

**Mausoleo a los Mártires del 13 de marzo.** Cementerio de Colón de La Habana. Acero inoxidable, 15.0 x 0.8 x 5.0 m., 1982.

# SOBRE JOSÉ VILLA\*

**Adelaida de Juan**

El más reciente Premio Nacional de Artes Plásticas fue justamente concedido al escultor José Villa. Pienso que, junto a Agustín Cárdenas –quien lo precediera en tal premiación– es el escultor cubano de mayor irradiación internacional, pues las obras de ambos se ubican en muchas localidades de varios continentes. Pero a diferencia de Cárdenas, Villa ha desarrollado paralelamente y de modo sostenido, una encomiable labor como dirigente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba –UNEAC–. Apunto este hecho para subrayar la incesante y continuada actividad del artista, quien ha sabido combinar ambas labores a lo largo de su vida. Como receptora de las dos vertientes de la labor de Villa, agradezco desde ya su presencia, sus iniciativas y logros.

Creo que mi inicial contacto significativo con su escultura ocurrió la mañana en la cual visité por primera vez –hace ya veintisiete años– el Palacio Central de Pioneros en el Parque Lenin. Venía de alegrarme con el «Árbol rojo» que Sandu Darié ubicó en los jardines: los académicos lo clasificaríamos como un ejemplo de arte cinético y hablaríamos de los «Penetrables» de Soto; los niños, público al cual está destinado el Árbol, no perdieron tiempo y lo pusieron en acción, de modo espontáneo, al jugar y correr entre sus «ramas», con lo cual éstas adquirirían el movimiento real y el sonido armonioso a los cuales los había destinado el artista. Con esa impresión, entré al Palacio, con cierto escepticismo en cuanto a encontrar otra pieza escultórica que me impresionara igualmente. Y he aquí que la encontré. Con el título dado –*Che comandante amigo*– Villa realizó una faena memorable. Eludió una figuración descriptiva o literal de tal enunciado. Acudió a la imagen-símbolo que, a partir de la memorable fotografía que tomara Korda dos décadas atrás, hizo de la estrellita de la boina del Che su alusión metafórica. Así, Villa elaboró, en acero inoxidable, una serie de estrellas colocadas directamente sobre un pequeño pedestal en el piso del edificio (recordar que éste está dedicado a los niños y Villa no olvidó la altura desde la cual ellos la harían suya.) La sucesión de estrellas está horadada en su centro con la silueta de la cabeza del Che. El acero utilizado provoca múltiples refle-

jos los cuales reproducen el entorno y los espectadores, cuya imaginación y conocimiento han sido provocados –y no elaborados de antemano– por la conceptualización del artista.

Ese mismo año de 1982, Villa trabajó en el *Mausoleo a los Mártires del 13 de marzo* en el Cementerio de Colón. Al emplear el mismo material (acero inoxidable), Villa manipula dos elementos de la luz: la reflejada en las formas de la hilera de banderas al viento y la sombra que éstas proyectan sobre el césped según la posición del sol. El carácter simbólico es aquí de una mayor complejidad, al imbricar diversas lecturas y, al propio tiempo, provocar una elaboración de la memoria histórica de la gesta insurreccional.

Tres años después, Villa interviene en la Plaza Mariana Grajales de Guantánamo. A él debemos la concepción monumental que deriva en un gran arco virtual. El escultor concibió cinco cuerpos geométricos, portadores de un alto valor significativo ya que, por una parte, crean un espacio monumental distintivo, y, por otra, aluden a las figuras sobresalientes de las gestas emancipadoras.

Tal vertiente metafórica está presente en casi toda la obra escultórica de nuestro artista. Bástenos citar una obra reciente, ejemplo paradigmático de adecuación al entorno y de una alta significación alusiva. Pienso, por ejemplo, en el *MX35P* erigido en el año 2003 en la Universidad de Ciencias Informáticas, cerca de la ciudad de La Habana. Identificada como un «chip» por los conocedores del tema de tal universidad, es una pieza en acero que magnifica tal elemento propio del vocabulario informático. A diferencia de la multiplicidad de esculturas-columnas debidas a Villa, esta pieza es de formato horizontal, como el «chip» a que hace alusión.

He mencionado las columnas escultóricas que Villa ha creado en diversas localidades de Cuba y otros países de América y Europa. En ellas, la expresión del artista se cumple a través del lenguaje de la abstracción. Privilegia entonces un elemento sólido en conjunción con aditamentos punzantes, a menudo con materiales que juegan y contrastan con las texturas del acero, metal que privilegia. Suele manejar un cuerpo vertical del cual se pro-

Profesora de la Universidad de la Habana. Su libro más reciente es *Abriendo ventanas. Textos críticos*.



**MX35p. Universidad de las Ciencias Informáticas. Ciudad de la Habana. Acero, 6.0 x 0.4 x 4.0m., 2003.**

**Homenaje a John Lennon, Ciudad de la Habana. Bronce, 2.0 x 1.0 x 1.60 m. 2000.**



yectan elementos dentados, en ocasiones en formato triangular, en otras con cierta complejidad. El escultor deja abierta la posibilidad de asimilar estos elementos como proyecciones que pueden llegar a ser agresivas o bien como elementos que se insertan en la superficie del

sólido cuerpo vertical. Así, estos elementos pueden perforarlo a la manera de una sierra o una mítica dentadura agresiva o bien pueden proyectarse hacia el espacio abierto, destruyendo el carácter macizo de la columna. Estas esculturas dialogan armoniosamente con su entorno, cualificándolo y, al propio tiempo, apropiándose de sus efectos de luces y sombras.

Me gustaría citar tan solo un ejemplo cercano en el propio El Vedado que he mencionado: me refiero al *Obelisco II*, erigido en el jardín de Villa Lita, sede del Museo Biblioteca Servando Cabrera. Obra de 2004 en acero inoxidable, reitera creadoramente la conjunción de un cuerpo sólido vertical con cuerpos dentados que se multiplican por uno de sus lados.

Con toda intención he dejado para el final de estas notas puramente personales la obra que pudiéramos llamar retratística de José Villa. Hace un tiempo, al hacer unos apuntes sobre algunos parques de El Vedado cualificados por piezas escultóricas, distinguí una tríada que serviría para dar una imagen del devenir histórico de la más creadora escultura cubana. Así, cité el Parque de H, que tiene, en su esquina de las calles 19 e I, una magnífica cabeza en relieve de Víctor Hugo esculpida por Sicre durante la década de 1930. Luego, ascendiendo hacia 23 y J, la galopante imagen del «Caballero de la triste figura», que Sergio Martínez realizara en la década de 1980 y que ha dado el nombre popular a ese parquecillo «del Quijote». Y, por último, si vamos hacia 17 y 6, nos sentamos al lado del cuerpo en bronce de John Lennon, a quien Villa parece que ha puesto a crear una nueva canción antológica mientras espera a Yoko Ono. Pienso que este retrato es el punto culminante de la escultura figurativa que ha desarrollado Villa, la cual incluye personas tan

disímiles como el Benny que camina rítmicamente por el Prado de Cienfuegos, la meditatunda Madre Teresa de Calcuta en su jardincillo de la Habana Vieja a pocos pasos del paseante Caballero de París, o el Hemingway que espera tomarse su daiquirí sin azúcar.

José Villa es, sin lugar a dudas, el escultor cubano de más prolífica y variada producción de estas últimas décadas. Es provechoso destacar su maestría en ambas vertientes canónicas del arte contemporáneo: se expresa con fuerza creadora en ambas. Sus columnas suelen acentuar el elemento vertical. Otras piezas abstractas se basan en el manejo creador de cuerpos macizos. También ha realizado esculturas en altura pero sin el carácter cerrado de las columnas: *Canopus* y *Sirio*, ubicadas en 2004 en Cayo Largo están realizadas en acero inoxidable: su proyección hacia lo alto se ve coronada por filamentos angulares como coronas en la cabeza de los cuerpos también filamentosos. En estas piezas, Villa ha logrado una suerte de monumentalidad ligera, al eludir el carácter presente en otras piezas anteriores. Sus cuerpos retratísticos combinan la fidelidad de la cámara fotográfica –hasta donde ésta es realmente fiel– con ciertos elementos expresivos que le otorgan una vida virtual sorprendente.

Llama la atención la audacia y la excelencia que logra Villa en dos modos expresivos radicalmente opuestos: la abstracción en la cual la composición geométrica domina el conjunto y la figuración realista, que permanece sujeta a cierta retratística en la cual la fidelidad al modelo es importante. Villa se expresa creadoramente en ambas vertientes. Comparte esta característica con algunos artistas que también han desarrollado, cada uno a su manera, más de una forma expresiva. Pudieran citarse a George Gershwin, quien compuso inolvidables canciones populares y también piezas sinfónicas y una ópera que abrió camino en la música contemporánea, o a Umberto Eco, quien pasó de la semiótica a varias novelas de gran popularidad, o a Doimeadiós, quien encarna a personajes como Margot con la misma soltura con que llena el escenario con la dramática Santa Cecilia. Como diría Leo Brower, son artistas que van «de Bach a los Beatles». A esa estirpe pertenece José Villa.

\* Leído en la inauguración de la Jornada Científica Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, mayo 12, 2009.



PORTADA: José Villa. *Obelisco II*. Museo Servando Cabrera, Villa Lita, La Habana, acero, 2.60 x 1.00 x 0.90m, 2004.

CONTRAPORTADA: José Villa. *Canopus y Sirio*. Hotel Barceló-Cayo Largo, acero inoxidable, 2.4 x 1.9 x 7.0 y 2.4 x 1.9 x 6.5 m, 2004.

REVERSO DE PORTADA: José Villa. Escalera, Cayo Largo.

REVERSO DE CONTRAPORTADA: Vista en escorzo de la obra en que participó Bejarano en el Festival de Madonnari.

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

- 3 **SOBRE JOSÉ VILLA**  
Adelaida de Juan | Recorrido por la obra de este gran escultor cubano, el más reciente Premio Nacional de Artes Plásticas.
- 6 **UNA TRAVESÍA DESDE LOS MÁRGENES**  
Elizabeth Mirabal Llorens y Carlos Velazco Fernández | En sus respuestas, Arturo Arango nos lleva desde los recodos de la literatura hasta el amplio horizonte de definiciones que vive nuestro país.
- 17 **LOS CUBANOS YA LLEGARON A LA LUNA**  
Alfonso Alcalde-Diosdado Gómez | A propósito del aniversario 40 de la llegada del hombre a la luna, es bueno recordar que ochenta y cinco años antes de esta hazaña tecnológica los cubanos alcanzamos el astro de la mano del atrevido Raimundo Cabrera en su pieza para el teatro bufo *Viaje a la luna*.
- 24 **LAS FRONTERAS NARRATIVAS DE LYDIA CABRERA: HETEROGENEIDAD Y DEVENIR**  
Margherita Cannavacciuolo | Un análisis del complejo universo narrativo de esta autora a partir la categoría platónica del *metaxý*, en el espacio del «ser y no ser», donde confluyen los mitos y la tradición narrativa yoruba, recreados y adaptados a la especificidad cubana.
- 34 **ENTRE UN FESTIVAL DE MADONNARI Y EL PLAN DE LA CALLE**  
Israel Castellanos León | Acaso el Festival Bella Vía sea el más significativo encuentro de madonnari o pintores de calle que se realiza en América Latina. Dos artistas cubanos, Agustín Bejarano y Aziyadé Ruiz, nos cuentan de sus experiencias durante la pasada edición.
- 44 **UN LIBRO Y MUCHOS DESTINOS: *El reino de este mundo*, DE ALEJO CARPENTIER**  
Luisa Campuzano | A sesenta años de su primera edición, seguir los pasos de esta novela puede llevarnos a descubrir las claves que la convirtieron en reconocida precursora en la literatura caribeña y latinoamericana.
- 49 **LAURA, LA IMAGEN RENOVADA DE LA MUJER**  
Taily Vargas López | Entre los títulos del cine cubano que abordan el eterno drama de la mujer en la sociedad, destaca en la última década del pasado siglo *Mujer transparente*. De las cinco historias que integran este filme, aquí se analiza la última de ellas, «Laura», considerada la mejor del conjunto.
- 54 **UNA MUJER DE MUCHAS VIDAS**  
Helen Hernández Hormilla | Entrevista a Laidi Fernández de Juan, una de las narradoras cubanas de los noventa que con mayor empeño ha intentado comprender la realidad nacional desde una perspectiva de mujer.
- 61 **EN LA ESQUINA AZUL, EN LA ESQUINA ROJA**  
Jaime Sarusky | Una pareja atraviesa en auto la noche... y el autor nos ofrece en este cuento, con el que inaugura un espacio dedicado a la narración en nuestra revista, algunas de las experiencias y disyuntivas de aquellos primeros años luego del triunfo de la Revolución.
- 65 **A TIEMPO**  
La cerámica, un episodio fundamental en la obra de Amelia | Ramón Vázquez Díaz || París sigue siendo una fiesta. Sobre la VII edición del Festival de Cine Francés en Cuba | Frank Padrón
- 69 **VISTAZOS**



No. 4 jul.-agosto, 2009 |  
Época V |  
Año 51 de la Revolución |  
La Habana, Cuba

Cada trabajo  
expresa la opinión  
de su autor.



Caracterizado  
para representar  
al personaje M,  
del cortometraje  
*El recinto*,  
dirigido por Luis  
Joan Mirabal,  
EICTV, 2009.  
Foto: Nicolás  
Ordóñez.

# Una travesía desde los márgenes

Elizabeth Mirabal Llorens  
y Carlos Velazco Fernández

*Entrevista a Arturo Arango*

**P**ara un escritor, ese momento de desconexión con todo lo demás (vamos a llamarle «realidad»), implica contemplarlo todo. Al aislarse para lidiar con palabras, consigue de alguna manera que las vidas de los otros le pertenezcan. Del intelectual, se dice y repite de su «compromiso», según unos; «responsabilidad», según otros. Mientras las averiguaciones continúan, las diferentes respuestas siempre buscan erigirse en la definitiva: con la máquina de escribir, la página en blanco, la propia obra, su país, la humanidad, su tiempo, el futuro. Pero la única certeza posible ni siquiera aparece en los decálogos y misales de escritores: «Por sus textos lo conocerán».

¿Para qué una entrevista a Arturo Arango? ¿Para condenarlo? ¿Para salvarlo? El cuestionario fue la habitual estampa de los estudiantes de periodismo que insisten en conocer algún detalle desconocido del interlocutor, ponerlo en alguna situación difícil a partir de criterios en los que ha reincidido, confirmar sus juicios e interpretaciones sobre *El libro de la realidad* o *Muerte de nadie*. Pero al releer las respuestas, ya periodistas, uno dijo: «Parece sacado de una novela de Frederick Forsyth». Forsyth es un escritor de novelas de intrigas internacionales, y en estas obras cuando más certeza de un asunto tienen los personajes, suele leerse en la voz del narrador una frase al estilo de: «En eso se equivocaban».

¿Le teme Arturo Arango al saneamiento, la depuración de la historia? ¿Sus novelas en alguna medida intentan escribir una historia paralela o complementaria?

Temor no es la palabra. Me parece nocivo que la Historia se simplifique, se manipule. Ya sabemos que toda historia es una lectura posible, siempre interesada, que una sucesión de acontecimientos no tiene significado en sí misma, que el significado es una construcción humana. Pero la sociedad necesita estar abierta a discursos diversos, a interpretaciones multifacéticas, multilaterales, contradictorias entre sí.

En esos intersticios mal tratados, poco conocidos, silenciados, hay siempre un material novelable de mucho interés. Sin embargo, al menos en estos momentos, mi posición como narrador ante la Historia va por otros rumbos. Me interesa la Historia como materia prima, y me siento ante ella en libertad de cambiarla, de alterar los acontecimientos de acuerdo con la lógica ficcional del relato. La función de un narrador es distinta de la de un historiador. No intento dar a conocer, revelar, esas historias poco conocidas, sino, como en *El libro de la realidad*, interrogar los comportamientos humanos en situaciones límites que proceden de circunstancias históricas específicas. *El libro de la realidad* podría ser considerada una novela histórica por la naturaleza de los acontecimientos en que están inmersos los personajes, pero sería un caso muy extraño de novela histórica porque no hay una fecha, apenas hay el nombre de un país, de una ciudad, de personajes reales. No es una novela que sirva para saber qué ocurrió en Cuba, en La Habana, entre 1967 y 1968.

¿Ha logrado crear esa realidad otra de la que es dueño y señor o todavía escoge una cercana, coincidente con lo que desea decirles a los demás en ese momento?

Siempre depende de la obra que nos ocupe (y me permito el plural, que no es de modestia). En oca-

siones, esa idea a partir de la cual intentamos construir un cuerpo verbal, narrativo, permite un alto grado de ficcionalización y, por lo tanto, de libertad creativa. En otras, es imprescindible acercarse a uno mismo y sus circunstancias, y entonces la materia se vuelve más resistente. Me sentí muy libre una vez que instalé el universo de *Muerte de nadie* en un paraje y un tiempo irreales. Antes, para lograrlo en *El libro de la realidad*, opté por descontextualizar las acciones, por despojar a los personajes de referencias históricas, geográficas. Los encerré en una especie de campana al vacío donde ellos, sus respectivas individualidades, y el lenguaje mismo de la novela, pudieran adquirir una visibilidad mayor. El centro argumental de *Límites o El libro del deseo*, la novela en que trabajo ahora, sucede en los 90, y lo que me tiene aún insatisfecho es no haber podido vencer esa resistencia, no sentirme aún dueño y señor del material narrativo con que estoy trabajando.

¿Qué intenta hacer para asegurar que el tema base de sus obras las eleve por encima de la circunstancia inmediata? Lo que intento hacer, siempre, es «ponerlas en tema». Me horrorizo cuando alguien dice que el tema de su cuento o de su novela es, por ejemplo, las jineteras, o los balseros, o la lucha contra bandidos en el Escambray, da igual. Por Dios, esos no son temas, sino tan sólo asuntos, el marco referencial. Una historia, una anécdota, una situación aparece, va creciendo, iluminándose ella misma. Llegado un punto, hay que preguntarle, preguntarse: ¿qué estás, o estoy diciendo? Y es necesario estar abierto a las respuestas posibles, porque pueden ser sorprendentes, y revelarnos incluso ideas, posiciones, con las que en un primer momento no nos reconocemos. Poner en tema una obra no es encorsetarla, sino estar dispuesto a reconocer esa criatura contradictoria, oscura, que habita en nosotros mismos. Por supuesto, también hay recursos propiamente estilísticos, estrategias de escritura. Pero éstos me los reservo.

*Apelar a la historia en la literatura para comprender el presente y el futuro de la nación, ¿cuándo puede llegar a la esterilidad, a la simple utilización de un motivo de moda?* No creo que haya procedimientos estériles, sino escritores que se agotan, o que no logran una obra específica. ¿No les parece que las penurias del presente, de este presente prolongadísimo que comenzó a inicios de los 90, es mucho más tratado, y podría estar más agotado, que la Historia, cualquiera sea? Rafael Rojas, en *Tumbas sin sosiego*, afirma que la literatura cubana que se ocupa de la Historia está trabajada desde una conciencia estética del lenguaje superior a aquellas otras que tratan sobre asuntos estrictamente contemporáneos, y pienso que, al menos en ese punto, tiene razón. La novela histórica puede agotarse también cuando queda en escenografía, en alarde investigativo, y cuando es incapaz de cumplir con ese requisito de que hablaba antes: «ponerse en tema». Pensemos en novelas históricas más o menos contemporáneas, y la relación ofrecerá algunas de las mejores obras de la literatura cubana de las últimas décadas: *Mujer en traje de batalla*, *La novela de mi vida*, *La visita de la Infanta*... Por supuesto, cuando una

Juntos han obtenido el Premio especial de Periodismo cultural Monchy Font (2006) y el Premio nacional de Periodismo cultural Rubén Martínez Villena (2007).



**Festival: Con Juan Carlos Tabío, al recibir el Coral al Mejor Guión en el Festival de Cine de La Habana, 2008.**

obra se «pone en tema», puede dialogar con la contemporaneidad, porque son esos temas los que la sitúan en una dimensión universal. Los conflictos en torno al poder, tema que enlaza algunas de las que menciono, ¿no son universales? El problema del poder es uno de los dilemas que el ser humano aún no ha resuelto, y tiene que ver con esa utopía en la que nos empeñamos.

*¿Por qué se interesa en destacar desde el título de su novela que estamos en presencia del libro de la realidad?*

Es un juego. Uno de los personajes, Carlos, cuando se siente abrumado por el asunto que la realidad impone a sus conversaciones, dice: «Volvamos a la realidad». De nuevo, ¿dónde está, cuál es, la realidad? El juego procede de una rutina que Francisco López Sacha y yo teníamos. Doy como escenario la oficina, hermosa, amplia, de la revista *Casa de las Américas* que ocupé durante más de nueve años. Sacha, Reinaldo, Abilio, Jesús Díaz, Antón, Víctor Rodríguez Núñez, Padura... solían visitarme allí. Sacha llegaba, comenzábamos a hablar de la realidad, de lo que nos parecía era la realidad. Llegado a un punto, él decía: «Maestrito (así me llama, así lo llamo), volvamos a la realidad». Y a partir de entonces sólo conversábamos sobre literatura.

Los personajes de esa novela viven también en una ficción: les han hecho creer que su destino es combatir en tierras extrañas, convertirse en héroes, y por esa causa sacrifican su cotidianidad, sus expectativas realizables, palpables. Al final, descubren que, con nobles intenciones, han sido engañados. ¿Cuál es su realidad? ¿La previa, de cuando eran tan sólo estudiantes destacados de preuniversitario? ¿La de los meses en que se sintieron elegidos, superiores? ¿La que les espera, cumpliendo «otras tareas»? Por eso me interesaba que el título reflejara esa contradicción. Según el más ortodoxo materialismo, una expresión como «el libro de la realidad» resultaría un oxímoron. Un li-

bro sólo es real como objeto: un poco de papel impreso y pegado o presillado.

*Al igual que sus personajes, ¿también creyó en su juventud que era un elegido?*

No, no, no. Jamás. Nunca. Al menos, no de esa manera.

*El libro de la realidad hace que nos preguntemos si los personajes han sido conejillos de Indias. ¿Coincide o discrepa con Ileana cuando asegura que fueron absolutamente responsables de sus actos?*

Ileana es un personaje, lo cual significa que tiene su psicología singular, sus experiencias, sus convicciones. Si me ubico en su lugar, sin dudas coincidiría con ella. Las rupturas que suceden entre su padre e Ileana encontraron en la experiencia del entrenamiento militar tan sólo un catalizador. Si Ileana hubiera llegado a su casa de la mano de Rolando, un mulato pobre y revolucionario, su padre hubiese reaccionado de la misma manera. A fin de cuentas, Ileana cumple un difícil, traumático proceso de liberación personal y se despoja de las ataduras de esa familia pequeñoburguesa. Alejandro renuncia a mucho más. Alejandro renuncia a Maritza sólo porque está a punto de ingresar en la Historia, y al renunciar a Maritza se está negando una posibilidad quizás única, nunca lo sabremos, de reorganizar su vida. Alejandro también tiene sobre sí la presión de género. En 1968, a una mujer le era más fácil decir que no a una misión de tal naturaleza.

Tengo la impresión de que en esa década, con la edad de los personajes de la novela, todo el mundo era responsable de sus actos. A propósito de *Las iniciales de la tierra*, Jesús Díaz decía que la participación en las tareas revolucionarias era como un tubo, al dar el primer paso y entrar en él, ya lo demás seguía solo, por inercia: si eras revolucionario te hacías miliciano, si eras miliciano tenías que entrenarte, si estabas entrenado combatías en Girón o el Escambray... Pero esa primera elección se hacía con un absoluto sentido de la responsabilidad. Las simulaciones, los enmascaramientos, ocurrían a otro nivel.

*Cuando piensa en Alejandro, ¿todavía se arrepiente de haber escrito esa novela?*

Me imagino que se refieren a una argucia narrativa que me sirve para ofrecer contrastes, matices, en la actitud de los sobrevivientes de la experiencia. En la realidad, que no en el libro, uno de los testimoniantes, después de conversar con Chijona y conmigo, me mandó a decir que nuestra indagación le había revuelto años de los que no quería acordarse. Fue el único que reaccionó así. Pero después compró la novela en España y me hizo una carta hermosísima que desmentiría ese sentido de arrepentimiento.

*Usted ha dicho que recrea en la literatura sucesos que no desea que acontezcan. ¿Cuál es su pretensión entonces cuando estos pertenecen al pasado, cuando existen personas que ya los han padecido?*

Son afirmaciones que he hecho a propósito de *Muerte de nadie* y que podrían servir para «Bola, bandera y gallardete», obras que anticipan posibilidades de futuro no individuales sino colectivas, incluso so-

ciales o históricas: en el segundo caso, la llegada de aquella opción cero que podía ser el escalón más bajo del período especial, en el primero, la destrucción de una sociedad por la muerte de su líder histórico. Evidentemente, el caso de *El libro de la realidad* o de algunos otros cuentos, como «Lista de espera», es distinto. Esos parten de una experiencia, o de un conjunto de experiencias, propias o ajenas. En tales obras, lo que me importa es interrogar las situaciones, ver qué me quieren decir, qué puedo decir a través de ellas.

¿Por qué *Damián*, uno de los personajes más lúcidos de *Muerte de nadie*, ve al pueblo de Calicito como víctima y victimario?

Me parece que se está refiriendo a las responsabilidades. La sociedad alternativa al capitalismo que se intentó establecer en Calicito terminó enquistándose. Es cierto que la cúpula gobernante y, en especial, Josué, tienen la mayor responsabilidad en que el rumbo del proyecto abandonara el impulso libertario, emancipador, que lo caracterizó en sus inicios, y el gobierno deviniera paternalista, que es una manera blanda del autoritarismo. Pero los subordinados, los ciudadanos, los seres humanos de a pie, también fueron, en medidas distintas, responsables de que ello ocurriera. Los procesos de esa naturaleza son muy complejos, y en ellos intervienen muchos factores de diversa índole, contradictorios, pero considero que siempre la peor actitud del ciudadano es ver la paja en ojo ajeno, no pensar que sus actos, ya sean mínimos, tienen una participación en los destinos de una sociedad. *La narración imaginaria y desacralizadora de la historia de un país que puede ser Cuba, la ausencia de eufemismos con que el autor plantea sus obsesiones-temores y la escisión del relato en los capítulos denominados «Márgenes», ¿no establecen una genealogía de Muerte de nadie con el Reinaldo Arenas que se revela en la década del noventa?* Quizás, aunque no me siento muy cercano a Reinaldo Arenas. Soy demasiado racional, lógico, mientras en Arenas todo es desenfadado, espontaneidad: él es como la creatividad en estado puro. Sin embargo, la lectura de esas novelas y cuentos que llegaron a Cuba a inicios de los 90, cuando ya él había muerto, fue muy importante para mí, para reconocer posibilidades otras de exploración en la realidad cubana, aunque la cosmovisión de Arenas tampoco es la mía. Él desacraliza desde la oposición a la Revolución cubana. Yo lo hago desde la complicidad, desde el dolor. Pero leer a Reinaldo en esos años tan convulsos fue también decisivo para romper la costra de autocensura en que estábamos envueltos.

Y esto, más que anécdota, es agradecimiento: en esos años Pepe Rodríguez Feo estaba al frente de la pequeña biblioteca de la UNEAC. Él, que conocía a medio mundo, y era querido por todo el mundo, lograba que amigos que vivían fuera de Cuba le enviaran libros valiosísimos, que él colocaba en la biblioteca. Así leímos *Antes que anochezca*, *El color del verano*, *El portero*, *La Loma del Ángel*... no sé cuántos libros de Arenas. En mi cuento «La Habana elegante» hay un guiño a Pepe y a su manera, curiosa, simpática, de prestar los libros de Arenas.

¿Por qué escogió «exorcizar» sus preocupaciones por la inmovilidad del poder y la acumulación de los remordimientos de una manera desenfadada y directa poco frecuente en la literatura escrita dentro de Cuba?

Lo primero que vi fue la posibilidad de crear una especie de familia, muy patriarcal, regida durante años por un gran padre, y explorar lo que ocurriría al momento de morir esa figura central y dominante. Les confieso que el primer destello de la idea me llegó al leer un manuscrito de «El horizonte», un cuento de Abilio. Di vueltas a la idea durante años, y me fui dando cuenta de que en lugar de una familia era mejor un pueblo, pero que ese poblado, ese caserío humildísimo, fuera tratado por sus habitantes como una nación. No quise, sin embargo, abandonar la presencia de los lazos familiares. La familia no permite elección: eres hijo, hermano, padre, de personas de las que no puedes librarte jamás.

Pedí licencia sin sueldo en *La Gaceta*... y pasé meses leyendo, alimentando ese mundo. Luego escribí la *Historia de Calicito* a que se hace alusión en la novela. Un cuerpo textual de algo más de cien páginas que durante muchas versiones traté de mantener dentro de la novela, y al final me di cuenta de que sobraba, y lo extirpé, con dolor.

Llegado ese punto, ya no podía andar con medias tintas. Si jugaba con candela, tenía que estar dispuesto a quemarme. Creo que fui totalmente honesto con mis ideas, con mis obsesiones. Sabía que tenía que pagar el precio altísimo de que la novela no fuera publicada en Cuba. Como soy editor, conozco los límites, y no voy a presionar a persona alguna para una causa que sé que, al menos por el momento, está perdida de antemano. Se presentaban ante mí varios desafíos éticos: en la Cuba que yo quisiera vivir, *Muerte de nadie* debía ser publicada con entera naturalidad. Las mismas ideas contenidas en el libro me obligaban a esa sinceridad extrema, sin cortapisas.

Como toda moneda tiene dos caras, también evité la posibilidad de que fuera de Cuba la novela se manipulara con fines políticos. Conversé el asunto con Beatriz de Moura, directora de Tusquets Editores, quien comprendió muy bien y apoyó mis puntos de vista, sobre la base de su principio de respetar siempre la literatura y los autores. Las notas divulgativas y las críticas que aparecieron en España y en México fueron muy cuidadosas, y casi todas reconocieron que las propuestas estéticas y conceptuales de la novela iban más allá que el comentario o la cita al caso cubano.

¿Cuáles son esos interrogatorios que el Capitán confiesa haber recibido en su juventud y que le dejaron en la piel antiquísimas marcas de tortura?

El Capitán tuvo una vida azarosa. Fue un combatiente, un conspirador, una suerte de enlace entre movimientos revolucionarios de diversos países. Es difícil salir ileso de tales peripecias.

Yo, sin haber vivido la milésima parte de las aventuras que vivió el Capitán, llevo también en mi piel antiguas marcas de interrogatorios. Pero esos no los voy a contar. Todavía.

¿A quién le está contando el Capitán Telegón Cedeño el relato que leemos de Muerte de nadie?

Digamos que a la posteridad, que ya su vida está por terminar y quiere dejar constancia de una experiencia para él muy singular, inesperada. Hay un pequeño giro final en la novela que acaba de revelar su carácter de irrealdad. En los «Márgenes», Damián comienza, poco a poco, a dejar constancia de un entorno físico que no es el de ese Calicito donde supuestamente habita. En verdad, lo que quieren revelar los «Márgenes» es que quien escribe la novela es Damián, y que no es en Calicito donde vive. Vive en un país real, donde no hay una sola escuela sino muchas, donde hay ómnibus, calles asfaltadas, avenidas con luminarias. Todo eso va apareciendo en los últimos «Márgenes», lo va viendo Damián desde la ventana de su cuarto. Damián, que es el narrador, tiene las mismas obsesiones que Arturo Arango, el presunto autor de la novela, y escribe por los mismos motivos: necesita liberarse de esas obsesiones, de esos temores, ponerlos sobre el papel para exorcizarlos, pero al final se da cuenta de que la literatura es inútil, de que un conjunto de palabras es incapaz de cambiar el destino de un país. Aquel que antes aparece muerto, está vivo todavía, y se detiene al lado de Damián a contemplar a través de la ventana la lluvia que cae.

¿Por qué cuando las palabras fluyen y ya no le ofrecen resistencia, deja de escribir?

Necesito que el material con que trabajo me obligue a esforzarme al límite de mis posibilidades. De lo contrario, hay una flojera en el texto, una facilidad que el lector advierte. Y yo no quisiera tener un lector al que le guste ese tipo de facilidad. Porque puede haber otro tipo de facilidad, que es la del talento absoluto. Uno lee a Arenas, y parecería que sus novelas están escritas de un tirón, que en una semana podría tener cientos de páginas en su escritorio. Aun con eso que parece el colmo de la espontaneidad, es evidente que la lucha es mucho más interior, que es una pelea con sus demonios (no necesariamente contra sus demonios).

¿Hasta qué punto las exigencias o sugerencias de editores extranjeros pueden hacerle repensar el sentido de una obra sin por ello experimentar una injerencia en su libertad como creador?

En mi experiencia personal, no ha habido injerencias. Si ella me autorizara, yo podría publicar mi correspondencia con Beatriz de Moura en el periódico *Granma* (bueno, estoy exagerando un poco para hacerme entender). Publiqué dos novelas en Tusquets, y en ambos casos el diálogo con Beatriz, o con las editoras, fue estrictamente literario, y basado en principios del más absoluto respeto a las libertades del escritor. No hubo un solo condicionamiento, ni ideológico ni comercial. Sí hubo intercambios muy intensos, a veces ríspidos, sobre asuntos literarios, es decir, sobre las necesidades expresivas de ese cuerpo verbal que yo puse en sus manos.

Aunque la pregunta está referida a la literatura, mi experiencia con el cine es similar. Tornasol Films, la productora que junto al ICAIC ha produ-

cido las tres películas que he escrito con Tabío (y para él) contrata analistas que leen el guión y nos envían sugerencias de orden dramático. Amado del Pino vio *El Cuerno de la Abundancia* en España y escribió una crónica muy hermosa en la que decía que había visto una película cubana, para cubanos, no pensada para caerle bien al espectador español.

En los espacios literarios de la Isla se ha desencadenado una oleada de prejuicios y críticas al mundo editorial no cubano, especialmente hacia el español. Esa actitud de crítica sin sentido al mundo editorial europeo me parece lamentable, provinciana y movida, en ocasiones, por sentimientos de envidia: «Estaban verdes», como las uvas.

Lo que me parece curioso es que los críticos del mundo editorial español, o de las coproducciones con Europa, se lancen contra entidades que están insertadas en las relaciones de producción capitalista. Los catálogos de Anagrama, de Tusquets, de Destino, por sólo citar tres ejemplos, son admirables, y por supuesto que tienen que vigilar las ventas. Si no lo hacen, ¿cómo sobreviven? No son ellos los malos de la película, sino el sistema en que están inscritos y, si fuéramos a señalar un malo, lo serían, en el ámbito editorial, las megaempresas, como Prisa. Pero Anagrama o Tusquets no son transnacionales, tienen una relativa independencia, que saben aprovechar muy bien.

Yo sería un poco más feliz si en Cuba al menos una librería con precios accesibles a una parte importante de la población tuviera la mitad de lo que muestra en sus estantes la «Gandhi» o la «José Luis Martínez», del Fondo de Cultura Económica, en Guadalajara. Las conozco muy bien, al menos dos veces al año paso horas revisándolas. ¿Cómo se accede en Cuba a la obra de contemporáneos imprescindibles como Roberto Bolaños, Paul Auster (sobre todo en sus primeras novelas), César Aira? ¿Dónde comprar un clásico absoluto como *Vida y destino*, de Vasili Grossman? ¿Cómo leer a George Sterne, a Slavoj Žižek, a Peter Sloterdijk, a Leszek Kołakowski... a una enorme cantidad de pensadores de la cultura, de filósofos, cuyas ideas faltan en el delgado magma de la cultura cubana? Algunos son teóricos de la izquierda; otros no, pero, ¿quién ha dicho que no hay que conocerlos a todos, que enriquecerse con todos?

Hay un discurso muy pretencioso e, insisto, provinciano, que pretende hacernos creer que el mundo editorial cubano es el mejor posible. Sólo la ignorancia o la prepotencia permiten ideas como ésta. ¿Qué fue de su poesía?

Por ahí anda, enmascarada en trozos de prosa, o en boca de algún personaje. Si al fin toma cuerpo esa novela en que trabajo, leerán en ella algunos poemas escritos por uno de sus personajes protagonistas.

¿Por qué siente una deuda literaria tan honda con Rafael Soler?

No es exactamente una deuda literaria lo que reconozco hacia Rafael Soler (a quien nunca conocí personalmente), sino una precedencia, una anticipación muy iluminadora para mi generación: el



tránsito de la épica a la cotidianidad, del proceso, o el proyecto en construcción, al individuo que está allá adentro, o allá abajo, sometido a esas presiones. Él hizo, creo que de forma brillante, lo que la mayoría de nosotros comenzamos a intentar desde fines de los 70. Esa claridad, al menos para mí, se constituyó también en una facilidad analítica. Para explicar nuestra poética, nuestro proceso, los cuentos de Rafael Soler son paradigmáticos. En ellos ese sentido de puente, de transición, es muy nítido.

Si hablamos de deudas literarias, la de casi todos nosotros con su padre es mucho mayor. Tanto en aquellos que fueron muy cercanos a Soler Puig, como Jorge Luis Hernández y Aida Bahr, como en quienes lo leímos con fervor y escuchamos atentamente sus consejos.

*¿Qué lo impulsó a escribir cuentos simulando que eran entrevistas, transcripciones de grabaciones o guiones de cine? ¿Cuáles son las posibilidades que descubre en el empleo de estos métodos?*

Me gusta jugar con la literatura. A fin de cuentas, creo que soy un formalista. Muchas veces lo que me llega como idea es una estructura, una forma, antes que una anécdota. Cuando emprendo la escritura de un cuento o de una novela, adquiero mayor seguridad cuando encuentro ese artificio narrativo, alguna manera de jugar con los límites

entre la ficción y la realidad que es, a fin de cuentas, lo que hago en esos cuentos a que se refieren, y que, en su mayoría, están en *La vida es una semana*. Siempre he pensado que una de las razones por las que me llevo tan bien escribiendo guiones con Juan Carlos Tabío es porque su pensamiento creativo actúa más o menos por los mismos rumbos, lo que es muy visible en sus *Dolly back*, *Plaff*, *El elefante y la bicicleta* y en *Aunque estés lejos*, un guión que escribimos a cuatro manos, basado en una estructura propuesta por él.

Hace poco supe que entre las características que definen la personalidad de un cineasta (supongo que de cualquier tipo de creador, pero el estudio se refería a las especificidades de los estudiantes de cine) está el confundir la realidad con la ficción. Para mí, en mi propia vida, esos límites resultan muy imprecisos, y me resulta difícil que otras personas puedan distinguir entre lo uno y lo otro. Me considero, hasta donde ello es posible, un materialista. No tengo nada que ver con el idealismo, ni objetivo ni subjetivo. Pero el caso es que estamos rodeados, constituidos, por una especie de plasma ficcional. La eterna, agónica pretensión del ser humano por encontrar la verdad, alguna verdad, ¿qué es sino la necesidad de hallar asideros más o menos firmes donde asentar su ser, su propia existencia? Sucede, para colmo, que cuando encontra-

**Con Víctor Rodríguez Núñez y Alex Fleites, en la Universidad de La Habana, 1976 o 1977.**



## El cuerno de la abundancia

mos tales asideros, esas rocas más o menos sólidas sobre las que paramos, descubrimos que lo otro, lo que teníamos antes como incertidumbre, podía ser más placentero, más amable que la verdad pura y dura. El amor, que nos sostiene, nos ilumina, nos devasta, ¿no es una construcción humana? ¿Cuál es la realidad, la contundencia, la certidumbre que ofrece un sentimiento como el amor, o como el odio, si no queremos ponernos demasiado sentimentales? Ninguna. Son ficciones, y nuestras vidas dependen de esas brumas. Es francamente espantoso para la vida, y delicioso para quien vive de poner sobre el papel tales ficcionalizaciones.

Borges dijo, decía: el tema es la forma. Esos vaivenes entre la ficción y la realidad, entre formas literarias ficcionales y formas que proceden del periodismo, del testimonio, no hacen más que revelar el estado perpetuo de desconcierto en que siempre he vivido.

*¿Por qué cree que, contrario a su vaticinio, la condición de revolucionario ha perdido actualidad para las nuevas generaciones de escritores?*

Supongamos que respondo que sí, que ha perdido actualidad, y no sólo para las nuevas generaciones. La explicación no puede ser la misma para todos los casos. Trazaré un esquema. Para algunos, sucedió por un proceso de desenmascaramiento: son quienes simulaban ser revolucionarios, y ya saben que tales simulaciones no son necesarias, al menos no en el grado, con el fervor que aparentaban antes. Para otros, por desencanto, por cansancio. En un tercer caso, por la seducción, casi siempre ingenua, a que están sometidos por parte del modelo capitalista. Por supuesto, todo el que aspira para Cuba a un futuro capitalista se ve a sí mismo en una posición de poder, nunca de explotación, de sometimiento, y ya sabemos que el poder siempre es de las minorías. Por último, también están aquellos a quienes el Estado centraliza- do y paternal no los ha dejado ser revolucionarios,

los que han sido víctimas, de distintas maneras, de las fuerzas excluyentes desatadas por la propia revolución, aquellos que no han encontrado espacios para ejercer sus diferencias, para ser o pensar de maneras distintas a como ese Estado controlador lo tiene establecido. Los casos extremos, a mi juicio, son los de quienes, siendo explícitamente de izquierdas, siendo inequívocamente revolucionarios, hoy están en el exilio por razones políticas, no económicas.

*Senel Paz considera que la gratitud de su generación hacia la Revolución impedía o condicionaba la incorporación del juicio crítico como un acto de pertenencia, y que el contacto con los autores posteriores les permitió hacerlo. ¿Usted encontró a través de otros la razón de la crítica o llegó a ella por otras vías?*

Nuestra generación es un puente. Quiten esa sonrisita burlona: sé, tan bien como ustedes, que toda generación y todo ser humano lo son de transición. Ya Tallet y Retamar, en Cuba, lo dijeron hace mucho tiempo. Pero así como se asegura que todos somos iguales, pero unos son más iguales que otros, de la misma manera todos somos seres de transición, pero unos más que otros. Incluso en documentos oficiales, programáticos, a la nuestra se le llama «la generación intermedia». Es horrible. Lo que dice Senel se le aplica a él mismo, y a mí también, pero de otra manera. Yo siempre me he considerado revolucionario (a mi manera, claro está), pero no por razones de gratitud sino de convicción. Mi padre, que era un maestro normalista, muy inteligente, con un espíritu crítico muy agudo, me educó en el principio de que lo que él hacía por mí yo nunca tendría que retribuírselo a él, sino a mis hijos. Es un principio dialéctico muy atendible, que aplico a mis relaciones con la Revolución. No me siento en deuda hacia ella. Modestamente, me siento responsable de la Revolución, de su continuidad, a mi escala. Y creo que puedo repetir, al pie de la letra, los versos de Machado: «Al cabo, nada os debo. Me debéis cuanto he escrito. A mi trabajo acudo, con mi dinero pago el pan que me alimenta y la mansión que habito...»

Volviendo a lo que dice Senel: sí estoy de acuerdo con él en la idea de que los que son un poco más jóvenes que nosotros nacieron al arte y la literatura con un impulso iconoclasta que ayudó muchísimo a que nos despojáramos de prejuicios, porque en ellos también esa noción del compromiso, de la responsabilidad histórica, de la deuda, era muy delgada, liviana. Dicho más claramente: con ellos aprendimos a no autocensurarnos. Sin la acción social, sin la revulsión que provocaron en la cultura cubana los artistas de la plástica a fines de los 80, tal vez no se hubiesen escrito «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» (lo que equivale a decir, *Fresa y chocolate*), ni «Dorado mundo», «Rumba Palace», *La Habana elegante*...

*En los momentos que padeció «excesivos entusiasmos irracionales», ¿estuvo cerca del dogmatismo?*

Sí, definitivamente sí. Muchas veces, siendo muy joven, me encontré en situaciones en que me era muy difícil comprender que estaba actuando según concepciones que me eran ajenas, a las que

debía oponerme. A ello se le unen otros condicionamientos familiares, sociales. Si hago un recuento de mis malos actos de aquella época, creo que la mayoría estuvieron relacionados con la homofobia. Mis padres, mi familia, mi contexto manzanillero, eran de una homofobia feroz, encarnizada. Luego, sobre todo cuando iba abandonando la adolescencia, la homofobia en el país adquirió una constitución ideológica, orgánica. Tengan en cuenta que en el año 71 cumplí dieciséis años.

Cuando ingresé en la Universidad, tuve algunos amigos que obviamente eran homosexuales, aunque jamás me lo confesaran (era impensable que lo confesaran). A mí mismo, en el 74, me negaron el ingreso en la UJC porque tenía amigos que podrían ser homosexuales. Se imaginan las contradicciones, las angustias, de procesos como aquél, porque algunos de ellos eran, aún lo son, amigos muy queridos, que tuvieron, incluso, una importancia capital en mis definiciones ideológicas, en mi actividad política.

Aquí entra en escena Margaret Randall, una persona que nos ayudó a transformarnos, a terminar, por otros modos, esa educación sentimental, e ideológica, que andaba tan mal encaminada en otros espacios. Margaret llegó a nosotros con una historia tremenda: fue cercana al movimiento *beat* en Nueva York, pasó a México, donde fundó y dirigió *El Corno Emplumado*, una de las más notables revistas de poesía de los 60; se opuso a la matanza de Tlatelolco y tuvo que dejar México y venir a vivir a Cuba; era amiga tanto de líderes de movimientos guerrilleros como de Julio Cortázar, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Arnaldo Orfila, creador y director de Siglo XXI Editores... Alrededor de 1973, o antes, a alguien se le ocurrió pensar que Margaret podría ser agente de la CIA, o algo más o menos parecido. En torno a ella, que es aún una incansable militante revolucionaria, se tejió en Cuba una cortina de silencio y exclusiones. No sé si por la vía de Norberto Codina, que era su vecino, o de Alex Fleites, la fuimos conociendo, nos fuimos acercando a ella, nos convertimos casi en parte de su familia: con tal asiduidad visitábamos su apartamento de Línea entre M y N. Y cuando Margaret descubría en boca de cualquiera de nosotros una expresión de machismo u homofobia, nos regañaba como una hermana mayor severísima, implacable. Ella, y esos amigos homosexuales a cuya amistad jamás renuncié, me ayudaron a comprender, a romper con esa costra en que me habían encerrado casi desde que nací.

Aseguró en su conferencia «Con tantos palos que te dio la vida»: Poesía, censura y persistencia que los ciclos de incompreensión, desentendimiento e ignorancia hacia formas de arte nuevas, se repiten de maneras distintas. ¿Cuáles son esas maneras y por qué varían de las precedentes?

Ante todo, me parece natural que cualquier forma nueva de arte provoque incertidumbres, incompreensiones. Esa es una de sus funciones: desautomatizar las conciencias, remover las percepciones, desacomodar las sensibilidades. El problema es quién se desconcierta, cuál es su actitud. Si ese receptor detenta alguna cuota de poder, y está in-

capacitado para la curiosidad, para la duda. O incluso, si es capaz de dudar, de inquietarse, pero piensa que su cargo, su responsabilidad, se lo impiden.

Tengo la impresión de que los cambios más importantes entre los 70 e inicios de los 80 y las décadas posteriores residen en el tratamiento a los artistas y escritores, en mayor medida que los cambios en la recepción de las obras. En aquellos años nefastos, las obras se censuraban y los artistas se castigaban, de manera explícita. Ahora, una obra puede ser censurada, pero el autor suele ser respetado. Si acaso, recibe castigos velados, a los que le resulta muy difícil oponerse (es una variante que he experimentado en carne propia). Es innegable también que hay mayor respeto hacia aquellos artistas y escritores que han alcanzado cierto prestigio. Se les cuida, se les protege, se trata de que las contradicciones no provoquen rupturas definitivas entre el sistema, las instituciones, y los creadores. Digamos que por ambas partes hay mayor capacidad de negociación. Me refiero, como es natural, a aquellas contradicciones que tienen como base el arte, la literatura; no a las que se manifiestan en el campo de la política pura, aunque sus protagonistas sean escritores o artistas. En esos casos, como sabemos, las reglas del juego son de otra índole y han variado poco.

Insisto en la idea de que por eso los problemas ocurren mayoritariamente con los jóvenes. En ellos es más fuerte ese impulso trasgresor, esa necesidad de romper esquemas, formas del discurso. Y ellos aún no están protegidos por el prestigio, por el currículo. Son más difíciles de comprender, y más vulnerables.

Sucede también (porque nada se presenta en blanco y negro), que muchos de quienes hoy detentan el poder en el campo de la cultura son personas formadas en la percepción del arte desde otras concepciones más abiertas, más complejas, y por eso están en mejores condiciones para comprender las singularidades de este campo indudablemente muy complejo.

*¿Cuáles son los riesgos de ser el crítico de una generación literaria en la que está inmerso?*

La pregunta debía ser formulada en pasado. Esa función que cumplí, con placer, está agotada desde hace años. En algún momento, el riesgo mayor fue olvidar mi propia obra narrativa y dedicarme, casi por entero, a la escritura de esos textos que Alfonso Reyes hubiera calificado, con toda razón, como ancilares. Traté de fijar bien mis límites: después de publicar mi primer libro de cuentos, en 1991, dejé de hacer crítica de libros de narrativa. He publicado alguna que otra presentación de libro, y algunos ensayitos, que cumplen una función distinta.

Ahora, riesgos no creo que haya corrido alguno, al menos dentro de mis compañeros. Uno que otro texto me valió duras, enconadas discusiones con los censores de turno, pero de eso se trataba, precisamente: de intentar romper los límites. Uno que otro texto, no muchos, me valieron que ciertos escritores me retiraran la palabra durante años, por

críticas en las que juzgué duramente sus libros, creo aún que con sobradas razones. En verdad, nunca di palos a un amigo. Cuando un amigo publicó un libro que no me gustaba, preferí callar, no sacrificar la amistad. Tampoco elogí, jamás, por razones de amistad, por sentimentalismo, un libro que me pareciera malo. Mis amigos saben que, si los elogio, es porque de verdad creo en las virtudes de su obra.

*¿Enfrenta sus creaciones en ese ambiente de Peña, tertulia y construcción colectiva que recrea en El Viejo y el Bar?*  
Por supuesto que no. Aunque no pertenezco al bando de los suspicaces o desconfiados. Hay escritores que, cuando tienen una idea, no la cuentan a nadie, por miedo a que pierda el encanto, la frescura, ese impulso de los nacimientos, o también por miedo a ser plagiados. Otros, entre los que me incluyo, preferimos probarla en la oralidad antes de escribirla, o durante el proceso de escritura, y a veces, al contarla, la enriquecemos. Es un recurso muy efectivo: miras a tu interlocutor a los ojos, intentas descubrir si se cansa, si no se interesa o si, por el contrario, se vuelve cómplice, si despiertas en él una actitud creadora.

Cuando estaba escribiendo «Bola, bandera y gallardete», le conté a Sacha la idea, o le leí unas cuartillas, no recuerdo bien. El cuento aún no tenía final, yo avanzaba un poco a ciegas. Sacha me preguntó: «¿Y dónde termina el cuento?» Fue una pregunta muy inteligente. No quería saber cómo, sino dónde. Yo no lo sabía. Hubo un silencio, nos miramos. «En el mar», dijimos, casi a coro, «tiene que terminar en el mar».

Ahora estamos un poco más separados que antes, hacemos menos vida comunal. Pero algunos de nosotros seguimos intercambiando originales, leyéndonos. Me precio de haber leído, en originales, *La novela de mi vida* y «El hombre que amaba los perros», de Padura, así como él leyó una versión de mi *Muerte de nadie*. A Norberto Codina le toca leerse cuanto sale de esta computadora, y yo leo uno por uno sus borradores.

*¿Cómo el grupo de escritores amigos al que usted pertenece sortea las crisis, la tirantez de las fuerzas negativas que han atomizado tantas uniones?*

Los años siempre desgastan. En la adolescencia, uno imagina enlaces perfectos, eternos, y se horroriza ante la idea de lo perecedero. Y me doy cuenta de que digo «uno» para proteger en una cápsula colectiva una percepción que puede ser absolutamente individual, mía. Nuestra amistad hoy no es tan sistemática, tan intensa, como lo fue cuando éramos jóvenes, entusiastas, casi inocentes. Reynaldo González usa una categoría, intraducible fuera de Cuba, para calificar algunas de sus amistades, que sirve muy bien en este caso. Para esas relaciones que ya son históricas, Reynaldo dice: «Fulano ya está en mi libreta de abastecimiento». La mayoría de esos en quienes están pensando, y que no voy a enumerar, ya están desde hace tiempo en mi libreta, y yo creo estar en la de ellos. Aunque ya no nos reunamos sistemáticamente, aunque no nos veamos en meses, basta con que uno de nosotros toque una campanita de aviso porque

esté en crisis, en peligro, como en las cofradías clásicas, y la mayoría acudirá en su ayuda.

Me gustaría, sin embargo, colocar la respuesta en otra dimensión más ideológica, más contextual. El momento de nuestra consolidación generacional ocurrió entre finales de los 70 e inicio de los 80. Hablo de los años finales del quinquenio gris y de sus prolongaciones, que, según los casos, pudieron no diferenciarse mucho del núcleo duro de ese período. Creo que aprendimos una lección importante, no en carne propia, sino por la experiencia de nuestros mayores: teníamos que estar unidos, protegernos los unos a los otros. Esa necesidad generó, desde mi punto de vista, el ejercicio de una solidaridad no retórica, sino realizada en actos muy concretos, efectivos, y hasta donde ello es posible, reprimió algunos egos, la perniciosa envidia, y nos acostumbró también a alegrarnos por los éxitos de nuestros compañeros. Las separaciones, casi siempre, son provocadas por las desconfianzas, por las deslealtades, y las desconfianzas y las deslealtades proceden del egoísmo, de la egolatría, de los apetitos de una vanidad desmesurada. No somos ángeles: también entre nosotros ha habido traiciones, alejamientos, amarguras, pero creo que, en sentido general, todavía nos seguimos queriendo y apoyando.

*¿Cuál cree que será la caracterización algún día de ese cogollito cuando se refieran a él en un Diccionario de la Literatura Cubana?*

Ojalá que nunca se refieran a nosotros de manera colectiva. Alguna vez he escrito, no recuerdo dónde, que una de las desventajas de esos procedimientos grupales con que nos protegimos ha sido que durante mucho tiempo se habló de nosotros como grupo, cuando nuestras individualidades literarias son muy distintas, y me parece que con el tiempo esas divergencias estilísticas y en la cosmovisión se han ido haciendo más acentuadas.

Quizás se nos pueda definir a partir de revistas. Creo que nuestra presencia fue muy fuerte, como grupo, en *El Caimán Barbudo* de los 80, sobre todo de los años centrales de esa década. Luego ese núcleo se trasladó a *La Gaceta de Cuba*, con un primer momento en el 87, cuando Lisandro Otero, al frente de la UNEAC, nos entregó la revista a quienes éramos, años más, años menos, los «jóvenes escritores» afiliados a la Asociación. Creo que, como grupo, nuestra acción fue muy fuerte en *La Gaceta*... hasta el 2000, o un poco más. Basta con mirar los nombres en el machón: Norberto, Padura, y luego yo en la redacción, además de Abilio, Montero, Senel, Pérez Olivares, en el Consejo Editorial.

Pero esa voluntad grupal es necesario matizarla. Estoy convencido de que siempre nos caracterizó la intención inclusiva. Sobre todo alrededor del 93, 94, recibimos ataques muy fuertes que trataron de denunciar nuestro carácter de grupo cerrado, de «piña». Tomamos esas acusaciones, a un tiempo, con responsabilidad y buen humor. Por una parte, cerramos la revista a toda manifestación autopromocional, de autobombo, de quienes trabajamos en ella o, incluso, de su Consejo Editorial; tratamos de evaluar con absoluta honestidad cuan-

tas colaboraciones recibimos, y de evitar tendencias, manipulaciones, en nuestros premios literarios. Pueden revisar los jurados. Siempre intentan dar diversidad de edades, estéticas, géneros... hasta donde ello es posible. En cuanto al buen humor, nos divirtió que nos llamaran el Pene Club, por la ausencia de mujeres en ese cogollito al que se referían. Y un gran amigo mexicano nos bautizó como la Piña Colada. Ahora que lo pienso, pudiera ser una buena entrada para ese futuro *Diccionario de la Literatura Cubana*.

*Los límites que definen al campo literario cubano hoy, ¿son más inclusivos que antes? ¿Cuáles son esas exigencias que circulan sotto voce y que han de cumplirse para ingresar en él?*

Pueden ser más inclusivos y también más confusos. Con la enorme cantidad de editoriales provinciales, municipales, de asociaciones, no creo que sea difícil publicar un libro, y esa suele ser la condición primera para ingresar en el campo literario. Ahora, si por campo literario concibiéramos el espacio institucional, me parece que entonces la noción misma de los límites se habría invertido. La pregunta sería, en ese caso, ¿a quiénes les interesa ingresar en el campo cultural cubano (es decir, en sus instituciones), y por qué razones? No creo que esas razones, mayoritariamente, tengan que ver con el sentido de pertenencia, con la defensa de ideales, con la necesidad de ser parte de un conjunto de personas afines por la profesión que ejercen y los ideales que sustentan. Las razones, a mi juicio, son de orden material: qué ventajas ofrecen la UNEAC, la Asociación «Hermanos Saíz», el Instituto Cubano del Libro, incluso los centros provinciales del libro, para viajar, para publicar, para acceder a una casa en la playa...

Podríamos hacernos otras preguntas, en busca del mismo tipo de respuesta. ¿Qué ocurriría de existir la posibilidad de crear otras asociaciones, o editoras independientes, a la manera del cine independiente que se viene haciendo desde hace algunos años? Dicho de otra manera, puestos en circunstancias en que la elección sea posible, ¿cuántos escritores optarían por pertenecer o estar bajo el manto de las asociaciones o instituciones que conocemos hoy?

*¿A través de qué canales circula el poder de consagración de los escritores en Cuba?*

Me parece que siguen siendo los mismos que cuando yo me inicié, aunque hoy, ciertamente, sean más inclusivos. El primero, es la pertenencia a un grupo que te acoja, que te abra espacios y que te cree «buena prensa». Es increíble cómo nuestro mundillo es regido por los rumores. Alguien es premiado, y de inmediato el rumor circula: «Ese libro es extraordinario...» o «Es pésimo». Una fama, bien o mal ganada, que muchas veces se expande sin que el tal libro sea siquiera leído. Por supuesto, si en ese grupo al que perteneces hay personas instaladas en determinados espacios de poder, pues mejor aún.

Porque el otro canal de consagración está, inevitablemente, en las instituciones o asociaciones, y también en su contexto político. Hay espacios im-



**Con Jorge Perugorria, en una aldea suiza, mayo de 2009.**

portantes, cruciales, como las revistas, las editoriales, que te publican o no con determinada frecuencia, que te presentan en espacios jerarquizados o no, y la prensa misma, que, a veces sin que se comprenda por qué, silencia un libro (o cualquier acción cultural) o le confiere una difusión desmesurada, sobre todo, en el caso de los libros, si están asociados a acontecimientos históricos o políticos. Me refiero a quienes deciden qué escritores pertenecerán a un jurado, o los que asistirán a una Feria del Libro, todos esos son factores creadores de visibilidad, de jerarquías. Lamentablemente, notarán que no he mencionado a la crítica literaria, porque sus espacios son mínimos, su repercusión casi nula. Me gustaría saber cuántos funcionarios han decidido darles importancia a un libro, o a un autor, a partir de las valoraciones de la crítica.

*¿Qué consolida y qué quebranta la autoridad del intelectual cubano a la hora de intervenir en lides políticas del entorno nacional?*

Podemos pensar esa intervención de dos maneras: la primera, ceñida estrictamente al campo cultural, a los problemas políticos que le atañen, y la segunda más abierta, con todos los ciudadanos como posibles interlocutores.

En el primer caso, pueden consolidar su autoridad la solidez, la profundidad de sus planteos, la importancia de sus razones, la mesura de su discurso, la generosidad que se transparente en sus palabras (quiero decir, que sea evidente que no está halando agua para su molino). Podemos suponer que esos mismos argumentos son válidos en el segundo caso, pero sucede que el segundo caso sólo tiene una entidad virtual: no existe en la realidad. Hay una imagen que me gusta mucho, y creo que pertenece a Lévi-Strauss: la del intelectual como animal de zoológico. Es aplicable, por supuesto, no sólo al caso cubano, pero es el caso cubano el que nos ocupa, y dentro del que actuamos. Nuestra actuación política suele ocurrir sólo dentro del campo cultural, y se trata, en lo posible, que esté referi-

da exclusivamente a él. Ello fue muy visible cuando las polémicas desatadas en enero de 2006, y que tuvieron su primer espacio en los correos electrónicos. Cuando la discusión comenzó a abrirse hacia otros foros y problemas de la sociedad, la institución colocó los límites: hablemos de campo cultural, y de nada más. El hecho de que tales debates, y sus consecuencias, no pasaran jamás al espacio de la prensa cotidiana es una constatación material de lo que estoy diciendo.

La figura del intelectual clásico a lo Zola, o, en términos más contemporáneos, a lo Monsiváis, Poniatowska, Saramago, Benedetti, Galeano, entre los de izquierdas, o Paz,

Vargas Llosa, entre los de derechas, creadores de opinión, poseedores de una vasta audiencia ciudadana, no ha sido permitida en la política cubana.

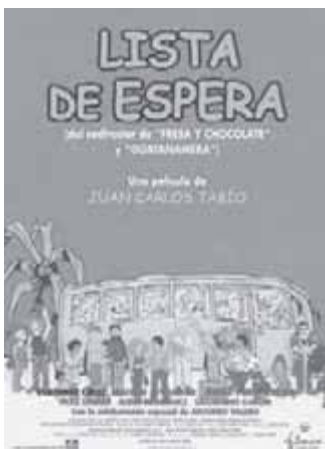
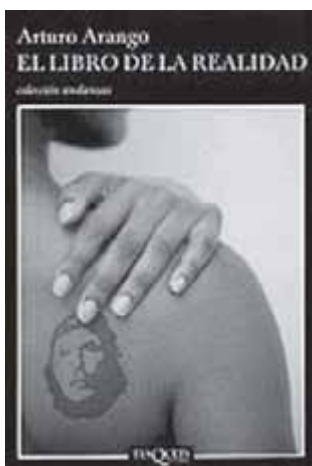
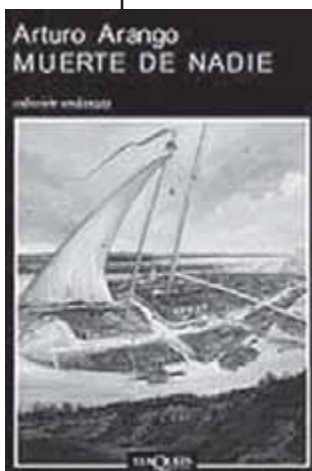
Por supuesto, siempre hay filtraciones, excepciones. En esos casos, se trata de intelectuales que han acumulado un enorme capital intelectual y también político, y cuya fidelidad al proyecto está fuera de toda duda. Ahora mismo, citaré el ejemplo de Fernando Martínez Heredia. No olvidemos que es, también, un intelectual que, justamente por la coherencia de ese pensamiento, padeció censura, marginación. Los criterios de Fernando, hoy, pueden aparecer con cierta naturalidad en un diario como *Juventud Rebelde*. Pero imaginemos un parigual de Fernando con sólo veinticinco, treinta, incluso cuarenta años, sin ese capital político e intelectual acumulado, ¿tendría las páginas de un

diario nacional a su disposición para expresar un discurso revolucionario y crítico? La respuesta es evidente: no. Porque, además, a ello hay que sumarle que una persona de esas edades, con un pensamiento verdaderamente revolucionador, de seguro tendría ideas diferentes a las de Fernando; sería, sin duda, mucho más iconoclasta, o no estaría dispuesto a respetar determinados límites establecidos por el discurso político de la Revolución cubana.

En la Cuba actual, la responsabilidad de los intelectuales es enorme. El país está abocado a transformaciones, a cambios, cuya resultado final desconocemos. Hay muchas fuerzas con intereses distintos, dentro y fuera del país. Desconocerlo es irresponsable; aún más cruzarse de brazos ante modificaciones que puedan ser nocivas en cualquier sentido (hacia una restricción de libertades ciudadanas; hacia la permisibilidad capitalista, por mencionar dos extremos del espectro).

*Además de su fe en las ficciones, ¿cuáles otros pocos creídos lo sostienen?*

La amistad, porque es uno de los pocos sentimientos humanos que puede ser perdurable.



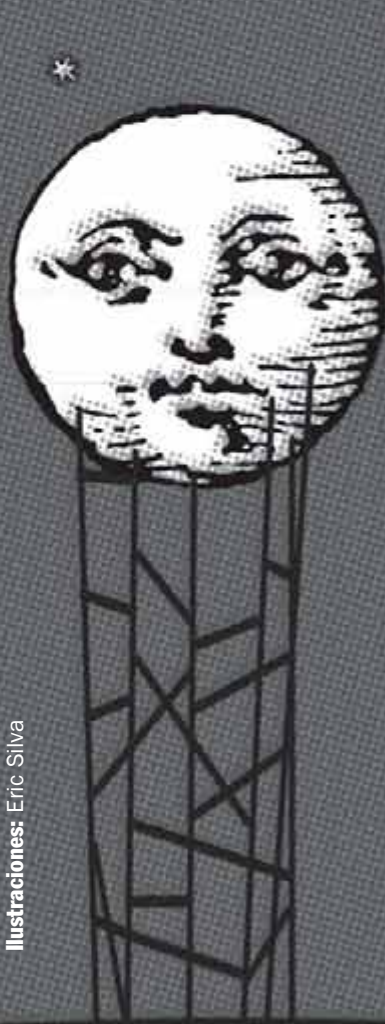


# LOS CUBANOS YA LLEGARON A LA LUNA

**Alfonso Alcalde-Diosdado Gómez**

Profesor del  
Departamento de  
Lenguas y Culturas  
Mediterráneas de la  
Universidad de Jaén  
(España). Su Doctorado  
versa sobre los viajes a la  
luna desde la Antigüedad  
hasta la actualidad.

Ilustraciones: Eric Silva



¡Oh, evasión de plata en nuestro más lejano pensamiento—  
«la Luna visitante»... «los rayos de la Luna»...  
y tocado te hemos!  
McLeish, *Voyage to the Moon* (1969)

**E**n el mundo «real» una nave estadounidense con nombre de dios griego, Apolo, llegó a la luna en 1969. Armstrong y Aldrin fueron los primeros hombres en la luna. Sin embargo, a nuestro atractivo satélite había llegado la humanidad desde tiempos inmemoriales con la imaginación y la literatura. Y ochenta y cinco años antes de la hazaña tecnológica los cubanos habían llegado al astro en un cohete de la mano del atrevido Raimundo Cabrera y Bosch en su teatro bufo *Viaje a la luna*<sup>1</sup> de 1885. Antes ya lo habían hecho en 126 obras, según nuestra investigación *El hombre en la luna en la literatura universal*.<sup>2</sup> Y después lo hicieron 148 obras más.

Frente a dos estudios anteriores sobre esta obra de Cabrera en la Universidad de Ohio, uno de Josefina Inclán<sup>3</sup> y otro de Jill Meredith Lane,<sup>4</sup> que tratan sobre la obra en sí y sobre el género bufo respectivamente, nosotros ofrecemos una perspectiva principalmente temática comparativa.

El tema del hombre en la luna ha sido imaginado, escrito y leído en el mundo entero desde los orígenes de la literatura hasta nuestros días. Ha sido uno de los temas literarios principales del siglo XX en Occidente. Es un sueño que se ha hecho realidad. Nos atrevemos a decir que existen pocos temas literarios más importantes que éste y, sin embargo, todavía no había sido estudiado con suficiente profundidad y rigor. Parafraseando a Claudio Guillén podemos considerar que las figuraciones resueltamente culturales e imaginativas son las que mejor revelan aquellos elementos que nos permiten hablar de una condición humana. Así pues, el hombre en la luna es un tema antropológico im-



portante. Nuestro tema intenta plasmar el mito de la grandeza del ser humano y su capacidad para apropiarse del cosmos.

## Una luna nacionalista y política

Nuestro viaje cubano a la luna pertenece al género del teatro bufo. Contiene una mezcla de comedia breve en verso, música popular original y baile colectivo. Su éxito mayor coincide con el proceso de independencia de la isla respecto de España, en los veinte años que van de la primera guerra en 1868 a la guerra final de 1898. Siguiendo a la profesora Lane,<sup>5</sup> la obra de Cabrera es paradigma de este teatro cubano independentista. Proporciona un espacio social clave en el que imaginar y articular la *protonación* cubana encabezada por la clase blanca criolla, y aportando de manera considerable la interculturalidad de la etnia afroamericana. Encontramos los sones de la guaracha y el danzón, los personajes del negrito y la mulata. Este género teatral, pues, es típicamente cubano.

Raimundo Cabrera (1852-1923) era miembro de la Junta Central del Partido Liberal Autonomista y autor, además, del mejor libro escrito sobre la Isla en su época: *Cuba y sus jueces* (1887) en el que defiende los derechos de la isla a ser libre. Fue admirador del espíritu revolucionario francés y estadounidense, lo cual implicó también un buen conocimiento de su historia y cultura. Así, poco después del éxito de estas obras escritas durante la república española, en 1892 viajó a Estados Unidos y escribió sus investigaciones en una obra con el nombre de este país.<sup>6</sup>

En una Cuba todavía española, nuestro escritor se atrevió a hacer, en medio de la sátira cómica, un alegato a la libertad y una dura crítica de la sociedad y el gobierno colonial. Encontramos un reflejo claro del imperialismo traspasado al satélite. Al llegar arriba dos personajes antagónicos se disputan la toma de posesión de aquel nuevo mundo. Son el piloto Carlos y el francés Mr. Floripan. Aquel intenta ser el primero en poner una bandera. Sin embargo, un periodista intenta calmar los ánimos de los viajeros a la par que hace una crítica a España:

Cese al punto vuestra saña

y no haya riña ninguna.

Que no suceda en la luna

lo que en las islas de España.

Y esta escapada a la Luna no es casual. El satélite es uno de los lugares de la utopía de la libertad por excelencia. No en vano, un inglés, de sobrenombre Aratus, escribió en 1793 *A Voyage to the Moon* con el significativo título *Strongly Recommended to All Lovers of Real Freedom*. Recordamos que la literatura utópica propiamente dicha nace en el Renacimiento. Desde entonces, muchos viajes literarios a la Luna han tenido esta perspectiva. Queremos destacar aquí la luna utópica del *Somnium* latino (1541) del jesuita erasmista Juan Maldonado y las lunas extrañas de Francis Godwin (1638) y Cyrano de Bergerac (1657)<sup>7</sup> que son, como veremos más adelante, claras referencias intertextuales con la comedia cubana. Precisamente estas dos lunas son eminentemente políticas y hasta librepensadoras.

El primer antecedente de una obra política y nacionalista lo encontramos en la novela española escrita en latín por Juan Maldonado. Hace una defensa política y religiosa del emperador Carlos V. Existe también cierto orgullo nacionalista. España domina Europa y un nuevo mundo allende los mares. Estamos ante un nuevo César y un nuevo imperio que pueden hacer realidad una nueva edad de oro. Se renueva así el sueño utópico romano. Es un tema recurrente en la literatura española de la época.<sup>8</sup>

Antes, en 1532, François Rabelais en el *Pantagruel* manifestó que la conquista del espacio sería una realidad en el futuro de la Humanidad. Ello suponía una apoteosis del ser humano, algo muy propio del humanismo renacentista.

En 1638 tenemos otra obra política y nacionalista en *The Man in the Moone* del inglés Francis Godwin, que fue muy conocida tanto en su versión inglesa como en la francesa.<sup>9</sup> El protagonista Domingo **Gonzales** hace propuestas sobre política y religión que se pueden considerar arriesgadas. Le dice a su gobierno cómo debe actuar en su política colonial. En 1638 John Wilkins, en *The Discovery of a World in the Moone*, defiende razonablemente la existencia de vida en la Luna y propugna seriamente la conquista inglesa del satélite.

Edgar Allan Poe publicó en 1835 un viaje rebelde, titulado *Hans Phall*, que critica a los científicos conservadores que no se atrevían a considerar en serio un proyecto para la llegada del hombre a la Luna. Pide desde la sátira una reflexión política y científica sobre un viaje real a nuestro satélite.

El viaje lunar de Verne abandonó la sátira. Se centra en dar respuesta al reto humano: volar al espacio y conquistar un nuevo mundo. Nos lo dice así en el capítulo XX de su *Autour la Lune* (1869):

Depuis la tentative de Barbicane, il semblait que rien ne fût impossible aux Américains. Ils projetaient déjà d'expédier, non plus une commission de savants, mais toute une colonie vers les rivages sélénites, et toute une armée avec infanterie, artillerie et cavalerie, pour conquérir le monde lunaire.

En el aspecto ideológico y político Verne se muestra conservador y defensor de los imperialismos del momento. Cree en las grandes posibilidades de Estados Unidos y confía que en ellos se cumpla el gran sueño de la humanidad: viajar a la Luna.

## Una luna romántica

El viaje es un trámite para conseguir la evasión. La necesidad de ésta procede de la tensión política en la última colonia española en América. El gobierno de la República de España está gobernando muy mal. En la isla existe una fractura política y social. Raimundo Cabrera escribe una obra con crítica social y política, pero también con romance, pueblo, costumbres nacionales y evasión.

La psicología elemental humana nos lleva a considerar el afán de evasión, el anhelo de volar. Por esto «estamos en la luna», volamos al cielo y llegamos al astro más cercano.

En las *Historias verdaderas* (ca. 150 d. C.) de Luciano de Sámotacia la finalidad había sido la evasión de la



fantasía, especialmente para intelectuales. Atractivos de su obra son: la extrañeza del tema, la gracia de la intención del autor, las mentiras verosímiles, la parodia de los relatos de viajes.

En el *Hans Phaall* de Poe, la aventura es voluntaria. Su salida es casi una huida. Los problemas de su negocio, la desilusión de su matrimonio, algunos enfrentamientos con conciudadanos y el deseo de libertad llevan a Hans a dejarlo todo para vivir una aventura arriesgada. Sabe que le puede costar la vida, pero que le hará, a su entender, feliz. Éste es el riesgo y la evasión de los románticos.

Hans Phaall es un héroe romántico que busca la libertad fuera del mundo, en la Luna. Mucho de esto tiene el Carlos de Raimundo Cabrera. Es un personaje pesimista con la triste realidad de la Cuba del momento. Su solución es la escapada y convence a los variopintos personajes del Campo de Marte habanero para subir a la Luna en el cohete a pilas del francés Mr. Floripan en busca de una existencia más suave y feliz.

Carlos se enamora de Leonora, la reina de la Luna. Entonces la reina y las demás lunáticas empiezan a despertar de su metafórico letargo. Las lunáticas habían vivido sin varones desde hacía siglos y los echaban de menos. Es una novedad temática muy interesante. Así que, al final, en el regreso a la Tierra, todas se emparejan y viajan con sus hombres. La novela sueca de Johan Krook, escrita en 1741, *Tankar om jordens skapnad, eller Fonton*

*Freemassons äfwentyr* [Pensamiento sobre la creación de la Tierra o aventuras de Fonton Freemasson], nos habla del primer romance entre un hombre y una selenita. Poco después, la novela francesa de Charles-François Tiphaigne, *Amilec* (1754), ya nos había mostrado el regreso de un viajero con su amante selénica. Ahora este detalle temático, como en otras ocasiones, se retoma mediante la hipérbole. Todas las mujeres de la Luna vienen aquí enamoradas. En la novela de Godwin, todos los reyes supremos se habían llamado Irdonozur y pertenecen a una dinastía de origen mixto: un varón terrestre y una reina lunar.

Nuestro héroe romántico Carlos se rodea del pueblo cubano y llena el cohete de prototipos nacionales. Así encontramos a Juan el jugador, el chino inmigrante, el joven educado en Pensylvania que apenas sabe inglés, el joven vividor y tísico (que se presenta como el «quidan»<sup>10</sup>), el prestamista usurero, el policía corrupto y el gacetillero analfabeto. Y por el Parque de Marte desfilan también un catalán y un gallego con sus acentos respectivos caricaturizados para la risa. Hay un ejecutor de apremios que tiene que ir a la Luna detrás de un propietario arruinado por los impuestos coloniales. Está un periodista liberal que hace críticas al gobierno y por eso está censurado y tiene bastantes problemas. Salen mendigos, a los que aprovecha el autor para la crítica sociopolítica, y los pobres maestro de escuela y guajiro, el campesino cubano. La mujer cubana se queja de su tristeza y falta de fe. Y en la Luna intervienen un negrito cómico, una negra y una mulata, que se juntan para cantar. Estos son personajes típicos de la comedia bufa cubana.

## Una luna satírica y cómica

La utopía suele necesitar de la sátira para expresar su proyecto transformador. Cabrera acudió a ésta para presentar su crítica sociopolítica como contrapunto de los errores coloniales españoles.

Tampoco es la primera obra satírica ni cómica de la historia del tópico del hombre en la luna. La sátira más importante y genial a nuestro juicio sobre el hombre en la luna había estado en las *Historias verdaderas* de Luciano de Samósata. La risa que necesitaba Luciano era la de la ironía y, en un grado mayor, la de la subversión. Es una risa que debía trastocar el universo literario que habían propagado los mitos y las creencias «supersticiosas». Así pues, tenía que recurrir a lo ridículo, a lo extravagante, a lo absurdo, a lo chocante. Para materializarlo acudió a la tradición literaria clásica, sobre todo a Aristófanes.

La sátira de la novela griega conlleva la crítica de las costumbres, como ocurre en la luna de Cabrera, aunque éste también las alaba. La guerra por el colonialismo es un defecto de la civilización helenística. La sociedad tiene ricos y pobres, aunque no muestra tensiones por ello. Los gustos son extraños, lo cual relativiza los gustos helénicos. Existen muchos elementos agrarios en la risa paródica: animales, vegetales, productos alimenticios. Pertenece a una corriente literaria que tiene un amplio sustrato popular. Las burlas parecen

propias de campesinos. En la comedia cubana también aparece el humor popular y campesino.

Siglos después descubrimos en el Renacimiento una comedia con paralelismos respecto a la cubana: *The Woman in the Moon*, del inglés John Lyly (1593). La presencia del ser humano en la Luna es un tema secundario en esta comedia inglesa. Se menciona en el prólogo y aparece en el acto V. El argumento de la obra se basa en dos mitos: el clásico de Pandora y el medieval del hombre en la Luna.<sup>11</sup> El autor conjuga así las fuentes clásicas y las inglesas autóctonas, lo cual es una tendencia de la literatura isabelina.<sup>12</sup> La parodia de *Woman in the Moone* se centra en la poesía bucólica y en la ideología que ella encierra. La poesía bucólica es elitista, defiende a los gobernantes, evade los problemas. Es inmovilista y tradicionalista. Riéndose de ella, nuestro dramaturgo opta claramente por el cambio y la superación que encarnaba su reina Isabel I. Es su apuesta política. De manera parecida, la comedia bufa hace una defensa del nacionalismo cubano, a partir de la proposición de un reino femenino en la Luna.

Las *Noticias de las regiones de la Luna* es parte de la *Satyre Ménippée De La Vertu Du Catholicon d'Espagne* (1594). La obra es una sátira política contra España. El prefacio es bastante interesante para nosotros puesto que cita antecedentes literarios de su vuelo extraterrestre: *Pantagruel* de Rabelais, *Icaromenipo* de Luciano, *Aves* de Aristófanes, *Somnium* de Cicerón, los mitos de Perseo, Enoc, Elías, Rómulo y una historia del noble Vertugalin. Los personajes que suben son cuatro. Las personas que encuentran son ideas platónicas de hombres terrestres, pero son muy satirizadas. Visitan la Luna entera en cuatro etapas, correspondientes a cuatro reinos. Como la luna sandunguera, esta luna francesa es variopinta en sus personajes. Reinas, alquimistas, gendarmes, abogados, etc., recorren las páginas de este mundo subvertido y crítico con el mundo de abajo. La vuelta es directa a su casa, de manera parecida al retorno al Parque de Marte en la Habana. Esta obra confirma que los autores renacentistas conocen bien la historia del tópico y la aprovechan para sus fines. Es la primera obra sobre nuestro tema escrita con extensión en francés.

Cyrano de Bergerac publicó en 1657 una de las obras lunares más famosas y mejor escritas: *Histoire comique contenant les États et Empires de la lune*, también conocida como *Voyage dans la lune*. El protagonista francés Dyrcona parte de la norteamericana Quebec para ir a la Luna. Es el primer vuelo que parte de un lugar de América. En el astro disfruta de su libertad y de la hospitalidad de un amigo. Los hombres selénicos sólo se alimentan de coles que han muerto y del olor de los condimentos. Creemos que esto es una alusión grotesca de la dieta pitagórica. El escritor francés se burla de España: todos los simios de la Luna van vestidos como los españoles. España representa para Cyrano la tradición católica que él rechaza. La sociedad selénica no es utópica, sino distópica. Es un contraste con la sociedad europea. El protagonista llega a sentirse un monstruo porque lo consideran

un animal, es mascota de una reina de la Luna. Además, está rodeado constantemente de esas bestias humanas que lo discriminan y menosprecian. Si repasamos la historia de nuestro corpus, el errante parisino es el segundo protagonista que sufre. El primero había sido Luciano en sus *Historias Verdaderas*, que participó en una guerra contra el Reino del Sol, fue apresado y casi se casa con un hijo del rey. Solamente Luciano y Dyrcona experimentan un rechazo contra la figura y las costumbres de los seres lunares. Sus pequeñas tragedias son catárticas. Mucho de esto encontramos también en la luna cubana.

Aunque los viajeros cubanos tenían grandes esperanzas en la Luna, que suponen la motivación mayor durante el primer acto, en la segunda parte esas esperanzas se trastocan porque la luna que encuentran es demasiado extraña.

Pronto averiguan por la reina Leonora que un diluvio arruinó la Luna y frenó su evolución hacia unos trescientos años. Nótese que coincide con el tiempo en que Cuba fue conquistada por los españoles. Y este fenómeno es muy curioso porque es un motivo único en las historias lunares. Creemos que esta idea original tiene sus raíces tanto en los razonamientos científicos de los recientes viajes lunares de Julio Verne como en las creencias populares afroamericanas. El genio francés ya había expuesto en su *Autour la lune* de 1869 la teoría del origen atmosférico de la Luna que permitió antiguamente la vida en la superficie. Así, el científico Barbicane dice en el capítulo XVIII, tras dudar varias veces sobre la atmósfera lunar:

L'atmosphère enveloppait le disque d'un manteau fluide. Les vapeurs s'y disposaient sous forme de nuages. Cet écran naturel tempérait l'ardeur des rayons solaires et contenait le rayonnement nocturne. La lumière comme la chaleur pouvaient se diffuser dans l'air. De là, un équilibre entre ces influences qui n'existe plus, maintenant que cette atmosphère a presque entièrement disparu.

En las creencias ancestrales el tema del hombre que vive en la luna aparece en el pueblo guaraní y los amerindios de Martinica, donde se habla de la vegetación lunar.<sup>13</sup> En África surge en los relatos folclóricos de Angola, el pueblo bosquimano y el hotentote.<sup>14</sup> En este continente el mito del Diluvio tiene tantas formas como tribus viven en el continente negro. En el bajo Congo, por ejemplo, se cuenta que hace muchos años el Sol encontró a la Luna y le tiró barro para apagar su brillo. Entonces se produjo un diluvio y los hombres supervivientes se convirtieron en monos. En América el mito del Diluvio está todavía más extendido. Cristóbal Colón, al tocar el golfo de Paria en 1498, observó que los indígenas veneraban el que llamaban «árbol de la vida». Según ellos, de sus frutos había vuelto a nacer el género humano después de ser destruido por un gran diluvio, del que sólo se salvaron un hombre y una mujer.

El antiguo paraíso lunar es ahora un reino femenino. Sólo lo habitan mujeres. Y reinas selénicas habían aparecido en la comedia de John Lyly, en la *Sátira menipea en virtud del Rey Católico de España*, de

alguna manera en la novela de Godwin, en la historia de Cyrano. Y además, hay reinas en *Urania*, poema satírico de 1612 escrito por William Basse, donde el reino es gobernado por la protagonista que influye sobre las mujeres de la Tierra; en *News from the New World Discovered in the Moon*, comedia de Ben Johnson (1720); en *Le char volant et relation d'un voyage dans la lune*, novela de 1783 escrita por Cornélie Wouters, baronesa de Wasse, con cinco reinas y sólo mujeres.

Y llevan una vida con supuestas ventajas. La reina de la Luna, Leonora, les muestra que pueden encontrar la felicidad, pero que deben acostumbrarse a las restricciones. La riqueza había sido abolida y también el dinero y las casas de empeño. No existen los alimentos para no enfrentar los derechos de consumo. No pueden comer ni un buen plátano. Allí son de piedra. Se ha suprimido la sed. Es una solución radical de las selenitas que es original. Sin embargo, en 1623, Charles Sorel había iniciado en la historia de los viajes literarios a la Luna el problema del hambre en su novela *Histoire comique de Francion*. Cyrano de Bergerac inventó que los hombres selénicos sólo se alimentan de coles que han muerto y del olor de los condimentos, en lo que nos parece una alusión grotesca de la dieta pitagórica. Y sobre el hambre en la Luna también tenemos el antecedente de Rudolf Raspe en sus *Aventuras del Barón Münchhausen* de 1785. Los seres humanos de la Luna son llamados en su lengua «criaturas que cocinan». Pero, aunque se llamen así, los selenitas sólo ingieren alimentos doce veces al año y, por tanto, cocinan muy poco. Esta peculiaridad tiene como ventaja principal, según el narrador, el ahorro económico y, por tanto, el equilibrio social, que es lo que también reivindica, en principio nuestro escritor cubano.

En el *Viaje a la luna* de Cabrera no existen las medicinas porque se han suprimido las enfermedades,<sup>15</sup> los médicos y los muertos. Creemos que aquí es la luna de Godwin el referente principal del texto cubano. En ella no existen los asesinatos puesto que, incluso, las cabezas cortadas se pueden recolocar; no existen los castigos porque no se cometen faltas graves; no existen los abogados ni los médicos; no existen las enfermedades y la muerte es feliz. En la Antigüedad la mayoría de los viajes a la luna son tras la muerte. Por tanto, nuestro satélite era un lugar para los muertos. En relatos populares, como en el bosquimano mencionado arriba, se habla de esto. Plutarco llega a hablar de una doble muerte, una en la Tierra y otra allí.

Por otra parte, el griego Luciano ataca el miedo irracional a la muerte y a la vida ultraterrena. La muerte en su relato no es traumática, lo cual es una idea relacionada en positivo con el epicureísmo. Incluso, resulta que el rey de la Luna, Endimión era un rey griego que ahora sigue viviendo allí sin mencionarse su posibilidad de muerte. En esta línea, en el *Orlando furioso* del italiano Ariosto hay un personaje que está allí sin haber muerto: el evangelista Juan. Luciano y Ariosto son antecedentes de esta solución radical sobre la inmortalidad de las mujeres selénicas. Tras la destrucción

del diluvio lunar, allí arriba desaparece la muerte. Lo femenino supone la fertilidad, la procreación y la vida. Esta luna bufa es un lugar vital, pero algo triste porque le faltan alicientes para la vida.

Resulta que no nacen niños, no existe el matrimonio, ni los suegros, ni los divorcios, ni las causas de adulterio. Parece lo ideal, pero, sin embargo, para las selenitas acaba siendo aburrido. Recordemos que la primera sociedad lunar homosexual fue la helénica de *Historias verdaderas*. Luciano sólo había imaginado varones selenitas. Y hemos señalado arriba historias donde sólo hay mujeres y no hay, por tanto, matrimonios. El de Samósata rechaza el matrimonio, el cual convierte en un absurdo homosexual (al menos desde la perspectiva de entonces). Esta burla del matrimonio es típica del cinismo, que criticaba la organización social de su tiempo.

La solución al problema matrimonial que dio Daniel Defoe en su *Consolidator* (1705) es una máquina. *Cogitator* evita la confusión de pensamiento. Previene los matrimonios equivocados, los duelos o las riñas. Controla la ambición desmedida, guerras, etc. También cura problemas sentimentales. Las selenitas no tienen propiedades y así no pagan impuestos, lo cual sería el sueño de muchos cubanos. Las mujeres han suprimido muchos elementos negativos, pero a costa de sufrir sus consecuencias también perjudiciales: la pobreza, la vejez o la soledad familiar. Fíjese que ésta es otra solución radical de Raimundo Cabrera y que la revolución comunista cubana asumió en parte.

Estos defectos por activa o por pasiva son los propios de aquella Cuba en crisis. La crítica sociopolítica es, pues, notoria y atrevida.

Al final, la libertad lunar es incómoda para los terrestres. Como en la novela francesa, los viajeros sienten nostalgia de su tierra y prefieren volver:

Pero en Cuba tropical,  
aunque la vida es horrible,  
tiene encanto irresistible  
el sabroso platanal.

La dicha se encuentra aquí,  
y se ha perdido en la Habana...  
mas, hija, el que se aplatana  
vuelve a Cuba ... porque sí.

Luciano dio una solución parecida. El contraste con la esperada felicidad «humana» es muy grande. Las esperanzas de una vida mejor o el miedo a una vida peor tras la muerte no están en la Luna. Están, según el razonamiento irónico, en la misma Tierra.

## Imaginación y ciencia

La luna fantástica de Cabrera hace una concesión a la ciencia, seguramente por influencia de Verne y su cohete lunar. La forma de subida es un cohete (wagon le llaman) impulsado por electricidad a pilas, que es invento de un francés llamado Mr. Floripan, que de alguna manera nos recuerda al estudioso francés Michel Ardan del viaje de Verne. Este detalle es otra novedad curiosa que aporta nuestro sabio cubano. Es el primer cohete eléctrico que sube a la Luna, fruto posiblemente de la efervescencia de los inventos eléctricos del siglo.

Nótese que el cohete de Verne no era eléctrico, sino impulsado con pólvora por un gigantesco cañón. En el siglo XVIII había nacido la segunda etapa en la historia de nuestro tópico: la que incorpora métodos científicos para la llegada a la Luna. Estas obras suponen un esfuerzo tecnológico que permite el vuelo planetario sin problemas. Después de la comedia de Cabrera se repetirán algunos artefactos eléctricos como medios de subida, aunque no es el sistema más utilizado en la historia moderna del tópico. Así, Pierre de Selenes en la famosa novela *Un monde inconnu* de 1896 se plantea el uso de electricidad en la Luna. En 1957 Caliope Venizélou muestra en *TO MUSTIKO TOU SOFOU [El secreto del sabio]* cómo van tres niños en un aeroplano-submarino eléctrico construido por un sabio. En 1965 Stanislaw Lem en su *Polowanie* (La Caza) nos plantea un mundo futurista con naves espaciales tan frecuentes como ahora los aviones y con motor eléctrico. Y la famosa *2001: Odisea en el espacio* de 1968, de Arthur C. Clarke nos presenta una nave enorme que pasa por la Luna para investigar una antena colocada por alienígenas. Nuestro sabio cubano conjugó la imaginación con la ciencia, aunque ésta tiene una importancia menor que en muchas otras obras sobre la subida a la Luna. Pensamos que Cabrera hace una concesión a la moda científica impulsada por Julio Verne veinte años atrás, que por otra parte añade verosimilitud a la historia y la hace atractiva a una sociedad que empezaba a ser admiradora de los ade-

lantos tecnológicos en cuya carrera estamos hoy inmersos.

El hombre científico en la Luna luchó por una conquista real con artefactos, pero sin menospreciar el mito. La ciencia-ficción no abandonó la imaginación, es más, la empleo para atraer al lector. Esta es la clave del éxito de las novelas de Jules Verne o de H. G. Wells. Podemos decir que el tema evolucionó conjugando las perspectivas y aspiraciones de los lectores junto con las innovaciones y puntos de vista. Este juego entre la escritura y la lectura permitió que «el hombre en la Luna» fuera ganando fama y se renovara a cada momento.

La obra bufa de Raimundo Cabrera es bastante original. Introduce varias novedades temáticas en la historia del tema del hombre en la luna: el cohete eléctrico, el diluvio lunar, la inmortalidad y salud lunar, la venida masiva de mujeres lunares emparejadas. Esta imaginación desbordante crea una comedia divertida y muy atractiva, no sólo para los cubanos de la época, sino para cualquiera. Por otra parte, el autor es consciente de la historia del tópico literario y sigue ideas de obras anteriores, como hemos demostrado de forma extensa en este artículo. Nos parece que las relaciones más notorias son con las obras de Francis Godwin, Cyrano de Bergerac, Allan Poe y Jules Verne. Cabrera fue buen admirador de franceses y estadounidenses, según hemos señalado arriba.

## Notas

<sup>1</sup> R. Cabrera, *Viaje a la Luna*, La Habana, Imprenta El Demócrata, 1885. Existe una segunda edición de 1888 y también se conoce como *Del parque a la luna*. Así es como aparece en una antología del teatro bufo: R Leal, *Teatro bufo, siglo XIX*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975, pp. 125-183.

<sup>2</sup> A. Alcalde, *El hombre en la luna en la literatura universal*. Jaen, ed. electrónica, 2002. La obra y otros materiales de la investigación están en el sitio web <http://www.hombreenlaluna.com>

<sup>3</sup> J. Inclán, «Un precursor de los astronautas» en A Gutierrez, Alba-Buffill (ed.), *Festschrift Jose Cid Perez*, New York, Senda Nueva de Eds., 1981, pp. 83-94.

<sup>4</sup> J. Lane, *Cubans on the moon, and other imagined communities* (cap. 5). En G. Harper, *Comedy, fantasy and colonialism*. London: Continuum International Publishing, 2002 pp. 73-88.

<sup>5</sup> J. Lane, cap. cit., pp. 73-74.

<sup>6</sup> Luisa Campuzano se ocupa de este episodio de la vida de Cabrera en su capítulo Norteando el fin de siglo: viajeros/as cubanos/as a los Estados Unidos (1890-1900). En L.H. Zamudio (ed.), *Espacio, viajes y viajeros*. La Habana, Aldus, 2004, pp. 90 ss.

<sup>7</sup> Existen varios estudios que relacionan estas dos obras. Destacamos el siguiente: Piaffet, M.-C., «Godwin et Cyrano: deux conceptions du voyage» en *Dalhousie French Studies*, 1997, n° 39-40, pp. 45-57

<sup>8</sup> Cf. Asensio, E. y Alcina, J. F., *Paraenesis ad literas: Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980.

<sup>9</sup> *The Man in the Moone* fue una obra de rápido y notable éxito, traducida a varios idiomas. La traducción francesa de Baudoin (1648) fue la más extendida y la que conocieron Cyrano, Poe y Verne. En 1768 se habían realizado 24 ediciones en cuatro lenguas: inglés, francés, holandés y alemán. La primera traducción española se hizo en 1768 con el título *Aventuras de Domingo González en su extraño viaje al mundo lunar*, y rezaba «traducción directa del inglés por Domingo Manfredi Cano». Su difusión con el pseudónimo del protagonista, en la primera edición de Londres en 1638 y con las iniciales del autor en la segunda de 1678 impidió conocer la verdadera autoría hasta después de Julio Verne.

<sup>10</sup> En una versión vulgar del *quidam* latino, que se refiere en español a un sujeto indeterminado y despreciable.

<sup>11</sup> Sobre esta leyenda medieval, remitimos al estudio que hacemos en el capítulo sobre la literatura popular en nuestra obra citada *Hombre en la luna en la literatura universal*

<sup>12</sup> Recordamos que el periodo isabelino en Inglaterra abarca desde 1576, cuando se inaugura el primer teatro público y acaba en 1642, cuando estos teatros se cierran. La obra de John Lyly ocupa el reinado de Isabel I durante el cual se consolida el absolutismo y el anglicanismo.

<sup>13</sup> Cf. Métraux, A., *Bulletin of the Bureau of American Ethnology*, CXLIII (3), p. 93; *Le végétal dans la vie des Amérindiens*, Fort-De-France, Ed. MDAP, 1994

<sup>14</sup> Cf., respectivamente, Chatelain, H., *Folk-Tales of Angola*, Boston-New York, 1894, 131 n° 12; Bleek, W.H.I., *Reynard the Fox in South Africa or Hottentot Fables and Tales*, London, 1864, 72 n° 33; Prada, I. M. de, *La niña que creó las estrellas. Relatos orales de los bosquimanos*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2001.

<sup>15</sup> Si relacionamos esta idea, vemos que la capacidad sanadora de una divinidad lunar arranca de la fenicia Astarté, la cual en su culto egipcio conoce los secretos para provocar las enfermedades y para restablecer la salud.



# Las fronteras

Serie Negra con  
tumbao, guajira,  
*I love too much*,  
grabado.

## Introducción

Lydia Cabrera es la primera escritora que plasma su creación literaria sobre el elemento africano, constitutivo de la sociedad y la cultura cubanas, generando un espacio narrativo que se configura como un lugar fronterizo, abierto y osmótico, en el cual se producen continuas encrucijadas entre elementos distintos, hasta opuestos, que entablan una relación desjerarquizada, que no elimina las diferencias sino que las integra y valora (de Toro: 17).

Me he adentrado en la complejidad del universo narrativo de esta escritora precisamente a partir del concepto de frontera, sobre el cual varios críticos a lo largo de la historia han desarrollado teorías, como François Lienhard, Gérard Genette y Roland Barthes. Sin embargo, mi hipótesis es que es posible estudiar la conformación fronteriza de este espacio narrativo utilizando la primera for-

entre elementos heterogéneos, que se funden y armonizan, ofrecen el retrato de una realidad siempre múltiple y cambiante.

## Tradición y creación original

El mito y el cuento no pueden existir simultáneamente en el mismo tiempo y espacio, afirma Vladimir Propp en *Las raíces del cuento* (Cuervo: 7). Sin embargo, en Cuba la teoría de Propp se pone en tela de juicio, ya que el espacio sagrado y el profano han convivido y siguen conviviendo simultáneamente entrelazados, ambos permanecen en la conciencia y vida del negro esclavo primero y del mulato criollo en un segundo momento. De este extraño acoplamiento emana un espacio maravilloso en la realidad cubana que se rige por diferentes códigos y que permiten, utilizando las palabras de Alejo Carpentier, «una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inad-

# narrativas de Lydia Cabrera: heterogeneidad y devenir

mulación de ese concepto; es decir, la categoría platónica del *metaxý*.

Con este término, cuya traducción es «entre», el filósofo griego define un espacio intermedio entre los dos lugares estáticos teorizados por Parménides, el del Ser y el del No Ser (*El banquete*, 202 d-e). Platón acoge en el Ser la multiplicidad (*héteron*) y el devenir (*metaxý*), que son precisamente aquellos aspectos del mundo que Parménides había negado porque contradecían la unidad y la imutabilidad del Ser. Rompiendo el esquema parmenideo, Platón abre entre el sendero del Día (el ser es) y el sendero de la Noche (el no ser no es), el reino del *metaxý*, en el cual las cosas son y no son porque devienen (Galimberti: 117).

Entre los diferentes lugares fronterizos en los que la construcción narrativa se articula, he elegido considerar las fronteras narrativas que se generan a partir de la recuperación del mito africano. Lydia Cabrera retoma el mito perteneciente a la tradición religiosa yoruba como relato, renueva y recrea su núcleo original añadiéndole historias originales y adaptándolo a la especificidad cubana. Al mismo tiempo, recupera el mito también como vivencia, englobando en el texto la música, elemento imprescindible de la vida social y religiosa africana. Los rasgos de novedad introducidos se hallan sobre todo a nivel estructural y estilístico, porque la escritora acuña el lenguaje más adecuado para retratar el sincretismo y la idiosincrasia del mundo cubanos. Quisiera evidenciar cómo el espacio narrativo de Lydia Cabrera adquiere las mismas características del *metaxý* platónico, configurándose como la dimensión del devenir: un lugar intermedio en donde el encuentro continuo

## Margherita Cannavacciuolo

vertidas riquezas de la realidad» (Carpentier: 132, en Cuervo: 7).

En la obra literaria de Lydia Cabrera la dicotomía entre mito y cuento se niega, porque los dos confluyen hasta coincidir. El mito se presenta ante Lydia Cabrera como el instrumento que más adhiera al sincretismo e hibridismo afrocubanos y, por lo tanto, el que mejor es capaz de reflejarlo. A través del discurso mítico la autora, por un lado, presenta la visión que la colectividad afrocubana tiene de la realidad y, por el otro, la forma mítica se configura como el vehículo expresivo más adecuado para lograr la poeticidad y describir la particularidad de la híbrida y sincrética realidad afrocubana.

La religión yoruba y la literatura sagrada de Ifá constituyen la fuente principal de la que se alimentan los cuentos de Lydia Cabrera. Son precisamente las historias sagradas de los patakines, y los valores que ahí se vehiculan, junto al folklore popular, lo que más inspira sus textos. El mito aparece en su narrativa de varias formas. En algunos casos, la autora recoge el núcleo mítico originario, tal como lo ha escuchado de sus informantes, y lo traspone al texto escrito interviniendo solamente a nivel lingüístico, para que resulte más comprensible al lector. Los cuentos «El algodón ciega a los pájaros» y «Obbara miente y no miente» constan de un solo núcleo constituido por historias míticas acerca de episodios de la vida de los orishas, y ofrecen un ejemplo de versiones levemente retocadas de las imágenes de Ifá o de patakines que Lydia

Doctorada a comienzos del presente año por la Universidad Ca' Foscari de Venezia, con una tesis titulada «Las encrucijadas de Lydia Cabrera en sus cuentos».

Ilustraciones:  
Paulina Márquez

**Serie Negra con  
tumbao, guajira,  
I love too much,  
grabado.**

Cabrera extrae de la tradición oral africana.<sup>1</sup> Cuando el propósito es sobre todo conservar el relato originario africano, la labor es básicamente reparadora: la autora, después de penetrar en su médula, los limpia, y pule la lengua, completa su estructura, dota de sustancia a sus personajes, aclara su argumento y, de este modo, restaura su sentido (Castellanos: 102).

En otros casos, Lydia Cabrera, gracias a su arte literario, elabora los cuentos fundiendo diferentes versiones de la misma leyenda africana en un solo cuerpo con el fin de crear un producto nuevo, como sucede con «El cangrejo no tiene cabeza», en el cual se ofrecen distintas hipótesis acerca del origen del mundo y de los hombres. A veces, la autora elabora materiales que no proceden de ninguna fuente exclusiva sino de una pluralidad de ellas alrededor de un protagonista común, obteniendo una trama más complicada, constituida de núcleos narrativos completamente independientes. Así ella teje «Taita Hicotea y Taita Tigre», que consta de tres unidades narrativas autónomas con una trama perfectamente estructurada en la cual se distinguen la introducción, el desarrollo y el desenlace. Cada una de estas partes puede constituir un cuento independiente por sí solo y la unidad se logra por el personaje de Jicotea, que aparece en las tres narraciones, y por la presencia de un narrador omnisciente que va hilvanando los sucesos.

Dejándose arrastrar por el encanto de estos mitos, hay veces en las cuales Lydia Cabrera empuja su habilidad literaria un poco más allá de la simple tarea restauradora, añadiendo al núcleo tradicional africano episodios surgidos de su fantasía creadora, amplificando la trama o las descripciones e introduciendo adornos complementarios. Este es el caso de «Bregantino Bregantín», que se compone de una parte inicial, cuyo protagonista es Lombriz, creación original de Lydia Cabrera, un núcleo narrativo central africano (hombre-toro), y un relato mitológico que se inserta en ese episodio central (amor entre Ochún y Ogún) (CN 37). Una palabra o frase, o bien un contenido particular, ofrecen a la autora la posibilidad de insertar otro nivel en la narración, generando una estructura acumulativa que bien refleja los cuentos africanos, en donde a un episodio inicial se pueden ir sumando otros *ad infinitum*. De ese proceso procede el sincretismo narrativo de los textos, que bien refleja el sincretismo típico de la sociedad afrocubana.

Dentro de la amplia gama de mitos africanos, Lydia Cabrera elabora sus propios y legítimos patakines, inspirándose en el modelo africano, tanto que resulta difícil distinguir entre cuentos pertenecientes a la tradición y cuentos fruto de la creación autorial. La autora expone su interpretación personal acerca de la creación del hombre y del origen de las diferentes razas («Hay hombres blancos, pardos y negros», PQ), provee una original versión del nacimiento del día y la noche elaborada por la tortuga Jicotea («Jicotea una noche fresca», A), y presenta por primera vez la irónica historia del nacimiento de los diablos («Más diablo que el diablo», CA 53). En las creaciones autoriales la absoluta



libertad creativa y poética da vida a textos en donde la autora funde sabiduría popular y refinado lirismo, creando relatos míticos acerca del origen del universo y de los astros. Se lee que «por el cielo anda una serpiente que se traga a la Luna cuantas veces la encuentra. A esto le llaman los científicos eclipse », y que «el Sol y la Luna se amaron. Tuvieron muchos hijos, las estrellas. Pero el Sol se los comía y la Luna lo abandonó para salvar a sus crías y tranquila sacarlas a pasear por los campos de la noche» («De astronomía. Notas de un alumno del Colegio de San Salvador», CA 224).

A la hora de recuperar el legado mítico africano, Lydia Cabrera lo adapta a la especificidad cubana, poniendo en escena en sus cuentos el proceso de cubanización que sufrieron las imágenes de la cosmogonía africana (Castellanos: 85). Jicotea se convierte en un negro de solar («La rama en el muro», A 85), o en una comadre celestinesca y chismosa de barrio («La prodigiosa gallina de Guinea», CN 173), y los mellizos en los pilluelos picarescos que ante los obstáculos de un mundo subdesarrollado se inventan métodos para salir adelante («Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la Isla», PQ 15). Sin dejar que estos personajes pierdan la raíz mitológica que les da cabida en el monte original del folclor y el mito, la realidad ha sido milagrosamente afrocubanizada (Jorge e Isabel Castellanos: 106).

Sólo una experiencia común –cubana y africana– puede haber engendrado imágenes similares en ambos países. El núcleo central de una misma con-

ciencia colectiva se mantuvo vivo mientras nuevas expresiones y un nuevo contexto lo filtraban para producir lo criollo (Cuervo: 276). Es por eso que la Reina, la madre de Dingadín, «negra tonuda y reparista», muerde con furia su tabaco y luego lo pisotea en el suelo («Bregantino Bregantín», CN 37-38); los tres dioses africanos Olofi, Obatalá, Ibaibo se comparan a «La Piña, el Mamey y el Zapote: tres nombres, tres formas, tres colores, tres sabores diferentes, pero los tres una misma cosa: Fruta [...]» («El cangrejo no tiene cabeza», PQ 95), y los monos pierden su cosecha por andar distraídos por las caderas seductoras de la negra Viviana Angola («El mono perdió el fruto de su trabajo», PQ 214).

Los hechos de las leyendas ya no tienen lugar en un contexto africano, sino en el mismo ambiente social y geográfico de una Cuba fuera del tiempo o bien del período colonial esclavista, en el cual historia y mito se cubanizan sin dejar de ser fieles a los conceptos arcaicos. Es decir, la anécdota que se relata no es la de un mito africano sino, para los personajes, la de un suceso histórico anterior que ahora se vuelve a presentar en un contexto espacial y temporal distinto (Cuervo: 83). La narrativa de Cabrera se vuelca sobre el pasado para explicar con una nueva perspectiva aquellas imágenes preconizadas por la historia. Es un intento de rescatar reescribiendo: no sólo se recuperan las raíces del presente en el pasado, sino también se re-inscribe el pasado en el presente. «Para crear hacia el futuro –señala Emir Rodríguez Monegal– hay que volver al pasado, a la tradición», pero «esa vuelta no es un retorno sino una proyección del pasado dentro del presente hacia el futuro» (144-145).

Las historias son simultáneamente míticas, y su tiempo sin tiempo mira el pasado desde un presente donde todo converge, «donde la tradición bantú se entreteje con la lucumí, con la europea, para recalcar que el instante actual es la confluencia de múltiples caminos, un sincretismo de yuxtaposiciones arbitrarias en la historia» (Cuervo: 274). Las narraciones de Cabrera se sitúan en una ausencia de tiempo cronológico, donde la eternidad se cristaliza, sin convertirse en cantidad infinita de tiempo, sino en la incidencia a-temporal de lo eterno en cada instante y figura del tiempo (Sini: 2004, 40-41). Cuando hay referencias temporales en los cuentos, se trata, por ejemplo, de «un día de verano de un año que no se sabe» («Bregantino Bregantín», CN 37), del «principio del tiempo» («Jicotea era un buen hijo», A 39), o sim-



plemente, se hace referencia a «aquel día» («El chivo hiede», PQ 44), y a «tiempos ya muy remotos» («Un libertador sin estatua», CA 95).

Se trata de un espacio primordial donde el tiempo se origina en aquel momento que precede al fluir lineal del tiempo histórico. Este espacio atemporal y universal se configura a la vez como lugar de donde brota la memoria y en donde la memoria se recupera a sí misma, con lo cual se originan dos procesos simultáneos, la retroflexión del origen in *illo tempore*, y su renacer aquí y ahora a través del cuento. Se genera, de esta manera, un «retorno memorial» (Sini: 2004, 22). La habilidad mitopoyética de Lydia Cabrera sobresale gracias a su capacidad de fundir el pasado africano en el presente cubano, recreando la que me atrevo a definir como una «africanía cubana» inequívoca en los cuentos más alejados de la tradición africana. Al mismo tiempo, su destreza literaria impregna el estilo de recursos que no aparecen en los cuentos originales, lo-

grando valorar aún más el aspecto mágico de los temas tratados.

La reconstrucción de los mitos yorubas en la obra de Lydia Cabrera, por lo tanto, no resulta ser mera copia de algo traído de África, sino un auténtico acto de creación autónoma, «la búsqueda imaginativa de aquellos elementos que definen a un pueblo, su pasado, su presente y su futuro, lo que capta a diferentes voces el ritmo del tambor, las caderas mulatas, el aire tropical y hasta el vaivén de las olas» (Cuervo: 276).

Lo que posiblemente quiera conseguir la autora no es que la narración explique el mundo, sino que el mundo cubano se explique a sí mismo a través de la narración; que adquiera su vitalidad original pero de forma tangible a la sensibilidad humana, ya en forma de mito, de fábula o inclusive de un vasto laberinto sin puertas ni salidas. Lydia Cabrera forja en el espacio profano de sus cuentos, a través de la narración, un umbral donde confluyen y se juntan tradición y creación, pasado y presente, universalidad y especificidad.

## Música y escritura

El mito se manifiesta como un conjunto de acciones o ritos que comprenden también la música, en forma de palabra cantada acompañada de diversos instrumentos y de la danza. Según Adolfo Colombres, cuando los mitos se trasladan a la escritura se mantienen como relatos pero se pierden como vivencia, convirtiéndose en una ficción (107). Esto, sin embargo, no pasa en la obra de Lydia Ca-

**Serie Negra con tumbao, guajira, I love too much, grabado.**

brera que, gracias a su profundo conocimiento de la sociedad africana y a través del dominio de la técnica narrativa, logra recrear la misma atmósfera de canto y baile de los relatos orales afrocubanos.

De todos los factores integrantes de la cultura cubana, la música es el más influido por lo africano, y ya desde su nacimiento resulta decididamente sincrética. Acompaña al hombre negro en cualquier momento de su existencia: a toque de tambor, instrumento cabal, se trabaja, se invoca y halaga a los Santos y se entierra a los muertos. El canto, además, es hondamente comunitario; constante comunicación entre individuo y tribu; diálogo perpetuo entre solista y coro. En Cuba como en África el poeta es también cantor y siempre está íntimamente relacionado con el grupo al que pertenece. De ahí que baste la simple alusión a cualquier hazaña de la cotidiana convivencia, que todo

el mundo conoce, para provocar en su público una inmediata reacción emotiva.<sup>2</sup>

Música y vida están estrechamente vinculadas en la sociedad cubana. De la misma manera todo en la narrativa de Lydia Cabrera participa de la música y el baile; las llamas bailan alegremente sobre cuerpos consumidos («Más diablo que el diablo», CA 61), y los árboles «cuando les viene en gana se dan la mano y bailan una ronda con todos sus pájaros despiertos y todas sus hojas en llamas» («Jicotea y el árbol de güira que nadie sembró», A 142). Los negros, se lee, cantan sin cesar, «todo lo arreglan bailando... Bailan para nacer, para morir, para matar...» («Los compadres», CN 98).

Lydia Cabrera inserta estribillos musicales en versiones bantúes o yorubas como parte integrante de los relatos, convirtiendo a menudo la prosa en un canto ritual ceñido a la estructura ancestral de narraciones colectivas africanas antifonales en las que un solista canta y le responden todos a coro, como en el caso de «Los compadres», en el cual se lee: «-Dolé no quié pondé/ Vamo a llamá Dolé./ Dolele no quié pondé.../ ¡Dolé, endolé!/ ¡Dolé, Dolé, Dolé, Dolé/ -¡Dolé, Dolé, Dolé, Dolé! -corearon todos!» (CN 110).

Algunos de sus cuentos de raíz africana se originan precisamente a partir de células narrativas embrionarias contenidas en los cantos con que solían acunarla de niña o que le cantaban sus informantes. De cánticos breves surgen, por ejemplo, los relatos «Walo-Wila», «Suadende» y «Cheggue», en los cuales el desarrollo de la acción

se basa precisamente en la repetición de los estribillos.

En «Walo-Wila» se destaca el diálogo cantado, en forma de pregunta y respuesta, entre Ayere Kénde y su hermana Walo-Wila. La repetición obsesiva de las palabras del estribillo →«Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde»- consigue darle mayor fuerza expresiva, musicalidad y ritmo, además de responder al propósito de reproducir un ambiente exótico y mágico. La autora, además, recrea en este cuento la estructura de copla-estribillo, característica de la musicalidad africana, que procede de los juegos cantados de África, aunque su carácter responsorial se halla en los cantos colectivos de casi todas las civilizaciones llamadas primitivas (Soto: 134).

En «Suadende» la picaresca de la astucia y del engaño se extiende a medida que se repite el estribillo, y el estribillo llega a coincidir con el mismo cuerpo del cuento: «El tenía vergüenza. Ella no. El hombre dijo: -¡Ayáyabómbó, Ayáyabón!/ Yo vá pasá./ ¿Se pué pasá? La mujer contestó: -Sí señó, / Ayáyabómbó, Ayáyabón/ Uté pué pasá...- El hombre adelantó un paso. -¡Ayáyabómbó, Ayáyabón!/ ¿Se pué mirá? [...]» (CN 151-152).

El cuento «Chéggue» (CN 53) presenta una elaboración criolla en prosa de un canto folclórico yoruba, actualmente conocido aún en Nigeria como «Shegbe». Al llevar esta canción al cuento, Lydia Cabrera ha sabido mantener no sólo el argumento principal, sino también la estructura rítmica de su antepasado yoruba. Al mismo tiempo, la silabación española «tá larroyo» imita la fonética yoruba a la vez cubanizándola como lenguaje de negro bozal (Cuervo: 187). De esta forma, el cuento logra mantener la estructura interna, poética y rítmica del canto, y al mismo tiempo, adaptarla al nuevo lenguaje de los africanos en Cuba.

En su texto de 1956 «El espíritu de la civilización o las leyes de la cultura negro-africana», Senghor subraya que la originalidad del hombre negro reside precisamente en aquellas características que lo apartan del europeo; si Europa es la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico, el individuo negro se caracteriza por «la emoción, la intuición y el ritmo»; el negro es un «ser rítmico», dice Senghor, es la «encarnación del ritmo» (Diagne: 159-160).

Es precisamente este ritmo tan constitutivo de la esencia africana y afrocubana lo que Lydia Cabrera busca y quiere imprimir a su prosa. A ese propósito, la inclusión de las letras musicales dentro de los textos constituye un elemento rítmico de valor indudable. Su lenguaje africano, al ser inalcanzable en su significado, transforma la materia lingüística en puro sonido. Para el lector la palabra pierde el interés de su contenido intelectual, que resulta inaccesible, y se convierte en pura sustancia musical, instrumento fónico y rítmico. El ritmo del canto impulsa la narración en senderos líricos, y la fábula transciende su género narrativo para dilatarse en poesía y música. El cuento-poesía-canto que se genera rompe con la lógica aristotélica de la narrativa tradicional para regre-



**Serie Negra con tumbao, amor y música, grabado.**

sar al momento primordial de la intuición, del asombro, de la magia del ritmo que convierte el espacio de una escena en tiempo: en instante infinito efímero (Cuervo: 241). En sus re-elaboraciones de los cuentos ancestrales en Cuba, el mito y la poesía convergen a través de tropos poéticos que vinculan la palabra con la música, consiguiendo la vitalidad del tambor, el canto y la danza en una creación onomatopéyica original que simultáneamente incluye a los tres.

En «Historia verdadera de un viejo pordiosero que decía llamarse Mampurias», se reproduce el sonido que surge cuando se afila un machete: «Zuaba zuaba» (CA 77) y el de los pasos en la calle: «kajín, kajín, kajín» (CA 82). La invasión de los monos, además, se comunica a través del sonido onomatopéyico que actúa de la misma manera que un estribillo: «—¡Tickara kati, tickarakati, tickarakati!— los monos invadieron el campo [...] —¡Tickira, tickiri, tikarakati, tickarakati! ... —¡Oh Tinturé camina Tiribambo! —¡Oh Mamboé, camina Titirambo!» (CA 79).

La función onomatopéyica de la palabra, de imitar el sonido de la acción en vez de describirla, parece responder al sentido que el narrador de *Concierto barroco* de Carpentier le da al ritmo de la música africana como verbo bíblico, a través del cual la palabra narrativa se convierte en un nuevo ritmo iconográfico e histórico (Cuervo: 237). La palabra de los cuentos de Lydia Cabrera, al personificar los elementos musicales, vivifica la acción de la música a nivel objetivo y humano y «visualiza el poder transmisor del ritmo» (Cuervo: 231).

Lydia Cabrera aprovecha los elementos musicales también como motivo estético enriquecedor de su estilo, con la habilidad del artista en cuya artesanía literaria han quedado huellas de la experimentación dadaísta con la jitanjáfora (Perera:

93). A menudo las letras de los cantos y las onomatopeyas están escritas en caracteres cursivos que comunican la impresión de que la melodía se ha quedado atrapada entre las palabras, plasmándose gráficamente. En el cuento «Susudamba no se muestra de día», para citar un ejemplo, no sólo se reproduce el ruido de las lechuzas al batir las alas, sino que se lo presenta organizado en la forma simulada de estas aves en vuelo descendente al país de las gallinas:

«¡Chá  
Chá  
Chá  
Zá !» (PQ 106).

Llega a tal punto la compenetración de Lydia Cabrera con la sonoridad de la música africana que, utilizando su misma técnica, la reproduce por su cuenta. Es suyo el «é, yé, yé, lukénde yéyé; yéyé lukénde yéyé» presente en el cuento «Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la isla» (PQ 17), que resulta imposible de detectar como apócrifo (Perera: 94). También son creación suya todos los estribillos contenidos en *Ayapá* y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*.

Lydia Cabrera no solamente inserta las canciones africanas o en idioma bozal en sus cuentos, sino que la influencia rítmica y sonora de éstos se compenetra con la prosa, hasta formar una compleja unidad heterogénea y al mismo tiempo armónica.

Utilizando asonancias y juegos silábicos, repeticiones y rimas internas, la autora logra reproducir efectos rítmicos y sonoros que brindan a su prosa una polirritmia peculiar. En «La prodigiosa gallina de Guinea» la descripción del gobernador «linajudo, mofletudo, zamborrotudo [...] y patón y bigotudo» reproduce un compás peculiar, jacarandoso y decididamente africano, gracias a la asonancia en *u-o*, y a la rima interna en *-tudo* y, al mismo tiempo, la rima interna entre los adjetivos no hace sino acentuar y burlar el aspecto físico del gobernador (CN 177).

La célula germinal del cuento, según Carlo Sini, es la repetición; es decir, el ritmo como estructura fundante de cada *kínesis* (2004, 162). El movimiento, de hecho, se puede advertir y comprender sólo como ritmo, con lo cual la presencia del ritmo africano, tan evidente dentro

de los cuentos de Lydia Cabrera, representa la recuperación de un elemento fundante de la identidad afrocubana y contribuye de manera aún más concreta al movimiento y desarrollo de las historias, adquiriendo una función narratológica.

Lydia Cabrera logra una especie de comunión musical y rítmica entre los estribillos y la narración en la cual éstos se intercalan. Al estar incluidos en la prosa de la autora, además, crean una ligazón, un puente, entre escritura y oralidad y, al mismo



**Sosteniendo el peso, grabado.**

**Serie Negra con  
tumbao, amor y  
música, grabado.**



tiempo, convierten el texto en un espacio situado en la encrucijada entre estas dos esferas semánticas diferentes: la escrita y la musical. Música y escritura se alimentan mutuamente, convirtiendo el texto en un producto original y nuevo que atrapa al lector con la sugestión de las palabras y lo seduce con una música cuya melodía lo lleva a una tierra donde el tiempo presente es el tiempo originario del mito.

### **Mitologizar y metaforizar**

Dentro de todos los movimientos de vanguardia que se desarrollan en Europa a principio del siglo XX, es el surrealismo el que más deja huella en los escritores hispanoamericanos y en Lydia Cabrera, que escribe sus primeros cuentos bajo el influjo de esa corriente artística predominante en París durante los años de su formación.

La invitación del surrealismo a acudir a la expresión dictada por el subconciente y el sueño, sin la vigilia de la razón, encamina a Lydia Cabrera hacia una cita artística con sus recuerdos. En el mundo primitivo de los negros encuentra las vivas emociones dionisiacas anheladas por los surrealistas, la reconciliación del hombre con la naturaleza y el regreso misterioso a aquella «unidad primordial»

que, según Nietzsche, es la fuente generadora del arte (Nietzsche: 84, en Perera: 95).

Al darse cuenta de la existencia de un pozo mítico muy hondo en el que ya estaba sumergida desde hacía mucho tiempo, el problema no es crear la imagen, como para los surrealistas europeos, porque ésta ya se da en la realidad caribeña; sino hallar el lenguaje, la retórica auténticamente americana apropiada para captar y valorar su íntima poesía. Lydia Cabrera se dispone a explorar y describir todo ese mítico legado cultural, religioso y folclórico utilizando como instrumento epistemológico los medios poéticos. Sólo la poesía y, con ella, la ruptura de la lógica tradicional en atrevidos giros lingüísticos podía comunicar la realidad objetiva y subjetiva en que se vivía, la autenticidad de un pueblo cuyas fibras invisibles ya no eran españolas: «donde lo maravilloso y lo insólito se encuentran en capiteles y mazmorras o rondando por las calles, bajo piedras, en las esquinas, en un clavo, en cualquier accidente cotidiano imprevisto, o en la propia escena constante del mar» (Cervantes: 253-254). En este sentido, la autora concibe la poesía en su significado primero y originario, es decir, como afirma María Zambrano, «reveladora del mundo, y agente unificador en que las cosas y



los seres se muestran en estado virginal, en éxtasis» (13).

Con una perspectiva esencialmente poética Lydia Cabrera logra llevar al campo de la emoción estética el sincretismo que los etnólogos de nota como Verger, Bastide, Fernando Ortiz, Herskovits y Bascom habían estudiado científicamente en los aspectos religiosos y musicales.<sup>3</sup> La imagería surrealista –sobre todo de los pintores– con la que Lydia convivió en sus años parisinos le proporciona alas a su fantasía. La poesía de Lydia Cabrera, bien visible en sus creaciones originales, se infiltra en las páginas de su prosa para dar trascendencia estética a los elementos africanos: se recuperan imágenes ancestrales y se adaptan a la emotividad de un pueblo híbrido en su cultura a través de técnicas vanguardistas.

El espacio narrativo de Lydia se convierte en un mundo donde el agua se hace niña jugando a flor de tierra con Soyán Dekín (CN 146), las ranas alcanzan «los veleros de las nubes» (PQ 141), las faldas de Arere Marekén son un «revoloteo de palomas blancas de percal» (CN 144), una fuente no es sino «cielo invertido de agua de luna y de estrellas temblorosas y pálidas» (PQ 112), el cielo está «florecido de estrellas» (CA 34), las olas «cantan ador-meciendo» (CA 176), y el Tiempo es un «rey que

nunca se detiene, el rey que corre a través de todo» (PQ 67).

Entre todos los recursos estilísticos es sobre todo la metáfora el medio más adecuado para poder comunicar la riqueza y profundidad de esta ensanchada y maravillosa realidad, la cual, a su vez, alimenta y aumenta las posibilidades y potencialidades metafóricas.

La metáfora resulta el instrumento lírico más adecuados de expresión del mundo mítico, porque surge como la única posibilidad de trascender los límites semánticos que la palabra crea, armonizando las dicotomías del mundo en una sola imagen multidimensional en la que converge toda la existencia. Ayuda a crear el misterio, a producir una realidad irreal, de pura magia, dándole de paso a la narración una intensa vibración poética. Mitologizar es en cierto modo metaforizar, de manera que los mares desbordan de los caracoles y el mosquito pone en movimiento una cordillera hundiendo su dardo en la nalga de la montaña («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 66), la luna y el mar se besan («Walo-Wila», CN 63), «la tierra y la noche bebieron aguardiente de caña» y toda la realidad se emborrachó, volviéndose irracional, absurda («La Jicotea Endemoniada», A 109). En estos cuentos «metáfora y mito, letra y magia se funden en una síntesis temblorosa» (Castellanos: 110).

Dentro de los recursos metafóricos Lydia Cabrera maneja el símil con igual destreza y originalidad; así que un negro puede ser «fuerte, altísimo, como un pilar de la noche» («La vida suave», CN 124), y la vieja voz que vive en los pozos se extiende por el silencio «como una culebra de tinieblas» («Apopoito Miamá», CN 134). Al mismo tiempo, sumando símiles casi en una acumulación caótica se consiguen efectos descriptivos de sorprendente riqueza imaginativa, como en el párrafo que sigue: «La primera noche de luna apareció como un pelo. Luego como un filo de una hoz transparente; luego como una tajada de melón de castilla chorreando su almíbar; luego... como la rueda de un molino» («Los mudos», CN 184).

El sabio empleo de estas figuras retóricas se conjuga también con la incorporación de lo específicamente cubano, tomado de la fauna y flora o de las costumbres de la Isla: a menudo uno de los términos de la comparación muestra un criollismo de sabor guajiro. El pecho de Anikosia «reptaba por el suelo como un majá», y Jicotea huye «escabulléndose como una jutía por un maniguazo» («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 69); Sanune, se despierta en una habitación que huele como «frondas calientes y fruto de guayaba» («Bregantino Bregantín», CN 47); para describir un estado de ánimo, nada más expresivo que: «se sentía como si despertara de una siesta suave dormida en el hueco más fresco de un simple incendio de flores de flamboyán» (CN 81).

En la narrativa de Lydia Cabrera la metáfora recupera su significado originario y más profundo de «llevar fuera» (*meta-phoreîn*); es decir, no explica lo que dice sino que sugiere lo que aún falta por decir (Galimberti: 198). Los recursos metafóricos, por lo

**Serie Negra con  
tumbao, amor y  
música, grabado.**

tanto, actúan como puertas que permiten a la imagen que describen abrirse hacia un significado infinito; no se configuran como simples recursos lingüísticos, sino como la secreta verdad de la palabra.

Si Platón individúa en el término *metaxy* aquel espacio intermedio entre *episteme* y *doxa*, verdadero conocimiento y opinión, la metáfora, entonces, podría definirse en este caso como una «metaxy lingüística», porque encarna un espacio intermedio entre lo que una cosa es y lo que todavía puede ser. No sólo reúne en sí más significados, sino que deja entrever también los que se silencian.

La metáfora deja márgenes abiertos a lo invisible de otra realidad tan presente como la objetiva: una realidad múltiple, simultánea, descentrada, que se desvanece cuando se atrapa. La realidad escondida entre lo físico y empírico se dilata en la imaginación caribeña de la obra de Cabrera, haciendo que lo invisible se visualice y lo objetivo se disipe en el recuerdo, sin desaparecer del todo en el olvido (Cuervo: 257). Se produce una realidad de sortile-

gio caracterizada por la constante presencia de lo imaginativo en lo cotidiano, donde la Luna baja rodando por las lomas, nuevas cabezas retoñan en los hombros descabezados de Anikosia, un hombre sube al cielo por una cuerda de luz, las guanábanas henchidas y blandas devienen senos de mujeres grávidas, en los mangos se bebe, tibio y derretido, el sol, y el Escondido Siempre, que nadie ha visto —el que está en el fondo de lo que no tiene fondo—, machaca con una piedra las lunas viejas, para hacer las estrellas mientras viene otra luna nueva.

La utilización de temas africanos según las pautas estéticas vanguardistas y los recursos metafóricos, junto al milagro de su rica imaginación, constituye una de las más evidentes pruebas del sincretismo literario en el estilo de Lydia Cabrera, que ensancha su literariedad. Se generan piezas originales e inéditas en el ámbito literario que vuelven a afirmar de manera cada vez más definitiva el lugar que ocupan: un espacio intermedio entre muchas disciplinas, un lugar de nadie donde todas las sugerencias se acogen y donde los productos que se generan nunca se puede encajar en una definición, sino que siempre se escapan en un camino sin fin.

## Conclusión

En la vida de Lydia Cabrera hay un aspecto decisivo, que marca toda su producción artística y se concretiza en un importante acto de ruptura. La autora que opta por los negros está transgrediendo; es decir, moviliza ciertos centros y se coloca en los bordes, es más, establece la centralidad de las fronteras.

Lydia Cabrera actúa una recuperación poética del mito africano y del valor religioso que éste tenía en el mundo africano, confiéndole una trascendencia estética antes desconocida. La autora renueva las imágenes míticas ya existentes trasponiéndolas a sus piezas literarias, y las recrea estéticamente, dando vida a estructuras narrativas mito-poéticas de un pasado repetitivo, mítico ancestral, pero anclado en un tiempo histórico lineal. Al mismo tiempo, al trasladar el mito oral a un contexto escrito, Lydia Cabrera consigue su recuperación también como vivencia, porque recrea la atmósfera de canto y baile que acompaña su realización y fruición comunitaria, intercalando en sus narraciones estribillos musicales en lengua africana. La música adquiere una función narratológica porque con su ritmo los estribillos contribuyen al desarrollo de las historias subrayando, al mismo tiempo, el carácter fronterizo del texto, en el cual letras musicales y expresión verbal escrita se alimentan recíprocamente. Todo esto se hace a través de un lenguaje que tiene como célula fundamental la metáfora y giros idiomáticos vanguardistas.

A través de la confluencia en el estilo de recursos poéticos, las imágenes que se logran desempeñan una función más bien transitiva; es decir, ocupan un lugar intermedio entre realidad objetiva y espacio simbólico y, al mismo tiempo, ponen en comunicación estas dos esferas. El lenguaje plasmado no es instrumental, sino revelador; no sólo si-



que manifestando la africanidad de la sociedad cubana sino que, sobre todo, es un medio que permite volver a la fuente primordial del hombre constituida por el elemento simbólico.

Para dar vida a su creación literaria, entre dos o más caminos Lydia Cabrera nunca elige uno solo, sino que logra crear un espacio narrativo en donde se reflejan todas las caras de la multiforme ontología afrocubana. Actúa, de este modo, según el modelo platónico: no descarta ningún sendero para recorrer otro, sino que aumenta la capacidad de su mundo literario y lo abre hasta convertirlo en un espacio en donde todos los senderos confluyen. Sin embargo, a diferencia del filósofo griego, que individuaba un espacio de pasaje entre dos lugares estáticos, Lydia Cabrera habita este lugar intermedio; es decir, convierte lo que es un lugar de tránsito, en un espacio de vida.

Lydia Cabrera practica una desterritorialización narrativa; es decir, construye su narrativa en el margen y la frontera, pero no con el fin de tomar después un camino hacia otro lugar más definido, sino que sus cuentos engloban también la movilidad y la transitoriedad del espacio fronterizo, convirtiéndolo de zona de paso en lugar de vida. Los personajes de sus narraciones habitan el *limen* y su movilidad.

Abriendo sus cuentos al reino de la multiplicidad y del devenir, Lydia Cabrera da vida a una nueva identidad narrativa juntando elementos considerados culturalmente marginales, con elementos pertenecientes al canon tradicional. De este modo, hace habitable el «in-between» en donde diferencia y conflicto se encuentran en un espacio intermedio y no desaparecen, sino que se funden y armonizan en un producto nuevo y original, que es reflejo de la multiforme y estratificada realidad afrocubana.

#### Notas:

<sup>1</sup> Lydia Cabrera, *Por qué...Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Ramos, 1972, p. 55 y p. 68. De ahora en adelante, toda referencia a este libro se incluirá entre paréntesis (iniciales PQ, seguidas del número de la página donde se encuentra la cita o información a que se alude). Igualmente las referencias a los otros tres volúmenes de cuentos de la autora: *Cuentos negros de Cuba*, Barcelona, Icaria Editorial, 1989; *Ayapá, cuentos de Jicotea*, Miami, Universal, 1971; y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, Miami, Ultra Graphics Corporation, 1983, se incluirán dentro del texto a continuación de las iniciales CN, A, y CA.

<sup>2</sup> La narrativa africana se basa en lo que Ruth Finnegan define «a semi-musical framework», constituyendo una compleja unidad dada por la mezcla de relato oral, música y baile (4). El cuento tradicional empieza por el narrador rodeado de los asistentes y, en un determinado momento, una frase o conjunto de frases se convierte en estribillo que inicia el narrador como solista y que corean, en estilo antifonal, los oyentes, quienes de este modo participan de manera activa, inmiscuyéndose en el desarrollo de la trama (Perera: 93).

<sup>3</sup> «Me parece que al folclor se accede por la puerta de la poesía y la fantasía, que en la subconciencia se mantiene viva en los que no han roto con su infancia y saben reencontrarla en su interior. Un poeta ha dicho que la leyenda es la poesía de la historia. El folclor es la poesía del pueblo». Entrevista a Lydia Cabrera hecha por Cristina Guzmán (Cairo: 226).

#### BIBLIOGRAFÍA

##### Primaria:

Cabrera, Lydia (1971), *Ayapa: Cuentos de Jicotea*, Miami: Universal.  
 \_\_\_\_ (1972), *¿Por qué... Cuentos negros de Cuba?*, Madrid: Ramos.  
 \_\_\_\_ (1983), *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, Miami: Ultra Graphics Corporation.  
 \_\_\_\_ (1989), *Cuentos negros de Cuba*, Madrid: Icaria.

##### Secundaria:

Cairo, Ana (2004), «Lydia Cabrera y la narración oral» en: Ana Vera Estrada (comp.), *La oralidad: ¿Ciencia o sabiduría?*, La Habana: Centro Juan Marinello, pp. 8-21.  
 Cannavacciuolo, Margherita (2009), *Habitar el margen. Las fronteras narrativas de Lydia Cabrera*, Vol. I, Venezia: Mazzanti (en prensa).  
 Castellanos, Isabel, y Josefina Inclán (eds.) (1987), *En torno a Lydia Cabrera: (cincuentenario de Cuentos negros de Cuba): (1936-1986)*, Miami: Ediciones Universal.  
 Fernández Ferrer, Antonio (2006), «Desde el umbral de un sueño: Lydia Cabrera en La laguna sagrada de San Joaquín», en Emilia Perassi y Susanna Regazzoni (coords.), *Mujeres en el umbral*, Sevilla: Renacimiento, pp. 173-198.  
 Inclán, Josefina (1976), *Ayapá y otras Otán Iyebiyé de Lydia Cabrera*, Miami: Universal.  
 Perera, Hilda (1971), *IDAPO. El sincretismo en los Cuentos negros de Lydia Cabrera*, Miami: Universal.  
 Regazzoni, Susanna (2006), «La ambigua realidad afrocubana en los cuentos de Lydia Cabrera», en: Susanna Regazzoni (ed.), *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 143-165.  
 Soto, Sara (1988), *Magia e historia en los Cuentos negros, Por qué y Ayapá de Lydia Cabrera*, Miami: Universal.  
 Zambrano, María (1950), «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis», en *Orígenes*, VII, La Habana, pp. 11-15.

##### Bibliografía general:

Carpentier, Alejo (1964), «De lo real maravilloso americano», *Tientos y diferencias*, México: UNAM, pp. 126-141.  
 Castellanos, Jorge e Isabel (1994), *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte*, Miami: Universal.  
 Colombes, Adolfo (1997), *Celebración del lenguaje*, Buenos Aires: Ediciones del Sol.  
 Cuervo Hewitt, Julia (1988), *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana*, New York: Peter Lang.  
 De Toro, Alfonso (2006) «Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Retamar: Calibán», en: Susanna Regazzoni (ed.), op. cit., pp. 15-35.  
 Diagne, Pathé (1982), «Renacimiento africano y cuestiones culturales», en: Saw Alpha I. *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*, Barcelona/París: Serbal-Unesco, pp. 117-165.  
 Finnegan, Ruth (1970), *Oral literature in Africa*, Oxford: Oxford University Press.  
 Galimberti, Umberto (2008), *Gli equivoci dell'anima*, Milán: Feltrinelli.  
 Nietzsche, Friedrich (1909), *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*, Edimburgo: s.e.  
 Ortiz, Fernando (1987), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.  
 Perassi, Emilia y Regazzoni, Susanna (coords.) (2006), op. cit.  
 Platón (1987), *El banquete*, Madrid: Ediciones Aguilar.  
 Regazzoni, Susanna (2000), «Mito y experiencias en algunas escritoras cubanas contemporáneas», en: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Hispanistas. III. Hispanoamérica. Lingüística. Teoría literaria*. Madrid: Editorial Castalia, pp. 362-367.  
 Rodríguez Monegal, Emir (1972), «Tradición y renovación» en: César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 42-58.  
 Sédar Senghor, Léopold (1964), *Liberté I: Négritude et Humanisme*, París: Seuil.  
 Sini, Carlo (2004), *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia*, Milán, Jaca Book.



# ENTRE UN FESTIVAL DE MADONNARI

**S**i no el único, el Festival Bella Vía es acaso el más significativo encuentro de madonnari, street painters o pintores de calle que se realiza en América Latina. Cada octubre, desde 2004, se emplaza en la ciudad mexicana de Monterrey, capital del Estado Nuevo León. Quién sabe si, con la problemática no solamente local que ha ocasionado la influenza A (H<sub>1</sub>N<sub>1</sub>), tendrá lugar este año esa convocatoria que también trasciende lo regional.

A su quinta edición, celebrada en el otoño pasado, afluyeron madonnari del país anfitrión y colegas de otras naciones. Los nombres de algunos invitados (Tracy Lee, Jay Schwartz, Genna Panzarella, Valentina Sforzini, Anthony Capetto, Cuong Nguyen) denotaban su procedencia extranjera y variopinta. Cuba debutó en esta ocasión, y estuvo representada por dos artistas visuales relativamente jóvenes: Agustín Bejarano y Aziyadé Ruiz, egresados del Instituto Superior de Arte y con un prestigio afianzado en museos, galerías y eventos de varias partes del mundo.

Poco después de arribados a La Habana, fui hasta su casa para conversar sobre esa experiencia poco difundida en nuestro ámbito local. De aquel encuentro nació, en primera instancia, una nota informativa; y quedó pendiente una entrevista que revelaría detalles y algunas valoraciones del acontecimiento. El día acordado para el diálogo amaneció con una lluvia que no amainaba. La cita estuvo a punto de suspenderse. Cuando logré llegar, Bejarano aprovechaba una “tregua del cielo” para trabajar en el patio, donde tiene su estudio, y expe-

rimentaba con nuevas obras de proyecciones volumétricas. Así, comencé a intercambiar preguntas y respuestas con Aziyadé. Lo primero fue saber si ellos tenían algún vínculo anterior con los madonnari.

Más bien teníamos un contacto de tipo visual, como espectadores. Antes de este Festival, habíamos visto madonnari que pintaban en céntricos espacios públicos, como las plazas ubicadas frente a la Catedral de Colonia, en Alemania; la Catedral de Nôtre Dame y el Museo del Louvre, en París... Es un fenómeno muy extendido en Europa, sobre todo. Allí forma parte de una tradición. Los madonnari surgieron en Italia hace varios siglos, en el XVI creo. Eran soldados que, en manifestación de agradecimiento por haber regresado vivos de la guerra, se volcaban sobre las calles de Roma a pintar temas sacros, y representaban especialmente a la madonna. De ahí proviene el nombre de estos pintores, que en la actualidad tienen mucha fuerza y promoción.

Antes de hacer sus demostraciones, ellos piden permiso a las instituciones. De cualquier modo, a estas les interesa que hagan sus exhibiciones, porque atraen mucho público y hasta lo entretienen mientras aquel espera, por ejemplo, entrar a un museo. Los madonnari no buscan lucrar sino llamar la atención hacia sus obras. No obstante, los espectadores siempre les dejan alguna

pequeña contribución en dinero, con la que algunos sobreviven.

**¿Por qué, entonces, ustedes fueron invitados a esa convocatoria de madonnari en México?**

Tengo entendido que hubo una confluencia de factores. En una reunión de trabajo con Rosy Loyola, organizadora del Festival, la curadora cubana Orquídea García le sugirió el nombre de Agustín, que había organizado planes de la calle en Cuba, y son experiencias algo similares al trabajo de los madonnari. A su vez, el gobernador de Nuevo León –José Natividad González– conocía la obra de Agustín, había estado incluso en nuestra casa, y también acogió favorablemente la sugerencia que le hicieron.

**¿Qué rasgos describen al Festival Bella Vía?**

No es privado y tiene fines culturales. En él participan cientos de personas: jóvenes, minusválidos, todos los sectores de la población. También se invita a maestros madonnari de otras partes del mundo. La estadounidense Tracy Lee, muy famosa internacionalmente, realiza una demostración el primer día. Muestra cómo cuadricular el espacio antes de comenzar a pintar durante horas, cómo trabajar con la técnica del pastel y cómo caminar en torno a la obra para evitar que se ensucie... Esas indicaciones son importantes porque el pastel es un material tan volátil como el polvo de una tiza de color. Se debe im-



# Y EL PLAN DE LA CALLE

Israel Castellanos León

pregnar bien adentro, en los poros del pavimento.

El primer día es solo eso, y se dan explicaciones sobre la organización del evento, que está muy bien concebido. Los invitados se conocen entre sí. Luego se pinta maratónicamente, desde las nueve de la mañana hasta las seis de la tarde, durante tres de los cinco días que dura el Festival. Este incluye a otras manifestaciones artísticas: música, performance, representación teatral... También acoge charlas sobre ecología. Una ventaja de esta pintura al pastel sobre el piso es que no contamina el medio ambiente.

*Aziyadé me extendió un conjunto de publicaciones que trajo de Bella Vía 2008. En la sección cultural de un periódico local (El Norte, del 11 de octubre), apareció una gran foto en colores de Bejarano sobre el piso, mientras pintaba el rostro de una hermosa mujer. El reporte de prensa, firmado por Karla Torres, informó sobre la presencia de casi seiscientos pintores de calle, que participaban en dos modalidades: concursantes e invitados. La variante del concurso estaba dividida a su vez por temas: libre y Renacimiento, con unos sesenta equipos cada uno. Los convidados estaban agrupados en cinco grupos, que de-*

*bían reproducir la misma cantidad de pinturas de un pintor mexicano (chihuahuense) a quien se homenajeaba en esa edición del evento: Jesús Helguera (1910-1971). Para este fin, se escogieron óleos que representaban tres décadas de su producción pictórica: La Malinche (1942), Grandeza Azteca (1943), La joven de los limones (1955), Caballero Águila (1956) y Las Mañanitas (1971). Tales pinturas dieron sus nombres a los colectivos de invitados, que asumieron los mayores formatos del Festival. Otros impresos traídos por Aziyadé me revelaron que ella y Bejarano participaron en teams diferentes...*

Esa fue una decisión tomada por los organizadores. Aunque Agustín y yo estamos casados, no somos precisamente un dúo artístico: tenemos poéticas, horarios de trabajo, espacios de creación y carreras independientes. De modo que trabajar por separado no fue incómodo para nosotros.

**Lo engorroso fue pintar con desconocidos, supongo; sobre todo para ti, que eres algo tímida...**

Yo diría que fue una buena experiencia. Pinté en el equipo de *La joven de los limones*, con los mexi-

canos Marisol Astillón y su esposo Juan Andrés (Juandrés) Vera, que era el capitán. Agustín lo hizo en el grupo de *Las Mañanitas*, con Tracy Lee y el mexicano Carlos Humberto García. Aprovechamos la oportunidad de conocer otras maneras de trabajar y establecer otros contactos artísticos. Nos comunicamos con otras personas. El objetivo era pintar y orientar a los participantes en el concurso. Cuando se enteraban de que Agustín y yo somos cubanos, los concursantes y los espectadores nos preguntaban sobre la obra que estábamos haciendo en el Festival y sobre Cuba: su arte, su gente, su actualidad...

**¿Cómo funcionó el trabajo en colectivo?**

Los equipos estaban dirigidos por un capitán o guía, y compuestos por hasta tres personas. El trabajo se dividió. Cada quien se encargó de una parte de la obra. Se adoptó un estilo común, para que el resultado fuera lo más parejo posible. Unos *madonnari*

Vista superior de la Explanada de los Héroes, día 12 de octubre de 2008.



Vista aérea de los equipos de invitados en el Festival de madonnari.



**Aziyadé y Bejarano**  
al final de una  
jornada como  
madonnari.



Agustín  
Bejarano en  
un plan de la  
calle, con  
Roberto  
Fabelo.



Antonio Vidal en un plan de la calle de Agustín Bejarano.

Bejarano, dando color con el pastel, en Monterrey



Arriba, collage promocional con las obras de Helguera que los invitados debían reproducir. A la derecha, detalle con *La joven de los limones*, óleo sobre tela, 1955.



utilizaban más el difuminado. Mi equipo adoptó la rayita. Con ella rellené el fondo de la obra, justamente donde están los limones... Era una pintura de unos cuatro metros de alto por otros tres de ancho. Tenía muchos detalles. Con las rayitas se lograron preciosos efectos de dibujo. Técnicamente era muy difícil, además, porque había que trabajar con la distorsión para lograr el aspecto de la pincelada, apelar a la ilusión óptica...

En el caso de los temas dirigidos, que incluía a los invitados, se utilizaba el método de "vista y mano". Es decir: fijarse en la lámina e ir reproduciéndola, a mano, sobre la superficie. Nada de medios técnicos auxiliares. Con la yema de los dedos se iba introduciendo el pastel en el pavimento. Había que friccionar los ásperos adoquines. Por ello, era aconsejable ponerse esparadrapos en las puntas de los dedos; y, si no, rellenar con ayuda de una esponjita o algo parecido. También se podían emplear guantes especiales, agregó Bejarano, que había hecho una pausa en su sagrada jornada de trabajo. Sus ropas y manos estaban manchadas de pintura fresca. El había intervenido en la obra de mayores dimensiones en el Festival: cinco metros de alto por siete de ancho. Observé mejor la foto de

prensa que lo mostraba en pleno quehacer sobre la cantera, y advertí que no tenía ninguna protección en las manos. Claro, era su primer día de faena... Mientras Bejarano volvía al fondo de la casa, para cambiarse, Aziyadé continuó explicando el proceso laborioso como madonnari:

Las obras se pintaban por capas y se retomaban todos los días. Se les aplicaba fijador, y se cubrían con nailon y cartones para ir preservando lo hecho. Al día siguiente se quitaban, para seguir trabajando. Una vez terminadas las pinturas, estas quedaban totalmente al descubierto. Se podían concluir en un día, pero el procedimiento se alargaba para que el público disfrutara por más tiempo. Resultaba un gran espectáculo visual, que se extendía por toda la Explanada de los Héroes, frente al Palacio de Gobierno. Solo se dejaba el espacio indispensable para la circulación alrededor de las obras. El público las contemplaba detrás de unos separadores.

**¿Por cuánto tiempo pueden apreciarse esas creaciones a cielo abierto?**

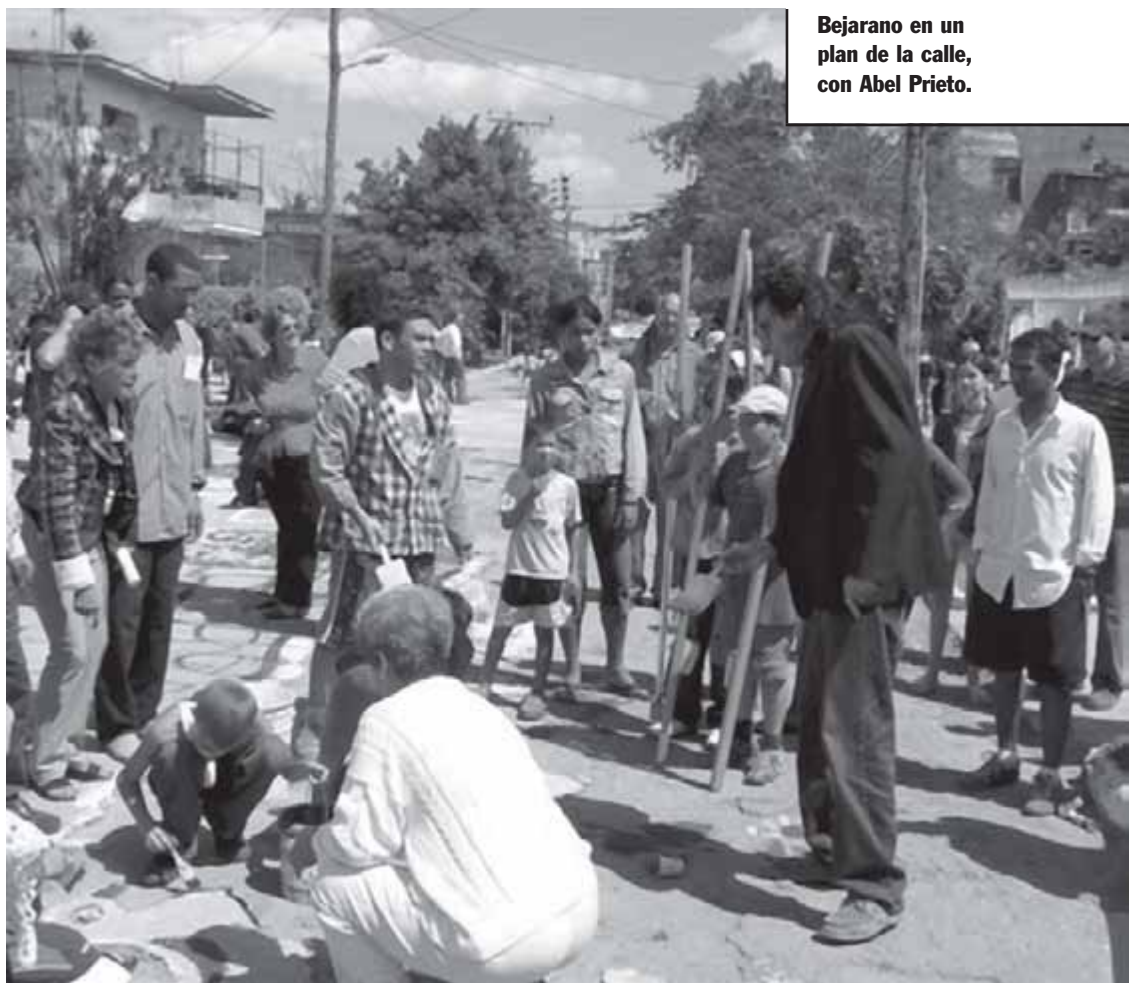
Son obras efímeras. En su ejecución hay que tener muchos cuidados para conservarlas, como te expliqué. Y luego quedan totalmente a la intemperie en una zona llana, desértica, como la de



Monterrey, donde hay cambios bruscos de temperatura: hace mucho calor durante el día y refresca mucho por la noche. Durante el evento, las pinturas se preservaron bastante; pero un día después de la clausura, llovió. Y las obras ya estaban desprotegidas. Puedes imaginar el resto...

A la voz de Aziyadé se sumó nuevamente la de Bejarano: El arte es efímero, como la vida misma. Aproveché que Bejarano se reincorporó a la conversación para que precisara, desde su experiencia en planes de la calle en Cuba, hasta qué punto esa práctica, casi extinta y surgida en los años 70 para la recreación de los niños, era comparable a un festival de madonnari...

Una semejanza es el contacto directo, natural, con el público, con la comunidad. Se explica a la gente lo que pregunta. El artista obtiene una vivencia que no se logra encerrado en un estudio o taller, y habla como ejecutor. Cuando la Novena Bienal de La Habana (2006), organicé y participé en un plan de la calle en la cuadra donde vivo: calle 23 e/ 44 y 46, municipio Playa. Con esa intervención pública quería propiciar que la comunidad viera su calle como medio para desbordar un mundo creativo, desde un enfoque renovador. Es lamentable el



**Bejarano en un plan de la calle, con Abel Prieto.**

deterioro que sufren nuestras vías públicas, escenarios de nuestros juegos y correrías infantiles durante los desaparecidos planes de la calle. Estos eran predios para aminorar la falta de entretenimientos e incentivar, de alguna forma, la pasión por el deporte. Con la reanimación de esa actividad pretendía igualmente avivar el amor por nuestro entorno, que las calles trascendieran el fin para el cual fueron hechas. Las personas debían encontrar un motivo de creación en los baches, en los desplazamientos del asfalto, en las piedras u objetos dejados sobre las calles. Yo le he dado en llamar mapa, pues las formas que se pueden hallar sobre la superficie asfaltada son tan ilimitadamente variadas y sugerentes como las caprichosas formas que toman las nubes en el cielo. Este mismo efecto es observable en los follajes de los árboles, en las deterioradas paredes de las paredes de las casas antiguas, etc.

Las personas podían usar también la lechada, material que ha servido tradicionalmente para pintar el contén; y hasta un pedazo del tronco de una mata, establecido como elemento embellecedor del entorno. En este caso, tanto niños como adultos podían realizar diversos dibujos o alegorías, dejándose llevar por las irregulares formas de la superficie accidentada. De la misma forma, los huecos podían llenarse con agua coloreada, objetos, o cualquier cosa, en dependencia de la necesidad expresiva. Como en el plan de la calle de hace algunos años, los niños o adultos podían jugar a caminar con zancos de madera que previamente mandé a hacer. También podían jugar al tacón, a la bola, a la carrera con sacos, o a cualquier otro juego de carácter espontáneo, típico de nuestro entorno ciudadano. Luego llevé esa experiencia a Cárdenas y Camagüey. Y tuve otras de este tipo en el poblado de San Cristóbal, Pinar del Río.

Más recientemente, emprendí otra, aquí en La Habana, durante la Décima Bienal, con el artista Eduardo Guerra. Se llamó *KohlyKolach*. El título nació de una sugerencia que hice a partir del nombre del reparto Kohly, donde está el parque que Eduardo intervino. Pensé también que al fusionar diferentes entretenimientos, juegos, canto, música, creación plástica y actuación, este gran *performance* pudiera tener el efecto de lo que en artes visuales se denomina *collage* y se pronuncia *kolach*... Observo que en los planes de la calle, como en el festival de *madonnari* de Monterrey, has interactuado con otros pintores...

Así es. En el que organicé de forma colateral a la Novena Bienal de La Habana, intervinieron muchos colegas. Algunos, como Antonio Vidal, Roberto Fabelo y Pedro Pablo Oliva, han recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas... Hasta el propio Ministro de Cultura y escritor, Abel Prieto, ha hecho lo suyo allí. Pero, en cualquier caso, la obra resulta menos individual. Se actúa según la dinámica del evento, que el público acepta. En San Cristóbal, por ejemplo, se pedía a la gente buscar superficies que pudieran ser intervenidas, objetos no artísticos, y colgarlos luego en un árbol. La idea general era sugerir un árbol que diera frutos, como el arte

y los creadores producen los suyos.

En el Festival de Monterrey hay mucha dinámica, varias manifestaciones están activadas a la vez. Pero, en lo que se refiere a los *madonnari*, las personas se dedican a curiosear, sobre todo. No se involucran en el proceso creativo de otra forma que no sea mediante las preguntas y la observación. Es un acto fundamentalmente contemplativo. Y aunque los llamados pintores de calle trabajan en equipo, es una labor solo entre ellos y sobre una obra específica, lo cual delimita y particulariza más la actividad de los hacedores.

Intervino Aziyadé: Yo aprecio diferencias en cuanto a organización y concepto, que ha participado igualmente en planes de la calle, ocupándose más bien de la parte organizativa. El plan de la calle está más dirigido al juego, es más libre. Y "Bella Vía" tiene un sentido más didáctico y predeterminado. Una gran parte del espacio a pintar se dedica a la reproducción de obras patrimoniales, ya sean universales o del país. Pero los dos eventos tienen coincidencias por su carácter público, la duración efímera de las obras, el pintar sobre el piso, la atracción que provocan en los espectadores, la intención de crear un gusto por las artes plásticas, el

hecho que la plástica llegue de una forma más efectiva...

Ellos pudieron comprobarlo, pues gran parte de la obra visual del artista local homenajeado pertenece a una colección privada en México, y no se expone de manera permanente en ninguna institución de acceso público. De manera que propiciar el contacto con esa creación era un acontecimiento inusual. Con miras también divulgadoras, la invitación del Festival Bella Vía 2008 incluía una síntesis biográfica de Jesús Helguera, quien egresó de la *madrileña* Academia de San Fernando. Se hizo popular en México, entre los años 40-60, por la ilustración de calendarios de gran colorido y la representación de escenas que re-creaban motivos legendarios, históricos y tradicionales de la nación azteca.

Su pintura había sido reivindicada gracias a una muestra retrospectiva verificada en 1980 en el Palacio de Bellas Artes, de la capital mexicana. Pero esta exhibición era un hecho puntual del ayer. Bella Vía 2008 no solo recordaba la obra de Helguera: también la daba a conocer entre los más jóvenes. El Festival parecía una incalculable fuente de revelaciones. Los entrevistados valoraron las ganancias que les reportó su participación allí...

Yo había pintado en la calle con tiza, con aguada de lechada, con asfáltiti. Pero sobre esa superficie nunca había utilizado el pastel, ni trabajado con dimensiones tan grandes, ni

**Aziyadé dando color en Bella Vía 2008.**



**Bejarano, trabajando con Tracy Lee (izq) en la reproducción de *Las Mañanitas*.**





**Aziyadé Ruiz,  
Marisol Astillón  
y Juandrés Vera,  
integrantes del  
equipo La joven  
de los limones.**

con tanto perfeccionismo, ni con un tema prefijado. Fue un ejercicio muy bueno. Aprendí mucho más de la técnica del pastel y fue como volver a probarme con el modelo en la mano, pintando esta vez sobre el piso, reconocí a Aziyadé. Y Bejarano confesó: A mí me sacó de la torre del artista. Fue un reto. Demandaba una posición más noble, más humilde, menos egoísta. Era como ir a las raíces. También es comparable a los ejercicios de clase académica, pero con mucha más vida.

*Ambos aparecen en una foto colectiva en la clausura del evento, en la cual me costó trabajo identificarlos dentro del compacto grupo de participantes. Estaban desdibujadas las jerarquías y barreras entre las categorías de maestros madonnari, madonnari, jóvenes aprendices, laureados, y no premiados. Semejaba un acto de graduación. Y lo era, simbólicamente, para muchos. Entre ellos, Aziyadé y Bejarano, que en uno de los impresos repartidos al inicio del Festival aparecen registrados como artistas invitados, no propiamente como madonnari.*

Tan ocupados estuvieron en esa labor que no pudieron visitar la exposición de su coterráneo Wifredo Lam en el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) de Monterrey, una ciudad industrial no solo próspera desde el punto de vista económico. Igual es famosa por su vida artística. Posee el Centro de las Artes y la Pinacoteca de Nuevo León. Acoge, además, a la Bienal Monterrey FEMSA (de pintura, escultura e instalación). Teniendo en cuenta ese contexto favorable al arte, era posible que Aziyadé y Bejarano hubieran conocido en el Festival Bella Vía 2008 a creadores lugareños que no fueran madonnari.

Si había alguno, no tuve la oportunidad de conocerlo, puntualizó Bejarano, cuya extensa trayectoria abarca la docencia, la participación en bienales de artes visuales, premios en concursos nacionales e internacionales de grabado; y en el propio México está representado por la Galería Nina Menocal.

Yo tampoco tuve contacto con ninguno; sí con madonnari que hacen a la vez pintura de caballete; y puede ser muy interesante, como la de Juandrés Vera, añadió Aziyadé, una creadora que ha merecido la atención de la crítica tanto en publicaciones periódicas como en catálogos, y cuya obra está inclui-

**Agustín Bejarano  
en un plan de la  
calle, con Pedro  
Pablo Oliva.**





**Aziyadé, junto a Juandrés Vera, aplicando el método de «vista y mano».**

da en colecciones privadas e institucionales, no solo cubanas.

A los entrevistados no les resultaba del todo llamativa la ausencia, en un evento especializado como el de Monterrey, de artistas locales que no fueran madonnari, aun cuando estos pudieran incursionar como invitados; bien para experimentar en esa modalidad expresiva, bien para confraternizar con otros pintores.

El trabajo de los madonnari es muy duro, como te hemos explicado, y la obra resulta muy poco duradera. Algunos llegan a ser famosos en esa manera de expresión, pero no se hacen ricos desde el punto de vista económico. Para muchos es también un medio de promoción para otro tipo de obra que hacen en otros soportes. Tienen, además, oficios alternativos. Juandrés Vera, por ejemplo, es un joven con una formación básicamente autodidacta, pues no se pudo pagar estudios en escuelas de arte, y se gana la vida como camarógrafo. Su esposa, Marisol, trabaja en un banco, ilustró Aziyadé. Y Bejarano adicionó: Para participar en el evento, hay que resultar elegido por el comité organizador del evento, que analiza las propuestas enviadas. La gran mayoría de los escogidos para concursar no son estudiantes de arte...

De acuerdo con la prensa de Monterrey, en la quinta edición se inscribieron unas ciento cincuenta personas más que en la convocatoria del año pasado, cuando participaron unas cuatrocientas cincuenta. La competencia fue acaso más difícil. Los ganadores salieron bien recompensados, no solo en el aspecto monetario. A los primeros lugares de cada modalidad competitiva les entregarían quince mil pesos mexicanos y una invitación con gastos pagos al Italian Street Painting Festival en California, E. U. A. A los segundos, mil quinientos, y mil pesos a los terceros. Aziyadé apuntó otros detalles:

Los mexicanos con los que trabajé habían concursado y ganado en la edición anterior. Por eso habían obtenido la categoría de madonnari y los habían invitado a otros festivales. Los primeros lugares del Bella Vía quedan excluidos de concursar en la siguiente edición. Pueden participar, pero fuera de competencia.

**¿Qué importancia atribuyen ustedes al evento, que (por cierto) no figuraba entre los festivales culturales publicitados en la Guía Turística Oficial de Nuevo León?**

El Festival de Monterrey tuvo cobertura en los medios de difusión del lugar. Recuerdo, por ejem-



plo, que la *Agenda Cultural de Nuevo León*, una publicación mensual y más actualizada, le dedicó una página completa de publicidad. El fenómeno de los *madonnari* es siempre un hecho atractivo. Es didáctico, pero también propicia el disfrute, el esparcimiento. Aunque las obras son materialmente efímeras, quedan como huellas en el espíritu. Se incentiva la apreciación, el conocimiento. Es un medio alternativo de aprendizaje y sensibilización, porque hay mucho nivel de analfabetismo artístico-cultural.

Muchas personas se cohíben de entrar a los museos, aunque la entrada sea gratis. Y las demostraciones al aire libre que hacen los *madonnari* son también una forma de familiarizarlas con la visualidad. Todos se entretienen: tanto los pintores como el público. En este evento participan niños y jóvenes aprendices, pero además se distribuyen libritos para que los pequeños los rellenen a partir de lo visto en su paseo por la Explanada... Deja ver si encuentro alguno...

*Aziyadé comenzó a revolver entre los impresos para mostrarme un folletico instructivo que incluía un comic o historieta referida a Jesús Helguera. En ese impasse, pregunté a Bejarano si tenía noticias sobre la continuidad e irradiación de Bella Vía, que en 2007 se realizó primero*

*en los municipios de Guadalupe y García, y dentro de Monterrey se trasladó a la Explanada de los Héroes luego de tres ediciones consecutivas verificadas en la calle Allende, en el llamado Barrio Antiguo.*

El gobernador de Nuevo León está muy interesado en mantener la celebración del Festival, que es aún muy joven, e ir consolidándolo así como tradición. Pero también hay interés en que se extienda a otros lugares de México, como Puerto Vallarta, e incluso a otras naciones. Se manejó la posibilidad de realizar alguna edición en Cuba. Se adaptaría a las condiciones del país. Y, de efectuarse en La Habana, sería conveniente utilizar la Plaza de la Revolución José Martí, el mayor espacio abierto que tenemos para un espectáculo de esta naturaleza.

*Si se diera el caso, Cuba tendría entonces a dos maestros madonnari, como reza en la credencial que Aziyadé y Bejarano trajeron del Festival de Monterrey. Ellos, los primeros cubanos con ese reconocimiento (aunque no los únicos que habrán pintado directamente sobre el pavimento, con otras premisas, desde luego), podrían asesorar in situ a los participantes en ese intento de poner a Cuba en el mapa y la historia de esa práctica de la visualidad mundial, una antigua manifestación del arte urbano con vigencia y un sinnúmero de cultores en el mundo.*

**Niños en el proyecto KohlyKolach, de Agustín Bejarano y Eduardo Guerra. Intervención colateral a la Décima Bienal de la Habana (2009)**



**Un libro  
y muchos destinos:**  
*El reino de este mundo,*  
**de Alejo Carpentier**

**Luisa Campuzano**

*Habent sua fata libelli*, dice el romano; y lleva mucha razón. Mas los libros no sólo tienen su propio destino, sino que marcan el de quienes los escriben, el de quienes los leen, y el destino de otros escritores, llegando, en ocasiones felices, venturosas, a influir en todo su tiempo, a poseer, diríamos, una fértil posteridad.

Me interesa explorar el destino de *El reino de este mundo*, de los caminos que se cruzan en su escritura, en su publicación, en sus ediciones, en sus sucesivas lecturas. Pero no comenzaré por el principio, sino por la tarde del 15 de diciembre de 1958, en la redacción de *El Nacional* de Caracas, cuando Alejo Carpentier entrega la crónica que saldrá al día siguiente en su columna «Letra y Solfa».<sup>1</sup> En ella cuenta cómo ha surgido una novedosa empresa editorial, capitaneada por el escritor peruano Manuel Scorza, quien en poco tiempo ha logrado multiplicar por varias ciudades de nuestra América unos festivales del libro que promueven la venta, en stands callejeros, de miles de colecciones integradas por diez volúmenes básicos de las respectivas literaturas nacionales, o de las de otros países hispanoamericanos al precio que tendría un solo libro en el mercado regular. Y anuncia Carpentier, al final de su artículo, que en unos días se iniciará el primer festival del libro venezolano. Paso a subrayar ahora el nexo fatal de esta historia de festivales con la de *El reino de este mundo*, porque en la misma crónica que comentamos, el cu-

bano narra cómo él conoce este proyecto cuando a comienzos de ese año de 1958, Scorza le pide autorización para publicar cincuenta mil ejemplares – perdonemos la hipérbole, si de ello se trata, del escritor barroco– de esa novela, que desde que viera la luz en 1949, en una pequeña edición impresa en México y sufragada por su autor, no había vuelto a aparecer en español.

Y aquí cambia el curso de mis palabras, me adelanto, vuelvo a retroceder, reinicio la marcha..., ¡porque así se tejen los destinos!

En 1999, en los cincuenta años de *El reino de este mundo*, la viuda de Carpentier financió una edición facsimilar de esta novela a la que añadió, como homenaje *sui generis*, la carta enviada el 11 de abril de 1948 por el autor a Daniel Cossío Villegas, director del Fondo de Cultura Económica, quien recientemente había editado su libro *La música en Cuba*. En ella Carpentier le proponía que considerara la posibilidad de publicar en esa editorial *El reino de este mundo*, cuyo contenido le resumía prolijamente.<sup>2</sup> Mas a esta carta no responde el director del Fondo, sino Joaquín Diez Canedo, quien le dice que no, que el costo del papel..., que la crisis...; en fin, y cito, que «nadie se anima a publicar otros libros que los llamados “técnicos”».<sup>3</sup> Este no es el único rechazo que recibe la novela, porque Aitana Alberti ha publicado la carta de 17 de mayo de 1948, escrita por Carpentier a sus padres, María Teresa León y Rafael Alberti, con la que el cubano les envía una copia de *El reino...*, y les pide que le encuentren editor en la Argentina, gestión que tampoco tendrá resultado favorable.<sup>4</sup> Esta lista de fracasos podría seguir, porque en la Biblioteca Nacional de La Habana, por ejemplo, en la colección de manuscritos de Alejo Carpentier, se encuentra una copia, impresa en ditto, de *El reino de este mundo*, que perteneció a Sergio Antillano y data de cuando su autor intentó vanamente editar la novela en Venezuela. Y esta no es la única copia en ditto de *El reino...*, lo que indica que Carpentier reprodujo su novela de este modo para hacerla llegar a distintos editores.

De vuelta a fines de 1958, entendemos por qué en la tarde en que Carpentier escribe su crónica sobre los festivales, dice, alborozado, que van a aparecer cincuenta mil ejemplares de su novela en español. Y es que en esa fecha *El reino de este mundo* ya había sido publicado en francés, por Gallimard, con seis ediciones, multitud de reseñas y dos premios; en inglés, por Alfred A. Knopf; en italiano, danés, sueco,<sup>5</sup> pero no se había reeditado en español hasta este momento, casi diez años después, cuando aparece sucesivamente en Lima y Caracas con motivo de sendos festivales del libro.

Otro elemento no menos importante de la crónica, que en parte resulta decisivo para el futuro de Carpentier, es el económico. Piensa el cubano que Scorza ha dado con la clave para vender libros y satisfacer, al mismo tiempo, los intereses de los escritores; es, dice, actualmente, el editor que mejores derechos paga a sus autores en América Latina. Sus liquidaciones son comparables, únicamente, con las de los editores ingleses, norteamerica-



nos y franceses –lo cual no deja lugar a dudas sobre el éxito de su fórmula y de su organización, puesto que [...] no presume de filántropo ni de Mecenas [...]»<sup>6</sup>

Muy pronto esto se traducirá en la participación de Carpentier en dos proyectos puestos bajo la coordinación general de Scorza. El primero, mucho más novedoso, y promovido en las guardas de las ediciones de los festivales de 1959, lo coloca, como director, al frente de «Bolsilibros en toda América Latina (Colección de la Organización Continental de los Festivales del Libro)» la cual promete publicar quinientos títulos que formarán una «biblioteca cultural universitaria» que incluya «las últimas novedades europeas y mundiales»: «novela, ciencias, historia, ensayo, biografía, poesía, arte, teatro», todo a «precios populares», para que sea cada libro «por primera vez un verdadero Pocket Book en castellano».

La misma razón que pondrá en marcha su segundo proyecto –que ya veremos–, frenará la participación de Carpentier en el primero, porque dos semanas después de escrita esta crónica triunfa la Revolución en Cuba, y Carpentier decide regresar definitivamente a La Habana, en junio, tras catorce años en Venezuela. Y vuelve como administrador general de la Editorial de Libros Populares de Cuba y el Caribe, y como director del Primer Festival del Libro Cubano. Acompañado por Manuel Scorza, ha visitado en mayo a las autoridades competentes, que dan todo su apoyo a la empresa.<sup>7</sup> Instala una oficina en la Biblioteca Nacional, cuyo papel timbrado emplea para escribirle a José Antonio Portuondo a fin de que coordine la organización del Festival, que se extiende a Santiago de Cuba.<sup>8</sup> Cuando lleguen los libros de la primera colección, impresos en Lima, se almacenarán en un sótano de la Biblioteca en espera del gran día, que según leo, escrito de mi puño y letra en la portadilla de los ejemplares de mi colección, fue el 16 de septiembre.

Recuerdo la cola frente al stand de Galiano y San Rafael. Yo tenía entonces dieciséis años y ya era un bicho raro. Porque a diferencia de mis condiscípulos del colegio, del Instituto Edison, por las tardes trabajaba en una embajada, lo que me permitía deambular por la ciudad a la salida de la oficina, haciendo los más insólitos cambios de guagua para poder justificar con ellos mis frecuentes paseos.

Acababa de comenzar mi quinto de bachillerato, me gustaban mucho los libros –mi padre nos había dejado una excelente biblioteca–, pero yo no sabía nada de Carpentier. Por eso me sorprendió que en una colección de apenas diez títulos, junto a Martí, Varona, Cirilo Villaverde y Nicolás Guillén –mulato y comunista, pero incluido en los libros de literatura de la enseñanza media–, entre antologías que reunían textos de los mejores poetas y narradores cubanos, se publicara un libro suyo: *El reino de este mundo*.

Con el tiempo he ido descubriendo que en 1959, dejando a un lado a alguna gente realmente bien informada del medio intelectual, y a verdaderos amigos suyos, los que habían oído hablar de

Carpentier lo consideraban sólo como el infatigable periodista de *Social*, *Carteles*, *Información*, ducho en artes y literatura, delicioso cronista; como coautor, en su juventud, de alguna que otra obra musical, entusiasta pionero del cine, libretista innovador de la radio, musicalizador de Teatro Universitario, que sí, tal vez, eso decían, había publicado algún libro importante como *La música en Cuba*, y algunas novelas o cuentos, pero aparecidos en el extranjero...

Recordemos, no está de más, que entre 1928 y 1939 Alejo Carpentier había vivido en Francia, y que de 1945 a 1959 estuvo residiendo en Venezuela. Y recordemos, sobre todo, el fértil período habanero, colocado entre 1939 y 1945, en que comienza, verdaderamente, su carrera de escritor.

He referido en otra ocasión cómo en la nota de contraportada de la hermosa edición, publicada en La Habana en 1944, de *Viaje a la semilla* –primer cuento que escribe desde los experimentos vanguardistas de los años 20 y 30–, debajo de la indicación «Del autor», se enumeraban doce títulos, de los cuales sólo uno correspondía a una obra estrictamente literaria, *Ecué-Yamba-O!*, novela –publicada en Madrid, en 1933–; mientras que el resto estaba constituido por varios textos para cantatas, una tragedia burlesca, ballets, una ópera de cámara, una película, un fresco radiofónico y una partitura. A continuación aparecían las obras «En preparación»: *El clan disperso*, novela; y un ballet, *Romeo y Julieta*, subtítulo «Mitología de cajas de tabaco», con música de Hilario González.<sup>9</sup>

Vuelvo pues, a producir un giro en mi trama de destinos y me detengo en algo de lo que entonces Carpentier confesaba escribir: *El clan disperso*, o, mejor, en un pasaje que publica casi al mismo tiempo que *Viaje a la semilla*, en mayo de 1944, en *Gaceta del Caribe* –no olvidar esta revista– con el título de «Capítulo de novela». Allí se lee:

¡Que otros pensarán en el surrealismo!... [...] América no necesitaba hacer grandes esfuerzos para crear cosas sorprendentes, de un terrible valor poético. [...]

Lucas sentía, ahora, intensos deseos de escribir la historia de Christophe, Rey del Cabo. En eso pensaba cuando la luz del crepúsculo espigaba la silueta de su caballo en lo alto de las cuevas, revelando la presencia de cañones acostados entre las hierbas.

¡Tierra de prodigios!... «La princesa está triste»... Versailles... El *líroforo celeste*... ¡Medio siglo perdido en ese almacén de trastos!... aquí se vivía un mundo de milagros!... ¡Melgarejo y su caballo Holofernes!... ¡Robinson y su escuela!... ¡La coron[nela] Azurduy, dialogando con una cabeza cercenada, en presencia de su ejército!... ¡Mackandal!... ¡Henri Christophe!... «¿Recuerdas que querías ser... una Margarita Gautier?» ¡Rastacueros!... soñaban con el *Café Procope* –delantales sucios, carnes manoseadas, versos ajenos–... y habían tenido la suerte de nacer en América!...<sup>10</sup>

Es evidente que aquí está, concentrado, no sólo el asunto del *El reino de este mundo*, sino también su

prólogo famoso. Carpentier había viajado a fines de 1943 a Haití y dando muestra de esa tendencia autobiográfica que se presenta en muchos de sus textos, incorporó su propia experiencia, a través del personaje de Lucas, a *El clan disperso*, novela que escribía entonces, en la cual tematizaba, a través de la vida de sus distintos coprotagonistas, la diáspora del Grupo Minorista, núcleo de la vanguardia política y cultural cubana al que había pertenecido. Mucho, y muy inteligentemente, se ha escrito sobre la relación de Carpentier, recién llegado a París, con el surrealismo, sobre su posterior alejamiento radical del núcleo bretoniano, y, en particular, sobre la influencia de Pierre Mabilille, en las ideas del prólogo, en la construcción de su teoría de lo realmaravilloso americano, partiendo principalmente del hecho de que Mabilille, viejo amigo de Carpentier, no solo se encuentra en Haití en esa fecha, sino que fue quien lo acompañó en su recorrido por esta nación, visitada también entonces por Breton y otros surrealistas que habían podido escapar de la Francia ocupada por los alemanes. Es decir, que el viaje a Haití de Carpentier podría entenderse como una reconexión suya con el surrealismo, en la que la distinción entre maravilloso y realmaravilloso operada por él en el prólogo, con toda su crítica a las manipulaciones de esta importante tendencia de la vanguardia, sería algo así como un cortocircuito.<sup>11</sup>

Pero hay un elemento de la mayor trascendencia que nunca se ha tenido en cuenta y que lamentablemente apenas puedo esbozar en estas páginas, y es la tremenda relación cultural, institucionalizada por el gobierno cubano de 1940-1944 –integrando como frente amplio antifascista–, con Haití, país recientemente devuelto a cierto orden constitucional tras la retirada de las tropas norteamericanas que a principios de siglo habían ocupado su pedazo de isla. No puedo detenerme en la suerte de renacimiento cultural que entonces se produce en Haití, ni en la posición que ocupa este país en la estrategia bélica continental. Pero, muy someramente, diré que a fines de 1942 viaja a Port-au-Prince, en misión oficial, Nicolás Guillén, recibido y homenajeado en gran acto público por el presidente de esa república; que se producen los sucesivos viajes y exposiciones de los pintores cubanos Wifredo Lam y Carlos Enríquez; que Jacques Roumain y otros escritores haitianos viajan a Cuba, y aquí publican; que se funda la revista *Gaceta del Caribe*; que se crea, por el gobierno cubano y bajo la dirección –¡oh, sorpresa!– de Jorge Mañach, la Comisión para el Estudio de Asuntos del Caribe; que

Lydia Cabrera traduce *Cuaderno de un retorno al país natal*, de Aimé Césaire, edición que será ilustrada por Wifredo Lam; que Virgilio Piñera publica la *Isla en peso*, texto asociado por la crítica con la visión caribeña de Césaire... Y que entonces se produce, también, el viaje de Carpentier a Haití, que, como el de los otros, dará un importante giro a sus vidas y obras. En el caso de Carpentier me atrevería a afirmar que un giro definitivo.

Abandona entonces la ya avanzadísima escritura de *El clan disperso*, y conjuntamente con otros textos –como lo hará siempre– empieza a redactar e investigar simultáneamente –también como lo hará siempre– la novela que yo con mis dieciséis años, comenzando el quinto de bachillerato, voy a leer.

Pero a diferencia de otras lecturas, en el hoy de entonces tendré la ocasión de compartir lo que leo con amigos, condiscípulos, maestros... Porque se trata de un libro que muchos han comprado y que

resulta atractivo e intrigante por múltiples motivos. En primer lugar, porque es un libro que nos habla de otra revolución y de su destino, a los que estamos precisamente empezando a vivir una revolución que no imaginamos adónde habrá de llevarnos. Porque su personaje protagonista, Ti Noel, un esclavo que con la revolución adquiere la libertad, podría ser cualquiera de esos barbudos o de esos campesinos de distintos colores y parecidos harapos que de pronto han entrado en nuestras vidas, y que desde sus ojos y su muy particular concepción del mundo, miran y enjuician todo lo que hay en un espacio que antes existía solo para nosotros, pero que ahora ellos van invadiendo poco a poco. Y, en segundo lugar, porque, como decía antes, estoy en quinto de bachillerato, estudiando Historia de América, una materia que súbitamente se llena de interés, porque, además, tengo la suerte de que me la enseñe un profesor excepcional, Agustín Pi, de quien todavía no sé que es uno de los miembros de Orígenes, para muchos, su eminencia gris. Y Pi nos habla más que de la revolución de Haití, de lo que había significado Haití en la conciencia de los cubanos, de cómo Cuba se constituyó en la azucarera del mundo, y se hizo un país afrentosamente riquísimo, a partir de la ruina de Haití; de cómo España opuso durante casi todo el siglo XIX a los independentistas cubanos –en su mayoría blancos y esclavistas– el fantasma de Haití, de la república de negros, para que no se atrevieran a alzarse contra la metrópoli; de cómo en el siglo XX los haitianos que vienen por millares y millares a Cuba, a cortar caña, eran el terror de blancos y negros, identificados por la ignoran-



cía antes, estoy en quinto de bachillerato, estudiando Historia de América, una materia que súbitamente se llena de interés, porque, además, tengo la suerte de que me la enseñe un profesor excepcional, Agustín Pi, de quien todavía no sé que es uno de los miembros de Orígenes, para muchos, su eminencia gris. Y Pi nos habla más que de la revolución de Haití, de lo que había significado Haití en la conciencia de los cubanos, de cómo Cuba se constituyó en la azucarera del mundo, y se hizo un país afrentosamente riquísimo, a partir de la ruina de Haití; de cómo España opuso durante casi todo el siglo XIX a los independentistas cubanos –en su mayoría blancos y esclavistas– el fantasma de Haití, de la república de negros, para que no se atrevieran a alzarse contra la metrópoli; de cómo en el siglo XX los haitianos que vienen por millares y millares a Cuba, a cortar caña, eran el terror de blancos y negros, identificados por la ignoran-

cia, discriminación y prepotencia de nuestros siempre infatuados compatriotas, como practicantes de los más salvajes cultos –lo que después, mucho después, leeré, precisamente en la primera novela de Alejo Carpentier: *Ecué-Yamba-O!*.

Pero *El reino de este mundo*, novela que me cambia, que me enseña a leer mi hoy de entonces en el ayer, en el pasado, y me abre, además, a esa otra mirada que viene de abajo; y al mismo tiempo me enseña de otro modo la Historia, a contrapelo, creo que tendrá mucho que ver, por una parte, con el destino de las letras en Cuba. Por ejemplo, con la importancia que va adquiriendo en los sesenta una literatura que llamamos testimonial, cuyo más notable exponente será sin dudas *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet. Hoy me pregunto cuánto debe su autor a Tí Noel en la transformación de Esteban Montejo, de mero informante de un estudio etnográfico, en protagonista de una novela-testimonio; en su tránsito de documento parlante a héroe. Y, por otra parte, y ya en el ámbito continental, *El reino de este mundo*, tendrá que ver con lo que los estudiosos de la nueva novela histórica latinoamericana –uno de los más fértiles desarrollo de la literatura en los últimos años– encontraron, como inicio subversivo, como fundación transgresora, en la fecunda mezcla de documentación y mito, de ficción e historia, de lo real y lo maravilloso, con que se levanta un texto que su autor apenas denomina «relato». Mencionado lo real y lo maravilloso, topamos naturalmente con su prólogo, páginas que dan lugar a los más complejos desarrollos críticos y contribuyen, en mayor medida que ningún otro documento o manifiesto contemporáneo, a la poética del boom, término que, por cierto, Carpentier detestaba.

Otro destino no menos fausto de *El reino de este mundo*, particularmente destacable en fechas que reactualizan la memoria de la independencia de



Haití, es el que tiene esta novela como reconocida precursora de toda la literatura caribeña, tanto francófona, anglofona, como de lengua española, que a partir de los años sesenta se ocupa de esta gesta, y me refiero a textos de, entre otros, Aimé Césaire, Derek Walcott, Edouard Glissant. Lo mismo podemos decir de los estudios poscoloniales que ya en tiempos más recientes han encontrado en *El reino de este mundo* un punto de cambio y un referente del que resulta imposible prescindir.

Volviendo otra vez atrás, me apresuro a anotar –cuestión de destinos– que si

bien la Revolución cortó de raíz el costado empresarial del proyecto con que Carpentier había vuelto a La Habana, supo rescatar su dimensión editorial. De modo que el escritor, que en 1962 ratifica su condición de gran maestro de la nueva novela histórica, con la aparición de *El siglo de las luces*, será el director ejecutivo de la recién fundada Editorial Nacional de Cuba, donde desempeña un impresionante trabajo hasta 1966 cuando es designado ministro consejero de la embajada cubana en París, ciudad donde, ya enfermo de cáncer, podrán mantenerlo con una vida útil y creadora muchos años más.<sup>12</sup>

Para cerrar estas páginas, quiero insistir en que a lo largo de décadas, *El reino de este mundo*, como toda la obra de Carpentier, ha permanecido abierta a sucesivas, plurales lecturas, ha promovido estudios, traducciones, recreaciones, apropiaciones, se ha mantenido fresca en los catálogos de las editoriales y en los programas de las universidades, y, sobre todo, ha invitado a lectores de muy diversas latitudes a frecuentar una y otra vez sus páginas. Y esto, de acuerdo con lo que indica la multiplicación de ediciones en distintas lenguas que se han producido en estos dos últimos años, ya alejados de su centenario, marca con piedra blanca el destino futuro de una novela que ahora cumple sesenta años.

<sup>1</sup> Carpentier, Alejo. «El milagro Scorza», en su *Literatura*. Libros (Colección Letra y Solfa). La Habana: Letras Cubanas, 1997, p. 216-218. Véase Fonet, Ambrosio. «Carpentier, editor», en: Campuzano, Luisa (Ed.). *Alejo Carpentier: acá y allá*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007, p. 352-355.

<sup>2</sup> Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Edición facsimilar. La Habana: Letras Cubanas, 1999, p. [213] - [216]. Se prepara una reimpresión para fines de 2009.

<sup>3</sup> Ibid. p. [217].

<sup>4</sup> Alberti, Aitana. «El mundo real maravilloso (I)», en *Boletín Informativo*. La Habana: Centro Cultural de España, agosto de 1996, p. 17.

<sup>5</sup> García-Carranza, Araceli. *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 1984, *passim*.

<sup>6</sup> Carpentier, Alejo. Art. cit., p. 217.

<sup>7</sup> Bueno, Salvador. «Lo que me dijo Alejo Carpentier», en: *Carpentier, Alejo. Entrevistas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985, p. 56.

<sup>8</sup> Portuondo, José Antonio. *Cuestiones privadas. Correspondencia de...* La Habana, Ed. Oriente, 2002 p. 342.

<sup>9</sup> Campuzano, Luisa. «Carpentier en Orígenes», en su: *Carpentier entonces y ahora*. La Habana: Letras Cubanas, 1997, p. 11-12.

<sup>10</sup> Carpentier, Alejo: «Capítulo de novela» en: *Gaceta del Caribe*, Año 1, No. 3, La Habana, mayo de 1944. p. 4-5.

<sup>11</sup> Sobre Carpentier-Surrealismo-Haití, véanse Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2006, *passim*; y Chiampi, Irlemar. «El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú en la encrucijada del Caribe», en: Campuzano, Luisa (Ed.). *Alejo Carpentier: acá y allá*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007, p. 67-91.

<sup>12</sup> Véase Fonet, Ambrosio. Art. cit, p. 358-366.



Taily Vargas López **LAURA,**  
LA IMAGEN  
RENOVADA  
**DE LA MUJER**

Profesor Instructor  
Departamento de  
Letras. Universidad  
de Oriente.

**E**l cine es una forma de representación estética, al igual que la literatura, que emplea la imagen que es en sí y por sí misma un medio de expresión. La teoría del cine se asimila, a menudo, al estudio de su estética. Jean Miltry, indiscutible clásico de la teoría del cine prueba que la estética y la psicología del cine no se podrían construir sin las aportaciones de la Lógica, la Psicología de la Percepción y la Teoría del arte, de las cuales se nutre.

Como en todo arte, estilo o movimiento, las reflexiones sobre el cine han ido ganando madurez a medida que el cúmulo de obras producidas y sus influjos socioculturales han ido enriqueciéndose. Un filme se caracteriza por la posibilidad de seleccionar fragmentos de la realidad en el espacio y en el tiempo, seleccionando sólo aquel detalle esencial y característico. Rudolph Arnheim considera que la obra de arte no es un simple duplicado selectivo de la realidad, sino la transformación de las características observadas en la forma de un medio determinado.<sup>1</sup>

El tema de la mujer y su lucha por obtener el reconocimiento de sus semejantes ha sido representado en todas las ramas del arte. En nuestro país, los medios audiovisuales en general y el cine, en particular, desde la década del 70, reflejan y reproducen la complejidad del conflicto de la mujer en su lucha por transformar el papel que se le ha asignado por la permanencia de rasgos, prácticas y criterios inherentes a una cultura hegemónica masculina.

En los primeros tiempos luego del triunfo de la Revolución, las películas cubanas prestaban toda su atención a la representación de la mujer como un símbolo revolucionario de la transformación social, que luchaba contra las actitudes machistas incorporadas dentro de sus matrimonios, relaciones íntimas, participación laboral y reconocimiento y los definían inversamente recibiendo la influencia de la ética feminista.<sup>2</sup>

Existe un sinnúmero de filmes de ficción, realizados en Cuba, que evidencian el problema de la igualdad de la mujer pero no son suficientes, ni los abordan en toda su amplitud. El Nuevo Cine brinda una imagen femenina indisolublemente ligada al desarrollo de nuestra identidad y cultura continentales.<sup>3</sup> Esta búsqueda y reafirmación identitaria se expresa en una amplia gama de películas de ficción que va desde *Lucía*, pasando por *Retrato de Teresa*, hasta el último de nuestros filmes.

En la década del 90 uno de los títulos que retoma el eterno drama de la mujer dentro de la sociedad es *Mujer transparente* en el cual cada una de sus historias conforma un espectro de situaciones que descubren sutilmente la inquietante realidad de la mujer contemporánea.

El filme marca el debut, en el campo de la ficción, de cinco directores que bajo la dirección general del experimentado Humberto Solás reflexionan en torno a prejuicios y problemáticas que aunque amanadas en nuestra sociedad pueden proyectarse

la mayor parte de ellos desde las dimensiones de la universalidad.<sup>4</sup> Compuesta por cinco cortos titulados cada uno con el nombre de la protagonista femenina (Isabel, Adriana, Julia, Zoe y Laura) presenta a cinco mujeres de diferentes generaciones y experiencias que narran una problemática individual y cómo ésta puede afectar a otros seres que las rodean. Tres están dirigidos por mujeres y dos por hombres, todos de nacionalidad cubana al igual que los guionistas, con experiencia en la producción documental en el ICAIC pero no con trabajos de ficción. En orden cronológico los cortos son: *Isabel* de Héctor Veitía, *Adriana* de Mayra Segura, *Julia* de Mayra Vilasis, *Zoé* de Mario Crespo y *Laura* de Ana Rodríguez.

*Mujer transparente* —una película del período especial— hace énfasis en los prerequisites normativos necesarios de la comprensión de la mujer, no desde un punto de vista histórico o revolucionario, sino a través de la exploración y la expresión de las experiencias individuales de esta ya sea dentro del mundo privado de sus temores, fracasos, deseos, fantasías, pensamientos íntimos, identidad, seducción y recuperación de sí mismas, como dentro del mundo público dominado por las ideologías y conductas patriarcales.<sup>5</sup>

Todos los personajes femeninos de esta película se enfrentan a la necesidad de tomar decisiones y elecciones difíciles en su vida personal y social para advertir sus potenciales plenos como seres humanos dueños de sí mismos. Analizar y valorar la visión que de la mujer presenta el cine cubano de ficción es tarea bastante difícil y cualquier intento constituye un reto y al mismo tiempo una novedad ante la problemática femenina. En este artículo sólo dedicaremos el análisis al último segmento de *Mujer transparente*, considerado por muchos la historia mejor contada del conjunto y gracias a la cual el filme obtuvo numerosos premios. Para facilitar el análisis que proponemos, haremos un breve resumen de lo que sucede en este corto. Laura, (personaje interpretado por Selma Soreghi), es una mujer de mediana edad que trabaja como procesadora de datos, una madre dedicada en un matrimonio infeliz, que se presenta en constante diálogo con los recuerdos de su adolescencia y temprana adultez. El cortometraje se desarrolla predominantemente en el recibidor de un conocido hotel turístico de La Habana donde Laura espera a su mejor amiga Ana (una exiliada, de la cual sólo se presentan fotos de su juventud cuando residía en Cuba). Las historias personales de Ana y Laura junto a las opiniones, conceptos, y prejuicios de las experiencias de aquellos cubanos que viven en el exilio, son narradas a través de los noticieros, cartas, fotografías, retrospectivas, y una voz interior.

Mientras vivió en Cuba Ana era una joven extrovertida y mostró cualidades de liderazgo tanto en los ambientes sociales como políticos, e idolatrada y seguida por Laura y otras amigas. A través de fotos, cartas y el monólogo interior de Laura el público accede además a los recuerdos más escondidos de la protagonista acerca del pasado, de sus amistades en la escuela, las fiestas, la playa, y sus



«Isabel», de Héctor Veitía

sentimientos de ser abandonada por su amiga tras su partida a Miami.

En la película, el recibidor del hotel es un lugar en el que los problemas político-sociales y los conflictos evidentes en la Cuba de los años 90 se exhiben a través de las observaciones que hace Laura de las actividades de los turistas cubanos y los nacionales que tienen cabida mientras espera que Ana baje de su habitación. Con el colapso del comunismo soviético en los 90, nuestro país se vio obligado a desarrollar un sistema económico más independiente con el turismo extranjero siendo un elemento clave en la reestructuración económica nacional.

Sin embargo, con el incremento del turismo foráneo se produjeron otros impactos sociales adversos, más notables en el crecimiento de la profusión de turismo sexual. Este tema es representado en la escena en que, cuando Laura entra al recibidor del hotel, hay una secuencia de tomas que muestran artículos de consumo norteamericanos, y comenta con sombría voz interior «No me gusta este ambiente, todos te miran como si fueras una puta o una gusana»<sup>6</sup>. Una prostituta cubana le ofrece fuego para su cigarro y experimenta un corto lapso de incómodo silencio, Laura la deja, se aproxima al bar, y expresa su repugnancia por el modo en que generalmente las mujeres son vistas por los hombres. Después de impedirle tomar un trago porque no tiene dólares americanos, dos turistas que están sentados en el bar tratan de seducirla, la miran de soslayo y le ofrecen un trago. Ella muestra su incomodidad con la expresión de su rostro por la manera déspota e instrumentalista que los hombres, ya sean extranjeros o cubanos, poseen de forma manifiesta, y cómo ellos ven la identidad, el papel, las obligaciones de las mujeres cubanas y las tratan conforme a ello.

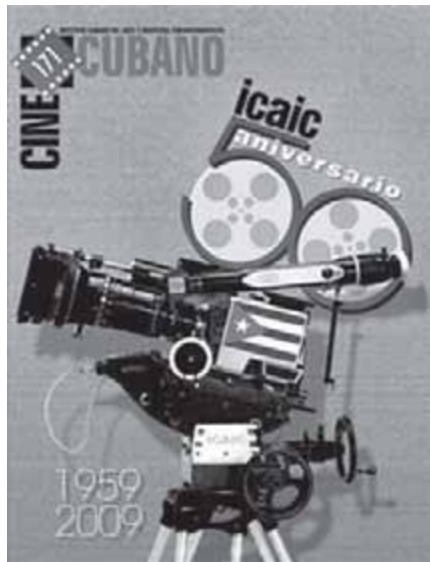
Laura expresa además su confusión y el grado de decepción en relación a los conflictos de identidad que se desatan dentro de ella misma y que rápidamente cambian a la sociedad cubana, a través de la narración con su voz interior de las actividades de los exiliados cubanos y el modo en que son recibidos y tratados por los cubanos residentes en el país. Esto se ejemplifica cuando Laura va hacia el recepcionista para tratar de conseguir información

acerca del lugar en que puede encontrar a su amiga, percibe la indiferencia de este hacia ella y que toda la atención está dirigida a los consumidores cubanos del exilio, en su voz interior dice furiosamente «No sé que piensa la gente que trabaja en estos lugares, como si la situación les diera derecho a tratar, precisamente, a los que nos quedamos con ese desprecio».<sup>7</sup>

Así Laura expresa su disgusto frente a la superficialidad y pretensión exhibidas por sus conciudadanos y los comunitarios. Está confundida al ver cómo aquellos que escogieron vivir en el exilio pueden ser rotulados de gusanos por abandonar el país, mientras que, al mismo tiempo, son tratados con suma diferencia en los centros de negocios. Le disgusta que este tratamiento diferente produzca la paradoja por la que aquellos que han quedado en Cuba, que han luchado incesantemente por la Revolución y permanecen como partícipes de ella son, sin embargo, tratados con menos diligencia y respeto.

Mientras Laura observa los exiliados cubanos yendo de tiendas, usando ropa a la moda, abriendo regalos, y abrazando a sus parientes que permanecen aún en Cuba, ella habla en su voz interior y a la vez que conversa en silencio consigo misma, el director de la película presenta entonces una serie de escenas retrospectivas usando noticieros, metrajes de aquellos cubanos que escogieron permanecer después de 1959 manifestándose en La Habana contra aquellos que estaban abandonando el país para dirigirse al extranjero. Luego, en el recibidor del hotel, que es una *mise-en-scène* del recibidor de un aeropuerto, Laura observa los nacionales cubanos encontrando y saludando a sus familiares y amigos que «regresan», y expresa su tristeza y decepción, en tanto percibe a sus compatriotas experimentando una crisis de identidad a través de la confrontación con y la consecuente seducción ejercida por la superficialidad que se introduce mediante sus amigos y familiares de vuelta.

Estas escenas ilustran claramente una crisis de identidad, proceso que tiene un efecto profundo al confrontar tales diferencias en relación con aquellos que comparten sus raíces familiares, sociales y políticas e historias comunes entre sus antecedentes. El cómo fue y cómo es asumido el que ha



decidido irse de la gran casa que es Cuba queda manifiesto a partir de un montaje paralelo que contrapone imágenes documentales de los actos multitudinarios gritando: ¡Que se vayan! y por otro lado los besos y los abrazos con los que son recibidos (ahora) los familiares del exterior en el vestíbulo de un Hotel, «los gusanos se convertían en mariposas», esta es una de las escenas más estremecedoras del cine cubano de estos años ya Ambrosio Fornet definía el filme como «la historia de un examen de conciencia»<sup>8</sup>.

Laura representa una mujer que ha desarrollado su fortaleza y su poder a través de la búsqueda introspectiva y la confrontación de sus culpas y debilidades en las actividades e interacciones de los primeros turistas cubanos y los nacionales. Mediante su observación y sus experiencias en el recibidor del hotel, se le presentan al público los con-

flictos contemporáneos evidentes en la política, la sociedad y la identidad cubanas. Además, rememorando su pasado con Ana, Laura se encuentra cara a cara con aquellos ideales sociales predicados por la Revolución que han condicionado su personalidad como amiga, madre, mujer y esposa. Analiza su amistad a través de recuerdos y fotos de sus tempranas experiencias con Ana porque quiere comprender por qué Ana la abandonó a ella y al país después de mostrar tanto entusiasmo político, liderazgo, y apoyo a los ideales revolucionarios. Trata de analizar los prejuicios y tabúes incorporados a la identidad cubana dirigiendo su atención sobre cómo las mujeres y los hombres ven el papel de la mujer durante el «período especial», expresando su descontento con la extendida prevención de que la mujer sea vista como una «puta» u objeto de placer dentro de un contexto social crecientemente influido por el turismo extranjero. Advierte que una de sus tareas como mujer es desafiar los prejuicios que ella tiene hacia aquellos que le son diferentes (Ana, los turistas cubanos, los nacionales cubanos que reciben a los turistas cubanos, las prostitutas) en términos de ademanes, conductas y percepciones y que tiene que tratar de aceptar tales diferencias.

Desde el punto de vista de Sara Vega e Ivo Sarría<sup>9</sup> el caso de Laura dentro del melodrama es una forma de plantear la emancipación femenina desde otro ángulo, no desde la mujer que incumple con los compromisos que la atan dentro de la sociedad. Está convencida que su lucha no es solamente contra el hombre (aquel esposo al cual renuncia porque no le alcanza como ser humano) sino contra todo lo que signifique su deterioro como individuo. Teniendo en cuenta sus capacidades y limitaciones, el punto en el cual se encuentra su vida profesional, familiar, política y social se asume a sí misma y a su entorno sin esquematismos ni dogmas.

Compartimos los planteamientos de las investigadoras antes mencionadas con respecto a que la protagonista (Laura) está sabiamente concebida, con una sólida postura, profundidad psicológica y una conciencia de sus conflictos que la convierten en una mujer extraordinariamente verosímil y valiosa. Es un personaje maduro, de referencia obligada para los que le sucedan, que enfrenta su realidad con arrojo aún sabiendo que no es perfecta, que su emancipación no es completa, pero quiere defender aquello que le pertenece. Rufo Caballero apunta que toda obra cultural, artificio o construcción afectiva, debe irrumpir con un inicio seductor tanto como finalizar con un cierre contundente,<sup>10</sup> y este es el caso del corto, el final se desarrolla en el hotel donde Ana está hospedada, con Laura parada frente al ascensor esperando verla aparecer. Así, se produce un final abierto que induce al público a considerar y discutir no solamente el concepto del exilio y las experiencias individuales de los cubanos, sino también los problemas cotidianos y las crisis evidentes en la sociedad cubana. En tanto presenta un asunto político-social pertinente tal como lo es el desarraigo, que desde una lectura superficial parece ser algo exterior a la identidad de

Laura, esta película prefiere explorar profundamente sus propios sentimientos, y las historias íntimas de descontento y engaño que ella siente como resultado de la partida de su amiga.

Aunque no estén analizados cada uno de los cortos que conforman el filme en este artículo, podemos señalar, de manera general y en plena concordancia con los criterios señalados por la investigadora Glenda Mejía,<sup>11</sup> que *Mujer transparente* presenta una diversa gama de imágenes y voces que ponen de manifiesto, en una forma que evade la objetivación de la mujer, el alcance de las experiencias, usualmente silenciadas, de las circunstancias sociales y políticas particulares y los deseos, temores y opiniones personales que definen en último término la subjetividad de la mujer. Basado en la creencia de que la película describe de un modo tradicional los mitos patriarcales sobre la condición de la mujer, algunos estudiosos sostienen que la misma «refleja» la realidad social, que las descripciones de las mujeres de esta película devuelven cómo la sociedad ve y trata a la mujer, y que estos reflejos son falsas representaciones de cómo las mujeres «realmente son» y lo que ellas «realmente quieren».

El dominio patriarcal sobre cómo son representadas las mujeres en el cine no resulta tan claramente delimitado en el filme. De manera general, las féminas de esta película no son representaciones de los mitos patriarcales acerca de la mujer, puesto que ellas son económicamente independientes, libres para desear e imaginar el sentimiento de placer, y poseen el poder de hacer sus propias elecciones de vida.

En esta película se muestran los cambios y conflictos de cada mujer de modo que fuesen transparentes para el público, y mediante la comprensión de esta a un nivel más profundo de su subjetividad, el público se convierte en partícipe del proceso de apropiación de la mujer a través del desarrollo de la simpatía hacia las experiencias, temores y deseos de las protagonistas.

Por lo demás Mejía señala el planteamiento de Pick quien afirma que esta película «refuerza los sentimientos privados e íntimos de los personajes femeninos y abre un espacio distintivo para la voz femenina dentro del Nuevo Cine Latinoamericano»<sup>12</sup>. Asimismo, puede sugerirse que esta película provee un espacio para que los hombres comiencen a cambiar sus interpretaciones de la mujer en tanto se les expone a las narrativas tradicionalmente silenciadas de la mujer y así se les ofrece una visión más profunda de los mundos públicos y pri-

vados de esta. Por tanto, la representación de cada una de ellas probablemente podría seducir al público, a algunas mujeres en particular, para convertirse en símbolos, no estáticos, sino activos, en sujetos inteligentes y poderosos, más no débiles. Por tanto, *Mujer transparente* escoge hacer transparente que cualquier desafío a los tabúes, prejuicios y, ciertamente, cualquier cambio en los papeles de la mujer, son principalmente prerrogativas de la voz de la mujer para decir cuándo detenerse, cuándo cambiar. No es asunto de un decreto, puesto que las sociedades machistas instigan el narcisismo de la cultura rechazando sutilmente las reivindicaciones femeninas ya alcanzadas dentro del espacio de la familia. Luchemos entonces por nuestros derechos, hagamos realidad la frase de Annette Kunn de «hacer visible lo invisible», pues no existe nada peor que invisibilizarnos a nosotras mismas.

## Notas

<sup>1</sup> Cfr. Pérez Acal, Antonio: «La estética del cine», en [www.monografias.com/trabajos16/semiótica-del-cine/shtm/2003](http://www.monografias.com/trabajos16/semiótica-del-cine/shtm/2003) (Consultado el 27 de abril de 2006).

<sup>2</sup> Cfr. Mejía, Glenda: «Mujer transparente: in search of a woman», [www.cem.itesm.mx/acs/publicaciones/logos/libros/libros/mujertransparente.pdf](http://www.cem.itesm.mx/acs/publicaciones/logos/libros/libros/mujertransparente.pdf) (Consultado el 19 de junio de 2007).

<sup>3</sup> Cfr. Vilasís, Mayra: *Pensar el cine*. La Habana, Ediciones Unión, UNAC, 1995.

<sup>4</sup> Pérez Betancourt, Rolando: «Mujer transparente» (Crónica de un espectador), en *Granma*, 4 de octubre de 1990.

<sup>5</sup> Cfr. Mejía, Glenda: *Ob. Cit.*

<sup>6</sup> El bocadillo pertenece al corto *Laura* de la película *Mujer Transparente*, dir. Héctor Veltía, Mayra Segura, Mayra Vilasís, Mario Crespo, Ana Rodríguez, ICAIC, 1990.

<sup>7</sup> *Laura*, dir. Ana Rodríguez.

<sup>8</sup> Cfr. Fornet, Ambrosio: «La diáspora como tema», en *Memorias recordadas*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 2000, p.135

<sup>9</sup> Vega, Sara e Ivo Sarria: «El otro que somos nosotros», en *Coordenadas del Cine Cubano* Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2001, t.1, p. 139.

<sup>10</sup> Caballero, Rufo: *Rumores del cómplice: cinco maneras de ser crítico de cine*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2000.

<sup>11</sup> Cfr. Mejía, Glenda: *Ob. Cit.*

<sup>12</sup> Pick, Z.M: *The New Latin American Cinema: A continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993 apud Mejía, Glenda: «Mujer transparente: in search of a woman», [www.cem.itesm.mx/acs/publicaciones/logos/libros/libros/mujertransparente.pdf](http://www.cem.itesm.mx/acs/publicaciones/logos/libros/libros/mujertransparente.pdf)



# UNA MUJER

**A**l sobrenombre de Laidi regresó ya como adulta. Así la llamaba su hermana en la infancia para diferenciarla de la madre, pues llevan el mismo nombre. Luego, quedó como esos apodos cariñosos que solo saben los más cercanos, para volverse público por la misma necesidad de evitar las confusiones al convertirse ella también en escritora.

Nacida en cuna de letras, Adelaida Fernández de Juan resulta una de las narradoras cubanas contemporáneas de obra más significativa. Su profesión es la medicina y a ella pensó dedicarse por entero hasta que un día la escritura llegara para salvarla de la soledad mientras cumplía misión internacionalista en África. Desde entonces, ha publicado tres libros de cuentos: *Dolly y otros cuentos africanos* (Premio Pinos Nuevos, 1994), *Oh vida* (Premio

típico hogar de intelectuales. Como ya podía inferir tras la lectura de su prosa, la anfitriona resultó una conversadora audaz y divertida, que no puso reparos a las muchas preguntas de esta entrevistadora ni a las que tiempo después llegaron por correo electrónico para complementar la investigación. Luego de ese día, nos hemos encontrado en varios momentos y se mantiene la misma cordialidad de su trato, la amabilidad y el comentario aguzado de esta mujer, no solo grande y vistosa por su tamaño, sino por la sagacidad de su ingenio siempre que participa en un foro público.

Como se revela en esta entrevista, Laidi Fernández de Juan es una mujer de talento no solo para la literatura, sino para la reflexión. Aunque teme ver-

se en la posición de teórica, tal vez por no tener estudios literarios, la escuela de la buena lectura la convierte en una crítica inteligente, en especial al analizar los tópicos femeninos. Pocas son las escritoras contemporáneas que aceptan que se estudie y clasifique sus textos como escritura de mujeres o las que deciden tomar partido desde su literatura a favor de su género. Por ello, la sinceridad de Laidi al declarar su postura profemenina (quisiera decir feminista) se convierte en un añadido en cualidad a su obra, que es también un ejercicio de pensamiento. Admiradora de grandes de la literatura cubana como Camila Henríquez Ureña o sus más cercanas Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, Laidi Fernández de Juan resulta continua-

Periodista de la revista *Bohemia*. Trabajos suyos han sido publicados en la prensa escrita y digital. La entrevista forma parte de su trabajo de tesis «Mujeres en crisis: una aproximación a la realidad social de la mujer cubana a través de la narrativa femenina de los noventa»

# DE MUCHAS VIDAS

Helen Hernández Hormilla

*Entrevista a Laidi Fernández de Juan*

*Luis Felipe Rodríguez de la UNEAC, 1998) y La Hija de Darío (Premio Alejo Carpentier, 2005) y la novela Nadie es profeta. Además, aparece en varias antologías en Cuba y en el extranjero. Es de la escritoras de los noventa que con mayor empeño ha intentado llevar a sus páginas una perspectiva de mujer para entender la realidad nacional. Sus ficciones refieren el mundo de lo femenino, de lo cotidiano, de la maternidad y de la cubanía, matizados con la ingeniosa utilización del humor. A veces, pareciera que sus historias formaran parte de una literatura del absurdo, mas solo responden a una realidad a veces kafkiana de la que Laidi se apropia con una gran sensibilidad.*

La conocí con motivo de esta entrevista en el año 2007, cuando nos recibió en la misma casa donde naciera. Las paredes llenas de cuadros y los libros dispersos por todos los rincones denunciaban un

ción de una escritura que elige lo femenino como eje para recrear la realidad.

Dividida entre sus muchas responsabilidades, Adelaida la doctora, la hija, la madre de dos varones adolescentes; confiesa alcanzar toda su libertad cuando se convierte en Laidi la escritora. Desde allí, ha logrado transmitir de forma astuta e imaginativa sus inquietudes en torno al contexto en que habita. Historias donde se presagia una concepción de la literatura como un acto esencial de comunicación, que surgen de sus propias experiencias o de las vidas que otros le prestan para contar y en las que va dejando secretos rastros de sí misma.

*Llama la atención que alguien tan cercano a la literatura desde la infancia se decidiera a cultivarla solo en una edad*

ya madura, luego de recibirse en una profesión como la medicina. ¿Dónde estaba la Laidi escritora cuando actuaba la médica?

Ese análisis tan bonito que has hecho es para evadir los años que tengo y el hecho de que efectivamente, llegué a la literatura un poco tarde. Yo nunca pensé ser una escritora. Tenía una gran vocación de médico, aunque no me queda muy claro de dónde me vino pues no hay antecedentes en mi familia. Mi relación con la literatura fue absolutamente natural. Debido a la profesión de mis padres conocí a muchos escritores cuando niña; pero aquella actividad me parecía demasiado seria como para que yo pudiera enfrentarla. También pienso que tal vez, psicológicamente, buscaba separarme de mis padres, cuestión en la que fracasé rotundamente pues he terminado junto a ellos. Me propuse ser médico, fui una estudiante pertinaz e intenté darme a conocer, no como la hija de los escritores, sino como

me en cada una de ellas. Mi condición de mujer casi siempre sin pareja me ha conminado a criar a mis hijos sola. Soy una aguerridísima madre de dos varones, soy una hija dulcísima con mis padres, soy una doctora muy consagrada con sus pacientes, y soy una loquísima escritora, momento que, debo declarar, es dónde mejor me siento.

Dolly y otros cuentos africanos, su primer libro, habla de su estancia en ese continente y luego en Oh Vida, existe una alusión a las distintas problemáticas sociales generadas por la crisis de los noventa. ¿Responde siempre su literatura a motivaciones contextuales? ¿Por qué llevar estas problemáticas ancladas en un contexto específico a la literatura?

Ese primer libro me sirvió como catarsis para los demonios que yo traía y sí tiene mucho de testimonial aunque no es estrictamente un testimonio. Sus cuentos reflejan las angustias que pasé en ese país, con el uso de algunas pinceladas de humor; pero se

le notan las costuras dolorosas porque necesitaba desahogarme de los sufrimientos que traía de África.

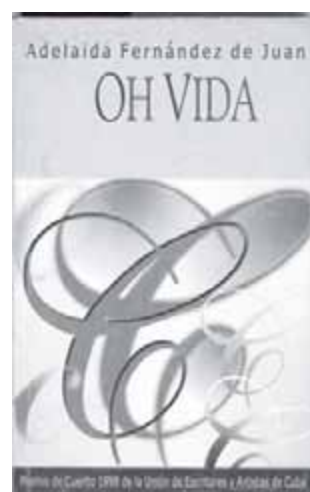
Ya en mi libro *Oh vida*, recreo aún más y empiezo a escribir no como la mujer que soy sino como la que quisiera ser y en *La hija de Darío*, empiezo a utilizar la literatura como un arma de denuncia. En cierta medida, a partir de mi segundo libro, ese que mencionas, sí me ocupé en dejar testimonio en forma de ficción del momento que vivíamos. Y, que en cierta medida, seguimos viviendo. Y que ya vivíamos desde antes de los noventa. La doble moral, las carencias económicas y la ruptura de la familia, son

males viejos entre nosotros. Como yo creo en el papel social del escritor(a), pues cuento lo que sucede. Lo disfrazo, lo exagero, bromeo con los sucesos, pero los cuento.

Creo en la utilidad social de la literatura. No me corresponde encontrar las soluciones, pero me atribuyo el deber de decir cómo somos, cómo vivimos, qué nos duele y qué nos divierte. En una larga entrevista que me hiciera Angelito Santiesteban, ya lo dije, que me sumo a una idea que expresara un ensayista y poeta a quien admiro mucho: «los escritores somos los portavoces, como figuras literarias, de las comunidades en que vivimos».

Este tema me interesa mucho, pues yo me siento profundamente identificada con esta Revolución y creo que mi aporte a ella será criticarla desde la postura de una mujer que cree en el progreso social de Cuba y que además va a permanecer en este país hasta el fin de sus días. No busco solución a los problemas sino dejar una huella, una marca de algo que me lastimó; o sea, en mis cuentos soy víctima y soy victimaria.

Por eso tengo que escribir sobre lo que me duele, sobre lo que he vivido o sobre alguna vida que me



la doctora. Cuando lo logré, entonces me decidí por la literatura.

La razón de por qué sucedió en África se lo debo a mi padre, como tantas de las cosas buenas de mi vida. La noche antes de irme de misión, me entró pánico a la nostalgia y le dije: «¿Papá, qué yo hago si de pronto una madrugada tengo unos deseos irrefrenables de estar en Cuba y hay tanto mar y tanta tierra por medio? Él me respondió: «Escribe». Yo pensé: «Bueno, ¿cómo la escritura me puede curar la añoranza?» y él me volvió a decir: «Ponte a escribir».

Yo había tenido una correspondencia intensa con mis padres mientras estuve becada. Montones de cartas en las que quizás se notaba alguna facilidad para contar historias. Cuando llegué a Zambia, un buen día en que me entraron esos deseos irrefrenables de estar en esta casa dónde nací, me puse a escribirles nuevamente descomunales montañas de cartas, que pensé se iban a perder entre los correos y el tiempo; pero ellos las habían guardado todas y cuando llegué, las convertí en un libro.

¿Cómo se desenvuelve entre tantas ocupaciones?

En realidad, el destino me ha puesto en la tesitura de tener varias vidas y he aprendido a concentrar-

presten y que me motive particularmente. Este año, si los dioses de la literatura quieren, va a salir un cuarto libro de cuentos titulado *La vida tomada de María E*.<sup>1</sup> Actualmente me estoy concentrando en este personaje.

¿Quién es María E?

María E surge en *La hija de Darío* en un cuento bien duro que se llama «La Habana y María Eugenia». Luego se quedó en María E para aligerarla un poco. Ella es una mujer muy graciosa, muy luchadora y muy dramática también, una mujer cubana, madre, que forma unos líos tremendos y se reúne con varias mujeres a conversar desde lo mal que sabe la pasta «Perla» hasta qué vamos a hacer con los papás que se van y luego quieren regresar como Santa Claus a conquistar a los hijos. Ella es un poco yo, no como soy, sino como quisiera ser. Es un símbolo, por eso no importa cuándo nació ni cuántos hijos tiene, un personaje que ojalá cobre cada vez más fuerza como la protagonista de mis cuentos. Siempre será una mujer de más de cuarenta años, sin una pareja estable, muy crítica y que se me está haciendo entrañable.

Después que salga este cuarto libro, van a empezar a hablar sus hijos que están también en otros cuentos como «Para olvidarte mejor» o «Piña colada». Aspiro a que después que me satisfaga en la voz de ella, hablen los que la rodean. A lo mejor hasta alguna de sus parejas.

*El hecho de ser mujer es una marca indiscutible en su literatura. ¿Cómo se describe como mujer? ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de esta condición?*

Yo no soy capaz de describirme a mí misma, salvo reconociéndome como eso que has dicho: una mujer que escribe. Camila Henríquez Ureña, esa grandísima mujer, en un artículo que escribió justo diecinueve años antes de que yo naciera, definió muy bien a la mujer intelectual. En un profundo análisis (como todos los de ella), expuso la gran diferencia, el conflicto, la problemática de ser mujer émula de los hombres en el terreno intelectual. Me refiero a «La mujer intelectual y el problema sexual», de 1942. Tampoco veo ventajas o desventajas por el hecho de no ser hombre. Somos distintos, y recibimos diferente trato, pero un género no es ventajoso con respecto al otro. Tengo hijos varones, y me siento feliz de tenerlos, y de ser mujer. No envidio al mundo masculino, ni lo desdén, como tampoco rechazo mi condición de mujer. Soy feliz como soy, y me gusta defenderme. Me deprimen las mujeres que se dejan avasallar, me dan deseos de sacudirlas, pero es una batalla ardua, de resistencia. No es una carrera de velocidad. Si no hubiera sido mujer, no sería madre. Pero si hubiera nacido varón, tal vez no viviría tan angustiada por la cotidianidad de mi familia, así que te repito, no veo ventajas ni desventajas, sino diferencias.

¿Existe para usted un ideal femenino?

Existen varias mujeres a las que admiro hasta el delirio, pero no son un «ideal» para mí, puesto que no pretendo seguir los pasos de ninguna. Depende de las circunstancias. Por ejemplo, como escritora admiro mucho a Dorothy Parker. Pero su vida personal, desgraciada e incomprensible, me entristece.

Como mujer consagrada a la medicina, a Florence Nightingale, pero yo no podría asumir ese grado de consagración. Mariana Grajales es mujer digna de respeto, pero yo hubiera sido tan egoísta que me hubiera arrojado ante mi hijo menor para que se quedara a mi lado. Me leo las cartas que escribió Gertrudis Gómez de Avellaneda, y quisiera que un hombre las mereciera algún día. Pero si un hijo mío muere y su padre no está a mi lado, yo me secaría como escritora. En fin, que hay muchas mujeres (muchas más) por las que siento gran respeto y admiración, pero catalogarlas como ideales me resulta excesivo. Y tampoco me atrevo a definir categóricamente cómo debe ser la «mujer ideal», porque los esquemas siempre fracasan. No hay fórmula viable. ¿Acaso existe el hombre ideal?

*En sus personajes femeninos, el rol de mujer-madre se vuelve determinante y problemático. ¿Cuán importante resulta para usted la maternidad?*

Yo siempre tuve muy clara mi necesidad de ser madre. Cuando era una niña y me preguntaban qué quería ser cuando creciera, yo contestaba «quiero ser mamá de diez hijos». Todos se espantaban con mi respuesta, pero yo era terca. Luego, empecé a añadir una profesión: «Quiero ser doctora. Y mamá de varios hijos».

Estuve embarazada cuatro veces, tengo dos hijos, y me hice doctora, así que más o menos cumplí mis deseos infantiles. La maternidad es para mí lo más importante de mi existencia. No imagino mi vida sin mis hijos. Mi condición de mamá me aporta todo, y me limita en todo. Cada letra que escribo, cada libro que logro, cada página que salvo, ha sido concebida pensando en mis hijos. Me limita el hecho de no ser enteramente libre. Si, por ejemplo, se programa el lanzamiento de un libro mío, y ese día me llaman de la escuela de uno de mis hijos, yo priorizo esto último. No digo que esté bien lo que hago, me limito a ser franca. En mi literatura, se ven los reflejos de mi complacencia por el hecho de ser madre, y también los óbices. Porque no se trata de una imagen edulcorada, pacífica y siempre dulce. Yo asumí los roles de madre-padre hace mucho tiempo, así que me duplico. Y lo que tal vez, según los cánones sociales nuestros, corresponda a la figura masculina, me «toca» a mí. Es común escuchar en nuestros hogares a las mamás diciendo «deja que venga tu padre» o «se lo voy a decir a tu papá, para que te regañe». Pero en mi caso, yo debo ser quien asuma una especie de «última instancia». Yo soy mi última instancia. Por tanto, yo soy quien dice «ay, qué precioso está mi niño» y también «termina esa tarea porque sí no, no sales esta noche». Y créeme, lidiar con dos varones adolescentes no es tarea fácil. Yo no me lamento, lo asumo con felicidad. Mis hijos me mantienen actualizada. En todo. En el lenguaje, en el modo de ver la vida, en la falta de compromisos esquemáticos, en los descubrimientos de ellos me voy conociendo a mí misma. Sufro y gozo a la par. Son, como te dije, mi gran alegría y mi enorme angustia. Soy egoísta, porque quiero un mundo mejor para ellos. Y luego, para todos los demás.

*¿Qué piensa de las creencias tradicionales que ubican la maternidad como sublimación de la existencia de las mujeres? ¿Cuáles son las otras virtudes que se añaden como mujeres, al hecho de ser madre?*

A pesar de lo que te he dicho antes, yo no creo que la maternidad sea una sublimación. Es una responsabilidad, un peso descomunal. Y siempre, siempre, debe ser una elección, y no un accidente. Lamento profundamente que algunas mujeres tengan que ser madres sin la posibilidad de elegir. Es una monstruosidad, porque es violento el cambio, es demasiado agresivo para no poder elegirlo. Ninguna mujer es mejor por el hecho de ser madre, y aquellas que deciden no asumir la maternidad, son tan loables como las demás. Por el mero hecho de poseer un útero y ponerlo al servicio de un nuevo ser, una mujer no se convierte en mejor ser humano. ¿A los hombres se les mide según su paternidad? ¿Se les valora de esa forma, o son otras condiciones las

al respecto, pero tú me preguntas y yo respondo, como lectora.

*En una entrevista dijo que le molesta que no se valore a la mujer en toda su dimensión. ¿Posee su literatura un interés reivindicativo? ¿Cuál es la imagen de las mujeres que le interesa mostrar en sus textos?*

Por supuesto y absolutamente. Sobre el tema de la mujer tendríamos que estar hablando mucho tiempo más. Me interesa particularmente tratar la violencia contra la mujer, su discriminación, porque considero que todavía hoy seguimos siendo víctimas. Sucede que es una violencia de una sutileza que a veces no percibimos. Tenemos igualdad de salario, de condiciones laborales y aparentemente sociales; pero seguimos estando en un segundo plano. Por ejemplo, a una mujer que se destaque en una actividad intelectual le es muy difícil encontrar una pareja estable, por la razón de que muy pocos hombres tolerarían el éxito de una mujer. Sin

embargo, lo contrario está muy bien visto. En ese caso la mujer se convierte en una adoradora de ese hombre exitoso.

Las mujeres tenemos el llamado trabajo invisible, o doble, sobre nuestras espaldas, lo cual es muy abusivo. No basta con que se dicten leyes que nos favorezcan. La mentalidad machista es casi inmune a las legislaciones. Conozco familias que actualmente, en Cuba, dicen tranquilamente que los hijos varones son quienes deben estudiar. ¿Te imaginas semejante criterio



que se miden? Una vez leí que las mujeres estamos condenadas, porque si somos madres, seremos culpables de todo lo que suceda con nuestros hijos, y si decidimos no serlo, también seremos culpables, por no cumplir el mandato de preservación de la especie. Las virtudes son las mismas que puede o no tener un hombre. La maternidad no es una virtud, es una posibilidad.

*¿Piensa que existe un modo de escribir para las mujeres? ¿Cuáles, a su juicio, pudieran ser las constantes que convierten a un texto en femenino?*

Sí, lo creo. Es un tema muy discutido, actualmente de moda. Sin embargo, yo creo (y apunto que no soy especialista en la materia, hablo desde mi perspectiva de lectora) que existe un modo femenino de escribir. Lo que no significa que sea exclusivo de las mujeres, ni mejor. Hay hombres que lo utilizan. Por ejemplo, Flaubert lo hace, Amos Oz también, muchas veces García Márquez, en ocasiones Tabucchi. Es el punto de vista lo que hace la diferencia. Cuando se habla desde adentro hacia fuera, cuando la sensibilidad predomina sobre la acción, cuando se cuenta desde el núcleo hacia afuera (casi digo hacia el citoplasma, pero sería una pedantería médica), se está utilizando un recurso femenino. No soy capaz de sostener una polémica

a casi cincuenta años de Revolución?

No voy a enumerarte los problemas que enfrentamos a diario las mujeres. Pero sí voy a decirte que me propongo en mis cuentos. Primero, retratarnos. Desnudarnos en público a nosotras mismas. Ni somos inocentes del todo, ni tan atrevidas. En muchos casos, peleamos en público lo que en privado fomentamos. Nosotras somos machistas también. Admiramos en un hombre varias cosas que sentimos el deber de criticar. Todo es un juego de roles. En público, debemos atacar lo que en ocasiones nos gusta en privado. Conozco muchas mujeres (y tal vez yo esté en ese caso también) que son aguerridas defensoras del derecho de la mujer, y luego corren presurosas a sus hogares, porque el esposo está al llegar, y hay que tenerle la comida lista. Así que primero hay que ganar la batalla de la honestidad, de ser valientes ante nosotras mismas.

Luego, me gusta crear personajes femeninos «ideales» según mi punto de vista. Mujeres que se defiendan limpiamente, que sean capaces (como no lo soy yo) de cerrar puertas sin saber qué hay del otro lado. De salir del marasmo del canon social para abrirse camino. Mujeres que sean leonas con sonrisa de delfín, y que lleven la vida con toda la alegría y el sentido del humor que creo imprescindible. Es-

tamos tan poco tiempo en la vida, que debemos ser capaces de crearnos un espacio libre de convencionalismos.

*¿Qué barreras deben enfrentar las mujeres para encontrar la realización profesional y espiritual?*

Varias. Como ya te dije, la primera barrera es ella misma, la mujer. Acuérdate de Virginia Wolf y el cuarto propio. Mientras sigamos sintiéndonos culpables por atrevernos a competir con los hombres en el terreno profesional, o por no dedicarnos a los hijos todo el tiempo que nos reclaman, no seremos capaces de superarnos. En el artículo que te mencioné de Camila, ella dice «Las mujeres biológicamente realizadas, las madres en su sentido más completo puede ser que alguna se haya quejado de ignorancia y de falta de cooperación espiritual masculina. De esa protesta y de la necesidad de liberación económica hemos surgido nosotras: hetairas, monjas, cortesanas, intelectuales (...) pero el hecho incontestable es que seguimos, en general, insatisfechas, a veces compensadas, pero rara vez realizadas» Claro, esto fue dicho hace más de sesenta años, pero la realidad, aunque distinta, no ha cambiado tanto.

*¿Cómo influye el hecho de ser mujer en su inserción en el panorama literario y editorial cubano? ¿Cuáles son las dificultades que ha debido afrontar?*

No creo que mi condición de mujer haya influido en nada, y en honor a la verdad, las dificultades que he tenido que afrontar son más. Nadie me ha puesto trabas, que no sea yo misma. Creo que debería dedicar más tiempo a mi labor intelectual. Me comparo mucho. No quiero abandonar mi práctica de especialista clínica, no quiero robarle tiempo a mis hijos (me siento culpable, ya ves), no quiero descuidar la relación con mi pareja, que es muy importante para mí. Tal vez la única ambición que tengo es querer hacer muchas cosas a la vez. Me siento responsable, como cualquier mujer, de demasiadas cosas. No digo que fuera mejor escritora si le dedicara más tiempo a la lectura y al acto de escribir, pero si lo lograra, me sentiría más realizada. Esa es la verdad. Me falta tiempo, me falta tenacidad. Me falta coraje.

*¿Cree que las mujeres escritoras en Cuba sean justamente reconocidas?*

Creo que estamos siendo reconocidas ahora. El camino, lo abrieron con dientes y uñas nuestras amigas mayores Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. Ellas labraron un camino muy trabajoso contra la tradicional preponderancia de lo masculino en las publicaciones, lo cual nos ha favorecido a las actuales escritoras. Cuesta que los hombres reconozcan que existe una literatura femenina en Cuba y que esta es pujante, denunciatoria, muy bien hecha, elegante, contestataria. La lucha es ardua y hay que desarrollar nuestras artes para conseguir ser verdaderamente escuchadas, y decirles entre risas, muchos aretes y muchos perfumes: «aquí estamos y les vamos a ganar, o por lo menos vamos a competir como iguales».

Pero aún nos queda terreno por conquistar. Me contaron que en la pasada XV Feria del Libro, un escritor cubano, mientras daba una charla sobre litera-

tura cubana actual, fue interrogado por una escritora extranjera, a quien le extrañaba que no hubiera ninguna mujer cubana presente; su respuesta fue escalofriante: No hay ninguna escritora cubana aquí, porque ninguna de ellas escribe como Alejo Carpentier. Me pregunto quién, que no sea Alejo Carpentier escribe como Alejo Carpentier. Pero entendiendo la respuesta, entonces me pregunto cuál es el escritor cubano que escribe como ese gran maestro.

Sin embargo, esta anécdota es una caricatura. Las mujeres escritoras cubanas ya tenemos el espacio. Por ejemplo, en la última convocatoria al Premio Luis Felipe Rodríguez de cuentos de la UNEAC, se presentaron muchísimas mujeres, y seis obtuvieron todos los premios y menciones. Algo inédito, y muy gratificante.

Nos falta lo que no hayamos sido capaces de conquistar. Todavía no estamos bien representadas en los eventos literarios, todavía faltan mujeres dirigentes en las esferas culturales, pero la verdad monda y lironda es que ya somos indetenibles. Me gustaría terminar esta pregunta con el final del ya citado trabajo de Camila, que, obviamente, me fascina: «es posible que la mujer como clase no encuentre su satisfacción y su razón de ser sino partiendo del centro de su yo: amor y belleza que se ofrendan, y afirmando en la vida ese íntimo sentido, yendo de la pareja a la familia, a la sociedad, a la nación, al mundo, al universo».

*Estas mismas preocupaciones sobresalen en algunos de sus cuentos como «Piña Colada» o «Tiempo de Rosas», además porque sus personajes casi siempre son femeninos. ¿Cuánto cree que influya la literatura en alcanzar los derechos de las mujeres?*

Yo creo que a través de la literatura se pueden decir muchas cosas, lo mismo dificultades sociales que el dolor de las separaciones por el tema migratorio cubano o los conflictos que tuvimos, sobre todo las mujeres, en el periodo especial. Las mujeres sufrimos doble en los noventa porque no eran solamente los problemas que ya conocemos de la luz, la comida, etc.; sino que era la mujer la que tenía que poner el plato en la mesa.

Esta etapa la recuerdo con todo el espanto que le corresponde. Sufrí, como cada cubano(a), con el agravante de que fue el momento de mi maternidad. Mis hijos nacieron en el año 1991 y en el 1994, así que además de resistir, tuve que transformarme en un duende, para que mis hijos no tuvieran memoria de lo que estábamos viviendo. Mi cuento «Antes del cumpleaños» es una muestra de ello. Me propuse que mis hijos creyeran que no pasaba nada anormal. Eran muy pequeños, por suerte, así que no tenían puntos de referencias, como los adultos. Pero aunque tuviera que hacer malabrismos, yo festejé cada cumpleaños de ellos. Y cuando los terribles apagones, jugábamos a los fantasmas, y llegaron a creer que era una diversión acostarse a dormir en el portal en las noches de agosto. Nunca tuve la menor duda de que permanecería en Cuba, pasara lo que pasara. No tenía ese conflicto. Pero cada noche me preguntaba qué haría con mis hijos al día siguiente. Cómo iba a

conseguirles alimento y qué nueva historia les iba a inventar.

La literatura, entonces, puede ser una manera de sensibilizar a los lectores masculinos y el camino que yo encuentro es el de ir tangencialmente, ya sea en la voz de un niño o a través de un cuento muy gracioso. Como la barrera masculina es tan fuerte y los hombres al mismo tiempo son tan débiles, utilizando estos pequeños artilugios yo intento que se rían, pero que incorporen mi mensaje. En el cuento «Piña Colada», por ejemplo, presento otra de mis preocupaciones: ¿cómo los hijos varones ven a las madres escritoras? No solamente se trata de luchar contra la barrera de los hombres que tienen el poder en la literatura, porque no hacemos nada si los niños varones no los educamos con el respeto a las niñas. Para colmo yo tengo dos hijos, así que debo luchar doblemente: con esos niños que ya crecieron y que hoy ocupan altos cargos en el mundo de la literatura y con esos pequeños míos que aspiro a que cuando crezcan y se encuentren con una mujer, la sepan valorar.

*En los noventa, existió una profusión de escritoras en Cuba sin precedentes históricos ¿Cree que pueda hablarse de una generación? ¿Cuáles son sus cercanías con estas escritoras?* Hay una frase que a mí me gusta mucho y es que los hijos se parecen más a su tiempo que a sus padres. Yo creo que es innegable que a partir de los noventa –tal vez la única cosa buena que nos puede haber dejado ese período desastroso que no sé a quién se le ocurrió llamar especial– surgimos una gran cantidad de escritoras y escritores. Como sabemos, grandes crisis conllevan grandes fenómenos sociales, y así como todo el mundo busca una forma emergente de sentirse mejor, muchos escritores sentimos la necesidad de denunciar, reflejar, dejar constancia de la circunstancia que estábamos viviendo.

En cuanto a los temas, hubo una especie de catarsis necesaria en la que por un momento todos hablábamos de lo mismo. Eran los balseros, las jinetas, la falta de luz, hasta llegar a ser un poco reiterativos. Hoy en día leerlo me molesta, porque creo que no solo el país lo ha superado, sino que nosotros también hemos alcanzado nuevos horizontes espirituales.

A mí no me gusta clasificarnos porque yo no estudié literatura, solo soy una mujer intuitiva con alguna gracia para escribir. Evidentemente, hay una generación de escritoras porque nos reunimos juntas, tenemos preocupaciones comunes; pero cada una ha ido definiendo su propio estilo. Por ejemplo, Ana Lidia Vega Serova es la que a mi juicio mejor

trata el tema de la violencia y de la sexualidad; Mylene Fernández Pintado escribió una novela que maneja muy bien el tema de las relaciones entre Miami y La Habana; Marilyn Bobes es un poco la maestra de todas nosotras y sus cuentos son los más cultos, los más refinados; Mirta Yáñez mantiene una frescura extraordinaria; Ena Lucía Portela ha logrado un éxito reconocido internacionalmente. Quizás, yo me dedico más al tema de la maternidad, de la feminidad, sin dejar de ser una aguerri-dísima leona. Es un abanico de temas y estilos que nos hace diversas y uniformes a la vez.

*¿Son la ironía y el humor, recursos o necesidad?*

Más que la ironía yo diría el humor y eso se lo debo a mi madre. Ella fue la primera persona que en la universidad estudió y defendió el humor como una manifestación de la inteligencia. Cuando yo me leí sus primeros libros, fue una sorpresa. Si una mujer tan seria, de tanto respeto, se dedicaba a defender el humor como género, entonces debía ser importante. Por otro lado, mi padre es una persona con un sentido del humor muy criollo, muy cubano, y nosotros nos pasamos la vida haciendo chistes, buscando referencias. En mi casa nos gusta reír.

Yo uní ambas cosas, la tradición de hacer chistes con el estudio profundo de mi madre. Además, he leído mucha literatura humorística, tanto cubana como extranjera. Mezclando todo eso con la autenticidad a la que aspiro, he utilizado el humor como recurso. Me gusta divertir a las personas, que se rían conmigo. A veces no estoy planteando una situación básicamente graciosa; pero si la cuento de una manera que pueda sacar una sonrisa, logro que me lean. Puede ser un arma muy eficaz.

*Recientemente se publicó su primera novela, Nadie es profeta, luego de habérsele conocido básicamente como cuentista. ¿Con cuál de los géneros se identifica?*

Considero que no soy una novelista. El tempo de vida que llevo y llevaré por lo menos en los próximos quince años no me permitirá volver a esa aventura. Dice Cortázar que la novela se gana por puntos y el cuento por *knock out* y me parece una definición bien concisa. Hay escritores que son novelistas; pero eso requiere de un tiempo, de una concentración, de una paz, de un aseguramiento de la retaguardia para poder estar un año o dos absolutamente concentrada en esos personajes y en esa trama. Así que una mujer que es médico, sin una pareja estable, dos hijos varones, que vive con sus dos padres que son ancianos; o sea, con un ritmo de vida acelerado; difícilmente disponga de tanto tiempo para dedicarse a un solo personaje.

Yo escribí *Nadie es profeta* y si se fijan bien está como interrumpida en varios cuentecitos, a los que intercalo las cartas. La hice para demostrarme que no soy una novelista; pero, aunque le puedo ver las costuras, no me encuentro insatisfecha. Yo tenía muchas deudas pendientes y muchas gratitudes con personajes de mi vida que no me iban a caber en cuentos y aproveché esa novela para volcarlas. No obstante, sigo siendo una cuentista y que el dios de los cuentos me perdone, que no lo vuelvo a traicionar.

*Esas elipsis, esas historias soslayadas en algunos de los personajes de la novela ¿responden a una voluntad expresa de decir o esconder algo, o están dadas por esa falta de tiempo a la que se refería?*

No puedo atribuirlo todo a la falta de tiempo porque después de todo nadie me puso un límite. Tal vez sea mi falta de entrenamiento para alargar una historia. Estoy acostumbrada a hacer cuentos donde el espacio es mínimo, donde tengo que ser capaz de regalarle el personaje al lector y además decirle quién es con la menor cantidad de datos posibles.

Eso se nota en la novela. Las historias están amputadas a golpe de machetazos porque es la técnica del cuento. No sé si llamarle entonces una cuentinova o un cuento más largo que los anteriores. Sé que la novela adolece de falta de espacio y yo misma me quedé con deseos de desarrollarlos más. Ahora, yo prefiero dar machetazos que alargar demasiado, porque me molestaba dilatar las historias. Una investigadora canadiense ha dicho que su literatura da voz a nuevos sujetos y discursos sociales. ¿Cuál sería ese sujeto al que da voz y cuál ese discurso?

«La» sujeto a quien yo doy voz es básicamente la persona que yo quiero que me escuche. Escribo desde la voz de quien se quiere oír Como te dije, sigo creyendo en la función social del escritor con todos sus matices, así que escribo desde la perspectiva de lo que yo misma soy: una persona con arraigo en lo popular grande, con unas profundas convicciones revolucionarias, un afán en la defensa de todos nuestros logros sociales porque Cuba es un país privilegiado; pero al mismo tiempo sin ningún tipo de fanatismo. El sujeto que habla en mis cuentos es el que yo quiero que me lea. Los escribe alguien que pretende descubrirse en sus textos.

Abril 2007 y enero de 2008.

#### Notas.

<sup>1</sup> Este libro publicado por la editorial UNION se terminó de imprimir en julio de 2008 (N. de la R.).

Ilustraciones: Eric Silva

# EN LA ESQUINA AZUL, EN LA ESQUINA ROJA

Jaime Sarusky



La brisa friolenta penetra por la ventanilla próxima al chofer, la única abierta del Chevrolet Bel Air que avanza velozmente en la noche. El pie del doctor Aquiles Ponce aplasta tenaz, casi con desesperación, el acelerador al tiempo que sus manos se aferran al volante.

—Lourdes —murmura él.

—Sí...

—Enciéndeme un cigarro.

Que el doctor Ponce diga, excepcionalmente, «enciéndeme un cigarro» y no como acostumbra «enciéndeme un Pall-Mall», le da a Lourdes Aróstegui una idea aproximada de la irritación que ya manifestaba antes de partir de La Habana. Lo observa de reojo, prende la fosforera Ronson y cuando se lo entrega y lanza la primera bocanada le vuelve el latido espasmódico, involuntario, bajo su labio inferior. El latido de sus iras. Idéntica señal cuando le da por suprimir nombres, como un momento antes con el Pall-Mall. Puesto que el abogado Ponce no puede dejar de mencionar jamás cada objeto por su marca. Para él un signo de distinción que lo guía en la vida.

Lourdes lo sabe bien desde que lo conoció. El doctor nunca le dijo: te voy a regalar un perfume sino: este Christian Dior o mira, Chanel número cinco para ti, ni tampoco aquí tienes este televisor, sino «¡Qué lindo diseño el de este Philips que te traje!» El Pall-Mall lo sostiene entre los dedos de su mano izquierda sin soltar el volante. Ella sabe que allí permanecerá hasta que la colilla se consuma. Siempre es así cuando sus oscuros estados de ánimo lo arrinconan. Se lo pide a Lourdes cuando están juntos, o lo enciende él mismo cuando está solo, aunque es un gesto gratuito. Sabe que así desvía la pesada carga de una idea obsesiva, por ejemplo, hacia los detalles nimios: el humo, la ceniza, la nicotina, el fuego devorando el papel, las manchas amarillas en los dedos y en los dientes, neutralizar la violencia largo tiempo acumulada y que irrumpiría, tal vez, lanzándole un puñetazo al cristal de la ventanilla o a la propia pizarra de su Chevrolet Bel-Air.

—Lourdes

—Sí...

—Di, algo

—¿Qué quieres que te diga?

—Habla. Di algo

—Yo no tengo prisa, Ponce.

—Te dije que dijeras algo

—Te estoy diciendo.

Ella se separa de su lado y se arrellana entre el asiento y la portezuela. La esquina ¿azul?, la ¿roja? Piensa en el ring de boxeo y sonríe.

—¿Tienes miedo?

—No me gusta vivir estúpidamente, Ponce. Mucho menos morir.

—Enciéndeme otro cigarro.

Lo saca de su bolso, lo prende con el encendedor del auto y, al contrario de la rutina a la que ella lo ha acostumbrado, no se lo pone entre los labios sino a la altura de su cara.

—Gracias, Lourdes —balbucea, con un leve dejo de ironía.

—De nada.

—Lourdes...

—Dime, Ponce.

—Pon el radio

—Sí, es preferible —responde ella aflojando el collar de semillas que adorna su pecho.

—¿Es preferible a qué, Lourdes? —la desafía. Más que mirarla, la escruta demasiado tiempo, sin concentrarse en el volante como debiera y esto la molesta.

—Atiende a tu carretera, Marqués de Portago.

—No sé quién es ese Marqués.

—Ya murió.

—¿Qué hacía?

—Conducía autos de carrera y era un *gigoló* de lujo.

—¿De qué murió? ¿Agotamiento sexual?

—Respétame, Ponce.

—Respeto, respeto. Ya se acabó el respeto en este país.

—A tu mujer sí la respetas.

—Ya sabes que no es mi mujer. Mi mujer eres tú.

—Yo soy tu querida, Ponce. Al menos así hablas de mí con tus amigos.

—Tú eres mi mujer y yo te represento.



—Atiende la carretera y no corras tanto. Después la gente no va a decir que soy tu viuda. La viuda es ella.

A izquierda y derecha las sombras vuelan o se precipitan vertiginosas, van y vienen las luces tristes, amarillosas, de un caserío dormido, parpadean las llamas de las chismosas. El doctor Ponce vuelve a aferrarse al volante y afinca el acelerador hasta el fondo. Iba a reprocharle a Lourdes que se había olvidado de la radio pero se contuvo y él mismo la encendió. Manióbró con el dial hasta que escuchó una voz que abordaba la cuestión de la Patria Potestad: el gobierno comunista de la isla no tiene en cuenta los derechos imprescriptibles de las madres cubanas arrebatándoles sus hijos; allí proliferaba el desprecio a la democracia, a la libertad; se atiza el ateísmo corruptor, los sentimientos beligerantes, como la lucha de clases y terminan por enviar a los niños cubanos a Rusia.

—Y después nos los devuelven convertidos en carne rusa en lata —murmura el doctor Ponce.

—Ponce

Ella le llama la atención porque distraídamente no se percató de que había traspasado la franja amarilla que separa ambas vías de la carretera.

—¿De qué marca, Ponce?

—¿Marca? ¿De qué me hablas?

—La marca, ¿cuál es la marca de las latas rusas que traen carne de niños cubanos?

Ella lo contempla pero le cuesta trabajo reconocerlo como algo muy cercano, al menos en ese momento. Mejor lo observa despojada de pasión, distante, como se siente ella ahora. Se dice a sí misma que en verdad no le queda mal su atuendo deportivo: el pullover MacGregor azul Prusia con una coronita blanca. El doctor ha movido el dial, busca no sólo lo que quiere escuchar, sino lo que sabe que va a escuchar, se acerca la hora en la cual los cubanos sabrán extirpar de raíz la planta enfermiza del comunismo y el locutor de la radioemisora de Miami se despide del aire. De repente su expresión se anima, incluso sonrío.

—Lourdes

—Sí.

—Alcánzame la caneca y vamos a darnos un toquecito de Johny Walker. Obediente, ella la saca del bolso, la destapa y se la ofrece.

—Bebe tú primero —dice él.

—No tengo deseos ahora, Ponce.

El trago, largo, quema su paladar y le reanima el cuerpo; abre y cierra la boca para saborear el bouquet del Johny Walker, que a él se le antoja a madera perfumada.

—Zumo de cedro —dice.

La mirada de Lourdes sigue la lengua de lagartija del cuentamillas. Ciento treinta kilómetros por hora es una buena velocidad para meditar al borde mismo de la vida y de la muerte. Imaginar un neumático delantero que revienta ayuda a verse a sí misma, al propio Ponce, dejando en el asfalto y la cuneta todo lo que son: inteligencia, belleza, goces de la vida y, sobre todo, muchos deseos de seguir viviendo.

Para ella es imposible creer que Ponce está tentado a la muerte en un mano a mano consigo mismo. ¿Desde cuándo era propietario de una regia casa en Miramar adonde se mudó con su mujer y sus tres hijos? Por algo era uno de los más famosos abogados de la isla. El intenso haz de luz de un ómnibus ilumina el entorno. Acerca la caneca a sus labios y el niquelado refulge. Él se anima y el trago se prolonga más que el anterior.

—Por ti, brindo por ti, Lourdes Aróstegui.

—No, Aquiles Ponce, no exageres. Brindas por ti.

Él se vuelve y la mira sin comprender pero ella sí se da cuenta de que el vehículo ha disminuido la velocidad. Él cierra la caneca y la tira en el asiento trasero. Y como si quisiera responder a la curiosidad de la mirada de Ponce: inquisitiva, intrigada, dice:

—Brindas por tus victorias, doctor.

El ómnibus se aproxima, la luz larga no lo ciega aún. Las facciones del rostro de ella se hacen más precisas, más definidas: suaves, regulares, atractivas y sus ojos negríssimos, grandes, ligeramente almendrados. Pero en la comisura de sus labios percibe un rictus, tal vez imaginario, el cuño juguetón de la sorna. No quiere ni puede creer que



ella se esté burlando. Y ahora Lourdes lo felicita por sus victorias. ¿Cuáles? La separación de María Antonia después de veinte años juntos no es acontecimiento para celebrar con champán de la viuda Cliquot. Hace tiempo que apenas le quedan amistades influyentes, que ya no le llueven los casos y los éxitos, que su mundo, siempre en ascenso entonces, se le ha esfumado entre los dedos. Le da rabia que Lourdes haya pretendido burlarse. Deseos no le faltan de castigarla, otro modo para que lo recuerde.

—Lourdes

—Dime, Ponce

—Siéntate aquí —le dice y señala el espacio entre los asientos.

—Aquí estoy cómoda

El auto se aproxima a la cuneta, y antes de que se detenga en firme, escuchan el tranquilo rumor del mar cercano. Cuando observa que están a unos metros de la playa, bajo unos pinos jóvenes, entre la tierra y la arena, apaga el motor y las luces. Se le acerca y la abraza. Ella balbucea unas palabras y lo rechaza. Él insiste, busca sus labios, la ciñe con fuerza y la inmoviliza. El dolor brutal de la mordida en su labio inferior lo desconcierta. Furioso, le toma la cabeza entre sus manos. Lourdes abre la portezuela con violencia y logra liberarse mientras él queda en una posición grotesca, los brazos vacíos, tirado en el asiento.

Se repone, también abandona el auto y la persigue. Ella vacila, no sabe hacia dónde dirigirse. Los tacones altos se hunden en la arena, da un traspié, rueda por una pendiente y el ruido al caer lo guía en esa dirección.

—Lourdes

Pero ella no responde, no quiere responder y, además, el golpe en una pierna no la anima a hablar.

—Lourdes —insiste.

En medio del suave vaivén de las olas escucha un leve jadeo a su derecha, bajo sus pies.

—Aquí —responde ella, tenue la voz.

Él se arrodilla, tantea a ciegas en la arena, descubre el declive pero resbala y cae cerca de ella. Le pregunta si se ha hecho daño y mientras le busca el rostro las lágrimas humedecen sus manos. Pienso que debe protegerla y la envuelve con su cuerpo. Logra acariciarla y se sorprende de que no oponga resistencia. La tibieza de su piel lo invade y lo excita. Trata de besarla y aunque no se niega ni mueve su cabeza encuentra una boca indiferente, pasiva. Y, sin embargo, no cesa, lo ansía, creído de que va a excitarla como nadie nunca antes, y tiene que lograrlo o la pierde.

—Lourdes — ahora el tono es de conjuro, como si intentara insuflarle calor y vida con sus palabras. Callan cuando escuchan crujir unos pasos.

A la distancia ven una luz blanca que se acerca.

—¿Quién anda ahí? —pregunta la voz con naturalidad.

El haz de luz de la linterna los sorprende y, además, se asombran cuando se percatan de que están en una trinchera. Al fin logran ver la boina y el uniforme de la autoridad. Él la condujo y el hombre de la linterna los observaba, pero no dijo nada. Desconcertados, a la expectativa, sólo escuchaban sus propias pisadas y el ritmo interminable del mar. La luz los guió hasta el auto y cuando ya salía a la carretera, al decirse Ponce que debía seguir tranquilo y sereno hasta su destino, lo sacudió, como un campanilleo persistente la sentencia de su amigo, el doctor Madan, al explicar y justificarse por qué abandonaba el país.

—Vivir en una revolución es como vivir en otra vida, chico. Algo así como a la velocidad de la luz. Tan intensa que un año es como veinte en otro mundo. Y hay que aprenderse bien esa enseñanza. Tal vez la brisa de la madrugada lo despejó finalmente porque tuvo la certidumbre de que por ese día ya estaba más que satisfecha su cuota de emociones y sin pensarlo dos veces giró en U y emprendieron el camino de regreso.

A su lado, Lourdes Aróstegui dormía, o simulaba que dormía, para evitar nuevas explicaciones y otras escaramuzas.



# La cerámica, un episodio fundamental en la obra<sup>1</sup> de Amelia

**Ramón Vázquez Díaz**

Hace poco más de cuatro décadas, los habaneros tuvieron el privilegio de asistir a un espectáculo deslumbrante. Utilizo el adjetivo «deslumbrante» con toda propiedad, porque de ninguna otra manera pudiera calificarse la retrospectiva de Amelia Peláez que abrió al público en noviembre de 1968 en la tercera planta de este Museo, organizada por un equipo dirigido por María Elena Jubrías. Era una exposición histórica que, según la pintoresca expresión de Nicolás Guillén, habría de provocar el «pasma de legos y versados». Este es el origen remoto del libro que hoy presentamos.

Amelia no era, precisamente, una desconocida. Por el contrario, era una consagrada. Pocos artistas de la modernidad cubana fueron favorecidos por una crítica que, si bien era escasa y espaciada, estaba calzada por los nombres más ilustres: Mañach, Chacón y Calvo, Ballagas, Pérez Cisneros, Lezama, Altmann, Gómez Sicre, Pita Rodríguez, Carpentier, entre otros... Pero este despliegue de 1968 al que me estoy refiriendo, era el desarrollo abreviado, en un espacio único, del camino de toda una vida, y representaba la confirmación de algo que, intuido antes parcialmente, sólo entonces pudo verse en su totalidad. En un conjunto tan denso de significados que a primera vista pudiera colmar el trabajo de varios autores –y todos de primer rango–, la retrospectiva pudo mostrar la coherencia de una obra que avanza durante cuarenta años sobre sí misma, apropiándose de su ambiente, a la vez que se alimenta de su propia sustancia, en un fascinante sistema de referencias cruzadas.

Más de ciento sesenta exponentes de pintura y dibujo ocupaban unos trescientos metros lineales de pared, pero hoy quiero recordar la memorable sección central, dedicada exclusivamente a la cerámica. Era una retrospectiva, en sí misma, del

paso de la pintora por esta disciplina: sesenta obras desde los inicios de 1950 hasta las últimas piezas de 1962. No era la primera vez que se exponía la cerámica de Amelia Peláez, pero sí la primera en que se la trataba no como una peripecia incidental de su vida, sino como uno de sus episodios fundamentales, al cual la pintora, ya bien establecida, le dedicó mucho tiempo, dejando de lado, muchas veces, toda otra actividad. Era –como se explica en el libro– una empresa rudimentaria e incierta que demandaba esfuerzo, disciplina, voluntad y, sobre todo, ilusión y pasión. Y con todos estos ingredientes, Amelia se aplicó a su trabajo, convirtiéndose en paradigma para el resto de sus colegas más jóvenes. En la muestra de 1968, la confrontación entre pintura, dibujo y cerámica hizo que se comprendiera que Amelia tomó la cerámica muy en serio, con un ímpetu que la elevaría, rebasando el nivel artesanal, al de una verdadera obra de arte,

**aTI  
EM  
PO**



como lo estaba haciendo, casi simultáneamente, Picasso.

Como en una galería de espejos enfrentados, el diálogo entre las tres manifestaciones hizo que el espectador advirtiera la interrelación fecunda que la entrada de la cerámica promovió en la obra de Amelia. Quienes recorrieron con ojo atento la retrospectiva –y María Elena, después de montar el espectáculo pasó a ocupar un puesto entre los espectadores más aventajados– quienes la recorrieron, repito, pudieron percatarse de las situaciones plásticas de todo tipo que estas vasijas desencadenaron en Amelia y el consiguiente ensanchamiento de su imaginario. Los cacharros de loza pintados, centro de tantas de sus composiciones bidimensionales como portadores de flores o frutas, y habitualmente soportados por una trama de arabescos decorativos, se desprenden del lienzo, adquieren una vida tridimensional, y acogen, en sus superficies curvas, aquellos esquemas ornamentales que se reiteran en los óleos y temperas. Pero a la vez, los nuevos motivos simplificados que la cerámica imponía, pasaban a la pintura con toda su elocuencia. El capítulo que se dedica a esta relación de intercambio es uno de los mayores aportes del libro, que tiene, además de la caracterización de la obra cerámica propiamente dicha, valiosos datos históricos y precisiones técnicas que sólo una persona conocedora del oficio podía exponer. Me limitaré a repetir aquí el juicio de Graziella Pogolotti en la introducción del libro: nadie más calificado que María Elena para estudiar la vertiente cerámica en la obra de Amelia Peláez. Hay en este ensayo –agrego yo– la claridad y la inteligencia expositiva de alguien que ha pasado buena parte de su vida enseñando en las aulas universitarias. Pero, sobre todo, está latente en este texto



una experiencia vivida como testigo y protagonista, trasladada con amor a la palabra escrita, con la conciencia de que ese privilegio no podía perderse para siempre, y debía ser recogido para todos nosotros.

Sólo nos queda agradecer a María Elena Jubrías su empeño para culminar esta tarea, que supo desafiar todas las dificultades imaginables. El gozo de tener en sus manos un libro tan bello, fruto de su trabajo, quizás le sirva de estímulo para que pronto podamos estar presentando, en este formato, lo que fue su tesis de doctorado, consagrada al estudio integral del Taller de Cerámica de Santiago de las Vegas durante el período de oro de la cerámica artística cubana.

Gracias de nuevo a María Elena.

Nota:

<sup>1</sup> Presentación del libro de María Elena Jubrías: *Amelia Peláez-Cerámica*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 27 de marzo de 2009.



"A POIGNANT PICTURE OF LIFE  
AND LOVE IN THE CITY"

★★★★

"CAPTIVATING"

★★★★

# París sigue siendo una fiesta

## Sobre la VII edición del Festival de cine francés en Cuba

aTI  
EM  
PO

**Frank Padrón**

Dos son los eventos cinematográficos que movilizan multitudes en Cuba: uno el Festival del Nuevo Cine latinoamericano, en diciembre; el otro, el de cine francés que hasta el último día del mes de junio corre no sólo por salas capitalinas sino por todo el país, en una selección que permite degustar a los cinéfilos no habaneros algunos momentos notables de la programación.

Cierto que, con la crisis internacional pesando, la delegación que siempre acompaña los filmes se redujo prácticamente a cero (y por tanto, las conferencias de prensa y presentaciones con elencos), algunas tandas se suspendieron y las finales retiraban la climatización ante el inminente ahorro que envuelve al país... Pese a todo, el público repletó las salas.

*Paris* (2008) fue el título elegido para recorrer las cortinas. Rubricada por Cédric Klapisch, es otro de los frecuentes textos corales con los que nos sorprende esa cinematografía, y (digámoslo desde ahora) bien. La capital luminosa sirve de fondo a varios seres que entrecruzan vidas y destinos: un joven que espera un trasplante de corazón, su hermana y los hijos que se instalan con él para cuidarlo, un historiador depresivo que se levanta anímicamente cuando se enrola con una joven «alegre», y varias parejas que no lo son tanto, arman este *puzzle* donde el cineasta demuestra tino para contar, madurez para ambientar, mano firme para dirigir actores, los cuales, según su calibre, no lo necesitaban demasiado (Juliette Binoche, Fabrice Luchini, Romain Duris...). Según algunos, a *Paris* le sobra metraje; a mí me pareció redonda, editada con inteligencia y sentido, y como si fuera poco, inspiradora...

En una cuerda ligera, también rotan y alternan personajes diversos en *Amores modernos* (2008): coproducción con Canadá donde Stéphane Kazanjian se las ingenia entremetiéndose en los desafueros eróticos de varios seres que buscan lo que (casi) todos: un amor sincero, duradero; fluidez en la narración, simpatía en el guión y notables desempeños caracterizan esta comedia (a veces incluso) musical, donde bajo la frivolidad tonal hay cierto espesor filosófico.

Uno de los altos momentos del festival ha estado en *Crimen de autor* (2007), del veterano Claude Lelouch (*Vivir por vivir*); que este representante del academicismo y la «vieja escuela» se nos aparezca con este ejercicio deconstructivo de mecanismos escriturales, es otra prueba al canto de que el genio estético tiene que estar siempre reinventándose. Aquí volvemos a la relación entre personajes y narradores, a los cada vez más débiles tabiques entre ficción literaria (por extensión: artística toda) y realidad, a la impostura creacional y otros tantos ítems relativos a un tema tan de moda últimamente, pero que no todos consiguen entregar en un maduro relato dentro de otro(s) que, mientras reflexiona sobre esos y otros aspectos, nos entrega a la vez un *thriller* y una historia de amor que se autocontemplan paródicamente, y nos obligan a hacerlo... claro, mientras admiramos tanto de nuevo a Dominique Pinon, la siempre bella y superlativa Fanny Ardant y Audrey Dana, y nos deleitamos en ese excepcional montaje que permite una diégesis llena de costuras que sin embargo no se ven, porque Lelouch lo impide con un talento que (ya vemos) se renueva a una edad nada breve.

Otro maestro, André Techiné (autor de aquellos inolvidables *Juncos salvajes*) entrega otro momento significativo con *Los testigos* (2007) que comparte con la obra anterior los intereses por la literatura que bebe directamente de la vida, aunque en este caso mucho más apegado, como indica su título, a lo testimonial, cuando una escritora se acerca a personajes que le tocan muy de cerca: su esposo policía, quien vivió un *affaire* con un joven *gay*, su amigo médico Adrien quien se lo presentó... los inicios del VIH Sida en Francia, las complejidades de la homo(bi)sexualidad masculina y en general, las relaciones de pareja son escudriñados por el realizador, esta vez, realmente, con menos acabado y rotundez que en anteriores obras. Hallamos complejidad en el diseño caracterológico, excelentes desempeños (la sensual Enmanuelle Béart, los excepcionales Michel Blanc y Sami Bouajila...) pero a la vez, una evidente debilitación en el transcurso del relato, en cuya división capitular la cinta extravía un tanto la fuerza, algo atribuible, sobre todo, a la mezcla de varios temas conflictivos y difíciles *per se*.

### El turno del homenajeado

Como siempre ocurre, cada edición del festival rinde homenaje a un maestro. La de este año nos permitió visitar la obra de Alain Resnais, de quien se programó una muy completa retrospectiva. Admirar y reafirmar la variopinta paleta estilística en que este bastión de la *Nouvelle Vague* cimentó su cine, trascendiendo el revolucionario movimiento de los años 50 y principios de los sesenta para abrirse a otros sistemas estilísticos, otros modos narrativos en los que siempre sentó la originalidad de todo un sello y de una cosmovisión; digamos, la manera en que juega y subvierte los códigos del *Melodrama* en la cinta homónima (1986), la constante desdramatización del relato mediante trozos de canciones populares francesas en *Conocemos la canción* (1997), el ensayo filmico que entrecruza varias líneas narrativas (*Mi tío de América*, 1980) o, más centrado en la dramaturgia, el *multiplot* de historias que convergen y confluyen (*Corazones*, 2006) sin olvidar aquellos monumentos «nuevaleros» que siguen en pie desde sus innovaciones sintácticas (*Hiroshima mon amour*, *El año pasado en Marienband*) o reverenciar sus excelentes cortos documentales (fundamentalmente dedicado al arte africano, o *Noche y niebla*, sobre los campos de concentración nazis).

### Los noveles

Entre las óperas primas, se vio con desigual recepción por parte del cada vez mayor y entusiasta público que colma las salas, *7 años* (2006), de Jean-Pascal Hattu, que desarrolla un singular triángulo amoroso: un preso, su esposa y un celador de la cárcel con quien el primero realiza un pacto de seducción y prueba respecto a la segunda.

La sutileza con que el joven director matiza el comportamiento de sus personajes, y la propia densidad de los mismos dentro del desarrollo de la historia, estructura una pieza menor en su alcance pero de evidente garra e interés por parte de quienes gustan de paladear los siempre intrincados laberintos del erotismo.

Dentro de este acápite de realizadores debutantes descuella *El nacimiento de los pulpos*, de Celine Sciamma, que focaliza iniciaciones adolescentes eróticas, femeninas, no sólo conformadas con inteligencia y sensibilidad a nivel de personajes sino de plasmación en tanto historia, o *La cabeza de mamá*, de otra mujer, Carine Tardieu, en torno a la peculiar relación de una joven respecto a la presunta enfermedad de su madre: el ingenio del guión, a medio camino entre el drama y la comedia, encuentra una adecuada plasmación en pantalla, acaso algo extraviada en la última mitad, pero de todos modos aplaudible, y donde la novel Chloé Coulloud se mide nada menos que con la experimentada y siempre grande Karine Viard.

Sin embargo, resultó decepcionante un *thriller* como *13 m²*, en torno a unos frustrados asaltantes de banco

que coinciden en el estrecho espacio que da título al filme tras un golpe: el intento de conferir sustancia a esos caracteres diversos, de tomarle el pulso a la convivencia de personalidades diferentes en un tiempo y lugar exiguos fracasa todavía más que el atraco dada la impericia del director Barthélemy Grossmann para insuflarle organicidad y credibilidad al discurso.

### En la curva final

En tanto el resto de los estrenos que pudieron apreciarse en las últimas semanas del festival, confluyeron en cartelera desde una adaptación de Agatha Christie (*La hora cero*) hasta la común historia interétnica (*Mala fe*) pasando por el simpático animado infantil (*La reina Sol*) y otras intersecciones drama-comedia (*Si me quieres, sígueme*). La versión gala sobre la inmarcesible autora de historias terribles, llevada a pantalla esta vez por Pascal Thomas enrumba el relato de manera convencional, pero al menos entretenida, y contando con un profesional elenco (Danielle Darrieux, François Morel, Melvid Poupaud, Chiara Mastroianni...), de modo que hay que perdonarle la payasada final con el descubierto asesino.

Los problemas que deben afrontar el musulmán encarnado por Roschdy Zem y la judía que anima la grácil Cécile de France respecto a sus respectivas familias, arroja una historia repleta de los imaginables escollos y dificultades en este tipo de relatos, nada originales en el cine francés, como es sabido, dado el mosaico de nacionalidades que conviven en la Ciudad Luz; con sentido del humor, situaciones notablemente elaboradas y satisfactorios desempeños dramáticos, la cinta se deja ver, sin constituir tampoco un estudio demasiado profundo, ni mucho menos novedoso, sobre el tema.

Por último, *Si me amas, sígueme* (Benoit Cohen) en torno a un médico recién graduado que abandona la profesión para rearmar lo que constituye su verdadera pasión: una banda de rock, implica un entramado de personajes y circunstancias entre humorísticos y enrevesados que, de cualquier manera, estructuran un trayecto que inquieta e interesa hasta su imprevisto desenlace.

Desenlace que, en el caso del cine francés, resulta feliz: las múltiples tendencias, los felices matrimonios entre drama y comedia (o ambos, suficientemente puros, lo cual es, dicho sea y no de paso, cada vez más escaso), los nuevos talentos descubriendo sus múltiples posibilidades para seguir llenando la gran tela blanca de historias interesantes, la insistencia en el cine de género, el musical, el drama histórico y la biopic coexistiendo con procederes narrativos mucho más audaces y experimentales (a veces conseguidos, otras no tanto) constituyen el panorama de una producción que sigue convocando en Cuba a legiones de cinéfilos, aún cuando, como ocurre en cada cita anual con esta siempre motivadora parcela del cine europeo la de 2009 dejó, *comme d'habitude*, inconformidades y satisfacciones.

### SELECCIÓN PERSONAL DEL CRÍTICO

La mejor película: *Crimen de autor* (Claude Lelouch), Mejor opera prima: *La cabeza de mamá* (Carine Tardieu), Mejor actuación masculina: Dominique Pinon (*Crimen...*), Mejor femenina: Karin Virad (*La cabeza...*), Mejor guión: *Corazones*, Fotografía: *París* (Christophe Becaune), Banda sonora: *Conocemos la canción*

## El Royal Ballet en La Habana

Como uno de los grandes acontecimientos culturales en Cuba durante 2009, todos sitúan la visita y presentaciones que en el pasado mes de julio realizara por primera vez a la Isla esta prestigiosa compañía con asiento en Londres. Baste citar las declaraciones iniciales que hiciera Mónica Mason, directora del Royal Ballet, a su llegada a La Habana: «Conozco que la danza es esencial para la cultura cubana, porque vibra en el corazón



del pueblo, algo que deben agradecer a la gran Alicia Alonso por la contribución que ella ha hecho en esta Isla a lo largo de tantos años. Estoy ansiosa por conocerla». Y agradeció, además, al Ministerio de Cultura, y, por supuesto, a Carlos Acosta, «a quien siempre escuché hablar mucho de Cuba, donde al fin estamos», expresó.

El repertorio que presentó en los escenarios del Gran Teatro de La Habana y del Karl Marx, incluyó piezas clásicas y otras de corte más contemporáneo: *Manon*, *Chroma*, *One month in the country*, y un conjunto de *pas de deux*, como parte de una gira que los llevó ya a Washington (Estados Unidos), y Granada (España), donde, además, bailaron *El lago de los cisnes*.

Pero, de ello hablaremos con más detenimiento en nuestra próxima edición.

## Teatro La Caridad, reabre sus puertas

Gracias a un riguroso proceso de restauración, el pasado 15 de julio, aniversario 320 de Santa Clara, reabrió sus puertas el teatro La Caridad. Inaugurado el 8 de septiembre de 1885 por iniciativa de la benefactora Marta Abreu de Estévez, desde entonces ha sido una de las plazas culturales más relevantes del quehacer artístico de Santa Clara y de Cuba.

Testigo permanente durante ciento diecisiete años del buen arte ejecutado por músicos, bailarines, y actores, aficionados o profesionales, cubanos o extranjeros; también lo es de la preocupación y ocupación de muchos hombres y mujeres porque por siempre y para siempre esté entre nosotros este teatro, declarado Monumento Nacional.

En medio de los festejos por el cumpleaños de la ciudad ubicada en el centro de la geografía cubana, La Caridad vistió sus mejores galas (**Radio Rebelde**)

## Premio Internacional José Martí para Atilio Borón

En la sede del Centro de Estudios Martianos, institución que arriba a su aniversario 32, le fue entregado al prestigioso intelectual argentino Atilio Borón, el Premio Internacional José Martí que otorga la UNESCO correspondiente al año 2009.

Borón ha sido un activo promotor del estudio y la divulgación de la vida y obra de José Martí, y en sus palabras de agradecimiento mencionó en primer lugar al líder de la Revolución Cubana, Fidel Castro Ruz, por haberlo orientado en la búsqueda del pensamiento martiano. El académico sudamericano es autor de numerosos textos sobre la contemporaneidad global y ha realizado una activa y sostenida contribución a la unidad e integración de las naciones de América Latina y el Caribe.

Presidieron el acto de premiación el ministro de Cultura, Abel Prieto, el presidente de la Casa de las Américas, Roberto Fernández Retamar, y el director de la Oficina del Programa Martiano, Armando Hárt Dávalos, entre otras personalidades. (**Radio Rebelde**)

## Elogian conservación en Cuba de documentos de Hemingway

La conservadora de la colección Ernest Hemingway en los Estados Unidos, Susan Wrynn, calificó como de muy alta calidad el trabajo de preservación de los documentos del escritor norteamericano en Cuba. La especialista destacó la excelencia de la papelería recuperada en formato digital, y se mostró encantada de contar con esta información en su país.

Sobre la relación entre la colección que dirige y el museo cubano de Finca Vigía, explicó que existen vínculos de amistad y amor hacia la obra de Hemingway, y de intercambio mutuo. Refirió que el autor de *El viejo y el mar* dedicó a Cuba el Premio Nobel con que fuera galardonado, porque amaba a esta Isla, a la que vino en 1928 de visita y en la cual se quedó para siempre. (**Radio Rebelde**)

## Benicio del Toro, Premio Tomás Gutiérrez Alea

El actor puertorriqueño Benicio del Toro mereció el Premio Internacional de Cine Tomás Gutiérrez Alea, que entrega la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). El reconocimiento, consistente en una obra del pintor Agustín Bejarano, le fue entregado por Miguel Barnet, presidente de la UNEAC, en un acto efectuado en la sala Martínez Villena, de esa institución.

Acompañaron a Del Toro, los actores estadounidenses Robert Duvall, James Caan y Bill Murria, además del productor Steve Bing. Benicio declaró que este premio lo compartía con los artistas cubanos, porque todos están en un mismo barco y se siente muy orgulloso y pequeño al recibirlo, dado que la personalidad de Gutiérrez Alea es una de sus grandes influencias, desde que conoció su película *La muerte de un burócrata*. Dijo que no tuvo la suerte de conocer personalmente a Gutiérrez Alea, pero sí a varios de sus discípulos, como Daisy Granados, Jorge Perugorría y Luis Alberto García.

Barnet, por su parte, destacó la trascendencia de recibir a un grupo de importantes artistas de los Estados Unidos y Puerto Rico, lo cual demues-

VIS  
Ta  
ZOS

tra el respeto que se siente en Cuba por la cultura norteamericana y caribeña, a pesar de obstáculos como el bloqueo de Washington contra la Isla. **(AIN)**

## Diccionario de pensamientos de Fidel Castro

La presentación del *Diccionario de pensamientos de Fidel Castro*, por la Editora Política, permitirá a los lectores contar con una herramienta de sumo valor para el debate ideológico en el mundo contemporáneo y las tareas de la construcción de socialismo en Cuba. En el habitual espacio que el Palacio del Segundo Cabo dedica semanalmente a las novedades literarias, los editores de la obra y su autor, el profesor Salomón Susi Sarfati, explicaron las características de un proyecto en el que aparecen ordenados alfabéticamente criterios y conceptos expresados por el Comandante en Jefe durante estos años de lucha ineludible. Se trata de una selección del ideario de Fidel a partir de aquellas proposiciones que encierran su dimensión política y filosófica más esencial y educativa. **(Granma)**

## Un hombre que sintetiza la historia de todo un pueblo

Ochenta y tres fotografías que reflejan diversos momentos de la vida de Fidel Castro conformaron una muestra presentada en el Hotel Nacional de Cuba, a manera de ensayo que desde la imagen ofrece el perfil de una de las personalidades políticas e intelectuales relevantes de nuestra época.

La exposición, auspiciada por la Sociedad Cultural José Martí y que contó con la curaduría de Marila Sarduy y Arturo Suárez Freixas, fue calificada por Ricardo Alarcón de Quesada, presidente de la Asamblea Nacional del Poder Popular, como una muestra que de muchos modos pertenece a todos los cubanos. En vísperas del cumpleaños 83 del líder de la Revolución cubana, Alarcón señaló que debemos felicitarnos por pertenecer a un pueblo que ha engendrado a un hombre que sintetiza los mejores valores de nuestra historia.

Por su parte, Armando Hart, presidente de la Sociedad Cultural José

Martí, dio a conocer un mensaje en el que resalta la dimensión política e intelectual de Fidel y la trascendencia de sus ideas para la cultura cubana y universal.

Y finalmente, al particularizar sobre las cualidades de la muestra, el escritor y crítico Rafael Acosta de Arriba, ponderó la sensible percepción artística de los fotógrafos Osvaldo Salas, Liborio Noval, Roberto Salas, Pablo Caballero y Alex Castro, a quienes se sumaron los pintores Adigio Benítez, Ever Fonseca y Esteban Leyva con retratos de Fidel, y el cineasta Roberto Chile con una edición de los videos que a lo largo de una década han recreado temas musicales dedicados al líder por el compositor Alberto Cárdenas. **(Granma)**

## Entregan Micrófonos de la Radio Cubana

La Radio Cubana celebró sus casi ocho décadas de transmisiones continuadas con la entrega del Micrófono de la Radio —máxima distinción anual de la institución— a catorce personalidades, y del Sello Aniversario 85 como reconocimiento a trabajadores que por más de veinticinco años se han dedicado al medio.

En la gala, celebrada en el Salón de los Espejos del Museo de la Revolución, recibieron el Micrófono Eusebio Leal, Irela Bravo, Mabel Manso, Orestes Martel, Ricardo Calderón, María Cristina Palomino, Margarita Castro, Orlando Contreras, Orietta Cordeiro, Elías Gracias Roig, Zaide López, René Martínez Villavicencio, Odalis Padilla y Nivia Palenzuela Pérez. Mientras que dieciocho trabajadores de emisoras nacionales obtuvieron el sello, galardón quinquenal que también fue entregado por las direcciones provinciales de radio en el resto de la Isla.

El acto contó estuvo presidido por Alfonso Noya, miembro del Comité Central del Partido; Luis Acosta, vicepresidente primero del ICRT; Guillermo Pavón, vicepresidente del ICRT; y Tubal Páez, presidente de la Unión de Periodistas de Cuba.

Desde que en 1922 Luis Casas Romero emitiera las primeras transmisiones, la Radio Cubana se ha legitimado como un medio de entretenimiento e información que hasta la fecha se extiende a noventa y seis emisoras en todo el país. **(Granma)**

## Monumento Nacional sede de los intelectuales cubanos



El inmueble donde radica la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) ha sido declarado Monumento Nacional en víspera del aniversario 48 de la fundación de esta institución. Surgida a raíz del primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba, bajo la presidencia del Poeta Nacional Nicolás Guillén, la organización se instaló en la que fuera residencia del banquero Juan Gelats, quien se había suicidado en diciembre de 1959 al considerarse en la ruina.

La categoría de Monumento Nacional reconoce los valores arquitectónicos e históricos del inmueble, pero sobre todo su trascendencia cultural. **(PL)**