

PORTADA, REVERSO DE PORTADA  
CROMOS INTERIORES y  
CONTRAPORTADA: Obras de Osnelo  
García (fotografías de Otto Pantoja).  
REVERSO DE CONTRAPORTADA:  
«Cuando la sangre se seca»,  
205 x 150 cm, óleo/lienzo, obra de  
Elvis Céllez, perteneciente a la  
exposición *Otra vez el hombre*,  
realizada junto a Harold López.

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

- 4 **ECOS QUIJOTESCOS (Y POR ENDEBORGIANOS) EN JOSÉ LEZAMA LIMA**  
*Carmen Alemany Bay* | Una interpretación de las referencias que hace el escritor cubano al *Quijote* en su monumental *Paradiso*, teniendo en cuenta sus lecturas de Borges.
- 9 **LAS ECONOMÍAS POLÍTICAS DE LA BELLEZA**  
*Raquel Scherr Salgado* | Belleza y feminismo, belleza y política, belleza y discriminaciones, belleza como mercancía sujeta a todas las reglas del capitalismo actual.
- 15 **EL ARCHIVO PERDIDO: «L'ÉVASION» DE MERCEDES MERLIN Y EL ARTE DE LA FUGA**  
*Adriana Méndez Rodenas* | La autora recupera y estudia un texto autobiográfico muy poco conocido de la Condesa de Merlin.
- 19 **LA CRISIS FAMILIAR DE LOS SANTA CRUZ-MONTAÍVO (1802-1808)**  
*Lohania J. Aruca Alonso* | Una familia cuyo destino inicial parecía ser el éxito, terminó, sin embargo, deshecha y arruinada en medio de un proceso de cambios en las relaciones entre la metrópoli y la colonia.
- 24 **UN CONDE HABANERO EN EL SIGLO DE LAS LUCES**  
*Carlos Venegas Fornias* | Reconstrucción de los últimos pasos cubanos del Conde de Mopox y Jaruco, padre de la Condesa de Merlin, a partir de una lectura cuidadosa e inteligente de inventarios de sus propiedades.
- 28 **SANTA CLARA DE ASÍS, EL ESPLENDOR DE UN CONVENTO PARA DONCELLAS DE ÉLITE (1644-1780)**  
*Lyding Rodríguez Fuentes* | Un fragmento de la historia de la Iglesia católica en Cuba, vista a través de los vínculos entre las principales familias habaneras con el primer convento establecido en la ciudad.
- 33 **LOS MÓVILES DE OSNELDO GARCÍA**  
*Jaime Sarusky* | Los móviles de su extraordinaria vida, los móviles en su excepcional obra artística. Entrevista con uno de los maestros que han merecido el Premio Nacional de Artes Visuales.
- 39 **UNA MIRADA CONTEMPORÁNEA AL DISEÑO EN REVOLUCIÓN Y CULTURA**  
*Lissete López Teijeiro* | Análisis del devenir gráfico de esta revista en los setenta que, además, ofrece nuevos matices sobre ese complejo y nada monocromático período.
- 43 **TEATRO ESCAMBRAY: LA PARTICULARIDAD COMO ALTERNATIVA**  
*Rafael González* | ¿Qué hacer si el público para el cual se creó un proyecto teatral, experimenta radicales transformaciones sociales y culturales? ¿Cómo enfrentar los retos que impone la estandarización propia de estos tiempos globalizados?
- 50 **TEATRO DE LOS ELEMENTOS EN EL REINO DE ESTE MUNDO**  
*Suleidy Peñate* | José Oriol, su director, nos cuenta del surgimiento y las peregrinaciones de este tenaz y osado grupo teatral.
- 54 **LETRAS SOBRE LAS TABLAS**  
*Amado del Pino* | Más de una veintena de títulos, en apenas cinco años, avalan la meritoria labor de Alarcos, una editorial destinada a divulgar temas y textos de interés para los teatreros cubanos.
- 57 **VISTAZOS**
- 62 **ESPACIO ABIERTO**
- 63 **A TIEMPO**  
Cien botellas de ron, los mangos y las guayabas | Emilio Comas Paret | Pedro Henríquez Ureña, ¿entre primicias y olvidos? | Chiqui Vicioso | Festival de cine francés: panorama intenso y variopinto | Frank Padrón | Individuos y solos. Hombres otra vez | Andrés D. Abreu



No. 2 |  
abril-mayo-junio  
de 2005 | Época V  
Año 47 de la  
Revolución,  
La Habana, Cuba

Cada trabajo  
expresa la opinión  
de su autor.

# JOSÉ LEZAMA LIMA



Carmen Alemany Bay

**N**o son pocas las referencias biográficas sobre José Lezama Lima en las que se apunta que el escritor cubano ingresó en 1920 en el Colegio Mimó, y es en esta época, o sea, aún no cumplidos los diez años, cuando lee *El Quijote* que «a pesar de los pocos años del poeta, le impresiona profundamente y le hace intuir que en la literatura existe una realidad ajena al tiempo y a la circunstancia», como afirma Armando Álvarez Bravo<sup>1</sup>. La hermana del autor, Eloísa Lezama Lima, abunda en esta idea y amplía algunos datos que nos pueden servir para contextualizar las referencias quijotescas que aparecen en *Paradiso*:

Mi hermano ingresó a los nueve años en el Colegio Mimó –colegio prestigioso de la época donde se había educado mi padre–, para iniciar su educación. De paso por la escuela gustaba narrar anécdotas de profesores y compañeros, que ocupan largos capítulos de *Paradiso* [...] A los nueve años

interpretaba el Quijote: «Don Quijote se me hacía una figura tan larga que se me perdía en la extensión de la llanura»<sup>2</sup>

Atendiendo a lo exagerado de estas afirmaciones, sí debemos reconocer que la lectura del *Quijote*, seguramente, fue una de las primeras que realizó Lezama en sus años de escolar, como seguramente también la hicieron los escolares cubanos o cualquier estudiante de enseñanza primaria en el ámbito de la lengua española en aquellos años; pero es lógico pensar que se trataría de una selección de textos e hiperbólico imaginar, como afirma Armando Álvarez Bravo, que el aún niño Lezama logró percatarse de que la literatura puede, e incluso debe, romper los moldes de la realidad. Podemos afirmar, en cambio, ya desde estas primeras líneas, que las referencias cervantinas y específicamente las quijotescas son bastante exigüas si las comparamos con otras referidas a autores españoles que sí

tienen presencia ineludible en la obra lezamiana. Sin embargo, el nombre de Cervantes aparece casi siempre en las listas de autores que más influyeron en el escritor cubano, quizá —y creemos que es así— porque el escritor que inmortalizó *La Mancha* es casi una referencia obligada<sup>3</sup> entre los escritores de habla hispana. También hay quien señala que el *Quijote* «es una de las fuentes magnas de *Paradiso*»<sup>4</sup> e, incluso, existen estudios específicos sobre la relación entre ambas obras como el realizado por Eliana Albala en *Paradiso: ruptura del modelo histórico*<sup>5</sup>. Por su parte, María Poumier señala la abundancia de locos en *Paradiso*, y su trato natural con los cuerdos, hasta el punto de que todos los equívocos son posibles<sup>6</sup>. Asimismo, sabemos por Manuel Pereira que «citaba mucho esta angustia de Cervantes: «de todas partes me llegan avisos de que me apesume» pero precisando que esos avisos iban dirigidos a él»<sup>7</sup>; pero el testimonio más interesante es el que nos da el propio Lezama en «Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*», en donde reseñó la siguiente nota: «Carácter sumular de la novela. No hay una novela, sino varias en una. El Quijote: la pastora Marcela, El curioso impertinente, El retablo de Maese Pedro. Se repasa la cultura de su tiempo: El donoso escrutinio del cura y el barbero en la biblioteca del Quijote.»<sup>8</sup>

La principal reflexión, en cambio, que Lezama hizo sobre el *Quijote* y sobre Cervantes se encuentra en un texto incluido en el capítulo IX de su novela *Paradiso*, uno de los más fundamentales de la novela si nos atenemos a lo que afirma Carmen Ruiz Barrionuevo: «La formación de Cemí en su camino de conquista de la imagen se realiza en los capítulos VIII y IX de *Paradiso*», para añadir que en los capítulos IX, X y XI, a través del diálogo, «se efectúa el aprendizaje de Cemí en pos de la imagen»<sup>9</sup>. Recordemos que es en este capítulo, el IX, en el que se describen cuatro días de la vida de José Cemí, días que corresponden con el comienzo de sus años universitarios y su entrada en el mundo de los adultos. El personaje presencia las manifestaciones universitarias y a partir de este hecho hace una crítica al sistema universitario que es ejemplificado con una clase sobre el *Quijote*: «Técnicamente» como ha señalado Raquel Carrió Mendiá «la narración se estructura como una secuencia de imágenes (fragmentación, desplazamiento del punto de mira del narrador) cercana a la técnica del montaje cinematográfico»<sup>10</sup>.

En cualquier caso, somos de la opinión de que el *Quijote* y la obra cervantina en general es una referencia que no terminó de fagocitarse dentro del extensísimo caudal literario de José Lezama Lima; pero, de todos modos, el diálogo que se establece entre Fronesís y Cemí acerca del *Quijote* y de Cervantes es lo suficientemente interesante para vislumbrar la opinión del escritor cubano sobre esta obra universal y, sobre todo, el valor de una opinión que discrepa de las que se hacen habitualmente sobre la obra. Además, el escritor cubano amplía el ámbito de las relaciones de Cervantes y del *Quijote* con otros referentes de la literatura universal y, desde la ficción, nos ofrece con vero-

similitud sus intuiciones sobre el proceso de escritura de la obra.

El comentario sobre el *Quijote* y, posteriormente, sobre Cervantes se podría dividir claramente en tres momentos. El primero comenzaría con la voz del narrador, quien describe a los universitarios en el patio después de recibir aquellas clases consideradas por esta voz como «tediosas y banales» porque «se explicaban asignaturas abiertas en grandes cuadros simplificadoros, ni siquiera se ofrecía un extenso material cuantitativo, donde un estudioso pudiese extraer un conocer funcional que cubriese la real y satisficiera metas inmediatas»<sup>11</sup>. En clara alusión al tiempo que Cervantes estuvo en galeras y, en comparación con la situación que viven los alumnos, el narrador señala: «Al final de las explicaciones, los obligados a remar en aquellas galeras, levantaban como una aleluya al llegar a las nuevas arenas de su liberación, y salían al patio. En esas arenas era donde los esperaba Ricardo Fronesís» (239). Es a partir de este momento en el que se exponen las deficiencias de los planteamientos académicos propuestos por «el vulgacho profesoral», que se contraponen a los propuestos por los personajes, fundamentalmente por Fronesís. Los argumentos profesorales sobre el *Quijote* que se exponían en las clases de la Universidad de La Habana en aquellos años, según el narrador, eran los siguientes:

La obra empezaba de esta manera porque Cervantes había estado en prisiones, argumento y desarrollos tomados de un romance carolingio (239)

Le daban la explicación de una obra finista, Don Quijote era el fin de la escolástica, del Amadís y de la novela medieval, del héroe que entraba en la región donde el hechizo es la misma costumbre», para añadir líneas más abajo que «Don Quijote seguía siendo explicado rodeado de contingencias finistas, crítico esqueleto sobre un rucio que va partiendo los ángulos pedregosos de la llanura. Esqueleto crítico con mandíbula de cartón y un pararrayo de hojalata (239-240)

En contraposición, el narrador y los personajes se encargarán de preparar toda una contrargumentación a estos planteamientos. Por ejemplo, se afirma que en las clases «No señalaban lo que hay de acto participante en el mundo del Oriente, de un espíritu acumulativo instalado en un ambiente romano durante años de su juventud, que con todas las seguridades del Mediterráneo Adriático, se abre a los fabularios orientales» (239). Esta primera propuesta que nos hace el narrador sobre la presencia de lo oriental en el *Quijote* se refuerza con la intervención de Fronesís con la que comenzaría, según nuestro criterio, el segundo momento textual. Fronesís apunta:

En mi opinión Don Quijote es un Simbad, que al carecer de circunstancia mágica del ave rok que lo transportaba, se vuelve grotesco. Como Simbad hace salidas, el ave rok puede transportar un elefante, pero si tiene que levantar un esqueleto y dejarlo caer sobre una peladura de roca, el resultado es un grotesco sin movilidad, se muere mientras va

**Profesora de la Universidad de Alicante, donde ha fundado y dirige el Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.**

ovillando su hilo, pero como no tiene centro umbilical, se trata de un esqueleto, va formando como centro sustitutivo un rosetón de arena en una llanura de polvo. El ave rok levita a Simbad y lo lleva a *l'autre monde*, pero Sancho y su rucio gravitan sobre Don Quijote y lo siguen en sus magulladuras, pruebas de su caída icárica (240).

El texto, creemos, no tiene desperdicio. A diferencia de lo que se opinaba en las clases, Fronesis –y por tanto Lezama– no cree que el personaje del Quijote sea un «Esqueleto crítico con mandíbula de cartón y un pararrayo de hojalata», sino un personaje que pertenece a la estirpe de los héroes, pero de los héroes participativos a pesar de su aspecto grotesco. Por ello, tomando como referencia una de las historias que se intercalan en *Las mil y una noches*, la de Simbad el marino, Fronesis compara ambos personajes; pero en contrapartida el Quijote es un héroe grotesco porque carece de la «circunstancia mágica», lo que nos lleva a otro tipo de planteamientos sobre lo que significó y significará el *Quijote* en la concepción de la novela moderna. Sabemos que, efectivamente, lo mágico no está presente en las peripecias del hidalgo –por algo el *Quijote* es la novela de la anti-magia–, porque lo mágico está en la mente del personaje, por eso es grotesco; pero sus acciones son igualmente las de un héroe: a partir del *Quijote* lo mágico pasará a ser territorio de lo mental, mientras que en *Las mil y una noches* y en narraciones sucesivas lo mágico era patrimonio de lo exterior, en este caso materializado en la historia del ave rok. Esta ave sí puede, desde el terreno de lo mágico, transportar un elefante; pero en el caso hipotético de tener que transportar a un esqueleto –a Don Quijote, entiéndase– «el resultado es un grotesco sin movilidad» que en sustitución del ombligo –que no tiene, «se trata de un esqueleto»– «va formando como centro sustitutivo un rosetón de arena en una llanura de polvo». Esta imagen como posibilidad, de las múltiples que se insertan en la novela, nos remite, por una parte, a otra imagen archiconocida del *Quijote*: la del hidalgo en el suelo después de enzarzarse con las aspas del molino (capítulo 8 de la Primera parte): no ha sido un ave mágica la que lo ha transportado y lo ha dejado caer, sino unas viejas aspas de un deteriorado molino castellano. Por otra parte, esta imagen contiene en sí algo esencial en Lezama como es la importancia y las implicaciones del círculo –en este caso metaforizado en un rosetón– en el sistema poético del autor de *Paradiso*. Dice Abel Prieto que «El sistema poético lezamiano gira en círculo en medio de la tempestad hasta encontrar un círculo, azul inalterable con bordes amarillos, en el lente cuadriculado de un prismático, para luego –interminablemente– comenzar de nuevo su combate sin saciarse.»<sup>12</sup>

Volviendo a las muestras de lo grotesco del personaje, éstas se afianzan con lo que Fronesis apunta al final del texto citado: mientras el ave rok le ofrece a la historia la capacidad de lo mágico porque lleva a Simbad a otros mundos, Don Quijote, en cambio, tiene como satélites a dos seres, Sancho y su rucio, que a

diferencia del ave rok no son mágicos, y por ende, convierten al personaje en más grotesco si cabe.

En el fondo de todo esto subyace la idea de que a pesar de que el espacio narrativo y los personajes del *Quijote* no estén dentro del terreno de lo fantástico, esta historia no deja de tener la misma poeticidad que historias como la de Simbad, porque son las circunstancias –como podremos constatar ampliamente más adelante– las que le restan el halo de heroicismo al personaje. Este mismo pensamiento ya fue expuesto por Jorge Luis Borges en «Parábola de Cervantes y de Quijote», escrito a comienzos de 1939. Apuntaba ya en aquellos años el argentino:

En mansa burla de sí mismo, ideó un hombre crédulo que, perturbado por la lectura de maravillas, dio en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos que se llamaban El Toboso o Montiel.

Vencido por la realidad, por España, Don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.

Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII.

No sospecharon que los años acabarían por limar la discordia, no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto.

Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.

Es decir, que aquello que pudiera parecer grotesco en sí también puede tener la capacidad de lo mágico, de lo poético, como hizo célebremente, y quizá sin intuirlo, Miguel de Cervantes quien desde un mundo totalmente real le dio a su personaje la capacidad de vivir una fantasía que parecía más que real.

En cualquier caso, esas historias que ocurren en *Las mil y una noches* no son –como pudiera parecer– sólo reflejo del Oriente, sino que también pueden ser patrimonio de Occidente; de ahí la factible implicación entre Simbad y el Quijote, y como dijo también Borges en «Las mil y una noches», texto incluido en el libro *Siete noches*: «En *Las mil y una noches* hay ecos del Occidente. Nos encontramos con las aventuras de Ulises, salvo que Ulises se llama Simbad el Marino. Las aventuras son a veces las mismas (ahí está Polifemo)»<sup>13</sup>, y ahí está también el Quijote.

Esa imagen comparativa que nos da Lezama –a través de Fronesis– de Simbad y del Quijote proviene, sin duda, de Borges; incluso la selección que hace Fronesis del ave rok transportando un elefante ya fue rescatada por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero en «El ave Rok». En este texto se sacan a colación los viajes de Marco Polo en que el viajero veneciano apuntó: «El Roc es tan fuerte que puede levantar en sus garras a un elefante, volar con él por los aires y dejarlo caer desde lo alto para devorarlo después»<sup>14</sup>.

Este segundo momento del texto, compuesto por la intervención de Fronesis, se completa con una historia no del todo real, pero que tal como la cuenta Lezama,



tiene amplias implicaciones literarias, como es que Cervantes y Mateo Alemán, el autor del *Guzmán de Alfarache*, coincidieron en la cárcel. Si bien es verdad que ambos sufrieron prisión en la cárcel de Sevilla, es muy improbable que ambos coincidieran; de ahí la capacidad de Lezama de inventar una historia posible pero irreal, repleta de sugerencias, que creemos tiene una doble finalidad: por una parte, añadir nuevos aditivos a la definición de *su* Quijote y, por otra, contraponer dos visiones de la vida en la literatura: mientras que Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache* se muestra determinista y nos da una visión del ser humano como pecador, pero con posibilidades de redención; Cervantes, lejos de esta mezcla del devenir como sumas de lo divino y de lo humano, propone el libre albedrío como la mejor muestra de la libertad del hombre.

Como se nos dice en el texto, cuando ambos supuestamente coinciden en la cárcel, Cervantes escribe el *Quijote*; Alemán, por su parte, había escrito ya la primera parte de su obra más conocida: «Mientras Cervantes va escribiendo el *Quijote*, a su lado Mateo Alemán está escribiendo la vida de un santo, Antonio de Padua, que lucha contra un dragón, multiplicado en innumerables espejos diabólicos para su tentación» (240). Lezama se refiere a la *Vida y milagros de San Antonio de Padua* que fue publicada en Madrid en 1602. Después de exponer esta situación imaginaria se hace un comentario muy jugoso sobre el *Quijote*: «Si Cervantes hubiese querido escribir contra los libros de caballería, y esa es una de las tonterías que le hemos oído al profesor esta mañana, hubiese escrito una novela picaresca» (240). Efectivamente, son muchos los críticos que han manifestado que ésta es una novela contra los libros de caballería, sin pensar que lo que hizo Cervantes fue una parodia de este tipo de literatura y que, lógicamente, y éste me parece un juicio muy certero puesto por Lezama en boca de Fronesis, que la antítesis de las novelas de caballería es precisamente la novela picaresca. Y a continuación completa su visión sobre el personaje del Quijote tomando como referencia a San Antonio de Padua:

pero no, lo que hace es un San Antonio de Padua grotesco, que ni siquiera conoce los bultos que le tientan. Esa mezcla de Simbad sin circunstancia mágica y de San Antonio de Padua sin tentaciones, desenvolviéndose en el desierto castellano, donde la hagiografía falta de circunstancia concupiscible para pecar y la lloviznita de gracia para mojar los sentidos, se hace un esqueleto, una lanza a caballo. (240)

Recapitemos. En primer lugar creo que la comparación entre San Antonio de Padua y el Quijote es el verdadero hallazgo de Lezama, ya que la relación entre Simbad y el hidalgo –como ya hemos dicho– la había establecido anteriormente Jorge Luis Borges. Sin embargo, es un San Antonio muy lezamiano. A San Antonio nunca se le ha representado con un dragón, en cambio, el autor de *Paradiso* lo incorpora para darle un aspecto más demoníaco al asunto, y que la santidad del santo sea mayor; ni tampoco tuvo grandes tenta-

ciones más allá de las normales, las mujeres. Pero si a Lezama le ha interesado hacer coincidir en la cárcel a Cervantes y a Mateo Alemán es por algo y, además, si señala que Alemán estaba escribiendo la biografía de San Antonio de Padua y conectar eso con la escritura del *Quijote*, también quiere decir algo. Puestos a adivinar, San Antonio sí fue muy venerado por ser un gran predicador y por su capacidad extraordinaria de socorrer y remediar a los pobres, a los ancianos, a las mujeres y a los necesitados: un Quijote *avant la lettre*. Vida y ficción nuevamente se entrelazan.

En cualquier caso, Lezama equipara en calidad de héroes al Quijote con Simbad y con San Antonio de Padua; pero mientras que los dos últimos van acompañados por una circunstancia mágica –Simbad con el ave rok y el Santo con el dragón y las sucesivas tentaciones que simbolizan el pecado–, el Quijote tiene como circunstancia a dos seres reales desposeídos de cualquier tinte mágico, a Sancho y a su rucio, que al no ser mágicos convierten al Quijote en un ser grotesco; porque Sancho no es grotesco –como comúnmente se cree– sino que es su Señor quien, desde su locura, quiere convertir a su acompañante y a todo aquello que él vive en algo mágico. El resultado es bien evidente, el ave rok con su circunstancia mágica transporta a Simbad a otros mundos, San Antonio con su fe supera las tentaciones; pero Quijote, aún siendo un héroe, no está rodeado de ninguna circunstancia mágica; ni siquiera le acompaña el espacio, «el desierto castellano», en donde tienen lugar sus locuras; por eso «se hace un esqueleto, una lanza a caballo». Creo que con estas comparaciones Lezama, en boca de Fronesis, dignifica al personaje, le hace justicia a pesar de la insistencia en lo grotesco. Lo que quizá no han visto ni Fronesis, ni su creador Lezama, es que lo que el personaje pierde en circunstancia mágica lo gana en circunstancia humana y por eso el *Quijote* es el paradigma de la nueva novela moderna.

Después de las reflexiones de Fronesis, y aquí comenzaríamos con lo que nosotros hemos considerado el tercer momento del texto, entra en el diálogo José Cemí. Este intercambio de ideas que mantienen los personajes a lo largo de toda la novela, y en este capítulo específicamente, son una prueba de los sugerentes y densos diálogos que constituyen una de las mayores riquezas de *Paradiso*. Con esta intervención de Cemí se reflejan, más que nunca, algunas de las ideas señeras de José Lezama Lima. El muchacho comienza haciendo una crítica de la crítica y enseguida sale a colación Menéndez Pelayo: «La crítica ha sido muy burda en nuestro idioma. Al espíritu especioso de Menéndez y Pelayo, brocha gorda que desconoció siempre el Barroco» (240). Basta sólo revisar algunos escritos del escritor cubano para darnos cuenta del menosprecio que éste siempre tuvo hacia el crítico español: las razones son evidentes, Menéndez y Pelayo negó sistemáticamente la importancia que tuvo el Barroco en América, lo que precisamente es la base fundamental del pensamiento lezamiano. Por eso, Cemí apunta que el Barroco «es lo que interesa de España y de España en América» (240). La crítica a la crítica se

amplía con un ataque a la filología alemana y con gran ironía señala que «Cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y estudian en él las cláusulas trimembres acentuadas en la segunda sílaba» (241); y a diferencia de estos estudios propone los que realizó Thibaudet con la obra de Mallarmé. Es a partir de estos momentos en los que Cemí sacará a colación dos referentes obligatorios en el caudal literario de José Lezama Lima: Góngora y el Inca Garcilaso, y vamos comprobando cómo Lezama —a través de la intervención de Cemí— se lleva el agua a su caudal. A partir de la supuesta coincidencia y la relación literaria que mantuvieron Góngora y el Inca en Córdoba, el escritor cordobés incorporará nuevos y «americanizados» materiales a su obra: la referencia incaica y, sobre todo, «los relatos que le hacía el Inca Garcilaso a Góngora de una de las eras imaginarias, la tierra despidiendo imágenes, tienen que haber sobresaltado los sentidos del Racionero mayor, en el momento en que se llevaba una enorme ración para su metáfora y su venablero» (241). Nuevamente nos aparece el acostumbrado entrelazamiento lezamiano entre lo imaginario y lo posible para incluir sus teorías sobre las eras imaginarias. En cualquier caso, como vemos, se han cambiado los términos: es el español el que recibe el influjo del americano y no a la inversa, como la crítica más rancia y partidaria ha hecho ver durante años. La satisfacción de Fronesis no puede ser mayor al comprobar que el joven universitario ha captado la importancia y la esencialidad de lo americano.

El texto termina con un colofón que ratifica el resultado de esos primeros aprendizajes de Cemí hacia el saber literario:

Cervantes y Góngora —sentenció Fronesis para sentirse más cerca de Cemí—, hacen literatura.

Santa Teresa y Quevedo hacen otra cosa —respondió Cemí, como para no dejar el tema concluso y volverlo a reavivar. Sonó el timbre para la otra clase (241).

Fronesis, tomando nuevamente al autor del *Quijote* que ha sido el tema de la discusión, añade la presencia de Góngora sacado a colación por Cemí. Esta intervención que podría considerarse un mero comentario, lógicamente, no lo es. Mientras que Cervantes y Góngora todavía hablan desde la prosa o el verso de una literatura de héroes, todavía gozan de lo literario en un sentido puro equiparando literatura y disfrute; Santa Teresa y Quevedo «hacen otra cosa», la literatura para ellos tiene una clara finalidad en la que tiene mucho que ver lo personal y lo «profesional», finalidad que escapa a la esencialidad primera de la literatura; para ellos lo mágico y el idealismo literario —a diferencia de Cervantes o de Góngora— serán unos parámetros más de la nueva concepción de lo literario. Resumiendo, Lezama rinde tributo a Cervantes y al *Quijote* en este capítulo esencial de *Paradiso*. Nuevamente el *Quijote*, como obra maestra que es, ha servido para ejemplificar y le ha servido al escritor cubano para, como siempre, darnos su punto de vista, para enseñarnos como fagocita textos de otros, para

mostrarnos su propia visión de esta obra excepcional escrita en español, para indicarnos sus gustos y manías y para —en fin— ver más allá de los textos y más allá de lo ya calcificado por la crítica dentro de un sistema coherente de creación y pensamiento como el leza - miano.■

#### NOTAS

<sup>1</sup> Armando Álvarez Bravo, «Órbita de Lezama Lima», *Lezama Lima* (edición de Eugenio Suárez-Galván), Madrid: Taurus, 1987, pág. 52.

<sup>2</sup> Eloísa Lezama Lima, «Mi hermano», *Lezama Lima*, *ibid.*, pág. 21.

<sup>3</sup> En una entrevista, «Un cuestionario para José Lezama Lima», realizada al autor por Salvador Bueno, ante la pregunta de «¿Qué libros influyeron más en usted y decidieron el camino de su obra?», Lezama Lima responde: «Los libros y las palabras que más he repasado son los de los fundadores de religiones, Laotzé, Buda, el doctor Kung-Fu, la Biblia. La dialéctica griega y la Ananké, Platón y los trágicos griegos, Santo Tomás de Aquino y el Dante, Vico, Cervantes, Góngora, Quevedo, Goethe, Mallarmé, Claudel, Valéry, Proust y Martí» en José Lezama Lima, *Paradiso* (edición crítica Cintio Vitier, coordinador), Madrid: Colección Archivos, 1988, pág. 729.

<sup>4</sup> Roberto Friol, «Paradiso en su primer círculo», en *Paradiso*, *ibid.*, pág. 556.

<sup>5</sup> Eliana Albala, *Paradiso: ruptura del modelo histórico*, México: UNAM, 1985. *Vid.*, capítulo V.

<sup>6</sup> *Vid.*, María Poumier, «Foción Erasmo Lima, elogio de la locura en *Paradiso*», *Locos, excéntricos y marginales en la literatura latinoamericana* (coordinador Joaquín Manzi), Poitiers: CRLA-Archivos, 1999, vol II.

<sup>7</sup> Manuel Pereira, «El curso délfico», *Paradiso*, *ibid.*, pág. 611.

<sup>8</sup> José Lezama Lima, «Manuscritos de Lezama», *Paradiso*, *ibid.*, pág. 711.

<sup>9</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo, «*Paradiso* o la aventura de la imagen», *Paradiso*, *ibid.*, pág. 179.

<sup>10</sup> Raquel Carrió Mendía, «Resúmenes críticos de los capítulos de *Paradiso*», *Paradiso*, *ibid.*, pág. 662.

<sup>11</sup> En adelante, cuando cite el texto de *Paradiso*, lo haré por la ya citada edición de Cintio Vitier y, después de la cita, anotaré el número de página entre paréntesis. pág. 239.

<sup>12</sup> Abel Prieto, *Confluencias de Lezama*, La Habana: Letras Cubanas, 1988, pág. XVII. Más adelante añadiré: «En este nuevo sentido lucha por imponerse un esquema circular, donde la angustia por el presente y el futuro inciertos se disuelven en un proyecto cerrado, con todas las respuestas girando en las aguas de la salvación. Si en 1946 saludaba los «círculos concéntricos» de Chesterton para entender el pasado de Inglaterra, veinte años después afirma que: «La imagen actuando en la historia se obliga a completar, a formar esferas» (pág. XXV).

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, «Las mil y una noches», *Siete noches*, México: FCE, 1980, pág. 70.

<sup>14</sup> Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, «El ave Rok», *El libro de los seres imaginarios*, Madrid: Alianza, 1978, pág. 41.

Nada ha marcado una influencia tan grande sobre la mente del hombre como el aspecto físico, y no tanto la apariencia física como la convicción de que uno es atractivo o inatractivo.<sup>1</sup>

L. Tolstoi

# Las Economías Políticas de La Belleza



Raquel Scherr Salgado

**E**n 1970, en los mismos años en que el feminismo cobró fuerza en los Estados Unidos, empecé mis estudios para el doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de California, Berkeley, y comencé también la cotraducción al español de *Nuestros cuerpos, nuestras vidas*, un libro escrito por un colectivo de mujeres norteamericanas que iba a revolucionar el pensamiento sobre el tratamiento médico de la mujer.

Doy estos datos porque sirven para localizar mi interés en el tema sobre la política de la belleza femenina, un tema no ortodoxo en los estudios clásicos que yo cursaba, y especialmente problemático para una mujer que se definía como feminista. Por cierto, en esos días, el tema se podía discutir en la filosofía, el arte y la literatura, pero sólo en términos estéticos o éticos.

En la academia norteamericana todavía no existían departamentos de Estudios Culturales, en los cuales hoy día no es mal visto estudiar el cuerpo femenino como tema social, cultural o, según afirma Judith Butler, como cuerpo que se transforma, por medio de su reiteración y rearticulación, en materia visible

**Profesora de la Universidad de California, Davis. Doctora en Literatura Comparada. Este texto fue leído por la autora en R y C el 28 de marzo pasado.**

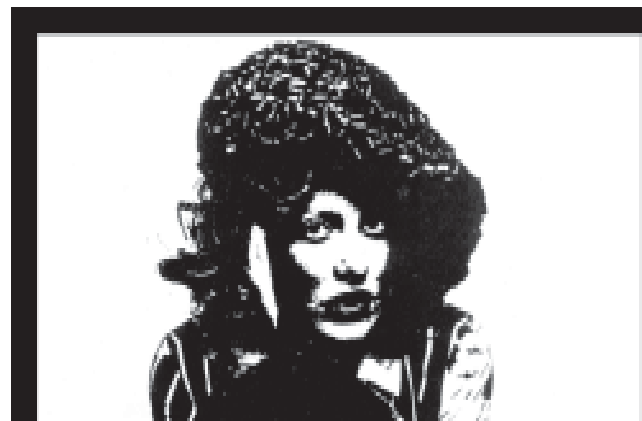
Fotomontajes:  
Obras de Frémez

y viva del poder.<sup>2</sup> Hoy, en estudios teóricos, el cuerpo nos interesa por ser objeto de manipulación, de la opresión, y de la mirada masculina. Desde luego, Freud nos ha dicho que «el placer que nos da la belleza tiene un efecto suavemente intoxicante.»<sup>3</sup> Pero insiste en que «la belleza no tiene utilidad obvia; ni una necesidad cultural perceptible.» Butler solo nos habla del cuerpo femenino como objeto teórico, y en la vasta obra de Freud éstas son las únicas palabras acerca de la belleza femenina. Aunque poetas y filósofos han hablado mucho del poder «intoxicante» de la belleza femenina, poco se ha hablado del sufrimiento que pasa la mujer para alcanzar una belleza física que, según Freud, «no tiene utilidad obvia.»

Y aún menos se habla del poder que la belleza ejerce en la cultura, la política y la economía de los Estados Unidos, ni del hecho que la búsqueda de la belleza duplica el mecanismo del capitalismo, que, por fuerza, continuamente está obligado a buscar, o inventar, nuevos mercados para mantener su imperio. Por cierto, la búsqueda de la belleza está surtida con el optimismo y las promesas que este mismo mercado fomenta. Integral al capitalismo es su enorme capacidad de reinención. Como lo han demostrado Negri y Hardt, el imperio se alarga y fortalece no sólo por la ocupación y las conquistas imperialistas, sino también por la producción de nuevos imaginarios de consumo, derecho y reciclaje, dentro de los cuales el imaginario de una belleza corporal, siempre más elusiva, no deja de estimular deseos sin fin.

En efecto, la belleza que la mujer busca es efímera y evanescente. Desde el punto de vista mercantil, no hay necesidad de reinención radical porque la belleza nos presenta una meta sin fin, un deseo inagotable y un sufrimiento promovido por esta misma inagotabilidad. El deseo que domina a la mujer y el martirio que ella pasa para ser bella, nos pueden decir algo importante no solo sobre la política de la belleza, sino también sobre los mercados libres que estimulan el deseo y que causan un sufrimiento innecesario e insuperable por cosas que «no tienen utilidad obvia.»

Por eso sorprende aún más que en los años sesenta y setenta, cuando florecían los movimientos de liberación, el tema de la belleza se discutía solamente en las páginas sociales de periódicos y revistas, pero nunca en círculos feministas. En esos círculos la palabra «belleza» era tabú, por ser un tema frívolo y, para las jóvenes feministas del momento, un tema políticamente peligroso. Desde luego, estábamos tratando de desligarnos de la hegemonía masculinista, de desatarnos de lo que veíamos como una esclavitud, y de protestar contra las imágenes falsas que nos imponían. Imágenes que eran parte de un modo de actuar, de vestir, un modo de ser un objeto meramente sexual para la mirada masculina. Para la política feminista de esos años era preciso cumplir con un compromiso político fundamental: «desvestirnos» de todos los productos culturales que



nos tenían atadas, y de nuestra dependencia de la aprobación masculina. Por supuesto, había razones importantes en estas reacciones «anti-belleza» entre las jóvenes norteamericanas, en las cuales figuraba un rechazo a cuanto podía ser interpretado como una valoración pequeñoburguesa. Sin embargo, para mí, no mencionar la belleza constituía una forma de no analizar el poder real que tiene ésta sobre nuestras vidas, de no comprender su fuerza en otra economía específica que sometía a la pobreza tanto a las mujeres blancas, que habían ya pasado los veinticinco años, como a las mujeres de color; porque la belleza era, y sigue siendo, sumamente anti-vejez y racista.

Al analizar la paradoja en que nos encontrábamos como mujeres jóvenes, una colega y amiga, la profesora de Lingüística Robin Lakoff, y yo, nos propusimos escribir un libro intitulado *Face Value: the Politics of Beauty* en que, entre otras, adelantamos una teoría bancaria y consumidora de la belleza.<sup>4</sup> Según nuestra teoría, mientras más edad tiene un hombre (por supuesto, un hombre blanco y de clase media), más dinero puede acumular; al seguir con esta ley rudimentaria, cuanto más dinero tiene el hombre, mayor es su valor social y político. Así el capital, real y simbólico, del hombre va acumulándose con los años, y su valor inevitablemente aumenta en un tipo de evaluación económico-cultural. Para la mujer ocurre lo inverso. Bajo esta formulación, cuanto más belleza, mayor será su valor económico; y como la juventud es aliada de la





belleza, la mujer comienza con un depósito bancario enorme, pero, según envejece, va desapareciendo. Hoy quizás es obvia esta formulación. Bourdieu ha particularizado este arreglo de capital real y simbólico en términos de lo que él define, estrictamente, como capital cultural. Sin embargo, me parece que esta definición debe ser reinsertada en el campo económico y, para mayor precisión, bancario; pues los beneficios que suministra a la mujer joven el monetarismo de la belleza, en mucho sobrepasan al poder adquisitivo del hombre joven, quien debe esperar hasta la madurez para poder valorarse al nivel de una mujer bella y muchos años menor.

Además, la teoría de Bourdieu no toma en cuenta la manipulación del mercado simbólico. Aunque hablar abiertamente de la fórmula bancaria de la belleza sigue siendo tabú, tal como lo era en esos días tempranos del feminismo, en ciertos círculos de la burguesía neoliberal se habla de la cirugía cosmética, pre-sentada no como método drástico de alterar el cuerpo, sino como una «autoayuda» para «actualizar» el «ser interior.» Se intenta eliminar así el estigma que padecemos cuando ligamos la belleza con fines económicos. Claro, nuestra búsqueda de la belleza es más compleja que la relación básica que nuestro aquí, pero me parece difícil negar la conexión entre aquella y el poder simbólico y pseudo-económico que ejerce la mujer.<sup>5</sup>



No ha cambiado mucho desde entonces. Aunque la mujer puede hoy ejercer por un periodo más prolongado su poder simbólico, se le hace difícil, al igual que en aquellos años tempranos del feminismo, hablar directamente sobre cuánto debe controlarse para lucir bella, o como nos dice Baudelaire en su «Elogio del maquillaje», cuánto debe *souffrir pour être belle*. En efecto, a las mujeres nos está prohibido hablar directamente de los beneficios o sufrimientos que nos puede traer la belleza. Mientras un hombre, por ejemplo, puede hablar de la dificultad de ganar y ahorrar dinero, y exhibir el poder que el dinero le otorga. A lo largo de la historia, la mujer ha sido un chivo expiatorio en el altar de la belleza. Sufre en silencio sus imperfecciones y despliega un poder ilusorio porque, como ella bien sabe, no lo ha ganado por sí misma, sino que otros se lo confieren.

Sobre el costo, baste un ejemplo: acabo de leer en *The New York Times* sobre una irlandesa, la Sra. Cregan, que en la mañana del 17 de marzo del 2005 al salir de su casa solo dijo a su marido, un granjero, que iba a Dublín. Pero, con el dinero que había ahorrado, en vez de ir a Dublín, abordó un vuelo a Nueva York para aprovecharse de los servicios del médico cirujano Dr. Sachs. Un par de días después, la

Sra. Cregan murió de complicaciones quirúrgicas.<sup>6</sup> El artículo no hacía hincapié en su muerte, sino en la multitud de mujeres que, silenciosamente, han pagado una buena cantidad de dinero, para someterse con malos resultados a un médico de prácticas cuestionables. ¿A cuál precio se obtiene la belleza? Sin duda, la economía consumidora hace potente y real el alto costo de la belleza. Las corporaciones ganan más de mil millones de dólares gracias a este sufrimiento. Por una parte, nos venden hamburguesas McDonald's y, por otra, nos dicen que no somos lo bastante delgadas, ni jóvenes; nos dicen que nuestros ojos no son suficientemente redondos, y nuestras narices, senos y caderas no resultan lo chicos que se requieren; y de un momento a otro nos dicen que la moda ha cambiado y que tenemos forzosamente que lucir caderas más grandes y más redondas. Con esta desmembración simbólica, las corporaciones que nos venden perros calientes por una parte, y píldoras para dieta por la otra, anticipan la desmembración que la cirugía realiza.

Queriendo capital cultural, en el sentido que lo entiende Bourdieu, nos sometemos a la navaja para que nos corten unos kilos de cadera, nos arreglen esos ojos asiáticos, nos hagan estrechas nuestras narices y anchos nuestros labios, o para que nos quiten las arrugas. Sin hablar del racismo, en Occidente el oprobio más grande es la vejez, no porque nos hace conscientes del dominio de la muerte, sino porque plasma nuestra inutilidad social y política. Viejas y jóvenes mujeres, y en estos tiempos modernos también los hombres, estamos sometidos a la dictadura de la belleza. Y hoy, como ayer, no decimos nada. Sufrimos en silencio.

## II

Aunque para mis amigas feministas académicas hablar de la belleza era tabú, obraba como un lujo que podían fácilmente acomodar, ya que no se veían obligadas a enfrentarlo constantemente en otras áreas de sus vidas. Indudablemente, el feminismo pedía la igualdad económica y política que, se esperaba, tendría la fuerza de subvertir las leyes de una economía bancaria y consumidora bajo la cual vivía la belleza. Lo que no entendíamos bien era que una cultura regida por el mercado, creara una contrafuerza capaz de subsumir aún ganancias reales, gracias a un dominio psicológico-ontológico del cual, como el tabú acerca de la belleza, es difícil hablar y comprender.

Como hija de mexicana viviendo en una sociedad predominantemente anglosajona, para mí el tema de la belleza no era sólo una teoría económica, sino también una cuestión ontológica con raíces en una falsa conciencia racista contra la que el feminismo académico de esos días no quería molestarse (en mi círculo académico yo era la única mujer de color). Desde niña, en los años cincuenta —los mismos años en que se luchaba por los derechos legales y civiles en el sur de los Estados Unidos—, la gente me hacía el mismo interrogatorio: «Dime, me preguntaban, ¿qué eres tú?» En Miami, adonde en 1938 se habían

mudado desde Maryland mis tíos paternos, la gente preguntaba si era puertorriqueña; en San Francisco, si era euroasiática; y en Berkeley, California, mis coetáneas escolares chillaban con deseos de insultarme: «allí va la negrita». Como en esos días había pocos mexicanos en Berkeley, no sabían ni cómo llamarme ni clasificarme. Como mezcla mexicano-judía, yo constituía un sujeto interrogado, un «¿qué eres tú?», un «no sé qué eres», una fulana de tal, o en las palabras de Althusser: un sujeto «interpelado». Yo me conocía a mí misma como un signo de interrogación.<sup>7</sup>

La mayoría de los niños comienzan su educación nombrando, ordenando, categorizando lo que les rodea; pero es usual en los Estados Unidos que un niño no negro y no blanco, no tenga permiso para responder a la pregunta *¿quién eres?*, con un «yo soy.» Al contrario, la mayor parte de niños visiblemente mestizos aprenden a responder a la pregunta «¿qué eres tú?» —una pregunta de por sí reificadora— con un gesto narrativo. El que no es ni de un color ni de otro, aprende desde niño a ver el mundo como un punto conflictivo, de tensión, un punto que reside en medio de la paradoja y da cuerpo a la ilegitimidad. Como explica un dicho árabe, «Dios creó al hombre blanco. Dios creó al hombre negro. Pero el diablo creó al mestizo.» En el mundo de lo bello, el diablo es feo.



Cuando en 1943 mi madre cruzó la frontera de los Estados Unidos, en el momento en que puso pie en tierra ajena se transformó de mexicana en gente de color, y continúa siendo gente de color; e inmediatamente perdió su legitimidad. De esta forma, mi madre y mi padre, un hombre judío casado con una mujer de color, se encontraron en Tejas expulsados tanto de los hoteles reservados para blancos como de los reservados para negros. Sin encontrar alojamiento, pasaron su luna de miel en un parque. En un país donde todo se ha medido en negro y blanco, y donde por ley una gota negra era contaminación total, quienes no eran blancos eran negros o de color, y en una tercera parte de nuestros Estados Unidos, ser de color significaba que no se les permitía derecho alguno.

### III

Al mismo tiempo que el feminismo brotaba para exigir igualdad económica y legal para la mujer, alianzas étnicas comenzaron a surgir. Dadas las exigencias similares para igualdad económica y legal en ambos movimientos, es curioso pero no nos sorprende que, mientras el feminismo mantenía bajo silencio el tema de la belleza, los movimientos étnicos, en particular el de los negros, hacían hincapié en lo físico: enfrentaban el monopolio de lo blanco como paradigma de lo bello. Si las feministas cubrían su agonía privada, es porque tenían el lujo de cubrirla. En la economía de la belleza existen los pobres (una clase muy grande sin ningún depósito en el banco) y los ricos (donde la mujer blanca, como hemos visto, comienza con grandes depósitos). El genio de los primeros movimientos étnicos estriba en su comprensión de que el racismo era invención de fuerzas imperialistas y capitalistas que necesitaban clasificar y transformar en «otros», a los seres subyugados. Nada más fácil que convencernos de la falta de belleza física de estos «otros». Ahora es obvio el poder simbólico y real de los estereotipos, pero las lecciones de Hitler eran todavía nuevas en esos días.

No hay ninguna persona de mi generación que no recuerde el grito «black is beautiful» (lo negro es bello), surgido en el mismo campus de la Universidad de Berkeley donde yo me sumé al movimiento feminista. ¿Quién podrá olvidar la confusión, la incredulidad, el miedo y, para muchos de nosotros, la reflexión profunda que ese grito resonante causó?<sup>8</sup> Ese grito de guerra encerraba un enorme poder, porque en el mundo de los años sesenta y setenta lo negro todavía no se percibía como bello, y la idea de una belleza no blanca resultaba espantosa. Como ya lo había predicho el sociólogo racista Abel Bonnard en los inicios del siglo XX, «el racismo es el deseo de poner un alto a la degeneración».<sup>9</sup> La meta de las leyes racistas es impedir cualquier posibilidad de «degeneración», cualquier posibilidad de belleza no blanca. Y la cara visible de esa degeneración —la fealdad completa— era la cara negra. De hecho, no fue hasta el año 1968 que la Corte Suprema de los Estados Unidos legalizó la mezcla de razas.

Por muy buenas razones, ese grito aterrador para los blancos emergió como lema político de las Panteras Negras, cuyas armas eran, hasta cierto punto, secundarias al concepto revolucionario de que la belleza podía lucirse en cara negra. Revindicar al negro como bello fue un acto político profundo porque articuló por primera vez que la raza, al igual que la belleza, es una construcción hecha por los que están en el poder y es una ficción. Aunque teorías del construccionismo han ido y venido, en los años sesenta y setenta era tan poco ortodoxo sugerir que la raza y la belleza (ligadas en la imaginación popular) formaban parte de una creación imperialista, como proponer que lo negro podría verse como bello. El grito «black is beautiful» era sumamente revolucionario.

La observación de Tolstoi de que no hay marca más profunda en la mente del hombre que «la convicción de que uno es atractivo o inatractivo», nos da una visión psicológica del poder de la belleza. Si obtenerla es penoso, doloroso, agonizante y costoso para la gente blanca, cuánto más no será el efecto psicológico sobre los millones de mujeres y hombres que por el color de su tez o rasgos físicos no blancos, han estado condenados a no cruzar jamás al territorio de la belleza. Hablando de sus protagonistas, los Breedloves, en su novela *El ojo más azul*, Toni Morrison nos revela el imperialismo de la belleza:

«Los mirabas bien y te preguntabas por qué eran tan feos...y luego te dabas cuenta de que su fealdad venía de la convicción de que eran feos. Era como si un señor misterioso y todopoderoso les hubiera dado un manto para vestirse de fealdad y ellos lo habían aceptado incondicionalmente. El señor les había dicho: ustedes son una gente fea. Ellos se miraban y no veían nada para contradecir ese dictamen; en efecto, lo que veían en cada anuncio, cada filme y cada mirada apoyaba lo que el señor les había dicho.» La crueldad del imperialismo de la belleza, como todos los imperialismos, es incomprensible. Por cierto, las leyes del racismo incorporan las leyes económicas que rigen la belleza, las cuales, a su vez, incorporan las leyes

del capital. El siglo XVIII trató de liberar la razón de la opresión religiosa, pero en esta movida inició el reino de la razón económica. Queda bien claro que, como índice cultural, político y económico, desde esos tiempos la belleza ha participado de la fluctuación del mercado.

#### IV

Recientemente, estas fluctuaciones nos han dado la ilusión de que el tráfico de la belleza es sumamente democrático. En los Estados Unidos de los sesenta no se veían caras negras, asiáticas ni latinas traficando la belleza. Simplemente no había mercado para eso, y no lo había porque, en parte, la cultura no aceptaba el hecho de que la belleza pudiera ser no blanca. Pero el capitalismo en su capacidad de reinvención y necesidad de expandir sus mercados, vende hoy un «look» multicultural a las multitudes de jóvenes consumidores blancos y no blancos. El mercado sabe perfectamente anticipar y absorber las necesidades de nuevos consumidores. El grito «black is beautiful», que vino en los talones de las protestas de los cincuenta contra Jim Crow, ayudó a cambiar el imaginario popular; un hecho que hizo posible la revaluación del mercado hacia el concepto racista de la belleza. Pero este «look» puede ser decepcionante, ya que la mayoría de los que representan el «look» étnico tienen rasgos físicos que no ofenden a la mayoría blanca.

No es por accidente que en la misma página de *The New York Times*, en que aparece el artículo sobre la tragedia de la Sra. Cregan, se publique también otro sobre la autopercepción de la gente de raza mixta, quienes, por fin, están en ascenso en este país. «Siempre es bonito que me vean atractiva, pero no quiero que los chicos se citen conmigo porque soy exótica, tal como si fuera un animal en un parque zoológico,» dice una joven de mezcla blanca e indoasiática. Y unas líneas más abajo, una psicóloga nos explica que «puede que individuos multirraciales (con apariencia blanca) encuentren que les conviene económicamente no anunciar su herencia multiracial» (énfasis mío).<sup>10</sup> En los estudios que he hecho sobre el tema del mestizaje en los Estados Unidos, he hallado que en familias de padres blancos y no blancos, los niños con rasgos físicos no blancos sufren actos racistas y padecen estigmas sociales mucho más fuertes que sus propios hermanos que aparentan ser blancos. Los padres de estas familias ignoran la discrepancia entre la vida no racista de la familia y la vida que sus hijos de rasgos no blancos sufren en la calle.<sup>11</sup> La realidad apunta a que todavía es muy temprano para celebrar el triunfo sobre el racismo de la belleza. Como nos dice la psicóloga en ese artículo, aún no nos ayuda económicamente confesar que tenemos una gotita no blanca.

En el formulario racista de la belleza quizás podamos ver aún más claramente la paradoja entre el mercado capitalista y la ley bancaria de la belleza. Por una parte, el mercado nos promete belleza y riqueza; pero, por otra, nos condena a la fealdad —símbolo de



la pobreza— para provocar en nosotras una fe servil en éste o aquel producto; si los compramos, podremos escapar, aunque sea por un minuto, de esa pobreza. Al escribir esto recuerdo un día, en 1972, cuando una amiga argentina me dijo: «Raquel, me encantan los rasgos indios que tienes.» Sentí esas palabras no como alabanza, tal como fue su intención, sino como un insulto; como si fuera condenada a vivir en la sombra de lo feo con todas las desventajas económicas y sociales que trae consigo. «¿Sabes?, continuó, yo creo que la discriminación que se basa en la belleza es peor que cualquier racismo.» Incredula, le pregunté: «¿Cómo te atreves a decir eso? El racismo *es* discriminación basada en la belleza.» Y ambos son ficciones escritas en servicio del imperialismo mercantil. Por cierto, el triunfo de los mercados es el triunfo de una imaginaria más ingeniosa que todas las ficciones existentes. Ni genios como Tolstoi han podido destruir las convicciones que nos tienen atadas a una esclavitud de percepción.

Hoy día cuando veo a mis amigas feministas, ya no tan jóvenes, ir una tras otra al cirujano para que les quiten las arrugas, les alcen los senos, o les chupen la gordura, me pregunto si se acuerdan de esos días, cuando era tabú hablar de la belleza, y si jamás pensaron que para los jóvenes y viejos, hombres y mujeres, chicos y chicas no blancos, hablar de la belleza era un acto profundamente político. Me pregunto también si el no hablar de lo que todavía nos da agonía, será otra forma de mantener nuestro silencio bajo las fuerzas neoconservadoras, un

silencio que debajo de la piel representa un fallo de la imaginación y la moralidad humana. Como bien lo sabemos, desde Homero, siempre se han cometido atrocidades en nombre de la belleza, y me pregunto si no será porque la belleza tiene la potencia enorme de su propia capacidad de crear ficción...]



#### NOTAS

<sup>1</sup>Todas las traducciones del inglés al español en este texto son mías.

<sup>2</sup>Judith Butler, *Bodies that Matter*. Nueva York: Routledge, 1993, p. 15.

<sup>3</sup>Robin Lakoff y Raquel Scherr Salgado, *Face Value: The Politics of Beauty*. London: Routledge and Kegan-Paul, 1984, p. 49.

<sup>4</sup>Lakoff y Scherr Salgado, pp.19-20.

<sup>5</sup>Cada vez más el hombre occidental siente su inutilidad social, política y económica, razón por la cual hay un aumento en las alteraciones cosméticas entre los hombres. Podemos ver esto como la tiranía económica que impone el hecho de que resulta más barato emplear jóvenes.

<sup>6</sup>Warren St. John, «The Irish Patient and Dr. Lawsuit», *The New York Times* (24 de abril, 2005), sección 9, pp. 1-6.

<sup>7</sup>Hablo con más detalle sobre este tema en mi artículo «Miscegnarration», en el cual estudio la narrativa de escritores que se consideran de raza mixta. Véase, «Miscegnarration», *Mixing It Up*, ed. San San Kwan and Kenneth Speir. Texas: University of Texas Press, 2004.

<sup>8</sup>Véase, Lakoff y Scherr Salgado, *Face Value: The Politics of Beauty*, p. 245. Cuando hicimos esta reflexión en 1984, aún no se había visto una Miss America negra.



<sup>9</sup>Pierre Taguieff, tr. Hassan Melehy, *The Force of Prejudice*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 213.

<sup>10</sup>Merya Navarro, «When You Contain Multitude», *The New York Times* (24 de abril, 2005), sección 9, pp. 1-2.

<sup>11</sup>Véase, Raquel Scherr Salgado, «Miscegnarration», idem p. 52 y pp. 54-56.





## EL ARCHIVO PERDIDO: «L'ÉVASION» DE MERCEDES MERLIN Y EL ARTE DE LA FUGA

Para Raquel Chang Rodríguez



Adriana Méndez Rodenas

**E**n más de una ocasión la crítica ha resaltado la forma en que la escritura femenina reajusta los moldes genéricos para dar cabida a la vivencia de la mujer. En la literatura cubana, la biografía que la Comtesse Merlin dedicó a su congénere operática Maria Malibran, ilustra precisamente este criterio, al combinar «tres niveles de lectura [...] (biografía, hagiografía y autobiografía),» confundiendo así los límites de cada género.<sup>1</sup>

Libro ecléctico, *Les loisirs d'une femme du monde*, impreso en París en 1838, aparece a primera vista como un texto aparte dentro de la producción literaria de nuestra precursora decimonónica, al menos en lo que toca a la inserción de su obra dentro del canon literario cubano. Como tan agudamente ha demostrado Claire Emilie Martin, entre las fisuras del texto —retazos de una vida femenina narrada entre el sobresalto y la dispersión: la ascendencia a la fama de la joven Maria, su educación musical bajo tutela de un severísimo padre, la tragedia de un temprano y desafortunado matrimonio, el *Grand Tour* europeo en plena posesión de su arte, su exceso de vitalidad y su descalabro final—, se esconde la historia de la propia Mercedes Merlin.<sup>2</sup>

Martin muestra cómo el vínculo entre autora y protagonista se va estrechando por medio de una serie de eficaces estrategias narrativas —la inclusión de cartas dentro del relato mayor, la introspección aguda de la narradora, el tono

elegíaco con que aborda el talento musical de Malibran, las vidas paralelas de ambas como extranjeras en París. Más que nada, es la vocación artística la que permite empalmar la vida de la autora con la de su protagonista; en palabras de Martin: «La unión entre Merlin y Malibran queda sellada en el acto artístico, hecho que le permitirá a la condesa apropiarse de una manera íntima de la vida de Malibran para verterla a la página.»<sup>3</sup>

La autoridad de Merlin al narrar la vida de Maria Malibran se sustenta, fundamentalmente, en el rol activo que ésta juega en la consagración de su fama. Al principio de su carrera, Merlin introduce a Maria en su salón parisino; cuando fulgura la estrella de Malibran, «le sirve de publicista[...];» después, de «confidente, promotora, alma gemela, cantante y discípula de García.» Además de su capacidad de testigo, Merlin sustenta su autoridad narrativa en una solidaridad de género, al trazar los altibajos de la vida sentimental de Maria a la par de sus éxitos artísticos. Paso a paso, documenta la crisis matrimonial de la joven después del enlace con Malibran, los trámites legales para liberarse de este yugo, y la felicidad conyugal que al fin encuentra al lado del artista belga M. de Bériot.<sup>4</sup> Es esta solidaridad de género —el compartir momentos claves de la vida de la otra— lo que le otorga a Merlin la autoridad máxima: la de coleccionar textos diversos de la vida de la cantante, especialmente las cartas de la artista, salpicadas en puntos claves del

relato para resaltar tanto el dramatismo de su vida como las cualidades excepcionales de su temperamento.<sup>5</sup>

Dentro de lo que se puede calificar como un libro excéntrico, aparece en *Les loisirs d'une femme du monde* un curioso texto titulado «L'évasion.» A mitad de camino entre autobiografía y ficción, el relato se coloca en un lugar no por insignificante menos estratégico: justo al final de la sección titulada «Miscellanées» que sigue a la biografía de Malibran (*Les loisirs*, tomo II, 145-307), y antes del apéndice de cartas reunidas bajo el título de «Lettres de Maria» (309-366). Dados su composición ecléctica y su tinte subjetivo, la sección de «Miscellanées» constituye, en sí misma, una rareza dentro del texto mayor de la biografía, un exceso o suplemento. De hecho, es aquí donde Mercedes Merlin entreteje «un edificio narrativo autobiográfico propio,» compuesto de un *collage* de textos diversos.<sup>6</sup> Dentro de este andamiaje, «L'évasion» vendría siendo un texto excéntrico dentro de otro; la ubicación del mismo dentro del plan mayor de la biografía resalta no sólo el paralelo con la vida de Malibran —ya que ésta se caracteriza como «femme excentrique» (*Les loisirs*, tomo II, 122)— sino también el rol de la criolla como archivera, depositaria de la memoria de otra. Como para apropiarse de su propia memoria, «L'évasion» recrea un episodio de la niñez insular de la condesa: el encierro a que fue sometida en casa de su abuela paterna, la

**Cubana, nacida en La Habana, es profesora de Literatura Comparada de la Universidad de Iowa. En 1998 apareció su libro *Gender and Nationalism in Colonial Cuba. The Travels of Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin*, cuya versión española está en proceso editorial.**

Retrato de María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo (Condesa de Merlin). Jorge Yviricú, Colección privada.

fuga a campo traviesa, el injusto castigo impuesto a su tía Conchita, el cual ella fue obligada a presenciar. La importancia de este breve relato reside, por un lado, en que duplica, en ciernes, la «dual narrativa» de *Les loisirs*; <sup>7</sup> sólo que aquí, en vez de evidenciarse la necesidad de identificación con un «alma gemela» del mismo sexo para consolidar la vocación artística, se muestra la relación con el doble como mecanismo clave en la constitución de la psique. En otras palabras, el relato ilustra cómo el trauma solidifica el sentimiento del «yo» y condiciona la conciencia ética de la autora al suscitar en ella la capacidad de empatía. A la vez, esta conciencia ética aflorará en la temprana memoria de Mercedes Merlin, *Mes douze premières années* (1831), en términos de la reacción de la narradora a los rigores de la esclavitud. Además de una denuncia a la sociedad esclavista de su tiempo, <sup>8</sup> «L'évasion» también implica una crítica contra un tipo de violencia más generalizada: la que sustenta el dominio masculino en la sociedad patriarcal. En comparación con *Mes douze premières années* (1831), «L'évasion» se presenta como un texto más arcaico, que revela más radicalmente la orfandad de la protagonista. El «yo» autobiográfico aparece sin sombra protectora —el padre no es nombrado; más bien, el único trazo de autoridad paterna es la mención en filigrana a la abuela paterna junto a la cual la niña va a pasar unos días.<sup>9</sup> Calcada en la misma rigidez y severidad que caracteriza a la madre superiora en *Mis doce primeros años*, la abuela paterna aparece como figura beata, regida por reglas y rígidos horarios que restringen la espontaneidad de la joven (recordemos que, bajo el cuidado de *Mamita*, la niña había gozado de una gran libertad).<sup>10</sup> En su inocencia, la niña piensa que el estricto horario de la casa no se aplicaba a ella; por tanto, no renuncia a sus «habitudes vagabondes» (295) (hábitos vagabundos) y se deleita montando un potro salvaje por toda la extensión de tierra (296). Este fragmento, que culmina en un

paisaje romántico en que la manada de caballos descansa junto al lado del río (296), es de una extraordinaria belleza. El recreo y deleite en la naturaleza insular sirve aquí de interludio entre el espacio abierto del campo y la clausura a que será sometida la niña por infringir las leyes de la casa (295-296).<sup>11</sup> Después de dos o tres días de gozo y libertad, se dicta la sentencia: a instancias de la abuela paterna, el cura español la amenaza con encerrarla bajo llave. Desafiando la orden de un extranjero (índice ya de una temprana conciencia nacional), la niña insiste en su amplitud de movimiento, y sale otra vez al campo. Pocos días después, se le prohíbe salir durante la hora de la siesta (297). La naturaleza insular se tiñe de duelo, evocando en metafórica correspondencia el encierro de la niña (el detalle de una serpiente enroscada entre las hojas del platanal evoca la maldad que amenaza al paraíso primario [298]). En contraste con el mundo exterior, la niña queda encerrada en un estrecho «rez-de-chaussée» (299), espacio de la planta baja, desamueblado, con excepción de una hamaca y una enorme pajarera, el revoloteo de cuyas aves le sirve de consuelo (298). En medio de este desolado espacio, aparece la figura de la tía Conchita, quien le fue enviada ahí para suavizar los rigores de la cárcel.<sup>12</sup> En paralelo a la escena de la fuga del convento de Santa Clara, cuando Mercedes abre la puerta que existía detrás del coro de la capilla con una leve presión ([1831] 91; [1984], 51-53),<sup>13</sup> aquí los barrotes de madera ceden ante el suave empujar de su frente, en un gesto que cifra tanto la vulnerabilidad infantil como la complicidad entre «ser» y «otro.» Al constatar la posibilidad de éxito, Mercedes anima a Conchita a escaparse con ella; cuando ésta desiste, inventa un ingenioso plan para que aquella la tirara afuera sin tocar la reja, y así asumir plenamente la culpa (299). La escena siguiente constituye un punto climático y a la vez contrarresta la escena final del castigo. Al ver libre la salida, la



narradora súbitamente abre también la puerta de la pajarera, dejando escapar la multitud de aves:

Avant de sauter dehors, j'ouvris la volière, et *zinzontes* et colibris de s'envoler, et *maricas* <sup>14</sup> et *guacamayos* d'entonner de leurs voix aigres le cri de liberté, battant des ailes et s'échappant par tous les intervalles qui séparaient les barreaux vermouls de la fenêtre (300-301; énfasis de la autora).

Antes de saltar afuera, abrí la pajarera, y *zinzontes* y colibríes alzaron vuelo, y *maricas* y *guacamayos* entonaron con voces agrias el grito de libertad, batiendo las alas y escapándose por todos los espacios entre los barrotes carcomidos de la ventana.

En vez de subrayar el exotismo de recrear un contexto tropical en francés —táctica utilizada en los pasajes costumbristas de *La Havane*<sup>15</sup>— aquí el uso del español y específicamente el sabroso nombre de pájaros regionales, sirve para afianzar la identificación entre las aves y las niñas, lo que las impulsa a alcanzar la llanura. El espontáneo vuelo de los pájaros y la dicha de sentirse liberadas provoca una epifanía: «d'un saut nous trouvâmes au milieu des champs, entourées d'une nuée d'oiseaux aux belles couleurs,

[...]voltigeaient autour de nous, et passant et repassant sur nos têtes, effleuraient nos cheveux et nos joues comme pour nous remercier de leur avoir donné la liberté (301).» (de un salto nos encontramos en medio del campo, rodeadas de una nube de pájaros de bellos colores, [que] daban la vuelta alrededor nuestro, y pasaban y volvían a pasar sobre nuestras cabezas, rozando nuestros cabellos y nuestras mejillas como para agradecernos el haberles dado la libertad). Basándose igualmente en este fragmento, Vázquez opina que «[e]l texto es realmente una apología de la libertad, del ansia de libertad de la autora [...]»<sup>16</sup>

La dicha de las recién liberadas dura poco, pues pronto la autoridad que rige la sociedad esclavista las atrapa de nuevo: el cura y una escolta de esclavos las conducen al sitio de expiación, cada una por separado: Conchita, al dormitorio de la madre; y Mercedes, frente a la abuela severa (302-303). En contraste con la tez trigueña del auto-retrato trazado en *Mis doce primeros años* ([1831] 190; [1984] 78), Merlin resalta en Conchita los rasgos delicados de una heroína romántica: blanca, lánguida, de ojos verdes «précurso de tendres passions» (303) (anticipando tiernas pasiones). En vez de la mujer ya formada que es la joven Mercedes al final de *Mis doce primeros años*, es la tierna niña –capullo en flor, promesa de femeneidad («déjà de une attraction irresistible» [303]) (ya de un atractivo irresistible)– la que va a sufrir el castigo. Así, la descripción de «la plus belle fille du monde» (303) (la niña más bella del mundo) prepara la escena siguiente, donde la extrema vulnerabilidad de la niña será violada por el azote físico.<sup>17</sup>

Acto seguido, y motivada por la culpa, ya que la otra ocupó su lugar, la narradora trata de seguir los pasos que conducen a Conchita; de repente, escucha los gritos desaforados de la víctima, y acude a ella por entre los salones abiertos de la casona (304-305). Con pincelada rápida, Merlin nos hace sentir el impacto de la crueldad, al contrastar la delicadeza y blancura

del cuerpo de la joven con la rudeza y negritud de sus circunstanciales opresoras:

L'angélique créature, si jeune et si pure, était soutenue en l'air, des pieds et des épaules, par deux négresses... Elle avait le corps à decouvert... Sa blanche peau, ses charmes naissants et délicats; ses contours gracieux et ondulants [...] étaient exposées [...] aux yeux stupides et grossiers des esclaves (305).

La angelical criatura, tan joven y pura, estaba sostenida en el aire, de pies y hombros, por dos negras... Tenía el cuerpo al descubierto... Su blanca piel, sus encantos nacientes y delicados, sus contornos graciosos y ondulantes [...] estaban expuestos [...] a los ojos estúpidos y groseros de las esclavas.

Invirtiendo los códigos de la sociedad esclavista, son las esclavas las que le proporcionan los golpes, perpetuando así los mismos castigos de un sistema que, irónicamente, las oprime a ellas. Narrada sólo desde la perspectiva del testigo ocular, se siente exclusivamente el efecto en el cuerpo de la víctima –«le corps, tenu, comme par des crampons de fer, par les bras vigoureux des négresses» (el cuerpo, atrapado, como por clavos de hierro, por los brazos vigorosos de las negras)– culminando en un paroxismo de dolor en que víctima y victimario comparten la misma agonía (306).

Haciendo eco del ímpetu vigoroso con que logra escaparse del convento en *Mis doce primeros años*,<sup>18</sup> aquí Mercedes siente brotar una fuerza interior que va a determinar el desarrollo de su conciencia ética: «Une forte vibration intérieure m'annonça que ma vie morale allait commencer, et je la sentis forte et puissante, dans ce premier mouvement d'indignation contre l'abus de la force brutale [...]» (306). (Una fuerte vibración interior me avisó que mi vida moral iba a comenzar, y la sentí fuerte y poderosa, durante ese primer movimiento de indignación contra el abuso de la fuerza).<sup>19</sup>

Desde el principio del relato, «L'évasion» marca el paralelo entre

la sumisión doméstica y la esclavitud: «Ses filles, comme ses esclaves, [...] suivant la route qu'elle [la grand-mère] leur avait tracée et à force d'obéir, semblaient avoir perdu la faculté de vouloir» (294-295). (Sus hijas, al igual que sus esclavos, siguieron la ruta que ella [la abuela] les había trazado y a fuerza de tanta obediencia, parecieran haber perdido la voluntad). De igual manera, el desenlace del cuento muestra la obligada complicidad de los esclavos al contribuir a que reine la arbitrariedad de un sistema opresivo al interior del espacio doméstico. Al límite de tensión, y animada «[c]omme un lionceau en courroux» (306) (como una leona en cólera), la narradora patalea y hasta muerde a una de las esclavas (306-307). En otra inversión del código que rige la sociedad esclavista, se abalanza sobre el cuerpo de Conchita, cubriéndola en gesto protector, e incitándola a que golpear a sus opresoras (307). Como rendida por la energía del acto rebelde, de repente la protagonista cae, desvanecida, al suelo (307). La identificación entre la narradora y Conchita resalta, nuevamente, el vínculo entre autora y el objeto de la biografía, al repetir una y otra el mismo gesto, pues, antes de su recaída final, Maria Malibran se había desfallecido, primero en Nápoles, y dos veces en Londres (*Les loisirs*, tomo II, 132-133; 6-7).

Leída en el contexto del tríptico autobiográfico de Mercedes Merlin, «L'évasion» anticipa a la vez que condiciona la reacción de la joven Mercedes en *Mis doce primeros años* ante la crueldad del castigo físico. En esta memoria, es a través del contacto con dos esclavos injustamente castigados –un esclavo cimarrón y especialmente la desdichada Cangis ([1831] 28-31; [1984] 33-35)– que la joven narradora adquiere la aversión al maltrato y el rechazo instintivo a la injusticia y al abuso de la fuerza.<sup>20</sup> De ahí nace un sentimiento abstracto contra todo tipo de opresión: «siempre había mirado á la opresión como á la mayor de las desgracias» ([1831] 20; [1984] 32).

Éste es justamente el principio moral que ilustra «L'évasion,» tal como lo indica el preámbulo didáctico del relato (*Les loisirs*, tomo II, 293-294).

En vez de un «yo» agresor que oprime al «otro» (paradigma de la teoría post-colonial), en «L'évasion» vemos a un «yo» constituido por el «otro»; un otro que es ella misma, identificación que une a todos los sujetos de un sexo y de una raza sometidos. Justamente, este es el mecanismo que en *Les loisirs d'une femme du monde* facilita a Merlin narrar su propia vida entre las líneas del relato ajeno.<sup>21</sup> Este breve relato propone por tanto una versión femenina del «Otro interior»: esa mirada hacia el Otro de nuestro continente que, como parte integral del sujeto criollo, no se puede negar ni eludir.<sup>22</sup> El terror ancestral que provoca el Otro se nota en la descripción denigrante de los rasgos físicos de las esclavas, obligadas a cumplir la función de opresoras (citado más arriba); asimismo, la atracción hacia el Otro se palpa en la apreciación final de Merlin hacia Malibran, cuando afirma que la originalidad y desmesura de ésta se debía al hecho de pertenecer a la raza africana («il y avait en elle plus d'africaine que d'eupéenne» (había en ella más de africana que de europea) (*Les loisirs*, tomo II, 110). Si bien la condesa marca cuidadosamente la diferencia racial que la separa del objeto de su estudio, la excepcionalidad de la cantante se atribuye, positivamente, a su pertenencia a otra raza: «il faut chercher dans une autre race que dans la nôtre, les éléments physiques et moraux de cet être déjà si extraordinaire» (hay que buscar en otra raza distinta de la nuestra, los elementos físicos y morales de un ser tan extraordinario) (*Les loisirs*, tomo II, 116).

El rol de archivista que asume la condesa al incorporar las cartas y documentos de Maria Malibran sugiere también un modo de composición literaria que integra fuentes diversas no sólo para resaltar el perfil de una vida singular,<sup>23</sup> sino también para recrear y preservar una memoria colectiva de la vivencia femenina; un archivo

perdido que recupere tanto la semejanza como la alteridad del sujeto. Leído dentro del canon literario cubano, este breve texto sugiere la fuga como elemento constante de la vida nacional, de la misma manera que el lírico *Viaje a la Habana* (1844) constituye un texto fundacional de la tradición de lejanía.<sup>24</sup>■



Retrato de la Condesa de Merlin, en portada del libro: *Souvenirs et Mémoires de la Madame La Comtesse Merlin (1789 - 1852)*, *Souvenirs d'une créole*.

## NOTAS

<sup>1</sup>Claire Emilie Martin, «Las múltiples voces de Merlin: del 'bel canto' a la escritura,» ms., ponencia presentada en «Entre dos mundos: la visión transatlántica de la Comtesse Merlin,» panel que organizamos con Roberto Ignacio Díaz para el XXXV Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, Universidad de Poitiers, Francia, (verano 2004), p. 1. De próxima aparición en las actas del congreso. Agradezco a la autora el haberme proporcionado la versión manuscrita.

<sup>2</sup>«Si leemos el texto a contrapelo, es evidente el diseño autorreferencial de la obra, es decir, la autobiografía de Merlin codificada dentro de la biografía de Malibran.» Ibid, 2.

<sup>3</sup>Ibid, 7. La cita a continuación proviene de la misma página.

<sup>4</sup>Merlin describe el matrimonio entre la joven Maria y el cincuentón Malibran como mera transacción económica: «M. Malibran fit des offres brillantes à la famille, Maria insista, Garcia céda et le mariage fut conclut» (El Señor Malibran hizo brillantes ofertas a la familia, Maria insistió, García cedió y el matrimonio se concertó). La Comtesse Merlin, *Les loisirs d'une femme du monde*, tomo I (Paris: Librairie de L'Advocat et Companie, 1838), 61. Más adelante, demuestra que Malibran no cumple sus promesas y explota a su mujer económicamente (62-63) (Cf. Martin, 12). El enamoramiento entre Maria y Bériot se narra en *Les loisirs*, tomo I, 135-137; los contratiempos del divorcio, tomo I, 258-261. El fallo del tribunal francés anulando el matrimonio se documenta en *Les loisirs...*, tomo II, 27-29; y, a continuación, la dicha breve pero intensa de Maria al convertirse en esposa legítima de Bériot (74-76). Las referencias siguientes son a estas ediciones y aparecen en el texto. Mi traducción.

<sup>5</sup>Martin, «Las múltiples voces de Merlin,» 6.

<sup>6</sup>Ibid, 8. La sección de «Miscellanées» (Misceláneas) se compone de las siguientes partes: «Pensées» (colección de pensamientos y aforismos tales como «La mer est-elle plus incommensurable que la faculté de souffrir dans le coeur de l'homme?» (149) (El mar, ¿es más incommensurable que la capacidad del hombre de sufrir?), «Causeries de Salon» (Charlas de salón), «Une visite à la rue Saint-Jacques» (Una visita a la calle Saint-Jacques), «Jeanne,» y, por último, «L'évasion» (La fuga). Merlin, *Les loisirs*, tomo II, 291-307.

<sup>7</sup>Martin, «Las múltiples voces de Merlin,» 2.

<sup>8</sup>Carmen Vázquez, «Tres textos coloniales de la Condesa de Merlin,» ponencia leída en el panel indicado en n.1, p. 5. De próxima aparición en las Actas del congreso. Agradezco a la autora el haberme introducido a este precioso texto, como también el proporcionar la versión manuscrita.

<sup>9</sup>Madame la Comtesse Merlin, «L'évasion,» *Les loisirs d'une femme du monde*, tomo II (Paris: Librairie de L'Advocat et Companie, 1838), 294. El relato comienza en la página 294 y se termina abruptamente en la 307. Las citas subsecuentes serán de esta edición y aparecen en el texto. Mis traducciones.

<sup>10</sup>La autora hace hincapié en lo caótico de su temprana educación: «mi primera instrucción fue muy descuidada, por el temor de contrariarme» ([1831] 9-10; [1984] 30). Las referencias son a: Madame la Comtesse Merlin, *Mes douze premières années* (Paris: Imprimerie de Gaultier-Laguione, 1831) y a Condesa de Merlin, *Mis doce primeros años*, ed. Nara Araújo (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984),



pero citamos siempre solo la traducción española aunque indicamos las páginas correspondientes a la primera edición francesa.

<sup>11</sup>Vázquez destaca el contraste entre «una naturaleza [...] idílica, perfecta» y «el ambiente de pesadilla de la casa del ingenio»; «Tres textos coloniales,» 6.

<sup>12</sup>"Alors seulement, je m'aperçus de la présence de ma tante Conchita, qu'on avait laissée près de moi, apparemment pour me rendre la prison plus supportable» [299]. (Entonces [me quedé] sola, [pero pronto] me di cuenta de que mi tía Conchita estaba cerca, enviada aparentemente para hacerme la prisión más llevadera).

<sup>13</sup>Tanto Martín (5-6) como Vázquez (4) comentan asimismo este paralelo.

<sup>14</sup>Esta voz no se encuentra en Esteban Pichardo, *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* (1836; re-edición, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1976); «guacamayo» aparece en 287-288; «sinsonte» aparece con «s» (554-555).

<sup>15</sup>Roberto Ignacio Díaz, *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature* (Lewisburg/Londres: Bucknell University Press/Associated University Presses: 2002), 93.

<sup>16</sup>Vázquez, «Tres textos coloniales,» 5.

<sup>17</sup>Esta frase empalma, asimismo, con la biografía de Malibran, ya que en una de sus cartas la cantante se refiere a sí misma con esta misma frase (*Les loisirs*, tomo II, 354).

<sup>18</sup>Compárese el siguiente fragmento con la descripción de la fuga del convento: «Entraînée par cette force supérieure à moi même, et malgré la faiblesse de mon âge, rien ne put m'arrêter» ([1831] 94). «Arrastrada por una fuerza superior a mí misma, y á pesar de la flaqueza de mi edad, nada pudo contenerme» ([1984] 52).

<sup>19</sup>Citado igualmente (a partir de la edición de Bruselas titulada *Madame Malibran*) en Vázquez, «Tres textos coloniales,» 7.

<sup>20</sup>Resumo aquí el análisis de *Mes douze premières années* desarrollado en «Un retrato decimonónico: Las memorias de Mercedes Merlin y la sociedad esclavista cubana,» ms. del primer capítulo de la edición en español de *Género y nación en Cuba colonial. El ensueño insular de Mercedes Santa Cruz y Montalvo*, Condesa de Merlin.

<sup>21</sup>"EIYO de la autobiografía adopta el ELLA de la biografía y ambos pronombres se enlazan en una narrativa femenina única y a la vez compartida por otras voces de mujeres singulares que leen o esperan su turno en la página.» Martín, «Las múltiples voces de Merlin,» 6; énfasis de la autora.

<sup>22</sup>La teoría del «Otro interior» la desarrolla Roberto González Echevarría a partir de la lectura de *Facundo* (1845). El término implica tanto el miedo o el rechazo del Otro como el deseo de convertirse en él. Ver *Myth and Archive —A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 96-97. Merlin anticiparía este tipo de intercambio unos siete años antes de ser representado en Sarmiento.

<sup>23</sup>Martín, «Las múltiples voces de Merlin,» 6-8.

<sup>24</sup>El término lo acuña Cintio Vitier en su ya clásico estudio, *Lo cubano en la poesía* (Santa Clara: Universidad de Las Villas, 1958), 70.

# LA CRISIS FAMILIAR DE LOS SANTA CRUZ-MONTALVO (1802-1808)

Lohania J. Aruca Alonso

La sociedad criolla en Cuba se diversificó internamente en varios estratos sociales durante el siglo XVIII. Este incremento en la complejidad estructural mostró ante todo un consecuente aumento del desarrollo desigual, y acelerado, de la economía y la sociedad colonial, característico de la transición del régimen de la factoría de tabaco a la plantación azucarera esclavista. Los reyes de la dinastía Borbón propiciaron y resaltaron tales distinciones económicas y sociales mediante la creación de un grupo de élite, la nobleza criolla titulada, que hacia 1808, acumulaba una veintena de títulos de Castilla, ostentados mayoritariamente por familias habaneras.<sup>1</sup> Tales dignidades fueron conferidas con mayor abundancia durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

La toma y ocupación de La Habana por los ingleses motivó, en muchos casos, además del acrecentamiento de la riqueza de la oligarquía criolla, la concesión de nuevos honores para una parte de ella, fundados en la participación de criollos blancos y ricos en la actividad militar; en España, ésta última era propia de un grupo exclusivo, la llamada nobleza de espada. En la colonia fue también una vía directa para ascender socialmente y, sobre todo, para llegar a radicarse fuera de la Isla, en la Corte.<sup>2</sup>

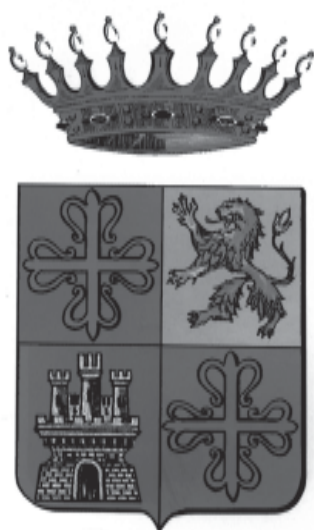
Una serie de coyunturas muy favorables ocurridas entre 1776 y 1791, alentaron proyectos ilustrados para

el fomento de la economía colonial, apertura que contaba en sus inicios con el asentimiento paternalista de los soberanos. Las libertades económicas concedidas beneficiaron grandemente a quienes invirtieron sus fortunas en el incremento apresurado de las plantaciones azucareras esclavistas, cuyos productos se destinaban directamente al mercado mundial, sin pasar por los filtros de los monopolios metropolitanos.

Las familias habaneras más poderosas hicieron alianzas entre sí, mediante estrategias matrimoniales, para fortalecer sus posiciones económicas y sociales, y con miras a cultivar relaciones entre las jóvenes parejas, que emigraban a la Península, y los grupos políticos en la Corte.

Un ejemplo notable de los comportamientos sociales de la nobleza criolla titulada en esta etapa es la historia de la familia creada a partir de las nupcias, en 1786,<sup>3</sup> entre el capitán de milicias Joaquín de Santa Cruz Cárdenas Vélez de Guevara<sup>4</sup> y María Teresa Montalvo O'Farrill. Objetivos principales de este trabajo serán describir y analizar la evolución de la referida unión conyugal, y en particular su crisis final, que destruyó las relaciones existentes entre la pareja y de esta con sus hijos, deshaciendo materialmente una familia cuyo destino inicial parecía ser el éxito y la felicidad total. Por el interés que tiene el asunto para la historia de Cuba, la autora ha intentado salvar las grandes

**Licenciada en Historia por la Universidad de La Habana, Especialista en Urbanismo por la Facultad de Arquitectura del Instituto Superior Politécnico «José Antonio Echevarría» y M.C. en Estudios en América Latina, el Caribe y Cuba por la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de La Habana. Miembro del Seminario Permanente Hispano-cubano de Familia, Identidad Cultural y Cambio Social.**



Escudo del Conde de Santa Cruz de Mopox. Imagen facilitada por la autora.

limitaciones que enfrenta este trabajo, debido a que no se ha podido consultar fuentes de primera mano en archivos españoles. El matrimonio que nos ocupa estaba integrado por dos descendientes de familias del más alto rango social, en aquel momento. Por línea directa masculina se afirmaba la larga prosapia criolla de los Santa Cruz, condes de San Juan de Jaruco —que habían ocupado tradicionalmente altos cargos reales en la administración colonial como contadores y abogados—, de los marqueses de Monte-Hermoso y los de Prado Ameno, todos participaban de algún modo en el gobierno del Ayuntamiento de La Habana. La parte femenina aportó la influencia, reciente pero potente, de los Montalvo, condes de Macuriges y de Casa Montalvo, en la sede habanera de la Armada, y la de los O'Farrill, representados por el general Gonzalo O'Farrill en el Ejército Real, que disfrutaba de una posición encumbrada en Madrid. Estas poderosas familias aspiraban a transformar el destino de la colonia caribeña, principalmente mediante su desarrollo económico, en el que desempeñaba un importante papel la empresa privada azucarera y el libre comercio. No se percataron a tiempo de que los intereses metropolitanos también estaban interesados en cambiar la índole de sus relaciones colonialistas en el Caribe, a favor de un dominio mayor y más directo, de una explotación más intensa de aquel territorio antillano, y de sus habitantes. En la transición hacia formas capitalistas más modernas, estaba incluida una drástica disminución del poder económico y político de la sociedad criolla y especialmente de la nobleza criolla titulada.

Aires revolucionarios soplaban desde Francia por todo el Caribe, amenazas constantes se cernían sobre

la Isla desde la insurrección de los esclavos africanos en la cercana colonia gala de Cabo Francés (1791). Grandes movimientos de poblaciones blancas emigrantes huían de los centros donde peligraban sus vidas y posesiones, e inconteniblemente se trasladaban hacia Cuba. Los nuevos inmigrantes traían a sus esclavos, quienes, junto a los amos blancos o mulatos, eran portadores de ideas liberales, o testigos de violentas acciones emancipadoras que los gobernantes españoles no deseaban difundir. Tampoco la oligarquía criolla habanera se sentía atraída por aquellos avatares; ya había puesto en marcha los mecanismos necesarios para garantizar su entrada, aparentemente triunfal, en la nueva época del capitalismo industrial.

#### TRASLADO Y VECINDAD MADRILEÑA DE LOS SANTA CRUZ-MONTALVO

El matrimonio Santa Cruz-Montalvo, después de recibir en La Habana a sus dos primeros vástagos, Manuel María, en 1788, y María de las Mercedes, en 1789, marchó ese mismo año hacia Madrid,<sup>5</sup> adonde fue trasladado el capitán de milicias voluntarias de La Habana, Joaquín de Santa Cruz, junto a su esposa Teresa. Dejaban en la Isla a la recién nacida, y, llevaron con ellos al primogénito, Manuel.<sup>6</sup> Así, se reducían a una típica familia nuclear, dejando atrás a la familia extensa que, hasta esos momentos, habían conformado junto a sus parientes cercanos en La Habana.

El motivo de este viaje nos lo explica románticamente la Condesa de Merlín, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, en su primera obra de corte autobiográfico y escrita en francés, *Mis doce primeros años* (1922:23), cuya traducción al español se publica por vez primera en Filadelfia, en 1838:

...Pocos días después de mi nacimiento recibí mi padre una carta de un tío suyo, <sup>7</sup> establecido en Italia había largo tiempo y que era el único pariente que le quedaba por parte de padre.<sup>8</sup> Le rogaba en ella con mucha instancia que fuese a verle lo más pronto, pues la extenuación de sus fuerzas le hacía presentir un fin

cercano. Se resolvió la partida; mas ¿cómo se haría emprender un viaje tan largo por mar, a una niña de tan tierna edad? Después de mucha perplejidad, lágrimas y sentimientos, se decidió, que yo quedaría confiada al cuidado de mi bisabuela materna; y que la ausencia de mis padres no pasaría de seis meses; pero la suerte había dispuesto otra cosa.<sup>9</sup>

Tras dedicar algún tiempo a viajar por algunas ciudades europeas, los Santa Cruz-Montalvo se acomodaron en su hogar madrileño, bajo la protección del general Gonzalo O'Farrill. En 1791, otra niña les nació: María Josefa (Pepita), el 4 de enero en Madrid, y fue bautizada en la parroquia castrense de San Sebastián (Santa Cruz Mallén: 1940:349, Tomo 1).

El hogar del futuro tercer conde de San Juan de Jaruco fue atractivo para políticos jóvenes y poderosos como Manuel Godoy y Farías, por entonces duque de Alcudía; entre ambos se estableció una cálida e interesada amistad. Generosas donaciones enviadas desde la Isla por doña Teresa Beltrán de Santa Cruz, tía abuela de Joaquín, segunda condesa de San Juan de Jaruco y, cabeza de familia de los Santa Cruz en la isla de Cuba,<sup>10</sup> apoyaron las empresas guerreras de Carlos IV contra la Francia republicana en 1793. Fue éste otro de los motivos del rápido ascenso social de la familia en Madrid. Joaquín no escatimó recursos pecuniarios para abrirse las puertas del Palacio real. Aunque evadió su incorporación directa al campo de batalla, sí cooperaba con la fundación de una Compañía de Guardia de Corps de Caballeros Americanos y fue Gentil hombre de Cámara del rey.<sup>11</sup> Al propio tiempo, se preparaba para un ascenso directo dentro de la nobleza peninsular: hizo la reclamación de otro título nobiliario sobre la base de los méritos de su cuarto abuelo, conquistador en Islas Canarias y América, y fundador de la ciudad de Mopox (en la actual Colombia). Así, en 1795, se convirtió en el primer conde de Santa Cruz de Mopox.<sup>12</sup>

Había llegado el momento de revertir favores, y el nuevo Conde apro-

vechó la gran ocasión que le deparó la Historia para hacer algo útil en su vida. Un proyecto de fomento de la isla de Cuba, compartido con un amigo y pariente, Francisco de Arango y Parreño, un coterráneo ilustrado, también instalado en la Corte metropolitana como representante oficial del Ayuntamiento habanero. Dicho proyecto fue respaldado por Manuel de Godoy, ya erigido en Príncipe de la Paz,<sup>13</sup> y gracias a su influencia en el gobierno como secretario de Estado, Carlos IV creó la Real Comisión de Guantánamo en 1796. Ésta sería una expedición de objetivos esencialmente militares, relacionados con la explosiva situación caribeña y las necesidades de la Armada real, con el consiguiente reconocimiento y fortificación de puntos estratégicos en la isla de Cuba y la de Pinos; aunque tuvo en su mira otros asuntos importantes para beneficio de la región occidental, en especial de la habanera.

Santa Cruz fue nombrado Director de la Comisión, también recordada con el sobrenombre de la Comisión de Mopox; casi simultáneamente, fue ascendido al grado de brigadier, con el encargo de fungir como sub inspector general de Tropas de la Isla de Cuba,<sup>14</sup> función militar que desempeñó muy activamente alrededor de diez años, desde su llegada a Santiago de Cuba, en febrero de 1797, hasta su muerte temprana e imprevista en abril de 1807.

#### LA REAL COMISIÓN DE GUANTÁNAMO Y LA DIVISIÓN DE LA FAMILIA SANTA CRUZ-MONTALVO.

La misión iniciada por Santa Cruz en 1796 dividió a la familia por segunda vez. Teresa quedaba en Madrid ocupada de la crianza de Pepita y de un nuevo hijo, Francisco Xavier, nacido en Aranjuez y bautizado con el auspicio de los soberanos el 6 de marzo de 1795. Ya había fallecido (¿?)<sup>15</sup> su tercera hija, María Teresa, quien había nacido en Madrid, el 7 de noviembre de 1792. Los períodos de retorno y estancia en Madrid del esposo fueron muy breves, solamente ocurrieron en 1800 (¿?) y 1802.<sup>16</sup> De manera que la madre y los hijos a su cargo formaron en la práctica una familia monoparental,<sup>17</sup> hasta el momento

en que se hizo completamente real dicha situación, después del fallecimiento del padre en 1807.

La condesa de Santa Cruz de Mopox era una mujer admirada por su belleza, cultura y refinamiento de modales; animó los salones, ya famosos, de su vivienda en el palacio de la calle del Clavel,<sup>18</sup> y mantuvo un ambiente social de gran prestigio para la familia. También veló por las gestiones que demandaban las empresas comerciales del esposo.<sup>19</sup>

La organización y puesta en marcha de la Real Comisión se hizo efectiva a corto plazo y sus resultados fueron muy favorables para la reputación del Conde de Mopox, tanto entre sus pariguales habaneros como en la Corte.

El 13 de diciembre de 1797 lo sorprendió en La Habana la muerte de su primer hijo, Manuel; de forma sobria dio la noticia al Duque de la Paz, por razón de que el niño, que contaba diez años, «tenía el honor de estar admitido de Guardia de Corps supernumerario con dispensa de menor edad en la Compañía Americana...»,<sup>20</sup> cuerpo que estaba directamente a cargo de Manuel Godoy.

Los años siguientes, hasta el final de los trabajos de la Comisión y la presentación de su *Informe final*, en Madrid el 26 junio de 1802, lo acompañaría, hasta cierto punto, la presencia de su hija adolescente, María de las Mercedes, quien lo idolatraba.

Me establecí en casa de mi padre no como si fuera una niña, sino lo mismo que lo hubiera sido mi madre. Todo estaba sometido a mis caprichos. Tenía un carruaje a mis órdenes y era dueña de salir cuanto quisiese, acompañada solamente por una esclava que me había criado». <sup>21</sup>

A falta de un retrato del Conde de Mopox, recurro a los recuerdos de la Condesa de Merlín, quien nos describe a su padre de este modo:

... Joven, vivo, alegre hasta tocar en aturrido, y sin entender nada de la dirección de una joven, no tenía otro objeto en mi educación más que el de la dicha presente. Bueno y generoso con exceso, no podía ver ningún desdichado

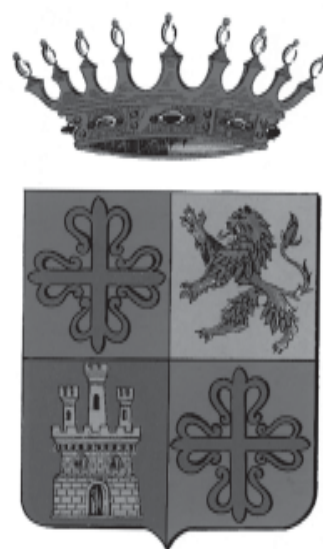
junto a sí. Era espléndido en todo, así en las funciones como en las limosnas, pero sin ostentación, solamente a causa del poco aprecio que hacía del dinero: jamás apelé en vano a la generosidad de su corazón». <sup>22</sup>

Otra descripción de Santa Cruz, hecha por un contemporáneo, le capta desde otro ángulo, con toda su fuerza

de jefe militar y noble criollo, cuando asiste a la ceremonia en honor a la investidura del obispo Juan José de Espada y Landa, el 27 de febrero de 1802:

Con todos los blasones que le correspondían estaba el cuarto padrino, expresión de la fuerza de la clase económicamente dominante y de todo el lustre con que se recubría el criollo conde de Santa Cruz de Mopox y de San Juan de Jaruco, don Joaquín de Santa Cruz y Cárdenas, Subinspector general de esta ciudad». <sup>23</sup>

El triunfo de la gigantesca empresa llevada a cabo de 1797 a 1801 por la Real Comisión de Guantánamo, la más completa e importante exploración geográfica y naturalista realizada en el archipiélago cubano hasta esos momentos, le confirió nuevos honores: un ascenso al grado de Mariscal de Campo. Por otro lado, le confirmaron sus funciones militares en la lejana Isla, en medio de un ambiente hostil que había desatado en su contra el capitán general Someruelos.<sup>24</sup> Pero esto le impide también disfrutar de la compañía de su familia. Su hija María de las Mercedes quedaba en Madrid, junto a la madre; lo hacía indispensable «la necesidad de una perfecta armonía entre la educación y la posición social a que está destinado el individuo;...», según nos explica Gertrudis Gómez de Avellaneda.<sup>25</sup> El regreso del conde de Mopox a La Habana, en 1803,



Escudo del Conde de San Juan de Jaruco. Imagen facilitada por la autora.

desencadenó finalmente su destrucción y la crisis de su familia.

#### RECLAMACIONES, RUINA Y CRISIS FAMILIAR.<sup>26</sup>

Las reclamaciones de la Real Hacienda, hábilmente dirigidas desde Madrid por el propio Godoy, mediante instrucciones al comandante de la Marina en La Habana, Juan de Araoz, comenzaron casi desde la llegada de Santa Cruz a la capital de la Isla.<sup>27</sup> Se trataba de la anulación y el cuestionamiento en torno a los privilegios que el Conde había obtenido para el comercio de harinas y otros productos, destinados primordialmente a abastecer a la Intendencia de la Marina. Las denuncias por deudas no terminaban nunca; lo persiguen continuamente hasta arrebatarle poco menos que todas sus propiedades, valoradas en más de un millón de pesos. Los nuevos proyectos, entre ellos la fundación de un asentamiento al sur de La Habana para campesinos canarios tabacaleros, Nueva Paz, no conmueven ya a su antiguo protector, en cuyo honor había denominado a la villa.<sup>28</sup>

Cuando hereda y ocupa el título y los bienes del condado de San Juan de Jaruco, en 1804, pobre es el beneficio que obtiene para reconstruir su patrimonio.<sup>29</sup> La tía abuela Teresa había nombrado heredero directo a otro miembro de la familia. Joaquín solamente recibirá el blasón, el título y los pagos a censo de los campesinos del señorío de la ciudad condal de Jaruco.

De la superioridad del gobierno colonial, es decir de Someruelos, se perciben resentimientos, celos, rechazo a un funcionario real de origen criollo; todo se vuelve contra él. Se exterioriza en estas relaciones oficiales el cambio de la política metropolitana que está sucediendo en la colonia, para bien de la Corona y de los comerciantes peninsulares (catalanes) dedicados primordialmente a la trata de esclavos. Hay una confabulación para liquidar no sólo la fortuna, sino también el prestigio y la vida del Conde; era muy peligrosa su autoridad militar y su reconocida influencia dentro de la élite criolla.

Sin oportunidad para regresar a España junto a su familia, Santa

Cruz terminó sus días en La Habana, aparentemente atacado por las fiebres palúdicas que había contraído en 1797, durante los recorridos realizados por la Isla en funciones de trabajo.<sup>30</sup>

Para subrayar irónicamente el trágico final, Carlos IV, quizás atendiendo a una nueva sugerencia de Godoy, lo elevó, *post mortem*, al rango de Grande de España. Tal honor lo recibieron su hijo menor Francisco Xavier y la viuda, como goce personal. Despojada de los recursos económicos que provenían de la Isla, la madre y sus hijos tuvieron que acogerse a la ayuda generosa del tío, el general Gonzalo O'Farrill.

Alrededor de un año después del deceso inesperado del Conde de Mopox, ocurrió el levantamiento del 2 de mayo de 1808. Los Montalvo y O'Farrill residentes en Madrid fueron acusados de colaboracionistas. Ellos habían acatado la autoridad del rey José I, quien usurpaba el trono de España por designio de su hermano, Napoleón I; el general O'Farrill había sido ascendido a Ministro para la Guerra. La boda de María de las Mercedes con el general bonapartista Antonio Cristóbal Merlín (1771-1839), ya erigido Conde de Merlín, por José I, ocurrió el 31 de octubre de 1809; ese mismo día, conjuntamente, tuvo lugar el enlace de su hermana María Josefa (Pepita), con Pedro Sáenz de Santa María, hijastro del general O'Farrill,<sup>31</sup> un militar español al servicio de los franceses. Las bodas confirmaron públicamente los motivos políticos por los cuales la familia fue acusada de traidora a la patria española, y posteriormente condenada al destierro.

Años turbulentos siguieron a estos hechos, la huida final de España en 1812 fue relatada detalladamente por la Condesa de Merlín. La muerte de Teresa, en Vitoria, y la escapada de Francisco Xavier hacia Cuba, son el tétrico colofón de todo el proceso desintegrador sucedido.

En La Habana, Juan Montalvo O'Farrill, hermano de María Teresa, le ofreció al niño la protección y el apoyo con que podría enfrentar, con valentía y tenacidad, el duro intento por recuperar la fortuna y los honores que le habían sido arrebatados a

su familia. Su enemigo declarado fue precisamente otro pariente cercano, el ambicioso segundo Conde de Casa Barreto, un primo conservador y extremista a favor de Fernando VII, que no pasó por alto la ocasión de ensanchar su fortuna. Seis largos años transcurrieron para Francisco Xavier, sumido en litigios por los bienes y títulos, con el único sostén económico y moral de Juan Montalvo. La necesidad de salvar el prestigio familiar y de rehacer el patrimonio, con el fin de subsistir dentro de un estamento privilegiado de la colonia, era impostergable; al final del conflicto logró ser el vencedor.

El joven Santa Cruz no volvió a ver a su hermana María de las Mercedes hasta 1840, cuando ella realizó su famoso viaje a La Habana; con Pepita no se reunió nunca más. Únicamente quedaron ellos tres como restos dispersos del naufragio de aquella opulenta familia, cuyo poder y liderazgo fueron aniquilados por los giros «volubles» de la política real.

#### Conclusiones

En este estudio de caso emergen tres cuestiones que deseo destacar brevemente: Primero, los factores esenciales de riqueza y vasallaje político-militar a que está sometida la nobleza bajo el régimen monárquico español se hacen mucho más determinantes en el caso de la nobleza criolla titulada. El dominio y explotación de la colonia serían compartidos con los criollos ricos de forma parcial, con la tendencia a un cambio definitivo que les despojaría totalmente de su poder político local y en la corte real. Este fue un proceso relativamente corto; se inició alrededor de 1800 y culminó hacia 1837. Por supuesto que esa brecha no se salvó a través de estrategias matrimoniales; aunque, hasta el inicio de esa nueva etapa tales vías sí habían consolidado el poder político de la nobleza criolla, particularmente en La Habana.<sup>32</sup>

El segundo factor, la importancia de la vida pública en el caso de las familias pertenecientes a la nobleza era tal, que sus vidas privadas, incluida en ellas la familia, estuvieron totalmente subordinadas a las ambi-



ciones, conflictos de intereses y determinaciones dictadas por la primera.

Y por último, el papel relevante que desempeñó la mujer en la familia noble fue no sólo como reproductora biológica, también como responsable de la práctica de crianza de sus hijos en un medio adecuado, con miras a que educación y posición social se correspondieran totalmente; a veces, como en este caso, se convirtió en punto de apoyo fundamental del esposo en la legitimación y el prestigio de su vida pública, incluyendo en esta última los negocios de la familia.<sup>1</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> Lohania Aruca, Orígenes de la nobleza criolla titulada en Cuba... Portal Cuba Literaria, www.cubaliteraria.cult.cu

<sup>2</sup> Militares y marinos criollos de alta graduación, pertenecientes o no a la nobleza titulada, ocuparon posiciones insignes, entre otros, el general almirante Francisco Díaz-Pimienta, o los generales y ministros de la Guerra, en algún momento, Gonzalo O'Farrill y Remón Zarco del Valle y Huet. Éste último fue fundador y primer presidente en 1847 de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid, ver: *Enciclopedia Universal Europeo - Americana*, 1930, Bilbao, Espasa Calpe S. A., tomo L, p. 759.

<sup>3</sup> Fecha de matrimonio 29 de julio de 1786, La Habana, (Iglesia Parroquial de La Habana, f. 190, del Libro de Matrimonios). Rafael Nieto Cortadellas, *Dignidades nobiliarias en Cuba*, Madrid: Eds. Cultura Hispánica, 1954.

<sup>4</sup> Nació en La Habana, el 10 de septiembre de 1769.

<sup>5</sup> María de las Mercedes, la pequeña recién nacida quedó al cuidado de una bisabuela, Luisa Herrera y Chacón, según ella misma narra en: Condesa de Merlín (María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo), *Mis doce primeros años*, La Habana: «El Siglo XX», 1922, p. 23.

<sup>6</sup> De este primogénito no habla la Condesa en *Mis doce primeros años*, aunque sí lo menciona Francisco Xavier Santa Cruz Mallén en *Historia de Familias Cubanas*. Más adelante refirió el documento publicado donde se da noticia de su fallecimiento en La Habana; deduzco que el niño mayor de dos años de edad, acompañó a sus padres en el viaje a Europa.

<sup>7</sup> No he confirmado la identificación de este tío por parte de padre, Santa Cruz, radicado en Italia. Es muy probable que fuese el general Gonzalo O'Farrill radicado en Madrid, tío por parte de madre, quien fue el protector de la familia Santa Cruz-Montalvo. Después de 1812 se hallaba en Francia, desterrado por motivos políticos que se explicarán más adelante. Por ellos la Condesa de Merlín desfiguró su identidad; poco después pediría la autorización al gobierno español para su viaje a La Habana, en 1840.

<sup>8</sup> Esta afirmación es incierta, pues la parienta más cercana de Santa Cruz estaba viva en La Habana, era Teresa Beltrán de Santa Cruz, segunda condesa de San Juan de Jaruco, su tía abuela, de quien heredaría este título y una parte de sus bienes en la ciudad condal de Jaruco.

<sup>9</sup> Condesa de Merlín, op. cit., p.23.

<sup>10</sup> Lohania Aruca, *La herencia de la segunda Condesa de San Juan de Jaruco*, libro inédito.

<sup>11</sup> Entre sus numerosas distinciones también ostentaba la de caballero de la Orden militar de Calatrava.

<sup>12</sup> Rafael Nieto Cortadillas, op. cit.

<sup>13</sup> El título de Príncipe de la Paz lo recibió por orden de Carlos IV, después de la firma del Tratado de Basilea (1795) con Napoleón.

<sup>14</sup> Este cargo equivalía al segundo oficial de los Ejércitos Reales al mando de la isla de Cuba, después del Capitán general. También se define como Teniente rey.

<sup>15</sup> La fecha exacta de su deceso o del enterramiento no ha sido confirmada por la autora de este trabajo.

<sup>16</sup> Ana Ma. Vigón Sánchez. «Catálogo de documentación administrativa y de organización de la Real Comisión de Guantánamo (1796 - 1802)», p.196, Doc. No.15, 1799; No. 17, octubre-noviembre 1797-1800; No.20 1800 agosto-octubre, en: Sociedad Estatal Quinto Centenario, *Real Jardín Botánico.CSIC. Sociedad Estatal Quinto Centenario, Real Jardín Botánico CSIC, Cuba Ilustrada Real Comisión de Guantánamo 1796-1806*, Barce-lona: Lunverg Editores S.A., 1991, p.13.

<sup>17</sup> Familias monoparentales, familias del padre o madre solos, o casados en segundas nupcias, y familias sin hijos. Las familias monoparentales en el pasado eran a menudo consecuencia del fallecimiento de uno de los padres.

<sup>18</sup> Salvador Bueno, «Introducción», en: Condesa de Merlín: *Viaje a la Habana*, La Habana: Arte y Literatura, 1974, p.13.

<sup>19</sup> Concesión para la importación de harinas de los Estados Unidos, y otros privilegios comerciales como la venta de aguardiente, que Santa Cruz tenía como importante fuente de ingresos, y mercado seguro para productos de sus ingenios azucareros en La Habana. Ver: Sociedad Estatal Quinto Centenario, op.cit., Bibliografía. Catálogo de documentación administrativa y de organización de la Real Comisión de Guantánamo (1796-1802) Ana Ma. Vigón Sánchez, pp. 203, doc. 26, 1796; 204, doc.37, 1796:206, doc.55, 1797; Museo Naval. Mopox II, p.206, doc.1, 1798; Museo Naval, Mopox III, p.214, doc.54, 1797 (? ó 1807). Estos documentos se encuentran en España en los archivos que se señalan en cada caso.

<sup>20</sup> Sociedad Estatal Quinto Centenario, Op. cit., Conde de Mopox, Habana, dic. 22.1797, Carta del Conde de Mopox al Príncipe de la Paz comunicándole la muerte de su hijo primogénito. Ms. 2240, Museo Naval, Madrid. Fotografía del documento, p. 201.

<sup>21</sup> Esto ocurrió cuando María de las Mercedes tenía solamente ocho años. Ver testimonio de la vida privada y los sentimientos de la niña hacia su padre en *Mis doce primeros años*, p.28.

<sup>22</sup> Ibidem, p.28-29.

<sup>23</sup> Tomado de Tomás Agustín Cervantes: «Crónicas y libros de memorias», en *Revista Bimestre Cubana*, Vol. III, Habana, p.35; citado en: *Obispo Espada, Ilustración, Reforma y Antiesclavismo*. Eduardo Torres-Cuevas (Ed.), La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1990, p.27, y citas de Torres-Cuevas nos.27, 29 y 30.

<sup>24</sup> Don Salvador del Muro y Salazar, marqués de Someruelos, gobernó la isla de Cuba entre 1799 y 1812. Durante su mandato ocurrieron profundos cambios en la Isla, tanto económicos como dentro de las relaciones político administrativas de la metrópoli y la colonia, particularmente entre 1800-1812. Sus predecesores en

el cargo de capitán general y gobernador civil fueron el general don Luis de Las Casas y Aragorri (1790-1796) y el general Juan Procopio Bassecourt, conde de Santa Clara (1796-1799) quienes representaron el gobierno paternalista de los déspotas ilustrados y tuvieron fuertes lazos económicos y familiares con los miembros de la nobleza criolla titulada radicada en La Habana.

<sup>25</sup> «Apuntes biográficos de la Condesa de Merlín», p.63 y nota IX en: Op.cit.1974.

<sup>26</sup> *Crisis*, se utiliza por la autora en su acepción de cambio profundo e irreversible.

<sup>27</sup> Ver: Op. cit. n. xii, p.198, doc. 32, julio 26 de 1802.

Madrid, El Príncipe de la Paz previene a D. Juan de Araoz cómo ha de reclamar el gasto causado a la Marina por la Comisión del Conde de Mopox y los capítulos que puede tener esta reclamación. Acompaña acuse de recibo.

<sup>28</sup> Carlos Venegas, «La fundación de Nueva Paz, señorío del Conde de Jaruco y Mopox.», en: Lohania Aruca et al. (Coord.) *Expediciones, Exploraciones y Viajes en el Caribe. La Real Comisión de Guantánamo en la isla de Cuba 1797-1802...* La Habana: Ed. Unión, pp. 127-134.

<sup>29</sup> Ut supra n.10.

<sup>30</sup> Fue enterrado en el Cementerio de Espada.

<sup>31</sup> Salvador Bueno, Op. cit. p.15.

<sup>32</sup> Lohania Aruca «*Esposas criollas para nobles titulados en la Isla de Cuba*, siglos XVIII al XIX» en proceso de edición.



Escudo del Conde de Casa Montalvo. Imagen facilitada por la autora.

# UN CONDE HABANERO EN EL SIGLO DE LAS LUCES

Carlos Venegas Fornias

**Investigador  
del Centro Juan  
Marinello. Ha  
publicados  
numerosos  
libros y  
artículos  
acerca de la  
historia de la  
arquitectura y  
el urbanismo  
en Cuba.**

**E**n el transcurso del siglo XVIII al XIX, el Gran Caribe —esa confluencia de dos mares, el Caribe y el Golfo del México— bañaba un territorio convulsionado por los cambios sociales donde los intereses de las metrópolis se mezclaban con los de criollos y los de los esclavos, dando lugar a insólitas respuestas. En ese contexto dinámico, las fronteras se redefinían y la emigración trazaba nuevas rutas, mientras la Isla de Cuba emergía como una de las colonias más prometedoras del mundo. Arbitristas, consejeros, funcionarios y cortesanos, redactaban memorias e informes desde España, o desde las instituciones insulares, sobre la mejor manera de asegurar su explotación económica. No faltaron, por supuesto, las inteligencias criollas, y entre los proyectos de esos años han despertado un reciente interés la Real Comisión de Guantánamo, y la expedición propuesta por ella y planeada en 1796, cuando el vértice de la defensa de las Antillas españolas parecía situarse sobre esa desierta bahía cubana, inmediata al temible escenario de la revolución haitiana. Esta expedición de estudios, encaminada hacia la protección y el fomento económico de la región más oriental de Cuba, mantuvo el carácter de exploración científica que había caracterizado a otras en el siglo que tocaba a su fin, y reunió a ingenieros, botánicos y mineralogistas. Su dirección fue confiada al habanero Joaquín María Nicolás de Santa

Cruz y Cárdenas, Conde de Santa Cruz de Mopox y de San Juan de Jaruco, que regresó de España con el nombramiento Subinspector General de Tropas. Durante los cinco años que se mantuvo activa la Real Comisión, el Conde le confirió una dimensión que rebasó los propósitos iniciales y extendió sus estudios científicos para el desarrollo económico y la defensa a distintas regiones de la Isla. En el momento de su fallecimiento con treinta y siete años y seis meses de edad, el 5 de abril de 1807, el Conde de Mopox y Jaruco ocupaba un lugar en la vida pública habanera que no cedía en importancia al de otros contemporáneos suyos que actuaban entonces en el seno de la Sociedad de Amigos del País y del Real Consulado. Alejandro de Humboldt, que le conoció en La Habana, dejó una observación que bien puede servir para caracterizarle, tanto a él como a otros de su generación y grupo social:

Los habaneros han sido los primeros entre los ricos habitantes de las colonias españolas, que han viajado por España, Francia e Italia. En ninguna parte se ha sabido mejor que en la Habana la política de Europa, y los resortes que se ponen en movimiento para sostener o derribar un ministerio. Este conocimiento de los sucesos y la previsión de los del porvenir han servido eficazmente a los habitantes de la isla de Cuba para libertarse de las trabas que detienen las mejoras de la prosperidad colonial.<sup>1</sup>

Su trayectoria personal resulta reveladora de las aspiraciones sociales que movían a los criollos habaneros y de su participación en la corte madrileña.<sup>2</sup> Nacido en 1769, fue preparado desde muy temprano para asumir una responsabilidad trascendente como miembro elegido de dos poderosas familias de la aristocracia habanera, Santa Cruz y Cárdenas. Huérfano de padre en edad temprana, recibió como herencia de su abuelo, Pedro de Santa Cruz y Aranda, extensos territorios, y de su tío abuelo Gabriel, primer Conde de San Juan de Jaruco, el derecho a heredar este título de nobleza. Aunque poco conocemos aún de su primera educación, su madre, Josefa Cárdenas y Santa Cruz, había contraído un segundo matrimonio con el Conde de Casa Barreto, enlace que indudablemente contribuyó a elevar su posición social y su fortuna. A la edad de veintitrés años, Joaquín abandonó la acostumbrada endogamia de la familia Santa Cruz, para casarse con María Teresa Montalvo y O'Farrill, hija del Conde de Casa Montalvo, unión que vino a completar esa estrategia de enlaces y dignidades nobiliarias que había dado sentido a su destino desde el instante de su nacimiento. Los jóvenes esposos se establecieron en Madrid, a la sombra del general Gonzalo O'Farrill, tío de su esposa que llegó a ser Secretario de Guerra de la monarquía, y allí emprendieron un rápido ascenso oficial como amigos del primer ministro Manuel Godoy. Por otra parte, su tío Gabriel de Santa Cruz, uno de los jesuitas desterrados en 1767 a Italia, firmó con su sobrino un contrato en la ciudad de Génova por el que le cedía el derecho a poseer los bienes hereditarios que se le habían confiscado en La Habana, después de obtener el permiso real necesario. Armado de una considerable fortuna e impuesto del ambiente iluminista del siglo, viajó a Inglaterra para conocer sus adelantos industriales. Y más tarde, con el auxilio de su hermosa esposa, abrió un salón en su residencia madrileña donde acudían escritores y artistas como Quintana, Moratín y Goya.<sup>3</sup> El éxito social obligó al matrimonio y a sus hijos a llevar una vida fuera

de lo común. Los jóvenes padres habían dejado en La Habana, al cuidado de su familia, a sus pequeños hijos Manuel y María de las Mercedes. Y en España les nacieron otros tres: María Josefa, María Teresa y Francisco. Al regresar a La Habana después de largos años, el Conde debió ocuparse de los primeros. María de las Mercedes dejó publicadas las experiencias de esa etapa de su infancia en su relato *Mis doce primeros años*.<sup>4</sup> Manuel, en cambio, continuó siendo una figura ignorada, ausente por completo de las memorias de su hermana, que de manera inexplicable ocultó su existencia y se dio como la primera y única hija nacida antes del viaje de sus padres. La muerte de Manuel en 1797 fue puesta de relieve por un letrero hallado casi dos siglos más tarde, torpemente inscrito sobre la pared de un cuarto situado en la azotea de la Casa de la Obrapia, propiedad que perteneció a un hermano de su abuela paterna, el Marqués de Cárdenas.<sup>5</sup>

La autobiografía de María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, más conocida como la Condesa de Merlín, publicada en París en 1833, ha despertado interés por tratarse de la primera memoria personal escrita y publicada por una mujer en la colonia. En sus páginas se hace alusión a algunos de los contextos sociales más característicos de la ciudad a fines del siglo XVIII, la época de despegue del esplendor azucarero y del crecimiento de la esclavitud. A partir de este texto, y con la ayuda de los abundantes documentos de la época, especialmente los extensos inventarios *post-mortem* que se guardan en el Archivo Nacional de Cuba, intentaremos reproducir parte del ambiente material donde el Conde y su hija se movieron. Es difícil precisar dónde vivieron, sólo hay una referencia a la situación de la casa en las memorias de María de las Mercedes:

La parte que yo habitaba en la casa caía al mar. El terreno que la separaba de él formaba un declive suave y recibía en tiempos señalados el choque de masas enormes de agua, que viniendo a romperse en él, ya con furor, ya

con un mugido prolongado, me sumergían en aquella vaga meditación, cuyo encanto es producido por no sé qué mezcla de tristeza y expansión...<sup>6</sup>

Entre los bienes adquiridos por el Conde de Mopox no se contaba una casa propia en la ciudad digna de su rango, tal vez a causa de esperar un regreso a la metrópoli en tiempo breve, según afirmaba su hija:

Se le había nombrado inspector general de las tropas de la Isla de Cuba; y aunque este cargo debiese fijar su residencia en la Habana, el gusto decidido de mi madre por la Europa, hizo que mi padre pidiese al rey permiso para limitar su inspección a frecuentes viajes. Mi madre se quedó en Madrid con mi hermana y mi hermano, nacidos en España.<sup>7</sup>

Todo parece indicar que vivió de inicio en la casa de su madre, la Condesa ya viuda de Barreto, en la esquina de Oficios y Sol, donde gastó más de dos mil pesos en decorarla con pinturas murales. Otra fuente histórica señala su morada en la esquina de Oficios y Amargura, vivienda notable reedificada por entonces y donde puede haber habitado como inquilino.<sup>8</sup> Ambas se encontraban cerca de la bahía, pero sea cual fuera, la gran cantidad de carruajes, muebles, vajillas, bebidas y adornos de casa tasados a su fallecimiento implican los espacios de una notable morada, lugar de fiestas y recepciones, más que un hogar propiamente dicho, pues tal como apuntaba su hija, «...durante algunos meses, los bailes y diversiones se repitieron en casa de mi padre.»<sup>9</sup> Los objetos tasados en poco más de treinta y seis mil pesos en la testamentaría, hablan por sí solos de la intensa actividad social para la que fueron empleados.<sup>10</sup>

Dos coches de lujo, uno de ellos dorado con dibujos y cuatro linternas de cristales, un virloche y seis volantas, dos de estas últimas eran de uso preferido del Conde: la nombrada *La Guabina* y otra azul forrada de felpa amarilla. El colorido era habitual entonces en los carruajes y rivalizaba con la pintura de las fachadas de las casas en atribuir cromatismo al ambiente. A

estos vehículos se agregaba una litera de barras, *nueva y grande*, transporte de mano siempre útil para personas enfermas que debían transitar sin sobresaltos. De los veintitrés esclavos al servicio de la casa, casi todos hombres, los más numerosos eran los caleseros, y luego los de la cocina. A pesar de su corta edad, «tenía un carruaje a mis órdenes —afirma María de las Mercedes— y era dueña de salir cuando quisiese, acompañada solamente por una esclava que me había criado.»<sup>11</sup>

El mobiliario no es menos revelador que estos vehículos de la intensa movilidad e improvisación que debe haber tenido lugar en la vida interna de la casa. Más de un centenar de taburetes de diferentes tipos y tamaños, algunos a la inglesa, y muchos enfundados en damasco carmesí con sus flecos; veinticinco mesas, unas de maderas preciosas, en ocasiones dotadas de resortes para ser plegadas, otras de mármol; cuatro escritorios con sus gavetas y guarniciones de metal. Los muebles de sala y de alcoba no arrojaban, en cambio, un número tan desproporcionado en comparación con los antes mencionados: entre los primeros figuran nueve espejos, tres grandes y cuatro esquineros, cinco



canapés, siete sillas y cinco butacas; entre los segundos no faltaba la gran cama con pilares, a la que se añadían otra de hierro plegable y siete catres de tijera con sus armaduras de varillas para sostener colgantes, siempre listos para habilitar un lecho cómodo y fresco en las casas de la ciudad. Una nota peculiar radicaba quizás en la cantidad de muebles destinados a guardar el ajuar del propietario —un armario con herrajes de plata para la ropa de vestir, otro más grande, dos roperos con sus guarniciones, dos cómodas— y en otras piezas pequeñas pero poco habituales, signos de cierta delicadeza: dos soportes de nogal y mármol para los orinales. Los objetos decorativos que existieron en la casa resultan, como es razonable, más propicios para sostener interpretaciones significativas. En primer término está el notable conjunto de cuadros, de los cuales parece emanar un mensaje bien propuesto, adecuado a la política española posterior a la Paz de Basilea. Entre los diecisiete retratos, dejando aparte uno del Conde y su familia, se incluían los del Príncipe de la Paz (Godoy) y su adversario político, el Conde de Aranda; monarcas como Luis XVI, Catalina la Grande, que daban fe de su condición monárquica, así como el general español José Mazarredo y Cristian de Malesherbes, conocidos por su lealtad a la monarquía, los cuales coincidían, no obstante, en esta pequeña galería, con otras figuras de muy diferente condición, como el emperador Bonaparte, su hermano José, y Washington, líderes salidos de revoluciones liberales. Acorde con su condición de director de una comisión científica, exponía también en su casa los retratos de naturalistas y hombres de ciencias como Andrés Sparman, el Conde Buffon y Benjamin Franklin, y cuatro paisajes de célebres furnias de agua y torrentes, símbolos al parecer alusivos al proyecto de canal de navegación fluvial de Güines a La Habana que se hallaba incluido entre las tareas que dirigía. No faltaban las alegorías y los cuadros mitológicos como Baco y Diana, las Ninfas, o los paisajes y batallas, de los cuales poseía cerca de dieciséis láminas.

Las piezas escultóricas alcanzaban una cifra bastante elevada, con cincuenta y nueve figuras de mármol de tema mitológico y alegórico, grandes y chicas, entre las que se destacaba un dios Marte con sus atributos;<sup>12</sup> dos relojes de mesa con figuras de bronce, veintisiete jarrones de mármol, dieciséis candelabros de bronce de tres luces y diez cornucopias doradas. Debe destacarse que no se menciona ninguna pieza de devoción religiosa como era habitual encontrarlas en otras viviendas de la época, o sea, que el laicismo de la Ilustración parece presidir el contexto. ¿Se trataba de un estilo de vida innovador reflejado en la habilitación de la casa? Puede sospecharse que estas numerosas piezas tuvieran como fin no solo la decoración interior, sino promover un gusto por objetos novedosos, hacer regalos o incluso destinarse a la venta, pues su propietario disfrutaba de privilegios comerciales extraordinarios para el comercio de importación. Conocer más a fondo el mobiliario y los objetos de adorno, comunes a las viviendas habaneras de alto rango de estos años, ayudaría a aclarar ciertas dudas. Pero podemos afirmar que un cambio notable se había ido instalando en el interior de las casas y en los objetos de uso por entonces, así como en el consumo en general, y nada de esto estaba lejos de la inclinación al «lujo europeo» de que se resentía Humboldt en La Habana.<sup>13</sup> La Condesa de Merlín apenas describe en su texto estos interiores poblados de objetos decorativos importados —tema que sería tan apreciable luego para Alejo Carpentier en *El siglo de las Luces*—, pero tal vez venía a ser algo poco significativo para una escritora ya acostumbrada al ambiente de París. Sin embargo, su única alusión en este sentido resulta de mayor interés, pues menciona el árbol genealógico familiar, uno de los tres cuadros de contenido local, junto con un plano de la ciudad y un mapa de los caminos de Cuba, que existían en la vivienda:

En su cuarto de despacho tenía un árbol genealógico que se complacía en enseñarme en mi infancia. Me parece todavía verle

sentado cerca de una gran mesa con una enorme cafetera a un lado (a todas horas tomaba café), y del otro muchas monedas mezcladas sin orden que distribuía como grajea, y que jamás contaba, muchos papeles esparcidos aquí y allí, el árbol genealógico enfrente y yo sobre sus rodillas, oyéndole y encontrando en mi entendimiento infantil tanta dificultad en comprender aquella casualidad que me elevaba de aquel modo al nacer, cuanta repugnancia había tenido en concebir la idea de la esclavitud.

Pero su nacimiento no encerraba ninguna casualidad incomprensible, había tenido lugar dentro de la larga trayectoria de la familia Santa Cruz, legitimada por numerosos hechos y servicios en las Indias y en Islas Canarias. El primero en llegar a Cuba lo hizo en el siglo XVII para fundar el Tribunal de Cuentas y, cuando en 1796 el monarca otorgaba a su padre el título de Conde de Santa Cruz de Mopox, reconocía así la lejana conquista de los indios de Melabueys en 1540, llevada a cabo por uno de sus antepasados en Nueva Granada, y la fundación de una ciudad de ese nombre.

La vajilla familiar solía ser uno de los más señalados distintivos de representación para una familia ennoblecida, pero la vida excesivamente ceremonial de esta vivienda parece haber dislocado esta función simbólica. El inventario asciende a unas tres mil piezas de loza y de vidrio, en menor medida, una cifra exorbitante si no tenemos en cuenta que en su totalidad provenían de diferentes vajillas incompletas y piezas sueltas, lo que indicaba que habían recibido un uso intenso en banquetes y otras actividades sociales. Aparecían agrupadas en «media vajilla», «restos de la vajilla americana», «loza inglesa», «loza blanca con perfiles dorados», «piezas sueltas finas» y «loza ordinaria». Llama la atención la cantidad de platos de trinchar, dieciocho docenas, así como las copas con las armas del Conde, y un juego de café. Otros objetos similares se integraban a



este tan fragmentado conjunto sólo por su calidad material, como eran las macetas de cristal y de loza china, los aguamaniles y orinales. Los objetos de uso más personal siempre implican una selección más individual y por lo mismo pueden reflejar mejor, como los cuadros y esculturas, las preferencias y el gusto del dueño. Las bebidas ocuparon sin duda un lugar entre ellos, y la despensa de esta casa daba un amplio margen de preferencia a los vinos: ochenta y ocho docenas de botellas —Bourdeaux, Sauterne, Madeira y otros—, frente a sólo cuatro docenas de cerveza y tres de ron, bebidas menos caras y más populares. En cambio, el ascenso del hábito de fumar estaba bien representado en la casa con cuatro mil tabacos torcidos y sólo ocho botellas del más refinado rapé de Lima, Nueva Orléans y Cuba. Un quintal de jabón inglés completaba esta provisión para los gustos del cuerpo.

El ajuar de prendas de vestir del Conde nos revela una adecuada adaptación al calor tropical con ciento setenta y seis piezas, donde predominaban las telas blancas y ligeras de Bretaña y Mahón, salvo algunos pantalones y calzones de paño y de seda, y varias docenas de uniformes, casacas sueltas, chupas, chaquetas, de confección más elaborada, con tejidos y bordados, entre las cuales se contaba un uniforme de terciopelo, prenda de prestigio junto con las consabidas bandas y fajas correspondientes a sus dignidades militares y nobiliarias. Entre las joyas se destacaba su espada de oro y piedras preciosas, el alfiler de oro y brillantes, el bastón de carey con puño de oro y las cruces de las distinciones y títulos.

Su muerte debió ser inesperada, como parece indicarlo la ausencia de un testamento o codicilo actualizado, ya que se trataba, por una parte, de una fortuna calculada en dos millones de pesos, y por otra parte, eran conocidas las grandes deudas contraídas con el Estado. El acta de defunción describe brevemente el último escenario en que estuvo presente el Conde: vestido con todas las insignias militares de su empleo y con el hábito de la

Orden de Calatrava y rodeado por doce cirios, yacía tendido en una cama con sus colgaduras «a la francesa».

El ritmo impetuoso del siglo que comenzaba, precipitará los acontecimientos de la vida de sus descendientes, a los que se han sumado dos hijas naturales que le nacieron en la Isla a su regreso de España, donde en 1802 el Conde había dejado reunida a toda su familia legítima. Estas niñas, consecuencia tal vez de la soledad y la independencia, fueron bautizadas en la Casa Cuna y luego situadas bajo la tutela de amigos.<sup>14</sup>

La Condesa viuda se convertiría, al parecer, en la favorita del rey José Bonaparte, la primera cubana que ocupó una posición destacada dentro de una monarquía. Su hija María de las Mercedes fue desposada con el general del ejército invasor Cristóbal de Merlin, y su hermano Francisco, que había sido enviado en 1801 por su madre a educarse en una escuela militar en Francia, llegó a ser miembro de la Guardia Imperial. Decididamente habían abrazado el partido de los afrancesados y debieron de partir hacia el exilio al producirse la derrota de los Bonaparte en la península. Las memorias de la Condesa de Merlin concluían con una despedida nostálgica de las costumbres y del ambiente tradicional de su infancia, vistos desde su condición femenina y ya sepultados bajo el peso de los vertiginosos acontecimientos sociales que tuvieron lugar en Europa:

El resto de mis recuerdos, toca muy de cerca a los sucesos políticos, y no me siento con las fuerzas, ni con el talento necesario para delinearlos. Nuestro papel está marcado en este mundo: no necesitamos cambiarle, si aspiramos a desempeñarle bien.<sup>15</sup> ■

#### NOTAS

<sup>1</sup> Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre la Isla de Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, Ciudad de La Habana, 1998, p. 114.

<sup>2</sup> Lohania Aruca, «Personajes habaneros de la Real Comisión de Guantánamo. Los intereses de la nobleza criolla titulada en la Isla de Cuba a fines del siglo XVIII», *Expediciones, exploraciones y viajeros al Caribe. La Real Comisión de Guantánamo en la Isla de Cuba 1797-1802*, Ediciones Unión, 2003, p. 80.



<sup>3</sup> Francisco de Santa Cruz y Mallén, *Historia de Familias Cubanas*, Tomo I, La Habana: Editorial Hércules 1940, p.346.

<sup>4</sup> Condesa de Merlin, *Mis doce primeros años*, La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1922. La primera edición en español data de 1836

<sup>5</sup> El letrero -Murió, *Manuel Conde de Jaruco 1797-*, apareció durante los primeros pasos dados para la restauración de dicho inmueble en la década de 1960, pero un lamentable accidente lo hizo desaparecer casi enseguida (Información brindada por el investigador Pedro Herrera López)

<sup>6</sup> Condesa de Merlin, Op. cit., p. 81

<sup>7</sup> Idem, p. 28.

<sup>8</sup> José María de la Torre, *Lo que fuimos y lo que somos, o la Habana antigua y moderna*.

<sup>9</sup> Condesa de Merlin, Op. cit., p. 37.

<sup>10</sup> Escribanía de Guerra, legajo 1128, no 15624 y legajo 803, no 12240. ANC.

<sup>11</sup> Condesa de Merlin, Op. cit., p. 23.

<sup>12</sup> El tasador de los bienes califica treinta y seis de ellas como «dioses y ninfas de la antigüedad» y el resto como «diversas alusiones».

<sup>13</sup> En la arquitectura se comenzaban a dar los primeros pasos para adoptar formas neoclásicas, en edificaciones como la Casa de Beneficencia y el Cementerio de Espada.

<sup>14</sup> Se trataba de Matilde María de los Dolores, en 1804, y de María de las Mercedes Sofía en 1805, esta última hija de una mujer pública «muy conocida por sus excesos». Quedaron respectivamente al cuidado de María de Jesús Montalvo, y del Conde de Santa María de Loreto, que la ingresó en el Convento de las Ursulinas. Escribanía de Guerra Op. cit.

<sup>15</sup> Condesa de Merlin p. 249.

# SANTA CLARA DE ASÍS.

## EL EXPLENDOR DE UN CONVENTO PARA DONCELLAS DE ÉLITE

### (1644 - 1780)

Lyding Rodríguez Fuentes

**Licenciada en Historia por la Universidad de La Habana, es museóloga del Convento de San Francisco, Oficina del Historiador de la Ciudad. Este artículo es parte de su tesina de diploma.**

**E**n la Cuba del siglo XVI, las iglesias, tanto en La Habana como en las villas de tierra adentro, estaban en muy malas condiciones: eran «simples bohíos»<sup>1</sup>. Sin embargo, la economía portuaria que comenzaba a desarrollarse en la capital hizo que su población ganara cada vez más importancia y la convertía en una escala ineludible en el trayecto del Atlántico. La constante afluencia de todo tipo de viajeros –soldados, inmigrantes, condenados, religiosos, etc.– creó en ella un ambiente único entre todas las poblaciones de la Isla. Se imponían los intereses pecuniarios y las cuestiones mundanas, la población era inculta en su generalidad, y la violencia y los pecados públicos, según eran llamados en aquella época los males sociales, cobraban auge.

Esta situación despertó la preocupación de los vecinos, especialmente de las familias acomodadas, por el futuro de sus hijas. Para el matrimonio hacía falta cierto caudal y muchos vecinos no lo poseían o tenían más de una hija y no podían casar a las segundas por no tener la dote pertinente para un «buen matrimonio». No existía ningún monasterio en el que pudieran ser internadas, ya fuera por vocación o para ser preservadas de la sociedad a la que quedaban expuestas las jóvenes solteras y que muchas veces hacía caer en deshonor a las principales familias de La Habana. Ante estas circunstancias, los vecinos expusieron su interés por la

fundación de un monasterio y analizaron sobre «lo mucho que convenía para la mejor educación y enseñanza de algunas niñas, como para que tomasen estado en él, doncellas virtuosas y nobles que no se inclinasen al matrimonio»<sup>2</sup>.

Este tema aparece tratado por primera vez en el cabildo del 6 de abril de 1603, realizado en la Parroquial Mayor. En él se manifestaron los motivos que tenían los vecinos para esta fundación, derivados, en parte, de las características de La Habana que «por la misericordia de Dios, va en aumento y creciendo cada día su población y hay en ella muchos vecinos cargados de hijas que por no tener con qué casarlas conforme a la calidad de sus personas las dejan de poner en estado y quedan por remediar con manifiesto peligro de perder sus honras y buena reputación y porque todos estos daños se asegurarían si hubiese monasterio de monjas donde entrasen a servir a Dios y se excusarían con él los trabajos en que se ven los padres y otros inconvenientes que cada día suceden...»<sup>3</sup>

De esta manera quedó planteada la situación y se comenzaron a dar los primeros pasos con el propósito de dar inicio a la recogida de limosnas para dicho convento y para hacer la solicitud al Rey.

Después de transcurridos muchos años en los que las gestiones de la élite habanera no cesaron, la Real Cédula que daba respuesta positiva a los reclamos de fundación fue mostrada por el gobernador y capi-

tán general de La Habana a los participantes en el cabildo del 11 de marzo de 1634. A pesar de la autorización dada por el Rey, en el documento van incluidas una serie de condiciones a reunir antes de comenzar la construcción del edificio que, lejos de acelerar el comienzo de la construcción, lo retardan.

[...] que antes de comenzar la obra esté junta la cantidad necesaria para acabarla [...] y que para la dotación llegue por lo menos a haber antes de empezar la dicha fábrica 30 000 ducados de mandas ciertas y seguras [...], y las dotes de las que en él entrasen han de ser hasta 2 000 ducados cada una [...] quedando yo por patrón de dicho convento como lo soy de todos los que hay en dichas mis Indias, para su amparo, pero desonerado de acudir a cosa alguna que el dicho convento de cualquiera religión que sea ha de estar sujeto a ordinario y no a los preladados regulares y si el convento que se fundase no fuese de religiosas descalzas encargo a la dicha ciudad a lo menos sea de tanta religión y observancia que en las libranzas y locutorios y lo demás que conviniese a un convento grave y religioso se deje conocer haber sido sólo el celo del servicio de Dios y custodia de sus esposas el que motivó esta fundación.<sup>4</sup>

El Instituto se construyó en «un lugar situado hacia Campeche donde se estaban edificando unas viviendas y eran como dos cuadras de solares, delante de la plaza nueva [...] parece a propósito [...] por tener agua de una zanja que lo cruza y facilidad del acarreo de los materiales por la proximidad a la marina y suficiente tierra en el lugar»<sup>5</sup>

El primero de noviembre de 1638, día de la festividad de Todos los Santos, se colocó la primera piedra y la cruz del monasterio de Santa Clara.

Durante la construcción el capital reunido continuó incrementándose, aunque modestamente, en lo fundamental mediante donaciones. En este período se efectuó la compra, para el convento de Santa Clara, de

algunos terrenos que favorecieron su expansión. De esta forma el monasterio —que inicialmente iba a construirse en dos cuadras— fue ganando terreno y seis años después de iniciada la construcción, quedó en pie el convento de monjas de La Habana, habiéndose utilizado 12 399 pesos de total.<sup>6</sup>

De acuerdo con la descripción que hace el obispo Morell de Santa Cruz en el siglo XVIII, su iglesia, cubierta de madera y tejas, encierra dos coros, uno alto y otro bajo, el primero con dos tribunas colaterales y tres ventanas enrejadas hacia el primer claustro, dormitorio, enfermería y huerta. Poseía también ocho altares «con moderada decencia», el mayor ostentaba un sagrario de plata. La iglesia tenía seis campanas. Se recuerda el nombre de cinco de ellas: Santa Clara, San Cristóbal, La Rogativa, La Nona y La Esquila. Varias fueron donadas al convento por dueños de ingenios.<sup>7</sup>

#### **ESTABLECIMIENTO DEL MONASTERIO DE SANTA CLARA EN LA HABANA.**

La decisión de acudir a religiosas de Cartagena de Indias para la fundación del convento de Santa Clara partió del argumento de «su segura abnegación». Como, de acuerdo con el mandato real, cualquier monja que viniera a fundar debía subordinarse al gobierno del prelado ordinario, de inmediato se generó un conflicto con el Provincial de la orden de San Francisco.

Las religiosas llegaron a La Habana el 4 de noviembre de 1644, y fueron objeto de un recibimiento solemne con la presencia del capitán general y gobernador, su teniente y el cabildo en pleno.

Entre los episodios con que se ha adornado la historia de los primeros tiempos del convento de las clarisas, algunos con los matices místicos adecuados, se encuentra el del primer noviciado. La protagonista fue Ana Pérez de Carvajal, llevada por su madre ante la abadesa en los días inmediatamente posteriores a su llegada a La Habana. Lorenza Carvajal solicitó el hábito para su hija, que deseaba ser monja de velo negro. Al ser admitida y comenzar la preparación que la toma del hábito requería, la joven debía cam-

biar su nombre de familia, y tomar el de un santo o santa. Hubo diferentes proposiciones, pero como era el primer noviciado, lo echaron a suerte; una niña de cuatro años, sobrina del comisario, seleccionó un papel que decía: «Todos los Santos», a lo cual se le dio un sentido milagroso por la coincidencia de cuatro hechos relacionados con el convento. El día en que se puso la primera piedra y cruz del convento, fue día de Todos los Santos. Cuando paró la obra por falta de recursos económicos durante dos años, se reinició otro día de Todos los Santos. Los galeones en que venían las fundadoras llegaron un día de Todos los Santos. La primera monja que pidió el hábito se nombró, por lo tanto, de Todos los Santos.<sup>8</sup> Esa es la razón por la que el comisario pidió que todos los años, ese día, hubiese una misa cantada en el Convento de Santa Clara.

La polémica en cuanto a la jurisdicción a que estarían sometidas las clarisas se mantuvo durante todo este tiempo. El gobernador y capitán general Álvaro de Luna y Sarmiento se mostró de acuerdo con la posición de los franciscanos, sobre todo porque contaban con el apoyo de las principales familias habaneras, lo cual podía, en última instancia, crear ciertas dificultades. Así se lo hizo saber al Rey, explicándole que era lo mejor para el bien de la ciudad. La decisión final estuvo del lado de la comunidad de monjas, y quedaron sometidas al gobierno regular.

#### **LA PROFESIÓN: UNA DECISIÓN IMPORTANTE.**

El monasterio de la advocación del Santísimo Sacramento y Señora Santa Clara comenzó su existencia en La Habana con un papel importante en la sociedad. Las circunstancias que rodearon su fundación y las fórmulas que propiciaron su existencia desde el punto de vista económico, muestran sus vínculos con la élite colonial habanera. Por otra parte, el estatus de privilegio que acompañó el nacimiento del claustro es también visible al reconstruir algunos aspectos del modo de vida que fue estableciéndose y que generó algunos cambios significativos en relación con lo

estipulado por la cédula que autorizaba la fundación del convento y con la propia regla por la que debía regirse la comunidad.

El noviciado es un elemento básico en la dinámica de la vida conventual en la medida en que garantiza, de modo «natural», la conservación de la comunidad. Como ya se ha visto, la principal causa de la entrada de las muchachas de «buena posición» al monasterio, era mantenerse a salvo de los peligros que imponía una sociedad como la habanera de aquel tiempo, y así conservar el prestigio de la familia. Pero la vocación religiosa y problemas familiares de diferente índole eran también móviles para la entrada de novicias. Algunas mujeres se internaban en el monasterio tras alguna pérdida familiar. Catalina de Céspedes y Hurtado, hija de Simón y Leonor, se hizo clarisa inmediatamente después de la muerte de su padre, ocurrida el 4 de junio de 1665. Lo mismo ocurrió con Manuela de Torres y Bayona, hija del marqués de Casa Torres y gobernador de la Isla de Cuba, Laureano de Torres y Ayala, y de Catalina de Bayona, quien se enclaustró luego de la muerte de su padre el 1ro de septiembre de 1725. Además adoptó el nombre paterno: Sor Manuela de San Laureano.<sup>9</sup>

La muerte de la madre también podía determinar las reclusiones. María Josefa Sotolongo y Arechaga, hija del capitán Alejandro de Sotolongo y de Petronila de Arechaga y Casas, profesó a la muerte de su madre, con el nombre de Sor María de la Concepción. La reclusión de Gerónima Teresa Castellón y Calvo de la Puerta tuvo idéntico motivo.<sup>10</sup>

Otros familiares también influían en la decisión de entrar al convento, como parecen indicarlo algunas elecciones de nombres. Este fue el caso de dos hermanas de la familia Zayas Bazán: Josefa y Juana, hijas de Francisco de Zayas Bazán y Berroa y de María de Jesús López Losada, quienes tomaron el nombre de San Martín al entrar en el monasterio de clarisas, en obsequio a su tío Martín Tadeo Zayas Berroa. El noviciado constituía un tiempo de prueba que instruía a las jóvenes

en las cuestiones relacionadas con la regla. Otro de sus objetivos era enseñar el modo de vida dentro de la clausura, sus costumbres y deberes. Este intervalo permitía ayudar en la decisión final de la futura monja y demostraría si la novicia poseía las características necesarias para profesar. Se requerían, como mínimo, diez meses para este «adestramiento». Luego se suponía que la religiosa y sus superiores estaban en condiciones de decidir si la entrada al convento sería definitiva. Si la respuesta era afirmativa se realizaba la ceremonia de profesión. Esta implicaba el paso a la vida monacal, acatando las condiciones impuestas por la regla y, por ende, el modo de vida de la institución.

Entre las condiciones indispensables para la profesión de las novicias se encontraba la prueba de su «puro linaje» y de su buen estado de salud. Lo primero, debía estar sustentado por los datos de los padres y la legitimidad de su nacimiento.

Los apellidos paternos y maternos de las religiosas permiten apreciar la estrecha relación que existía entre el monasterio y la oligarquía habanera de los tiempos coloniales.

Desde la primera de las monjas, dicha relación es notoria. Ana Pérez y Carvajal era hija de Rafael Pérez y de Lorenza de Carvajal Giraldo y Marmolejo. Su madre se había casado en segundas nupcias con Ruiz Gómez de Prado y Carvajal, quien fue teniente gobernador de la Isla de Cuba.

Teodora Ferrera y Díaz Pimienta era hija del capitán Alonso de Ferrera y de Juana Díaz Pimienta. Al analizar un conflicto de que fue partícipe, los apellidos que se relacionan en el expediente nos hablan de personas socialmente significativas. El 16 de abril de 1655, Beatriz Calvo de la Puerta –viuda del regidor Rodrigo Carreño– presentó una apelación por una causa iniciada por Ambrosio de Sotolongo, gobernador interino. El auto era contra el capitán Jusepe Díaz Pimienta y en nombre de la clarisa Teodora Ferrera por motivo del cobro de trescientos pesos. Las personas que interceden a favor de la monja, hacen notar que su familia tenía una privilegiada situación social. A falta de

sus padres, quienes habían muerto en 1622 y 1631, son estos individuos quienes asumen su representación en el asunto<sup>11</sup>

Encontramos muchos apellidos de importancia entre las clarisas. La familia Recio hizo su aporte con Rosa Recio y Justiniani, hija del marqués de la Real Proclamación, Gonzalo Recio de Oquendo, y de Luisa Justiniani y Balmaseda. Entró en el claustro con el nombre de su padre, costumbre que, al parecer, se practicaba. Su nombre de monja fue Sor Rosa de San Gonzalo. Tal fue también el caso de María de Sotolongo y Figueroa –hija de Luis Sotolongo y Gómez Buitrón y de Francisca Figueroa y Sepúlveda– quien se nombró, Sor María de San Luis, como su padre.

#### EL MODO DE VIDA MONACAL.

Es difícil conocer con exactitud el modo de vida dentro del monasterio. En lo concerniente a este aspecto es necesario apuntar que los conventos, en general, asumían uno de los dos modelos entonces existentes, la vida común o la vida particular.

La realización colectiva de las actividades del culto, la participación conjunta en la labor, las comidas y otras actividades caracterizan el modo de vida común. En el otro extremo, el modelo de vida particular hacía preponderar la individualidad sobre la tendencia al colectivismo. Las religiosas desarrollaban, bajo este esquema, una vida más alejada del resto de la congregación. Y este fue el modelo adoptado por las clarisas habaneras en las décadas posteriores a la fundación: vivían en sus celdas, adquirían sus propias comidas, que elaboraban sus sirvientas, es decir sus esclavas, las que les evitaban todo tipo de molestias y complacían sus antojos porque, generalmente, las habían servido durante mucho tiempo, desde la casa paterna.

La procedencia social de las religiosas influyó en la particularización del modo de vida. La familia les procuraba todas las comodidades y caprichos; incluso, les construían sus celdas o donaban casas que tuvieran esta función.

Las educandas que se recibían en el convento, quedaban bajo la

tutela de alguna religiosa que, generalmente, tenía vínculos de sangre o de amistad con la familia de la seglar. Así se creaba una especie de familia dentro del convento pues, separadas del resto de la comunidad, criadas/esclavas, educandas y monjas desarrollaban una vida particular.

Evidentemente, este modo de vida era contrario a la Regla de la orden, la cual predicaba el voto de pobreza. Por ese motivo surgieron graves conflictos con el Provincial de la Provincia Franciscana de Santa Elena de la Florida más de un siglo después de la fundación del convento.

Desde 1774, se había ordenado que todos los conventos de Nueva España asumieran el modo de vida común. La Real Cédula del 19 de noviembre de 1779 orientó el establecimiento de este modelo en el monasterio habanero de las clarisas, lo cual debía ser supervisado por fray Manuel Estévez, Superior de la Provincia Franciscana.

En una carta fechada el 4 de agosto de 1781, el mencionado franciscano expone su apreciación acerca del cambio que había experimentado el instituto de las clarisas en este sentido. Con la fundación del convento en La Habana se estableció también la vida en comunidad como predica la constitución de la orden. Este precepto, en la práctica, no se mantuvo





ni hasta las terceras generaciones de las enclaustradas. La vida en congregación fue eliminada, de hecho, sin que existiera ninguna disposición o documento oficial que la suprimiese. Esta transición fue espontánea, sin imposición externa. Se les comenzó a suministrar su pensión en dinero, de ciento quince pesos y uno y medio reales a las novicias, y de ciento sesenta y siete pesos y dos y medio reales a las profesas para que lo administraran a su gusto.<sup>12</sup>

Unida a esto, la sucesiva entrada de seglares dio mayor posibilidad al desarrollo de la individualidad, haciendo más frecuente el contacto con el exterior del recinto, pues servían de intermediarias en la entrada de comidas y objetos demandados por cada una de las religiosas.

Esta situación era mucho más favorable para religiosas con las características y el origen de las clarisas habaneras, pues comer y vestirse en comunidad, y no en privado implicaba que las monjas estuvieran desprovistas de toda clase de bienes, y que el convento se encargara de proveerlas de ropa y alimento comunes.

La discordia, iniciada por el superior franciscano a finales del siglo XVIII, tuvo como resultado la aceptación de la vida común por trece religiosas, cifra que aumentó a veintinueve.



Importantes autoridades eclesíasticas se encargaban de velar porque la vida en el claustro se desarrollara según lo establecido. Las visitas de personalidades relacionadas con la Iglesia chequeaban que no hubiese contratiempos en este sentido.

Francisco Fleix Solans, obispo de La Habana, realizó un recorrido en 1847. Durante su actuación en el monasterio de Santa Clara, visitó cada uno de los sitios del convento, comprobando que todo estuviera en orden. Al concluir manifestó que «nada hubo que prevenir». Sin embargo, orientó a la abadesa que pusiera especial cuidado en trece artículos que le dio a conocer.

El segundo de estos obligaba a todas las religiosas a guardar silencio y, en última instancia, a hablar en voz baja; a que usaran el hábito cuando salieran fuera de su celda; que no se dedicaran a conversar en las celdas de las otras. El tercero de los artículos prohibía las amistades particulares. El sexto desautorizaba a las religiosas a hacer regalos de mucho valor y en él se alude a la limitación de recibir encargos del exterior del monasterio.<sup>13</sup>

A pesar de que Fleix Solans manifestase que todo en el convento se encontraba en orden, insiste en la «rigurosa observación» de estos aspectos.

#### EL ESTATUS ECONÓMICO.

En el siglo XVIII la Iglesia en Cuba fue protagonista de un crecimiento institucional que estuvo sufragado por las donaciones, los censos y los diezmos de los habitantes de la Isla. Los criollos pagaban bien los servicios de la Iglesia y esto contribuyó al aumento de su patrimonio económico.

La prosperidad económica fue más significativa para el clero regular debido a que disfrutaba de mayor independencia en este terreno que el resto de la clerecía. Cada convento era una unidad económica independiente que poseía bienes y efectuaba diversas gestiones económicas y financieras sin tener que recibir o pagar nada al Estado. Entre las operaciones que realizaban los monasterios estaban la compra y arrendamiento de tierras, casas y solares, el préstamo con interés y la adquisición y venta de esclavos. Además los monjes y monjas, al en-

trar en un monasterio, engrosaban con su dote personal el patrimonio conventual.

A ello se suman las imposiciones que los vecinos cargaban a favor de los conventos, ya fuese para «ganarse el favor de Dios», para asegurar servicios eclesiásticos tras su muerte o para contribuir —esencialmente en el caso de las órdenes femeninas— a la comodidad de sus hijas en el claustro.

El clero regular femenino tuvo un importante patrimonio económico. Las clarisas son el ejemplo más convincente. Esta orden de mujeres llegó a poseer más gravámenes a su favor que el resto de las órdenes. Su patrimonio fue valorado en 1837 —cuando su época de esplendor había quedado atrás— en 946 536 pesos, cifra superior a la que poseía el resto de las comunidades de mujeres, pues los bienes de las catalinas, quienes les sucedían, alcanzaban el valor de 531 890 pesos, casi la mitad del capital de las primeras.<sup>14</sup>

Esta situación privilegiada del convento de Santa Clara se debió, en gran medida, a su estrecha relación con la oligarquía habanera, que gestionó su establecimiento y para la cual fue fundado. Era condición indispensable que las novicias demostraran su «limpieza de sangre». Además, la pensión requerida para la entrada de las religiosas varió de dos mil a cinco mil ducados<sup>15</sup>, cifras que, a pesar de ser más moderadas que las que necesitaban para un matrimonio ventajoso, no estaban al alcance de cualquier vecino. En ocasiones se prefirió recurrir a las propiedades para cubrir esta demanda.

Así vemos que, en 1705, «se piden las sobras de tierras del Corral Barimanao (Bacuranao) á Arriba, Ingenio de Juan Rodríguez y Río de Piedras, para en parte de dote de una niña novicia que está en el Convento de Santa Clara, por Don Andrés García de la Fuente»<sup>16</sup>. Al año siguiente —en 1706— el convento recibió treinta caballerías ubicadas entre Bejucal, Managua y el Sitio de Gallegos como dote de la novicia Sor María Josefa de la Soledad.

Muchas novicias se internaban con más de una sirvienta, a tal punto que

A tenor de los cambios sociales, económicos y políticos en la colonia, varió el modo de vida del noviciado en el primer convento que abrió sus puertas en La Habana.

a finales del siglo XVII hubo un momento en que el convento agrupó a doscientas cincuenta mujeres, de las cuales solamente cien eran monjas; el resto lo constituían las sirvientas de las muchachas ricas, que a veces ingresaban con dos, tres y hasta cuatro criadas. En 1767 en el convento existían ciento doce clarisas, muchas de ellas con dos sirvientas.<sup>17</sup>

#### **LAS IMPOSICIONES: UNA IMPORTANTE FUENTE DE INGRESO**

La mentalidad de la época, que estimulaba la búsqueda del favor divino por intermedio de las instituciones religiosas, explica que en la vida terrena se hiciera todo lo posible para alcanzar la vida eterna.

Uno de los ejemplos clásicos lo constituye la fundación de capellanías y otros tipos de imposiciones a favor de los conventos<sup>18</sup>. Hacia 1670 el convento de las clarisas poseía por gravámenes relativos a este concepto 280 000 pesos, cifra superior a las de los conventos de varones existentes, los cuales no superaban en esta fecha los sesenta mil pesos en imposiciones. Los protagonistas pertenecían no sólo a los sectores económicamente dominantes sino, literalmente, a casi todos los estratos de la sociedad colonial, pasando por las propias monjas. Así, Sor Tomasa de San Jacinto Redondo, descendiente de una de las más poderosas familias de la oligarquía habanera –hija de Jacinto Pedroso Calvo de la Puerta y de Melchora Carvajal– fundó en 1671 una capellanía de mil veintiún pesos de principal. En el otro extremo, el moreno Miguel de Soto, hijo de Domingo Arará y de María Popó, contribuía también, aunque con mucha mayor modestia, a la economía del convento, dejando al morir –en 1782– varias mandas a su favor, así como ciento cincuenta pesos a Mariana Fernández, pensionista en ese recinto; y veinticinco pesos a la parda libre María de Jesús Ayala, que vivía con aquella.<sup>19</sup>

Las imposiciones tenían carácter perpetuo: si una propiedad pasaba a manos de otra persona por compraventa, herencia u otra gestión, el convento continuaría cobrando la cantidad impuesta a su favor. Un gravamen fundado en el siglo XVII,

si no era redimido –lo cual no sucedía comúnmente en aquel entonces– seguía debiendo su rédito a la institución indefinidamente. Los bienes del Convento de Santa Clara en 1838 estaban constituidos –según el *Resumen específico que poseen los regulares de ambos sexos en la Isla de Cuba*, su producto y cargas– por dieciséis casas que debían producir más de veintidós mil pesos al año y un capital a rédito del cinco por ciento que sumaba la considerable cantidad de 891 951 pesos.

Algunas imposiciones eran establecidas directamente a favor de las monjas que residían en el convento, y también constituían grandes sumas de dinero que engrosaba el patrimonio económico de la comunidad. En 1714, sobre el ingenio El Sacramento, en el Partido de San José de las Lajas, estaban impuestos seiscientos cuarenta y dos pesos y cuatro reales a favor de la R.M. Sor Agustina de Santa Coleta, religiosa del Monasterio de Santa Clara.

Joaquín de Santa Cruz, Conde de Mopox y Jaruco, quien llegó a ser Brigadier de los Reales Ejércitos y Subinspector General de las Tropas de Cuba, fue protagonista de un importante censo a favor de las religiosas clarisas. Su familia tenía ciertos vínculos con la clausura, e incluso su hija –la futura Condesa de Merlin– permaneció algún tiempo en el convento. El censo que firmó a favor de las clarisas consistía en mil pesos de principal. Esta imposición, de cinco por ciento de rédito anual, fue instituida en 1796 sobre el ingenio Nuestra Señora de Loreto, más conocido como Seibabo, con hipoteca especial a favor de las RR.MM. María Loreto de San José y María de los Dolores de Santa Teresa, religiosas de Santa Clara, parientes del Conde. Este dinero iría destinado, según se expone en la escritura, «en auxilio de sus necesidades religiosas hasta que por su fallecimiento se destinare el principal a los fines y objetos que dispusieron por sus renunciaciones».<sup>20</sup>

Más adelante el Conde manifiesta su conveniencia en que este censo se asegurase a otra propiedad suya, exponiendo que era igualmente idónea y de similar calidad, mientras

liberaba de toda carga al ya mencionado ingenio Seibabo. Esta nueva finca se nombraba San Ignacio de Río Blanco, ubicada a ocho o nueve leguas al sudoeste del puerto y, junto con la anterior «han de poder usar contra los demás mis bienes hipoteca a la seguridad de los dhos 5 500 pesos (estos 5 500 pesos habían sido adjudicados al conde en los autos de la testamentaria del conde de Casa Montalvo) que satisfare al fallecimiento de dichas RR.MM.(...) y en el intertanto les contribuire rédito de un 5% a el año»<sup>21</sup>

Las donaciones tampoco fueron escasas, sobre todo en los siglos XVII y XVIII, en que los habaneros no escatimaban cuando de este convento se trataba. Hay varios casos de donaciones de familias y personalidades importantes de la época, como los Zayas Bazán, Sotolongo, Conde de Casa Barreto, Conde de O'Reilly, etc. Muchos de estos tenían a sus hijas en la institución. Tal es el caso de Juan Tomás de Zayas Bazán y su esposa Leonor de Sotolongo, quienes a la entrada de sus hijas María de Jesús y Catalina como monjas profesas, donaron al convento dos casas de su propiedad, que eran contiguas a él, para que sirviesen de celdas a las nuevas religiosas. Estas casas quedarían anexas al monasterio mientras en él hubiera una religiosa de apellido Zayas.

Otra de las entradas financieras que poseía el convento consistía en el pago de servicios brindados por él a los habaneros que, en su testamento, se comprometían con el pago de ritos y ceremonias religiosas celebrados en beneficio de sus almas.

La historia del convento de Santa Clara de Asís, su florecimiento hasta mediados del siglo XVIII y el inicio de su declive a finales de esa misma centuria, forman parte de la historia mayor, aún insuficientemente conocida, de la Iglesia en Cuba. Fue el más importante de los claustros femeninos de la Isla; símbolo en buena medida del estatus del grupo social que promovió su creación. En este trabajo se han abordado sólo algunos aspectos de un devenir mucho más rico y complejo, que ameri-

ta la continuación de la labor investigativa y su articulación con otros esfuerzos encaminados a objetivos similares, labor que, de ser posible, continuaremos en el futuro. ■

#### NOTAS

<sup>1</sup> Marrero, Levi. *Cuba: economía y sociedad*. Madrid: Ed. Playor, S.A., 1974, t. 2, pp.380-381

<sup>2</sup> Arrate, José Martín Félix de. *Llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias Occidentales. La Habana descripta: noticias de su fundación, aumentos y estado*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964, pp.186-188

<sup>3</sup> «Actas de cabildos sobre el Convento de Santa Clara (1603-1657)». (6 abril 1603), Biblioteca Nacional José Martí (B.N.J.M.), Sala Cubana, Manuscritos, *Pérez-Beato*, No. 5

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> «Convento de Santa Clara de Asís». B.N.J.M., Sala Cubana, Manuscritos, *Pérez-Beato*, No.339

<sup>6</sup> Morell de Santa Cruz, Pedro Agustín. *Historia de la Isla y Catedral de Cuba*. La Habana: Imprenta «Cuba Intelectual», 1929, pp. 250-251.

<sup>7</sup> Elso Alonso, Eladio. «Breve historia del convento de Santa Clara de Asís y resultado preliminar de las excavaciones arqueológicas». En: *Memoria del 2do simposio de Cultura*, La

Habana: Dirección Provincial de Cultura, 1984, pp. 85-86.

<sup>8</sup> «Relación de la fundación del Convento de Santa Clara». B.N.J.M. Sala Cubana, Manuscritos, *Pérez-Beato*, No. 77.

<sup>9</sup> «Relación de las abadesas del convento de Santa Clara desde su fundación». B.N.J.M. Sala Cubana, Manuscritos, *Pérez-Beato*, No. 770

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> «Relación de las abadesas del Convento de Santa Clara desde su fundación». B.N.J.M., Sala Cubana, Manuscritos, *Pérez-Beato*, No.770

<sup>12</sup> Carta de fr. Manuel Estevez, Provincial de Santa Elena de la Florida, O.F.M. al rey, 4 de agosto de 1781. *Expedientes de Religiosos de La Habana*. 1815-1822, Archivo General de Indias, (AGI), Ultramar, 396 (Información facilitada por Arelis Rivero)

<sup>13</sup> Cuadrado Melo, Manuel. *Obispado de La Habana: su historia a través de los siglos*. Copia mecanografiada de la Biblioteca del Arzobispado de La Habana, 1970, t.3, pp.72-74.

<sup>14</sup> Segre Ricardo, Rigoberto. *La Iglesia Católica en la sociedad colonial cubana y sus relaciones con los criollos 1790-1868*. (tesis en opción al grado de doctor en Ciencias Históricas), Holguín, 1998, p.242, tabla 21.

<sup>15</sup> Sosa, Enrique y Alejandrina Penabad. *Historia de la Educación en Cuba*. La Habana:

Ediciones de la Oficina del Historiador, Ed. Pueblo y Educación, 1997, T 1, pp. 51-52.

<sup>16</sup> «Convento de Santa Clara de Asís. -De la obra inédita sobre iglesias, curatos y conventos de Cuba, por Domingo Rosain en poder del Capitán Arturo González Quijano-». B.N.J.M., Sala Cubana, Manuscritos, *Pérez-Beato*, No.2077

<sup>17</sup> «Relación de la fundación del Convento de Santa Clara». B.N.J.M., Sala Cubana, Manuscritos, *Pérez-Beato*, No. 771

<sup>18</sup> La capellanía era una fundación de carácter perpetuo que se hacía con la obligación de cierto número de misas u otras cargas espirituales en una iglesia determinada. Se fundaba sobre bienes destinados a sufragar dichas cargas y un beneficio eclesiástico que recaía en el capellán que nombrara el fundador.

<sup>19</sup> «Relación de las abadesas del Convento de Santa Clara desde su fundación». B.N.J.M., Sala Cubana, Manuscritos, *Pérez-Beato*, No. 770.

<sup>20</sup> «Incidente a la testamentaria del Sr. Conde de Mopox promovido por el prior del Monasterio de Santa Clara y réditos». (1808), A.N.C., *Escribanías de Guerra*, leg.891, No.13370.

<sup>21</sup> *Ibidem*

# Los móviles de Osneldo García

Jaime Sarusky

Usted puede creer, como dice Osneldo García, que él nació y se crió en Puerto Escondido, pero no piense que el mar está ahí, ni un muelle o espigón, ni barcos a punto de zarpar. En fin, como aclara el propio artista en el patio de su estudio en Santa Fe: «Puerto Escondido llamaban a la finca familiar, cercana a Mayajigua, en la provincia de Sancti Spíritus. Está situada en la cordillera que atraviesa aquella zona, pero ni más ni menos que a unos ocho kilómetros del mar.»

El padre, nacido en Islas Canarias, vino muy joven a Cuba para escapar al Servicio Militar Obligatorio que los reclutas debían desempeñar en alguna de las colonias de España en África. A su llegada permaneció un tiempo en La Habana, dedicado al comercio. Al igual que muchos isleños, se estableció finalmente en aquella zona de Las Villas de cosecheros y numerosas escogidas de tabaco. La madre, oriunda de Los Ramones, y cuyos padres eran igualmente canarios que trabajaban en las escogidas de tabaco en la comarca del río Jatibonico, se unió al padre, se fue a Mayajigua y allí, en esa finquita, nacieron Osneldo, sus hermanos y hermanas. El predio familiar se asentaba en la base de la loma donde se encontraba el balneario Lagos de Mayajigua. El padre, además, fue carretero. Ejerció varios oficios antes de casarse, así que dieron muchas vueltas. Por ejemplo, durante el Machadato, lo llamaron para que administrara una vaquería en Morón. Cada vez que se trasladaba, cargaba con toda la familia. En Morón estaba con los seis hijos varones y las dos niñas. Muy humilde, la familia vivía con muchos aprietos, pero los hijos fueron a la escuela. Osneldo ya había vencido el sexto grado cuando lo atrajo La Habana. En lo adelante, la suya sería una historia nueva.

El padre también se dedicó a la agricultura. Se afanaba mucho con el hacha, como el propio Osneldo después, muy hábil con esa herramienta y con la azuela, que hoy no se usa, apenas se conoce. Es como una guataca, muy filosa. Muchas de las vigas de las antiguas mansiones de La Habana Vieja fueron trabajadas a pura hacha. Niño aún, aprendió a manipular con destreza esas herramientas. Todavía elogia admirado al padre que conformaba unos yugos de carreta que eran verdaderas esculturas y hacía cabos de guatacas y de hachas con gran limpieza. Y como él no era menos, también trabajó en el campo, en la agricultura. ■



Muchas veces se ha preguntado sobre el origen de su pasión por la escultura. Cree que debe haber sido innata en él porque cuando tenía seis o siete años cincelaba piezas muy diferentes, por ejemplo, bustos de Martí, o convertía las viandas en muñecos. Hasta que descubrió la cáscara de jobo. Su corteza se puede moldear con cuchilla... y así empezó a inventar animales y otras figuras. Lo curioso es que cuando ya se hacían realidad sus esculturas en los primeros tiempos, que él califica como su «época primitiva», nadie pronosticaba: va a ser escultor. Allí conocían, sobre todo, a los ebanistas. Tallaban figuras, eran maestros en el arte de hacer muebles y otros objetos. Y entonces decían: Osneldo va a ser un carpintero fino.

Empieza a hacer figuritas que después vendía en el balneario de los Lagos de Mayajigua. Su maestra de primaria era la esposa del dueño de aquel espacio turístico al cual arribaban muchos americanos. Fue un centro tan importante que día tras día volaban desde La Habana dos aviones de Cubana. Era un lugar de aguas termales con buenas piscinas y cabañas. Con el dinero que le pagaban por las figuritas compraba su ropa y cubría otras necesidades. Sin embargo, sólo tenía once o doce años. Después aprendió nuevas habilidades junto a los carpinteros ebanistas, oficio en el que se interesaba. Los observaba en su minucioso quehacer, y aunque en cada pueblo siempre los hubo dotados de talento en ese oficio, ya hoy apenas existen. No conforme con aquellos primeros logros, se puso a hacer guitarras. La primera a los trece años, con todas las de la ley, una acabada técnica. Aprendió que el arte de doblar la madera, la forma de la guitarra no es fácil. Pero aprendió con ellos. Aquello le gustaba tanto que había pensado, a pesar de que era un adolescente, que en su vida haría suyo ese oficio. Después descubriría la escultura como algo muy importante. Todo fue pacientemente. Un día le decía a alguien que él hubiera sido un escultor como Íñigo, el que armó el Zoológico de piedra, de no haber venido a La Habana, haber estudiado y luego haber viajado al extranjero.

Vivir y esculpir eran para él una y la misma cosa. Pero en 1947, con quince años de edad, lo «descubrió» un viajante que hubo de adquirir varias piezas suyas que llevaría a Ciego de Avila. Más tarde, con otros activos miembros de la asociación de viajeros de esa ciudad, empeñados en que se desarrollase, lo trajeron a La Habana con el propósito de gestionarle una beca. Le enviaron cartas al propio presidente de la República, Grau San Martín. No tuvo éxito, pero un año después le vendió en Lagos de Mayajigua esculturas a un judío alemán. Se llamaba Roberto Salomón. Según Osneldo, Salomón lo ayudó mucho. En el balneario lo observaba, estudiaba sus esculturas y le consiguió un trabajo en La Habana: sus piezas ya se las vendía a la tienda El Encanto.

Como había perfilado la técnica en la creación de esculturas, lo que dio resultado fue la imaginería: las vírgenes de la Caridad, los santos y las santas. Se las mostró, con el fin de que se las comprara, al dueño de *Al bon marché*, una tienda que colindaba con la iglesia del Sagrado Corazón, en la calle Reina. Se le ensancharon los caminos porque el propietario de La Milagrosa, otra tienda importante situada frente a la misma iglesia, y que también vendía santos, le compró algunas de esas imágenes, al igual que otro comercio en La Habana Vieja. Así llegó a crear las esculturas religiosas más grandes que se hubieran visto en el país. Una virgen de Fátima que hoy se encuentra en la iglesia de Charco Redondo y una réplica de la virgen de la Caridad, con el bote, que es venerada en un templo de la provincia de San Juan, Argentina. De ese modo iba librando. Sin embargo, pocos colegas vivían de su trabajo en aquellos tiempos.

Empeñado en no ser artista de una sola cuerda, no se limitaba a las imágenes de santos. Hizo también un busto de Rosillo. En 1913 éste, en su avión, aterrizó en el Mariel, dos días antes que Parlá. Rosillo fue el primer aviador que voló a Cuba desde Cayo Hueso. Ese vuelo batió el récord del mundo en altitud de ese año. De Cuatro Caminos, donde vivía, Rosillo iba a pie hasta 21 y H, en el Vedado, a la casa de huéspedes donde Osneldo tenía un cuartito, y allí, en el portal le hizo el busto. Lo modeló, luego lo culminó en mármol de Carrara. Se ha extraviado ese busto, aunque Osneldo cree que debe estar en algún lugar de Pinar del Río.

Muchos, con un sentido «práctico» de la vida, acosaban a la familia: que si la escultura no daba nada, que si lo mejor sería que el muchacho se dedicara a estudiar otra cosa, por ejemplo, ingeniería. Pero él seguía aferrado a lo que ya le pertenecía. Había regresado a La Habana y se costeaba los estudios. Si podía, ayudaba a la familia. Fue a estudiar a San Alejandro, por su cuenta. Como llegaba con una formación

de apenas sexto grado, muy mal parado, como dice él, ingresó en la escuela de La Cavadonga, que pertenecía al Centro Asturiano, y niveló. Matriculó en San Alejandro en 1949 ó 1950, y más tarde en la escuela de la Universidad Popular, al tiempo que seguía cursos nocturnos en la Sociedad Colombista Panamericana, que radicaba en lo que es hoy la Casa de las Américas.

Nunca entró en crisis por estar esculpiendo santos y santas que le servían para su subsistencia. No pensaba que quería hacer otra cosa. Satisfecho, vivía de lo que vendía. Amaba su profesión y no lamentó haber soltado la guataca alguna vez, esfuerzo que es bastante duro con su buen sol. Se sentía muy bien ejerciendo su oficio, y con más razón porque le permitió ser motociclista, de los que se ufanan de que las suyas son las mejores máquinas, las campeonas del mundo. Sin dudas, le iba bien.

En San Alejandro acumuló un gran número de piezas. No olvida la influencia que ejercieron en los alumnos las esculturas de Rodin y Brancusi. Con él estaban allí Umberto Peña, Sosa Bravo, Carmelo González, todos de la misma generación. En esa época hacía unas tallas de indios en madera, encargos que tenían un carácter comercial. Como los adelantaba en la escuela, llegaron a interesarle a su maestro: Juan José Sicre. Por entonces comenzó a trabajar con planos, eran los tiempos de los escultores modernos.

En 1957, cuando supo que un hermano iba a alzarse en la Sierra Maestra, fue a verlo a Santiago de Cuba, y allí lo detuvieron. Al llegar a la ciudad, ya el SIM (la Inteligencia Militar) lo había detectado. Llegaba en una moto flamante y se la incautaron. Incluso, después la chocaron. Lo golpearon. En ese viaje llevaba la imagen de la virgen de la Caridad laminada en oro –la ya mencionada que todavía se halla en una iglesia de Argentina–, y como un cura había querido que Martha Fernández, la mujer de Batista, la apadrinara, y había fotos de tal ceremonia, con los nombres de Osneldo y de ella, pues Salas Cañizares y los otros esbirros no siguieron golpeándolo cuando se percataron de ello. Casi medio siglo después, Osneldo no sabe todavía si fue la virgen de la Caridad o «Santa» Martha la que le salvó la vida.

Luego, cuando se forma el primer grupo de la zona norte de Las Villas, se suma a los hombres de Camilo con las armas que le tomó al ejército de Batista al atacar el central Nela; y a los pocos días dirigió una guerrilla. Sólo llevaba una escopeta y un revólver, dice, pero desarmó a los guardias y los dejó presos. No eran muchas armas, pero sí muy valiosas. Al día siguiente fraguó un atentado a uno de los matones de Batista, que andaba por allí con un arsenal en un carro blindado. Llegó a Mayajigua para tirotearlo en el hotel donde se alojaba. Pero se le escapó; hacía diez minutos que se había ido. A los dos días el hombre también escapó de otro atentado. Participó en combates con Camilo, también en Yaguajay. Ríe cuando explica que hay unas palabras muy simpáticas de Sergio del Valle en el *Diario de Camilo*, que se publicó recientemente. Dicen: «Encontramos a Osneldo García. Es maestro –era graduado de San Alejandro– y él dice que no tiene grados, pero bien que le gusta mandar y andar por la libre». Ese fue el inicio, su bautizo en la columna No. 2 Antonio Maceo, a la que Camilo lo incorpora. Aunque iba a ser invasor hasta Pinar del Río, se le ordenó que permaneciera en La Habana. Lo querían retener, hasta que un buen día decidió irse para Mayajigua y se dedicó a tallar las maderas que allí buscaba. Igualmente, bustos, como antes, y uno de Camilo tras su desaparición.



Entre 1959 y 1960 regresa a la vida civil. Al principio le fue difícil salir de la influencia de la academia. Hasta entonces hacía ángeles de piedra y se sentía halagado cuando le decían que «con una tendencia a lo moderno». Realizó grandes tallas en madera de soldados rebeldes y de guajiros. La ruptura se produce cuando se reúnen nuevamente Umberto Peña y él en San Alejandro, escuela que visitaba con frecuencia. Comienza, poco a poco, a liberarse de la influencia que ejercían en su obra los muralistas mexicanos.

Recuerda que antes de la Revolución se destacaban varios escultores. Cárdenas por un lado, Estupiñán; también Acosta León, que aunque era escultor, tuvo éxito, sobre todo, en la pintura. Esos escultores produjeron, podría decirse, un rompimiento más prematuro con San Alejandro, que era muy académico. El corte en Osneldo sobreviene, sin embargo, después que regresa, cuando termina algunas esculturas que fueron enviadas a la América Latina.

En diciembre de 1959 tuvo lugar la muestra de sus obras en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue su primera exposición personal. Al verla, un norteamericano, el segundo jefe de la cadena de hoteles Hilton, lo invitó a viajar a Nueva York con el fin de que esculpiera un busto de su esposa. Eso le permitió, además, visitar los museos y galerías de esa ciudad y conocer las obras que allí se exponían. Realmente lo impresionó cuanto vio y estudió en esas visitas.

Al producirse la intervención de Cubana de Aviación, se perdió una de sus piezas, de mármol, que él califica de muy buena y que pertenecía a sus exploraciones del tema erótico. Para entonces, ya él había roto con la línea figurativa y andaba a la búsqueda de una expresión personal. Abordar lo erótico en aquel momento era una osadía, un riesgo. Estaba en un país donde la gente no se había liberado aún de prejuicios y resabios conservadores, donde imponían sus criterios los de mentes retardatarias en cuanto al arte, gente intolerante todavía en las postrimerías de los años sesenta y en los oscuros tiempos de los años setenta; hasta que cambiaron aquellos feos aires a partir de la creación del Ministerio de Cultura en noviembre de 1976.

¿Se habrá preguntado Osneldo si de alguna manera no se sentía como un transgresor, un provocador? Al apropiarse y proyectar en su obra el mundo del erotismo, de la escultura erótica, estaba explorando un terreno minado. Al producirse la ruptura y dejar de lado la influencia académica, que era fuerte, e incluso ir más allá y trascender lo figurativo, encuentra movimientos que influirán mucho en él, y llega a la abstracción, al surrealismo y hasta al expresionismo abstracto. Pero regresa a lo figurativo, aunque con otra perspectiva: la erótica, la de la escultura en movimiento en la que trabajó posteriormente, y pudo desarrollar, conjugándolos, el cinetismo y lo erótico, que en opinión de algunos artistas y críticos, inauguraba en la isla esa vertiente. Entonces el cinetismo en el mundo era muy mecánico; fue él quien le dio forma humana, lo humanizó. Así se le atribuye a él esa primicia en la obra *Aportes de la América Latina al Arte Universal*.

Después de permanecer algo más de un año en Cuba viajó a estudiar, a dominar la técnica, a Alemania, donde tuvo contactos muy interesantes en Leipzig primero, y luego en Halle. Tras una muestra de sus obras abstractas, viajó a París, donde visitó museos y galerías y se empeñó en crear varias piezas. A poco, regresó a Alemania, donde lo esperaba su esposa teutona. La experiencia en ese país le aportó mucho. Hizo numerosas piezas que trajo a la Isla. Por ejemplo, *El huevo de la serpiente*. Ahí se interna en la línea del surrealismo. Regresó a Cuba a finales de 1966, que él consideró un buen momento. Ya se iban imponiendo el *pop-art* y otras nuevas tendencias. Explica que aquí lo sorprenden fuertes presiones para santificar el realismo socialista. En contra pensaban y argumentaban los artistas de vanguardia.

En París había tenido encuentros con Cárdenas, quien buscó y consiguió madera para que él pudiera esculpir las tallas que expuso allá. Habían estudiado juntos en San Alejandro, aunque Cárdenas era de cursos anteriores. En París, Cárdenas estaba muy bien instalado y muy bien cotizado. Es el escultor más universal que ha tenido Cuba. Osneldo, además, elogia su calidad humana. Ambos habían querido promover un simposio internacional de escultura en La Habana. Cuando Osneldo regresa de Alemania, poco tiempo después lo hace Cárdenas desde París, con motivo del Salón de Mayo. En 1968 una exposición de Osneldo tuvo gran repercusión, varias de sus piezas, las conserva hoy el Museo Nacional de Bellas Artes. Le siguió otra ese mismo año, de la que recordamos una pieza que tituló *La Trampa*. Comenzó entonces a utilizar la chatarra en sus esculturas. Nada de esto habría podido ocurrir cuando estaba en París, porque allá dependía de su obra para subsistir.

Luego, fue profesor en la escuela Patio 4, en Lawton, muy cerca del rastro donde almacenaban los autos desactivados. Allí se acumulaba la materia prima de sus futuras piezas. Cargó con los cacharros que pudo, los llevó a su estudio y seleccionó los que le parecieron más adecuados para armar sus nuevos proyectos. Uno de ellos, enviado a Japón, estaba conformado por cuatro grandes automóviles norteamericanos. Con las pizarras inventó otra escultura. Esa pieza se halla ahora en la UNEAC. Para él fue un festín picotear a su gusto los metales, deformar, conformar y formar nuevos elementos, o los ya existentes, combinando los amasijos de la chatarra. Aunque hay quien la trabaja como hierro oxidado, él la usaba y la unía de otro modo, consiguiendo un material flamante de impecable acabado.

Trata de recordar los momentos en que coinciden en su creación las tres expresiones: el erotismo, lo cinético y los *performances*. Por supuesto que había piezas cinéticas en su exposición de 1968. Bastaba tocarlas para que se movieran. Y en 1970 hay móviles. Las que exponía proyectaban un sugerido o explícito erotismo, subrayado por el hecho de que, al mismo tiempo, eran cinéticas.

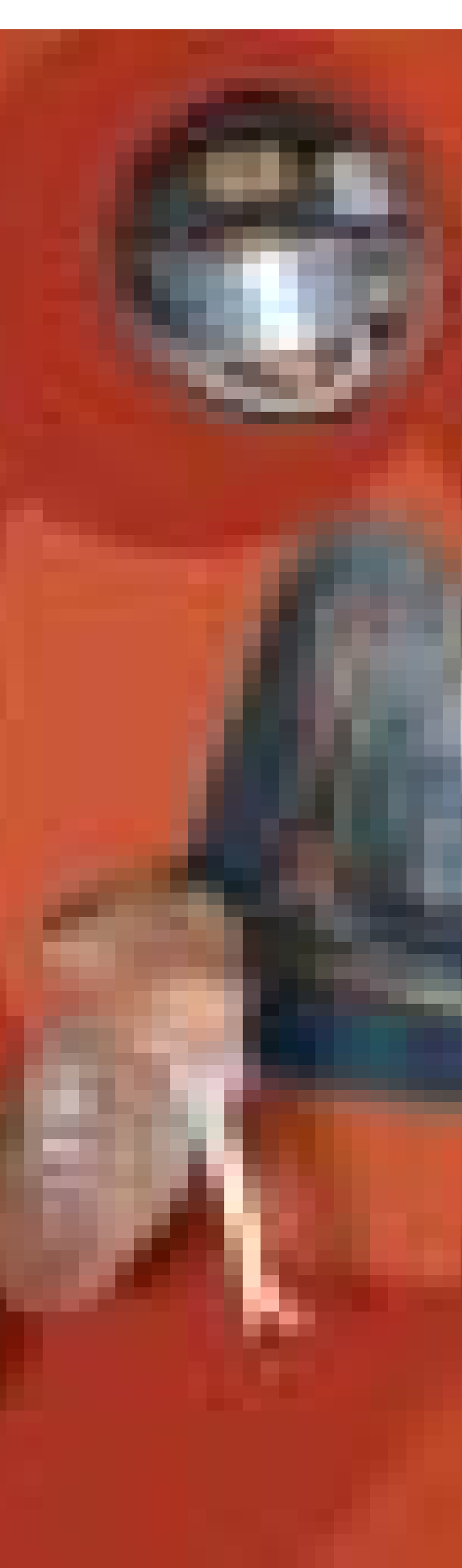
Curioso afán el suyo de dotar de movimiento sus esculturas, lo que permite suponer que de un modo consciente o inconsciente aspiraba a hacer cine, sustituirlo o competir con él. Sin dudas, además, un modo práctico y artístico de llenar tal vacío a través de las esculturas cinéticas. Desde los tiempos en Mayajigua siempre fue un aficionado al cine. Por ejemplo, cuando vio *Éxtasis*, con Hedy Lamarr, una mujer muy bella. La recuerda como una película erótica de los años treinta con el desnudo más lindo que se pueda ver. En el Salón 70 presentó un conjunto escultórico muy atrevido: unos desnudos, se hace el amor dentro de una vagina, un mural grande. Por eso, recalca, fue muy fuerte el Salón 70. Meses antes, en el Primer Salón, *La pareja espacial*, otra escultura suya muy compleja, fue descalificada y no se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes. Finalmente, se pudo ver meses después en La Habana, en una galería de la calle San Rafael. Después, a partir del Congreso de Educación y Cultura, en 1971, el realismo socialista se imponía. Así que siguió trabajando, pero estuvo seis años sin exponer, hasta 1977, meses después de la creación del Ministerio de Cultura.

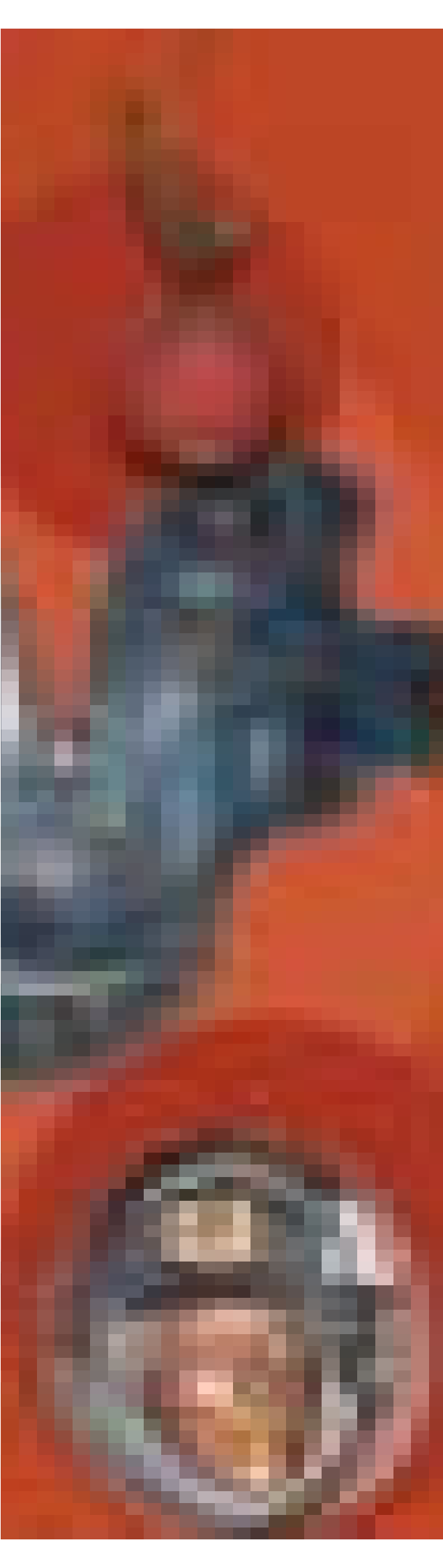
En las Bienales presentó sus *performances*. Creó entonces *El nacimiento de la mujer*. Era una obra igualmente osada: una alegoría, un falo gigante y de su interior emerge una mujer. Según la Biblia, explica él, la mujer nace de la costilla del hombre. Nace, se desarrolla. Él tenía conciencia de que estaba en los límites de la confrontación y no se planteaba que sus esculturas se estuvieran adelantando a la época. Eran los penúltimos sobresaltos en que se manifestaba cierta gazmoñería... Una época muy dura, dice. Sin embargo, esa época él la agarraba por los cuernos, y lo disfrutaba. Hay esculturas, como *Una reina pare*, a la que le puso amuleto pues no concibe la maternidad sin la paternidad. Y esto se debe –argumenta– al hecho de que, cuando una mujer tiene el niño, borran al padre. Posteriormente, surgieron otros problemas: le impidieron exponer su obra; no salía a parte alguna, ni soñar que fuera premiada, al contrario, la ignoraban.

Primero medita cuando le pregunto si puede precisar en qué momento comprendió que había arribado a la plena madurez de su arte, de que conseguía expresar plenamente lo que se proponía.

Lo que se llama satisfecho, casi nunca uno lo está. Inclusive, hay veces que las cosas viejas, de hace casi treinta años, las muestra ahora y resulta que son obras contemporáneas. La juventud se vuelve loca por todo lo que hace ahora. Y se da cuenta de que su obra no ha envejecido y por ello se siente muy bien. Recuerda que en cierta ocasión Abel Prieto dijo en la galería de la UNEAC que él era vanguardia cuando no la había en Cuba. Esas cosas, dice, lo halagan un poco ya que al cabo del tiempo hay reconocimiento.

No le oculto lo que me parece una enorme contradicción en su *modus vivendi*: la enorme nostalgia que tiene del campo, al punto que lo reproduce en su actual mundo cotidiano de la ciudad, y al mismo tiempo ser el suyo un arte de avanzada, netamente urbano y contemporáneo. Un crítico diría que es arte muy sofisticado, entre otros argumentos, porque aplica los recursos de la más reciente tecnología. Esto se da de cabeza por completo con la mentalidad generalmente conservadora del campesino, de la vida rural. Y esta es una faceta que sin duda suscita mucho interés: la de sus antecedentes montunos, su obra y su personalidad, paradoja y contradicción que requieren ser dilucidadas.





En la sociedad, dice, no es posible aislarse. Eso es malo. Pero en la sociedad tampoco puede uno entregarse a la banalidad. Uno tiene que aprovechar su tiempo, necesita su tranquilidad. Afirma que ha vivido muy cómodo durante años sin la molestia de tener teléfono, artefacto del cual se queja todo el mundo. Osneldo es el único que no protesta, porque no lo usa ni lo quiere. En primer lugar, está defendiendo algo primordial para él: su privacidad. Y a la vez, añade el periodista, su libertad. Libertad que administra a su manera y a su modo. Es una herramienta de trabajo que necesita.

En 1986 colgaba en el patio de su casa de Santa Fe, una parra. Se rodeaba, como los otros artistas de origen campesino, de los elementos propios de la vida campestre. Pero no es tan sencillo: hay guajiros, dice, que cuando sueltan la guataca no quieren saber de sus orígenes. Sin embargo, le digo que casi todos los artistas que vivieron en el campo llevan consigo el universo de su niñez y su adolescencia: han tratado de reproducir, de algún modo, su vida cotidiana como en otros tiempos. Y él, realista hasta el tuétano, argumenta que hay que ver si ellos guataquearon, caminaron por la tierra *ará* y enyugaron bueyes, que no es lo mismo que vivir en un pueblecito, ya que el hijo del bodeguero no sabe hacer eso... Habla entonces de la película *Padre Patrone* y de los códigos morales que identifican, tanto en Italia como en Cuba, la relación campesino-naturaleza. El apareamiento sexual entre los muchachos y los animales. Quien ha tenido esas experiencias, dice, no las olvida nunca, aunque haya residido en Europa o en los Estados Unidos. Eso es lo que él califica una *nacionalidad*. Le pregunto si esa «nacionalidad», como él dice, no deja huellas. ¿Cómo salirse de esa tradición, del «trillo» campesino y acceder a lo moderno, sin una ruptura?

Cree que no es necesario salirse ni romper. Entiende que una muchacha campesina, cuando se casa, tiene más educación sexual que una de pueblo, porque ve a los animalitos en tales funciones: el caballo, la yegua, los puerquitos. Y es más apta para hacer el amor que otra que nunca los ha visto. Y admite que ello ha contribuido al desarrollo de su obra, donde se produce la simbiosis del cinetismo y lo erótico. Lo que expresa en su obra actual tiene mucho de la influencia campesina: los cuentos que encendieron su imaginación infantil y de adolescente, el folclor, la tierra.

Osneldo, el artista, considera que hay, aún inconscientemente, algo de provocador, irónico, desafiante, de su parte. Un día lo invitaron a exponer en el Salón del Humor. Y Nuez observó que la gente que iba a ver sus esculturas salía riéndose. En él se manifiesta una compleja síntesis: la del campesino y el ciudadano en la *polis*. Se mezclan el hombre que domina la tecnología con el criollo, bromista, irónico, provocador... Alguien que, sencillamente, es así.

Cuando llegó a La Habana y a Nueva York, dice, ya las conocía después de ver tantas películas y documentales sobre esas dos grandes ciudades. Vino muy joven para la capital. Pero su producción escultórica apenas se vendía. El individuo se graduaba en San Alejandro, pero tenía que hacer escenografías para la televisión. Hay cosas que hoy son muy distintas a como eran entonces.

Pero la divulgación es muy importante y a él le fue muy beneficiosa para estar al día; gracias, sobre todo, a los artistas, que a su vez eran profesores, tanto en la Escuela Nacional de Arte como en el Instituto Superior de Arte. Sus alumnos y él se han nutrido de esa difusión, lo que explica que su obra y los *performances* en los últimos años respondían a la sensibilidad propia de nuevos tiempos.

La gente cree que al vivir en Santa Fe se perdió, se alejó del centro. Pero no se ve a sí mismo marginado, porque nunca ha estado en los afanes de la comercialización. Explica que no hace obras para vender, sino que digan algo y que le gusten a él. Aunque puedan chocar. Sigue fiel al campo, no ha renunciado al placer de montar a caballo, pero también le gusta caminar y tiene la costumbre de atravesar las montañas de Mayajigua hasta la parte norte. Precisamente, para llegar hasta el mar de *verdad*, el que le parecía tan remoto en su niñez y en su adolescencia, quizás para satisfacer una increíble frustración, la de nacer y vivir en una finca con nombre tan engañosamente marínero: Puerto Escondido. Al adentrarse en esas montañas siente el canto de los tócoros, de las aves, quizás de alguna que está al borde de la extinción, pero es que las gentes de la ciudad no se acercan a esos montes, a esos campos que para él siguen siendo muy lindos. ■





# Una mirada contemporánea al diseño de la revista *Revolución y Cultura*

A Gonzalo Sala, in memoriam

Lisette López Teijeiro

La década del setenta en Cuba ha sido sentenciada por varios críticos con un matiz: gris, que intenta resumir su esencia. Sin embargo, dicha tonalidad resulta demasiado cómoda para identificar una época sumamente compleja en su definición. Como tendencia, se ha sustituido el todo por la parte. El resultado artístico se entiende entonces en correlato con la política imperativa, conservadora y orientadora, que diagramó aquellos tiempos.

En el presente ensayo nos proponemos visitar la década en la ruta del diseño gráfico, a través del estudio de la revista *Revolución y Cultura* (R y C). Esta publicación es una de las más antiguas del período revolucionario. Ha desempeñado un importante papel como órgano oficial del Consejo Nacional de Cultura (CNC), pues cubrió desde el contenido y la imagen varias ramas en este ámbito. Sin embargo, R y C atravesó por varias etapas y tuvo diferentes nombres antes de asumir este último, que se ha mantenido hasta la actualidad.

En 1961 surge *Pueblo y Cultura* (P y C). Desde un inicio, se proclamó como «revista mensual ilustrada», y su perfil editorial abordó temas del acontecer nacional, pero también textos de Sartre, Cortázar, artículos sobre el arte africano, etc. Durante 1961 y 1962 adoptó el formato de boletín, con dibujos y fotografías a toda página. Manuel Vidal fue el primer diseñador, quien contó con la fotografía de Luc Chessex, y eventualmente con Lam, Portocarrero, Antonio Saura, etc., para la ilustración. A partir del No.14 de 1963, P y C se enriquece con un mejor soporte, que permitía la impresión en colores de portadas, contraportadas y reversos, donde aparecían colaboraciones de Servando Cabrera Moreno, el propio Manuel Vidal, Samuel Feijóo, y reproducciones de Picasso y Matisse. Esta nueva propuesta editorial, de dimensiones más reducidas y un nuevo logo, estuvo bajo la dirección general de Félix Pita Rodríguez. Hacia el No.20 la visualidad queda en manos de Manuel Villa, y más adelante (No.26), es asumida por Héctor Villaverde. A mediados de 1965 se pone de manifiesto la posibilidad de sustituir P y C por una revista bilingüe (inglés-francés) que sería distribuida por nuestro servicio exterior. *Cuba: Revolution et/and Culture* nació bajo la jefatura de Reynaldo González. A pesar de tener objetivos diferentes, mantuvo cierta línea de continuidad con P y C, en parte porque Héctor Villaverde y Luc Chessex siguieron trabajando para ella. El papel cromo continuó utilizándose para las portadas y contraportadas, y también

en el interior las ilustraciones en blanco y negro de Abela, Lam, Portocarrero, Mariano y Antonia Eiriz. Los ejemplares no fueron muchos, ya que resultaba bastante costosa. Esto explica por qué actualmente ha quedado como joya de bibliotecas o colecciones privadas. Además, la revista demoraba meses en salir de los talleres, debido a las dificultades con los materiales de impresión.

Todo ello condicionó la conformación de un ejemplar más urgente y de factura más rápida.

En octubre de 1967 apareció RC, dirigida por Lisandro Otero y diseñada por Frémez. Ambos, junto a un grupo de personas que giraban alrededor del CNC (Aurelio Alonso y Rebeca Chávez, entre otros) deseaban crear una publicación que recogiera las principales problemáticas culturales y político-ideológicas del momento. RC proponía polémicas y confrontaciones a partir de sus textos. Esta vocación de debate se mostró a través del contenido, pero también mediante la forma. La revista logró incorporar un diseño que rompía con las normas establecidas por el resto de los magazines cubanos contemporáneos: un discurso marcadamente tipográfico, con aisladas ilustraciones interiores. En este formato, RC circuló hasta 1970. En el año 1972, reaparece R y C, ahora bajo la dirección de Enrique Cirules. El Consejo contrata a la Unidad 01 Osvaldo Sánchez, la mejor imprenta de aquella época, para tirar en off-set portadas y pliegos interiores en colores. R y C, con un formato más amplio, irá en busca de una visualidad diferente, con un mayor apoyo en la imagen pictórica y fotográfica. No obstante, consideramos que en esta fecha la publicación aún no adquiere una identidad visual firme, como consecuencia de las fluctuaciones en el equipo de diseño.

Pero el término equipo resulta inexacto, porque en realidad los realizadores cambiaban con frecuencia (No.5/1972: Roger Aguilar, No.6/1972: Manuel López Alistoy, Roger Aguilar y Estela Laborde, No.8/1972: Artemio Iglesias), y no existía un trabajo de mesa constante junto a la dirección. De todas formas, este primer esfuerzo fue importante para sentar las



**Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, es asistente de investigaciones culturales en la Fundación Ludwig de Cuba. Este artículo es parte de su tesis de licenciatura.**

bases de un discurso gráfico posterior y explorar las posibilidades técnicas que se ponían a su alcance.

En 1973 se produjo un vuelco en la concepción de *R y C*, debido a la confluencia de varios factores relevantes. Por primera vez se incluye en el machón el cargo de Jefe de Diseño, el cual será asumido por Aldo Menéndez con la ayuda de Maggie Hollands y Estela Laborde. Esto supone una mejor organicidad en el trabajo y en la elaboración de las ideas. Aldo Menéndez se empeñó en crear un lenguaje gráfico original, lo cual estaba completamente en consonancia con su personalidad creativa, desenfrenada e irrevocable.

No obstante, Aldo no hubiera podido llevar a cabo todos sus planes de no tener un respaldo total por parte de sus superiores. En la dirección general se hallaba Eduardo López Morales, un supervisor inteligente, nada conservador, en lo concerniente al diseño y la gráfica, que le permitió escoger su grupo de trabajo sin interferencias. Tanto Eddy López como Noel Navarro (segundo al mando, a partir del No.27 de 1974), depositaron toda su confianza en el jefe de diseño, y no dudaron en ayudarlo, despejando cualquier idea preconcebida.

Al parecer, los tropiezos nunca incidieron en la atmósfera de trabajo agradable, distendida y de buenas relaciones humanas que se respiraba en la redacción. Para la conformación de cada número se realizaban reuniones, que trascendieron como recuerdos memorables para cada uno de los participantes. Durante las sesiones se titulaba, se escogían portadas o se seleccionaban cromos centrales, «[...] entre número y número novelábamos, fantaseábamos, ilustrábamos y la obra colectiva y personal eran parte de un empeño»<sup>1</sup>

Poco a poco cada cual comenzó a especializarse en distintas temáticas, sin encasillarse: Rosa Ileana Boudet en el teatro, Evangelina Chió en la farándula, Ángel Rivero en la danza y el cine, Noel Navarro y Antón Arrufat en la literatura, Leonardo Acosta en la música y Aldo Menéndez, José Veigas y en ocasiones Gerardo Mosquera, en la plástica.

*R y C* no contó con un *staff* de ilustradores propiamente dicho, sino con la colaboración sistemática de jóvenes artistas plásticos<sup>2</sup> y creadores cubanos de la vieja guardia. De manera general, los trabajos que ofrecían los artistas de menos experiencia eran obras personales que se adaptaban a las dimensiones de la publicación. Muchos de ellos vieron aquí, por primera vez, una obra suya reproducida en colores, bajo la cual se colocaba una nota al pie con el nombre y otros datos referentes a su trabajo.

Por tanto, la revista se convirtió en un canal de difusión fundamental para tendencias emergentes como el hiperrealismo. A su vez, esto provocó dilemas, ya que algunos integrantes del consejo de redacción se quejaban ante Eddy López, manifestándole que Aldo, además de pretender llevar la voz cantante en las disposiciones sobre política editorial, también tenía un desmedido anhelo por preferenciar a la pintura y sus más recientes promociones. A pesar de su formación como escritores, Eddy y Noel Navarro siempre entendieron que en aquella época la literatura era el perfil por excelencia de varias publicaciones seriadas, mientras que las artes plásticas no gozaban de este privilegio.

Dentro de los múltiples méritos de *R y C*, está el haber contado con muchos de los mejores fotógrafos de su época: Tito Álvarez, Enrique de la Uz, Grandal, Pirole, Rogelio López Marín (Gory), Mayra A. Martínez, Mario Díaz y muchos otros. La mayoría de ellos pertenecían al Departamento de Fotografía del CNC. Los

reportajes se asignaban indistintamente, aunque a veces era el fotógrafo el que planteaba alguna idea. En ocasiones, había quien se especializaba en un tema, como por ejemplo Pirole, con los artículos sobre teatro. No obstante, el hecho de dedicarse a diferentes temáticas no limitaba el estilo personal de cada fotógrafo. Generalmente, eran ellos los que escogían las fotos y aportaban soluciones gráficas a aquellos artículos que por su contenido no resultaban muy dinámicos. Ellos funcionaban como un equipo junto a diseñadores y periodistas; *R y C* era su espacio vital, pues aquí podían publicar los trabajos individuales y desarrollarse como verdaderos artistas. A partir del No.61 de 1977 asume la jefatura Jesús Hernández, quien procedía de *Moncada*, órgano oficial del Ministerio del Interior. Todo indica que no coincidió con los modos y maneras en que hasta ese momento *R y C* se proyectaba. En el No.70 de 1978 el rubro «jefe de diseño» es sustituido por el de «asesor artístico», a cargo del pintor Carlos Suárez. Realmente, Suárez no ejerció ninguna influencia en el diseño, más bien fue Maggie Hollands quien se encargó de dicha labor hasta 1981. Por su parte, Aldo Menéndez se mantuvo como colaborador, redactando artículos y diseñando algunas portadas o números completos.

#### EXPLORANDO NUEVOS CAMINOS (1973-1977)

En el transcurso de la década del setenta, el diseño de *R y C* desarrolló varios perfiles y reflejó las inquietudes estéticas de sus diferentes equipos. Sin embargo, el período que abarca los años 1973-1977 merece una atención especial, debido a las constantes innovaciones gráficas que aquí se produjeron.

Los rasgos que justifican dicho planteamiento son varios, pero en esta ocasión solo abordaremos dos de las tendencias básicas que condicionaron peculiares «formas de hacer»: la estética de lo inacabado y la relación diseño-público.

La estética de lo inacabado fue una intención, una manera espontánea y original de abordar el diseño de la revista. La visualidad de *R y C* se asumió con desenfado, y de ello fueron partícipes las estructuras que conforman el discurso gráfico: tipografía, ilustración, fotografía y los soportes (portadas, contraportadas, reversos y cromo centrales).

Desde un inicio, la portada fue el sitio promotor de mayor experimentación, pues Aldo Menéndez poseía una excelente formación como artista plástico. Esta característica lo inclinaba a dedicar más tiempo al trabajo con las imágenes y a su colocación en diferentes espacios. A partir de 1973, el diseño de portadas y contraportadas dejó de ser un contraste entre áreas de color, para tomarse un trabajo de composición creativa, donde una idea general era plasmada en términos de diseño. Las primeras portadas lograron un elevado poder de síntesis, funcionando con autonomía, aunque nunca perdieron su relación con el resto de las estructuras. Esta economía de medios expresivos derivó en portadas que resultan verdaderos esbozos.

La portada del No.15 de 1973, dedicado al Zoológico Nacional, es, indiscutiblemente, sorprendente. El estudio de esta portada-contraportada (Premio Nacional de Propaganda Gráfica del Departamento de Orientación Revolucionaria) es esencial para entender la impronta que envuelve a *R y C* en la década del setenta. Aldo Menéndez utilizó flechas que indicaban futuras tonalidades, manchas de color sobre las fotografías, tachaduras y borrones. La articulación de todos estos elementos generó una imagen que transgredía las normas, y

que más allá de presentar el producto en sí mismo, mostraba las vías por las que se llegaba a él.

La representación de algunas figuras relevantes de la cultura cubana fue desmitificada en las portadas. La cubierta del No.11 de 1973 muestra el rostro de Gertrudis Gómez de Avellaneda bordado en punto de cruz sobre un canavá. El objetivo era desconstruir con humor el halo sublime que envolvía a estas personalidades.

La tipografía también formó parte de este «juego» visual. En 1973 el logotipo fue sustituido por una nueva propuesta de Félix Beltrán, con un estilo mucho más informal y contemporáneo. A partir de 1975, adquirió una increíble dinámica, situándose horizontal, vertical o diagonalmente, tanto en portada como en las páginas interiores, lo cual estableció un vínculo más estrecho entre ambos espacios.

La letra de máquina de escribir comenzó a cubrir varios segmentos. Estos caracteres reproducidos en *off sett* eran una solución emergente cuando el linotipo se rompía (esta alternativa ya había sido empleada por Aldo, cuando tuvo a su cargo, en 1971, el Boletín del Consejo Nacional de Cultura), pero luego resultaron un excelente recurso gráfico. Además, los diseñadores utilizaron en las entrevistas y testimonios la letra cursiva, reproduciéndola con las tachaduras y borrones de sus propios autores, lo cual apoyaba la idea de diseñar la revista como un proceso inconcluso.

A mediados del año 1974, las ilustraciones abandonan su posición simétrica con respecto a los textos. Aparecen esquinadas, en diagonal o al revés, obligando al receptor a moverse junto con ellas. Sin embargo, nos parece que el empleo de dibujos infantiles en varias ediciones es el rasgo que mejor evidencia la estética de lo inacabado, con respecto a la ilustración. Estos dibujos se colocaban en las páginas de la publicación de la misma manera en que eran concebidos por los infantes, respetando su asimetría y su dispersión en el espacio.

En cuanto a la fotografía, una de las ideas más novedosas fue incluir las perforaciones del negativo en la impresión. El hecho de visualizar estas perforaciones tenía dos objetivos dentro del diseño. En primer lugar, el formato de la revista no coincidía con el formato del negativo. Entonces, para poder poner una foto a doble página se añadían las perforaciones, tratando de lograr un mejor encuadre. Por otra parte, imprimir el borde del negativo técnicamente significa que se publicó todo lo que el fotógrafo vio por el visor en aquel momento. Es por eso que este nuevo elemento propició una mayor veracidad a lo publicado y un sentido más inmediato. Algunas veces detrás de este mismo objetivo se agregaban las identificaciones numéricas que aparecen al borde del negativo, y que están relacionadas con el orden de las fotos.

Otra cuestión interesante es la articulación que se apunta entre la tipografía, el dibujo y la fotografía. Podemos apreciarlo en los fotorreportajes, donde las fotos en blanco y negro se colorean con plumones o se les agregan textos como si fueran historietas (No.24/1974, cromó central con fotorreportaje sobre Teatro Escambray). Los posibles límites entre las diferentes partes que conforman el diseño de la publicación se interrelacionan. A pesar de un resultado final bastante alejado de los cánones establecidos, el conjunto de imágenes no pierde su coherencia.

Por otra parte, los diseñadores de *R y C* se interesaron en fortalecer la relación diseño-público, para lo cual concibieron



extraordinarios proyectos gráficos en función de los propios receptores. De algún modo la estética de lo inacabado se incluye dentro de esta segunda característica, pues a través de la creación de un discurso ameno y divertido también se establece un diálogo más eficaz con los lectores.

No obstante, el efecto que ejerce la revista sobre el público funciona de diversas maneras. El ejemplo más esclarecedor, en este sentido, es la portada-contraportada del No.19 de 1974. Sobre un fondo decorativo agradable se imprimieron las guías para cortar y doblar, junto a una etiqueta con líneas y espacios para colocar nombre y asignatura, lo cual convertía a la cubierta en un excelente forro para libretas. Al respecto Aldo Menéndez comentó: «Resultó una forma de decirles a los estudiantes que los teníamos en cuenta [...] por primera vez vendimos la edición completa».<sup>3</sup>

El reverso, al igual que las portadas, involucró al receptor con el diseño. Este soporte, promotor de los carteles cubanos, incluía una función didáctica. Varios pósters se enmarcaron con una línea discontinua, y a veces aparecía una pequeña tijera que invitaba a recortarlo. En las páginas interiores, también se puso en práctica esta idea, al colocar figuras para recortar o colorear que atraían la atención del público infantil.

A partir de 1973, la publicación comenzó a subdividirse en diferentes secciones: Crítica, Deprisa, Poesía, Entrevista, Fichero ilustrado, Cartel Cubano, etc. Por tanto, el equipo de diseño decide crear algunos imatipos que las identifiquen. Su uso parte de una idea de Aldo, encaminada a que el lector pudiera buscar con mayor rapidez lo que le interesaba, ya que la revista cubría un espectro artístico-cultural muy amplio. Estos símbolos se estructuraban a través de líneas y contrastes en blanco-negro, utilizando la inicial de cada sección. En 1974 se integran al sumario y modifican su visualidad.

El sumario fue uno de los espacios a los que el equipo de R y C prestó mayor atención. Por la importancia comunicativa que tiene esta estructura para el lector, nos parece necesario hacer una breve explicación de su evolución durante el período 1973-1977.

En 1973, 1974 y 1975, su diseño se apoyó en la simetría. El empleo de un gran recuadro, con el sumario a un lado y el machón al otro, separados por una gruesa línea negra, fue establecido como una norma hasta mediados de 1975. Más adelante, este diseño varía y pasa a simular una especie de marco, generalmente en forma de rectángulo con esquinas curvas u óvalos.

Sin embargo, no es hasta el No.40 de 1975 que surge un cambio realmente importante en la concepción gráfica de la estructura del sumario. Ante todo, abandonó la primera página para colocarse en la segunda y la tercera, ampliando así sus dimensiones. Esta expansión permitió integrar nuevos elementos: múltiples flechas y señalizaciones, hojas de agenda impresas en las cuales se encontraba el machón, grandes círculos, y otras formas geométricas. El diseño lineal sobre espacios en blanco de ediciones anteriores, fue sustituido por un alto contraste entre áreas oscuras y claras. En el año 1977, al lado de cada titular del sumario se agregaron fotografías o dibujos relacionados con los respectivos artículos.

El intento por estetizar el sumario nunca influyó negativamente en la legibilidad, ni en su principal función: informar sobre el contenido de cada entrega. Además, las modificaciones instauraron una sintonía entre esta página y otros presupuestos claves en la conformación del discurso como la estética de lo inacabado.

En cuanto a las ilustraciones interiores, el equipo creó un tipo de ilustración -o mejor dicho de diseño- que funcionaba como una presentación para cada texto y reforzaba el mensaje de los títulos. La edición dedicada a la joven poesía cubana (No. 47 de 1976) fue diseñada simulando una carpeta donde se insertaban ilustraciones de jóvenes artistas plásticos (Ernesto G. Peña, Zarza, Enríquez Pérez Triana, Nélida López, César Leal, Nelson Domínguez, Frómata, Flavio Garcíandía, entre otros), al mismo tiempo imágenes de bolígrafos, presillas, pinceles y hojas-guías fueron dispersadas por toda la edición. Otro buen ejemplo resulta el No.64 de 1977 en el cual la entrevista a René Méndez Capote, «La cubanita por el ojo de la cerradura», está diseñada a modo de cerrojo tras el cual se divisa una fotografía de la escritora.

Por supuesto, nada de esto hubiera sido posible sin el destacado desempeño de Aldo Menéndez y de su equipo de trabajo, junto a la ayuda ofrecida por sus superiores inmediatos. El trabajo en conjunto propició la génesis de entregas emblemáticas y modificó el estereotipo gráfico de la época. La estética de lo inacabado y la relación directa del diseño con el público perfilaron un discurso diferente, basado en la búsqueda de recursos visuales novedosos. Durante el período 1973-1977 la revista adquirió una favorable dinámica que sentó pautas en su desarrollo gráfico, pues algunas de estas alternativas trascendieron en el tiempo y conformaron un patrón de continuidad que modeló ediciones posteriores.

El No.78 de 1979, por ejemplo, posee una excelente portada que muestra a la «Gitana Tropical» en el momento de ser entrevistada por un periodista. La conocida imagen de Víctor Manuel se descontextualiza, al igual que en el año 1973 había sucedido con la cubierta dedicada a la Avellaneda. Por tanto, existen puntos de contacto en el tiempo y de algún modo permanecen la provocación inteligente y el replanteamiento de los cánones visuales establecidos.

Por otra parte, el espíritu ingenuo del diseño también es reincorporado. El No.81 de 1979, dedicado al Año Internacional del Niño, trae insertado en las páginas centrales un *dossier* conformado totalmente por los más pequeños. Ellos redactan los textos, escogen la tipografía, realizan las ilustraciones y preparan las entrevistas. Gracias a los antecedentes, que en este sentido tuvieron lugar en la etapa de mayor experimentación gráfica, el resultado estético que produce el contraste entre la edición de los adultos y la infantil es fabuloso.

El acercamiento entre el diseño y el receptor se mantuvo a partir de proyectos gráficos interactivos. En portada aparecen crucigramas y almanaques, que de alguna manera continúan con la tradición de convertir la revista en un material didáctico. De igual modo, las tijeras colocadas en las ilustraciones de los reversos insisten en perpetuar como norma una disposición que en ediciones pasadas solo fue eventual. Otro criterio que se retomó posteriormente fue el sumario ilustrado con pequeñas fotos o dibujos, ya que éste resultaba un mecanismo atractivo y garantizaba una buena comunicación.

Definitivamente, la huella está presente, aunque, como puede apreciarse, la continuidad no radicó en la mimesis de los modelos creados por Aldo y su colectivo de trabajo, pues cada diseñador los asumió desde su mirada personal.

Cabe preguntarse entonces, si en realidad fueron tan grises, en todo, los setenta. ¿Por qué no entenderlos como un lapso en el que también se hallaron algunas soluciones muy creativas? En ocasiones, criterios generados por la opinión y no por el conocimiento ciegan nuestra capacidad de razonar y



nos resignamos a que otros instauren verdades inamovibles. Es por ello que nos pareció casi mágico, que en un período tan globalmente satanizado, un grupo de personas se dedicara a diseñar una revista con tanto desenfado y alegría. La «década oscura» está llena de interesantes matices, y nos satisface saber que el diseño de *R* y *C* es uno de ellos.■

#### NOTAS

<sup>1</sup> Boudet, Rosa Ileana. «La sonoridad de la letra impresa». En: «La revista por dentro y por fuera». *Revolución y Cultura*. (La Habana) (6): p. 9, 1986.

<sup>2</sup> Algunos de los más jóvenes participantes fueron: Luis Vega, Nérida López, Flavio Garcíandía, Tomás Sánchez, Nelson Domínguez, Raúl Santos Serpa, Antonio Eligio Fernández (Tonel) y Eduardo Rubén, entre otros.

<sup>3</sup> Menéndez, Aldo. *Pintores a la deriva*. Miami: 2003 (inédito)

## TEATRO ESCAMBRAY: La particularidad como alternativa

Rafael González

**E**n 1989 el Grupo Teatro Escambray hizo una gira artística por varios conjuntos poblacionales de las montañas del Escambray. Para ello contaba con algunos espectáculos teatrales de su primera etapa de trabajo, especialmente de la década de los setenta e inicios de los ochenta, que referían un universo cultural particular: el del mundo campesino del Escambray. En uno de estos conjuntos poblacionales, Picos Blancos –quizás uno de los más recónditos de la gira – una noche exhibíamos *Ramona*, de Roberto Orihuela.

Antes de comenzar la presentación, varias cosas me llamaron poderosamente la atención: en primer lugar, el Teatro Escambray no constituía la única opción cultural para sus pobladores. Allí había llegado la televisión. La telenovela de turno –no recuerdo cuál– atraía a una parte de los pobladores. Las voces de sus protagonistas se oían desde los televisores en nuestra área de representación. En la sala de video –porque también Picos Blancos contaba con una ya para esa fecha– se producía una discusión entre algunos pobladores y la administradora del local, porque pretendía suspender la exhibición de video para asistir a la función teatral. Ejercieron su derecho y ganaron. Se exhibía *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. El público que asistía

a nuestra representación era, sin embargo, numeroso. Lo primero que asaltó mi atención fue algunos cambios externos en el público, si se comparaba con el que tenía el Teatro Escambray en sus inicios: a diferencia del pulcro kaki de la indumentaria masculina campesina, camisetas de colores y bermudas, las mujeres llevaban ahora jeans apretados; los niños con pulóveres con letreros en inglés, otros con figuras de comics estadounidenses. Mezclados con ellos, algunos reclutas y oficiales de una unidad militar cercana.

Durante la representación, el público seguía festinadamente los avatares de *Ramona*, personaje atrapado en una situación melodramática que en mis tiempos de estudiante de la Escuela de Arte y Letras no dudé en adjetivar como brechtiana. Se me antojaba *Ramona* como un melodrama brechtiano. En un momento determinado de la obra, aparecía la madre de *Ramona* trabajando en un pilón. La presencia de este objeto, propio de la cultura campesina, provocó una reacción de asombro entre el público. Era como si hubiera aparecido de pronto un OVNI. ¿No sabían qué cosa era? ¿O simplemente lo consideraban ahora un objeto anacrónico? ¿Una manera de expresar que ya no les pertenecía?

Mi observación sobre las relaciones escena-público se vieron interrumpidas

en buena parte de la representación por la llegada de un grupo de jinetes que venían del Círculo Social con una gran carga de ron en sus cuerpos. Comenzaron a gritarle a la joven *Ramona*: «anda, chula, muévete». Y trataban de envalentonarse entre sí para lanzarse con los caballos hacia el área de representación. Nunca antes en una zona campesina había ocurrido algo así. Público virgen, no atado a ninguna convención de comportamiento ante el hecho teatral, el campesino constituía, al mismo tiempo, un público notablemente respetuoso. Uno de los jinetes, molesto por mi llamado al orden, no cesaba de repetirme: «Eh, ¿y esto no es para divertirse?». Hubiera sido absurdo explicarle el concepto de diversión que tenía Brecht. No atendía a razones ni persuasiones. La masa de espectadores se fue compactando, acercándose cada vez más al área de representación y dejándome prácticamente solo con los caballeros. El público alternaba su atención entre lo que ocurría en escena y detrás de ellos. Uno de los jinetes, que dijo no gustar de mi llamada al orden, me invitó a solventar el problema a cierta distancia: «Allí te espero», me dijo. Sentí el peso de la mirada inquisitiva del público. Fui. Me situé a cierta distancia. Como buen montero ostentaba un gran cuchillo a su costado. La conversación no avanzaba. Su «¿esto no es

**Director del Grupo Teatro Escambray, llegó a las montañas del sur villareño en los años setenta, como estudiante de la Escuela de Letras, y allí se quedó. Su pieza *Molinos de viento* es uno de los textos dramáticos más importantes de las últimas décadas.**

Fotos: Cortesía de Fotocreart.

teatro

para divertirse?» constituía una verdadera letanía. Me obligué a interrumpirla con un alarde de pretendida valentía: «Bueno, compadre, qué es lo que tú quieres». La respuesta vino de detrás de mí: «Hijo, ¿qué es lo que pasa?». Una pequeñísima viejecita estaba a mi espalda. Él respondió: «Nada, vieja, estábamos el compañero y yo aclarando una cosa. Pero no hay problemas, ¿verdad? Mire, ahora cuando termine la función tú y yo nos vamos a tomar una botella de ron juntos». Convine. Un valor tradicional me había salvado: madre sólo hay una y es lo más sagrado que hay en la vida. Bajé esa noche de Picos Blancos con un nuevo socio y una borrachera inédita. El tradicional debate de la obra no se produjo. No sé si porque para lo pobladores de Picos Blancos se caía de la mata que Ramona debía ser trabajadora ejemplar, aunque hubiera pegado los cuernos al marido o porque de cierta manera todos habían sufrido conmigo, a distancia, una situación que podría haber devenido en tragedia.

Años antes, en 1984, el Teatro Escambray había estrenado *Molinos de viento*, una obra que había sido un acontecimiento sociológico en el país. Situada su acción en el contexto de una escuela de régimen interno, ya no asumía el mundo referencial campesino, para proyectarse hacia un grupo humano, el juvenil, y hacia problemas generales de la sociedad cubana con una perspectiva crítica no dirigida a la base, sino a la superestructura política y social de la nación. Su estreno produjo no pocas controversias, no sólo por su perspectiva ideotemática, sino también por haber roto con una manera de hacer teatro como el Escambray la había desarrollado hasta la fecha. Las imágenes teatrales de un grupo que había centrado su trabajo en el universo particular campesino eran muy fuertes. Y sólo pocos conocían que, desde su propio proyecto fundacional nunca había pretendido hacer un teatro campesinista, como existió en esa época en otros países, sino constituir una alternativa de búsqueda, de investigación con públicos no capitalinos, insertado dentro de procesos socioculturales contradictorios en la base, a fin de establecer o desarrollar nuevos nexos entre escena y público a través de novedosas estructuras dramáticas abiertas, o universos referenciales no necesariamente urbanos, que revolucionaran un tanto –al mismo tiempo que fueran continuidad de experiencias teatrales

anteriores– conceptos esenciales de la actividad teatral. Pocos conocían también que los dos primeros años de existencia del grupo en la región habían transcurrido en su primera sede: Topes de Collantes, donde trabajó con un público estrictamente juvenil, el de las diferentes escuelas de formadores de maestros, de deporte, etc., que allí se encontraban entonces. Lo cierto es que con el estreno de *La Vitrina* en el año 1971 y la línea de trabajo en torno al universo cultural campesino del Escambray hasta 1984 se fijó una imagen del grupo demasiado fuerte como para asimilar un teatro como el que proponía *Molinos de viento*, más cercano a lo que siempre se había entendido como teatro. Por eso, algunos hablaban de que el Escambray había descentrado sus objetivos iniciales.

En realidad *Molinos de viento*, y otras que le sucedieron en las décadas de los ochenta y los noventa del pasado siglo, estaban respondiendo a cambios dramáticos que se produjeron en la realidad agraria del país y particularmente en la región del Escambray; cambios que tenían que ver con la adopción de modelos de desarrollo económico-sociales a escala nacional en un contexto global bipolar. Y Cuba se insertó dentro de uno de esos modelos de desarrollo, el del socialismo europeo; manteniendo determinadas particularidades –aquí por supuesto no hubo koljoses ni sovjoses–, pero sentando sus bases en experiencias económicas socialistas ya existentes. El proceso de creación de los llamados planes de desarrollo, como la empresa genética La Vitrina, a los que

siguieron ramas tan importantes de la economía de la región como el tabaco o el café, todos fundadores sobre la base de la colectivización de la tierra y la creación de grandes empresas productivas estatales, fue implementado sin tener en consideración formas particulares de producción que constituían una verdadera cultura: citemos por ejemplo, la tabacalera, tradicionalmente realizada en forma de economía productiva familiar, cuya experiencia se heredaba de generación en generación. La colectivización de la tierra, que no se realizó de manera forzosa, produjo sin embargo un éxodo notable de campesinos hacia las ciudades, especialmente a Santa Clara, creando una nueva periferia en dicha ciudad. Si a eso sumamos el traslado de campesinos hacia zonas llanas del país, dígame Pinar del Río y Camagüey, como secuela de la confrontación clasista que se centró en la región del Escambray hasta el año 1965 y que se conoce como la «Limpia del Escambray», podemos comprender el decrecimiento demográfico que se produjo en la zona, con la consecuente repercusión en su economía durante el segundo lustro de los setenta y los ochenta. Y junto a esto, las implicaciones que produjo en el universo cultural campesino, diezmado por el latifundio durante la etapa prerevolucionaria, impactado por la guerra durante los primeros años de la década de los sesenta y debilitado con la adopción de nuevos modelos de desarrollo, aún cuando estos pretendieran, quizás por primera vez, ofrecer condiciones de trabajo y vida más humanas para esa comunidad cultural.

La creación de nuevas comunidades campesinas implicó un nuevo modo de producción. De hecho, los campesinos se suicidaban como clase para convertirse en obreros de una empresa productiva estatal. Y residirían en lo adelante en comunidades de nuevo tipo con edificios de apartamentos que no respondían en lo más mínimo a las necesidades del gran número de miembros que tradicionalmente tiene la familia campesina, ni a la estructura básica de su vivienda, que mantenía una armonía funcional con su entorno, pero que ahora tenía los favores de la electricidad, el suministro del agua del acueducto, la posta médica, el seminternado de enseñanza primaria cercano, la televisión, la posibilidad de un trabajo decoroso para



Fabriles, 1991.

la mujer campesina, le enseñanza secundaria obligatoria para sus hijos en escuelas de régimen interno... De estos centros se pobló, el Escambray, tanto para la enseñanza secundaria en sus dos niveles como también para la enseñanza politécnica. No era de extrañar que los jóvenes campesinos que estudiaban en estas escuelas muchas veces escogieran estudios en el extranjero. Muchos los hicieron en la Unión Soviética, Polonia, RDA o Checoslovaquia. Y la mayoría escogió estudios que no tenían relación con la tierra o con el ulterior desarrollo de su propia región. Algunos se casaron y optaron por vivir en estos países.

En investigaciones socio-culturales realizadas por miembros del Teatro Escambray en las décadas de los ochenta y los noventa en centros de régimen interno de la región, donde estudiaban jóvenes provenientes de zonas urbanas y campesinas de la provincia, pudimos constatar que no existían diferencias sustanciales de valores, comportamientos, actitudes, referencias políticas y culturales entre los jóvenes de una u otra zona. Constituían un grupo humano, con sus particulares características generacionales, no importaba si procedían de un contexto campesino o urbano. Los sistemas de valores de unos y otros coincidían, sus patrones de conducta eran similares, sus referencias culturales e informativas, iguales. Veían las mismas películas, oían la misma música. Todos conocían a Michael Jackson. Los mejores dotados lograban hacer a la perfección los pasos *break-dance*. La mayoría lo intentaba sin lograrlo.

En un informe de Cultura Municipal de Manicaragua a inicios de los noventa se decía que en el poblado de montaña Jibacoa se concentraba la mayoría de los grupos rockeros del municipio, lo que causaba asombro a quienes desconocían estos procesos, así como otro factor esencial: que la búsqueda de la solución del problema demográfico de la montaña y su consecuente problema económico produjo la importación de población a la zona a través de diferentes vías –entre ellas las del Ejército Juvenil del Trabajo– que, con determinadas ventajas económicas y de vivienda, atraía a jóvenes que venían de áreas urbanas, y que no necesariamente compartían los valores ni tenían una forma de aprehensión del mundo propia del universo campesino. Lo cierto es que a inicios de los ochenta el Teatro Escambray, insertado como

institución dentro de un contexto socio-cultural de profundos y rápidos cambios, no pudo mantener la distancia imprescindible como para percatarse de inmediato que se había quedado sin la base cultural sobre la que había asentado su labor durante la década de los setenta. Sólo lo vino a descubrir a finales de los ochenta, como en aquella memorable función de Picos Blancos, aún cuando había dado respuestas intuitivas a esos cambios a través de un conjunto de obras que como *Molinos de viento*, *Accidente*, *Tu parte de culpa* o *Calle Cuba 80 bajo la lluvia*, situaban la acción en un contexto socio-cultural que aparentemente no tenía relación con el que había servido de referencia anteriormente. Hacia finales de los ochenta e inicios de los noventa, con plena conciencia de lo ocurrido, se podían desarrollar estrategias coherentes de continuidad, con la sustentación teórica imprescindible, la que otorga la distancia de un proceso económico y social que nos había desbordado. Entonces no se hablaba en Cuba de procesos de globalización.

Desde ese momento, situar el trabajo sobre las bases de una realidad transformada, dejando a un lado las trampas de la propia poética que habíamos desarrollado hasta el momento y que a fuerza de repetir se hubiera hecho obsoleta, era objetivo primordial si queríamos seguir vivos y aportar a la escena cubana una alternativa teatral. A fin de cuentas, éste era el sentido original del proyecto Grupo Teatro Escambray en su manifiesto fundacional. Y había que hacerlo desde su espacio vital, desde un lugar llamado La Macagua, lejos de los centros urbanos, en condiciones de albergamiento, con un régimen de trabajo de ventidós días continuos por seis de descanso, sufriendo los avatares de la inestabilidad de sus integrantes y asumiendo responsabilidades colectivas de carga y descarga de escenografías, etc. Todo esto, junto a sus presupuestos artísticos, constituía su particularidad. ¿Cómo mantenerla aún en medio de procesos y políticas de estandarización?

Creo que tenemos que estar conscientes de que la adopción de cualquier modelo de desarrollo implica fenómenos de estandarización. Y que éstos producen transformaciones en los patrones de la cultura tradicional. Algunos pueden dinamizarla, hacerla crecer, aportarle. Otros, pueden resultar desfavorables. Cuando

se funda el Teatro Escambray, ésta constituyó una experiencia particular que se inserta dentro de un contexto cultural en que el teatro era algo ajeno. Pero la asunción por el teatro del mundo referencial campesino con sus controversias, gusto por la palabra, formas de gestualidad, de movimiento y uso del espacio, de las contradicciones y conflictos más acuciantes de una comunidad, se convierten en una acción cultural transformadora de ella misma, así como enriquecedora de la cultura que representa. Si inicialmente le llamaban cine personal, porque antes que teatro habían visto el cine en la zona, después fue comedia, finalmente aprendieron la palabra teatro. Pero este teatro había asumido sin paternalismos, y lejos de todo colonialismo, una cultura para retornarla enriquecida a su público. Si bien con la electrificación llegó la televisión, con todo lo que puede aportar de información y de acercamiento a todo lo humano de cualquier parte del mundo, no podemos ignorar que ella también puede producir estandarizaciones del gusto, adopción de modelos y patrones que pueden ser nocivos para la cultura. No se trata sólo de la violencia o del sexo. Bien tratados en el arte, aportan. En el mundo violento en que vivimos, en el contexto particular de un país acosado, la solución no es optar por dramas sentimentales, que nos pueden convertir a todos en llorones de medio pelo. Hablo de cosas como las de aquella novela en que un gran actor nos trataba de convencer infructuosamente de que era un campesino, cuando estaba en realidad desarrollando un infeliz estereotipo de campesino, lo que, en medio de una sociedad que se transforma contradictoriamente –¿es que hay alguna otra manera de transformación?– puede generar hasta en un campesino la asunción de la máscara que de él se ofrece como su verdadero rostro, sólo por el hecho de que todo lo que aparece por el televisor se hace relevante.

O como la última telenovela cubana de turno, que con pretendido afán de comercialización descontextualiza su fábula, como si existiera un patrón estándar internacional telenovelesco donde «lo nacional» debe difuminarse para poder triunfar, cuando los mejores ejemplos nos dicen lo contrario.

Cuando a inicios de los noventa el Teatro Escambray estudiaba, con la distancia del tiempo, sus anteriores etapas, se daba cuenta de que su fortaleza estaba

en su particularidad, aún cuando se intentaba entonces proyectarse a un ámbito nacional más que local. Se trataba, en un nuevo contexto, de mantener a un público activo, no simple consumidor de espectáculos, de inquietar y preocupar al espectador, de mantener una relación productiva entre público y escena, de no hacer un arte inocuo, que más que respuestas le ofreciera interrogantes sobre sí mismo, su nación, sus actitudes y valores, su ser.

En 1991 el Teatro Escambray estrenaba *Fabriles*, proyecto dramático sobre cuentos de Reinaldo Montero. Nada tenía que ver con una serie de dramas de la producción realizados en la Unión Soviética. Aquí se trataba de cinco historias que, con el hilo conductor de un conjunto musical cuyas vestimentas tropicales nos remiten a clisés culturales cubanos, nos narra la estrategia tramposa de un obrero para poder obtener una vivienda; el viaje de un funcionario a Italia para comprar una tecnología que después él mismo no entiende por qué dedicó todo su tiempo a obtener pacotillas; la de una administradora que bajo el amparo de su condición de mujer trabajadora, comete sucesivos desfalcos; la de un viejo barrendero que luchó en el sindicato en tiempos de Jesús Menéndez, y que desde entonces tiene largas conversaciones con dios. Sobre el fondo obrero se trazan interrogantes éticas que van más allá del ámbito en que se desarrollan. La yuxtaposición e imbricación de historias dan una imagen totalizadora sobre la realidad y el hombre cubano. Por encima de la Historia en mayúscula, aparecen pequeñas historias en minúscula, las que no están en los libros de historia, cuadros pictóricos que no aparecen en los prospectos turísticos, pero que están en la memoria de cada cubano como parte de una sociedad que, como bien dice la canción, no es perfecta, y requiere por lo mismo repensarse continuamente. En definitiva, en *Fabriles* está el factor humano. Ese que rompe esquemas, imágenes enlatadas, folcloristas, para ofrecernos otra más humana, más real, más auténtica. Ajena a todo triunfalismo, más abierta y necesaria por lo que exige de introspección y de compromiso con el perfeccionamiento social. Por no ser complaciente, menos engañosa, nada oportunista.

Ya por esta fecha la agrupación había comenzado a desarrollar un centro productivo adjunto, a fin de mejorar las con-

diciones de vida y trabajo de sus integrantes. Pensábamos que el Estado cubano no podía seguir cargando con todos los gastos que suponían una institución de este tipo. Los problemas en el campo socialista europeo se agudizaban rápidamente. Vino en nuestra ayuda una visita en el año 1989 del General de Ejército Raúl Castro que, comprobando el esfuerzo que habíamos realizado en este sentido, nos propuso establecer producciones cooperadas con la institución agraria del MINFAR. La eficiencia de nuestra gestión posibilitaría, como objetivo, mejoras para el mantenimiento del grupo. De esa manera nos convertíamos en la única agrupación teatral del país con un centro productivo. Años después conocimos que en otros países algunas agrupaciones teatrales habían adoptado estrategias semejantes de sobrevivencia ante las nuevas circunstancias. Intercambiaríamos posteriormente con el Teatro de los Andes, de Bolivia, que allá en Sucre desarrollaron también un área agraria, de producción vinícola entre otras. El Teatro della Briciole, de la ciudad de Parma, en Italia, también constituía una comuna de este tipo. En Dinamarca se encontraba otro.

De esa manera, cuando en los primeros años de los noventa se produjeron los dramáticos cambios en el mundo socialista europeo y aquí se comenzaron a sentir en todos los órdenes sus consecuencias, el Teatro Escambray, desde su particularidad, estuvo preparado para enfrentar la nueva realidad denominada período especial, y siguiendo la consigna «desarrollarnos». De todas formas, hubo que hacer ajustes imprescindibles al trabajo. Dejamos de ser un grupo itinerante al no tener prácticamente combustible para movernos. Decidimos entonces convertir nuestra sede en un centro cultural, donde se realizara una buena parte de las funciones y, cuando giráramos por los distintos municipios, hacer una programación intensiva –utilizábamos el término «acción cultural»– que tenía como premisa el mantenimiento de un amplio repertorio que pudiera ser representado en los más disímiles espacios y atendiera a diferentes públicos. Se trataba, como decíamos, de convertirnos siquiera por una semana y días en una alternativa diferente que modificara la dinámica inercial de nuestros pequeños poblados, regidos generalmente por la abulia y el

marasmo, movidos prácticamente por los vaivenes de las telenovelas.

En 1993, en los veinticinco años de fundación del colectivo, se realiza en la sede la primera edición de un evento teórico –propuesto inicialmente por Omar Valiño– denominado Teatro y Nación. En esta fecha su tema era: «Teatro Escambray: veinticinco años después». Este evento tuvo una amplia convocatoria. Diferentes estudiosos, críticos e investigadores así como la mayoría de las instituciones teatrales del país, ofrecieron sus perspectivas y juicios críticos sobre la labor de la agrupación en sus veinticinco años. El Teatro Escambray, durante el evento, realizó cuatro estrenos. Todos los participantes coincidieron en que la sede del grupo en La Macagua podía devenir en un espacio permanente para este tipo de evento, donde pudieran intercambiar fraternalmente los teatreros cubanos y debatir los temas más acuciantes de la escena nacional. Fue un evento, además, que exorcizó viejos fantasmas generados desde las oficinas, entre lo que se denominaba el nuevo y viejo teatro. No podía ignorarse que en la década de los setenta la particularidad del grupo trató de generalizarse en un movimiento de teatro nuevo que tuvo vida limitada y abrió heridas en el movimiento teatral cubano. Fue un evento que, por otra parte, desarrolló aún más las interacciones que ya se venían produciendo en la década de los ochenta entre el Teatro Escambray y otras agrupaciones teatrales del país. *Molinos de viento* había sido el punto de partida.





Ya para la fecha de este primer evento Teatro y Nación, la agrupación había logrado desarrollar su centro de producción y, al mismo tiempo, un área de hospedaje con capacidad para treinta personas. No fueron gastos hechos al presupuesto estatal, fueron financiados gracias a las ganancias que se iban obteniendo en el centro productivo y por una nueva realidad que en este año apareció sorpresivamente. Una institución cubano-canadiense, la Asociación Cuba-Canadá para el desarrollo de actividades culturales y deportivas, había hecho una especie de prospección cultural en el país con el objetivo de facilitar intercambios profesionales que beneficiaran a ambos países. Los representantes de la parte cultural, encabezados por la dramaturga y profesora de la Universidad de Cork, en Toronto, Judith Rudakoff, se sintieron extremadamente interesados en el trabajo del Teatro Escambray. Desde entonces, hasta la fecha, La Macagua ha sido sede anual de talleres conjuntos de creación teatral Cuba-Canadá en el que participan estudiantes, profesores y profesionales del teatro de dicho país. Los ingresos en moneda libremente convertible sirvieron para perfeccionar el centro productivo, así como para financiar el mejoramiento técnico y conservación, en la medida de lo posible, de la propia sede.

Entre los cuatro nuevos estrenos de este año se encontraba *La paloma negra*, una de las obras más relevantes del Teatro Escambray en los últimos tiempos y que al transcurrir los años adquiere nuevas significaciones, posibilita nuevas

lecturas. Como diría Rine Leal es una «memory play». En efecto, *La paloma negra* invita a una reflexión en torno a las relaciones familiares, las relaciones paterno-filiales en un contexto nacional, imbricado estrechamente a circunstancias mundiales. En ella está la familia dividida, la emigración económica, el cinismo que genera el paternalismo, en ella se anuncia el mundo unipolar que sobrevendría, la caída de paradigmas. Es una obra que trata, por otra parte, de rescatar para la memoria determinados hechos de nuestra historia en minúscula, acción imprescindible que nos defiende de las verdades parciales. El rescate de la memoria nacional, que no es sólo el de los grandes hechos épicos, es una de las formas que consideramos necesarias para enfrentar los fundamentalismos de cualquier globalización neoliberal. Obra desarrollada a través de imágenes inasibles, que debía ser reconstruida por el público en cada representación, que exigía de él una actividad sensorial e intelectual aguda, resulta sorprendentemente atrayente para el público cubano y para los cientos de extranjeros que la han visto en nuestra sede. De nuevo el factor humano es el punto sobre el que convergen las miradas, es el propiciador del diálogo, el impulsor de la introspección y la comunicación. Rompiendo los modelos de cualquier lectura sencilla, de cualquier producto de fácil digestión, se establecía una fuerte relación sensorial y emocional con el espectador. Un campesino de un poblado cercano al grupo nos decía: «Yo no entendí nada, pero para mí es la mejor obra que ustedes han hecho hace tiempo. Parecía un ballet». Se refería esto último a una especie de partitura que posee la obra en relación con el movimiento y el lenguaje gestual. Y de inmediato, comenzó a expresarnos lo que él creía haber entendido. Nos sorprendió con su agudeza e inteligencia. Prácticamente lo había entendido todo.

Decenas de canadienses, otras tantas de estadounidenses, españoles y latinoamericanos han presenciado la obra. El idioma no ha sido una barrera. Sus imágenes, su energía, el trabajo con arquetipos y referentes del imaginario universal (como la pietá, el narciso, o el David de Miguel Ángel), en franca interpenetración con referentes particulares de la cultura cubana posibilitaron una intensa comunicación con estos públicos para los que la obra no estaba previa-

mente concebida. Y funcionó tanto para nuestro público medio como para ellos, porque los temas que trataba eran vitales, comunes, susceptibles de identificación y compenetración por unos y otros. De tal manera, *La paloma negra* nos sirvió para comprobar cuán interconectado puede estar el mundo de hoy no sólo por las tecnologías y la información, sino por sus propias interrogantes, sus angustias, dilemas, escepticismos y esperanzas. Y en este sentido la globalización como fenómeno lógico del proceso civilizatorio puede convertirse en una fuente de comunicación y entendimiento entre los hombres, como premisa para la edificación de una civilización más humana.

De hecho, desde 1993 hasta la fecha no sólo canadienses, sino cientos de estadounidenses, visitantes de los países nórdicos, italianos, alemanes y latinoamericanos han visitado la sede del grupo. Y todos han encontrado en él un espacio particular para compartir similares inquietudes. De esa manera hemos conocido a una pareja de canadienses que decidieron, a pesar de sus ingresos, no tener auto ni televisor en la casa, para obligarse a no estar encerrados ni en uno ni en la otra, y desarrollar una vida más humana. Conocí en Winnipeg a un amigo de Cuba que ha donado, gracias a su intercesión con la Real Compañía de Ballet de dicha ciudad, miles de zapatillas a la Escuela Cubana de Ballet, y que se golpeaba el rostro cada vez que abría el refrigerador para comer algo sin necesitarlo. Me decía: «Me abofeteo porque es tanta la propaganda sobre comidas que compro y como sin requerirlo, que me avergüenzo de la trampa que me ha preparado el condicionamiento mercantil».

En 2004 se abre en el grupo la Escuela Internacional de Entrenamiento del Actor, con los auspicios de la agrupación teatral española La Barraca, fundada en 1980, por amigos nuestros y de Cuba. Dos conocidos actores y directores de España lo dirigen. No afiliados a ningún partido de derecha ni de izquierda, continúan de cierta manera los pasos emprendidos por la República Española y el propio Federico García Lorca cuando fundaron el proyecto de Teatro Popular Universitario La Barraca. Uno de los primeros pasos que dieron en su fundación fue la de crear una academia de teatro adjunta a su proyecto teatral, y ahora, una extensión en Cuba de la mis-

La Vitrina, 1978.



ma, para el área latinoamericana, en la sede del Teatro Escambray. Uno de sus directores es Alicia Hermida, reconocidísima actriz del teatro, el cine y la televisión de España. Artista que con elevadísimo salario en la televisión española, solventa gran parte de la actividad práctica del proyecto de teatro popular que defiende, y, no renuncia, junto a Jaime Losada, a compartir sus experiencias con la revolución nicaragüense, solidarizarse con Irak, Yugoslavia, o con la Revolución cubana. Tienen en su repertorio obras de Lorca, espectáculos sobre Miguel Hernández, trabajan textos de Valle Inclán, del repertorio del teatro clásico español; se preocupan mucho por el bien decir del verso y por la palabra hablada como expresión del ejercicio del pensamiento, como uno de los antídotos indispensables ante los fenómenos negativos que suelen producir las globalizaciones con sus políticas de estandarización y fundamentalismos.

Aquí recuerdo una cita de Darcy Ribeiro, el gran historiador, arqueólogo y antropólogo brasileño, en su inquietante libro *El proceso civilizatorio*, editado por primera vez en 1968. Era una cita de Tocqueville, el ideólogo del liberalismo francés en el siglo XIX. Se refería a cómo preveía las sociedades futuras:

Veo una multitud inenarrable de hombres, iguales y semejantes, que giran sin descanso sobre sí mismos con el único objetivo de satisfacer los pequeños y vulgares placeres que llenan sus almas. Cada uno de ellos vive aparte, ajeno al destino de todos los demás. Sus hijos y amigos íntimos constituyen para él toda la especie humana. Respecto del resto de sus conciudadanos, está junto a ellos sin verlos; los toca sin sentirlos; sólo existe en sí y para sí mismo. Si le queda una familia, se puede decir que ya no le queda una patria. Encima de todos ellos se eleva un poder inmenso y tutelar que se encarga, él solo, de garantizar sus placeres y de velar por ellos. Este poder es absoluto, minucioso, regular, previsor y apacible. Parecería un poder paternal si, como este, tuviera por objetivo preparar a los hombres para la edad viril; por el contrario, sólo busca fijarlos irrevocablemente en la infancia. No le disgusta que los ciudadanos gocen, siempre y cuando sólo piensen en gozar. Trabaja con gusto para hacerlos felices, pero quiere ser el

único agente y el único árbitro. Proporciona su seguridad, provee sus necesidades, facilita sus goces, gestiona sus asuntos importantes, dirige su industria, regula sus sucesiones, divide su herencia. ¡Ah, si pudiese liberarlos totalmente de la incomodidad de pensar y el dolor de vivir!

En el año 2000 el Teatro Escambray estrenó *Curso general teórico-práctico de animación turística por el metodólogo Liborio Hurtado*. Tres meses después de haber concluido el texto que sirvió de punto de partida para un creativo trabajo colectivo en su discurso escénico, lo mencionaba en una asamblea provincial de cultura. Decía entonces:

Su acción es simple: una clase introductoria al curso ofrecida por un neoliberalmente globalizado metodólogo, prestidigitador anexionista que, desde su verborrea demagógica y pretendida sapiencia trata de imponer a sus alumnos –el público de cada irrepitable representación– una visión arquetípica de sí mismos, de su cultura, la diseñada para nuestros pueblos por los centros hegemónicos de poder financiero, y que panglossianamente el metodólogo acepta y esgrime en su condición de bufón de la corte transnacional.

Los que han presenciado la obra saben que este metodólogo tiene una historia personal en la fábula que se narra. De origen campesino –nieto de los dos personajes principales de la primera obra estrenada por el Teatro Escambray, *La Vitrina*–, ha devenido en especialista de animación turística (oficio tentador en una economía de servicios), para desde su posición esgrimir el artificio, la trampa, el engaño, el truco como armas fundamentales para el triunfo. Ellas le sirven para vender como cultura, un sucedáneo de la misma. Su fórmula está adulterada. Ha vendido su alma al diablo. Ya no tiene conciencia de que su presunto rostro no es otra cosa que una máscara. Como la obra inserta intertextualmente pasajes de la novela de Thomas Man, *Mario y el mago*, Mario, el camarero digno que se enfrenta al mago-metodólogo cae finalmente en sus redes por la hipnosis que produce su verborrea. El metodólogo se burla de él. Le dice:

Tú me induces a la densidad, a la pesadez del ejercicio intelectual cuando vivimos el minuto exacto de

una extensísima pasarela por la que debemos desfilas con nuestro vestuario más cómodo. Esto no es un curso de pensamiento social. Esto es un curso de animación turística.

Mario lo ha acusado por su ligereza. «Su ligereza me espanta», le dice. El metodólogo responde: «Pues morirá de espanto, caballerito. La ligereza ha ocupado el trono. Nuestro mundo se ha hecho tan *light* que podría decirse que es volátil.»

Mario sospecha su posición neoliberal. El metodólogo responde: «Te doy un simple consejo: acepta el momento y exprímelo como una naranja. Sólo entonces tu lengua sentirá dulzor»

El metodólogo quiere ser Dios. Al metodólogo no le importa ser objeto de feria: como buena divinidad quiere ser dividido en el tradicional acto con que los prestidigitadores de cualquier parte del mundo asombran a su público: la división de su de su cuerpo en una caja. Mario no puede evitar interrogarle: «¿Qué clase de engendro es usted?». El metodólogo responde: «El del espectáculo que nos ha tocado vivir». Y mientras es dividido, canta con cierto dejo en inglés, la «Mamá Inés».

Por eso decía en aquella intervención en la Asamblea de Evaluación del Programa de Desarrollo Cultural de Villa Clara en el 2000 que

Esta isla necesita, para vencer, hombres cultos, con desarrollo de la sensibilidad, de pensamiento, con individuos que posean criterios propios, hombres plenos que desde su humanidad y riqueza espiritual puedan deslindar la necedad de la sabiduría, la joya auténtica del oropel, el vicio de la virtud, que puedan descubrir el peso alterado de la balanza, la zarpa tras el disfraz de oveja, que sean capaces de amarrarse al palo mayor del barco para no sucumbir al canto de las sirenas, que distingan los verdaderos estandartes en el fragor horrendo de la batalla, que sean capaces de cubrir con sus cuerpos a la espada Durandarte si les tocara morir en Roncesvalles

Esta obsesión ha sido compartida por todos los que han dirigido y organizado el trabajo de nuestra institución en estos difíciles años. Y sabemos que, a pesar de todos los esfuerzos y proyectos que se realizan en pro de esta tarea por el Estado cubano, ella no puede realizarse

sin que se le ponga el alma, sin que se asuma con toda la responsabilidad que se requiere.

Una de las particularidades de la agrupación desde su fundación, continuidad de una herencia en la práctica del teatro cubano, ha sido la de ser un centro de formación de actores. En los últimos tiempos se ha venido realizando como nunca antes esta tarea. Hemos trabajado con jóvenes interesados en el teatro provenientes de ámbitos diversos: desde graduados en técnicos de conservación de alimentos hasta universitarios. Desde hace cuatro años hemos incorporado a nuestro trabajo a jóvenes provenientes de la Escuela Profesional de Teatro de nuestra provincia, al mismo tiempo que hemos colaborado con la Escuela de Instructores de Arte y el Centro de Superación para la Cultura.

Nuestro amigo Eugenio Barba, director de una de las agrupaciones teatrales más importantes de la otrora vanguardia europea, el Odin Teatret de Dinamarca, nos confesaba en nuestra sede que desde hacía más de diez años él había decidido no ocupar más su tiempo en la formación de jóvenes. Los años de vida y trabajo que le quedaban había decidido emplearlos en hacer el teatro de arte que defendía, y que constituía en su medio una alternativa al comercialismo, a la chatura, a la inercia. Si bien no podía mantenerse por taquilla, había encontrado la manera de financiar su teatro gracias a otras actividades bien pagadas en Europa: conferencias, talleres u organización de eventos. Por eso, él aceptó venir a nuestro último evento Teatro y Nación, cuyo tema era «El teatro de grupo en Cuba», precisamente al Escambray, desde donde se podía defender la condición de grupo teatral –y donde una buena parte de los teatristas del país expusieron los disímiles alternativas que han encontrado para mantenerse– hecho casi inusitado en el mundo de hoy, donde la libre contratación y el comercialismo han puesto en crisis la propia noción de grupo.

Los participantes cubanos en el evento, aún con disímiles alternativas, tenían un denominador común: apostaban por el trabajo con los jóvenes, como única vía posible de continuidad. Sin embargo, todos compartían también las angustias de esta vía ante problemas comunes: una tendencia a querer ser formados, pero sin un compromiso permanente con los presupuestos, objetivos o estéticas

del proyecto que los acoge; tendencia a la obtención del éxito rápido sin que implique grandes esfuerzos personales, sin grandes exigencias; grandes deficiencias en la técnica actuarial y sobre todo en relación con indispensables referencias humanísticas, culturales y de toda índole. Las primeras pueden ser explicadas por el hecho de que no vivimos felizmente encerrados en una urna de cristal y necesariamente –aunque esto pueda tener algún tufo de idealismo– nosotros tampoco escapamos, a nuestro pesar, al espíritu de la época. Además, no deben ignorarse nuestras circunstancias económico-sociales, que pueden generar problemas similares a los que se producen en otras por causas diversas. Lo que resulta paradójico. Sin embargo, la última –aún cuando pueda relacionarse con las primeras– resulta verdaderamente sorprendente cuando pensamos en todo lo que se hace por el Estado cubano en pro del desarrollo de la educación y la cultura.

Confieso que he tenido gran cantidad de alumnos de nivel preuniversitario que desconocen cuáles son los continentes que forman nuestro planeta, que no tienen idea de qué significa la categoría tiempo y, por lo mismo, no significa nada para ellos el antes o después de nuestra era; que a pesar del caudal de informaciones a través de nuestros medios informativos, saben que algo está ocurriendo en un país llamado Irak, pero desconocen que es asiático y qué ocurre realmente allí. Muchas veces los he observado aprendiéndose de memoria cuarenta preguntas que deben saber responder para cuando venga la visita anunciada a la escuela. Un alumno del cuarto año de teatro no sabía lo que era un anfiteatro. A otro, la palabra Marte, cuando pasaba por el Campo de Marte en Santiago de Cuba, no le decía nada. Por supuesto, no tenía ninguna información sobre mitología griega. ¿Cómo pudo entonces estudiar una de las primeras unidades de Historia del teatro: el teatro griego? Realmente no la estudió. Nadie le exigió leerse nunca en sus cuatro años de estudios una obra de teatro. Es verdad que los textos de diferentes momentos de la historia del teatro universal no se consiguen, como se dice ahora, ni en los centros espirituales. Pero esas carencias pueden suplirse cuando un profesor decide poner sus propios libros en manos de sus alumnos si desea realmente cumplir su función y,

a la vez, respetarse a sí mismo. Porque, a la vez que propicia la enseñanza, educa: con su nivel de exigencia, con la siembra del afán de conocimientos, con el valor que le da a su profesión, con una solidaridad aparejada a la responsabilidad que cada uno de esos alumnos tiene para consigo mismo, con su destino como individuos, con las responsabilidades sociales que deben asumir. Anécdotas tendría demasiadas. Pero este es un problema vital. Porque desde el vacío resulta muy difícil trabajar.

Y muchas veces, aún desde él, los más viejos del Teatro Escambray, hemos decidido apostar por este trabajo formativo. Lo que constituye otra particularidad. Porque no podemos aceptar que un actor joven estuviera durante años diciendo un texto como «Dante palidecería de envidia» para descubrir después que no tenía idea de quién era Dante. Desde hace varios años impartimos dentro de la agrupación a los más jóvenes del grupo, clases técnicas para el actor según el método de Stanislavski, pasando por Brecht, hasta las más modernas técnicas a través de talleres con prestigiosos profesionales de diversas partes del mundo. Se les imparte también apreciación musical, así como un amplio panorama del arte, la cultura y el teatro universal. Y, sobre todo, se desarrolla un trabajo que permita una toma de conciencia e identificación con nuestros propios afanes, a partir de la asunción de la responsabilidad individual que a cada uno le toca en relación con su formación y desarrollo profesional. Ha sido una labor por momentos agotadora, pero que evidencia su efectividad en el nivel profesional que muchos de estos jóvenes han alcanzado en breve tiempo, aún cuando estemos muy lejos de lo que aspiramos. Y también en el deseo expresado por la mayoría de mantenerse con nosotros.

Recientemente acabamos de estrenar otro nuevo espectáculo. Se trata de una obra canadiense, del dramaturgo Marc Michel Bouchard, de la región de Québec: *El camino de los pasos peligrosos*. En ella, tres jóvenes hermanos se reencuentran después de largos años de separación. Los tres representan diferentes zonas de la amplia realidad cultural canadiense. Uno vive en Toronto. Como él mismo se define es «un intelectual homosexual y snob que comercializa arte»; el otro es un cantinero en un bar de Québec, conforme con una vida

material mediana; el otro, leñador que observa angustiado cómo la Amazonia del norte es depredada por las grandes compañías madereras estadounidenses. Este último es el que impulsa la tragedia: culpables de cierta manera por la muerte del padre –un poeta mediocre y alcohólico que hace tristes poemas sobre cualquier cosa: «la vagina de mamá, sus tres hijos que constituyen su alma, corazón y vida»– ahora deben afrontar la sinceridad de sus culpas. El hermano mayor ha provocado un accidente en el mismo lugar donde dejaron que su padre embriagado se ahogara. El reencuentro de los jóvenes se produce desde su condición de muertos sin que tengan la certeza del hecho. Además de dar continuidad a una línea de trabajo (las

relaciones paterno-filiales), la obra es también expresión de la crisis de una civilización que destruye la naturaleza y se autodestruye al mismo tiempo, una civilización que pone en crisis los valores familiares, las relaciones fraternales, una civilización dominada por el mercantilismo y que ha ensuciado el espacio vital con hamburguesas y timbiriches de prostitutas en las afueras de la ciudad; una civilización que lo ha estandarizado todo y que no entiende de particularidades.

En un lugar como La Macagua hemos tratado, en todos estos años, de asumir los aspectos positivos de la globalización como parte del proceso civilizatorio de la humanidad, hemos posibilitado intercambios con todos los que desde

los mejores ideales humanos tratan de evadir y enfrentar sus fenómenos más negativos, los que atentan contra la cultura y la esencia del hombre. Y esto ha sido posible gracias a la particularidad con que nacimos y nos desarrollamos. Pienso que es una experiencia que, estudiándola en su propio terreno en profundidad, podría responder interrogantes o arrojar luz sobre muchos aspectos de esa batalla que quijotesca los cubanos han lanzado, desde la cultura, en pro de la defensa de la nación.■

# TEATRO

## DE LOS ELEMENTOS

### en el reino de este mundo

Suleidy Peñate

...el hombre sólo puede hallar su grandeza,  
su máxima medida, en el Reino de este Mundo.  
Alejo Carpentier.

**Periodista de la televisión cubana, colaboraciones suyas son frecuentes en la prensa escrita.**

**E**L PORTAL DE SU CASA NOS RECIBE COMO UN PEQUEÑO ESCENARIO DEL TEATRO ARENA. HEMOS DECIDIDO CONVERSAR SOBRE LA SEMILLA DE TEATRO DE LOS ELEMENTOS, ESE HIJO ADOLESCENTE DE JOSÉ ORIO GONZÁLEZ MARTÍNEZ, NACIDO EN LA FALDA DE UNA MONTAÑA DEL MUNICIPIO DE CUMANAYAGUA, A QUIEN ESTE HOMBRE MEDIO «BUDA», MEDIO «DIABLO», MODELÓ EN LA JUSTA MEDIDA DE SU TIERRA Y DE SU GENTE.

**PREGUNTARLE A JOSÉ ORIO GONZÁLEZ MARTÍNEZ, NACIDO EN LA FALDA DE UNA MONTAÑA DEL MUNICIPIO DE CUMANAYAGUA, A QUIEN ESTE HOMBRE MEDIO «BUDA», MEDIO «DIABLO», MODELÓ EN LA JUSTA MEDIDA DE SU TIERRA Y DE SU GENTE.**

–Me gradué de Director de teatro en el Instituto Superior de Arte, en unos años muy convulsos para el teatro cubano. Fueron los años en que la escasez y las limitaciones eran muchas, a finales de la década de los ochenta. En esa etapa había terminado de manera decepcionante la gestación de un grupo de teatro en Moa, algunos de los actores y

actrices eran Francisco Gattorno, Vladimir Cruz, María Isabel (la gorda de *Una novia para David*), Osvaldo Doimeadiós, Leonardo de Armas y otras figuras importantes en el mundo de las artes escénicas. Era un período de decepción, perdía mi segundo grupo, antes había sido Tierra Roja, de aficionados, al que dediqué diez años de mi vida. Estaba contrahecho, en blanco, con la idea de no hacer más grupos teatrales. Eso sí, estaba resuelto a seguir siendo un hombre de teatro, pero no a repetir las experiencias anteriores. Luego me entusiasmé con un serial de televisión que nunca llegó a ser, «Colinas contra elefantes blancos», que se iba a filmar en Angola y al frente estaba el cineasta Lázaro Buía. Nuevamente en blanco me decidí a trabajar como ayudante del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, porque se creaba en Cuba la Escuela Internacional de Teatro de América Latina

y el Caribe (EITALC). Comenzaron los talleres en la escuela y realicé trabajos de producción. Conocer a Dragún, mentor importante en la conformación de los pilares de la escena cubana que hoy llevan las riendas del teatro en el país, teatrista de imaginación ilimitada, me motivó sobremanera y trabajé cinco años en los talleres. Viajamos a Bogotá para un encuentro con el Teatro de la Candelaria y su director-fundador Santiago García, padre de la creación colectiva. Luego pude ver en Machurrucutu, pueblito cercano a La Habana rumbo a Pinar del Río, al Teatro del Mundo. Por allí desfiló desde Eugenio Barba con el Odín Teatret, hasta los teatreros ambulantes de Cayey, de Puerto Rico. El teatro Yuyachkani y Alberto Isola, de Perú, Flora Lauten, de Cuba... Infinidad de creadores venían a ofrecer y recibir talleres en Machurrucutu. Este proceso me iluminó.

Foto: cortesía del grupo Teatro de los Elementos.



– **¿TREGUA FECUNDA ENTONCES?**

– ¡Tregua fecunda! Ya era profesor de la Escuela Nacional de Instructores de Arte cuando terminé en la EITAC y empezó a agitarse en mi cabeza la idea de conformar un tercer grupo de teatro, trabajar en espacios abiertos, mover personas en su propia geografía, hacer el teatro de una forma diferente a las que yo conocía. Un día no me contuve y saqué la clase a la calle; fue un hecho muy criticado en la escuela. Nos sumamos al barrio del Romerillo, para en un curso de seis meses invadir la comunidad con teatristas vestidos de colores diversos, montados en zancos, moviéndose de manera llamativa para captar la atención de los espectadores. Tuve en ese momento la tremenda experiencia de que una directora de cine como Belkis Vega recogiera estas acciones en video, porque aunque esos muchachos fueran unos alumnos que yo había reclutado, residentes en provincias cercanas a la mía (Cienfuegos), se estaban uniendo con una estrategia de futuro, como quienes forman una guerrilla, y lográbamos por primera vez en la historia de la escuela que se produjera una comunicación extraverbal fuera de los espacios cotidianos de la representación en salas o recintos de teatro, que dolorosamente ese barrio no tenía.

El 28 de enero de 1991 el grupo de teatro había conformado su primer espectáculo *Tres brujas, una compañía y un barrio con nombre de flor*, el guión lo escribió Norge Espinosa.

El Ministro de Cultura de entonces, Armando Hart, exaltó la efectividad del espectáculo y nos remitió a Raquel Revuelta, entonces presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, para quedar definitivamente constituido como un proyecto teatral. Los alumnos discutieron sus tesis y junto a Milva Benítez, instructora graduada, actualmente directora de Teatro del Puerto de La Habana, nos fuimos para la Isla de la Juventud.

– **¿POR QUÉ A LA ISLA DE LA JUVENTUD Y NO A CUMANAYAGUA QUE ES EL LUGAR DONDE RESIDÍAN MUCHOS DE USTEDES?**

–En la Isla había una comunidad que desde siempre nos había llamado mucho la atención: Jackson Bill; ahora se llama Cocodrilo. Allí llevaban a los mejores alumnos de la ENA cuando yo era estudiante. A mí nunca me llevaron. En un viaje a Gerona veinte años después alguien me habló de ese lugar y para allá fuimos. Cuando descubrimos el azul

infinito del mar, aquellas dieciséis o veinte casas montadas en pilotes para que la furia del mar en tiempos de tormenta no las arrancara, la única calle del pueblo, cuando escuchamos a Pérez Suavi interpretar las canciones del Caimán y de Jamaica, en inglés; cuando vimos la tala de árboles para hacer el carbón y la partida de los botes desvencijados hacia la pesca con sus hombres encima y los ojos llenos de esperanza, me di cuenta de que estaba ante una realidad que deseaba hacía muchos años. Las imágenes sugerían el concepto de una puesta en escena desde una perspectiva humana, artesanal, aislada.

Los habitantes nos ofrecieron un albergue de pescadores que estaba en ruinas y aceptamos; para regresar poco tiempo después a Jackson Bill con un baúl de aluminio de la Ópera Nacional de Cuba donde guardábamos los rudimentos del grupo (ya reducido de dieciséis integrantes a ocho), y una bicicleta como único medio de traslación en un pueblo perdido a cien kilómetros de Nueva Gerona. Ante nosotros teníamos un espacio vedado con animales salvajes, especies de la flora y fauna cubana en peligro de extinción y un área de reserva de la biosfera transitada únicamente por una «guarandinga», dos veces al día: salía para la capital de la Isla de la Juventud a las cinco de la mañana y regresaba en la noche.

En esas circunstancias comenzamos a entrenar en el cálido suelo de Jackson Bill, en lo que fuera la pista de aterrizaje que la Paramount usó para la producción de la primera película de tiburones en la década del cincuenta. Allí, en lo que después sería estadio de pelota, empezamos a realizar un entrenamiento de soldados. Todos los días, desde las cuatro o cinco de la madrugada hasta el atardecer. Imitábamos los sonidos del monte, el canto de los pájaros, dialogábamos con el silencio de las cuevas a la orilla del mar, corríamos por los caminos que solo recorrían los venados, los puercos jibaros y, con precaución, la gente del corte de madera. Nos convertimos sin querer en un laboratorio de entrenamiento del cuerpo y de la voz.

– **¿CONSIDERAS QUE EL GRUPO ESTABA DENTRO DE LAS CONCEPCIONES TRADICIONALES DEL TEATRO CUBANO Y MUNDIAL? ¿NO TENÍA UN NOMBRE...?**

–Sólo entonces nos dimos cuenta que éramos animales sueltos a merced del

agua, el aire, el mar, la tierra, el fuego como elementos primigenios de la creación; ya no éramos otra cosa que Teatro de los Elementos. Acuñamos este nombre y comenzamos a tener con Jackson Bill una primera experiencia de las que ahora llaman comunitarias. Nos quedamos allí durante muchos meses sin tocar la Isla grande, totalmente aislados, sin que nos parametraran un rumbo, sin llenar planillas ni ir a reuniones. En un ámbito incontaminado donde la única esencia era el teatro, estudiamos a los maestros, las limitaciones y ventajas de su proceder y nos marcaban mucho las experiencias de Teatro Escambray y las brigadas Covarrubia; de oídas teníamos las del Teatro Mambí y las del barrio del Tivolí. Participamos de muchos estilos para ser nosotros mismos.

Cuando fueron a revisar el trabajo de cuatro meses en la Isla, teníamos montados seis espectáculos con la comunidad, donde cada uno de los actores, futuros directores o instructores había creado una unidad para abordar un tema crucial, por ejemplo: la caza indiscriminada del venado, lecciones de ética y moral acerca de cómo comportarse con los animales domésticos, o un pirata malo al que los niños expulsaban del pueblo, una tortuga que venía de lejos a poner sus huevos y el puerco jibaro se los comía, y el tema de los fantasmas, quienes al final no eran sino los mismos vecinos compartiéndose las pocas mujeres del pueblo. El espectáculo se llamó *Historias de Jackson Bill*, y la reacción del público fue tan fuerte que el delegado del Poder Popular fue a Nueva Gerona a renunciar, porque se sentía aludido en las representaciones de Teatro de los Elementos sin que nadie hubiera pensado en él; parece que coincidían con algunos de sus errores. Nosotros no nos burlábamos del poder establecido, sólo les dimos a los habitantes la posibilidad de rectificar sus vidas y cambiar su conducta. Justo en ese momento tuvimos que irnos, nuestras condiciones de vida no eran sostenibles.

Pasamos a Nueva Gerona para expandir el trabajo hacia otras comunidades, visitaríamos esporádicamente Jackson Bill, trabajaríamos en conjunto con la dirección del Consejo de las Artes Escénicas, la Iglesia Luterana y con los presos de la cárcel del Guayabo.

– **¿ALGUNA ANÉCDOTA DE ESTE PERÍODO DE REINICIACIÓN Y ADAPTACIÓN A NUEVOS GRUPOS POBLACIONALES?**

—Sí, recuerdo el barrio llamado Reparto MICONS al que popularmente nombraban «blúmer caliente», por la cantidad de inmigrantes de otros sitios de Cuba concentrados allí. Preparamos un espectáculo llamado *Cómo se funda un barrio* y las versiones que daban ellos era que lo había fundado Cristóbal Colón, porque estaba al lado del río Las Casas por donde presuntamente desembarcó el descubridor genovés; otra señora muy creyente dijo que ese barrio lo había creado Yemayá y otra más sensata, quien luego sería actriz principal de esa obra, explicó que lo había fundado su madre, quien llegó hasta allí con un carretón lleno de negritos y de perros y le compró una casita a un americano y así se formaron las familias. Esto fue muy interesante, ya no era un barrio de la marginalidad, ni un barrio de pescadores solamente. Era un barrio que partía de la nada para mostrar su propia historia, que todo espacio tiene historia que contar y por lo tanto forma parte del mundo.

**— ¿CUÁL FUE LA REACCIÓN DE LAS INSTITUCIONES ANTE LOS RESULTADOS?**

—Ninguna... o sí, por ejemplo la Dirección de Cultura nos veía como un grupo que hace un teatro diferente, a juzgar por ellos cercano al disparate; que utilizábamos a los barrios para que exigieran nuestra permanencia. Nos convertimos en agitadores sociales. Recuerdo esos últimos días en la Isla de la Juventud, sentíamos que arábamos y sembrábamos en el mar, en una tierra que no nos pertenecía. No obstante, vuelve otra vez Belkis Vega a nosotros y hacemos un documental, porque la nave que nos albergaba había sido cuartel de los soldados guardias del Presidio Modelo y ella se sintió profundamente interesada. El documental se llamó *Circo de la Muerte* inspirado en el libro *La isla de los 500 asesinatos*, de Pablo de la Torriente Brau. Ahí dimos a conocer nuestra técnica, lo hicimos en la circular tres, a las tres de la tarde de un día trece...Era una especie de *performance* que recurría a las sensaciones de los espectadores, porque todos estaban dentro de la circular como si fueran presos, con las compuertas cerradas. Desempolvamos la memoria encontrada en las paredes. Escarbando con nuestras propias manos encontramos frases, imágenes, pinturas, y con los relatos de tradición oral y los testimonios lo completamos. Se corría mucho riesgo físico al recorrer sin barandales los diferentes pisos de la

cárcel. Julio Acanda y su camarógrafo reportaban el trabajo nuestro. Muchos periodistas nos han acompañado a lo largo de nuestros catorce años de vida, mucho tenemos que agradecer al telecentro Islavisión en Gerona, como hoy a Perlavisión en Cienfuegos.

En una semana se rodó el material y ese fue «el fin» (ríe).

**— ¿EL FIN..?**

— ¡Claro!, en la Isla, en la chiquita quiero decir. ¡A deambular por el país! Fuimos a parar a otra latitud, a la comunidad agroazucarera Barrancas, con casas hechas de barro y palma, solo el consultorio del médico de la familia tenía piso de cemento. Situada en un valle entre Dos Ríos y Palma Soriano, compuesta por inmigrantes haitianos que habían venido a Cuba a partir de 1800, posterior a la insurrección de Haití. Allí se instalaron con sus amos franceses y se dedicaron al cultivo de la caña de azúcar, el café y al comercio en general. Este lugar había tenido un grupo de danza y canto y el líder, un anciano centenario, había muerto y su muerte había silenciado los tambores. El grupo estaba en ese ostracismo cuando Teatro de los Elementos llegó a Barrancas. Fue curioso, éramos ocho personas, todas blancas y nos habían dicho en la dirección de Cultura que viviríamos en las casas de los miembros del Yayá, todos negros (reímos). Un día entero esperamos sentados en un comedor para definir dónde íbamos a vivir, era un impacto fuerte para ellos, pues no creían que habíamos ido para quedarnos durante cuatro meses de verdad. Al final de la tarde se concluyó que cobijarían una casa independiente para nosotros, porque temían les violentáramos sus costumbres y les invadíeramos su privacidad. ¡Éramos la familia del teatro! Y nos acogieron como hermanos. En lo personal terminé adoptando a un niño de la comunidad que se apegó a mí y estaba sin padre que lo cuidara.

**— ¿CÓMO LOGRARON ADAPTARSE A OTRA CULTURA DIFERENTE A LA DE JACKSON BILLY HACER LA PRIMERA FUNCIÓN?**

—Mira, en Barrancas tratamos de montar obras respetando sus danzas y rituales, no hacer como algunos antropólogos que roban el conocimiento e implantan sus propios modos de actuar, sino desarrollar una teatralidad a partir de lo ya existente. Era más fácil que en Jackson Bill, porque este pueblo estaba movilizadísimo a través de la música, ya tenía un impulso, una

corriente. La inspiración nos llegó al observar la movilidad de aquellas gentes con sus carretas circulando por una calle llena de zanjas bajo aguaceros torrenciales. ¡Teníamos la clave! Un espectáculo basado en la obra *El Reino de este Mundo*, de Alejo Carpentier. Elegimos el capítulo II «La poda» y redescubrimos la figura de Mackandal, mítico personaje del Caribe a quien se le atribuye el poder de la reencarnación. Con este motivo comenzamos a trabajar en la producción del espectáculo *Historias de la vida y la muerte de Mackandal o Mackandal sauvé*, que en lengua creole, significa: Mackandal salvado. Fue muy interesante, tanto que ellos volvieron al Festival del Caribe pero con un espectáculo teatral. Lo presentamos en la Jornada Francófona dedicada a Haití, en dos o tres ediciones de la Fiesta del Fuego en Santiago de Cuba. Una de ellas fue muy significativa porque lo hicimos al pie de la ceiba de San Juan y lo grabaron en video unos amigos nuestros de la Universidad de Cayey, de Puerto Rico y pudimos tener esta cinta como memoria del grupo. Las experiencias de Barrancas junto a las de Jackson Bill nos dieron la medida de que éramos un grupo que podía hacer una operación teatral, como un comando que llega a un sitio y lo pone todo en orden o desordena lo ya establecido, resarce la memoria y convoca a la alegría, al entusiasmo; más en Cuba, país en el que la gente siempre está deseosa de que alguien los tenga en cuenta.



**—PARA ESE ENTONCES, YA EN 1996 A ORIOL LE RONDABA POR LA CABEZA UNA NUEVA IDEA ¿HABÍA UN POCO DE DEUDA CON EL LUGAR DONDE NACISTE?**

—Sí. Después de la experiencia de Barrancas revaloricé muchas cosas y decidí rescatar las tierras de mi padre y de mis abuelos canarios. Ir con el grupo a producir lo que reclamaba el período especial, cultivos de ciclo corto, tener agua potable que corría por un arroyo, aprovechar los árboles frutales... radicarnos definitivamente en el Jovero, comunidad rural del municipio cienfueguero de Cumanayagua, para en caso de que Cultura no pudiera asignarnos presupuesto, el grupo pudiera seguir haciendo un teatro de resistencia como el que ya teníamos.

En Cumanayagua nadie nos reconocía y les extrañaba nuestro reclamo, lo asociaban a asuntos de negocios; nadie creía que le proporcionaríamos a la comunidad otro tipo de «riqueza no usual». Nadie imaginaba que íbamos a rescatar la tradición, que mi primer escenario había sido en la escuelita maltrecha del barrio con una lata de leche condensada como micrófono y ocho años de edad; que yo era ese hombre que volvía con más de cuarenta años, porque lo que me faltaba estaba allí.

Queríamos pintar las casas, la escuela, ayudar a los campesinos a construir. Nadie entendía, y trabajamos seis meses sin cobrar. Recuerdo reuniones y debates sin definir nada. Nuestro único argumento era que aquellas tierras tenían un magnetismo especial, que era

el mismo sitio donde yo había nacido, que allí había estado la comandancia del movimiento 26 de julio; pero nada bastaba. Hasta que el Ministro de Cultura, Abel Prieto, fue a revisar el proyecto y, un poco en broma, un poco en serio, luego de escucharnos a todos, dijo: «Según lo cuenta Oriol, este va a ser un proyecto maravilloso.»

**— ¿COMPROMETIDOS?**

—Siempre estuvimos y estaremos comprometidos con nosotros mismos. De momento, construimos la casa. Apareció un proyecto teatral belga llamado Quinoa, actualmente Chantiers Jeunes, que quería ayudar a algún proyecto sociocultural cubano y trabajaron veinte días con nosotros. Con la colaboración de ellos, de otros amigos y del Poder Popular, el asentamiento de Teatro de los Elementos fue tomando forma, se generó allí una especie de colmena y de espacio permanente de trabajo en interacción con la zona. Fotografiábamos las familias, hacíamos exposiciones, escuchábamos sus historias, pintamos la bodega, la escuela, las casas, invitamos a promotores de Cuba y de otros sitios del mundo. La comunidad comenzó a tener un sentido y el entusiasmo mayor fue el de conseguir la electrificación y hacer los pozos. Primero ganamos la confianza de los niños y luego la del resto de la población, incluidas zonas aledañas.

**— ¿CUÁL FUE LA PRIMERA FUNCIÓN TEATRAL?**

—La primera fue un pasacalle en Cumanayagua el 3 de mayo de 1996, ese es el Día del cumenayagüense ausente. El espectáculo consistió en devolverle la vida a cada espacio del municipio con preponderancia en la historia del lugar: el casino de los negros, el casino español, el café Oquendo, el lugar de los danzoneros, el liceo del pueblo. Rememoramos la figura del piloto Menéndez Peláez, lechero apasionado de la aviación que se fue un día, inconforme con su vida, y regresó en una avioneta para tirarle flores a una de las mujeres más bellas del pueblo; reproducimos la avioneta con telas de colores y erigimos toda esa memoria del pasado. Se hicieron competencias: la fotografía más antigua, la medalla del abuelo mambí, bastones, sombreros, paraguas. Sacamos el pueblo a la calle y el pueblo siguió el orden de la fiesta como haciendo un vía crucis donde cada edificio contaba su memoria, partiendo del cacique Cumá, quien entregó el casabe a Don

Pedro de la Rentería y soltó una paloma símbolo de la paz, y después el proceso de colonización y emancipación de los negros, luego la caballería mambisa. Eran flashazos, montados con una estructura muy cinematográfica. Por último, rodamos calle abajo una bobina de papel donde los niños pintaron las imágenes de ese día y nos quedó una galería de la gráfica infantil: otra memoria. Ese pasacalles le dijo a Cumanayagua ¡aquí tienes un grupo de teatro!

En ese momento cooperó con nosotros, como músico, Fernando Javier León Jacomino, quien era presidente en aquel momento de la Asociación Hermanos Saíz en Cienfuegos. Participamos en el Festival de Londrina. El estilo de trabajo de Teatro de los Elementos volvía bien engrasado, lo cual facilitó una comunicación empática con el público.

**—A PROPÓSITO DEL ESTILO, SI TUVIERAS QUE DEFINIR LA ESTÉTICA DEL GRUPO ¿CÓMO LA RESUMIRÍAS?**

—Hace poco mostraba a un visitante, Rubén del Valle, el anfiteatro del Jovero. Se le explicaba cómo podemos sentar a cientos de personas al aire libre en el medio del monte a disfrutar de una obra hecha además con el auxilio de elementos como la ceniza, el fango, la arena, el humo de la quema del comején... pues mientras conversábamos, conciliaba con Daisy Martínez, la directora artística de nuestro grupo, cuál sería definitivamente el diseño de luces de *Una casa en la frontera*, el último montaje que hicimos. Entonces Rubén me dice que está escuchando hablar de dos estéticas diferentes. No es así, es la coexistencia de dos modos de afrontar la creación: desde la perspectiva tecnológica y la natural, lo que nos posibilita trabajar con niños de la comunidad semidesnudos, pintados con fango, con alas de pencas de guano. Teatro de los Elementos es un laboratorio de la experimentación, nuestra línea es no elitizar el proceso del arte. Pensar en todos los públicos, a eso responde nuestra estética.

**—DEFINITIVAMENTE USTEDES SE CONVIRTIERON EN EDUCADORES DE LA COMUNIDAD, EN LUZ PARA LOS CAMPESINOS ¿ALGUNA ANÉCDOTA IMPRESIONANTE EN ESTE SENTIDO?**

—El día que llevamos a La Habana a los niños de El Jovero: la mayoría de ellos, por no decir todos, no conocían el mar; que se bañaran en la playa fue algo inolvidable. Estos mismos niños comenzaron a incursionar en el teatro, se montaron obras de Ricardo Muñoz Caravaca, dramaturgo cienfueguero. Niños y madres se ponen

«Teatro de los Elementos me dio la posibilidad de vivir una segunda infancia», afirma José Oriol.



en función de crear indumentarias para actuar y llegaron al Festival Internacional de Teatro Infantil en Ciudad de la Habana, junto a La Colmenita y otros prestigiosos grupos. ¿Quieres algo más increíble que eso?

– **¿CÓMO LOGRAN HACER UNA PRESENTACIÓN EN UNA SALA CERRADA Y LUEGO EN EL TEATRO ARENA LA MISMA PUESTA EN ESCENA SE REVITALIZA Y GUSTA TANTO O MÁS QUE LA PRIMERA?**

–Sí, eso me sucedió en lo personal con la versión de los cuentos del Decamerón. Hay una base. El entrenamiento está basado en las prácticas del Teatro Escambray, en las técnicas grotovskianas y de los maestros del teatro moderno, en el entrenamiento de la voz y del cuerpo que siempre dimensiona las posibilidades del actor. ¿Recuerdas cuando visitaste junto a nosotros San José y Río Chiquito, casi en el mismo corazón del macizo montañoso Guamuhaya, donde ni los camiones pasaban? Las funciones comunicaban perfectamente a los campesinos todas las ideas. La gente del campo tiene derecho a ver los clásicos. Ese público tiene una sensibilidad que no ha sido herida y desgraciadamente no pueden ir a una Casa de cultura. Ellos disfrutaban plenamente del teatro y siempre nos piden que regresemos.

Por otro lado *Una casa en la frontera*, de Slawomir Mrozek, repletó la sala y si la pusiéramos quince veces más, las quince serían así. Al convidar en las calles a la gente, el final no puede ser otro. Y de algún modo los pobladores sienten el beneficio. Hay un nivel de inmediatez que me fascina y que no había logrado antes.

– **¿PLANES INMEDIATOS?**

–Por lo pronto, queremos continuar creando la conciencia en los pobladores de la necesidad de hacer uso racional de los recursos naturales: reforestar, aprovechar el biogás, hacer realidad el Bosque Martiano de la zona, no como un bosque estático y frío, sino que cada planta cuente su historia, tenga su identificación y, por sobre todas las cosas, que éste sea lugar de intercambio y que todo lo hagan los niños para que tenga

sentido de perpetuidad. Que no sea un cumplimiento de metas; que la gente sienta que cuando siembra un árbol, cumple el postulado martiano de sembrar una vida. Siempre el objetivo principal de Teatro de los Elementos será ese: que el hombre, como el árbol, crezca.

–**TEATRO DE LOS ELEMENTOS ES EL GRAN REGALO QUE SE HA HECHO COMO PROFESIONAL Y HA SIDO UN REGALO A LA VEZ PARA LA GENTE DE SU PUEBLO**

–Teatro de los Elementos es un huracán de voluntades. Me dio la enseñanza de que siempre se puede recomenzar. Una vez juré no formar otra compañía y Teatro de los Elementos me regaló además la dicha de volver al sitio donde nací. Esto

no lo he dicho nunca a nadie: me dio el privilegio de madurar y envejecer en la tierra donde vi a mi padre ordeñar las vacas, este río fue donde me bañé por primera vez, allí experimenté el miedo a los güijes y a las jicoteas. Pocas personas tienen la posibilidad de morir donde nacieron y me preparo para ser ceniza en el sitio donde nací, en ese espacio que es mi Patria, al que siempre que estoy lejos quiero regresar, porque ahí está mi historia. Teatro de los Elementos me dio la posibilidad de vivir una segunda infancia haciendo juntos lo que todos amamos tanto: el teatro.■

# LETRAS SOBRE LAS TABLAS

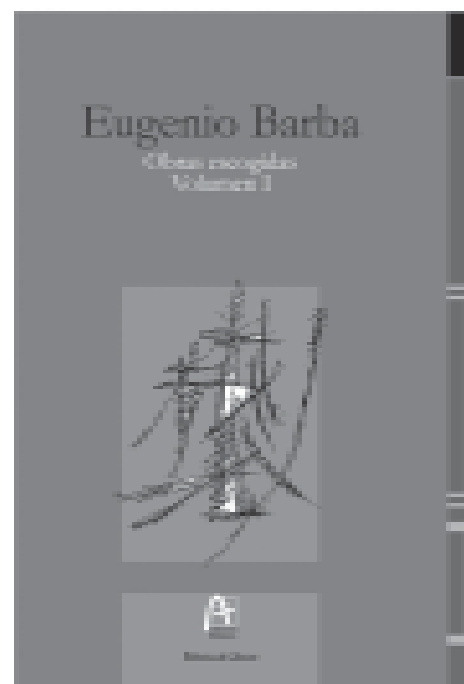
Amado del Pino

Muchas veces he escuchado la queja de que nuestras editoriales más consolidadas dedican menos espacios a la dramaturgia o a las reflexiones sobre el teatro que a otros géneros de la creación literaria. Existe la tentación natural de ver el arte escénico como algo destinado fundamentalmente al contacto con el espectador y a defenderse con aplausos más que con el papel. Claro que sin la letra de imprenta sería imposible que aún hoy se sostenga y amplifique por todo el mundo el repertorio shakespeariano, por poner el más clásico y grande de los ejemplos.

A primera vista suscribo la idea de la desventaja que hemos padecido la gente de teatro a la hora de ser publicados, pero también influye que el dramaturgo o teórico de la escena permanece preferencialmente atento a estrenos, giras o temporadas, descuidándose muchas veces de tocar a la puerta de los editores. Estas disyuntivas han preocupado a teatristas y escritores durante décadas. Vale recordar que una empresa quijotesca y nutricia como el grupo Prometeo de Francisco Morín, a partir de finales de

los cuarenta, logró sacar a la luz una revista y organizó un concurso para incentivar la creación dramática.

Estuve, primero cerca y después dentro, en la experiencia de la fundación de la revista *Tablas* desde 1982 y me consta





que Rosa Ileana Boudet, Vivian Martínez Tabares, Juan Carlos Martínez y los demás que echamos a andar esa empresa, soñábamos con libros y cuadernos que complementaran la labor de proyección teatral, incluyendo alguna tímida iniciativa editorial. La aparición de los libretos con textos de dramaturgos cubanos, a partir del número 1 de 1984, fue un paso sólido hacia la permanencia de la literatura dramática nacional. Sin embargo, nunca antes se logró la amplitud, continuidad y trascendencia que ha alcanzado en cinco años Ediciones Alarcos, patrocinadas por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

#### LIBROS SOBRE LOS HOMBROS DE OMAR

Omar Valiño es un teatrólogo reconocido en el ambiente cultural cubano. Su firma aparece con cierta frecuencia calzando comentarios sobre puestas en escena. Es autor de un ensayo sobre la estética del grupo Teatro Escambray, y de un par de libros de entrevistas con figuras esenciales del escenario. Pero me atrevería a asegurar que su gran obra está en la fecunda etapa que vive la revista *Tablas*, la reanimación o el surgimiento de concursos impulsores de la creación y, sobre todo, en el nacimiento de un sello editorial que acumula más de una veintena de títulos en librerías, junto a un buen manojo de textos en proceso de edición. En estos cinco años Omar y su tropa viven para Alarcos: incentivan al autor, realizan un esmerado proceso de edición y hasta se ocupan del destino final de los libros que salen de sus ma-

nos, procurando siempre llegar al lector interesado o especialista en estos temas. «La idea de crear esta editorial se me ocurre en el momento mismo en que Julián González, presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, me propone asumir *Tablas*», comenta Valiño al referirse a los comienzos. «Es decir, en el preámbulo de mi asunción como director, cuando yo le expongo ideas para reimpulsar la revista como proyecto cultural. En ese momento también apuntamos a reanimar los concursos, los espacios de encuentro y otras iniciativas, algunas de las cuales quedaron en el camino, otras no. Pensábamos que sería una larga batalla burocrática su aprobación. No fue así, más bien tuvimos un camino expedito después que presentamos el proyecto, con sus presupuestos conceptuales y primeras ideas. Claro que ayudaba la sequía editorial con respecto a estas manifestaciones y las largas deudas acumuladas en ese ámbito. Lo difícil ha sido, y sigue siendo, conseguir los financiamientos, las donaciones, las colaboraciones, insertarse en planes de otros para sostener la editorial misma. El nombre surgió al proponernos que todas las colecciones llevaran marcas de títulos, hechos o personalidades muy importantes para las artes escénicas cubanas, como en el caso del rebautizo de las secciones internas de la revista. Así dimos con Alarcos, que por el título de Milanés era el comienzo de todo, además de que sonaba bien y así reunía en sí mismo concepto y atractivo formal. No recuerdo que otro nombre haya peleado con ese en igualdad de condiciones». La joven diseñadora Marietta Fernández, egresada del Instituto Superior de Diseño Industrial, cuenta cómo esta idea fue a dar al hermoso símbolo gráfico que representa a la casa editora:

«El nombre de esa simbología que aparece en todos nuestros libros es identificador del sello Alarcos. Fue dise-

ñado por mi colega Teresita Hernández Quesada, pues juntas empezamos a trabajar hace ya cinco años en *Tablas*. Desde el punto de vista iconográfico se basó en la idea de las máscaras de la comedia y la tragedia, símbolos que grafican el teatro dentro de las artes desde sus inicios. Su composición se basa en la figura a fondo donde los elementos que dan silueta a la máscara, en su unión, forman la A, que es la inicial de Alarcos. Es el nombre de un importante personaje de la dramaturgia de José Jacinto Milanés, esencial en la historia del teatro cubano. Se utilizaron grafismos gestuales y sintéticos a la vez».

Una auténtica y no casual coincidencia se ubica en el hecho de que los libretos de *Tablas* arrancaron con *Morir del cuento*, de Abelardo Estorino, en 1984, y en que Alarcos nace con la publicación de *El baile*, el más reciente título estrenado por nuestro gran autor.

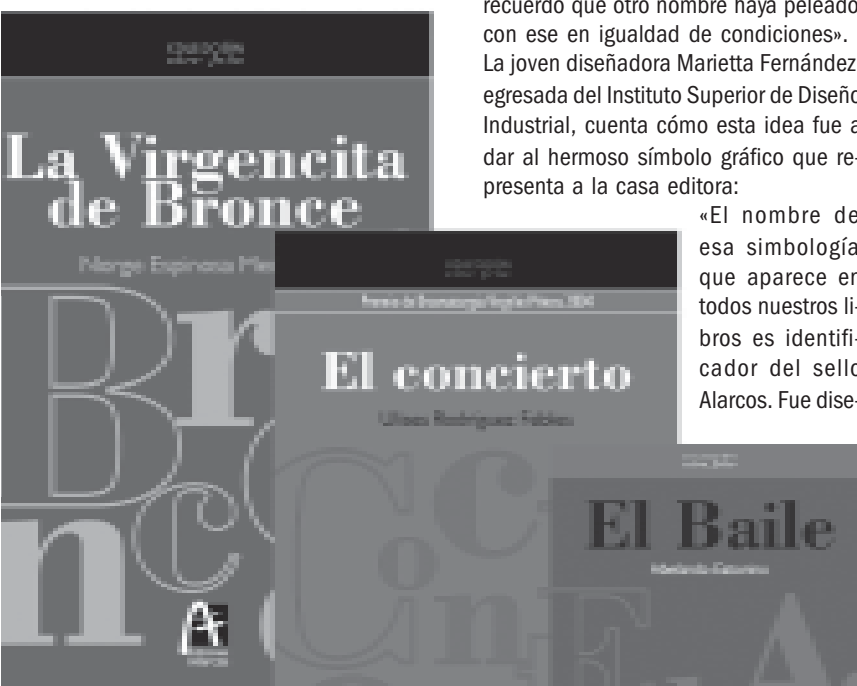
«Debo haberme sentido muy orgulloso de inaugurar una colección en la editorial y siempre estuve satisfecho de lo linda que quedó la edición», rememora Estorino. «Ninguna portada me ha parecido mejor diseñada que esa. El color rojo y la tipografía me gustan, y la sobriedad. Las páginas, ¡tan blancas!, y sobre ellas ese texto, que me costó tanto trabajo, como me cuesta todo lo que hago. Me entusiasma esa editorial, dedicada solo al teatro, ya sean obras o trabajos teóricos sobre el mismo. Se siente que hay alguien que se preocupa por hacer llegar al público, a los lectores, el resultado del oficio al que dedicamos nuestro tiempo y por qué no, nuestra vida. La colección Alarcos pone el teatro al día: ya no son solo antologías de autores muertos y/o estudios de los viejos y sabios maestros. Están ahí, presentes, lo que vemos en los escenarios, los dramaturgos que estrenan su primera obra, con quienes nos tomamos una cerveza, o un helado, en mi caso».

El proyecto más ambicioso de este abnegado equipo es precisamente el *Teatro Completo* de Abelardo Estorino. El autor de *La casa vieja* comenta. «A este título lo atacó un virus que le impidió salir durante la Feria del Libro, pero gracias al adelanto de la medicina editorial, muy desarrollada, se va recuperando bien y creo que estará dispuesto para ser leído antes de que termine el año».

#### ALARCOS ADENTRO

Con un muestrario de estas elegantes ediciones en la mano cuesta imaginar

Imágenes: cortesía de la Editorial Alarcos.



que el proceso de edición se lleve a cabo en dos pequeñas oficinas y con limitadas condiciones tecnológicas. A pesar de la precariedad, el sello ya cuenta con varias colecciones: *Aire frío*, evocando a Virgilio Piñera, dedicada a la dramaturgia cubana; *La selva oscura*, como homenaje a Rine Leal, centrada en la teoría, crítica, investigación y el ensayo; *Biblioteca de Clásicos* para la promoción de teoría y dramaturgia de autores reconocidos; *Cuadernos Tablas*, destinada a los libros o experiencias de dirección de actores, coreógrafos, bailarines. Próximamente aparecerá *Dramaturgias del mundo*. Esta colección de autores actuales, contemporáneos de diversas partes del planeta, se alimentará inicialmente de textos que el proyecto Tablas-Alarcos, bajo el nombre de Desde San Ignacio 166 y con la colaboración de la Fundación Ludwig de Cuba, ha dado a conocer a través de ciclos de lecturas de la literatura dramática francesa, española o alemana de nuestros días. Una de esas sesiones sirvió de motor de arrancada para un espectáculo tan importante como *Vida y muerte de Pier Paolo Passolini*, de Michel Azama, asumido por Carlos Celdrán con su grupo Argos Teatro.

Para saber cómo se conforma un libro de Alarcos, nadie mejor que Adys González de la Rosa. Esta muchacha de inteligente sonrisa no escatima horas frente al ordenador o de peregrinar por los espacios teatrales en busca de hacer realidad un nuevo texto. «Después que ya está decidido que vamos a hacer ese libro por lo que representa –ya sea por el autor, la importancia del texto en sí mismo o la repercusión que pueda tener para los especialistas y/o estudiantes de teatro– se realiza la composición, según la colección en que salga. Se trabaja mucho en la máquina, tratamos de imprimir sólo lo imprescindible, se ajustan las normas esenciales y se lee, se consultan o sugieren los cambios al autor y por último la corrección. El libro más demostrado ha sido, sin dudas, el de Eugenio Barba. El incluía cambios constantemente y exigía revisar y actualizar el libro, por lo que este fue y regresó varias veces a Dinamarca. Entre los más rápidos pudieran estar *La Virgencita de Bronce*, de Norge Espinosa y *La violación*, de Reinaldo Montero, ambos llegan a mí en un momento en que ya he hecho varios títulos de esa colección, que me

gusta mucho, además de que son autores muy meticulosos, entregan los textos con un acabado casi perfecto».

Las *Obras escogidas* de Eugenio Barba (tomo I), que mencionaba Adys, pueden servir de ejemplo de la trascendencia que ha alcanzado Alarcos. En ese libro se ofrecen materiales que aparecen por primera vez en español del fundador del Odin Teatret, quien además entregó textos especialmente para esta edición. El dramaturgo español Alfonso Sastre ha sido otro colaborador de mucha importancia para esta empresa.

También para el poeta, narrador, dramaturgo y crítico Abel González Melo enrolarse en esta aventura posee una especial significación. «Durante dos años trabajé en el libro *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*, del importante animador y pedagogo italiano Paolo Beneventi. Se trataba de una traducción del investigador cubano Freddy Ariles, revisada por Julia Calzadilla. Aunque dos años puede parecer un período muy largo, en este caso me permitió enfrentarme con un volumen de información muy correctamente dosificada, novedosa en gran medida dentro de nuestro panorama cultural y literario. Ya había dado mis primeros pasos como redactor en las páginas de *Tablas* desde el año 2000, pero al enfrentarme a *Introducción...* en el 2001 tuve que trabajar en otra dirección. Proteger los valores del original cuidando la rigurosa traducción, un doble compromiso si se recuerda que es la primera versión al español. Cuidar el índice de nombres, algo básico en un manual teórico. Era este libro, de cualquier modo, el segundo volumen de la naciente colección *Biblioteca de Clásicos*, y laboré mucho junto a la diseñadora y mis colegas editores para la definitiva fijación de una pauta.

«Posteriormente he trabajado la dramaturgia de Pepe Carril en el tomo *Teatro mítico*, compilado por Armando Morales. Ha sido una labor hermosa, que ha unido la obra de un autor fundamental del teatro de títeres cubano. He pesquisado los elencos que estrenaron esta obra con el fin de ofrecer un material completo. Y asimismo, junto a Armando, cotejé toda la grafía de la lengua yoruba, esencial en estas textualidades. Actualmente preparo para la colección *La Selva Oscura* una selección de los textos sobre teatro escritos por Antón Arrufat, cuyo título es *La manzana*

y la flecha. Este libro debe estar listo para agosto de 2005, cuando se celebrarán los setenta años del importante intelectual».

Sobre el ángulo más artesanal y la decisiva imagen visual, aporta Marietta Fernández. «En Alarcos cada colección posee una pauta de interiores y cubierta. Siempre se respeta la pauta básica aprobada por el equipo de diseño y edición. En *Aire Frío* se juega con el título del libro utilizando idéntica fuente tipográfica, y con variaciones de color de acuerdo con la temática o lo que sugiera texto o título. En este caso la composición tipográfica ilustra la cubierta. En *La Selva Oscura* se conciben de manera más racionalista o minimalista, tanto en los colores como en la composición, atendiendo a que se trata de libros de teoría, y se hace un destaque en el autor del libro; en *Aire Frío*, en cambio, el título tiene mucha jerarquía, pues no perdemos de vista que se trata de una obra de ficción. *Biblioteca de Clásicos* también privilegia el nombre del dramaturgo o teórico, pues ese autor esencialmente es el libro, le entrega su condición de clásico. Para esta colección empleamos ilustraciones variables abstractas que ayudan a la composición. *Cuadernos Tablas*, tanto en el formato como en la concepción gráfica, resulta más «popular», al tener que traducir la idea de un cuaderno de apuntes y notas de trabajo. Se conciben cubierta, cuerpo de texto y fotos interiores en el mismo matiz, y eso distingue un volumen de otro dentro de esta colección».

Valiño agradece la colaboración de los autores cubanos y extranjeros al ceder sus derechos a Alarcos y recuerda cómo va creciendo, lenta pero sostenidamente, la proyección internacional del sello. Es natural que dramaturgos y ensayistas deseen poner sus creaciones en manos de esta sobria empresa que crece y se dimensiona. Faltaría, como comentara Adys, más interés por parte de teatristas y estudiantes para que este esfuerzo se complementara con la lectura y el estudio. Como lector, aplaudo la amplitud y la hondura de Alarcos; le sugiero abrirse más a otras manifestaciones escénicas como la danza, el circo, el género lírico o la pantomima, y les pido, trayendo a colación una máxima de nuestro arte, que por nada del mundo suspendan la función. ■

no podía asumir otro rol que el de ser objeto de placer y proveedora de descendencia. El enfoque de la versión dramática, de Lilian Susel, también va más allá, no es solo la desigualdad imperante en aquellos tiempos, sino una crítica directa al deterioro moral de quienes abusan del poder.

Estas ideas se entrecruzan en una atmósfera opresiva, tratada a la manera expresionista, con la utilización protagónica de sombras y opacidades luminiscentes gracias a un magistral diseño de luces, complemento de una escenografía realizada bajo el criterio de la síntesis, en función de la conceptualización del discurso del director. Por ello, la puesta alcanza un nivel que trasciende lo anecdótico. Propósito que se inicia, simbólicamente, desde el vestíbulo del teatro con el cartel de Santos Toledo, el cual introduce al espectador en ese universo de mentiras y verdades.

Otro de los logros indudables es el vestuario de Eduardo Arrocha, piezas de cartón que transitan como personajes, de tal funcionalidad que adquiere roles escenográficos. En cuanto a la labor interpretativa, denota un buen manejo de los actores por parte del director, aun cuando no todos alcanzan el necesario nivel. (A.O.)

## Una luz especial

Momentos de intensa emoción y de arte depurado constituyeron los signos de la gala homenaje tributada en el Gran Teatro de La Habana a Josefina Méndez, una de las cuatro joyas del Ballet Nacional de Cuba, con motivo de sus cuarenta y cinco años de vida artística. El inicio estuvo a cargo de la actriz Verónica Lynn, quien leyó unas palabras de elogio enviadas desde México por Miguel Barnet, en las cuales el autor de *Cimarrón* confesó su admiración por Josefina, a la que describe como «ingrávida y ungida de una luz especial». Y, al aludir a su creación del ballet *Cecilia Valdés*, destacó cómo se distingue por su profunda cubanía y por los dones que han contribuido a un estilo nacional en la danza.

La función abarcó obras tan diversas como *Tablada*, *Concierto en blanco y negro*, *Estudios para cuatro*, y el clímax llegó con una escena de *Viva Lorca*, consagrada a *Doña Rosita la soltera*, donde Josefina se introdujo en lo más

íntimo del personaje para entregar la criatura lorquiana en su más genuina expresión. Cada movimiento devenía una metáfora gestual en su total desdoblamiento, lo cual es uno de los rasgos distintivos de esta gran bailarina. Su actuación, sin asomo de poses de diva, contribuía a apoyar la labor de Dayron Vera, como El Poeta, y de José Losada, La Muerte, quienes mostraron atinado desempeño. Más que una escena, fue la sublimación del arte de las puntas teatralizado.

Hermoso final para tan merecido homenaje, que resumió la gloria escénica de tan importante figura de la cultura cubana. Hubo sobre el escenario un desfile de la Compañía, con la presencia de la homenajeada, al tiempo que se pasaban imágenes de su trayectoria artística. Y luego, en la escalera del vestíbulo, a manera de coda, la inolvidable Taglioni, Cecilia, Odette y Odile, recibió diferentes obsequios y reconocimientos por parte de numerosas instituciones cubanas y extranjeras. (A.O.)

## Cubadisco, luces y sombras

La novena edición de CUBADISCO llegó avalada por sus reconocidos aportes a la industria musical cubana, a partir de su empeño por promover una competencia saludable entre músicos y sellos disqueros y, si fuera poco, por las negociaciones que ampara, entre las que pueden citarse las cartas de intención y los contratos firmados, con el objetivo de llevar la música cubana a varias latitudes.

Este año, solo en busca del galardón, cerca de diez productoras presentaron un centenar de fonogramas, veintitrés video clips y tres DVD, cuya calidad puso en no pocos aprietos a los responsables de otorgar los premios. Sin embargo, muchos lamentaron la ausencia total de producciones de música campesina y sinfónica, o la escasa propuesta en cancionística; si bien hubo satisfacción con la aparición, por separado, de categorías como trova o rock, las cuales eran vistas como una, quizá por el carácter de los materiales producidos en la Isla en los años anteriores.

CUBADISCO 2005 contribuyó, además, a que nos acercáramos un poco más a Japón, y a reconocer la labor de la mujer en el universo musical. Y en este sentido hay que destacar los resultados del

## De lo que aún se habla

La historia de Enriqueta Faber, mujer travestida que, luego de servir como médico cirujano en el ejército napoleónico, se asentó en Cuba en 1818, aún mantiene zonas oscuras y de silencio. Seleccionada como uno de los cuadros viejos de las *Tradiciones cubanas* de Alvaro de la Iglesia, fue convertida por José R. Brene en pieza teatral, bajo el título de *Escándalo en la trapa*. Y ahora Tony Díaz, uno de los directores más creativos e integrales de la escena cubana, la ha llevado a la escena, imprimiéndole una visión muy atinada, sin regodeos ni innecesarios morbos.

Acreedor de importantes premios nacionales e internacionales, Díaz asumió este título bajo el prisma de una mujer que adopta una personalidad masculina como protesta ante los anatemas absurdos de una época en que

Concurso nacional Mujeres en la música, planeado por el máximo gestor de CUBADISCO, Ciro Benemelis, y por el productor Joaquín Betancourt, en función de descubrir nuevas voces femeninas cubanas.

Pero, organizar un evento supone muchos contratiempos y este CUBADISCO no estuvo exento de ellos. Faltó información previa sobre la obra de los más de trescientos artistas invitados. Era necesario escuchar, ver con anterioridad, algo sobre los grupos y solistas de los que no existían antecedentes en la Isla. Como resultado, salas insólitamente vacías con un espectáculo de altos quilates, incluso cuando figuras de renombre en Cuba escoltaban a los menos conocidos; o la torpeza de anunciar a Aki & Kuniko y Sachio Suginuma como un trío de música tradicional japonesa y no como música contemporánea de la buena, llevó a programarlos con Ars Longa, en una Iglesia de Paula que extrañamente no lució repleta. En este caso se enturbió una de las iniciativas más interesantes del evento: mezclar en un mismo espectáculo a músicos extranjeros y cubanos. A esto se suman los cambios de última hora en el programa y la casi coincidencia en el tiempo de presentaciones de interés, que dificultaron la asistencia de espectadores a varias de las propuestas.

Para el futuro será necesario pensar en cómo superar el espíritu de maratón, culpable de la realización de conciertos interminables en los que buena parte del público abandona el espectáculo, agotado ante tanta información musical. Por otra parte, la feria comercial, uno de los atractivos de CUBADISCO, se realizó en el Palacio de las Convenciones, cuando pudo ocupar un sitio privilegiado geográficamente como el Pabellón Cuba, al que se habrían acercado más personas atraídas por el producto musical cubano y donde también habría sido posible contar con la presentación de música en vivo que le diera el toque festivo de antaño.

Ya se prepara Cubadisco 2006, que abrirá sus puertas en su décima edición a la cultura china y a la música en la danza, en un certamen que se revela rico y vistoso. Muchas son las expectativas y mayores son los retos que enfrentan los organizadores. (Fuente:

Juventud Rebelde Digital)

## CIVILIZACIÓN despeja una incógnita



Merecedor del Gran Premio en CUBADISCO, *Civilización* (Unicornio), de Equis Alfonso, revela una compleja trama musical y experimental, que incluye procedimientos intertextuales y paródicos, en un continuo contrapunto con referentes de la tradición cubana. Con este álbum Equis marca su trayectoria desde el ámbito del rock hacia un hip hop hondamente elaborado. CUBADISCO privilegió así, por fin, la novedad y la aventura respaldadas por la calidad. Sin embargo, muchos piensan que pudo compartirse el galardón con otro disco excepcional, *Homo ludens* (Colibrí), con la música de Leo Brouwer. Las razones son varias, y van más allá de que se trata de uno de esos extraños casos en que la discografía cubana deja memoria de nuestra música de concierto. Al respecto, el crítico Pedro de la Hoz señala: «Ciertamente, obtuvo dos premios en las categorías Mejor Grabación y Mejor Álbum de Música de Cámara, pero se le regateó un Gran Premio que hubiera señalado la indiscutible altura de una realización en la que una música de excelencia es interpretada con rigor y fruición y que reunió a ejecutantes que, habitualmente, no incursionan en este territorio de la creación, como Chucho Valdés y Silvio Rodríguez.»

De cualquier forma, al haber apostado por *Civilización*, se confirma, como también apunta de la Hoz, que «Equis hace rato dejó de ser una incógnita para convertirse en un firme puntal de la música cubana en los comienzos del siglo XXI». Vale. (Fuente: Granma Digital)

## Lolita

Precedida del gran éxito de sus recientes discos y del filme *Rencor*, luego de su

memorable concierto en el Kart Marx, Lolita ha redoblado el amor que sienten por ella desde hace treinta años los cubanos. Sin duda, su presencia estuvo entre lo más connotado del CUBADISCO 2005. De aquellos días, son estas respuestas suyas:

—¿CÓMO VALORA SU EXPERIENCIA EN EL LARGOMETRAJE *RENCOR*, DE MIGUEL ALBALADEJO, AL CABO DE TANTAS PELÍCULAS?

—Decisivo en mi carrera, indudablemente. Pero no sería honesta si no dijera que a Jorge Perugorria le debo el Goya que tengo en mi casa como actriz revelación en *Rencor*. Yo quisiera seguir haciendo cine. Pero el querer no es poder. No siempre me contratan.

—LA EXPRESIVIDAD ES ALGO INNATO EN USTED.

—¿PIENSA CANALIZAR ESA FUERZA EN LA ESCENA?

—Muy pronto voy a estrenar una obra de teatro, de Nilo Cruz, merecedora del premio Pulitzer en 2003. Es una historia muy bonita, relacionada con el tabaco, durante la ley seca. Desde hace mucho tiempo, tengo ganas de hacer teatro. Leo las obras que me ofrecen. Algunas me han interesado, pero esta me fascinó.

—¿QUÉ PIENSA DE LA FUSIÓN DE OTROS GÉNEROS CON LA MÚSICA FLAMENCA?

—Que estoy de acuerdo y más todavía: me gusta. Soy muy amiga de Ketama, un grupo que siempre se ha consagrado a la fusión con la música cubana. El flamenco puro lo reconozco, lo valoro, pero me gusta más cuando le incorporan la rumba, los tangos. Diego el Cigala ha logrado resultados maravillosos al rescatar boleros, incluso algún tipo de jazz, entre otros ritmos cubanos. De Cuba no se conoce mucho en España, el más popular ha sido Antonio Machín, que vivió mucho tiempo y murió allá. Pero realmente no ha habido mucha difusión de música cubana en mi país. Lo que existe es la fusión. Los cantantes, cuando nos gusta un tema, muchas veces no averiguamos quién es el autor. Yo canté y grabé «Sarandonga», y mucho tiempo después fue que vine a enterarme que era un tema de Compay Segundo, nada menos.

—¿SU IMPRESIÓN SOBRE EL PUEBLO DE CUBA?

—Maravilloso. Me he sentido como en mi propia casa. Pero hay una historia muy linda detrás de esta impresión que me habéis causado. Mi madre estuvo en Cuba en el cincuenta y dos, o cincuenta y tres, y después en el cincuenta y seis. He conocido a Cuba a través de sus recuerdos. Ella decía que La Habana se parecía mucho a Cádiz: tanto, que a



veces le costaba trabajo creer que estaba lejos de España. Ella me contaba que se ponía la flor a las nueve de la mañana y se la quitaba a las doce de la noche. Tuvo muchos amigos, no sé si algún novio. Yo pienso que no voy a poder, porque es muy escaso el tiempo. Pero queda pendiente.

Mi hermana ha venido varias veces de incógnita, en vacaciones, y quedó encantada con su actuación en el mismo teatro en que me acabo de estrenar. Ella me llenó de ilusiones sobre Cuba y yo las estoy viviendo. En este país me siento segura andando por la calle, porque todos sois de mi familia. (A.O.)

## Poesía de arpeggios



Zenaida Romeu hace hablar a las cuerdas en un lenguaje reservado a otros instrumentos. Les extrae registros inimaginados, y establece, gracias a imágenes sonoras insospechadas, un fascinante diálogo con el público. Así ocurre con su último CD, *Danza de las brujas*.

La apertura es una elegía en tonalidades insólitas, «Metro chabacano», de Javier Álvarez. Una obra que reserva asombros en lo contemporáneo de su sonoridad, y en la que Zenaida supo recrear un final lleno de sorpresas, por el protagonismo del triángulo, en su descripción auditiva del metro de Ciudad México. Después, sigue la pieza que da título al disco, de Ricardo G. Lewis, la cual crea un ambiente característico de las misas cubanas, portador de un lirismo extraordinario. Pueden advertirse sus tonos umbríos, su acentuado cromatismo, y el dramatismo de determinados pasajes, comunicados por la brillante ejecución instrumental. La pulsación de los cellos como un rasgueo inusitado le otorga un efecto impresionante.

Resalta también en este disco, la música de uno de los más relevantes talentos de América, Egberto Gismonti, que podría encontrar signo y símbolo en el título «Palhaço na Caravela», tema que denota la alegría característica del pueblo brasileño y su vocación rítmica. O las «Canciones remotas», de Leo Brouwer, cuatro de ellas –inspiradas en la obra pictórica de Jacquinet, un hombre a quien la naturaleza fustigó al negarle una mano–, no evidencian la presencia titular de ningún instrumento, sino la cohesión de las cuerdas en un perfecto empaste, como un canto a la vida y la esperanza.

Otro de los instantes mágicos es la ejecución de «Te amaré», de Silvio Rodríguez, en un arreglo que atrapa la línea melódica y la encausa por rutas inexploradas de armonías y contrastes, que destacan su dimensión elegíaca al amor, tal como la concibió su autor. Y de Astor Piazzola, un tango monumental, «La muerte del ángel», en cuya interpretación la Camerata Romeu logró la gran aspiración de su creadora de que las orquestas de este formato puedan llevar a Europa elementos renovadores, y demostrar que América es capaz de enriquecer la música del viejo continente con «nuestros cantos, nuestros ritmos, nuestra voluntad de crear y nuestro sentir». (A.O.)

## Pastor, la despedida

Gran pesar sentimos por el fallecimiento de Pastor Vega, un cineasta de hondo arraigo entre los cubanos, autor de *Retrato de Teresa*, uno de los filmes más sobresalientes realizados en la Isla. Casado con la actriz Daysi Granados, con quien integró un dúo memorable –él como director y ella como protagonista de casi todas sus películas–, Vega está asociado al nacimiento del Instituto del Cine e Industria Cinematográficos (ICAIC), en cuyas filas se alistó como asistente de dirección y luego documentalista. Antes había debutado en las tablas como actor, tras concluir un curso con los creadores del legendario Teatro Estudio, los hermanos Revuelta. También engrosó el reparto de varios largometrajes como *La decisión*, de José Massip. Con una larga trayectoria como documentalista –*Viva la República* (1972), *Panamá* (1973)–, su salto a la ficción se produjo en 1979, precisamente, con *Retrato de Teresa*, una obra polémica

que mereció la acogida masiva del público, al hundir el bisturí en un tema hasta ese momento no abordado en pantalla: el machismo en una sociedad que abría todas las posibilidades a las mujeres. *Retrato...* fue seleccionada como la cinta más notable exhibida en 1980 en el Festival de Cine de Londres; e hizo merecedora, ese mismo año, a Granados, del Premio Catalina de Oro en el XX concurso internacional de Cartagena de Indias, Colombia, en 1980.

A esta siguieron *Habanera* (1984), *Amor en campo minado* (1987), *Vidas paralelas* (1992) y *Las profecías de Amanda* (1999). Entre sus últimos trabajos puede mencionarse su montaje para las tablas de *Diatriba de una mujer contra un hombre sentado*, basado en un texto de Gabriel García Márquez. (Fuente: PL)

## Alberto Pedro y la nostalgia

De la sentida crónica que nuestro colega Amado del Pino publicara a raíz de la desaparición de su amigo, el teatrero Alberto Pedro, extraemos los siguientes párrafos:

«Cuando lo conocí –estrenando su veintena– ya era toda una personalidad artística, por entonces centrada en la actuación y en la poesía, esa vertiente que la obra robusta del dramaturgo hizo olvidar un tanto, pero que alimentó toda su energía. *Húmedo todavía emprendí viaje*, tituló a aquel poemario adolescente que lo distinguía entre sus discípulos de Cubanacán, tanto como el carisma, la gracia, la profundidad del actor. Para los que entrábamos al recién estrenado Instituto Superior de Arte era el joven veterano, el negro lindo y ágil con más lecturas, historias y ese nombre con vocación definitiva. Nos leyó, acabados de salir de sus manos, fragmentos de una obra estudiantil (que luego sería su inicial *Tema para Verónica*) y lo vimos enamorarse y escribir cosas trémulas como: ‘Ya que cuando llueve/ la tarde huele a ti/ y cuando relampaguea, te fundes en mi abrazo...’

«A partir del ochenta y siete, con la irreverente y lúcida *Weekend en Bahía*, funda junto a Miriam Lezcano –su compañera de la escena y el amor– Teatro Mío y se suceden los estrenos, las giras, las temporadas repletas. Algunos dijeron que *Manteca*, ese llamado a la utopía en medio de las crisis y de las fugas, era

doméstica e inmediata. Otros supimos que se trataba de uno de los grandes textos de la literatura dramática cubana. No hace mucho subió a las tablas en Francia y aquellos jóvenes parisinos, nada duchos en apagones o en la crianza esforzada de un cerdo, aplaudieron a rabiar.

«En la filmación de *Los Papaloteros* fue uno de los lugares en que volvimos a encontrarnos en estos años de humedades y sequías; abrazos y alguna leve estocada irónica. En las pausas del trabajo, vestido con las ropas del muchacho heroico de la década de los cincuenta, Alberto andaba pensando en cómo llevar a las tablas la extraordinaria novela de Bulgakov, *El maestro y Margarita*. Y vino *Desamparado*, esa joya dramática, que respeta la esencia del maestro ruso, pero que él hizo tan cubana y palpante.

«En los últimos tiempos había vuelto por las andadas y lo envolvían versos que alguna tarde leía a los amigos por teléfono. Nos quedó pendiente una descarga más calmada y personal. También decirle que acabo de reconciliarme con el título que dio por fin a aquellos poemas tempranos y vitales. Sí, Alberto, socio de sonrisa traviesa, de verbo exacto, dialoguista de las maravillas, esta paradoja de vivir creando otros seres para las tablas, a la vez que domesticamos nuestros propios conflictos y fantasmas es también asunto –hoy como nunca– *del agua y la nostalgia*.»

## Cantores contra la raíz del mal

Convocado por Silvio Rodríguez, como una respuesta de trovadores y poetas a la verdadera lucha contra el terrorismo y por la paz, el concierto que cerró el encuentro internacional dedicado a este tema, devino un gran tributo al inolvidable cantautor Víctor Jara, asesinado por la dictadura de Pinochet. Isabel Parra, Silvio Rodríguez, Beth Carvalho, Liuba María, Amaury Pérez, Fernando Delgadillo, Gerardo Alfonso, Víctor Víctor, el dúo de Ariel y Amanda, fueron algunas de las figuras que representaron con toda dignidad a una decena de pueblos latinoamericanos, víctimas de distintas manifestaciones del terrorismo. En el concierto sobresalió la diversidad en las temáticas de las canciones, entre las cuales hubo títulos

de carácter intimista y otros altamente combativos, aunque todos encerraban idéntico mensaje: salvaguardar la paz. Sara González, Sexto Sentido y los Muñequitos de Matanzas, conjugaron su arte en «El Necio», de Silvio, para dar paso a «Yo pisaré las calles nuevamente», de Pablo Milanés, que encontró un intérprete excelente en el trovador Eduardo Sosa. Seguidamente, el poeta brasileño Thiago de Mello, regaló una memorable evocación poética de Víctor Jara, la cual dio paso a un emotivo final. (A.O.)

## Cultura y desarrollo

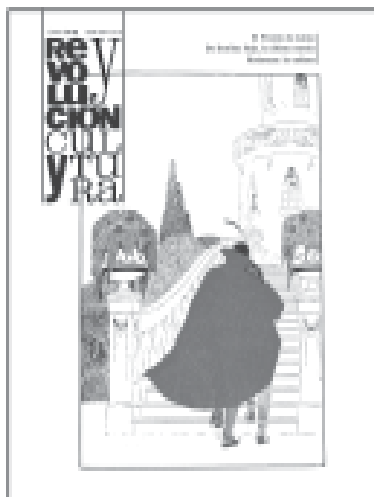
En sus palabras de clausura de esta edición del Encuentro internacional Cultura y Desarrollo, que reunió en esta ocasión a más de setecientos delegados de unos cuarenta países, el poeta y ensayista cubano Roberto Fernández Retamar destacó la coincidencia de los dos encuentros internacionales consecutivos en los que la cultura había tenido un peso protagónico.

El primero fue el Foro contra el Terrorismo, por la Verdad y la Justicia; y el segundo, este Congreso cuyo lema fue: «Pensar el mundo desde la cultura, por la Paz y la Emancipación Humana.»

Ejemplo de lo allí debatido son declaraciones como las del sociólogo mexicano Pablo González Casanova, quien afirmó: «si quieres cambiar el mundo, no temas hablar de socialismo». González Casanova, ex rector de la UNAM, se pronunció, además, contra el abandono de ciertas palabras que antes eran patrimonio de los revolucionarios, y subrayó «Cuba tiene un papel decisivo en la preservación de nuestras palabras y la promulgación de otras nuevas que tienen que ver con una nueva vida.»

Atilio Borón, el pensador argentino, citó a su vez a Frei Betto, quien ha elaborado una especie de decálogo para revolucionarios, en el que sugiere «mantener la indignación; comprobar periódicamente si usted es de izquierda y hacerse a menudo la pregunta de si la desigualdad es justa o injusta». Y Borón explicaba así otro de los consejos de Betto: «no se avergüence de creer en el socialismo y alimente la necesidad de estudiar en la tradición de la izquierda» y, por último, «defienda al oprimido aunque no tenga razón, porque después de tantos siglos de opresión esos sectores merecen respeto».

Por su parte, el escritor estadounidense James Cockcroft recordó a Ernesto Che Guevara y «aquella maravillosa frase suya de que los revolucionarios actuaban movidos por grandes sentimientos de amor», y exhortó a continuar por la senda de ese legado.



## FE DE ERRATAS

**En nuestra anterior edición (número 1/2005), por inexcusable negligencia se incurrió en varias erratas y omisiones. A continuación intentamos salvar las más flagrantes de estas injustificables deficiencias.**

En el Sumario (p.3), en el resumen del artículo «Los que hoy vivimos, con su lengua hablamos...», donde dice: Leonardo Padura Cervantes; debe decir: Reynaldo González.

En el artículo «Orfismo en los trópicos» (p. 6-9), hay dos notas 1, la del título -que debió ser un asterisco-, y la correspondiente al primer llamado del texto, cuyo contenido es el que aparece en la nota 2. Y así sucesivamente, hasta llegar a la 4, cuyo contenido es el que le corresponde. Pero después aparece un nuevo llamado 4, cuyo contenido es el de la nota 5.

En el artículo «Los que hoy vivimos, con su lengua hablamos...» (p. 19-26), también hay dos notas 1, la del título -que debió ser un asterisco-, y la correspondiente al primer llamado del texto, cuyo contenido es el que aparece a la nota 2, y así sucesivamente hasta el llamado 12 que corresponde a la nota 13.

En el artículo «Redescubrimiento de Jaime Valls» (p. 26-32), al final de la nota 5 aparece una línea que dice: Barros, op. cit., p. 259. Ese es el contenido de la nota 6. De modo que a la llamada 6 corresponde el contenido de la nota 7, y así sucesivamente.

En el artículo «Amigos de la cultura cubana», con el que pretendíamos homenajear, como se merece, al recientemente fallecido Raúl R. Ruiz, se omitió la llamada a la nota 1, que debía ser un asterisco que acompañara al título. Además,

el breve texto de Urbano Martínez Carmenate sobre el historiador de Matanzas, que debió preceder al artículo, aparece en la p. 36.

Por otra parte, en la página 39, se omitieron fragmentos de dos párrafos, más la nota 6. A continuación enmendamos el error:

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. Y aún cuando a fines de año, en acto de legítima justicia, se restituye a la asociación la pequeña ayuda económica estatal que la dictadura había suprimido, el Consejo de Gobierno de la misma agradece públicamente «la justísima reparación que hace el Ministro de Educación del Gobierno Revolucionario al restituir la subvención de \$100 mensuales que percibía la institución».<sup>6</sup>

En 1961 el enfrentamiento comienza a ser ostensible. Para el observador poco avezado puede ser inadvertido al principio; tal es la forma sutil que adopta. En medio de un proceso en que el pensamiento martiano comienza a ser valorado en toda su profundidad, los Amigos, al parecer por el mismo camino, se dan a la tarea de imprimir en sus programas y materiales pensamientos del Héroe Nacional que, en el criterio de la directiva, fustigaban la política de la Revolución. En el programa del 23 de noviembre se señala: «La Historia salda cuentas consagrando a los que lidian por el hombre y olvidando a los que luchan por el poder».

<sup>6</sup>ACC. Programa del 24 de nov. De 1959.

En «Cárdenas, la ciudad que invadió al mar», falta la bibliografía, que es la siguiente:

García Chávez, Leonardo. *Historia de la Jurisdicción de Cárdenas*, Cultural, S.A., La Habana: Cultural, S.A., 1930.  
Portell Vila, Herminio. *Historia de Cárdenas*, La Habana: 1928.

Sagra, Ramón de la. *Cuba en 1860*, París: 1863.

Zambrana, Ramón. *Descripción de las Grandes Fiestas de Cárdenas*, La Habana: Sociedad Colombista Panamericana, 1938.

**Rogamos a autores y lectores que disculpen lo sucedido. En la versión digital de la revista ([www.ryc.cult.cu](http://www.ryc.cult.cu)) estos errores han sido enmendados.(L.C) I**

vis  
ta  
zos

**H**emos continuado activos aquí en *Revolución y Cultura*. En nuestra galería Espacio Abierto, dos han sido las exposiciones inauguradas durante estos últimos meses. La primera, en abril, titulada *Landing in Cuba*, reunió una importante muestra del fotógrafo norteamericano Pac McLaurin. Sobre la temática de la exposición, las palabras del propio artista nos dan una clave:

De la misma forma que la música es una mezcla de ritmos, el pueblo cubano es una mezcla de razas [...] Las costumbres y religiones africanas se han entrelazado con las influencias y las tradiciones de la iglesia católica, de tal manera que, por ejemplo, las imágenes de la Catedral y de la virgen de Regla, tienen un sentido también en la santería...

En cuanto a la segunda, *Ejercicios de comprometimiento*, de Hanna G. Chomenko, quedó abierta al público el 19 de mayo como un homenaje a nuestro Héroe Nacional, José Martí, en el aniversario 110 de su caída en combate. Sobre la exposición, el crítico Rafael Grillo apuntó en las palabras al catálogo:

Con un vistazo simple a toda la obra plástica, además inmensa, dedicada en Cuba a José Martí, se descubre que el *eidos* del Maestro ha sido en demasía pregnante; al punto que casi nadie se atreva a aludirlo haciendo elipsis de su apariencia terrenal, aquella que se ha obtenido de unas cuantas fotos y descripciones de los que le conocieron [...]

Hanna Chomenko, incluso de modo consciente, decidió medir su dimensión desde otro ángulo. Y quizás

no sea exclusiva del todo la intención de esta artista, que prefirió su ideario, y no su imagen, para armar sobre él un entramado visual; pero sí es único el resultado.

A ese homenaje se sumaron trovadores y poetas invitados por la artista y por Andrés Mir, quien ofreció una charla sobre cómo los plásticos cubanos han visitado la figura y la obra del Maestro. De manera que esta inauguración fue la presentación correspondiente a este mes de la tertulia «El placer de los advertidos», que ambos organizan en nuestra sede.

En los meses de mayo y junio, respectivamente, concluyeron los ciclos de conferencias sobre ciudades portuarias cubanas, impartidas por el investigador Carlos Venegas, y sobre El Vedado, coordinadas por el arquitecto Mario Coyula. El texto de la conferencia pronunciada el 30 de mayo en *R y C* por la licenciada Lissete Teijeiro, sobre el diseño gráfico de nuestra revista en los años setenta, aparece en esta entrega. En el número anterior se omitió consignar que el académico francés Jean Pierre Paute, profesor de la Universidad de Montpellier, disertó en nuestra sede sobre la primera novela de Alejo Carpentier, *Ecúé-Yamba-O*, y trató de cómo en ella ya se prefiguran los elementos míticos que más tarde serán esenciales en su obra y en su teoría de lo real maravilloso. ■





## «Cien botellas de ron, los mangos y las guayabas».

Emilio Comas Paret

**C**on la novela *Cien botellas en una pared* de Ena Lucía Portela, publicada por Ediciones Unión en su colección Contemporáneos, y que además fue premio Jaen de Novela en 2002, me pasó algo curioso.

Para nadie es un secreto que un escritor debe leer continuamente. El gran novelista cubano José Soler Puig nos decía que durante el día, si dedicaba ocho horas a escribir, separaba dieciséis para leer, en esa proporción distribuía su tiempo de creación. Pero entre los escritores cubanos, de manera general por supuesto, aparece una contradicción: leen, es cierto y necesario, pero no a sus colegas cubanos contemporáneos. Preferimos buscar literatura de otras latitudes y no mirar qué está sucediendo en nuestro propio patio. Eso entraña un grave peligro y propicia que casi siempre cuando nos referimos a la obra de nuestros colegas, hablemos por referencias de alguien que sí los leyó y nos dijo.

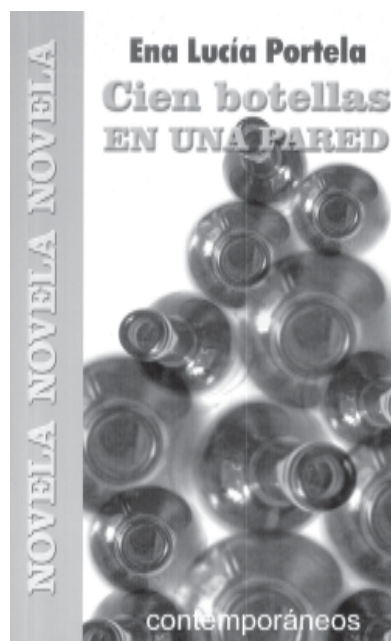
Desde hace un tiempo he tomado la decisión de combinar en mis lecturas a escritores de otras latitudes, con lo que yo considero, o alguien me dice, que son buenos textos publicados en la Isla y que pueden conseguirse con facilidad; porque como todos conocemos los precios de los libros se han elevado y

las tiradas ya no satisfacen al gran público lector cubano.

Y para ello voy haciendo en mi sitio de trabajo una selección de volúmenes que adquieren lugares, de acuerdo con mis preferencias, para ser consumidos con avidez y a su tiempo. Y *Cien botellas en una pared* tenía su lugar seleccionado y solo esperaba mi decisión de abordarlo. Pero sucede que el otro día tuve que esperar en una de las oficinas de la UNEAC a que la persona que debía atenderme regresara de sus gestiones en la institución, y al verme solo en aquel local refrigerado, hice lo que siempre hacemos los del gremio, le fui arriba a un librero esquinado a ver si encontraba algún título interesante que me permitiera hacer útil aquel tiempo perdido. Y tropecé con *Cien botellas...*, lo abrí, empecé a leer y cuando vino la persona ya me había leído veinticinco páginas y estaba totalmente inoculado con la anécdota. Tuve la reunión y acto seguido fui para mi casa, llegué a la pila de libros y saqué el susodicho. Entonces, en el sillón preferido para las lecturas, bolígrafo y papel en mano, empecé a leer.

Realmente no pude parar y ese es el primer gran acierto de *Cien botellas en una pared*: una tremenda garra.

De nuevo es La Habana de los años noventa y La Habana *underground*, de bajo fondo, de situaciones límites y el uso del realismo sucio, pero no con la resonancia agresiva de algunas novelas



conocidas; aquí la prosa es atemperada, sin estridencias y con un excelente manejo del lenguaje y el *slang* cubano en armónica combinación, que lo hace muy fresco y refrescante a la vez.

*Cien botellas...* goza de una cubanía espléndida, aderezada de esa picaresca a lo *Gaspar Pérez de Mulas Quietas* o de *Buscavidas*, pero subyacente, lo que la acerca más a la manera de ser del cubano, donde la tragedia no cabe y todo lo trágico termina en un sainete.

Se logra dar hábilmente la atmósfera del barrio habanero de El Vedado, de tal manera que al lector que conoce la zona le da la impresión de estar viendo los acontecimientos como si fuera en una enorme y parabólica pantalla de cine. Otro aspecto que debe destacarse es el humor, la mayoría de las veces negro, pero humor al fin. No exento de crítica social y política, pero puesto en boca de personajes que, además de bien delineados y contruidos, son creíbles hasta el asombro y mantienen sus puntos de vista bien válidos, en consonancia con las circunstancias en que viven, padecen y sufren.

La estructura de la novela es simple, sin muchas búsquedas formales que a veces logran complicarle la vida al lector de «a pie»; sin embargo, hay un juego con el tiempo lógico, como si los capítulos de una novela lineal se hubieran desorganizado y luego vueltos a organizar de una manera arbitraria, y este mismo recurso le da una unidad temática adecuada. Hay situaciones en la anécdota que se cuentan primero que

otras que la anteceden en el tiempo lógico, pero ello, lejos de confundir, le da un movimiento interesante a la línea argumental. Es de destacar el capítulo donde se presenta a Linda Roth, uno de los personajes protagónicos, por su originalidad e ingenio.

Por último, unas líneas finales. Quiero decir que *Cien botellas...* es un canto a la otredad, al respeto por el «otro», por el «diferente», una llamada contra la intolerancia, contra ese deseo desgraciadamente tan difundido y admitido de querer obligar a otras personas a que sean cumplidoras de lo establecido, o lo normado, de aquello de «obligado cumplimiento». No quiero decir con esto que el texto está en contra del mantenimiento y crecimiento de los valores humanos, todo lo contrario, Z es un ejemplo de solidaridad, de amistad entrañable, de tolerancia; pero, como sucede en la vida real, los personajes no son ni malos ni buenos, ni tan siquiera una combinación de las dos cosas, son resultado del medio social en que se desarrollan o subdesarrollan, son hijos de su circunstancia y de este momento de tozudez libertaria y soberana, pero también de crisis y de escaseses, de pérdida de valores en aras de subsistir a toda costa, de pérdida del sentido de la ética como consecuencia de la indigencia cotidiana.

Linda es la «otra», la que no gusta del mango y sí de la guayaba, la perseguida por los homofóbicos conscientes y también por los inconscientes, pero está llena de valores positivos que esgrime con fuerza cuando las circunstancias lo exigen. Hasta Pancholo, a pesar de sus borracheras y la «hierba», sabe ser un padre consecuente y un buen «ecobio» de Z.

En fin amigos, *Cien botellas...* sin que Ena Lucía lo sepa, pasó en mi caso y en mi casa una prueba de fuego, los últimos capítulos hube de leerlos mientras las niñas de enfrente le soltaban la rienda a una «fiesta» donde «puercos, mostrencos, infames y tarados» daban unos alaridos de muerte mientras se contorsionaban como posesos ante el ruido infernal de una estúpida música disco. Tal es la fuerza del interés que la novela mueve. ■

## Pedro Henriquez Ureña, ¿Entre primicias y olvidos?

Chiqui Vicioso

**I**sla de contradicciones, la República Dominicana se enorgullece de ser la primera en todo. Somos la primera ciudad del Nuevo Mundo; tenemos la primera catedral, las primeras iglesias, la primera Universidad, las primeras calles, el Alcázar de Colón, la casa de su hermano Diego, Gobernador de la Hispaniola, y el hoy hostel Nicolás Ovando, primer y obseso constructor de ciudades de América.

Por nuestros lares anduvo Tirso de Molina, y en nuestros hombres se inspiró para escribir su Don Juan Tenorio, como si anticipara al más famoso de los «amantes del mundo»: el dominicano Porfirio Rubirosa, quien acuñara para la lengua española e inglesa el término *playboy*. Desde nuestros pulpitos, Montesino amonestó a los encomenderos españoles, con el más célebre y recriminatorio sermón que se pronunciara en el Nuevo Mundo, y ni hablar del padre Bartolomé de las Casas, hoy reducida su memoria a un parque de estacionamiento del Ayuntamiento del Distrito Nacional. Somos, como dije, primeros en todo, aunque en el tráfico y trata de personas apenas hemos logrado, con cuarenta y dos mil kilómetros cuadrados, ser el cuarto país víctima de este flagelo, después del Brasil, Colombia, y Tailandia.

Estamos, además, entre Cuba y Puerto Rico, los dos extremos de un péndulo político, de cuyo «equilibrio» pretendemos ser el centro. Así, decimos, fuimos nosotros quienes libertamos a Cuba del colonialismo español, con el machete del Generalísimo Máximo Gómez, de cuya muerte se cumple este año el Centenario. Recuérdese que José Martí, ese maravilloso alucinado murió al mes de

iniciar su gesta libertadora, y fue el veterano dominicano de la guerra de los diez años, quien condujo a los nativos cubanos alzados contra España, en el Grito de Baire, a la victoria. Y fue otro dominicano, el General Loynaz, de Puerto Plata, quien conmovido por la férrea fragilidad de José Martí, le entregó en Nueva York toda su fortuna para financiar la gesta libertadora; y fue el negro dictador Ulises Hureaux (Lilis), quien permitió que Martí y Máximo Gómez zarparan hacia Playitas desde la costa dominicana, argumentando: «España es mi esposa, pero Cuba es mi amante».

Los restos de Eugenio María de Hostos aún están en Santo Domingo, proclamamos, porque el gran pensador y educador puertorriqueño así lo dispuso, «hasta que Puerto Rico sea libre e independiente», y cada año el magisterio nacional rinde tributo a ese padre de la educación dominicana que junto con Salome Ureña, la madre de Pedro Henriquez Ureña, creo los primeros institutos



de formación de profesores y en su andar pedagógico sentó las bases para la educación científica de la mujer caribeña y latinoamericana.

De ese sabemos «los primeros» como dominicanos estaba imbuido Pedro Henríquez Ureña, (un autor a quien me acercó el interés por su hermana Camila, la más completa de las intelectuales dominica-

*posas negras* (1903); *Intima* (1904); *Música moderna* (1904); *Frente a las Palisades del Hudson* (1904); *Ensueño* (1904); *Escorzos* (1904) y varios sonetos dedicados a cantantes líricas.

En 1905, coincidiendo con la muerte de Máximo Gómez, llega Don Pedro a Cuba, lo descubre y le escribe una entusiasta elegía; pero esta temprana vocación

artículos, análisis políticos y sociales, donde da seguimiento a los movimientos literarios, teatrales y editoriales de España y América, publicando en 1905 su primer libro: *Ensayos Críticos*, que completaría luego (en 1910) con *Horas de estudio*.

Es en ese periodo cuando conocerá a Alfonso Reyes, con quien compartió las tertulias de un círculo de estudios helénicos, (una relación que constituye uno de los ejemplos más extraordinarios y hermosos de amistad literaria y personal entre dos hombres), y con quien inicia una correspondencia íntima que nos los representa como paradigmas contemporáneos de sabiduría integral. Síntesis de sapiencia, especialización y universalidad, ciencia y humanismo.

En 1914 Don Pedro regresa a los Estados Unidos, donde se inscribe para su Doctorado en la Universidad de Minnesota y donde ejerció como «Lecturer» en el Departamento de Lenguas Romances. Allí escribe su tesis sobre «La versificación irregular en la poesía castellana», promovida como aporte fundamental a la lengua por la *Revista de Filología Española de Madrid*. Esta segunda estadía en los Estados Unidos, que pudo significar su consolidación y fama como el gran pensador de América, terminó abruptamente con otra crisis del panamericanismo bolivariano: la invasión norteamericana a la República Dominicana en 1916 y la destitución de su padre, Francisco, como presidente. Tragedia «griega» para un apasionado de los estudios helénicos y autor de la tragedia *El nacimiento de Dionisos*, uno de los textos menos conocidos en su ya reconocida trayectoria como poeta juvenil, ensayista, cronista y periodista de *El Heraldo de Cuba* y *Las Novedades*; y de diversas publicaciones dominicanas, entre ellas *Letras y Ciencias*; *El Ideal*; *Nuevas Páginas*; *Listín Diario*; *La Cuna de América*; *Blanco y Negro*, y de Cuba: *Cuba Literaria*.

En 1921 retorna de nuevo a México y de allí viaja a la Argentina para vivir lo que algunos han denominado como su etapa triste. Dice Alfonso Reyes, en una carta a Estrada de fecha 1929:

Con las heridas de México sangrantes, y siempre –en el fondo– acariciadas con amor sádico... [Pedro] no tiene entrada en estos periódicos [los argentinos], y aunque lo estiman los jóvenes más señalados de los nuevos grupos, los literatos militantes no lo



nas), cuando viajó por primera vez a Nueva York en 1901, por los deseos de su padre Francisco Henríquez de que recibiera «la influencia de una civilización superior». Joven, según se autodescribe en su epistolario íntimo con Alfonso Reyes (1906/46) «neurasténico, irritable, pesimista de sí propio» (carta del 13 de agosto de 1914), el paso de Pedro Henríquez Ureña por los Estados Unidos constituye un excelente retrato y crónica de la vida intelectual y artística de ese país durante su estancia. Allí escribe sus «poemas juveniles»: *Flores de Otoño* (1901), según su hermano y crítico literario Max, la primera muestra modernista de un poeta dominicano; *En la cumbre* (1902); *Mari-*

poética sería luego descartada en pro del ensayo, género que daría vuelo a sus afanes civilizadores y humanistas, convirtiéndole junto con Alfonso Reyes, en la máxima expresión del pensamiento americanista de su tiempo.

De Cuba pasa a México, donde inicia sus estudios de leyes, graduándose de abogado en 1931 y donde escribe los poemas *El pinar* (1907), *A un vencido* (1909), *A un poeta muerto* (1909), *Despertar* (1910) y *La Mariscala* (1911), último de sus poemas de juventud.

Paralelo a este temprano ejercicio poético, Don Pedro fue desarrollando una intensa actividad periodística en prosa de alto nivel: crítica teatral y bibliográfica,

conocen, o no lo quieren ni le dan sitio, por motivo de falta de afinidad física y espiritual... Todo lo que vale aquí [México] parece que queda sin objeto...

Y,

A esto se debe que Pedro Henríquez Ureña (que lo ignora o no ha llegado a sacar conclusiones de lo que le pasa por natural bondad y por odio a las cavilaciones) no haya logrado abrirse paso en la prensa, ni haya logrado siquiera eco para su último libro.

Desde Estados Unidos, Cuba, México y Argentina, Don Pedro escribe apasionantes crónicas literarias en múltiples publicaciones, entre ellas *El Heraldo de Cuba*, *Las Novedades*, *El Fígaro*, *The Forum*, *Inter-American*, *Revista de Indias*, *The Minnensotta Daily*, *The Minnensotta Magazín*, *Revista Universal: Revistas y Libros*, de Madrid, *La Prensa*, de Nueva York, *La Unión Panamericana*, de Madrid, *Repertorio Americano*, de Costa Rica y *El Heraldo de la Raza*, de México.

En Argentina enseñó en las Facultades de Filosofía y Letras y de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata, esta última una institución de ciclo medio, ya que el profesorado argentino no permitió que se integrara como profesor a tiempo completo en sus facultades. Allí, jóvenes como Ernesto Sábato tuvieron el privilegio de tenerle como profesor y luego testimoniar en *Ediciones Culturales Argentinas*, que:

A medida que pasan los años, ahora que la vida nos ha golpeado como es su norma, a medida que más advertimos nuestras propias debilidades e ignorancias, más se levanta el recuerdo de Pedro Henríquez Ureña, más admiramos y añoramos aquel espíritu supremo.

Lamentablemente, Don Pedro nunca escuchó este testimonio, ni el de otros de sus estudiantes, lo cual quizás hubiera evitado que se muriera aún joven, un 11 de mayo de 1946, y con un sentido tan apesadumbrado de su destino:

Ah, mi vida también es otra. La adolescencia entusiasta, exclusiva en el culto de lo intelectual, taciturna a veces por motivos internos, nunca exteriores, desapareció para dejar paso a la juventud trabajosa, afanada por vencer las presiones ambientes, los círculos de hierro que limitan a la aspiración ansiosa de espacio sin término.

Y esta labor de mis horas de estudio...va hacia vos (ustedes), a la patria lejana y triste, triste como todos sus hijos, solitaria como ellos en la intimidad de sus dolores y de sus anhelos no comprendidos.

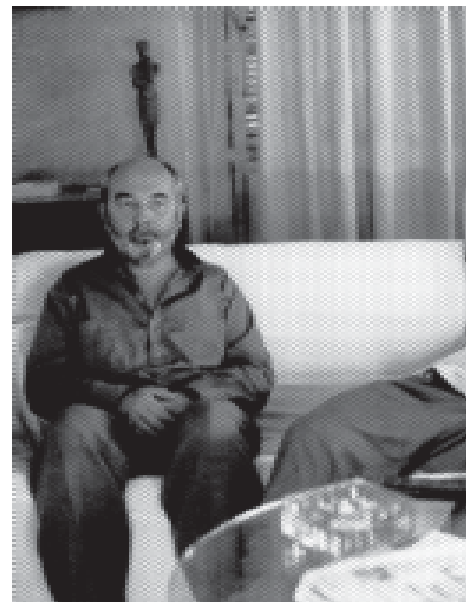
Y, releendo estaba yo el pensamiento de este compatriota humanista, preocupado fundamentalmente por los asuntos de esta América, aunque escribiera sobre literatura europea o universal, cuando concluí que la primera premisa de Don Pedro Henríquez Ureña de ser primeros en todo, se estrelló contra los muros reales e imaginarios de una geografía mundial y americana, donde para empezar nadie sabe si nos llamamos República Dominicana o Santo Domingo, y solo alcanzamos los titulares cuando Sammy Sosa da un jonrón; Pedro Martínez pitchea un juego ejemplar, o Félix Sánchez gana la presea de oro en las Olimpiadas. O cuando se ponen de moda el reguetón y su «sá, sá»; el Cuco Rosario y su estilo de merenguear, o las mulatas dominicanas, en una clara victoria de lo popular, campesino y proletario sobre la aparente futilidad del pensamiento de nuestras élites.

#### OBRAS CONSULTADAS

- 1.- *Epistolario Íntimo (1906-46)*, entre Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Tomo II, Universidad Nacional PHU. 1981. Santo Domingo.
- 2.- *PHU: Antología*. Segunda Edición. Selección, prólogo y notas de Max Henríquez Ureña. Santo Domingo: 1984. Feria Nacional del Libro, 1984. Homenaje a PHU en el centenario de su nacimiento.
3. *La Magna Patria de PHU*. Soledad Álvarez. Premio Siboney 1980. Colección Ensayo No. 3. Editora Taller.
4. *Pedro Henríquez Ureña: Temas Dominicanos*. Comisión Organizadora Feria Nacional del Libro. oct. 1992.
5. *Ideario de Pedro Henriquez Ureña*. Miguel Collado (compilador). Comisión Permanente de la Feria del Libro. 2002.

## Festival de cine Panorama internacional y variopinto.

Frank Padrón

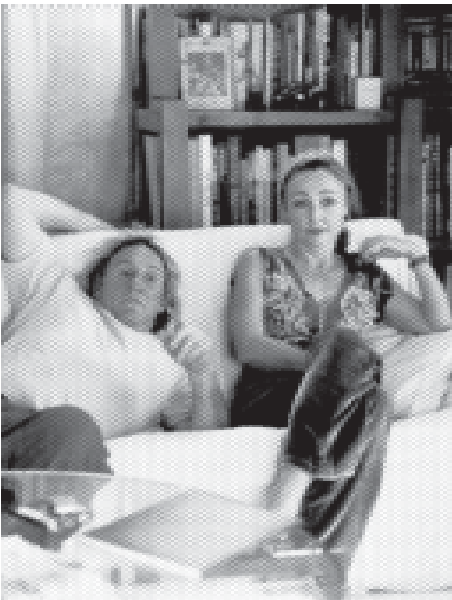


El Festival de cine francés, que desde hace ya más de diez años tiene lugar entre nosotros, se extiende en las últimas ediciones cada vez más en cantidad de filmes participantes y provincias que los reciben. Prácticamente recorre todo el país desde mediados de marzo hasta la misma fecha aproximadamente de abril.

Un análisis de la representativa muestra que nos informó con vastedad de las más importantes tendencias del cine galo contemporáneo, arroja resultados alentadores: con propiedad puede afirmarse que cuentan allí con historias, traducidas en guiones y ulteriores puestas en pantalla, mucho más imaginativas y complejas que las que generalmente pueblan las carpetas hollywoodenses.

Tanto en comedias como en dramas, o ese término medio que conforma «la me-





dia» (valga la aparente redundancia), tanto en obras más experimentales como en otras con tratamientos fílmicos tradicionales, el cine francés detenta una dignidad en sus productos, que lo hacen más que respetable a todos los niveles. En el Festival de cine francés de este año pudieron verse piezas excelentes, junto a otras sólo discretas, sin descontar algún que otro traspie. En el último grupo debiera ubicarse un título como *Exilio*, de Tony Gatlif, quien con premio al mejor director en Cannes y todo, no puede evitar dispersión e incoherencia a la hora de seguir el trayecto de una pareja que atraviesa Francia y España para llegar a Argelia y conocer la tierra de sus ancestros. Si bien la música (que obtuvo un César), la ambientación y el montaje merecen elogios, la cinta queda a medio camino

entre un convencional *road movie* y un estudio de caracteres y ambientes.

En el otro extremo, *La flor del mal*, del veterano Claude Chabrol, resultó una inteligente asimilación del *noir*, el cine clase B y el *sico-thriller*, para sondear las reminiscencias y los fantasmas que afectan a una familia aparentemente jovial y bien llevada sobre la que pesa un destino trágico. Las actuaciones de Benoît Magimel, Melanie Doutey y una espléndida Natalie Baye, figuran entre lo mejor de este dramazo que hace volver a Chabrol por sus fueros.

Entre las comedias puras descuella *Los locos defensores de la ley*, del especialista en el género Claude Zidi (autor de aquellas inolvidables películas del «rubio alto» con Pierre Richard); divertida farsa sobre policías corruptos con un Philippe Noiret sencillamente admirable. Quizá es exagerado su César al Mejor filme del año; pero la agilidad de su narración, lo chispeante de sus diálogos y su nivel actoral, bien lo justifican.

Otra de ese tipo, aunque más intelectual, es la comedia coral *Besen a quien quiere*, de Michel Blaine, que con justicia obtuvo en los premios al cine francés lauros para dos de sus notables intérpretes (Denis Podalydés y Gaspar Ulliel), aunque todo el mundo está bien en este plato fuerte que habla de parejas disparejas, apariencias que engañan o no, intereses creados y cotidianas tragedias. Excelente pulso mostró el también guionista al adaptar una novela y poner sobre el tapete tantos casos admirablemente resueltos a nivel de puesta en pantalla, sin atropellos y sin que se extravíe el interés del público por un momento.

Por otra parte, *Dos hermanos* permite a Jean Jacques Annaud (*El oso*) retomar una de sus pasiones: la fauna salvaje en contacto directo con el ser humano, a veces más incomprensivo e irracional que las propias fieras, mediante la historia de dos cachorros de tigre separados en su infancia y reencontrados de adultos; filme de tintes un tanto rosados, pero bien resuelto a nivel de guión y con un trabajo irreprochable con los animales. Ziad Doueri se presentó en el Festival con *Lo que dice Lila*, suerte de *Lolita* contemporánea en el contexto de las relaciones franco-marroquíes, basada en el famoso *Libro de Chimo*, de aquel alfabeto que deslumbró a Francia con una novela admirable y que constituye una cinta de erotismo platónico, *sui generis*,

más novelesco que real; delicada pieza del eterno choque entre realidad y fantasía, donde director y actores se mueven con cuidado y fineza en torno a un espinoso tema, o a varios, si tenemos en cuenta las interesantes subtramas que pulsa el filme.

Aun cuando la premier, con *Boudú*, en el Chaplin, no contó con aplausos demasiado entusiastas en la repleta sede, hay que decir que la versión traída por Gerard Jugnot, casi estreno mundial, resulta una experiencia lograda. Explicaba su director y coprotagonista que no se trata exactamente de un *remake* del clásico de *Renoir* de 1932, sino de una reubicación del singular personaje en nuevas circunstancias, una suerte de modernización de la historia.

Quizá haya unas cuantas situaciones reiteradas, pero Jugnot sabe contar; el guión de Philippe Lopes-Curval sobre la pieza de René Pauchois es ingenioso, y las actuaciones del propio realizador, Gérard Depardieu (quien asume toda la carga de vulgaridad y ternura, desenfado y nobleza que caracterizan su marginal), Veronique Marchat y el resto del elenco, inyectan de vitalidad y frescura esta comedia que mucho se agradece.

El realizador Patrice Leconte con *El hombre del tren* (recordar *El marido de la peluquera*) trae un caso de indentidades cruzadas, complementarias: un aburrido profesor retirado en una mansión de pueblo pequeño y un aventurero que llega para asaltar un banco del lugar, confluyen cuando el primero invita al segundo a tomar una copa en su casa. Las vidas de hombres tan diferentes se unen por esos días, y va desvelándose cómo, en realidad, cada uno envidia el tipo de vida del otro, y cómo no sólo aparecen ligados en la vida, sino también en la muerte. A la cinta le sobran diálogos y hasta situaciones, pero el estudio de caracteres está bien llevado, así como la ambientación, la soberbia dirección artística y un sutil humor que atraviesa, y enriquece, la gravedad del asunto.

Menos fortuna corre *Las bordadoras*, de Eleonor Paucher, sobre dos mujeres, una madura que acaba de perder al hijo en un accidente, y una joven a punto de tener uno, a quienes une la profesión de trabajar la piel de conejo. Esta vez el análisis de personajes, de ambientes, las reflexiones en torno a la vida, la amistad, el amor y la soledad, se diluyen bastante en un guión anémico y una narración todavía más descolorida.

El filme *Salvoconducto*, del famoso Bertrand Tavernier (premio en este Festival de la Asociación Cubana de la Prensa afiliada a la FIPRESCI), se ubica en el propio cine: en 1942, dos cineastas unidos por un destino común reaccionan de manera diferente para continuar trabajando frente al ejército ocupante, en medio de la Segunda Guerra Mundial. La firma alemana Continental es esa manzana de la discordia, que hace a uno de ellos aceptar sus propuestas, mientras el otro rechaza todo tipo de colaboración con el enemigo. Se trata de un filme extenso (quizá en demasía), con excesivas referencias que lo tornan a ratos farragoso; pero la sabia construcción de los personajes, la acertada ironía que atraviesa la trama, y la eficiente re-



construcción de época y ambiente, más los excelentes desempeños (Jacques Gamblin, Dennis Podalydés, Charlotte Kady...), lo convierten en una experiencia notable.

Su hermano, de Patrice Chéreau, trae un drama desgarrador sobre un enfermo del VIH y su relación con un consanguíneo con el cual apenas tenía roce, pero que a partir de tal circunstancia, estrecharán lazos y se harán desconocidas confesiones. La película tiene un defecto capital: es gratuitamente morbosa, enfatiza con exceso en los detalles más desagradables de la enfermedad, se regodea en la misma, con lo cual pierde terreno en lo que debió ser su diana: los nexos que van uniendo a dos personas diferentes a partir de una situación límite. Momentos cálidos, es cierto, no le faltan, y las actuaciones de Bruno Todeschini y Eric Caravaca son muy profesionales, pero el filme se resiente ante un tratamiento errado.

El corto *El libro rojo*, de Mathieu Simonet, sobre un misterioso borrador literario

que busca incansablemente una chica, tiene menos sustancia que cáscara, pero debe reconocérsele una ejemplar edición de Stratos Gabrielidis, una eficaz música de Olli Barbé y una fotografía cuidada de Toinette Laquére.

Por último, *Clasificación X*, de Mark Daniels, coproducción entre Francia, Reino Unido y Estados Unidos, es un excelente documental sobre el tratamiento racista dado al negro a lo largo del cine norteamericano. Información de primera mano, rigor en el análisis, ágil montaje y sobria conducción del guionista Melvin Van Peebles, lo convierten en una obra madura, seria, con la que hay que contar para cualquier ensayo profundo sobre el tema.

No podemos quejarnos: hemos tenido una vitrina extraordinaria sobre lo que más vale y brilla en el reciente cine francés. Gracias por este regalo a los organismos e instituciones patrocinadoras. ▮

## Individuos y solos. Hombres otra vez.

Andrés D. Abreu

**E**xisten algunas piezas para comenzar, pero intentar desde el arte contemporáneo cubano componer un retrato o un relato sobre la generación de individuos que dinamitan la ética y la estética sociocultural cubana de estos tiempos, es una tarea de discreto avance. Aislados fragmentos aportarían genuinos textos visuales, para acercarnos al fenómeno de la desfachatada y festinada expresividad pública de los más jóvenes en medio de una crisis redundante, un alboroto casi irreprimible coincidente con una introversión profunda de las frustraciones de muchos otros, una duda angustiosa que ya no pueden guardar en lo más privado de sí los unos y que los más nuevos han travestido de alharaca en las afueras, sin que el dolor deje de marcar partes de sus consumibles

cuerpos o de violentar actos de sus insolentes almas.

Para esa generación que nació y creció en tiempos de «la lucha», entre nuevos «tipos duros y sin sentimientos» y en medio de una aceptación (más que tolerancia) de las diferencias –económicas, filosóficas y sexuales–, el Período Especial no fue un cambio, y por tanto, no sufren por el pasado como muchos otros.

A esa progenie del posdesmerengamiento del sistema socialista es imposible hablarle de campos incontaminados o no prostituidos, de espacios no correlacionados y lenguajes no emitidos desde una comunicación entrecortada, discontinua y subyugante. Para esos seres, que miran y adoran la virtualidad como credo a una realidad que les cuesta demasiado, lo importante es ganarle al hoy y soñarse un futuro indeterminado que para otros parece el Infierno en Apocalipsis lento. Para los que batallan solos, aun cuando están acompañados, la vida es una historieta seriada más que un culebrón, un suspense escrito día a día, y condicionado a discursos generadores de un nuevo glamour junto al horror al terror, dos motivos para la beligerancia contemporánea de los poderes.

Pero entre esa contagiosa impostura de la existencia y el miedo a la tragedia real, y la agresividad consecuente como su síntoma denunciante, la gente sigue viviendo; y los amenazados individuos de un bando o del otro, se quieran o no, siguen procreando en el único lugar del universo que sepamos es posible existir.

¿Qué arte hacer ante esta historia atrevida y tétrica de profundas secuelas? ¿Acaso pueden cargar con tanta y disímil urgencia humana los posconceptualistas, que en buen número han preferido huir de las problemáticas radicales para resolver con generalidades teóricas la evasión a difíciles preguntas contextuales? ¿Pudieran los nuevos medios y las técnicas digitales crear un producto artístico que sin mimetismo responda sinceramente a la subjetividad de esos humanos?

Podrían, pero tendrían en abundancia que doblar la esquina, olvidar el esteticismo alienante que los engloba y arañar la tierra antes que buscar el cosmos, reconstruir el paradigma más cercano a lo real socio-cultural y atender a los procesos interiores del hombre y sus esperanzas. Y en ese rehacer del camino se está adelantando una pintura fresca que arrastra consigo la mucha experiencia del formato para decir de ese modo.

Una anticipación que la ayuda a situarse nuevamente a la par de los otros y favorece esa aspiración al equilibrio entre lo diverso que proponen los llamados a la democratización total y la desfronterización universal.

Todos tienen derecho a expresar su verdad y deben ser juzgados desde el mismo margen u horizonte. Y aunque esa igualdad siga siendo una mentira en un presente de nuevos muros y otras estrategias de exclusión para mantener la distancia entre centro y periferia, mercado y no mercado, algunos se la toman en serio y encuentran maneras y medios para acceder al espacio y emitir su discurso a favor de la pertenencia común y el amparo al otro. Eso han hecho los jóvenes artistas Harold López y Elvis Céllez, cuando expusieron sus respectivas pinturas en la galería Servando Cabrera bajo el título *Otra vez el hombre*. Y aunque ellos no se pusieron de acuerdo —fueron los curadores quienes los encontraron—, son individuos de estos tiempos que en sus soledades han transitado por similares procesos creativos, y que quiso la vida unirlos unos días para ayudarlos a emerger.

Harold está más cerca de un centro de poder, porque vive en La Habana, ¿la capital de todos los cubanos? Desde sus tiempos de estudiante en San Alejandro mostró preferencias por el retrato, como posibilidad

de expresar los posibles textos de la personalidad, y en los ambientes socio-marginales, como espacios de discusión vital. También desde aquellos mismos tiempos eligió el expresionismo y el pop como tendencias históricas para manipular su pintura, mientras buscaba las formas propias de su decir.

Unas veces más realista y otras menos inocente, este joven artista fue dosificando esos recursos y perfeccionando su oficio, hasta encontrar una combinación apropiada de lenguajes que le permitieran narrar, en su justo idiolecto, los relatos de una contemporaneidad cargada de oposición y semejanzas, fusiones y distancias.

En los cuadros de su colección *Pisando el borde*, conviven «apaciblemente» los dos grandes polos globales de esta época: los que tienen un poder y los que no lo poseen; con la salvedad de que sus desposeídos están representados por aquellos que sí pretenden la jerarquía, no a la manera revolucionaria y colectiva de las guerrillas o los partidos de izquierda, sino desde la infiltración solapada y ambivalente del luchador solitario que busca cambiar su condición, su capa. Una lucha, que al masificarse, ha creado un ejército sutil que, a dispersión pero ya no a discreción, invade zonas de coexistencia o propicias al intercambio, un ne-

gocio de posturas económico-culturales que generalmente permite esta ambigüedad y entendimiento de forma efímera, porque generalmente, al final de la irónica jornada, cada quien regresa a su extremo. No obstante, algo cede y algo recibe cada parte.

La pintura de Harold no sólo pretende representar sensiblemente el comportamiento humano en estos campos forzados de (com)penetración, también transparenta elementos asociados al pensamiento de sus individuos, para desde el simbolismo establecer discusiones sobre patrones estéticos y morales que se ponen en juego durante las escenas de su serie. Su nuevo expresionismo incluye la sublime pesquisa a ideas y conceptos que enfrenta, otorgándole sentido de cuestionamiento a los elementos iconográficos y a la obra en sí. Raza y género aparecen como categorías de segunda y tercera lecturas, muy apegadas al bombardeo principal a los conflictos de poder y multiculturalismo. Por su parte, la impregnación del pop es efectiva y eficiente para la percepción de una comunicación intergeneracional, mientras facilita la intención caricaturesca de un fenómeno que angustia, realiza los nuevos tonos banales ensalzados por esos espacios de «la lucha» e incluso, propicia la asimilación de iconos propios

at  
EM  
PO

Harold López, Obra 50, *Los caballeros las prefieren morenas*

Elvis Céllez, *Aquí está mi feeling*, 200 x 140 cm, óleo/lienzo, 2004





de la estética digital para remarcar una época, donde globalmente se estampa el precio de la vida en códigos de barras, y desde la cantina de un bar cubano un CD emite una canción que dice: «Aaaahy, a mí me gustan los yumas».

Pero si Harold halló una medida pop-expresionista acertada para el rejuego descentralizador que implica retratar a estos individuos y relatar sus historias, Elvis encontró en otra combinación transdiscursiva una estructura para narrar el trascendental melodrama de unos tipos que viven en Minas de Matahambre, aislados, cada día más, de toda posibilidad de poder. Gentes que pertenecen más al bando del sufrimiento inerte, desesperante, apocalíptico.

Huyendo de los refinamientos hacia una figuración transvanguardista, y aprovechando más del informalismo y el grafitismo en la escenografía, convirtiendo en pintura performática el desespero, la impotencia y la angustiosa soledad que define a sus hombres, este artista ha explotado el cuerpo y el alma de los mineros y de sí mismo, como recursos de Matahambre para romper el encierro de un pueblo confinado al olvido.

Sus obras de la colección *Antes del Amanecer* son un clímax de la represión o un reventón de lo introverso, y por eso no pueden renunciar a la catarsis evidente en el relato. A Elvis y sus tipos no les queda otra cosa que bramar el desespero, y cuando no lo representan en acciones presentes, lo dan por escrito en las paredes, e incluso no excluyen, sino que se permiten ambas formas para anunciar y denunciar la tragedia. Esa

actitud liberadora y espectacular, ya sea en privado o en público, que se precipita comúnmente a deshoras, es aprovechada sobre el lienzo en todas sus posibles sugerencias y ambigüedades.

El crudo expresionismo de estas telas siempre admite el más y, aún así, sostienen el equilibrio entre la abundancia pictórica y la gravedad de las lecturas. Elvis, además de pintor, es buen dramaturgo, porque sabe manejarlo todo sobre su única pared; mientras, utiliza sugestivamente el color para crear planos de atención y/o reflexión. En el empleo reiterado del autorretrato, otro de sus recursos recurrentes, más que singularizar al individuo aterrorizado, lo universaliza como elemento, parábola que se afirma desde su posición de artista contemporáneo y en el evidente manejo de oposiciones conceptuales en piezas como «Autorretrato», «Hombre nuevo» y «Los sentimientos existen».

Como suceso expositivo, *Antes que amanezca* consiguió ser escuchado y le permitió a Elvis Céllez acercarse a buen tamaño, y personalmente, a los reconocidos centros del arte cubano. Y si bien en la galería Servando no estuvo solo, aunque sobre aquellas paredes cada quien caminó por su lado, él y Harold fueron dos nuevos individuos, hombres otra vez. ■

Harold López, Obra 67,  
*El tipo de la barra*

Elvis Céllez,  
*Los sentimientos existen*, 205 x 150 cm,  
óleo/lienzo

Elvis Céllez,  
*El hígado no es la vida*,  
56 x 83,5 cm,  
óleo/lienzo

# EXISTEN-

