN AÑOS DE EDAD, ¿PODRÍA TRANSMITIR LA IDEA DE QUE ESTÁ AGOTÁNDOSE COMO COMPOSITOR?

—Todo lo contrario. Después de siete discos grabados anteriormente y tanto tiempo de trabajo ininterrumpido, creo que era un buen momento para recapitular, pero no significa que estemos deteniendo el tren, para nada. No lo veo ni

siquiera como un nuevo disco, es solo una trilogía que vamos a ir sacando cada año al margen de los discos de canciones nuevas que estamos y seguiremos grabando a cada rato. En esta trilogía queremos incluir, además de grabaciones de discos anteriores, versiones nunca editadas, maquetas, colaboraciones con otros músicos, versiones en directo de algunos conciertos, temas que nunca se editaron en disco y que más bien están en cintas de cine o TV, o guardadas en un cajón. En fin, es solo una manera de reorganizar el trabajo que venimos haciendo hace veinte años y dárselo a la gente en tres discos con fotos de distintas épocas, con textos de grandes amigos poetas y la colaboración de pintores cubanos. Estos tres volúmenes van a ir saliendo poco a poco, es decir, que al final voy a sacar de cinco a seis discos en tres años, ¿si eso te parece que es estar agotado...?

Los hijos de Guillermo Tell son los que me escuchan y son también mis propias canciones. Un homenaje a la gente, las generaciones que vieron a estas canciones nacer, crecer y que las hicieron suyas. Tengo un buen montón de canciones nuevas que aún no he grabado, y no paro de escribir otras muy nuevas. Creo que aún estoy en un buen momento como compositor, los años te hacen crecer y profundizar más en lo musical y en lo poético. Haberme liberado de las compañías y las multinacionales del disco, me hace sentir libre de hacer los discos que quiero y cuando quiero. También estoy haciendo música para cine que pienso editar en algún momento.

Este primer volumen de *Los hijos de Guillermo Tell* es una buena primera se-



lección que entre tantas canciones, cuenta además con dos textos maravillosos de mis padres y maestros, Silvio y Pablo, sobre mi obra. Es curioso que ahora es el disco que más se vende en nuestro sitio web, lo piden desde todas partes del mundo.

—LA FAMILIA CUBANA, LA NOSTALGIA POR LO QUE SE PERDIÓ, LA IRREVERENCIA ANTE LOS PODERES, LAS RELIGIONES EN CUBA, LA PESADUMBRE, LA AÑORANZA, SON TEMAS QUE SE REPITEN CONSTANTEMENTE EN SUS CANCIONES. ¿RECURRIR TANTO A LOS MISMOS ASUNTOS PUEDE DAR LA SENSACIÓN DE QUE LE FALTA OXÍGENO A SU OBRA?

—Solo sobre cada uno de los temas que mencionas se podría escribir toda una obra poética. Las canciones vienen a mí, yo no las busco, ellas están a tu lado y a mi lado, flotando en el viento, solo que no todos las ven, somos unos cuantos en este mundo que tenemos ese don, quizás el de traducirlas a los demás, es por eso que hay canciones que duran toda la vida y otras que pasan inadvertidas en su destino, canciones que dan en la diana, que se adelantan a su tiempo, hay también canciones de moda, que solo duran, vuelven y se van, según lo que dure una moda. Hay mil maneras de escribir o «traducir» la misma canción, el secreto está en escoger tu propio camino. Seguramente mis canciones podrían estar mejor escritas, pero entonces no serían las mías. La familia, la nostalgia de lo que se perdió, la irreverencia ante el poder, la religión, la pesadumbre y la añoranza están presentes en mi obra porque forman parte de mi vida, de mi historia y de mi país. Posiblemente una buena parte de la historia de este mundo se podría contar a través de sus canciones, lo mismo de sus crónicas sociales

como de sus canciones de amor. Yo escribo canciones sobre lo que veo y siento a diario, y nada como un día detrás de otro para descubrir que hay muchas cosas de las que podría escribir y aún no lo he conseguido, pero ya lo dijo Tagore: «si de noche lloras por el Sol, entonces no verás las estrellas».

—¿QUÉ OTROS TEMAS DE LA SOCIEDAD CUBANA ACTUAL LO ESTIMULAN PARA HACER CANCIONES?

—Todo lo que puede esconder el alma de la gente que te rodea, son temas de canciones. Da igual la sociedad en que vivan. La soledad, las ilusiones, las rabias, el amor, el desamor, la verdad, la mentira, la vida y la muerte, existen y existirán en cualquier sociedad, en cualquier país y siempre serán inagotables temas de canciones

—¿QUÉ OTRAS ZONAS DE LA VIDA LE GUSTARÍA EXPLORAR COMO COMPOSITOR?

—Muchas, sobre todo las que están más cerca de lo desconocido, de lo sensorial y del enigma que es cada ser humano. La vida después de la muerte puede ser un gran tema para explorar, así como las señales que nos vienen de alguna parte del cielo.

—CUANDO COMPUSO «GUILLERMO TELL», QUINCE AÑOS ATRÁS, USTED ERA UN JOVEN LLENO DE REBELDÍA QUE EMPEZABA A CONOCERSE POR POSICIONES QUE IBAN CONTRA LA CORRIENTE. AHORA, SIN LOS OBSTÁCULOS DEL PRINCIPIO Y MUCHAS PUERTAS ABIERTAS, ¿NO CREE QUE ESTÉ LEJOS DE SER UN HIJO DE GUILLERMO TELL? ¿NO TEME QUE LOS JOVENCITOS EMPIECEN A VERLO COMO A GUILLERMO TELL?

—Eso forma parte de la dialéctica y del riesgo de esa canción y de la vida. En todo caso he sido un Guillermo Tell que ha prestado siempre la ballesta y ha apoyado a muchos jovencitos, que serían como mis hijos, para que puedan probar su valor disparando lo mismo con mi ballesta que con la suya. Los que me conocen saben que a la hora de ayudar a los jóvenes músicos siempre he estado dispuesto a ponerme la manzana en la cabeza. Guillermo Tell está en todas partes. Donde quiera que haya un padre y un hijo habrá conflicto de generaciones y justo allí está y estará siempre Guillermo Tell.

—¿CUÁLES SON, EN CASO DE TENERLOS, LOS OBSTÁCULOS QUE DEBE VENCER HOY?

—A decir verdad, los obstáculos muchas veces están en uno mismo. Es cierto que siempre han existido y existen incomprendimientos con muchas de mis canciones, igual les pasó a Silvio, a Pablo, a Pedro Luis y a muchos otros en sus co-

mienzos, gente que busca fantasmas donde no hay, pero con esos obstáculos uno sobrevive y hasta aprende de ellos. Desarrollar tu carrera internacional a plenitud desde Cuba, sí que no es nada fácil. Todos sabemos que hay otros obstáculos que muchas veces tienen que ver más con la política que con el arte. Por ejemplo, que solo por el hecho de querer vivir en Cuba te nieguen una visa para actuar o grabar en los Estados Unidos, no les pasa a otros artistas de otras partes del mundo; solo a nosotros, los que decidimos vivir aquí. Todo el mundo sabe que no es justo, pero también sabemos que ese es el precio de querer ser uno mismo, ya lo dije en «Muros y Puertas»: «la libertad solo existe cuando no es de nadie».

—ESO QUIERE DECIR QUE LOS OBSTÁCULOS QUE PUDIERAN QUITARLE EL SUEÑO HOY, VIENEN SOLO DEL EXTERIOR? POR OTRO LADO, EN OCASIONES ANTERIORES LE HAN DADO LA VISA Y SE HA PRESENTADO EN LOS ESTADOS UNIDOS. ¿POR QUÉ ANTES SÍ Y AHORA NO?

—No, para nada, hay muchas cosas que me quitan el sueño hoy y suceden a diario a mi alrededor, en mi casa, en mi barrio, en mi ciudad y en mi país. Cosas que me gustaría que cambiaran de la noche a la mañana, pero no soy mago y sé muy bien que solo puedo convertir esas piedras en canciones.

La negación de la visa no solo fue a mí, se la negaron a un montón de gente; pero ya sabemos que se trata de una política contra Cuba que también pagan sus artistas. Una cruzada que hizo que tanto los cubanos de allá como los norteamericanos, descubrieran que les habían quitado el derecho a escucharnos. Yo le aseguro a usted que los músicos cubanos y norteamericanos podríamos conseguir seguramente, lo que en cuarenta y tantos años no han podido conseguir aún los políticos de ambas orillas.

—¿TANTO PODER LES CONCEDE A LOS MÚSICOS, A LOS ARTISTAS?

—Cuando hablo del poder de los músicos de aquí y de allá, no hablo de política sino del poder de convocar. Hablo de un lenguaje común y universal que es la música. La música puede derribar muros y fronteras, no necesita de banderas ni gobiernos, ni religiones, ni idiomas, ni pasaportes para estar a tu lado abrigando tu alma y tu corazón. Si en la tierra se escuchara más música, habría menos guerras y menos odio. Como dijo Lennon: «Tú podrás decir que soy un soñador, pero no soy el único.»

aTl
EM
PO

Fotografías:
Cortesía del
entrevistado

—¿QUÉ HA PASADO QUE MUCHA DE LA GENTE QUE CRECIÓ CON USTED Y SUS CANCIONES, PREFIERE QUEDARSE EN CASA A ESCUCHAR LOS VIEJOS DISCOS ANTES QUE IR A SUS CONCIERTOS? ¿NO SERÍA NATURAL QUE, IGUAL QUE VAN TANTOS ADOLESCENTES Y JÓVENES, ABUNDARA EN EL TEATRO EL PÚBLICO QUE ANTES DELIRABA CON «JALISCO PARK» Y «TROPICOLLAGÉ»?

—No, lo natural es que tu público crezca en cantidad, pero con los años se vuelve un público más joven que tú. Los de mi generación crecieron, se hicieron profesionales, tienen hijos y otras responsabilidades, en algunos casos se vuelven hasta más conservadores y, lógicamente, se lo piensan dos veces para hacer una cola de tres días y tres noches antes de la venta de entradas, eso se lo dejan a los más jóvenes. A todos nos pasó lo mismo. El público de uno no se puede medir solo por los que asisten al teatro. Hay gente que sigue tu obra a través de los discos, la radio, la TV o Internet. Eso sí, los que tienen la suerte de ir a los conciertos, saben que cada noche es única, que pueden interactuar con el artista, casi tocarlo, y que, como en el arte de los toros, hay días mejores y peores, tanto para el toro como para el torero.

—DESENVOLVERSE DURANTE VEINTE AÑOS ENTRE INSTITUCIONES CUBANAS, ¿QUÉ LE HA ENSEÑADO?

—Que la burocracia es igual en todas partes y que, igual que he conocido y conozco a muchos «delimitadores de primaveras» (que todavía están), también he conocido a gente con talento que se ha comprometido con su trabajo y ha hecho lo imposible para que exista y sobreviva lo mejor de la cultura cubana de estos tiempos.

—¿Y ENTRE LOS ARTISTAS CUBANOS?

—Bueno, sabemos que vivimos en un país donde levantas una piedra y salen músicos, pintores, escritores, actores y artistas en general, que tienen un talento extraordinario y mucho que decirle al mundo. Conozco a muchos y algunos son casi mi familia, sobre todo los actores y los pintores. Aquí es muy normal vernos a todos mezclados, forma parte de nuestra identidad y como es natural aprendemos unos de otros.

—¿QUÉ SENTIMIENTOS LE PROVOCAN AHORA CANCIONES COMO «JALISCO PARK», «LOS MAPAS ESTÁN CAMBIANDO DE COLOR», «CUCHILLA EN LA ACERA», «BULEVAR», «ÁRBOLES RAROS», «LA FLOR DE LOTO»?

—Defiendo a todas mis canciones por igual, las primeras y las de ahora, son como mis hijos, no puedo decir que

prefiero a uno más que a otro. Cuando escucho algunas de las viejas canciones que mencionas, recuerdo muchas cosas de aquellos años, cuando vinieron a la luz, de gente que ya no está y de aquellos polémicos conciertos del cine 23 y 12 y del cine Chaplin. De vez en cuando las incluyo en mis giras para darles vida y energía, para que después, como los hijos, sigan su propio camino.

—CUANDO ESTUVO EN EL ESCENARIO DEL KARL MARX, EN ENERO PASADO, ¿QUÉ SENSACIONES FUERON IGUALES, Y CUÁLES DIFERENTES, A LAS DE SUS CONCIERTOS DE HACE QUINCE AÑOS?

—La comunicación y la catarsis con el público fueron algo increíble, parecían las mismas de años atrás, pero estas eran aún mucho más profundas. Será quizás porque antes se trataba de un público que vivió con mis canciones, las vio nacer, y ahora se trata de una generación más joven que creció con ellas. No lo sé exactamente, pero había algo especial. Descubrir otra vez que cada verso estremecía los huesos del espectador, te hace sentir que estás tan vivo como tu público, como tu obra.

—¿QUÉ ELOGIO Y QUÉ DIATRIBA HARÍA DEL CUBANO, DE LA CUBANIDAD, DE LO QUE SOMOS QUIENES NACIMOS O VIVIMOS EN ESTA ISLA?

—Del cubano me gusta todo, lo bueno y lo malo. Como diría un gran amigo: ¡Esto es lo que trajo el barco! Mi canción dice: «La verdad de la verdad es que nunca es una, ni la mía, ni la de él, ni la tuya». A veces lo que es bueno para unos, puede ser malo para otros y viceversa. El tiempo y la distancia suelen cambiar el sentido de las cosas. Creo que es una buena pregunta para los que están lejos, conozco a muchos que ahora añoran lo que les molestaba del cubano cuando estaban aquí.

—DE ACUERDO: PERO, ¿NO PUDIERA MENCIONAR UN SOLO DEFECTO Y UNA SOLA VIRTUD DEL CUBANO?

—OK, mi hermano, ¿te digo una virtud? Me encanta que, a diferencia de otras partes del mundo, nosotros nos miramos a los ojos, nos besamos y nos tocamos todo el tiempo, aunque nos acabemos de conocer. Un defecto, quizás sea que hacemos mucho ruido, lo mismo en el dominó, que hablando, que llamando a la vecina de balcón a balcón o poniendo el volumen del televisor a todo lo que da, de manera que se entera todo el barrio y toda la ciudad. Camina por una calle de La Habana y sabrás que va la novela. Y te digo más, también tenemos un defecto que es una virtud: vivimos en el único sitio del mundo donde el tiempo

no es dinero. ¿Qué más quieres que te diga?

—ENTONCES, PARA USTED, ¿QUÉ SIGNIFICA AÚN VIVIR EN CUBA?

—Vivir en la tierra donde nací, donde están los míos, los vivos y los muertos, mis recuerdos, mi barrio, mis canciones y mi pedazo de Historia.

—¿POR QUÉ APENAS CANTA EN CUBA?

—Nos gusta aparecer en los escenarios cubanos cuando tenemos un nuevo disco y un nuevo show, el resto del año nos lo pasamos de giras, componiendo o grabando. Mi nueva banda está formada por músicos que trabajan con otras agrupaciones y a veces se hace un poco complicado reunirlos a todos. También hacemos algunas actuaciones en el interior que muchas veces no salen en la prensa. Otras veces nos piden que actuemos en provincias con muy malas condiciones de sonido y de luces, que no aceptamos porque esa gente no se merece que sea así; por tanto, no depende solo de nosotros.

Lejos de lo que la gente piensa, nunca he cobrado un centavo por una actuación en Cuba, más bien pago por mis conciertos, para conseguir que todo funcione, y eso es un lujo que no te puedes dar todos los días. En todo caso, lo más importante no es si canto aquí cada uno o dos años, sino que, a pesar de todas las tormentas, aún sigo viviendo y cantando en Cuba. ■



LUMINOSIDAD DESDE LA PENUMBRA

Roberto Gacio

Confieso que *Penumbra en el noveno cuarto*, de Amado del Pino, Premio José Antonio Ramos de la UNEAC 2003, puso en tensión mi capacidad emotiva y a la vez mi intelecto. Tanto el discurso textual como la dramaturgia espectacular, muy en correspondencia con aquel, colmaron mis expectativas ante un nuevo estreno del dramaturgo. Y es que el autor ha lanzado dos jonrones seguidos, *El zapato sucio*, Premio de la primera edición del Concurso Virgilio Piñera 2002, y ahora *Penumbra...* Esta última continúa con sus obsesiones más afines: las contradicciones internas de varios seres humanos que se encuentran en situaciones límite existenciales, han tocado fondo, quieren salir airoso pero limitaciones propias y del entorno se lo impiden.

Pero no son la queja lastimera ni el paroxismo exacerbado los que presiden la enunciación del texto, sino el debate consigo mismo –conflicto fundamental–, con el otro y con nosotros, el público, quienes nos convertimos en *voyeurs* de dolorosas confesiones basadas en frustraciones, deseos no realizados, quimeras inalcanzables.

Es cierto, como ha dicho una colega, que el béisbol, deporte nacional, preside casi toda la acción, gracias al personaje del pelotero y del posadero fanático del juego. Esa afición hace nacer una entrañable amistad y de ese sentimiento solidario sustentado en la afinidad también nos habla la obra, otorgándole al afecto entre los hombres el valor de una tibia luz entre tantas penumbras.

Las sugerencias y no las afirmaciones rotundas son las notas más ostensibles de la obra, como corresponde al más inteligente y mejor arte. Temas poco tratados como el alcoholismo, la droga y el contrabando están situados al lado del conflicto sentimental y cotidiano de una pareja; los portadores de estas contradicciones, penurias y desasosiegos son unos personajes caracterizados con profundidad y humanidad. Los diálogos trascienden lo doméstico adquiriendo valor poético. Más allá de las historias contadas se destacan ese posadero con un fondo de sufrimientos acaecidos a sus espaldas; el otro empleado próximo al retiro, lleno de miserias en el alma; un pelotero reconocidísimo entrando en el ocaso sin muchas de las cuestiones esenciales para la vida resueltas. Completa el tejido dramático esa mujer con posibilidades de triunfo, frustrada en el amor, que se halla en la encrucijada de los treinta y tantos, sin un hogar seguro y con peligro de tener que

renunciar a la maternidad. Todo ello juxtapuesto en una estructura que fluye a través de estaciones, escenas que se cierran en sí mismas, pero que están unidas por un hilo conductor, donde los silencios hablan tanto o más que las palabras. Un drama de estas condiciones, nada fáciles, ha sido asumido por un director que no es muy conocido por su trabajo en este género. Osvaldo Doimeadiós es un verdadero actor del humorismo, con probado genio creador en ese sector de las artes escénicas. Experiencias anteriores variadas: *Un jesuita de la literatura*, de Virgilio Piñera, o la comedia *La divina moneda*, sin embargo, lo hacen confiable para este nuevo empeño. Pueden añadirse su formación académica rigurosa y sus propias actuaciones dramáticas en el medio televisivo o con el grupo El Público, de Carlos Díaz. Apoyada en el diseño escenográfico de Ramón Casas –casi una instalación que acoge en el mismo ámbito las diferentes locaciones que encierra en sí el espíritu de una época y de cierta zona de la ciudad–, y respaldada por una banda sonora que el propio director diseña, la puesta en escena de Doimeadiós posibilita el dinamismo, la fluidez del espectáculo. Esos cambios en el ritmo de escenas más trepidantes a otras reflexivas, a algunas con pinceladas de humor confirman su capacidad para entender la obra de del Pino y lograr plasmarla sobre las tablas. El montaje consigue ante todo un tono, un *tempo* general y otras complementarias cuestiones que mucho tienen que ver con que no asomen ni la monotonía ni el aburrimiento. Por el contrario, aquí encontramos una variada gama de resortes de buena ley para mantenemos alertas e interesados. Las luces de Manolo Garriga consiguen variados y sostenidos efectos dramáticos. Uno de los logros radica en la composición en dúos, tríos o cuartetos, en la simultaneidad de las imágenes. Otra virtud del espectáculo radica en el trabajo de los intérpretes. Es un elenco que acoge figuras formadas de muy diferentes modos y con experiencias disímiles. Sin embargo, es fácil observar la coherencia del estilo actoral, la pulcritud de las cadenas de acciones y la capacidad del director para hacer que su mano se torne invisible; también se destaca la homogeneidad en términos de entendimiento del texto y su posible ejecución, independientemente de los resultados puramente individuales.

El Renato de Carlos Gonzalvo, que comparte rol con Renecito de la Cruz, se puede calificar de viva estampa de ese hombre, casi un detritus en su espiritualidad y su imagen exterior. Carlos se torna muy convincente tanto en sus momentos más tranquilos como en los exaltados en la discusión con su compañero Pepe. Gilda Bello proyecta su Tati en diferentes aristas; la jovencita que fue y la mujer actual. Escudriña en el interior de su personaje y perfila a grandes rasgos su exterior. Su narración del juego de pelota le permite lograr una serie de matices que le son afines. Ese breve monólogo dramático está conseguido. En términos generales, las potencialidades de esta talentosa actriz irán aflorando con el crecimiento que suelen traer las sucesivas representaciones. Néstor Jiménez es un actor de segura presencia, magnífica voz y pulcro decir. El ha abordado al pitcher Lázaro desde la más sentida amargura. De modo que echa a un lado su condición de triunfador en el pasado inmediato. Vale como concepción del intérprete, pero quizás algunos momentos de placer o alegría le dieran aún mayor color y coronarían su valiosa labor.

En Pepe, el trágico posadero, consigue Omar Franco una faena artística de muy altos quilates, una imagen perdurable. Aunque se atuó minuciosamente a la letra escrita, el intérprete hace

at
EM
PO

uso de su peculiar carisma y dota a su rol de una impresionante singularidad. Patetismo, desgarramiento interior, pero transformado en hecho artístico, ubica la labor de Franco lejos de la imagen epidérmica en que algunos caen al configurar una criatura escénica de este tipo. En fin, Omar nos deslumbra por el dinamismo de todas sus condiciones histriónicas, pero sobre todo por desvelarnos una psicología con hondura, dotada del más elevado concepto del arte. Se aprecia que su encarnación encierra una detallada indagación en la realidad tras la cual logra una caracterización que sintetiza las contradicciones de muchos hombres como ese.

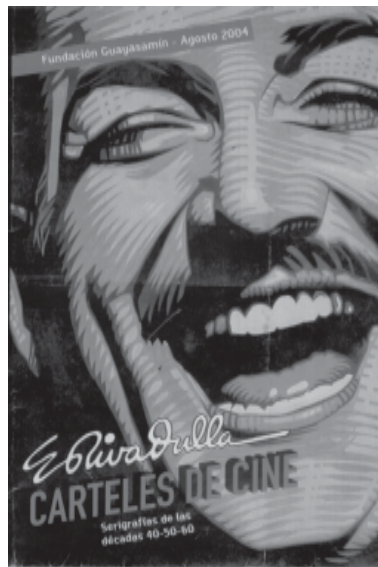
Penumbra en el noveno cuarto se sitúa, en fin, en una zona luminosa en el contexto de nuestra escena más reciente.■

COMO SI FUERA AYER

Jorge R. Bermúdez

Jorge R. Bermúdez es presidente Cátedra de Gráfica Conrado W. Massaguer. Profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana.

Al escribir la fecha, siento un estremecimiento: ¡siglo XXI! ¿Qué ha cambiado y qué no? Cuba, asunto del primer *slogan* publicitario de la modernidad: *Esta es la tierra más hermosa que ojos humanos vieron*, es ahora *La tierra del mejor tabaco del mundo*. A la perspectiva, le ha seguido la realidad virtual; a Viracocha, Supermán. A la revolución industrial, la de la comunicación o, como diría el escritor uruguayo Eduardo Galeano, la de la incomunicación. También se marcha hacia la globalización, la que tiene su precedente más lejano en el Imperio Romano, cuando hizo del Mediterráneo su *Mare Nostrum*. Así las cosas, amamos, creamos y aspiramos a salvar el mundo, la especie, a partir de la interacción que cada quien logra con el ciberespacio. La asepsia de los laboratorios de computación contrasta con una naturaleza cada vez más



contaminada y agonizante. Todos los automóviles del mundo, uno detrás del otro, hacen un camino mucho más largo que los caminos asfaltados existentes en el planeta. La imagen digitalizada se expresa como la de la nueva imprenta personal que permite el ordenador. Sin embargo, parece que fue ayer, cuando en el cine de mi pueblo –como en cualquier otro pueblo de la isla–, a falta de galerías de arte y de pintores, su portal y los carteles que en él se exhibían, cumplían esta función. Jorge Negrete, María Félix, Libertad Lamarque, Clark Gable, Marilyn Monroe, no sólo se identificaban con el sistema de estrellas, sino también con una cartelística cuya codificación visual reproducía sus imágenes a más de la mitad del tamaño real del cartel, a la vez que hiperbolizaba elementos fisiológicos, volitivos o dramáticos fundidos a la trama. Absorto ante el colorido de aquellos carteles –sema-

nalmente se renovaban–, cómo imaginar que cuarenta años después –que ya sí es algo, con perdón de Gardel–, llegaría a conocer a uno de sus más sostenidos cultores en el país: Eladio Rivadulla Martínez, y que, en las postrimerías del milenio, él mismo, en persona, y hasta con cierta timidez, le pidiera a aquel niño las palabras del catálogo para la exposición retrospectiva de su obra.

Rivadulla, como lo conocemos todos, es, sin duda, uno de los exponentes fundamentales del tránsito de la mejor gráfica de la República a la de la Revolución. Desconocerlo, es desconocer una parte importante de la evolución de la gráfica de comunicación cubana en un momento de nuestra historia realmente dramático y trascendente, en tanto prefigurador de la bizarria de los sesenta y de todo lo que representó este decenio para el ulterior desarrollo de la cultura visual cubana.

Su formación estuvo signada por los más variados conocimientos, influencias y oficios. Realizó estudios de diseño gráfico y tipográfico con el profesor alemán Helmudt Wotzkow, ex alumno de la Bauhaus, quien, de paso por Cuba hacia los Estados Unidos, impartió un curso experimental de ambas disciplinas en la Escuela de Artes y Oficios de La Habana. Esta experiencia, que Rivadulla simultaneó con sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro –de la que se graduó en 1943–, marcó su preferencia por las artes gráficas. Los principios preconizados por Wotzkow, de unir el arte, la ciencia y la técnica, incitaron el interés de Rivadulla por los medios de reproducción gráficos, aplicándose en el dominio de las técnicas de impresión serigráfica (*silk screen*), litográfica y xilográfica. Y, por si fuera poco, estudió publicidad y se hizo periodista.

De hecho, al seguir su trayectoria formativa, seguimos también la de las urgencias de una profesión que, cada vez más encarada a la despiadada competencia existente en plaza, y a la inmediatez de los reclamos del mercado, exigía de sus profesionales el mayor número posible de conocimientos y habilidades. Las iniciativas de trabajo generadas con el fin de atraerse una mayor clientela, y el trabajo independiente, en el que a veces intervenían otros miembros de la familia, confirman la necesidad de esta formación y la simultaneidad de trabajos a que se veía expuesto un diseñador como

el que nos ocupa, en un ámbito gráfico donde eran pocos los ganadores, y mayoritarios los sobrevivientes.

«Armarse para la vida», era una frase recurrente por esa época, que bien ejemplifica lo antes dicho. Y una de estas armas era el estudio del idioma inglés. Para los que estudiaban arte, otros eran los caminos. El mejor de todos: quedarse como profesor de San Alejandro. Los pintores o se pasaban a las filas de la publicidad o se marchaban al extranjero. En el último de los casos, incluidos los mejores, se veían obligados a vivir de «café con leche», en espera del buen día que se les reconociera su obra. Lo que de continuidad con las ideas de avanzada de la sociedad cubana del siglo XIX había tenido el despertar de la conciencia nacional en la década del 20, en la presente etapa del desarrollo histórico-social de la nación parece alcanzar su otro extremo: la norteamericanización. En este contexto inicia su vida profesional Eladio Rivadulla Martínez.

Su primer trabajo fue como ilustrador en las revistas *Médica cubana* y *Archivos cubanos de cancerología*. Estos «dibujos quirúrgicos», como los llama Rivadulla, pronto fueron sustituidos por otros más amenos, al relacionarse por el cartel de cine con algunas de las distribuidoras de películas mexicanas y argentinas existentes entonces en La Habana. El cine, solo segundo de la radio, atravesaba una coyuntura harto favorable, que en modo alguno era ajena a la Segunda Guerra Mundial y a la escasez de nuevos filmes. La relativa mejoría económica del país, debido al aumento de la producción azucarera, y el auge del cine latinoamericano, harían el resto. Con la reposición de los filmes mexicanos y argentinos y la necesidad de promocionarlos en el mercado cinematográfico habanero, se relacionó esta acción (seri)gráfica. Aunque apenas duró un año (1943-1944), contribuyó a demostrar la aptitud técnica y estética de la serigrafía para generalizar los mensajes del *star system* y el código visual propio del cartelismo que lo promocionaba. No obstante, este cartel serigráfico mostraba algunas novedades que lo hacían distinto al modelo importado hecho en *offset*. Por ejemplo, el acabado pictórico de la serigrafía, la sobresignificación por tamaño de la imagen física de la *estrella*, que ocupaba casi toda el área de impresión del cartel y la ausencia del título del filme. Esta última característica,

realmente la de mayor interés, atendía a reducir los costos de impresión, pues se producía cantidades mayores de las que necesitaba un solo filme. De esta forma, un cartel –pongamos por caso, de Jorge Negrete– servía para promocionar más de un filme del mismo actor.

Durante los cincuenta Rivadulla continuó su trabajo cartelístico, ampliando considerablemente el espectro temático, al atender el pedido de otras distribuidoras de películas relacionadas con el cine italiano, francés, español, inglés, sueco, alemán y norteamericano. Su oficio en el manejo de la técnica de impresión serigráfica, le permitió mantenerse entre los primeros del ámbito gráfico habanero. No otra cosa corrobora el siguiente dato: a finales de ese decenio, las oficinas de la distribuidora italiana Mercurio Films, en Roma, se decoraban con las versiones cubanas de su filmografía especialmente concebidas por Rivadulla para reproducirse en serigrafía.

La diversidad de temas y funciones a que se sometía el quehacer gráfico, sin duda, contribuyó a la versatilidad de Eladio Rivadulla. Y, también, a que nuestro diseñador-serígrafo, con plena conciencia de la función social que cumplía su profesión, no acentuara, en términos estilísticos, su individualidad artística. Aspecto este último, cuya importancia nos recuerda la prédica del maestro constructivista Lissitzky, para quien el elemento individual (el estilo del artista) no tenía el mayor interés, centrándolo en los valores intrínsecos del mensaje en cuestión. Esta virtud que se reclama a todo objeto visual con un fin comunicativo específico y temporal, bien se avino con la cotidianidad profesional de Rivadulla, quien no tuvo por norma, ni entonces ni después, precondicionar la codificación de sus mensajes visuales a estilo artístico alguno. En todos los casos la fuente fue la causa, el mensaje el efecto. Así, también su obrar gráfico fue receptivo a cuanto acontecimiento o hecho tuviera una real significación para su desempeño profesional, a la vez que se perfilaba altamente competitivo. De esta suerte, llegado el caso, simultaneó su trabajo como serígrafo con el de ilustrador de libros de texto para la enseñanza en Cuba, Panamá, Colombia, Venezuela y República Dominicana, ilustró cinco de los veinticinco sellos correspondientes al Centenario del nacimiento de José Martí y diseñó para publicaciones emblemáticas como el

Boletín de la UNESCO, Bohemia, Carteles, así como los periódicos *El Mundo* y la *Agencia Latina de Noticias*. No es de extrañar, pues, que con igual tino y profesionalismo concibiera y realizara el primer cartel político de la Revolución cubana, hecho a partir de una de las fotos que cubrieron el artículo del periodista Herbert L. Mathews, de *The New York Times*, en su memorable entrevista al líder guerrillero cubano en la Sierra Maestra, 1957. Dicho cartel reunirá ya algunas de las características que luego particularizarían al mejor cartel cubano de los sesenta, a saber: uso del referente fotográfico, dibujo simple y de contornos precisos, tratamiento del color con un valor simbólico y empleo de la técnica serigráfica.

Con el triunfo revolucionario de enero de 1959, Rivadulla inició un nuevo momento de su trayectoria profesional. Con su acostumbrada versatilidad, diseñó los ocho primeros bonos del INAV (Instituto Nacional de Ahorro y Vivienda) que sustituyeron a los billetes de la Lotería Nacional. Por este año entra a trabajar en el Departamento de Divulgación y Prensa del Ministerio de Obras Públicas (MINOP) –con posterioridad Ministerio de la Construcción (MICONS)–, donde diseña anuncios de prensa, murales, revistas y libros técnicos, y asimismo las primeras vallas y carteles políticos colocados en la más tarde llamada Plaza de la Revolución José Martí. Asesora la creación de un taller de serigrafía y adiestra a técnicos para que pudieran imprimir la propaganda del Ministerio. De este esfuerzo resultaría un nuevo momento de la cartelística de Rivadulla, en el que predomina un mensaje visual más analítico, como bien expresan, entre otros carteles, *Emulando venceremos* (1960) y *Día internacional de la mujer* (1961). Paralelamente, concibe y realiza carteles de cine para las distribuidoras independientes propiedad de nacionales y para la primera distribuidora de películas del período revolucionario: Pelicuba.

Creada por el Partido Socialista Popular para la importación y distribución del cine socialista en Cuba, preferentemente el soviético, su demanda de carteles no sólo estuvo determinada por el objetivo promocional que asistía a toda distribuidora de películas, sino también por las particularidades del cartel de cine socialista, que al igual que una parte de los filmes que promocionaba, tampoco

Eladio Rivadulla Martínez es autor, entre otros, del primer cartel de la Revolución, diseñado e impreso en serigrafía por el creador en la madrugada del 1º de enero de 1959.

se avenía con el gusto del cubano. Este cartel, generalmente de pequeño formato y de una manifiesta pobreza cromática, no tenía mucho que aportarle al receptor como valor estético-comunicativo añadido al producto filmico. Su aspiración de alejarse del cartel de cine comercial, lo había privado del impacto visual y la carga emotiva de éste, sin proponer nada nuevo a cambio. En un mercado todavía tan competitivo como inmerso en una aguda lucha ideológica, hubo que echar a un lado cualquier escrúpulo partidista y apelar a un cartel más a tono con el gusto del público. En un inicio, el trabajo de Rivadulla se redujo a recrear y realizar en serigrafía las versiones de los carteles importados hechos en *offset*, tal y como bajo otras circunstancias lo había hecho para otras filmografías foráneas. Sin embargo, las condiciones técnicas y estéticas impuestas por la serigrafía y hasta por la inexistencia, en la mayoría de los casos, del cartel original del filme, terminarían por modificar sustancialmente los resultados. El cartel para el filme soviético *Otelo*, por ejemplo, tuvo como único referente una de sus fotos promocionales, *Lenin en 1918*, en cambio, no tuvo referente alguno, haciendo Rivadulla de diseñador gráfico y serígrafo, cuando a esta técnica llevó el dibujo de Lenin, del pintor soviético N. Andreyev, además de incorporarle una escena relativa al asalto del Palacio de Invierno. Su concepción, aunque apegada al tradicional esquema compositivo del cartel de cine comercial, tuvo la particularidad de sentar un precedente: la occidentalización del cartel de un filme representativo del más ortodoxo cine socialista. Este cartel de cine cubano para un cine sin cartel, marcó el tránsito entre la producción cartelística de los cincuenta y la que a poco se iniciaría en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), al convertirse este organismo gubernamental en el único productor de todos los filmes nacionales e importador y distribuidor de todos los filmes extranjeros.

La actividad diseñador-serígrafo desplegada por Rivadulla, ahora, en los inicios del ICAIC, obró de nuevo, aunque esta vez en la readecuación de los originales creados por los artistas y diseñadores gráficos cubanos, quienes, todavía no ajustados del todo en su concepción a una técnica y un medio hasta entonces preteridos, daban en realizarlo en un

formato mucho más pequeño que el que asumía en el cartel, además de incorporarle tipografías simuladas (recortados de textos de revistas) y procedimientos expresivos más pictóricos que gráficos (transparencias, medios tonos, etc.). En fin, que del original que llegaba al taller, al cartel ya impreso medió otra vez una fase de readecuación con no pocos intersticios para la creación, que sólo le eran dable salvar al maestro serígrafo, al convertirse de hecho no sólo en productor y reproductor de carteles, sino también catalizador de una acción gráfica cuyos resultados técnicos, formales y hasta expresivos, habrían sido otros sin su concurso. De igual forma, no pocas de las características que luego se le atribuyeron al nuevo cartel de cine cubano, resultaron tanto de la escasez de materias primas (tintas, papel, *profilm*, etc.) como de las iniciativas de Rivadulla para resolverlas. Pongamos, por caso, sólo dos de esas características: gama cromática limitada y preeminencia del blanco como color base del papel o soporte. Amén del uso, en algunos carteles de la primera hora, del papel periódico, que le confirieron un nuevo valor expresivo a carteles tan representativos como *Un maldito enredo* (1961) y *Muerte al invasor* (1962), ambos de Rafael Morante.

Quizás, porque siempre se sintió un creador y no un reproductor de trabajos ajenos –que en su caso, como hemos visto, estaba muy distante de serlo–, Rivadulla volvió por esta época a incursionar en la pintura. Entre otras exposiciones personales y colectivas, se destacan las que hizo como miembro del Grupo los Cinco. Con este grupo expuso por primera vez en 1963. Es sintomático que sobre su participación en esta exposición, la pintora y crítica de arte Loló de la Torre, escribiera: «Aprovechando el tiempo libre que les dejan sus distintas ocupaciones, se entrega a la deliciosa tarea de la creación artística.» A lo que agrega sobre su pintura: «Rivadulla vuelca toda su energía en sus fondos llenos de textura y color, su obra nos aturde pero la admiramos, nos sorprende pero la comprendemos.» Para suerte de la gráfica cubana, esa entrega «a la deliciosa tarea de la creación», finalmente no la encontró en la pintura, sino en su vuelta al diseño del libro.

Al fundarse en 1967 el Instituto Cubano del Libro (ILC), Rivadulla pasa a la

editorial Pueblo y Educación, donde ilustra libros de texto y diseña sobre-cubiertas de Ediciones Revolucionarias. Entre 1970 y 1972, se traslada para Ediciones Deportivas. En esta nueva editorial creó una diagramación para las tablas de béisbol que representó un ahorro de 3 millones 850 mil páginas. Diseño que se adoptó oficialmente por el INDER. También diseñó libros de ajedrez, natación, pesas, baloncesto, memorias de olimpiadas, etc. De 1972 a 1981 trabaja en las editoriales Organismo, Orbe y Científico Técnica, en las cuales diseña libros de medicina, ingeniería, jurídicos y científico-técnicos y colabora en la formación de realizadores gráficos y diseñadores. Al desintegrarse la editorial Orbe, en 1981, Rivadulla pasa como diseñador-editor a la Editorial Letras Cubanas. En ésta diseña libros relacionados con los más diversos géneros literarios (poesía, novela, ensayo), y otros dedicados a la música y las artes plásticas. Integra la Comisión de Diseño del ICL, y se publican sus escritos sobre diseño editorial. Al concluir su vida laboral activa en dicha editorial, en 1992, Rivadulla contaba en su haber más de 3000 libros diseñados, así como más de 3500 carteles, entre los que predominaban los de cine, políticos y comerciales.

Esta ingente labor de toda una vida, sin dudas, enriquece y enaltece a la cultura visual cubana en general y, en particular, a la gráfica. Si puede afirmarse que no hay otro país en el mundo que haya tenido durante más de medio siglo un sostenido quehacer serigráfico en relación con el cartel, en parte, esto se debe a Eladio Rivadulla Martínez. En un mundo donde todavía muchos diseñadores no entienden que la computadora es una herramienta –eso sí, la más avanzada de todas las herramientas–, la trayectoria profesional de Rivadulla evidencia hasta qué punto el hombre sigue siendo determinante, insustituible. A ese hombre, y a la cultura que él representa, vaya nuestro homenaje, a sabiendas de que la verdadera creación, venga de donde venga, sólo la hacen los que han sabido ser hijos de su tiempo.■



Transmutaciones de lo ordinario a lo extraordinario o como salir de la piel del conejo

A propósito de
**Manual de
Trabajo/
Esculturas
Recientes.**

Verónica Sedano Alvarez

En el conocido libro *El Mundo de Sofía*, del famoso escritor noruego Jostein Gaarder, la protagonista recibía con asombro una serie de cartas misteriosas que la confrontaban con razonamientos vitales. En los inicios de esta correspondencia el filósofo incógnito le explicaba a Sofía: «Es como si durante el crecimiento perdiéramos la capacidad de dejarnos sorprender por el mundo... la mayoría se aferra tanto a lo cotidiano que el propio asombro por la vida queda relegado a un segundo plano. (Se adentran en la piel del conejo, se acomodan y se quedan allí para el resto de su vida.)».¹ Como casi todos los adultos, el marasmo de la vida diaria nos hace cada vez más proclives a la indiferencia ante lo cotidiano... a menos que encontremos una buena razón para experimentar lo contrario. En este sentido, descubrir una piscina emplazada casi en el mismo centro de una galería de Arte resulta una desconcertante y deliciosa sensación: el universo de «lo cotidiano» deja de serlo, pierde su habitual dosis de monotonía para devolvernos la capacidad de asombrarnos ante el mundo.

El asombro ante la convivencia de dos universos de realidad tradicionalmente contrapuestos en términos históricos, el universo de lo Artístico y el de lo objetual-cotidiano, discurrió en esta ocasión en la Galería Servando durante el pasado mes de noviembre. La exposición, titulada *Manual de Trabajo (dibujos) / Esculturas Recientes*, consistía en 13 acuarelas de gran formato y 2 esculturas instalativas de Los Carpinteros, piezas todas producidas en 2004.

Para el público de la isla la producción plástica de Los Carpinteros ha tenido una presencia puntual, aunque protagonista, dentro de nuestros circuitos de exhibición. Desde sus primeras obras, en las que conjugaban la madera y la pintura al óleo, revalidando oficios tradicionales y de origen gremial como la ebanistería, para desatar sutiles críticas y comentarios irónicos que atravesaban la realidad cubana; hasta su *Ciudad Transportable* o *Fluido* –ambas exhibidas en el marco de pasadas Bienales de La Habana–, Los Carpinteros han logrado mantenerse visibles dentro del panorama visual contemporáneo. Las muestras individuales, aunque más bien ocasionales en nuestro contexto insular, nos permiten trazar la ruta evolutiva de su lenguaje plástico.

Manual de Trabajo... pone al descubierto la consolidación de una tendencia hacia enunciados cada vez más generales o

universales, que se enlazan con vertientes como el diseño industrial-comercial y se apoyan para su realización en materiales cada vez más sofisticados, lo que se constata de manera especial en las obras tridimensionales. Estos enunciados se adentran en cuestiones filosóficas que emanan de la propia naturaleza de lo representado y su relación con los textos que dan título a las piezas, tensión que inevitablemente atraviesa los predios del humor y de lo extravagante-absurdo. De esta forma, «Panera» crea un complejo juego semántico-visual entre lo que se define como un recipiente para guardar el socorrido alimento y la forma de misil que lo configura. Se trata de un objeto «cotidiano», perfectamente funcional, pero confrontado desde su propia hibridez y el dualismo que imponen dos conceptos aparentemente divorciados: una panera y un misil, el alimento que da la vida y el instrumento que la aniquila. Iguales nociones se encuentran en obras anteriores, piénsese por ejemplo en la escultura *Escala* (2001), concebida a la vez como cocina en el sentido más estricto posible: materiales y funcionalidad.² En este tipo de piezas está latente otra tensión: la que se establece entre la seducción factual –acabado perfecto que remite a la estética de los productos de consumo masivo– y la violencia latente en los objetos, ya sea a través del enunciado que los nombra o de la funcionalidad que determina su propio diseño.

«Panera» retoma el trabajo con la madera, pero desde una dimensión completamente diferente a las piezas iniciales del grupo; ya no en el sentido artesanal, manual, que sirve como subterfugio y camuflaje del comentario social. Ahora asistimos a un discurso centrado en «lo objetual», que utiliza una factura imaculada de corte industrial. Estas formas impecables, típicas de la industria de consumo, se convierten en una estrategia para lograr toda la apariencia de realidad necesaria con el fin de convencernos de que no se trata de una parodia, ni siquiera de una referencia a los objetos reales, sino de objetos verdaderos en sí mismos. En este sentido puede entenderse «Vecinos», concebida como una auténtica piscina a pequeña escala, dotada de todos los atributos que le son característicos: cloro, sistema de circulación del agua, luces... Todo igual a la realidad, porque es la realidad misma en otra dimensión: la del juego. Sin embargo, tanto en «Panera» como en «Vecinos» la escala de las piezas y la dislocación que se produce entre el emplazamiento real y el

convencional –aparentes objetos habituales colocados dentro de los circuitos de circulación del arte– alteran el uso práctico que pudieran sugerir, siendo estos los únicos elementos que nos advierten sobre el truco y nos permiten un rompimiento con el mundo de lo cotidiano.

Como muchas de sus esculturas e instalaciones, «Vecinos» parte de un dibujo de igual nombre que representa una serie de construcciones a la manera de un poblado que crece; en el centro se encuentra una piscina y dos viviendas que flotan en su interior. ¿Dónde radica aquí lo increíble o lo especial? La paradoja se advierte mediante la asociación con lo cotidiano, ya que usualmente las piscinas se construyen dentro de las casas y no viceversa.

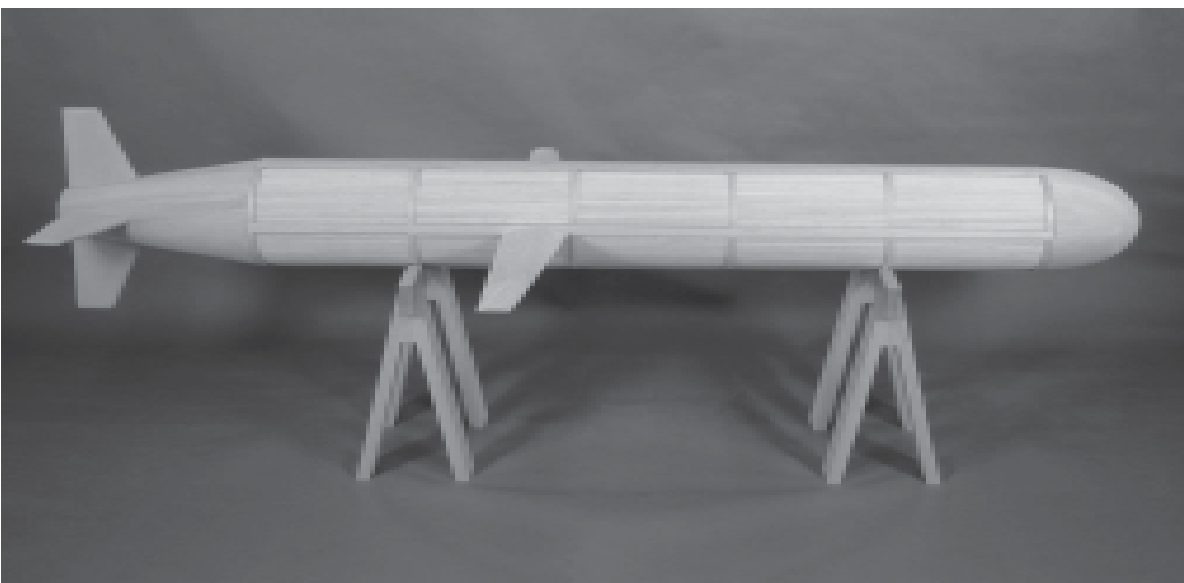
La relación de las obras tridimensionales con las bidimensionales funciona a través de la concepción de estas últimas como proyectos en espera de su concreción; de ahí parte del título de la exposición: Manual de Trabajo. En realidad, más que proyectos, las enormes acuarelas funcionan como «base

grosor de la metáfora y los comentarios indirectos se convirtieron en estrategias de supervivencia artística. En este sentido 65 Kilo, dibujo que conformó parte de la muestra en la Galería Servando, evidencia la actualidad del recurso.

La obra muestra tres monedas a la manera de los medios y las pesetas que usualmente inundan el bolsillo del cubano promedio, pero representadas como los discos que se le añaden a las barras de levantamiento, incluyendo el peso asignado en kilogramos. Cada una, además, está acompañada de sus habituales consignas patrióticas. De esta forma, la relación texto-imagen permite trazar líneas de sentido que atraviesan la noción de «peso», entendido en su doble significado de «carga» y «valor» (real o ficticio): dualidad que ubica la ironía en los predios del comentario económico y sociopolítico, pero desde lo sutil.

La ironía como recurso se extiende también a «Faro Tumbado», acuarela que por otro lado muestra una imagen recurrente en el imaginario visual de Los Carpinteros: el faro, con toda la

riqueza semántica que la imagen denota. Este icono ha sido tratado anteriormente en dibujos («Ciudad de Faros», 2000 y «Mundo de Faros Transparentes», 2001) y en obras tridimensionales como la instalación «Ciudad Transportable», presentada por primera vez en la VII Bienal de La Habana (2000). Sin embargo, el faro que nos ocupa aparece tumbado (de ahí el título de la pieza), lo que subvierte, ironiza, su propia funcionalidad a través de la posición crítica o de «invisibilidad» en la que se encuentra. La ironía permite establecer un paralelo con la obra «150230 cm³ de oscuridad» (1998), escultura en



Panera, 2004, madera (arce), 99 x 145 x 312 cm

de datos» o banco de ideas para posibles esculturas.³ Este reservorio es susceptible de modificaciones durante el proceso de concreción tridimensional, por lo que no constituye una «receta detallada» sino un catalizador en términos creativos. El dibujo concebido como proyecto, y en este sentido como un espacio de realización utópico, deja de serlo en aquellas obras en las que se materializa la idea original; lo que no sucede siempre en términos estrictos y, por tanto, le permite una validez mayor, en cuanto a autonomía e independencia. Los dibujos, además, se afilian a las nociones contemporáneas del proyecto como obra, lo que implica una pérdida del aura clásica de la noción de arte y, por ello, un corrimiento de los conceptos tradicionales. Este corrimiento se puede rastrear desde el propio nombre que los identifica, Los Carpinteros; enunciado que alude al campo de lo artesanal, desterrado durante mucho tiempo de lo sublime artístico y que enfatiza la tendencia, siempre presente en la obra de estos artistas, a dinamitar los límites entre arte y objeto.

La ironía es otro elemento medular en la obra de Los Carpinteros, lo que se puede constatar desde sus primeras realizaciones y que, además, resulta perfectamente comprensible si recordamos que el grupo surge en una época en la que el

madera que hacía de una «casa de luz»⁴ un gavetero enorme, cuyas gavetas contenían el elemento opuesto por excelencia a la idea misma de faro: la oscuridad. Es decir, en ambas piezas el faro aparece confrontado desde nociones que le son contrarias por excelencia, recurso que añade connotaciones extraordinarias a un elemento cotidiano. De esta forma, en piezas como «65 Kilo» y «Faro Tumbado», la ironía se convierte en recurso para transmutar lo ordinario en extraordinario.

Entre las acuarelas más atractivas en términos visuales se encuentran probablemente aquellas dedicadas a los ladrillos y bloques en explosión.⁵ De una factura impecable, estos dibujos casi hiperrealistas resultan de gran impacto visual, no sólo por las dimensiones y la utilización de los colores –cálidos en el caso de los ladrillos rojos, y fríos en el de los bloques grises– sino por el hecho mismo que traducen: la explosión de una pared y el movimiento que esto produce en los fragmentos que se dinamitan en el espacio. Se trata en realidad de una serie dedicada a capturar y estudiar un instante brevísimo de tiempo posterior a la explosión:⁶ el momento climático del desgarramiento. De difícil representación, estas piezas remiten a la visualidad cinematográfica de la imagen

congelada y encierran reflexiones en torno al tiempo; eterno devenir heraclitiano paradójicamente convertido en inercia («Ladrillos Inertes»).

En otra cuerda, «El Barrio» se alza como alusión metafórica del crecimiento urbano espontáneo, con todo lo de confuso, ilógico y tumultuoso que conlleva, así como la propia situación de inestabilidad que transmite muchas veces este tipo de ampliaciones espontáneas del hábitat humano, por lo general vinculadas a barrios periféricos. La representación de este tipo de circuito urbano marginal, se relaciona con una de las acuarelas más interesantes de la muestra, no solamente como dibujo en sí misma, sino también como proyecto: «Fanguito».

Como su nombre indica, la imagen alude a uno de los barrios marginales de La Habana, en este caso representado a partir de su levantamiento topográfico. Lo singular de este mapa es que conforma la parte interior de la suela de una sandalia, a la manera de las chanquetas con relieves utilizadas para dar masajes circulatorios. En este caso se trata de un calzado tradicionalmente relacionado con expresiones de lo marginal –al menos en nuestro país el término «chanqueta», en una de sus acepciones más peyorativas, remite a contextos de comportamiento marginal– pero que igualmente la industria de la moda actual ha re-colocado dentro de los patrones de gusto más al día. No obstante, siempre concebida como calzado de corte casual-informal muy favorable para recorrer, pasear la ciudad y en este caso también para «sentirla» en su significado más literal.

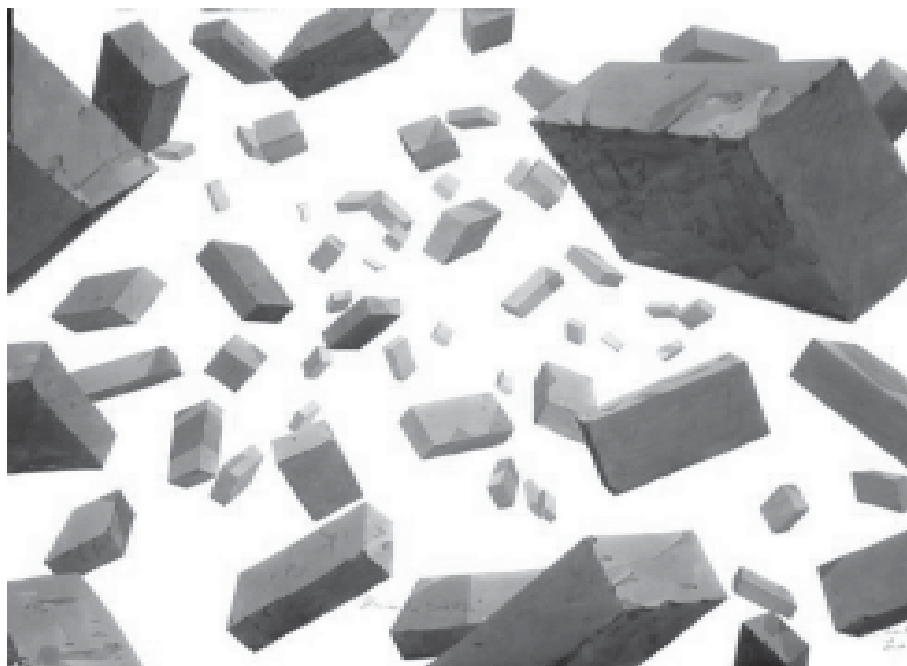
En efecto, la urbanización de este tipo de barrios, se debe más a procesos espontáneos que a planificaciones oficiales, lo que determina en gran medida la «incomodidad» de su trazado, el que metafóricamente es llevado a otro nivel de sensibilidad, es decir, el corporal; gesto que recuerda aquello de que nunca se siente nada más de cerca, como cuando se «sufre» en carne propia.

«Fanguito» se inscribe dentro de una gran serie de sandalias que «recorren» con sus relieves el trazado de gran parte de nuestra ciudad. Las sandalias como proyectos han comenzado a concretarse recientemente,⁷ en una escala muy apegada a lo real y utilizable: han sido confeccionadas teniendo en cuenta el mayor número humano de calzado. En este sentido, el tamaño de las piezas remite a una cualidad esencial de la obra: su verosimilitud, o mejor aún, la capacidad de ubicación entre los límites de lo verosímil y lo real. De esta forma, en relación con las esculturas «Panera» y «Vecinos», se puede detectar un acercamiento mayor a la realidad mediante la potenciación de la posibilidad concreta de uso.

La importancia del diseño, en este caso de ropa, se constata de igual manera en la serie de anfiteatros-bermudas, que retoma una vez más la relación diseño-funcionalidad, potenciando el nexo que se establece entre la pieza de vestir, su carácter práctico y el tipo de lugares donde resulta idónea su utilización –precisamente espacios abiertos como los popularmente conocidos «anfiteatros naturales»–. La relación parte de la propia dualidad del diseño, que resulta acertado no solamente para la prenda de vestir, sino también como concepción espacial del lugar. Este juego entre objeto-uso-potencialidad de su diseño, se puede detectar en obras anteriores como los dibujos «Piscina-Toalla I» (2002) y «Estudio de Paredes de una Fábrica de Muebles» (2003). El mecanismo que se activa a través de las alusiones e interrelaciones permite un sobredimensionamiento del objeto a partir de sus potencialidades expresivas.

Como varios críticos han señalado, la poética de Los Carpinteros se relaciona con artistas como Duchamp y Rauschenberg; en tanto se produce un acercamiento del arte a la vida mediante la utilización de objetos cotidianos, que a su vez se ven legitimados al incorporarse a los circuitos oficiales de circulación de «lo artístico». El vínculo se establece también a partir de las disonancias entre utilidad-escala y las asociaciones que coquetean con lo absurdo y lo lúdico. De esta forma, Los Carpinteros nos devuelven la sorpresa de lo inesperado desde lo cotidiano, lo extraordinario a través de lo ordinario:

«El... la había agarrado fuertemente y la había sacado hasta el pelillo de la piel... Y ahí, en el extremo del pelillo, había vuelto a ver el mundo como si lo viera por primera vez. El filósofo la había rescatado... el desconocido remitente de cartas la había salvado de la indiferencia de la vida cotidiana.»⁸



BIBLIOGRAFÍA

Dalton, Trinie. «Los Carpinteros». *Bomb Magazine Twentieth Anniversary*, (s/l), winter 2001/2002, (s/p). Gaarder, Jostein. *El Mundo de Sofía*. La Habana, Ediciones Especiales, Instituto Cubano del Libro, 1999. Hoptman, Laura. *Dibujo como trabajo*. Los Carpinteros, Catálogo. Florida, Institute for Research in Art: Contemporary Art Museum/Graphic Studio, University of South Florida, 2003, pp.31-37. Lowinger, Rosa. «The Object as Protagonist: an Interview with Los Carpinteros». *Sculpture*, (New Jersey), no. 10, Vol.18, diciembre, 1999, pp. 24-31. Matamoros Tuma, Corina. *Inventar el mundo*. Los Carpinteros, Catálogo. Florida, Institute for Research in Art: Contemporary Art Museum/Graphic Studio, University of South Florida, 2003, pp.17-23. Miles, Christopher. «Los Carpinteros. Your home is my home: the global

familiarity». En: *ArtNexus*, no. 45, Julio, 2002. (<http://www.artnexus.com/NewsDetail/8850>). 3/12/2004.

NOTAS

¹Gaarder, Jostein. *El Mundo de Sofía*. La Habana, Ediciones Especiales, Instituto Cubano del Libro, 1999, p. 28.

²Esta obra se elaboró con los materiales característicos de las cocinas (acero tratado con *époxy*) y se provió de un sistema real de homillas y circulación del gas butano. De forma tal que se trataba en realidad de una cocina, perfectamente utilizable, pero concebida también como escalera: usos contrapuestos desde el sentido mismo de la funcionalidad.

³Si bien el vocablo *proyecto* remite a la idea de lo inacabado, lo perfecto, no es menos cierto que en muchas ocasiones este se concibe como la guía más exacta posible para materializar la idea, para pasar

Cosmos, 2004, acuarela/papel, 154 x 228 cm

del plano de lo imaginado al de lo concreto. De ahí las típicas anotaciones de medidas, materiales, etc. que se utilizan aún dentro del plano de la creación artística.

⁴Permitaseme esta traducción literal y forzada del vocablo en inglés *lighthouse*, para resaltar una idea necesariamente vinculada al término: la luz.

⁵Concurrían tres en la muestra: *La-drillos Inertes*, *Cosmos* y *Frío estudio del Desastre* (díptico).

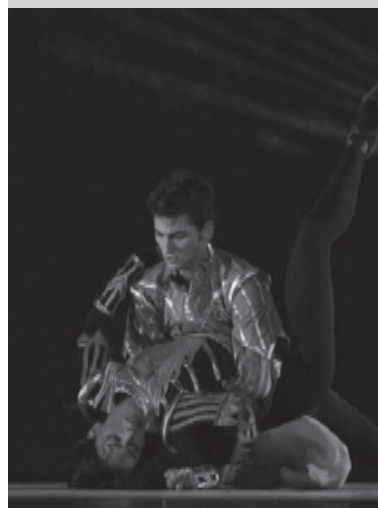
⁶Este afán de estudiar el tiempo se relaciona con obras posteriores como la escultura *Cuatro Segundos* (2001). Cf. Lowinguer, Rosa. «The Object as Protagonist: an Interview with Los Carpinteros». *Sculpture*, (New Jersey), no. 10, Vol.18, diciembre, 1999, pp. 24-31.

⁷Recientemente el público habanero tuvo la posibilidad de apreciar las primeras sandalias en otra exposición de arte cubano contemporáneo, esta vez una muestra colectiva en la Casa Benito Juárez titulada: *Update & Download*.

⁸Gaarder, Jostein. Ob. Cit, p. 30.

VIS Tazos

Gala y Premio en el Gran Teatro de La Habana



Luego de la exitosa celebración del 19 Festival Internacional de Ballet de La Habana, y de numerosas presentaciones de la compañía en el exterior, el Ballet Nacional de Cuba realizó su tradicional gala del primero de enero dedicada al aniversario 47 del Triunfo de la Revolución.

La gala presentó *Verbum*, original de Alicia Alonso, quien urdió la trama de un ballet abstracto sobre la aparición y desarrollo del genoma del habla en el organismo humano, con una coreografía que materializa las ideas contenidas en la partitura de Joan Guinjoan, interpretada por el pianista Leonardo Milanés, en una notable ejecución. Alicia descubrió los misteriosos vasos comunicantes que existen entre la audacia de la investigación científica y la creación artística. *Verbum* registró encomiables actuaciones por parte de Linnet González, quien

exhibió una técnica impecable y una gracia exquisita en cada uno de sus pasos y movimientos, mientras que Dayron Vera proyectó gran fuerza expresiva.

El combate, coreografía de William Dollar sobre música de Raffaello de Banfield, fue estrenada por el Ballet Nacional de Cuba en esta gala. La pieza corresponde a los códigos de la danza-teatro y narra un episodio del poema épico *Jerusalén libertada*, cuyo referente son las cruzadas, de la autoría de Torcuato Tasso, el poeta italiano del Renacimiento. Un campo de batalla constituye el escenario de la acción de la trama y parte del entrenamiento de cuatro soldados, a quienes reta Clorinda, una guerrera pagana, a quien la armadura oculta su condición de mujer. El duelo que provoca ese enfrentamiento desemboca en un final trágico que conlleva amor, muerte, desafío y una victoria un tanto amarga para Tancredo, el héroe de la batalla. Excelentes actuaciones por parte de Verónica Corveas, quien personifica la decisión de vencer y el carácter indomable de la guerrera en la integralidad de su labor en danza y actuación, mientras el jovenísimo Alejandro Virelles realizó una brillante interpretación en el rol de Tancredo.

Escenas de *Cascanueces*, finalmente, conformaron un final muy lucido de la gala, con intervenciones relevantes por parte de Lucía Prado y Yanela Piñera.

La gala sirvió, además, para la entrega del Premio del Gran Teatro de La Habana, conferido este año a Chucho Valdés por su contribución a la pianística mundial, muy especialmente en el género del jazz latino, lo cual dio a conocer el destacado intelectual Miguel Barnet, presidente de la Fundación Fernando Ortiz y vicepresidente de la UNEAC. También se dio lectura a la relación de las inclusiones en el Libro de Honor del Gran Teatro de La Habana. Entre las menciones conferidas se encuentran la que destaca el notable desempeño de los bailarines Viengsay Valdés y Joel Carreño, y el concierto brindado por la cantante Omara Portuondo, que tuvo por invitado a Ibrahim Ferrer.

También merecieron este reconocimiento el 19 Festival Internacional de Ballet. Recibió un destaque especial el homenaje por el aniversario 90 del natalicio del maestro Fernando Alonso, uno de los fundadores de la escuela cubana de ballet. (A.O.)

Con las más altas notas del Jazz

Tradicionalmente Jazz Plaza ha marcado pautas no sólo para el género al cual se consagra, sino para la música cubana y del mundo, gracias a la relevancia que adquieren sus propuestas. Su edición 21 mostró, además, un balance de las vertientes jazzísticas en cada espectáculo sin que el contraste equivaliera a antagonismos e pudieran incoherencias. Todo lo contrario, pues Chucho Valdés, su director general, posee el don de integrar estilos y lenguajes, buscar afinidades entre lo más experimental y lo clásico, a partir de una dramaturgia plasmada tanto en las galas como en conciertos, funciones y hasta en el contexto del coloquio.

Podría haber influido en esta edición la ausencia de los músicos norteamericanos, a causa de la negativa del gobierno de Estados Unidos de concederles visas para viajar a Cuba. Pero la medida se estrelló contra la solidaridad de representantes de 13 países y la voluntad de los cubanos de convertir el evento en un espectáculo inolvidable para quienes hayan asistido a cualesquiera de las casi infinitas opciones que brindó en los más disímiles escenarios.

La panorámica abarcada rebasó las apertencias de los especialistas y aficionados, pues desde su comienzo podía apreciarse iba a convertirse en un reto casi imposible de igualar y mucho menos de igualar en el futuro. Tal opinión ha sido compartida por la mayoría del público y la crítica, así como por la División de Programas Musicales de la Televisión Cubana, por lo cual han sido grabados galas y conciertos de especial relevancia, para su transmisión diferida para Cuba y el mundo.

Una atmósfera de especial poética surgió en el inolvidable concierto de los maestros Michel Legrand y Chucho Valdés. Ambos interpretaron temas de su autoría, pero también incursionaron en diversos temas del latinjazz e incluso asumieron con excepcional lucimiento el bossanova en una extrapolación a las células rítmicas propias del género. Fue esta la tercera ocasión en que ambos unen su arte. En esta ocasión brindaron unas inspiraciones que maravillaron a los asistentes. (A.O.)

Carcaj de tradiciones

Como dardos que emergen de la infinita imaginación popular que ha modelado tradiciones inscritas en la historia, así

pudieran calificarse las piezas expuestas durante la Feria Internacional de Artesanía. Evento que dedicó su décima edición al mueble, a México como país invitado, y que concilió las manualidades con el espacio vital.

Un preludio a la inauguración de este horizonte infinito del arte de manos quedó materializado en la segunda edición de Arte y moda, en el Patio de los Jagüeyes de la legendaria fortaleza de La Cabaña. Diez pintores y otros tantos diseñadores entrecruzaron ideas en ese empeño.

Merecen destaque las piezas presentadas en un material poco valorado por algunos, debido a su carácter efímero como soporte, el *papier maché*. El binomio Blasnel, integrado por Blas Mora y Nelson García, presentó esculturas de mediano y gran



formato. Ellos emplearon la superposición de imágenes con una gran variedad de efectos texturales, en las cuales el colorido recuerda el bronce reverdecido por la pátina del tiempo, en un conjunto titulado *De bronces y platas*, en el cual sobresalían obras impresionantes como «La bella Habana», cabezas de mujer y una menina, apropiación de Velásquez.

Sumamente original resultó la investigación realizada por la Hermandad de Plateros de San Eloy, perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad, cuyos miembros han realizado una labor de rescate de tradiciones en el oficio de la orfebrería que se extiende a los pomos de farmacia y a los frascos de perfume, expuestos en una vitrina. Allí pudieron contemplarse, además, gargantillas, pulseras, relicarios, rosarios, aretes y dijes, en plata y con piedras engastadas, con diseños y técnicas evocadoras de las empleadas por sus homólogos, en tiempos de La Habana colonial.

Exponentes de altos valores estéticos pudieron apreciarse en el área de pieles, en el cual alternaban las piezas de carácter utilitario, ornamental y de ambos propósitos. En ese contexto resaltó un espejo, de Jesús Santiesteban, en cuyo marco confluyen di-

versos modos de hacer como el repujado, estrujado y entorchado. Y de Rodolfo Baeza, vale mencionar su naipe gigante, en técnica mixta que evidencia un elevado virtuosismo. México, país homenajeado, presentó una mirada amplia al universo artesanal. Muebles, con impresionantes trabajos en talla, o particularmente, en la cestería y obras escultóricas inspiradas en frutas, como las piñas típicas de la región.

En este recorrido no podría obviarse uno de los stands más concurridos de la Feria, el correspondiente a la Amazonia, con dijes de piedras semipreciosas correspondientes a los signos zodiacales, en montajes sencillos pero muy originales, que cautivaron a los visitantes. En fin, mirar y descubrir, contemplar cuán sorprendente pueden ser estas flechas salidas del carcaj de la imaginación. (A.O.)

Juego de espejos a lo cubano

¿Cuáles fueron las razones que impulsaron al suicidio a Tavito, un muchacho de 22 años, quien era la alegría de la casa?...Descubrir la verdad y llevarla a escena es el propósito de una compañía teatral, la cual cita a cuatro testigos para convertir sus recuerdos en un montaje. Ese juego del teatro dentro del teatro deviene una escenificación que entremezcla humor, farsa, drama y tragedia, en una atmósfera donde se respira lo cubano, inscrito en los caracteres de los personajes, en el habla propia de medio siglo atrás, en el referente espacio temporal que adquiere contornos definidos en las borrosas imágenes de un pasado ya lejano.

En un momento en que varios títulos de Abelardo Estorino ocupan anaqueles en todas las librerías del país, que se escenifique una de sus obras más gustadas tenía que ser una carta de triunfo, más aún para un colectivo teatral muy conocedor de su estética por haber estrenado una buena parte de sus creaciones.

La puesta, de Alberto Sarraín, traduce escénicamente el juego de espejos que nace de la dramaturgia estoriniana, al trazar un hecho con matices y perspectivas diferentes, a partir de los cuatro. Lo característico del buen hacer teatral de Estorino, emerge gracias al conocimiento por parte del director –con la asesoría de Abel González Melo– de la estética del autor; no en balde ya escenificó con sumo éxito otro de los clásicos estorinianos, *Parece blanca*, en Nueva York. Y la recreación de atmósferas sugerentes queda apresada por la esceno-

vis
Tazos

Fotografías:
Nancy Reyes

grafía, el vestuario y el diseño de luces de Carlos Repilado.

El trabajo actoral mantuvo un alto nivel, a pesar del numeroso elenco que asume la escenificación. No observo los desníveles que cabría esperarse en la audacia de un elenco tan heterogéneo, en lo cual resalta el acierto de un buen trabajo en equipo.

Muy presente en la música, flota la cubanía en esas atmósferas de evocación en temas tan emblemáticos como *Quíereme mucho* y *Longina*, que contribuyen al trazado de Tavito en su vida y en jirones de recuerdos, en las estrofas que más estremecedoras.

Una puesta que requiere una asiduidad del público a la sala Hubert de Blanck, pues el elenco es diferente en cada función, pues Sarraín ha devenido algo así como un jugador de ajedrez en que va situando los actores en sorpresivas jugadas, por lo cual resulta imposible presenciarla una o dos veces, si se quiere admirar las caracterizaciones de este *todos estrellas* en personajes que reflejan el dolor de un pasado que aun duele a nuestro pueblo. (A.O.)

Con la voz de Beethoven

La sala principal del teatro Amadeo Roldán acogió dos conciertos memorables que conformaron un ciclo de sinfonías dedicados a la memoria de Beethoven, bajo la dirección de uno de los más reconocidos maestros en el panorama musical internacional, el italiano Claudio Abbado.

Luego de encabezar numerosas y prestigiosas orquestas sinfónicas, Abbado fundó en 1978 la Orquesta Juvenil de la Unión Europea; y, en 1986, la Orquesta Sinfónica Juvenil Gustav Mahler, que se transformaría en la Orquesta de Cámara que ostenta el nombre de tan prestigioso músico alemán. Esta agrupación, fundada en 1997, tiene como objetivo de su labor artística la experimentación para lograr nuevas formas de ejecución musical para un amplio repertorio, que abarca desde el barroco hasta las vertientes más contemporáneas. Justamente con esta agrupación, Abbado se presentó en el Amadeo.

Dos obras de alta complejidad que plantean una concentración absoluta por los escollos implicados en la partitura, la energía emanada del maestro Abbado parece introducirse en la mente, como una corriente magnética, de cada músico,

hasta manifestarse en los instrumentos que transitan por los movimientos de cada sinfonía.

Espectáculo bellissimo que emocionó a los músicos, quienes taconeaban en el escenario como elemento percusivo a bravos y aplausos, porque todos sabíamos que vivíamos lo inolvidable de una noche de concierto. (A.O.)

El adiós de Cabrera Infante

Autor de las novelas *Tres tristes tigres* (1965) y *La Habana para un infante difunto* (1979), los volúmenes de cuento *Así en la paz como en la guerra* (1960) y *Vista del amanecer en el trópico* (1974), además de varios libros de crónicas, crítica cinematográfica y ensayos, Guillermo Cabrera Infante falleció el pasado 21 de febrero en Londres. Muchos de sus textos periodísticos y ensayísticos de los últimos años estuvieron, lamentablemente, contaminados por la obsesión fanática en que se convirtió su posición política contra la Revolución cubana, que lo llevó, incluso, a prohibir la publicación de su obra en Cuba. Renovador del lenguaje narrativo, integró el llamado *boom* de la literatura latinoamericana, y por encima de sus propias diatribas contra su país de origen, sus escritores y sus instituciones, lo mejor de su obra pertenece al patrimonio literario de la nación cubana, y a su cultura. (Fuente: *La Jiribilla*)

Por toda Cuba la Feria del libro

Como es habitual, febrero volvió a ser el mes de los libros, cuando la XIV Feria Internacional del Libro recorrió 35 ciudades y poblaciones de la Isla, luego de jornadas intensas y una gran afluencia pública en la Fortaleza de San Carlos de La Cabaña. El encuentro literario más importante de Cuba se efectuó en esa vetusta instalación capitalina hasta el 13 de febrero con debates teóricos, ventas de libros, entrega de premios, lectura de poesías y conciertos.

Del 14 al 20 tuvo lugar en los municipios de Pinar del Río, Consolación del Sur y Sandino, donde por primera vez se recibe el evento cultural. También abarcó las provincias de La Habana (Artemisa, San José de Las Lajas y San Antonio de los Baños), y Matanzas (Matanzas, Colón y Cárdenas), y el municipio especial Isla de la Juventud.

Del 21 al 27 del actual mes la Feria, dedicada este año al dramaturgo Abelardo Estorino y al poeta Jesús Orta Ruiz (Indio Naborí) y con Brasil en calidad de país invitado de honor, tuvo como sedes a las provincias de Cienfuegos, Villa Clara, Sancti Spíritus, Ciego de Ávila y Camagüey.

Los territorios de Las Tunas, Holguín, Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo disfrutaron entre el 28 de febrero y el 6 de marzo, de una valiosa oferta literaria en la cual figuran antologías de cuentos, ensayos y poesía de los mejores autores brasileños, que permitieron al público acercarse a lo mejor de la cultura del gigante sudamericano.

Más 500 editoriales de 30 países presentaron sus colecciones al público cubano, y se destacaron en esta edición numerosas reimpresiones. Además, se puso a disposición de los asistentes una importante selección de obras de autores foráneos, entre los cuales sobresalen Ernesto Cardenal, Volodia Teitelboim, Thiago de Mello, José Saramago, Howard Zinn, Alfonso Sastre, James Cockcroft, Belén Gopegui, Arundhati Roy y Juan Madrid.

Esta vez concurren profesionales e invitados de México, Colombia, Chile, Venezuela, Panamá, Argentina, Estados Unidos, Costa Rica, Perú, Nicaragua, Guatemala, Uruguay, Puerto Rico, Antigua, Canadá, Alemania, Francia, Italia, España, y Gran Bretaña. También hubo representación de Austria, Suecia, Dinamarca, Pakistán, Sudáfrica, Congo, Mozambique, Australia, República Popular China y por supuesto, el país sede.

En cuanto a Brasil, Invitado de Honor de esta XIV Feria, trajo una importante delegación cultural, presidida por su ministro de Cultura, el popular cantautor Gilberto Gil, e integrada por el teólogo dominico Frei Betto, el poeta Thiago de Mello, y el cineasta Orlando Senna, entre muchos otros representantes del mundo editorial y de otras manifestaciones artísticas del gigante país sudamericano. La próxima edición, en febrero del 2006, estará dedicada a Venezuela, una nación unida a Cuba por estrechos lazos de hermandad.

Suardíaz entró en la historia

Evocado como una de las personalidades de la cultura cubana que logró simular, combinar y hasta fundir en un solo empeño la entrega revolucionaria

con la creación literaria, el poeta, periodista y ensayista Luis Suardíaz, fallecido a los sesenta y nueve años. Al cementerio acudieron a despedirlo, en un sentido homenaje de intelectuales y amigos, Abel Prieto Jiménez, ministro de Cultura; Rolando Alfonso Borges, jefe del Departamento Ideológico del Comité Central; los comandantes del Ejército Rebelde Faure Chomón Mediavilla y Belarmino Castilla Más; Carlos Martí, presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, así como directivos de órganos de prensa, numerosas personalidades de la Cultura y miembros de la UNEAC y de la UPEC.

«Camagüey pierde a uno de sus más fieles lugareños, Cuba a un hijo magnífico la poesía a un brillante exponente, el periodismo una pluma recia y fértil, la Revolución a un militante, todos nosotros a un amigo», expresó Rafael Bernal, viceministro primero de Cultura, al pronunciar la oración fúnebre.

Significó que «Suardíaz deja una obra poética que los estudiosos y los críticos se encargarán de valorar, pero deja, sobre todo un legado. Siempre podremos inspirarnos en su ejemplo, leer sus poemas y recordarlo con el cariño entrañable que le tuvimos en vida. Luis Suardíaz ha dejado de ser un contemporáneo para convertirse en precedente y no habita más nuestro tiempo porque ha entrado en la Historia, una dimensión a la que acceden los elegidos». (fuente: *Granma Digital*)

Rostgaard

De los grandes diseñadores gráficos que ha dado Cuba, integrante de aquella hornada que a comienzos de los sesenta, elevó a niveles artísticos el cartel cubano, Alfredo Rostgaard se despidió de los trazos y las imágenes el pasado 27 de diciembre.

En *Revolución y Cultura* lo recordamos especialmente, pues durante poco más de un año diseñó nuestras páginas. Maestro de varias generaciones de artistas de la gráfica, por la obra de toda su vida había merecido, en su primera entrega, el Premio Nacional de Diseño Gráfico Eduardo Muñoz Bachs.

La callada obra de Araceli

A punto de concluir el pasado año, la Dra. Araceli García-Carranza recibió el Premio Nacional de Investigación Cultural. En las palabras de elogio a la homenajeada, Pablo Pacheco, director

del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, expresó:

«Tengo la plena convicción de que los bibliotecarios, bibliógrafos, profesores, investigadores, intelectuales y estudiantes de nuestro país, beneficiarios todos de la obra extraordinaria de Araceli, sienten, saludan y disfrutan, con la misma satisfacción nuestra, la justeza de este noble reconocimiento a la obra intelectual y científica de toda una vida, que ha sido otorgado a la querida compañera [...]»

«Araceli ha tenido el privilegio, junto con otros compañeros, de haber permanecido en la Biblioteca Nacional durante los últimos cuarenta y tres años, institución que ha sido caja de resonancia de las grandes, inmensas realizaciones culturales de la Revolución en todas las esferas, y en especial en el ámbito del libro y la expansión de la red de bibliotecas en toda Cuba, y también de grises momentos que por fortuna quedaron atrás.

«La cultura impresa es la tesorera, por antonomasia, de nuestra identidad como nación, en ella se fijan y aquilatan nuestras esencias como cultura original e irreplicable, así como nuestros nexos más sólidos con el patrimonio universal; ponerla al alcance del investigador, en catálogos cuya consulta es fácil y precisa, supone la capacidad creativa del bibliógrafo para encontrar la estructura adecuada, y aplicar con acierto al caso particular, las leyes generales de la ciencia de la bibliografía. No faltan gentes ingenuas que ejercen un tipo de terrorismo telemático, según el cual el bibliógrafo es una especie que se extingue ante el avance de ese matrimonio maravilloso de la computación con las telecomunicaciones en el servicio informativo; y lo cierto es que de lo que se trata es de una transformación espectacular del concepto tradicional de bibliógrafo, especialista que en lo adelante contará con un ejército automatizado que le alivie la tarea y le acorte los tiempos de trabajo de manera fenomenal; lo que sí no podrá de ningún modo sustituirse es la inteligencia y la pasión del especialista de la información, cuya experiencia, capacidad y cultura constituyen los ingredientes indispensables para obtener una respuesta verdaderamente eficaz de la computación.

«Araceli García Carranza, es nuestra bibliógrafa mayor en el tema de humanidades y de grandes personalidades de nuestra cultura. Ella es también la especialista que compila anualmente la bibliografía del Apóstol, desde 1968,

primero para los *Anuarios Martianos* y después para el *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, la que atiende a decenas de investigadores cubanos y extranjeros, por el profundo conocimiento que tiene de los fondos atesorados por la Biblioteca Nacional José Martí, así como por el dominio de los temas de la cultura cubana, que le permite orientarse con maestría y pericia en el universo de la erudición bibliotecaria.

«Resulta monumental la obra de esta científica cubana, que sin embargo, por su elocuente modestia, acaba de afirmar en una entrevista, que su mayor incomformidad es no tener otra vida para continuar y no haber hecho mucha más en esta.»

vis
Tazos

CUPÓN DE SUSCRIPCIÓN

ENTREVISTAS, REPORTAJES, CRÓNICAS, Y ARTÍCULOS
SOBRE DISTINTAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS
Y LITERARIAS DE CUBA Y OTROS PAÍSES

Si me suscribo a esta revista recibiré:

Revista y Cubes: Cuba 4 No. 255 el mes 1 TL
El libro, la revista, el 2000, la computadora
después del postcard de la Biblioteca de Cuba.

Si me suscribo a esta revista recibiré:

Revista y Cubes: Cuba 4 No. 255 el mes 1 TL
El libro, la revista, el 2000, la computadora
después del postcard de la Biblioteca de Cuba.

Reservados todos los derechos.

Cuba, en modo normal | \$25.00

Cuba, en modo normal + correo | \$31.00

Revista y Cubes: Cuba 4 No. 255 el mes 1 TL

Reservados todos los derechos.

REVOLUCION CULTURAL Y TU RA

SUSCRÍBASE A:

e s P a C i o abierto



El otro encuentro con creadores que tiene lugar en *Revolución y Cultura*, la tertulia «El placer de los advertidos», ha seguido ganando espacio entre aquellos amantes de la poesía, la crítica literaria y la trova. Continúan también los cursos y conferencias en nuestra sede. Han sido durante estos meses los ciclos dedicados a las ciudades portuarias cubanas y al Vedado, ofrecidos respectivamente por el investigador Carlos Venegas y el arquitecto Mario Coyula. Se impartieron, además, dos importantes conferencias: una, sobre «La belleza de la mujer en el norte», a cargo de la académica norteamericana Rachel Scherr. Por último, José Miguel Sardiñas impartió en ocho encuentros un curso sobre la literatura fantástica latinoamericana.■

CUPÓN DE SUSCRIPCIÓN

Entrego, a modo de prenda
a por la trascendencia buscada
a (Mestre de Dada) por el (go-
pocial refugio, la cantidad de
para suscribirse a *Revolución y Cultura*
por el período de 1 año a partir del
Las sumas de cada año.

Según los datos a nombre de:

Nombre:

Apellido:

Firma:

Re-
vo-
lu-
ción
y
Cultura

Este cupón de suscripción es válido para la suscripción de la revista *Revolución y Cultura*. La suscripción se realiza a través de la página web www.revolucionycultura.com. La suscripción se realiza a través de la página web www.revolucionycultura.com. La suscripción se realiza a través de la página web www.revolucionycultura.com.

Durante el primer trimestre de 2005, en *Revolución y Cultura* y la Galería Espacio Abierto se ha mantenido el ritmo intenso que iniciamos desde el pasado año.

Dos exposiciones llenaron nuestros salones con su buen arte. La última de ellas estuvo a cargo del matancero Rolando Estévez, conocido artista y diseñador de la editorial Vigía. *Spotlights*, tal es su título, fue inaugurada el 8 de marzo y aunque, por supuesto, estuvo dedicada al Día Internacional de la Mujer, ofrecía una visión diferente sobre el universo femenino.

En cuanto a la primera, *8 manos year old*, de Agustín Bejarano, vino a ser un compendio de la obra de este destacado artista, quien quiso así, además, celebrar su cumpleaños cuarenta. Inaugurada el 24 de enero, ese mismo día se presentó el último número de nuestra publicación, correspondiente a los últimos meses del pasado año, el cual dedicaba, precisamente, dos textos a Bejarano. Aparecían, además, un amplio dossier a propósito del centenario del gran escritor cubano Alejo Carpentier; una entrevista al notable teatrero Carlos Díaz; una rápida incursión en la obra del arquitecto José Antonio Choy; una exploración por el antiguo asentamiento de canadienses en Cuba a principios del pasado siglo; dos sobre asuntos literarios, la última novela de Gabriel García Márquez y una reseña sobre la novelística del cubano Carlos Moreira; y por último, un debate organizado en el «Peñasco del Llano» sobre la cinta *Perfecto amor equivocado*. Justamente, en marzo, Eduardo del Llano concluyó un ciclo de sus peñas en nuestra sede.

Pedro Contreras

Siempre me ha interesado esa zona espinosa y controversial en que entran en contacto arte y diseño. Cuando en 1989 se creó el Centro de Desarrollo de las artes Visuales (CDAV) por decisión del Ministerio de Cultura, creí que —en lo adelante— cesaría en nuestro país la discusión de si el diseño es o no un arte, ya que el concepto *arte visual*, aceptado en todos los centros importantes del arte desde hace mucho tiempo, comprende tanto las artes plásticas (pintura, escultura, dibujo, grabado) como la arquitectura, la fotografía, el diseño y —recientemente— el video.

El CDAV se inauguró precisamente con una muestra de diseño, TELARTE VII; a partir de entonces y durante quince años, ha seguido atendiendo esta manifestación que eventualmente ha sido acogida también por instituciones afines como la Casa de las Américas, el Centro Wifredo Lam y la Fundación Ludwig de Cuba, paralelamente a las artes plásticas, con plena conciencia de las diferencias entre ambas.

Sin embargo, con frecuencia sigo encontrando diseñadores que se oponen a que se les considere artistas, y especialistas en arte que califican el diseño como un arte «menor» o «aplicado»; parece que, en la raíz de esas apreciaciones, están tanto el desconocimiento del concepto «arte visual» como el temor a que se sobrevalore el aspecto estético del diseño con relación al funcional.

En la década del ochenta, cuando apenas existían diseñadores industriales con formación universitaria entre nosotros, artesanos y artistas ofrecieron propuestas alternativas en el campo del vestir, que tuvieron magnífica acogida en la población: el proyecto TELARTE, que enriqueció la imagen del cubano con gran variedad de estampados textiles, y los Sábados de la Plaza de la Catedral, donde la población encontró calzado y ropa más atractivos que los producidos por la industria.

Si difícil e incomprendida es la relación arte-diseño, mucho más lo ha sido, entre nosotros, la de arte y moda. El concepto «moda» ha sido considerado aquí peyorativamente, por su relación con el consumismo; durante años debió sustituirse por el de «cultura del vestir», aunque la gente continuó hablando de moda y hasta existieron eventos como el CUBAMODA (el más importante acontecimiento nacional del sector) y el INTERMODA, del CAME, que se efectuaba cada año en un país socialista diferente. En esos encuentros, los diseñadores de la empresa CONTEX, junto a los de la Industria Liger y algunos artesanos y artistas del Fondo Cubano de Bienes Culturales, lograron desplegar interesantes capacidades. Recuerdo particularmente cómo los estampados textiles creados por el artista Flavio Garcíandía para CONTEX y los collares de cerámica realizados por Mirta García Buch enaltecieron la ropa diseñada por Lorenzo Urbistondo, Marta Verónica Vega y Delita.

Flavio y los ya desaparecidos Mirta García Buch y Raúl Martínez incursionaron con satisfacción en el campo de la artesanía y el diseño, sin pensar que se estaban ocupando de un arte «menor»; como personas inteligentes e informadas, seguramente conocían sobre trabajos similares realizados casi un siglo antes por artistas como Gustav Klimt y Koloman Moser en el Taller Vienés del arquitecto y diseñador Hoffman, o por vanguardistas rusos como Rodchenko, Popova y Alexandra Exter, en los años veinte del pasado siglo. La relación de los grandes diseñadores europeos con el arte ha sido una constante desde fines del siglo XIX; en la actualidad, algunos han creado espacios y fundaciones dedicados especialmente a la promoción de las artes plásticas, que les sirven de inspiración.

Pedro Contreras Suárez.
Historiador de arte. Es curador especializado en el área del diseño. Trabaja en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

La relación entre el pintor Gustav Klimt y la modista Emilie Flöge los llevó a trabajar juntos en innovadores proyectos de vestuario; en esta foto (ca. 1900) el artista viste bata unisex creada por Emilie.



En reverso de contraportada, arriba a la izquierda, diseño de Maité Duménigo inspirado por "La boda", serigrafía de Alicia Leal; abajo, a la izquierda, de Yosvani Martínez a partir de la obra "Homenaje a Saturno", de Lian Domínguez; y a la derecha, de Otto Chaviano, derivado de Alfredo Sosabravo.

En este vestido, el diseñador japonés Issey Miyake imprime un fotomontaje del artista Nobuyoshi Araki quien, a su vez, se apropia de una obra del francés David.



Desde hace casi una década, jóvenes cubanos diseñadores de vestuario han participado con éxito en concursos internacionales de moda, relacionando en alguna medida diseño y arte; en la VI edición de MITTELMODA (concurso organizado por la Feria Comercial de Goritzia y la Cámara de la Moda Italiana) tuve la posibilidad de acompañar a las concursantes finalistas Liliam Dooley e Ivette Corcho y constatar cómo su propuesta —una de las más audaces y experimentales— despertaba admiración por la carga conceptual expresada en estructuras y estampados que convertía a las maniqués en carteles andantes que discursaban sobre diversas trabas que se oponen al pleno desarrollo del hombre contemporáneo. Los diseños de estas jóvenes, que posteriormente pudieron apreciarse en un espacio alternativo durante la VII Bienal de La Habana, manifestaban contenidos afines a los del nuevo arte cubano.

La creación de moda, aunque no esté destinada a la escena, tiene siempre una presentación que puede considerarse como espectáculo dados los factores que intervienen en ella: pasarela como escenario, luces, coreografía, música, maquillaje y peinados especiales. La mayoría de los creadores de moda actuales incluyen en sus colecciones de alta costura creaciones de fantasía tal, que sólo pueden lucirse en pasarelas o en los espectáculos de divas como Madonna o Cher; estas propuestas, que evidencian fuertemente el tema o lo esencial y novedoso de la colección, se suavizan luego en las producciones industriales de las mismas firmas. En Japón, donde nunca existió división entre arte mayor y arte utilitario, y la creación de un kimono es tan importante como la de una pintura, se conciben desfiles de moda como grandes espectáculos a los que acuden millares de personas no necesariamente interesadas en adquirir lo que se exhibe, sino —sobre todo— para admirar el ingenio de los creadores y la

originalidad de cada presentación. Una idea de esto, pudo tenerse en Cuba durante la primera visita de la diseñadora Junko Koshino, quien presentó su colección a ritmo de salsa en el Salón Rosado de la cervecería La Tropical, con la colaboración de los bailarines y los modelos del cabaret Tropicana. El impacto de aquellas presentaciones y la diferencia con lo conocido aquí hasta entonces fue tal, que aunque todos lo disfrutaron como espectáculo, algunos no pudieron comprenderlo como desfile de moda.

En nuestro país hay antecedentes importantes en la creación de vestuario de fantasía para espectáculos de cabaret. La fama de Tropicana, Sans

Souci y Montmartre se debió no sólo a la calidad musical de sus producciones; un factor importante fue también el vestuario; y, aunque la mayoría de los creadores de ese campo permanece en el anonimato, nos quedan recuerdos de uno, Rogelio Dalmau,¹ quien llegó a imponerse en centros parisinos emblemáticos, del corte de Folies Bergère y Moulin Rouge, principales escenas de ese tipo de espectáculo en los años veinte y treinta del pasado siglo. Dalmau alternó allí con Erte, el genial creador Decó de origen ruso.

En noviembre del 2003, se presentó la primera edición del proyecto *Arte y Moda*, iniciativa de Rafael Méndez, acogida por Janet Quiroga, directora de la Casa de la Obrapia, institución que, con frecuencia, da apoyo a quienes se esfuerzan por historiar la moda o crear en el campo del vestir en Cuba.² La segunda edición de *Arte y Moda* fue presentada en el mes de diciembre de 2004 dentro del marco de la Feria Intemacional de Artesanía (FIART) en Ciudad de La Habana; y, al mes siguiente, en la galería de arte del Museo del Ron y en el escenario del Teatro Sauto, de Matanzas.

Veintiún diseñadores de vestuario se inspiraron en las obras de un similar número de creadores de la plástica (pintores, escultores, grabadores, dibujantes y fotógrafos) para realizar diseños que —mayormente— caen dentro de la clasificación de «fantasía», aunque algunos (los de Maité Duménigo, Jesús Frías y Rafael de León, por ejemplo) pueden utilizarse de modo más práctico. La interpretación de las obras de arte por parte de los diseñadores concurrentes, que es el objetivo principal del proyecto, no siempre fue feliz; pues, aunque sus creaciones resultan atractivas en sí, no logran captar lo esencial de las obras que los inspiraron. Hay trabajos primorosos como el de Ismael de la Caridad, quien engarzó como joyas, encajes antiguos y pinturas realizadas por Zaida del Río, sobre raso; otros se valieron de materiales pobres o reciclados, como Sandra de Huelbes, quien interpretó muy imaginativamente un dibujo del arquitecto José A. Choy, empleando segmentos de medias panty. También con recursos mínimos, un veterano del diseño teatral, Otto Chaviano, asimiló el fresco espíritu de la pintura del maestro Sosabravo. Lo aportado por el diseñador y artesano Yosvani Martínez despierta admiración, tanto por la atinada interpretación de la obra *Homenaje a Saturno*, de Lian Domínguez, como por la creatividad desplegada en la creación de un textil a partir de fibra de henequén, con el que confeccionó vestido y tocado. La fraternidad establecida entre diseñadores y artistas, el conocimiento mutuo, que puede generar otros proyectos, el apoyo brindado por distintas instituciones a esta experiencia, y la acogida del público a las presentaciones en pasarelas y galerías, hace pensar que el evento *Arte y Moda* se convertirá en una tradición que consolide las relaciones entre ambas manifestaciones.

NOTAS

¹Diseños de Dalmau pueden apreciarse en las salas del Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de La Habana.

²Aunque el Museo de Arte Colonial y la Casa de la Obrapia

atesoran algunos exponentes, no existe entre nosotros un museo del traje, que documente la historia de la imagen del hombre en Cuba.