

PORTADA: Cirenaica Moreira. *Con el empuje al revés*, 70X50cm., impresión lamdba.

CONTRAPORTADA: Cirenaica Moreira. De la serie «Piel de vaca» (2006-2009) *En Grand Central Station, me senté y lloré*, 99X148 cm., fotografía barnizada/lienzo.

REVERSO DE PORTADA: Cirenaica Moreira. De la serie «Con el empuje al revés» (2003-2006) *Arena en los labios*, 50X70 cm., impresión lamdba.

REVERSO DE CONTRAPORTADA: Aimée García. *Hogar* (detalle), 2003, técnica mixta: hierro, hilo, madera, cubiertos, platos y vasos de metal. Carlos Alberto Fernández Montes de Oca. *Jerarquía*, 2005, óleo sobre lienzo, 175 x 170 cm. En ambas obras, Col. Maximilian Reiss. Fotos: Cortesía de los artistas

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

4 CIENCIA Y CULTURA: DEL CRUCE DE CAMINOS A LAS BIFURCACIONES

Ricardo Quiza Moreno | Diálogo con María del Carmen Barcia y Reynaldo González, a quienes estuvo dedicada la pasada XIX Feria Internacional del Libro de La Habana.

12 UNA NOVELA CUBANA EN FRANCIA

Graziella Pogolotti | La reciente traducción y publicación en Francia de *Contrabando*, novela de Enrique Serpa, ha tenido amplia resonancia en la prensa de ese país. Una lectura cuidadosa de las numerosas reseñas revela la inocultable sorpresa de los comentaristas, situados, de manera inconsciente, en una perspectiva eurocéntrica.

14 LA AMISTAD ENTRE HEMINGWAY Y SERPA: UNA PRIMERA IMPRESIÓN

Armando Cristóbal | La presencia de un conjunto de libros de autores cubanos en Finca Vigía, indica la relación que debió existir entre el gran novelista norteamericano y la cultura de la Isla. En este conjunto, especial relevancia tienen los firmados por Enrique Serpa. No hay que olvidar que ambos autores abordaron temas afines en varios momentos de su obra.

21 LA FUENTE OCULTA: EL COMPONENTE FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA CUBANA (1790-1920)

José Miguel Sardiñas | Aunque lo predominante en la narrativa cubana ha sido la vertiente realista, el autor, reconocido especialista en la materia, nos propone un acercamiento a otro de sus componentes, el irrealista, y en particular lo fantástico que es, según sus propias palabras, «mucho menos conocido, que se ha deslizado como una corriente subterránea.»

27 CIUDAD DE MI DOLOR. LA HABANA DE LOS NOVENTA EN LA NARRATIVA DE MARÍA ELENA LLANA Y NANCY ALONSO.

Helen Hernández Hormilla | La Habana que retratan algunas de las narraciones que se analizan en este ensayo, es una herida por la que se sangra para preservar la memoria. La ciudad deviene en símbolo de las cotidianas batallas libradas interiormente por sus habitantes.

33 CIRENAICA, MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Manuel López Oliva | Las últimas exposiciones de Cirenaica marcaron un punto de giro en su obra artística. El lector encontrará aquí un análisis del pasado, así como una comparación con sus nuevas proyecciones.

43 MUJER FOTOGRAFIADA

Adelaida de Juan | Valoración sobre la exposición que, bajo el «ambicioso término» *Musas del lente*, propuso recientemente el Museo de Arte Colonial, y cuyo propósito fue mostrar la imagen de la mujer cubana en la fotografía a partir del siglo XIX.

47 «LA DESMESURA DEL CIELO VIENE ENCUADRADA EN EL MARCO DE UNA VENTANA»:

ATILIO CABALLERO TRADUCIENDO A CLAUDIO MAGRIS
 Lourdes Arencibia Rodríguez | Notable acercamiento de Atilio –en este caso como traductor–, al pensamiento del ensayista, narrador, traductor y prestigioso germanista Claudio Magris, una de las figuras mayores de la literatura italiana y europea contemporánea.

51 TRADUCCIÓN Y POESÍA: ¿O SON UNA LAS DOS? SOBRE DOS POETAS TRADUCTORES CUBANOS

Carmen Suárez León | «Se es traductor por vocación y profesión. La poesía no es una profesión, pero debe ser siempre una necesidad», con estas palabras nos introduce la autora en su análisis sobre sendos poemarios de dos autores cubanos, cuya sustancia está «atravesada por el ojo múltiple, esperanzado y desesperanzado de la traducción».

55 ENSAYOS PARA UNA SEDUCCIÓN

Jaime Sarusky | Nuestro colega nos regala otro de sus relatos.

58 VISTAZOS

60 ESPACIO ABIERTO

61 A TIEMPO

Gema Corredera: los músicos cubanos necesitan competencia | Mario Vizcaíno Serrat || *Semilla y eco* | Caridad Atencio || *El texto como kamasutra* | Gilberto Padilla Cárdenas || *Arte cubano se instala en Viena* | Israel Castellanos León



No. 2 marzo-abril,
 2010 | Época VI |
 Año 52 de la Revolución |
 La Habana, Cuba

Cada trabajo
 expresa la opinión
 de su autor.



Ciencia y Cultura: del cruce de caminos



En 1870, el arqueólogo Heinrich Schliemann hizo uno de los descubrimientos más espectaculares del siglo XIX. El hallazgo de la ciudad de Troya exponía el flanco veraz de la *Ilíada*, justo cuando en los medios universitarios de Europa tenía lugar la profesionalización de la enseñanza de la historia, y se expandía la concepción objetivista de Leopold von Ranke que anulaba el olfato y la imaginación inherentes a la labor historiográfica, acercándola al paradigma de las ciencias naturales y exactas.

Atrás quedaban los tiempos de Herodoto y de toda la historia anterior, donde las fronteras entre lo material y lo imaginario eran imprecisas. La disciplina histórica adquiría métodos y herramientas para garantizar el rigor de la profesión, así como un lenguaje atestado de conceptos y categorías que desfavorecían su cualidad estética y ponían freno a la capacidad innovadora del investigador. Pronto comenzó a florecer un volumen apreciable de tratados que aportaban datos e informaciones valiosas, pero desprovistos de belleza; esos «ladrillos» dirigidos al gremio de especialistas, eran, por lo general, textos con un

chato sentido utilitario prestos a legitimar cierta lógica académica y política. Si bien esta modalidad ha trascendido, no es menos cierto que a su lado coexistieron otras maneras de historiar, las que, por fortuna, combinan ciencia y estilo. Para los cultores de esta variante, la historia no es relato impersonal, plagado de certidumbres, sino lúcido y laborioso ejercicio del criterio.

Por su parte, la creación artística ha tenido que lidiar (y muchas veces eludir) los absurdos compartimentos entre estética y conocimiento científico. Pese al manierismo y la plenitud formal de ciertas producciones, los creadores, de alguna manera, injertan en sus obras, imaginación y talento mediante, la pluralidad del entorno. Asimismo el artista, amen del don, precisa del método, del estudio previo, e incluso en muchos casos de la investigación científica; pienso, por ejemplo, en el ensayo, la novelística, así como en no pocas expresiones de la plástica o la cinematografía, donde la historia (tanto del contexto como de las diversas formas de expresión de cada género) acompaña plenamente al proceso estético.

Ricardo Quiza Moreno

a las bifurcaciones

DIÁLOGO CON MARÍA DEL CARMEN BARCIA Y REYNALDO GONZÁLEZ

Historiador y ensayista. Investigador agregado del Instituto de Historia de Cuba. Su último libro publicado es *El cuento al revés: historia, nacionalismo y poder en Cuba*, Ediciones Unicornio.

A pesar de sus detractores y de todos aquellos que se empeñan en empañar, la simbiosis entre ciencia y cultura siempre estará presente, porque esa alianza no es acto eventual sino expresión de fecundo sincretismo. ¿Hasta dónde interviene la sensibilidad creativa y hasta dónde la «razón instrumental»? Quizás lo determinante radique en la empatía que poseen ambas formas de discursar; por ello aplaudimos la decisión tomada por los organizadores de las recientes ediciones de la Feria Internacional del Libro de La Habana, de homenajear a un «literato» y un «historiador». En esta oportunidad los agasajos fueron para la doctora María del Carmen Barcia y el escritor Reynaldo González, poseedores de un formidable pedigrí en sus respectivos campos de creación y representativos de ese maridaje beneficioso entre dos «voluntades de saber».

De algún modo Carmita y Reynaldo entran en estas páginas con esa familiaridad característica de los «de casa»; a la profesora universitaria me unen más de veinte años de amistad, una relación consolidada en el aprendizaje perpetuo a través de sus libros y de su magisterio en la Universidad de La Habana; Reynaldo, en cambio, es un personaje imprescindible en el ámbito de Revolución y Cultura, proyecto que fundara y al cual se mantiene unido como sempiterno colaborador.

Dejemos que cada uno toque «su violín de Ingres» y nos enseñe esa veta poco conocida, aunque no menos importante, de sus oficios. Descubramos, pues, el lado artístico de la historiadora y la vocación científica del escritor.

El historiador: ¿intelectual?, ¿artista? La mirada de María del Carmen Barcia

Profesora, usted ha confesado ser una persona imaginativa; en ese rumbo, ¿cuánta dosis de creatividad e intuición debe poseer un historiador y qué espacio le asigna al mundo de lo «real»?

La creatividad y la intuición son peculiaridades intrínsecas a todo científico, a todo artista, y a todo intelectual. Wright Mills definió esa singularidad para los sociólogos en los años sesenta, pero es necesario considerar que los límites entre sociología, historia, filosofía y antropología, se solapan cada vez más, y por lo tanto afrontamos la capacidad que debe tener todo científico social para colocarse ante la realidad con una mirada escudriñadora, instruida para ver más allá de lo evidente, apta para recrear e imaginar los procesos desde una perspectiva teórica.

Marc Bloch se refirió al oficio del historiador, Bourdieu, Chamboredon y Passeron aludieron al del sociólogo, y todos coincidieron en plantear que sus ciencias no se limitaban a reflejar una imagen de la realidad sino que la re-construían.

Nunca reproduciremos los hechos y circunstancias de la historia tal como ocurrieron. De lo que se trata es de aproximarnos, lo más posible, a su verdad, pero esta no es simple, pues requiere lograr una especie de autoconciencia científica de la realidad social, con todos sus matices culturales, simbólicos, capaz de imbricar a los sujetos entre sí y con su entorno.

Este proceso necesita un profundo conocimiento de la sociedad que se aborda y una imaginación profesional y entrenada, capaz de hacernos vivir en ella y de reproducir sus modos de vida, las con-

ductas de los individuos, las pertenencias a grupos sociales diversos que se relacionan de distintas maneras.

Tal vez se me pueda entender mejor con algunos ejemplos. En mis investigaciones he trabajado mucho con fuentes legales: protocolos, testamentos, demandas, en estos están los datos fríos, pero la emoción de las voces subyace y es necesario hallarla y transmitirla. A pesar de la subalternidad en que viven, y de que sus voces están mediadas por las personas autorizadas para expresar sus situaciones, los esclavos testimonian las circunstancias en que se encuentran. La incorporación de la palabra del siervo, aunque resulte mediada, forma parte de cierta reorganización de los espacios públicos, aparece una alternativa, una probabilidad, Y es esta circunstancia, la que nos permite acercarnos a las vías de recuperación y redención de la familia esclava.

Para mi libro *La Otra familia: parientes, redes y descendencia de los esclavos en Cuba*, me sumergí en la forma de vida y de pensamiento de mujeres negras, en servidumbre o libertad, que tuvieron que luchar para sostener, física y espiritualmente, a sus familias. Tuve que ponerme en la piel y en el corazón de algunos de mis personajes históricos, por ejemplo en la de Juana González, parda libre, antigua esclava, que tuvo que esperar quince años para lograr la emancipación de su hija María Quirina, nacida de sus amores con el señorito de la casa. Este había prometido darle la libertad al nacer, pero después, por *motu proprii*, o aconsejado por sus padres olvidó el compromiso. Juana fue vendida sin su hija, que permaneció como esclava y fue entregada como entretenimiento a su abuela blanca y aristocrática.

Juana nunca olvidó y cuando fue libre y tuvo estatus legal para emprender una demanda, acudió al síndico y acusó a la familia de su antiguo amo. Se trata de una decidida mujer y hay que apreciar su conducta. La fría acción legal se desenvolvió en la casa del síndico, y las pruebas documentales estaban en contra de Juana, porque en la partida de nacimiento de su hija constaba que ésta era hija de un esclavo criollo. Juana fue obligada a casarse con ocho meses de embarazo, pero esta circunstancia es imposible de probar; entonces, posiblemente acorralada por los argumentos en su contra, utiliza un último y audaz recurso, declara enfáticamente que María Quirina no podía ser hija de un negro porque era blanca y tenía el pelo lacio, y temerariamente propone comparar el parecido de la joven con el de los hijos legítimos de su antiguo amo. Trasmitir la carga emocional de ese momento, revivirlo para los lectores, es una manera de imaginar la historia.

Algo similar hago cuando, en *Los Ilustres Apellidos: negros en La Habana colonial*, me refiero al papel desempeñado por las reinas de los cabildos africanos, los documentos refieren sus acciones, sus responsabilidades, pero el hálito de prestancia y orgullo por las conductas y funciones que les eran propias tiene que ser re-construido a partir de re-vivir, de re-pensar, de imaginar cómo eran y de qué manera

se comportaban, sólo de esta forma es posible asumir que Rosa Ferro y Bárbara Mesa eran audaces, que Teresa Santa Cruz se comportaba como una verdadera reina, que Juana había perdido su corona a pesar de luchar por ella, que María Regla se había desquitado de acciones que consideraba injustas, o que Teresa Barreto era, en todo momento, una mujer «de armas tomar».

Durante años usted ha sido defensora del uso crítico de conceptos y categorías que se avengan a la realidad cubana, o de la «invención» de terminologías que contribuyan a desentrañar el pasado de la Isla; así sucedió con la defensa del término «burguesía esclavista», una definición que, amén de sus detractores, demuestra el lado subjetivo del historiador. ¿Qué opina al respecto?

Ningún investigador de las ciencias sociales puede eludir el uso de conceptos, es la única forma de establecer ciertas convenciones y entendimientos, de generalizar los conocimientos, de lograr comparaciones útiles. Pero los conceptos, por lo general, nos llegan «construidos» a partir de corrientes o escuelas historiográficas que se desenvuelven en otros contextos, por lo general culturalmente hegemónicos, por lo que sus generalizaciones parten de otras realidades que no reflejan las nuestras. El dilema no se relaciona con asumirlos, pues la necesidad de relacionarnos y dialogar hace evidente esta cuestión, sino con la manera de acercarlos a nuestras realidades. Cuando se estudia la esclavitud moderna se analiza un fenómeno que fue engendrado por el capitalismo, la trata negrera fue incubada y desenvuelta por el capital comercial, al igual que el cultivo de productos para un mercado que ya pertenecía a ese mundo, los dueños de los enclaves que producían para la exportación compraban una fuerza de trabajo coartada, que era mercancía y capital fijo a la vez, no eran burgueses al uso europeo, ni respondían exactamente a una categoría que Marx construyó en una relación conflictual con la del obrero, porque se vinculaban con esclavos. Se trata de poner un apellido, un calificativo que diferencie a estos sujetos, y como puedes ver y saber, esto no es una cuestión subjetiva, sino de construcción analítica que puede reproducirse para cientos de categorías. Ese es el análisis que subyace en *Burguesía esclavista y abolición*, aunque no haya explicado en esta obra el análisis que me condujo a tomar esa decisión «categorial».

¿Qué por ciento ocupan en sus investigaciones las fuentes literarias y artísticas respecto a las fuentes históricas «tradicionales» (documentos, publicaciones periódicas, artículos científicos de orden teórico y metodológico, literatura propiamente historiográfica, etc.)?

Ninguna fuente histórica puede ser calificada, rotundamente, como tradicional en el sentido en que se está usando el término, es decir, de algo fuera de época. La mirada que escudriña el documento, es la que analiza y concluye, de una forma u otra, y en esto influyen, de manera determinante, los presupuestos teóricos de cada historiador.

Algo similar ocurre con las fuentes literarias o artísticas, la narrativa permite asomarnos a una visión capaz de reproducir la sociedad desde formas más sensibles y también más profundas, el arte, en sus amplias gamas muestra, más allá de las intenciones del creador, sus formas de hacer, sus métodos y sus técnicas y también, desde luego, la imagen de un momento: plástica, musical o rítmica.

En *Capas populares y Modernidad en Cuba, 1878, 1930*, me valgo de una novela que se publicó en 1911, y ha trascendido escasamente en la literatura cubana, pues no se destaca por sus valores literarios. Sin embargo resulta muy útil para analizar, no sólo la situación de la mujer, sino también la postura asumida por los hombres en tan controversial etapa. Su título, sugerente y también alegórico, *Purita Rosal. La novela de una tiperrita*, nos anuncia su contenido esencial: los avatares de una mecanógrafa –el término tiperrita es una «cubanización» del de *type writer*–, y la «moral» femenina ante la modernización, que resulta enlazada con la pureza, –el nombre de la protagonista es Pura–, por una parte, y con las espinas del rosal, –en clara referencia al apellido–, es decir a la defensa, por otra. La trama escogida es abordada por el autor con una concepción contestataria, habida cuenta de la predominaba en la sociedad cubana de la época.

Tres mujeres centran la acción: Teté Avila, niña bien, Purita de unos 20 años y Lola Antuña, de mediana edad, ambas mecanógrafas. En tanto Teté Avila, permanece en su casa, llena de mimos y atenciones y portadora de una mentalidad lujuriosa, que encubre bajo la apariencia de conductas infantiles, Purita y Lola, –tiperritas municipales–, viajaban en tranvía, se vestían sobriamente, pero a la moda, y se manifestaban como mujeres francas, con una forma práctica de actuar pero que entrañaba cierta provocación a las costumbres establecidas. El personaje de Purita, se construye como el de una joven liberal, huérfana de un padre médico, sin bienes de fortuna y formada a la «americana», pues había estudiado en los Estados Unidos durante catorce meses. Era feminista, leía las novelas de Eduardo Zamañois y el periódico *La Sæta*, de Madrid, y en tanto para unos era una joven moderna y honrada, para otros aparecía como superficial y amante de tener juegos amorosos con sus pretendientes. La trama transcurre por diversas líneas de acción pero al final resulta que la recatada prima Teté resulta ser la más «ligera» de todas, que la solterona Lola se une legalmente con un amigo de Palmira y que éste, frenado en sus intenciones, termina casándose con Purita. La moraleja es obvia y favorece francamente a las mujeres que trabajaban «en la calle», a la vez que mostraba todas las aristas negativas de una moral pacata, tendente a subvertir la realidad, en cuanto Teté, la joven de «su casa», resulta más arriesgada y sensual que la protagonista y su compañera.

Como podrás apreciar es poco frecuente encontrar una información similar en los documentos, la li-



teratura nos aproxima a ese mundo real que debemos re-construir. También es necesario tener en cuenta que tras la obra de todo artista están sus motivaciones y sus intenciones, pero también el encargo social. ¿Cuándo y para qué se construye un monumento o una edificación? ¿A qué responde una pieza musical? ¿Qué y por qué, refleja la plástica? ¿Qué necesidades epocales están presentes en los objetos de uso común? Hay más preguntas que respuestas, pero eso también forma parte de la necesidad de reconstruir.

¿Qué importancia le concede a la escritura de la historia?
El éxito de una investigación descansa, en buena medida, en la forma en que logre ser transmitida, y en ese momento entran en escena el saber escribir y también la forma de contar. Y esto no resulta fácil, porque muchos historiadores escriben para sus colegas, pero no para un público más amplio al que es necesario seducir. Pero si esto se logra, se gana mucho, porque se transmiten nuevas ideas y conocimientos.

¿El hecho de ser mujer le ha aportado una sensibilidad especial para adentrarse en el mundo de las ciencias sociales?
Creo que para adentrarme en todos los mundos, o sé si por ser mujer simplemente o por ser una mujer comprometida con mi época histórica, con todo lo que esto implica de conflictivo y también de humano.

¿En qué ámbito se siente más cómoda para polemizar sobre la historia de Cuba o para ofrecer sus personales puntos de vista ¿en el de la docencia o a través de las publicaciones?
Depende del asunto y de las gentes con quienes polemizo, hacerlo con mis alumnos es una forma de disfrutar, porque ellos están preparados para entender el cómo, el cuándo y el por qué, y saben además que no busco la aceptación sino el análisis y que parto de respetar el criterio del otro, aunque no lo comparta. El lector es invisible, le das argumentos pero desconoces sus reacciones, la emotividad se tramita de otra manera. Se piensa más lo que se escribe que lo que se dice.

Hace poco usted compartió honores en la Feria del Libro con el escritor y ensayista Reynaldo González ¿feliz con la coincidencia?

La Feria me asusta, porque, como siempre digo, soy de pequeños espacios coloquiales, pero la circunstancia de haber compartido esa fiesta con Reynaldo fue un regocijo, no sólo por sus valores profesionales, sino por su calidad humana.

La normatividad en lo poético (o la ternura de la norma): «Ciertas palabras» con Reynaldo González

Durante el transcurso de su carrera usted se ha relacionado con Manuel Moreno Fraginals, Zoila Lapique, Juan Pérez

de la Riva y Pedro Dechamps Chapeaux, ¿qué experiencias ha extraído de ese contacto con los historiadores?

La historia escrita y los historiadores forman parte habitual de mi entorno, aunque alguno de ellos se muestre refractario a las incursiones de los narradores en terrenos tenidos como cotos cerrados, lo cual es un error impagable. En términos literarios, desde mis primeras publicaciones me propuse atomizar los moldes que entorpecen como corsés apretados la respiración del texto y contraen las ideas. En mis veinticuatro años publiqué un dictamen atrevido que titulé «Los géneros estallan»; en mi entrada a los setenta me conduelo de las manías castradoras, ya cabalguen la historia o la ficción. Para los historiadores constituyen el camino más directo para quedar en simples factógrafos, repetidores de hitos y efemérides, ajenos a seductoras lecturas cruzadas que salvarían sus textos del aburrimiento y les aportarían sutilezas de comprensión ante las complejidades de la vida. ¿Qué es la historia sino vida vivida? Mi vínculo con la historia y con los historiadores me aportó una riqueza a la que no quiero renunciar.

Dentro de su extensa y diversa bibliografía hallamos novelas históricas al estilo de Al cielo sometidos, obras de carácter testimonial como La fiesta de los tiburones e indagaciones de sabor ensayístico (Contradanzas y latigazos; Llorar es un placer; Caignet: el más humano de los autores). En cada caso, ¿cuáles han sido los métodos para acopiar la información necesaria?

Soy autodidacto y cuando me formé no contábamos con los discos duros de las computadoras. Los instrumentos habituales eran una caja de zapa-tos para albergar fichas –lo aprendí de mis amigos historiadores–, libretas para los apuntes durante las entrevistas, o en las bibliotecas, lápices, las duras sillas de los centros que atesoraban la documentación y sus archiveros metálicos, con datos tan ofrecidos como esquivos, a los que debí rescatar de una malla de reiteraciones. En aquella época pululaba la intención política sin indagación previa, travestida de «vocación de servicio», algo que favoreció unas carreras y obstaculizó otras. La historia de Cuba se presentaba alfilerada por tendencias, ya fueran tradicionalistas o aventureras, que halaban la brasa para sus sardinas y establecían un conocimiento acuñado como irrecusable. Cumplían intereses programáticos, no investigaciones libres, si es que eso existe. Cada cual inventaba su método. El mío fue previsible: acopiar toda la información, por absurda o contradictoria que pareciera, compulsar datos de diferentes fuentes y proponerme una expresión que no traicionara la historia pero tampoco la literatura.

Hablas de *La fiesta de los tiburones*, mi inicio en esos terrenos, libro escrito en 1970 pero publicado en 1978, por causas imputables a la fiereza ajena. Quise narrar los primeros años de la vida republicana por una vía que no fuera la ficción pura, apoyado en testimonios de quienes Pérez de la Riva denominó «gente sin historia», confrontados con hechos comprobables. Me interesaba un relato coral, ambición que en la novela *Siempre la muerte, su paso breve* (1968) había explorado con argucias na-

rrativas inadaptables al nuevo proyecto. Ya contaba con el auxilio de una grabadora, pero implicaba la pesadilla de las transcripciones, tortura medieval a pesar de los aparatos sofisticados. La información captada en el trabajo de campo sería tamizada por la subjetividad de los testimoniantes y el oportunismo político de las fuentes periodísticas, que también ganarían carácter protagónico. No me permití la aberración de mirar el pasado por encima del hombro –lo más ahistórico del presunto historicismo–, sino recrearlo en vicios y virtudes, con el gracejo primordial de una tragedia vivida en tiempo de farsa. Necesité ampliar la información, para la pluralidad que deseaba. Llegado el momento de esas precisiones, Moreno Fragnals me puso delante unas cajas de zapatos desbordadas de datos y recortes de prensa. Las notas del libro se hincharon hasta convertirse en apéndices. Añadí dos cronologías al mosaico caleidoscópico que resultó *La fiesta de los tiburones*.

Contradanzas y latigazos (1983) fue diferente. Me propuse un ensayo literario alejado de los fórceps que convierten esos textos en una sobrevaloración de la literatura como ente incontaminado. Lo quería trascendido de impurezas, que comunicara con los lectores. Tomé la novela decimonónica *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel* en la misma manera que Cirilo Villaverde movió a sus personajes centrales, para un fresco de costumbres, análisis crítico, denuncia de los horrores del esclavismo –ya inexistente cuando la publicó– y, más, de sus rémoras, que transitaron la vida republicana, y del racismo cuyos vestigios todavía asoman. No hubiera salido a flote sin leer las obras de Moreno Fragnals, Fernando Ortiz, y otros imprescindibles. Manolo presentó el libro, una improvisación que convertida en texto acompaña sus ediciones posteriores.

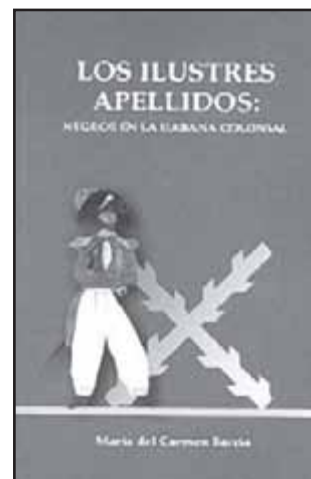
En mis trabajos sobre los melodramas radiotelevisivos, *Llorar es un placer* (1989) y *Caignet, el más humano de los autores* (2009), vinculé la documentación histórica a una teorización necesaria, pero soslayé la expresión scholar que acuchilla la prosa con recursos y neologismos ajenos al ensayo en su acepción literaria. Me interesaron aspectos de la época que escapan de la mirada tecnológica y de la argumentación política, lo que me permitió observar una continuidad en regímenes de distinto signo. Privilegié datos de costumbres en las mayorías consumidoras de esos mensajes. Subrayé la interrelación de la canción popular, el baile, expresiones de tipo folk, radio-telenovela y cine, la poesía de consumo, la lucha empresarial, la moda, los acontecimientos detonantes, las tradiciones... un universo manipulado por los medios, insoslayable si se desea conocer cuánto, desde esos mensajes, impregna las costumbres, marca roles de conducta y metas existenciales. Allí, de alguna manera palpita lo histórico, digo yo.

A otra diferencia expresiva, también vinculada a la historia, acudí en la novela *Al cielo sometidos* (2002). Debí sumergirme en archivos, bibliotecas y documentos alejados de mi terreno anterior. Pensé un relato que ocurriría en una época y un lugar donde una ideología fuerte cambiara las formas y

las concepciones de vida. Dicho así, retraté el reinado de Isabel y Fernando arrasando la España «de las tres culturas», la experiencia de la Inquisición y sus zarpazos para lavar mentes, costumbres y elementos considerados espurios, fundamentalmente los conceptos de pecado y obediencia, al tiempo que se recuperaban de una larga y agotadora guerra con el traspaso de las riquezas de los herejes a las arcas de la Corona y de la Iglesia. Me tentó lo del pecado y el enseñoramiento eclesiástico, coloqué a mis personajes en un burdel clandestino, donde con más fruición se pecaba, mientras Colón preparaba la armada que lo llevaría a las Indias. No cuento el esfuerzo de documentación a que me sometí, solamente digo que procuré una recreación verbal que obviara el pastiche pero recuperara vocablos y expresiones de entonces que mantienen significado y valor metafórico. Un hispanista italiano calificó mi experimento de castellano virtual. Junto a otros libros míos, ése me permitió entrar en la Academia Cubana de la Lengua. Varias ediciones extranjeras y la quinta cubana, presentada en esta Feria, me dieron gratificaciones inesperadas.

Poco a poco, sobre todo a partir de la década del sesenta del siglo anterior, con la creación de la carrera de Historia en nuestras universidades, así como del establecimiento de diversos centros de investigación, ha ganado fuerza la idea de que la historia es una disciplina «científica», desprovista de halo poético. En tal sentido, ¿qué opinión le merece la abundancia de estas historias respetuosas de las convenciones metodológicas, donde la forma se subordina al contenido y en las cuales prima la exposición «exacta», «objetiva» y «veraz» del pasado?

Lo del halo poético, pase, que a nadie se le pide la poesía ni todos están capacitados para ejercerla. La fecha de la «orientación», en los años setenta, ya resulta sospechosa, por el descalabro cultural y educacional que esa década conoció y las secuelas que aún le cuelgan. El asunto se quiebra en la subordinación de la forma al contenido y la pretensión de que con esas impedimentas el resultado sea potable. La historia se comunica en textos expuestos a lecturas, narrados, proposiciones y argumentos que persuadan, datos creíbles cuando el lector los asume. La torpeza no conforma libros dirigidos a la inteligencia, sino torpedos lanzados contra ella. ¿Quién dijo que lo científico está reñido con la elocuencia? La pretensión de exactitud, objetividad y veracidad pasa por un tamiz que la convierte en creíble o la descarta. Se explica la cantidad de investigaciones, quizás bien hechas pero mal expresadas, que abundan en libros históricos cubanos. Fallan en que, quiéranlo o no, su vehículo debe ser «literatura» porque la mejor verdad, mal dicha, es una horrible mentira. O se aplican a escribir con cierta eficacia –sin que se les pida tanto como «estilo»–, o cuanto hacen será papel mojado.





En los estudios historiográficos hechos por historiadores profesionales, salvo en los realizados por Oscar Zanetti, se soslaya la contribución historio-gráfica de sus textos. ¿A qué atribuye esta suerte de discriminación?

Agradezco la consideración de Zanetti, autor de textos que me han interesado sobremanera. Con su acreditación ya no me siento discriminado. Hablé de mis relaciones con historiadores. La amistad más profunda la tuve con Manuel Moreno Friginals, quien me abrió compuertas de conocimiento y maneras de penetrar en el tejido histórico cubano, con provecho para mis intereses creativos. No era solamente un historiador, sino un hombre de letras, de empresas culturales, degus-

tador de aspectos elitistas o populares de nuestra cultura; en ellos ganó un razonamiento más complejo que el común. Recuérdese que a la muerte de su amigo José Lezama Lima, la viuda, cumpliendo sentimientos transmitidos en largas conversaciones, le pidió la introducción de la novela *Oppiano Licario*, póstuma e inconclusa. Es un hecho raro en nuestro medio, estremecido por estrecheces impuestas y procuradas –el padecimiento crea hábitos–, que accidentaron el entendimiento. Lezama y Moreno sostenían diálogos que iban del análisis de hechos pretéritos a punzantes circunstancias de la actualidad, donde no faltaron exploraciones de los vínculos entre historia y literatura. Tuve la suerte de asistir, callado, a algunas de esas conversaciones. A un buen observador no le extrañarán anécdotas y consideraciones que en *Paradiso* traslucen las lecturas de Lezama en textos capitales de nuestra cultura. Se palpan asuntos de *El ingenio*, de Friginals, y *del Contrapunteo cubano...*, de Ortiz, en las páginas dedicadas a la emigración en tierras floridanás y en las conversaciones de sobremesa del hogar habanero. Ninguno de los mencionados desaprovechó la riqueza que le llegaba desde otros ángulos. Hacerlo es empobrecerse, tener tantos pruritos es amargarse en el país del azúcar.

En otras entrevistas usted ha revelado algunas de las claves de su proceso creativo: «pasión» y «detenimiento», «investigar e imaginar», «esfuerzo e imaginación». Todo ello indica el hallazgo de cierto equilibrio entre lo especulativo y lo factual, que han hecho del conjunto de su obra un modelo de cómo armonizar el oficio de historiar con los requerimientos de la fabulación. Sin embargo, si tuviera que despojarse de algunos de estos rasgos que sustentan su labor, ¿cuál desearía?

No me pongas en ese dilema porque desearía la almendra misma del conocimiento y de su afloación. No fue hallazgo, sino laboriosa conquista. Una vez Alejo Carpentier nos dijo a un grupo de novatos narradores que de nuestros personajes



debíamos saber más que ellos mismos. Tener bien establecidas sus fisonomías, gustos, apetencias, vicisitudes, entorno social y económico, pesadillas, todo, pero también su cultura, pues no sabríamos en qué párrafo necesitaríamos un elemento contextual o una referencia más que íntima, secreta. Eso explica la magnificencia de sus relatos. Por supuesto que nunca me propuse parecerme al *mindundi*, sino al que algo significaba, y seguí con particular celo las indicaciones de Carpentier. Los factores de que hablas ya funcionan en mí de manera automática, como un engranaje de reloj. De ninguno me despojo.

¿Qué le parece haber compartido los homenajes de la reciente feria del libro con una historiadora «pura» y «dura»?

Historiadora pura será María del Carmen Barcia, pero dura, no. Solamente una sensibilidad peculiarmente dotada para la indagación y para captar valores humanos alcanza la complejidad de sus libros. Van del contexto bien descrito al detalle que denota una mirada zahorí, tocada, también, por el sentimiento. Agreguémosle la laboriosidad, una de sus claves de éxito. No dudo que alguno le observe detalles a matizar, pero tendrá



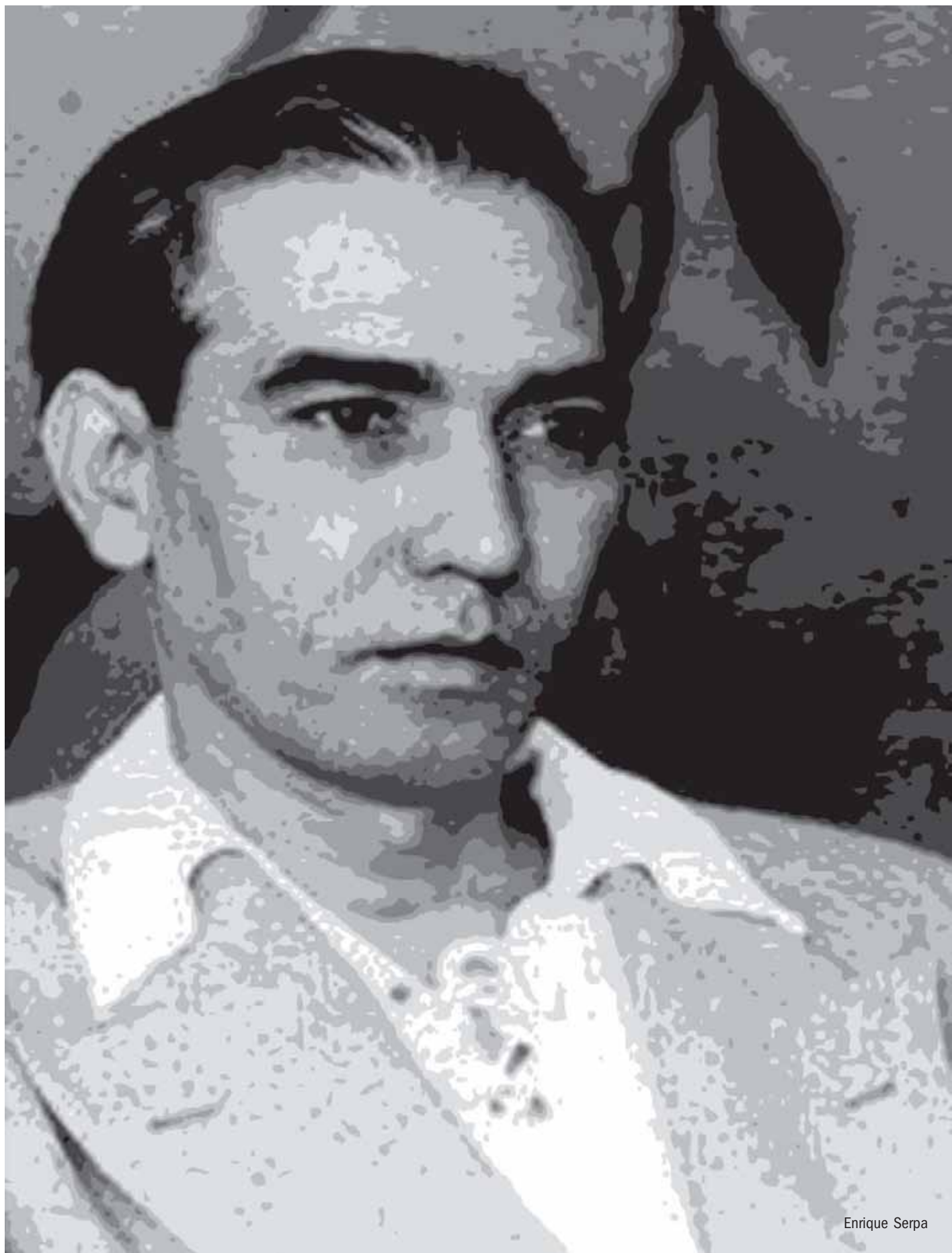
que trabajar tanto como ella para mostrarlos. Me hace feliz su compañía en estos jubileos. Por último, hago notar que entre mis entrevistados existe una simpatía que rebasa el terreno personal y «contamina» muchas aristas de sus realizaciones, por tal motivo no pude sustraerme a la tentación de hacerles una pregunta común.

María del Carmen y Reynaldo, en ustedes existe un interés reiterado y manifiesto por reflejar los avatares del «subalterno», de hecho los esclavos, prostitutas, mulatos, obreros, bandidos, mecanógrafas e inmigrantes ocupan un lugar significativo en sus respectivas obras ¿qué razones explican este acercamiento a la «gente sin historia»?

RG: De no ser el escritor que soy, y aún siéndolo si mi trabajo no ocupara un lugar de reconocimiento, yo también sería «gente sin historia». ¿Y no son esas gentes sin historia las que calzan la Historia? Ellos están detrás del mando en la batalla, esos «subalternos» tienen un significado que se les ha negado. Y ¿no es poca curiosidad conformarnos con hechos extraordinarios desconociendo cuánto bulle detrás de ellos? ¿Y no es la vida diaria, cotidiana, algo trascendente? Cuando leemos aprendemos que la burguesía, los gobiernos, los aristócratas, han escrito esa historia tan socorrida en fechas,

grandes sucesos, acumulación de riquezas, hechos extraordinarios. Me tienen harto. Pues viene bien, de vez en cuando, virar la tortilla, acercarse al desconocido, interrogarlo. Entonces ganan una dimensión impensada, el envés de esa Historia con mayúscula, y nos entregan aspectos enriquecedores de la información y del conocimiento.

MCB: Te faltó decir pueblo y también pobres, porque esos subalternos constituyen esa mayoría innominada que construye, día a día, un país y forman parte de su pasado, del presente y también del futuro. Desde luego que tienen su historia, que es la de la mayoría, sólo que sus huellas, por razones diversas, son difíciles de encontrar y también de reconocer. De esas capas y sectores han surgido líderes políticos, artistas notables, hombres y mujeres que han dedicado esfuerzos e inteligencia a mejorar la vida de todos. Otros han permanecido en la sombra, como trabajadores simples que han construido ciudades, fabricado vacunas, ayudado a obreros en huelga, realizado actos heroicos, luchado por la independencia de su patria, o más sencillamente aún, han cultivado la tierra generosa y han producido alimentos que nos sostienen. Esa historia subliminal merece ser relatada porque en el fondo es la de las gentes que han construido la historia.



Enrique Serpa

UNA NOVELA CUBANA EN FRANCIA

Graziella Pogolotti

Ensayista, crítica
y profesora.
Premio nacional
de Literatura y
Enseñanza
Artística.

La reciente publicación de *Contrabando*, novela del escritor cubano Enrique Serpa traducida por Claude Fell, ha tenido amplia resonancia en la prensa francesa. Una lectura cuidadosa de las numerosas reseñas revela la inocultable sorpresa de los comentaristas, situados, de manera inconsciente, en una perspectiva eurocéntrica.

Los comentaristas destacan la eficacia en el empleo de los procedimientos narrativos, la densidad del relato y la caracterización de los personajes colocados en una situación límite. Pasan por alto, sin embargo, la temprana vecindad dialógica de los escritores de la isla con sus contemporáneos en Estados Unidos que, por cierto, tardarían un buen tiempo en alcanzar amplia difusión en Europa, en particular en Francia e Italia.

El destino trágico de los personajes ficticios encontraba su equivalente en el difícil transcurrir de la difusión literaria. En efecto, existen puntos de contacto en el desarrollo de la actividad creadora de Lino Novás Calvo y Enrique Serpa. Uno y otro contaron con el respaldo de la crítica nutrida en las ideas de izquierda, aunque el primero logró un efímero espacio en el mercado del libro. Ambos tuvieron que asumir el periodismo como servidumbre en función de la supervivencia cotidiana. Como resultado de tantas frustraciones, ambos se dejaron arrastrar por la pendiente del escepticismo. Lino murió en el exilio, fracturada el alma por los horrores de la guerra de España. Serpa permaneció en Cuba. Pero ambos fueron víctimas, sobre todo, de la balcanización de la América Latina y de la ausencia, en Cuba, de un sistema editorial y de una pujante institución literaria.

Como herencia aún no saldada de esa coyuntura histórica, la literatura cubana no ha alcanzado el lugar que merece en el panorama de América Latina, ni tampoco en el ámbito de los estudios acadé-

micos, interesados tan sólo, a partir de la Revolución, en contadas personalidades y en autores promovidos por circunstancias políticas o relacionados con temáticas de interés para ciertas zonas de los estudios culturales. Sólo Carpentier pudo dar el gran salto. Después de haber publicado en castellano por cuenta propia *El reino de este mundo* se impuso en el mercado, de la mano de Gallimard, con el auspicio de Raymond Queneau y de Roger Caillois.

A pesar de su perspectiva ideológica enraizada en lo más profundo del pensamiento de derecha, Marcelino Menéndez y Pelayo reconoció la valía de Heredia. Aún así, los poetas cubanos del siglo XIX dormitan en el más profundo silencio.

Por la compleja urdimbre social que revela, por los elementos transgresores contenidos en una fábula de mestizaje e incesto, *Cecilia Valdés* supera la *Amalia* de José Mármol y la *María* de Jorge Isaacs, ampliamente difundidas otrora por las editoriales del continente.

Durante buena parte del siglo XX las revistas culturales establecieron vías de comunicación con sus similares de México y la Argentina. A través de epistolarios se construyeron sigilosas masonerías con algunos puntos de encuentros en París o Madrid.

En la última posguerra, los avances técnicos y las conquistas sociales obtenidas por la izquierda en algunos países europeos favorecieron cambios importantes en el consumo de los bienes culturales. Zonas extensas de las clases medias y algunos sectores del proletariado accedieron a la posibilidad de un mayor disfrute del tiempo libre. El turismo abrió horizontes, sin dudas manipulados, a un número creciente de personas. Se diseñaron nuevas formas de entretenimiento.

El libro encontró entonces un espacio más amplio. Se abrieron las fauces del mercado editorial. Se



configuró un extenso museo imaginario para las artes plásticas. Se multiplicaron las ediciones de bolsillo. Los libros se introdujeron como una mercancía más en estancillos de aeropuerto. En ese contexto, la literatura europea no alcanzaba a autoabastecerse. Una habilidosa operación de *marketing* franqueó la entrada a los autores de *boom*. La etiqueta disolvía las fronteras que hasta entonces separaron autores y países. Las letras hispanas comenzaron a institucionalizarse y favorecieron el descubrimiento tardío, en el Viejo continente, de Valle Inclán y Borges. En el trasfondo operaba la resonancia de la Revolución cubana y la presencia creciente de América Latina en la arena mundial.

El máximo grado de expansión del libro, con la consiguiente apertura a horizontes cada vez más amplios, se producía cuando el desarrollo paralelo de la tecnología estaba a punto de poner en crisis la era de Gutenberg. Sin embargo, la experiencia histórica demuestra que, aparentemente desplazada, ninguna forma de comunicación cultural desaparece del todo.

Cada una de ellas se redimensiona y refuncionaliza. En las artes visuales, el grabado convive con la pintura de caballete y el videoarte. Nacido en las cavernas, el muralismo renace de manera cíclica. En este terreno movedizo, el canon literario tiene que reformularse según las demandas del momento.

Ya no se trata, como lo exigieron en desafío provocador los futuristas y los surrealistas, de derribar, junto a los museos, la historia del arte en su conjunto, sino de proceder a fecundas relecturas para llevar a cabo las necesarias operaciones de rescate. Por eso la entrada de Enrique Serpa con su *Contrabando* en una zona del mercado editorial francés nos satisface e invita a una reflexión productiva.

La proyección internacional de nuestra literatura no puede desgajarse de la mirada crítica hacia dentro. A la crítica y a la academia corresponde reaccionar contra el acomodamiento impuesto por la rutina, contra las prisiones creadas por las modas.

La historia literaria no constituye obra definitivamente cerrada. Depara sorpresas y descubrimientos, abre caminos para la renovada fiesta de la lectura.

Narrador, ensayista, investigador, editor, diplomático. Uno de los iniciadores de la nueva literatura policíaca cubana.

LA AMISTAD ENTRE HEMINGWAY Y SERPA: UNA PRIMERA IMPRESIÓN*

Armando Cristóbal



A la memoria de Lisandro Otero, también estudioso de Hemingway, que nos acompañó el pasado año en Finca Vigía, por última vez.

En Finca Vigía existe una pieza que todos llaman «la biblioteca», desde que en 1949 Mary Welsh transformó a tales fines una habitación para invitados que entonces existía, y que contiene ahora más de dos mil ochocientos volúmenes, especialmente de colecciones importantes. Pero –tal y como

se puede constatar aún–, libros hay por toda la casa, incluyendo el cuarto de baño. Ernest Hemingway debe haber tenido esa misma costumbre en todos los lugares donde vivió, porque como cualquier otro escritor, él quería tener siempre consigo sus libros más queridos y se hacía acompañar por algunos de ellos a donde quiera que fuese. A pesar de todo, yo me referiré –en esta primera aproximación al tema–, sólo a los libros que se encuentran en aquella, la casa de sus últimos veinte años. Y toda consideración al respecto, se encontrará delimitada por ese universo.

Finca Vigía. Foto: Raúl Corrales. Tomado de *Hemingway & Cojimar*. Sharon Marine S. A. Jan Corporation, 1999.

*Duodécimo Coloquio Internacional, dedicado a Ernest Hemingway



Hemingway en Finca Vigía. Foto: Raúl Corrales. Tomado de *Hemingway & Cojimar*. Sharon Marine S. A. Jan Corporation, 1999.

Precisaré –para facilitar la comprensión de quienes no hayan visitado el lugar–, que desde el punto de vista museológico y museográfico, «Finca Vigía» se encuentra organizada como un conjunto de salas de exhibición. El que fuera salón principal de la casa, es ahora –en tanto Museo–, la Sala 1. El cuarto matrimonial, la Sala 2. El comedor, la 3. Una habitación de huéspedes, la 4. La «biblioteca», la 5. Y así, sucesivamente: la 6, el cuarto de trabajo del escritor; la 7, su despacho –siempre concebido como un Museo Personal–; la 8, el baño; la 9, el ático; la 10, el tercer piso de la torre o biblioteca militar. Por último, la piscina, el yate y el bungalow, son

las salas 11, 12, y 13-14, respectivamente.

Y, gracias al estímulo y la decisiva e invaluable colaboración de Ada Rosa Alfonso, directora del Museo, el acercamiento al tema lo inicié allí, mediante una investigación *in situ*, en las Salas de «Finca Vigía» donde se encuentran libros que pertenecieran a Ernest Hemingway. Porque siempre he pensado, que durante ese largo período de su estancia en Cuba, debieron producirse relaciones profesionales y personales entre el escritor estadounidense y sus colegas residentes en Cuba, y que alguna huella debía haber quedado en esta casa, como he adelantado en alguna otra ocasión en las sesiones de nuestra cátedra «Ernest Hemingway» –del Instituto Internacional de Periodismo– que dirige Gladys Rodríguez.

Pero reconozco que esa es una cuestión muy controvertida. Gabriel García Márquez en su «Prólogo» al libro *Hemingway en Cuba*, de Norberto Fuentes,¹ dice: «No hay indicios de que hubiera intentado alguna vez hacer contacto con el ambiente intelectual y artístico de La Habana, que en medio del envilecimiento oficial y la concupiscencia pública seguía siendo uno de los más intensos del continente».

No obstante, los contactos –aun entre escritores–, siempre dejan algún rastro, y pueden revestir un carácter muy diverso. Por eso, también una valoración de los fondos bibliográficos de la casa, puede contribuir al esclarecimiento de la cuestión. Sin ordenamiento presumible alguno, y entre folletos, catálogos de artes plásticas, materiales geográficos, reportajes de boxeo, instrucciones para el cuidado del jardín, y miscelánea varia, en casi todas las salas hay una profusa presencia de obras literarias de autores extranjeros, del propio Hemingway, y de algunos cubanos también. En realidad son pocos estos últimos libros, y no todos relevantes. De los que he considerado que sí lo son –en uno u otro sentido–, pueden mencionarse: el poemario *Cantos de sol y salitre* (1954), de

Angel N. Pou; *El ciruelo de Yuan Pei Fu* (1955), de Regino Pedroso; una traducción al inglés –de 1957– de *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; hay también, sendos ejemplares de los libros de cuentos *Aquelarre* (1954), de Ezequiel Vieta, *Hombres y cuentos* (1955), de Víctor Agostini; y *Tobías* (1955), de Félix Pita Rodríguez; así como de la novela *Los Valedones* (1953), de Alcides Iznaga.

Es cierto que existen, además, un ejemplar de la *Órbita de poesía afrocubana* (1928-1937), de Ramón Guirao en edición de 1938; *Mis doce primeros años e Historia de Sor Inés*, de Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlín, en su edición de 1922; las *Estampas de San Cristóbal*, de 1926, de Jorge Mañach; el *Hostos y Cuba* (1939), de Emilio Roig de Leuchsenring. Y sendos ejemplares de *La adolescencia de Martí* (1944) y *El temperamento de Martí* (1948), ambos ensayos de interpretación psicológica de Antonio Martínez Bello.

Pero lo verdaderamente interesante es la presencia de un conjunto de libros de Enrique Serpa: *Contrabando* (novela, 1938), *Días de Trinidad* (crónicas, 1938-39), *Norteamérica en guerra* (reportajes, 1944), *Presencia de España* (crónicas, 1947), *Noche de fiesta* (cuentos, 1951) y *La trampa* (novela, 1956). Hay además, un ejemplar de *Cinco días en México*, de Enrique Pizzi de Porras, cuyo «Prólogo» fue escrito por Serpa. Todos se encuentran en la Sala 4, con la excepción de *Norteamérica en guerra* que se halla en la 6.

Los libros que he mencionado, pueden ser clasificados en tres grupos: investigaciones y ensayos sobre temas sociales e históricos cubanos, cuyas fechas de publicación son distintas, todas anteriores a 1950; literatura artística, es decir, cuentos, novelas y poemarios, todos en ediciones de la década de los cincuenta; y esos textos de Serpa, publicados originalmente entre 1938 y 1956.

Para contextualizar cronológicamente la relación de Hemingway con esos libros y, eventualmente con sus autores, merece la pena recordar –como lo hace Enrique Cirules–,² que la visita inicial a La Habana del escritor estadounidense se produjo el primero de abril de 1928; pero, aunque duró sólo unas horas, no dejó de incluir un recorrido por esta zona vieja aledaña al puerto, donde existían varias librerías. En abril de 1929, ya se encuentra de nuevo en La Habana y se aloja por primera vez en el hotel «Ambos Mundos». Por la calle del Obispo y a pocas cuadras del hotel, se encontraban algunas de las más emblemáticas librerías de la ciudad. ¿Y hay que decir que ningún escritor deja de curiosear en cada una de las que encuentre a su paso? ¿Hay que recordar que la primera relación de un escritor con colegas desconocidos, se produce a través de las sugerencias de los vendedores de libros?

Estas visitas a Cuba se repiten durante los años siguientes, ya no sólo a La Habana; hasta que en 1939, la esposa de Hemingway alquila «Finca Vigía», aunque él no abandone del todo sus estancias en «Ambos Mundos». Y en 1940, con la compra de la casa, el escritor hace definitiva su estan-

cia en la Isla. Ahora, la adquisición de libros de autores del país puede realizarse de manera estable y sistemática y de muy diversas maneras. Retornando pues a los libros de autores cubanos en «Finca Vigía», el que hemos denominado primer grupo –con fechas de publicación diferentes– tiende a sugerir un uso de los textos en probable consulta sobre cuestiones específicas, o haber sido adquiridos en distintos momentos por Hemingway porque despertaran su interés, o porque le eran necesarios como referencia en algún sentido. De igual modo, algunos le habrían sido regalados, como ocurre tan a menudo. Respecto al segundo grupo, es posible que hayan llegado a su poder del mismo modo; aunque el hecho de que se trata de obras significativas de conocidos autores literarios cubanos de un mismo período histórico –por cierto, en ediciones contemporáneas a la permanencia de Hemingway en «Finca Vigía»–, merece una reflexión más detenida, que exige a su vez una corta digresión previa.

Entre 2002 y 2008, con el esfuerzo conjunto del Instituto de Literatura y Lingüística y la Editorial Letras Cubanas, ha sido publicada una *Historia de la Literatura Cubana*, con lo cual, los tradicionales estudios sobre el tema cuentan ahora con un texto colectivo mayor, de carácter universal, científico y actualizado. Estructurada en tres tomos –desde los orígenes hasta la década de los 90 del pasado siglo–, participaron en esta edición la mayoría de los especialistas cubanos en la materia (investigadores y escritores, maestros y doctores), bajo la dirección general de José Antonio Portuondo, entonces director del Instituto que ahora lleva su nombre. Si el primer tomo se refiere a la producción literaria durante la etapa colonial, el segundo abarca la del período de entre 1899 y 1958, es decir, el conocido como de la República neocolonial. A su vez, ese lapso se estructura en dos etapas: de 1899 a 1923 y de este último año a 1958. El tercer tomo –lógicamente– se refiere a la etapa revolucionaria. No son estos el lugar y el momento para explicar (como sí lo hace la obra citada, en el propio texto), las razones que fundamentan esta periodización.

Baste decir ahora, que ella responde –en el plano teórico general–, a consideraciones debidamente fundamentadas, y que el año 1923 que sirve de hito divisorio del tomo II, posee la cualidad de haber sido un momento significativo en la ocurrencia de hechos históricos relacionados con la literatura nacional y que, de manera sintética, permiten demostrar que es a partir de entonces que da inicio la denominada «literatura cubana contemporánea». Si la etapa anterior a esa fecha se caracteriza por el predominio del *modernismo* en poesía, del *naturalismo* en narrativa y del *positivismo* en la ensayística; en la segunda (1923-1958), predominan en cambio la llamada literatura *vanguardista* y las ideologías de izquierda.³ Y a esta etapa, es a la que pertenecen los libros de cuento, novela y poesía de autores cubanos que yo he relacionado como grupo 2, y que se encuentran en «Finca Vigía». Y para com-

pletar estos antecedentes, resulta indispensable una breve caracterización de dichos autores y sus obras.⁴

De los poetas, Regino Pedroso –sólo tres años mayor en edad que Hemingway–, se dio a conocer ampliamente en 1933 con el poemario *Nosotros*, de carácter social. Era mestizo con ascendencia asiática y pertenecía a círculos obreros radicales, por lo que sufrió prisión por sus luchas. Alcanzó el Premio Nacional de Literatura. *El ciruelo de Yuan Pei Fu* era su quinto libro, y fue subtítulo, precisamente, como «poemas chinos». Este libro, el único encontrado de Pedroso en «Finca Vigía», posee un leve tono sarcástico –como lo caracteriza la especialista Norma Quintana– y oscila entre la sátira, la ironía y la paradoja, mediante una poesía de tono coloquial, a manera de diálogo, con lenguaje pulcro y cuidadoso. Su autor ha colocado el foco de atención en «los defectos y no en las virtudes del hombre». Este fue el último libro publicado por Pedroso antes del triunfo de la Revolución. En esa época trabajaba en la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. El otro poeta es Angel N. Pou, nacido en 1928, y el libro en la casa de Hemingway, publicado en 1954, era su primera obra. Desde 1952, Pou había desempeñado diversas labores y participó en la lucha insurreccional contra la tiranía, con el movimiento 26 de julio. En los años siguientes publicaría nuevos libros y obtendría varios reconocimientos literarios nacionales e internacionales.

En cuanto a los libros de narrativa pertenecen a cuatro autores importantes –incluso más allá del género literario y la época de su creación–, aunque en diversa medida. Por supuesto, Carpentier es, con mucho, el autor cubano más significativo, y era cinco años más joven que Hemingway. Que sea *El reino de este mundo* (traducción al inglés de Harriet de Onis, N.Y.: Knopf, 1957, cuarto libro de su autoría, primera novela de su saga latinoamericana, en cuyo Prólogo establece su concepción literaria de lo «real maravilloso») el que se encuentra en «Finca Vigía», subraya la importancia de su presencia allí. Como es sabido, esta novela –publicada originalmente en México en 1949–, toma como asunto y argumento los de la revolución haitiana, la repercusión de los anales franceses como metrópoli en ese proceso americano, y las derivaciones que origina aquella revolución burguesa en medio de su colonia esclavista, multirracial y multicultural. En cualquier caso, numerosas razones pueden justificar su presencia en la casa. Carpentier vivió en Caracas entre 1945 y 1959. Curiosamente, existe en los estantes otro título sobre el tema, *El embrujo de Haití*, cuyo autor se nombra Gerardo Gallegos. Aunque de menor resonancia internacional en la actualidad, pero poseedor de un significativo mundo interior y de tanta trascendencia intelectual como Carpentier –históricamente coincidente con él en muchas cosas, por ejemplo: participante en el II Congreso de Escritores contra el fascismo en España, como Hemingway–, de Félix Pita Rodríguez (poeta y narrador nacido en La Habana, en 1909) el

La esquina nordeste del hotel Ambos Mundos. En el ángulo superior, las tres ventanas de la habitación de Hemingway.

libro de cuentos que aparece en la residencia es una de sus grandes obras narrativas y, por extensión, de la literatura cubana. Contextos históricos, experiencias vanguardistas y del surrealismo, preocupación social, conciencia ética, son algunos de los elementos característicos de su obra. Como reconoce Aimée González Bolaños, la negación de las fuerzas deshumanizadoras de la realidad, «confirma las tendencias de humanización de la vida representada (...) en la pieza antológica que es *Tobías*»,⁵ cuya impresión original es, por cierto, de 1952. Es decir, anterior en tres años a la del ejemplar en el Museo «Finca Vigía».

En cuanto a Vieta, Iznaga y Agostini, son tres importantes narradores cubanos de la época, que mantuvieron un sostenido desarrollo con posterioridad, con obras literarias diferentes pero representativas. En el caso de Vieta, *Aquelarre* fue su segunda publicación a los treinta y dos años y fue editada en Santiago de Cuba. Iznaga –de treinta y nueve años al publicar *Los Valedones*, su primera novela–, aún vivía en su natal provincia de Villa Clara. De Agostini, nacido en Nueva York en 1908, *Hombres y cuentos* era su primera obra.

En resumen, se trata de un conjunto de obras de una misma literatura nacional, publicadas en una misma década, pertenecientes a autores de la misma generación o muy cercanos,⁶ aunque con reconocimiento público y desarrollo intelectual y literario diferentes. Es decir, una muestra relativamente representativa de la narrativa cubana de su momento (por más que falten otros, igualmente o

más significativos). Aunque resulta imposible comprobar por ahora cuándo llegaron a sus manos tales obras, para un prestigioso escritor extranjero contemporáneo como el Hemingway de entonces, muy reconocido internacionalmente como figura pública, resulta comprensible que ellos formaran parte de sus lecturas de conocimiento y apreciación de la narrativa local. Y hasta es probable que, ocasionalmente, haya sostenido algún tipo de relación personal –incluso desde antes de la publicación del libro– con alguno de esos colegas cubanos. Pero tal extremo requiere otro tipo de investigación, que ya he iniciado.

Lo cierto es que, tras la mundialmente tormentosa década de los cuarenta, con intermitencias en su estancia cubana, llena de aventuras, percances y peligros para él –en la que poco pudo haber sondeado el ambiente literario cubano–; después del fracaso estruendoso de *Al otro lado del*

río y *entre los árboles*; y a partir de que su nueva esposa intentara poner orden en su mundo literario y sentimental, ya asentado en «Finca Vigía», la recuperación de la historia del pescador Santiago y el éxito de crítica y ventas de *El viejo y el mar* –esa obra de tema, personajes y escenarios cubanos que tan afortunadamente pudo ser narrada con el estilo del *iceberg*–, transformaron la situación del autor. Sobre todo, cuando iniciada la década de los cincuenta, recibiera con tal motivo, nada menos que el Premio Pulitzer y casi de inmediato el Nobel. Será a partir de esos momentos, cuando aparecen en la casa libros de escritores cubanos, publicados en esa década.

Sin embargo, aún no he hablado del caso más promisorio de los autores cubanos cuyos libros se encuentran en «Finca Vigía»: el de Enrique Serpa. Ante todo, resulta indispensable ofrecer una brevísima bio-bibliografía del narrador cubano, para lo cual me auxiliaré de la ya mencionada *Historia de la literatura cubana*, del *Diccionario* publicado también por el Instituto hace ya algunos años y de otras fuentes.

Aprendiz de zapatero y de tipógrafo, mensajero, pesador de caña, empleado en las oficinas de un ingenio azucarero, Serpa –nacido en 1900– se vinculó desde temprano con los sectores populares de ciudades y pueblos donde vivió en Cuba, en zonas rurales y sitios de pescadores. Pero, al propio tiempo desarrollaba una intensa labor intelectual que lo llevó a trabajar Don Fernando Ortiz –el excepcional antropólogo y polígrafo cubano–, y junto a Rubén Martínez Villena –Secretario de Ortiz entonces, que llegaría a ser un paradigma del intelectual revolucionario y militante comunista–; e incluso, se integró en el legendario «Grupo Minorista». En el mundo de la prensa –que también conoció y donde se destacó de diversas maneras–, fungió de Jefe de corresponsales del periódico *El Mundo*, redactor en el *Diario Excelsior*, y director literario de la revista *Chic*. Entre 1936 y 1939 publicó en la revista *Mediodía*. Y obtuvo el Premio Nacional de Reportaje sucesivamente en 1936, 1938 y 1939.

Precisamente, fue en el año 1938 –un año antes de que Hemingway alquilara «Finca Vigía»–, cuando Serpa obtuvo el Premio Nacional de Novela por *Contrabando*⁷. No resultó una sorpresa. Su actividad literaria era de gran prestigio y muy anterior, y había comenzado –como en otros muchos narradores– por la poesía, con el libro *La miel de las horas*, en 1925. Durante esa década y la siguiente había continuado dedicándose a la poesía, pero alternando su cultivo con el del cuento. Resultó especialmente destacada su participación en 1926 en el famoso experimento literario de la novela policial colectiva *Fantoches*, siendo él uno de los doce autores participantes, todos reconocidos intelectuales cubanos. Hasta que en 1937 publicó su primer libro personal de cuentos, *Felisa y yo*, que lo situó de inmediato entre los narradores más significativos del momento y del que, sorprendentemente –ya se verá el por qué del asombro–, no aparece ejemplar alguno en los fondos bibliográficos de «Finca Vigía».

En sus cuentos al abordar la problemática republicana, presentaba el cuadro de miserias, efervescencia social, frustración y angustias que la caracterizaba. Pero lo particular de su tratamiento del tema era –en medio incluso de la mayor jerarquización del condicionamiento social– la búsqueda y la expresión de los conflictos psicológicos que tales circunstancias originaban en sus personajes. Como subraya Denia García Ronda, «es la lucha del hombre con el entorno, su capacidad de enfrentamiento o su derrota física o moral, lo que conforma la trama»,⁸ como ocurre en sus cuentos *La aguja*, *Aletas de tiburón* y *Burócratas*.

La propia estudiosa ejemplifica esta particularidad de la cuentística de Serpa, cuando subraya que «las motivaciones del protagonista de «La aguja» (¡precisamente en *Felisa y yo!*, AC) para sostener un duelo a muerte con un enorme *castero*, desde su pequeña y destartada embarcación, parten de la necesidad de resolver siquiera temporalmente la miseria familiar; pero hay un énfasis especial en la personalidad voluntariosa y firme del pescador».⁹ Sin necesidad de establecer un parangón, se hace evidente la similitud entre dicha caracterización y la que el propio Hemingway adelantará del asunto tratado en su crónica «En las aguas azules» de abril de 1936 en *Esquire* y que ahora resulta oportuno rememorar:

«En cierta ocasión un anciano pescador, estando dedicado a la pesca en un pequeño bote a la altura de Cabañas, capturó un enorme pez emperador, que cogido al volantín, arrastró el bote mar adentro [...] Salido [el pez] a la superficie, el anciano paró la embarcación, lo arponeó y lo sujetó al costado de ella. Cuando los pescadores lo hallaron estaba tendido y gemía [...] por la pérdida de tan preciada captura...», a cargo de los tiburones, por supuesto. Lo significativo es la expresión con que Hemingway valora en la crónica, la actitud del anciano pescador ante el enorme pez: «...lo emotivo es haberlo vendido y no capturado».¹⁰

Para entonces, ya Hemingway ha visitado varias veces la isla; incluso en 1933, como «observador en los sucesos revolucionarios que culminan en el derrocamiento del dictador Gerardo Machado...».¹¹ Es entonces que regresa al periodismo después de diez años, en la revista *Esquire* y con una primera crónica sobre Cuba: «La pesca de la aguja a la altura del Morro».

Mientras, Serpa escribe entre 1932 y 1933 su primera novela (*Contrabando*) –aunque su acción se desarrolle aproximadamente en 1927–, que será publicada en 1938. Trata sobre un contrabando de ron de Cuba a Estados Unidos en el marco de la inminencia de la gran depresión económica, y muestra las contradicciones de la sociedad cubana neocolonial, la insatisfacción popular y el auge del movimiento huelguístico en medio de una lucha generalizada. También Hemingway escribirá sobre ese contrabando que se realiza entre La Ha-

vana y el sur de los Estados Unidos en esa época. Una primera parte se publica en 1934 en la revista *Cosmopolitan*, y la segunda, en 1936, en la revista *Squire*. Como es sabido, al unir un nuevo y tercer segmento inédito a los anteriores, siempre con el mismo protagonista (Harry Morgan), Hemingway publicó en 1937 su novela *Tener y no tener*. Pero en este libro, el escritor –testigo presencial de una parte de los hechos– incursiona en la problemática política cubana e introduce los conflictos entre los revolucionarios que se oponen a Machado y de algunos de ellos que hacen uso del terrorismo como método de lucha.

En los años siguientes Serpa viajó por EEUU, Guatemala, Venezuela, Haití, España y otros países. Entre 1952 y 1959 residió en París, como Agregado de Prensa en la Embajada cubana en Francia. Precisamente, en ese período –exactamente en 1956 y en Argentina– publicó otra novela, *La trampa*, obra de un realismo penetrante y rico, que ha sido caracterizada como expresión de sentimientos de su incertidumbre, amargura, desilusión, y fatalismo al reconocer errores en la lucha política de los cubanos en la décadas anteriores y la recurrencia al crimen, al terror y al gansterismo, como métodos de lucha de muchos de ellos. Al parecer, es en este período cuando Serpa publicó conjuntamente con el gran amigo cubano de Hemingway, el escritor Fernando G. Campoamor, su *Recordación de Hernández Catá*, dedicado al extraordinario narrador cuyo nombre ostentó por muchos años el Premio Nacional de Cuento en Cuba.

Hemingway, mientras tanto, viajó entre 1956 y 1959 algunas veces a España y a París. Es en esa etapa, cuando publica en *Look*, la última de sus crónicas sobre Cuba –cuyo pueblo se encuentra inmerso en plena lucha contra la tiranía batistiana–: «Un informe de la situación.» Al producirse el triunfo de la revolución liderada por Fidel Castro en 1959, Enrique Serpa y Ernest Hemingway regresan inmediatamente a la Isla. Esta fragmentada, incompleta, superficial y modesta referencia en paralelo a la vida y la creación de los dos escritores –que pone en evidencia algunas coincidencias en su obra que deberán ser explicadas–, adquiere

nueva y mayor relevancia cuando sirve de contexto a la revisión de los libros de Serpa que se encuentran en «Finca Vigía», y que he denominado al principio grupo 3. Ante todo es necesario decir que, salvo el «Prólogo» a la obra de Pizzi de Porras y las crónicas de *Norteamérica en guerra*, el resto de los volúmenes de Serpa se encuentra dedicado expresamente por el escritor cubano al estadounidense. La edición de *Noche de fiesta* (La Habana: Ed. Selecta, 1951), publicada un año antes de viajar a París como diplomático, lleva impresa al inicio una dedicatoria que dice: «A E. H., gran escritor, hombre pleno, amigo cabal, con admiración y amistad, Enrique Serpa.»



El ejemplar de *Contrabando* (La Habana: Ed. Álvarez Pita, 1938), tiene en su portadilla una dedicatoria manuscrita que dice: «A E. H., con admiración y amistad, Enrique Serpa.» El de *Días de Trinidad* (La Habana: Ed. Álvarez Pita, 1939), expresa, de puño y letra del autor: «Al maestro Ernest Hemingway, homenaje de Enrique Serpa.» *Presencia de España* (La Habana: Ed. Alfa, 1947) es precedida por la siguiente frase autógrafa: «Al maestro Ernest Hemingway con admiración y afecto.» Durante todo este período, Serpa –ya lo hemos dicho– se había desempeñado como redactor del periódico *Excelsior* de La Habana. En cuanto a *La trampa* (Buenos Aires: Unión de Editores Latinos, 1956), publicada cuando ya el autor se encuentra en París, también está dedicada, a mano, de la manera siguiente: «A Ernest. Con un abrazo. Enrique Serpa.»

Del libro de Pizzi de Porras (La Habana: Ed. Álvarez Pita, 1939), sólo están abiertas las páginas entre la 5 y la 9. El resto se mantiene intonso, lo que implica que Hemingway no leyó sino, apenas, el inicio del «Prólogo» de Serpa. En cuanto a *Norteamérica en guerra* (Ed. Tipográfica Arrow Press Inc, 1944) tiene una dedicatoria impresa: «Los trabajos que aparecen en el presente volumen fueron escritos para el periódico *El País*, que los publicó durante los meses de septiembre a octubre de 1943. Al recogerlos, ahora, en la relativa unidad de un libro, me complace consagrarlos, como un homenaje devoto a Martha Gelborn»; es decir a la periodista con quien Hemingway casó en 1940, la misma que propició la compra de «Finca vigía» en esa fecha, y de quien se divorciaría en 1945.

Este libro tiene, además, en la solapa trasera, sendas notas laudatorias de Philip W. Bonzal, amigo de Hemingway, y del Jefe de la Sección de Relaciones Culturales del Departamento de Estado de los Estados Unidos. Para mayor sorpresa, la portada es de Fernando G. Campoamor. Y la Sala 6 donde se encuentra este libro, es aquella donde está la mayor parte de los libros escritos por el propio Hemingway. Es decir, su cuarto de trabajo, donde escribía de pie, frente a su vieja «Royal».

En resumen, como las dedicatorias impresas pueden ser datadas por la fecha de la edición (*Norteamérica en guerra* en 1944 y *Noche de fiesta* en 1951), es obvio que ya desde antes de 1944 y, al menos a través de Martha Gelborn, existe un vínculo entre Serpa y Hemingway. Y que éste nexo se mantiene todavía en 1951 –de manera pública, más directa y afectuosa, como muestra la dedicatoria del libro– entre ambos escritores. Lamentablemente, las

dedicatorias manuscritas en ningún caso están fechadas por Serpa.

Es obvio que *Contrabando*, *Días de Trinidad* y *Presencia de España* pueden haber sido entregadas por el cubano al Premio Nobel después de su edición y en cualquier momento anterior a 1951. Pero *La trampa*, con su dedicatoria –mucho más íntima y coloquial que las anteriores– sólo puede haber sido entregada tan pronto se produjo su publicación o después, es decir a partir de 1956. Y en esa fecha, Serpa ya trabaja en la Embajada cubana en París; Hemingway retornaba en ese año a la capital francesa tras su ausencia desde el término de la guerra. Es decir, que la relación entre ambos, se mantenía en 1956, y probablemente continuaría después. Porque ambos retornaron a Cuba en 1959. Y el libro pudo ser obsequiado por Serpa a Hemingway en La Habana o en París. ¿A qué conclusiones puede llegarse en este momento sobre el tema de las relaciones de Hemingway con sus colegas cubanos durante su estancia en La Habana? Ante todo, que el conjunto de libros de autores cubanos encontrados en la casa-museo «Finca Vigía» muestra un indudable interés del escritor estadounidense no sólo por las manifestaciones físicas de la realidad de la isla en su expresión placentera (playa, fiestas, cabarés, amores), que tanto disfrutó, sino también por las expresiones literarias del ámbito social, histórico y artístico cubano. En cuanto a este último, el propiamente literario, es evidente la restricción generacional y estética de obras y autores, circunscrita a contemporáneos suyos. Ello puede indicar una selectividad intencionada, si fueron adquiridos; o relaciones con sus autores, si les fueron regalados. En cualquiera de ambos casos, constituyen indicios de posibles relaciones con algunos de los autores como parte de la intelectualidad del país en esos años.

En lo que se refiere al caso específico de Enrique Serpa, hay que reconocer que existió una relación de más de quince años entre ambos escritores; que ésta se hizo extensiva por parte de Serpa –en un momento dado–, a la esposa de Hemingway; que ambos escritores coincidieron en la utilización en sus respectivas obras de motivos, hechos y locaciones cubanas, en contextos similares y con parecidos acercamientos ideológicos a sus objetos. Y, al menos en el caso de Serpa con respecto a Hemingway, no sólo la expresión pública y privada –a través de las dedicatorias de sus libros–, de sentimientos de admiración, respeto, y reconocimiento, sino de amistad.

Guanabacoa, mayo y junio de 2009.

Notas

¹ Fuentes, Norberto. *Hemingway en Cuba*. Prólogo de Gabriel García Márquez, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986. p. 17.

² Cirules, Enrique. *Hemingway en Cuba*, Madrid: Ediciones Libertarias 1999.

³ ILL. *Historia de la Literatura Cubana*, La Habana: Ed. Letras Cubanas, 2002. Tomo I, Introducción. p. 3.

⁴ Ver ILL. *Diccionario de la Literatura Cubana* en dos tomos, Ed. Letras Cubanas, La Habana. T.I (1980)/T.2 (1984)

⁵ ILL. Ob.cit. T.II, p. 492

⁶ Ver José A. Portuondo. *La historia y las generaciones*, La Habana: Ed. Letras Cubanas 1981.

⁷ Ver Denia García Arrondo. Prólogo en Enrique Serpa, *Contrabando*, Ed Arte y Literatura, La Habana, 1975.

⁸ ILL.HLC., Ob.cit. p. 466

⁹ Ibídem.

¹⁰ *Ernest Hemingway, enviado especial*. (William White, compilador) Ed. Planeta, Barcelona, 1977. p. 177.

¹¹ Fuentes, Norberto. *Hemingway en Cuba*, Ob. cit. p. 707.



LA FUENTE OCULTA

el componente fantástico
en la narrativa
cubana (1790-1920)

José Miguel Sardiñas

Investigador de la Casa de las Américas y profesor de la Universidad de La Habana. Ha publicado sobre esta temática, entre otros, los siguientes libros: *Los objetos fantásticos* (2002); *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología* (coed., con Ana María Morales, 2003); y *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica* (2008).

La narrativa cubana ha sido mayoritariamente realista desde sus orígenes, vinculados a la tradición española. No obstante, también desde ese momento de fundación ha tenido un componente irrealista, y en particular fantástico, mucho menos conocido, que se ha deslizado como una corriente subterránea. Visible sólo a trechos de manera intermitente, ese componente a veces ha sido digno de ser mostrado, en tanto que otras ha estado representado por relatos truculentos y de torpe factura gacetillera que quizá sea mejor dejar en el discreto olvido en que yacen. En todo caso, esa corriente, que no despreciaron Heredia ni la Avellaneda, ni prominentes figuras de nuestra historia militar o política como Máximo Gómez y Diego Vicente Tejera, está en el origen de creaciones sofisticadas y complejas como las que comenzaron a surgir en el decenio de 1930, en los cuentos de Arístides Fernández –publicados ellos también de manera azarosa en un principio–, y que hallaron sólida continuación décadas después en la obra de Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y autores más recientes como María Elena Llana, Esther Díaz Llanillo, Mirta Yáñez, Ángela Martínez, Antonio Benítez, Rafael Llopis y Gina Picart, entre otros.

Sin embargo, se trata de una corriente narrativa que no se ha sistematizado ni estudiado en su conjunto, de un *corpus* que apenas existe más que en su dispersión original. Pues, aunque valiosos, se han hecho muy pocos esfuerzos por estudiarlo en el campo de la crítica, y permanece casi intacto por la historiografía literaria (desde las obras de Remos y Rubio hasta la monumental *Historia de la literatura cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística, pasando por Salvador Bueno, Max Henríquez Ureña y las conocidas monografías históricas de Imeldo Álvarez, Antonio Benítez, Sergio Chaple y otros). Las páginas que siguen son un intento de presentar –en apretada síntesis– los principales hitos de la narrativa fantástica cubana, desde los primeros textos conocidos hasta la liquidación del modernismo, cuando se abre una nueva época –las vanguardias– que exige un examen aparte. Y son un intento concebido con el fin de modificar un tanto la visión, única e inexacta, que se tiene de la literatura nacional como dominio privativo del realismo, sin que ello implique desde luego valoración alguna *a priori* acerca de la calidad estética de los relatos sólo a partir de su filiación genérica ni desconocimiento de autores (Esteban Borrero) o modalidades (ciencia ficción) que no caen dentro de la noción de fantástico que daré más adelante.

Los orígenes de la narrativa fantástica están relacionados, en Cuba, con los inicios del género cuento. Y como éstos se ubican entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, los primeros pasos de nuestra

narrativa fantástica se encuadran entre el período de agotamiento del neoclasicismo y de surgimiento del romanticismo, como ocurrió en las principales literaturas europeas y en algunas latinoamericanas. Esos inicios son situados por unos (Friol 235; Bueno, «Prólogo» a *Cuentos cubanos del siglo XIX* 20; Toledo 98) en una serie de narraciones anónimas o aparecidas bajo seudónimos que publicó *El Papel Periódico de la Havana* entre 1790 y 1805; por otros (Puente xi-xii; Remos y Rubio 14-15), en relatos que publicó José María Heredia en México, durante su residencia en ese país; y por otros, en las narraciones que Ramón de Palma dio a conocer en la prensa habanera en 1837 (Fornet 28; Arias 1 193) o bien tanto en ellas como en las que contemporáneamente dio a la luz Cirilo Villaverde (Henríquez Ureña 1 289; García Ronda 39). Ahora bien, prescindiendo por el momento de cuál sea el punto de vista más aceptable, lo cierto es que en todas estas fuentes hay textos tenidos –o susceptibles de ser tenidos– por fantásticos y que ellos son el principio de una periodización posible del género en Cuba.



El Papel Periódico de la Havana, primer periódico de relevancia literaria en el país, dio cabida –desde su fundación en 1790 y a lo largo de sus quince años de existencia– no sólo a lo que denominó «retazos de literatura» ([«Editorial»] 1),¹ sino también a relatos de sueños en forma epistolar y a otras curiosidades recibidas como literatura, lo cual se deduce de varias cartas y de polémicas reproducidas en sus páginas. En ese cuerpo heterogéneo, varios textos pueden considerarse exponentes de lo que luego sería el cuento fantástico, definido como aquél donde coexisten conflictiva o problemática-

mente dos sistemas de leyes ontológicas, con alguna reacción perceptible por parte de alguna instancia textual.² Entre esos textos puede mencionarse el «Raro ejemplo de un sonámbulo» (1790), que reza: «En Nueva York soñó una persona que estaba cogiendo pájaros. Por la mañana al levantarse halló en su cama un nido entero de golondrinas. Las había cogido la noche pasada en las vigas de su casa adonde subió por una escala muy alta» (*La literatura en...*, 148). Aunque no estamos aún ante una narración fantástica –como quedó definida antes–, hay una posibilidad de entender que el personaje experimentó o bien una confusión entre los planos del sueño y la vigilia o bien una especie de desdoblamiento en condiciones de sonambulismo.³ Y sobre todo, no podemos estar muy seguros de que se trate de una obra cubana, porque algunas de las que se reproducían en ese medio se tomaban expresamente de la prensa extranjera y no pertenecían ni siquiera a autores establecidos en la isla («Carta verídica...») o señalan fuentes no cubanas («Fuerza de la imaginación»), en consonancia con la aclaración que hizo el redactor en el

número inicial de no publicar originales, sino materiales sacados de otros periódicos.⁴ De cualquier forma, como muestras de «la cantidad de energía irracional, onírica, que se filtra a través» de las páginas de este periódico ilustrado (Vitier 6-7) y como antecedentes de lo que sería luego el género fantástico en la isla, sin duda estas piezas deben tenerse en cuenta.

Si la obra en prosa de Heredia es poco conocida en general, su obra en prosa narrativa de ficción no sólo ha sido casi desconocida y evadida,⁵ sino que conserva en parte un *status incierto* en varios sentidos, y conviene estudiarla, no sólo por su condición de pionera en el género en América Latina, sino también por su relación con las literaturas de irrealidad. Entre las piezas que con probabilidad son de su autoría y no traducciones, se encuentra una peculiar evocación de los muertos titulada «Apariciones», de carácter personal, que a pesar de su escasa densidad narrativa, es el texto suyo de más interés para lo fantástico.

«Apariciones» tiene como lema unos versos del propio Heredia que el sujeto discursivo toma expresamente como punto de partida para reflexionar sobre la doctrina de la existencia de los espíritus y de su regreso a los lugares y a las personas que amaron en vida. Las cavilaciones se desenvuelven en un espacio solitario y silencioso, situado en las afueras de un pueblo, en una casa antigua, cerca de una iglesia cristiana donde reposan seres queridos para el sujeto o narrador, hacia la media noche, y en el claroscuro que propicia la luna. Después de ponderar los beneficios que significaría para el ser humano aceptar esa doctrina, el personaje-narrador se declara listo para recibir esas apariciones: «ahora, en medio de la noche, en la hora del silencio y de la soledad, estoy dispuesto a recibir su visita con placer melancólico y puro» (Heredia, *Miscelánea* 263). Pero lamentablemente la visita no ocurrió. Ningún espíritu quiso comparecer. Por lo que el texto se queda en el anhelo de lo fantástico, en la esperanza de verlo aparecer, o en los bordes del género.

A esta evocación puede sumarse «La novia de Corinto» (*Miscelánea*, núm. 2, octubre de 1829 [Heredia, *Miscelánea* 52-57]), relato vampírico, al parecer el primero en tratar el tema en la literatura hispanoamericana (Alridge 145),⁶ que aunque es un poema, como la balada «Die Braut von Korinth» de Goethe, de la que es versión, tiene carácter narrativo, dado por su origen más remoto, en una historia del griego Flegón de Tralles (siglo II d.C.), y es una traducción libre o muy creativa, como solían serlo a menudo las hechas en el XIX: lo prueban diferencias notables respecto al texto alemán –aun cuando éste no pueda tomarse seguramente como base, porque Heredia trabajó «con toda probabilidad basándose en alguna traducción francesa»

(Díaz Solar 29), que puede haber estado ya modificada, pero por el momento el texto alemán es el referente más inmediato con que contamos–, como la omisión de la succión de sangre por parte de la protagonista (Goethe 14 y 15). Pese a no ser una narración original, este texto constituye otro antecedente digno de tomarse en cuenta para la literatura fantástica insular.

Así, pues, si relatos generalmente atribuidos a su pluma, como «Economía femenil», «La educación moderna» y «El niño mal criado» son realmente de Heredia, como razona Salvador Arias (1 210, nota 1) y como parece ser por la cercanía de los temas –sobre todo los dos últimos–, y pueden ser tenidos por cuentos literarios y no por artículos de costumbres –asunto más difícil–, entonces a Heredia debe corresponder la prioridad dentro del género cuento en la literatura cubana; pero dentro de la narrativa fantástica no llega a ocupar ese lugar: se ubica entre los antecedentes o precursores.

«Matanzas y Yumurí» (1837), de Ramón de Palma, que según Ambrosio Fornet es nuestra primera narración y es fantástica (28), no sería entonces el primer cuento cubano. En cuanto a su carácter fantástico, aun cuando Fornet sólo lo afirme como equivalente de literatura «imaginativa», no realista, basta repasar su trama para comprobar que no hay sistemas de leyes ontológicas en conflicto, sino que sólo se trata de una ingenua «leyenda» etiológica: la de los amores desdichados entre los aborígenes Ornofay y Guarina.

Tampoco hay demasiado conflicto de esa índole en la mayoría de las leyendas o tradiciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda. No obstante,

su caso es diferente, pues son varios los textos donde sí se juega con códigos fantásticos, sobre todo góticos, y hay al menos uno de ellos donde lo maravilloso romántico roza lo fantástico de modo perceptible. De las doce tradiciones que Gómez de Avellaneda escribió entre 1844 y 1860 en España y en Cuba (Cruz 8), ocho muestran o bien hechos maravillosos, o bien pasajes satánicos o fantasmagóricos. Por ejemplo, contienen espectros, fantasmas o almas que regresan «La baronesa de Joux» (1844), «Una anécdota en la vida de Cortés» (1846), «La dama de Amboto» (1860), «El aura blanca» (1860) y «El cacique de Turmequé» (c. 1860); tiene un extenso pasaje centrado en un pacto diabólico «La velada del helecho o El donativo del diablo» (1849); y tratan sobre acontecimientos maravillosos «La montaña maldita» (1851) y «La ondina del lago Azul» (1860). De todas estas narraciones, «La ondina...» es la más cercana a un concepto estricto de fantástico, en la medida en que, hacia su final, el mundo maravilloso representado por ese personaje deja de ser aceptado para convertirse en una causa de conflicto. Lorenzo, uno de los narradores de este texto, quien había presenciado una de las apari-



Diego Vicente Tejera

ciones de la seductora ultraterrena y que conoce el fin mortal que tuvo el protagonista, Gabriel, por seguirla, encuentra casualmente en un concurrido bosque de París a una mujer de una rara belleza, de quien un conocido suyo le informa que se había dado gusto seduciendo a campesinos ingenuos en los Pirineos, por la misma época en que Gabriel murió. Si años antes la existencia de la peligrosa hada sólo le causó pesar, al enfrentarse de nuevo a ella Lorenzo cae en el estado de turbación propio de quien siente no sólo que la realidad dejó de comportarse como antes era, sino que se ha vuelto otra o ajena. Experimenta el glacial contacto de lo doble. La problematización de la condición de los hechos convierte, pues, esta leyenda en un texto en transición permanente hacia lo fantástico.

Situado en el extremo opuesto del siglo XIX, Diego Vicente Tejera comparte con Heredia el ser conocido como poeta –aunque de tono menor–, pero menospreciado como narrador de ficción hasta por los antólogos de su obra.⁷ Se trata de una actitud difícil de comprender, pues si es cierto que todas sus narraciones no muestran un alto nivel, también lo es que no son de mala factura. Por otra parte, figuran entre los primeros cuentos seguramente fantásticos de la literatura cubana. Sus textos aparecieron entre 1884 y el año de su muerte, en periódicos habaneros y en su libro *Un poco de prosa*,⁸ y de ellos al menos tres son fantásticos: «La mancha de sangre», «Julio Ramos» y «Magdalena».

«Julio Ramos» refiere el regreso, al mundo de los vivos y durante una fiesta de máscaras de carnaval en el teatro de la Ópera de París, de un joven vampiro latinoamericano, de nacionalidad hondureña, que había muerto de tisis meses antes, sin haber podido cumplir su deseo de entregarse a tres noches de orgía. Como había sido en vida amigo del narrador –anónimo, pero actuante–, éste lo identifica en medio de la gente, lo sigue entre la multitud medio aterrorizado pero dispuesto a aclararse el enigma de su presencia entre los vivos, lo ve desaparecer en la bruma rumbo al cementerio de Montparnasse al acercarse el día, y luego lee en los periódicos –cuyos fragmentos inserta en el texto– que han aparecido asesinadas en sus apartamentos, en tres noches sucesivas, tres bellas jóvenes mundanas, sin que haya quedado la menor huella de violencia en los lugares ni sobre los cuerpos de las víctimas. París estaba sumido en el terror. Sin embargo, el narrador había logrado averiguar, por medio de una pesquisa casi policial, a qué había regresado su amigo muerto: a regalar las tres noches de diversión prometidas.

Además de su dinámica alternancia entre discurso narrativo y descriptivo, y entre narración de hechos presenciales y retrospectivas, de descripciones brillantes de una noche de carnaval, del contraste entre

el paroxismo de la vida y la aparición subrepticia de la muerte –al estilo de Poe–, y de la ágil inclusión de lenguaje periodístico en forma de breves notas de prensa, este cuento tiene otros aciertos como una cuidadosa composición balanceada en torno a la repetición del número tres y un desenlace que parece contener una revelación, pero que en realidad deja varios vacíos de información, sobre todo para el lector que acceda al cuento después de la rica tradición vampírica de los siglos XIX y XX. Más allá de esto, se trata de la segunda aparición del vampiro como personaje en la literatura cubana y, aunque por la fecha de escritura, 1893, el texto es anterior a la publicación del *Drácula* (1897) de Bram Stoker y a la moda que poco a poco esta novela desencadenó, el tipo de vampiro por el que Tejera opta, entre los cuatro predominantes en el siglo XIX (Frayling 62), es –como en el célebre caso de Stoker– el del lord satánico, urbano, seductor, refinado, enigmático, que ya tenía como precedente al lord Ruthven, de William Polidori, inspirado en la figura de lord Byron. Por otra parte, el vampiro de Tejera, antes que el de Stoker pero también como el suyo, es encarnado por esa forma de la otredad que es el extranjero en Europa occidental. Y esto probablemente estaba planteando en un plano simbólico, y en una fecha muy temprana, una relación de apropiación antropofágica de la cultura europea por parte de un representante de la cultura latinoamericana.

Finalmente, y compartiendo con Tejera la condición de casi invisible pero valioso, Armando Leyva ofrece, entre otros textos esenciales para la historia de las literaturas de irre realidad entre

nosotros, por lo menos cuatro cuentos o crónicas con estructura de cuento bastante clara («Gritos en el monte», «Sister Grace» y «Las voces de los muertos» y «Un flirt extraño»), entre los cuales es imposible dejar de comentar al menos uno.

«Gritos en el monte» (*Alma perdida*, 1915) demuestra el magisterio de Poe, a quien Leyva admiraba, como todos los modernistas y posmodernistas, pero igualmente tiene una solución final que sólo un cubano podría darle a un texto fantástico. Relata la muerte de una ex novia del narrador-protagonista, a causa de una enfermedad repentina y misteriosa, que el médico no supo identificar, y la forma no más explicable en que el grito agónico de la muerta se perpetúa en el lugar. El protagonista efectúa un desplazamiento hasta la lejana zona de campo adonde han ido a vivir Carmen y Eduardo Luigi, la ex novia y el amigo fraterno, unidos en matrimonio. Llega a caballo, de manera urgente, a solicitud del amigo, quien le ha enviado un telegrama donde le anuncia una muerte. Es aproximadamente la situación inicial de «La caída de la casa de Usher». La descrip-



José María Heredia

ción del espacio, que ocupa la primera sección como en Poe, destaca la soledad del paraje donde se encuentra la casa o *cottage*, como la llama el narrador, y sobre todo el carácter sombrío y sin vida de su entorno, tanto por el lado del campo como por el del mar, pues está ubicado sobre la costa. El campo contrasta tanto con los paisajes cubanos, lo mismo con los extraliterarios que con los fijados por la tradición literaria desde *Espejo de paciencia* (1608), que el propio narrador observa que era un «manigual sombrío, sin la frescura de un riachuelo, ni esa floral policromía de la pradera cubana» (Leyva 89-90), por no decir nada del mar Caribe y su riqueza de tonos verdes y azules, aun en las marinas académicas coetáneas. Y es que las convenciones de género pesan más que la realidad, como lo sabía el propio Poe:⁹ para crear un espacio tétrico, con evocaciones góticas como las de «La caída de la casa de Usher», Leyva no podía mirar a la naturaleza cubana, sino a la literatura, y eso fue lo que hizo, como cualquiera de sus colegas. Por otra parte, la literatura fantástica ha necesitado con frecuencia, por razones de verosimilitud, ubicar sus tramas en espacios lejanos, y esto fue casi una norma en el fantástico decimonónico que el modernismo y el posmodernismo heredaron, a lo que se suman los afanes cosmopolitas de estas corrientes. Darío lo demuestra en «Thanatopia», en «La extraña muerte de fray Pedro» y en «Huitzilopochtli»; Lugones, en «Un fenómeno inexplicable», «Los caballos de Abdera», «La lluvia de fuego» y «La estatua de sal» (en estos últimos tres también hay lejanía temporal); y Clemente Palma, en «La Granja Blanca», sin contar los escritores ingleses o franceses que escogieron Italia como espacio fictivo, o Moldavia, Transilvania y comarcas más exóticas aun, cuando el centro del mundo era París o Londres. La descripción de Carmen también se ajusta a modelos literarios finiseculares de ángel y de víctima: «era diminuta y frágil. Pálida. Rubia» (Leyva 90). En el clímax del cuento, que ocurre después de que Carmen ha muerto y ha sido sepultada y de que su esposo ha abandonado la mansión, el protagonista, que ha quedado arreglando unos papeles y luego ha clausurado la casa, cabalga por el monte ya de retirada con un empleado y escucha «un grito desesperado, vibrátil, cabalístico, agorero, el grito inolvidable de la muerta» (Leyva 95). Huelga aclarar que fueron presa del terror no sólo ambos hombres, sino incluso los caballos, los que se negaron a retroceder cuando el protagonista hizo un intento, por lástima hacia el espíritu de la mujer. Entre las consecuencias que el fallecimiento suscitó se encuentra el suicidio del viudo, que regresó al *cottage* a darse muerte. Pero lo más llamativo del cuento es esa prueba final o *forma de convalidación de la verdad* del suceso extraordinario, como lo denomina Rosalba Campra (98), que el narrador aporta, y que no se debe a Poe. Ya he señalado que el grito tuvo carácter objetivo porque lo percibieron dos personas y los animales; no obstante, el narrador cree necesario añadir lo siguiente, como fin del relato: «Y anoche, muchos años después de esta tragedia, me contaba un veterano de nuestra revolución libertaria, que cierto día de tormenta, al caer la tarde, se había refugiado con sus hombres en un tro-

zo de costa, donde ciertas ruinas, le brindaban abrigo... pero que, al anochecer, hubo de levantar el campamento, porque un grito siniestro...» (Leyva 95-96). Más que un testimonio personal, nunca muy objetivo por definición, el narrador recurre al de una figura prestigiosa y vernácula: un veterano de la guerra de 1895, quien además no es hombre de letras, sino de armas. Una muestra de temor a lo sobrenatural por parte de un guerrero es como el *non plus ultra* del miedo. Con esto termina este cuento, efectivo como recreación del tema del *locus suspectus* y de una manifestación invisible de un alma en pena, o de un dolor que no cesa ni con la muerte: el grito es tan atroz que no se necesita la aparición de un fantasma para infundir terror, y con ello también se distingue de la tradición narrativa del siglo XIX, basada en un fantástico figurativo, al decir de Italo Calvino (48-52). Termina también una fase de adaptación de la narración fantástica a la literatura cubana. Es la fase en la



El Papel Periódico de La Havana.

que se ve surgir –en las páginas del *Papel Periódico de La Havana*– el interés por los relatos de asunto anómalo antes incluso que los autores locales capaces de cultivarlos; en la que se invoca a los espectros –en Heredia–, antes de estar en condiciones reales de poder acogerlos y describirlos; en la que las tramas son situadas en lejanos espacios europeos, con larga tradición fantástica y protagonizadas por personajes foráneos –en las leyendas de la Avellaneda–, pero también, progresivamente, por latinoamericanos –en los cuentos de Tejera–; y en la que por fin esas tramas empiezan a penetrar en el espacio nacional y a adaptarse, inspirados en Poe, pero apoyados en el prestigio validante de un general de las guerras de independencia –en las crónicas y cuentos de Armando Leyva. Cuando Aristides Fernández comience a escribir, ya no tendrá que efectuar el esfuerzo a veces ingrato de adaptar un personaje o una historia a un espacio local, pues otros –conocidos o no por él y por quienes vinieron después– se habían encargado de hacerlo antes.

OBRAS CITADAS

- Alridge, A[lfred] Owen. «The Vampire Theme in Latin America». *Otros mundos, otros fuegos; fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Ed. Donald A. Yates. East Lansing: Michigan State University, 1975. 145-152.
- Aparicio Laurencio, Ángel. «José María Heredia, redactor y editor de la *Miscelánea*». *Trabajos desconocidos y olvidados de José María Heredia*. Ed. Ángel Aparicio Laurencio. Madrid: Eds. Universal, 1972. 11-27.
- Arias, Salvador. «La narrativa del primer romanticismo (1820-1844)». Portuondo, José Antonio, ed. *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2005. t. 1 [2ª ed. corregida]. 188-212.
- Augier, Ángel. «Apéndice II. Poemas traducidos por Heredia». José María Heredia. *Obra poética*. Ed. Ángel Augier. La Habana: Letras Cubanas, 2003. 594-603.
- Barrenechea, Ana María. «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)». *Revista Iberoamericana* 38 (1972): 391-403.
- Bueno, Salvador. *Figuras cubanas. Breves biografías de grandes cubanos del siglo XIX*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964.
- . «Prólogo». *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*. Ed. Salvador Bueno. La Habana: Arte y Literatura, 1975. 13-42.
- . «Prólogo». Diego Vicente Tejera. *Poesía y prosa*. Ed. Salvador Bueno. La Habana: Letras Cubanas, 1981. 7-27.
- Calvino, Italo. «La literatura fantástica y las letras italianas» (1984), en J.L. Borges et al. *La literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. 39-56.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Cruz, Mary. «Prólogo». Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Tradiciones*. Ed. Mary Cruz. La Habana: Letras Cubanas, 1984. 7-28.
- Díaz Solar, Francisco. *Las letras alemanas en el siglo XIX cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Domenech, Francisco. *Tres vidas y una época: Pablo Lafargue, Diego Vicente Tejera, Enrique Lloria*. La Habana: Ediciones de la revista *Índice*, 1940.
- [«Editorial»]. *Papel Periódico de la Havana* (La Habana). 24 de octubre de 1790: 1.
- Fornet, Ambrosio. «Literatura fantástica: los precursores». *Bohemia* (La Habana) 39 (1966): 28-29.
- Frayling, Christopher. *Vampires. Lord Byron to Count Dracula*. 2ª ed. London: Faber and Faber, 1991.
- Friol, Roberto. «Los cuentos del *Papel Periódico*». *Letras. Cultura en Cuba*. Ed. Ana Cairo Ballester. T. 4. La Habana: Pueblo y Educación, 1987. 235-251. [1ª ed. del artículo, 1974.]
- García Ronda, Denia. «Las obras menores de Cirilo Villaverde». *Letras. Cultura en Cuba*. Ed. Ana Cairo Ballester. T. 4. La Habana: Pueblo y Educación, 1987. 37-45.
- Goethe, Johann Wolfgang. «Die Braut von Korinth»→La novia de Corinto». Trad. Miguel Sáenz. *Vampiros*. Ed. Jacobo Siruela. Madrid: Siruela, 1992. 4-15.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*. 2 ts. La Habana: Arte y Literatura, 2001.
- Heredia, José María. *Miscelánea. Periódico crítico y literario*. Ed. Alejandro González Acosta. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Leyva, Armando. *Alma perdida*, Puerto Padre (Cuba): Imprenta «El Renacimiento», 1915.
- La literatura en el Papel Periódico de la Havana 1790-1805*. La Habana: Letras Cubanas, 1990. 5-9.
- Puente, A[ntonio]. M. Eligio de la. «Introducción». Ramón de Palma. *Cuentos cubanos*. La Habana: Cultural, 1928. vii-xliv.
- Remos y Rubio, Juan José. *Tendencias de la narración imaginativa en Cuba*. La Habana: Casa Montalvo-Cárdenas, 1935.
- Tejera, Diego Vicente. *Un poco de prosa. Crítica, biografía, cuentos, etc. -1882-1895-*. La Habana: Imprenta *El Figaro*, 1895.
- . «Julio Ramos. Cuento original». *El Figaro* (La Habana). 14 de julio de 1901: 302-303.
- . *Prosa literaria [:] crítica - cuentos - artículos*. T. 2. La Habana: Imprenta Rambla, Bouza y Ca., 1936.
- Toledo, Arnaldo. «El fantástico en las narraciones del *Papel Periódico de La Havana*». *Islas* (Santa Clara, Cuba) 116 (1998): 98-105.
- Toro, Carlos del. «Diego Vicente Tejera: vida y obra». Diego Vicente Tejera. *Textos escogidos*. Ed. Carlos del Toro. La Habana: Ciencias Sociales, 1981. ix-xxi.
- Vitier, Cintio. «Introducción». *La literatura en el Papel Periódico de la Havana 1790-1805*. La Habana: Letras Cubanas, 1990. 5-9.

NOTAS

- ¹ Utilizo la colección de la Biblioteca Nacional José Martí (La Habana), Sala Cubana.
- ² Esta noción, de base todoroviana y en general francesa, se formula a partir de Barrenechea; de su artículo se toma el concepto de convivencia problematizada (392-393); también el efecto en el lector implícito que esa coexistencia causa, así como el carácter textualmente codificado de la violación del orden normal, ambos rasgos resumidos en su afirmación de «esa finalidad de conmoción (intelectual y emocional), ante el orden violado» (396) y de «las señales de la violación en el texto» (396) que ella deja.
- ³ Para un estudio sobre el tema, véase Toledo, quien ofrece una clasificación de todos los relatos fantásticos del *Papel Periódico*; su clasificación, sin embargo, tiene el inconveniente de no basarse en un concepto claro de ese género (sólo usa de manera ocasional el artículo de Barrenechea que incluyo en la bibliografía final de este trabajo).
- ⁴ El [«Editorial»] dice textualmente: «A imitación de otros que se publican en a Europa comenzarán también nuestros papeles con algunos retazos de literatura, que procuraremos escoger con el mayor esmero. Así declaramos desde ahora que á excepción de las equivocaciones y errores, que tal vez se encontrarán en nuestra obrilla, todo lo demás es ajeno, todo copiado» (1).
- ⁵ Sirva como ejemplo de esto último el que ninguna de las antologías de prosa de Heredia publicadas en Cuba en años recientes, la de Romualdo Santos (*Prosas* [1980]) y la de Salvador Arias (*La prosa de Heredia* [2005]), incluya cuentos, ni siquiera los mencionan o indican por qué no los toman en cuenta. No obstante, en la antología *Cuentos cubanos del siglo XIX*, de Bueno, y en algunas fuentes anteriores sí se incluyen algunos (ver Aparicio, «José María Heredia» 18); la propia edición de Aparicio (*Trabajos desconocidos...*) es una contribución al respecto.
- ⁶ Sin embargo, es necesario aclarar que la fecha que Alridge da, 1825, es errónea. El poema no figura en *Poesías* (Nueva York, 1825), y Díaz Solar afirma que Heredia lo tradujo en 1828 (155). Su primera edición, pues, es la de la *Miscelánea* de 1829, como puede confirmarse en Augier (600).
- ⁷ S. Bueno destaca sus «dotes de poeta» (*Figuras...* 289), de crítico y de pensador social, pero no menciona su condición de narrador, y en el prólogo a la antología *Poesía y prosa de Tejera*, que el mismo Bueno seleccionó, se refiere ambiguamente a su condición de cuentista, pero el balance final es negativo (19) y no incluye cuentos. Tampoco en los *Textos escogidos* que preparó Carlos del Toro se recoge ninguno, quizá por el didactismo que atribuye el editor a dichas piezas (xxx). F. Domenech se pronuncia favorablemente sobre ellas (71), pero tampoco incluye ninguna en la sección antológica de su libro. Tampoco le ha ido bien al Tejera cuentista en las historias y antologías de la literatura cubana; de éstas, sólo hay obras suyas en Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*.
- ⁸ «La mancha de sangre», *La Habana Elegante*, 1884 (Tejera, *Un poco* 25); «Lorenza», escrito en 1891 (Tejera, *Un poco* 126) y publicado en 1895; «¡Cochinal!», escrito en 1892 (Tejera, *Un poco* 146) y publicado en 1895; «Julio Ramos», escrito en 1893 (Tejera, «Julio» 303) y publicado en *El Figaro*, en 1901; «Magdalena», *La Habana Elegante*, 1895 (Tejera, *Un poco* 183); «El trovador y el castillo», *El Figaro*, 1902 (Tejera, *Prosa* 365); «La lucha», *El Figaro*, 1903 (Tejera, *Prosa* 369). Todos estos textos fueron recogidos en su *Prosa*, donde las fechas de «Julio Ramos», sin embargo, no fueron fijadas; por tanto, y hasta donde sé, se ofrecen aquí por primera vez, desde la publicación original del texto en *El Figaro*.
- ⁹ Como se recordará, en «La caída de la casa de Usher» se alude vagamente a una Edad Media que los Estados Unidos no tuvieron, pero que era normal en la tradición gótica en la que se insertaba el cuento, como queda explícitamente dicho en los arcos ojivales de la mansión.



María Elena Llana

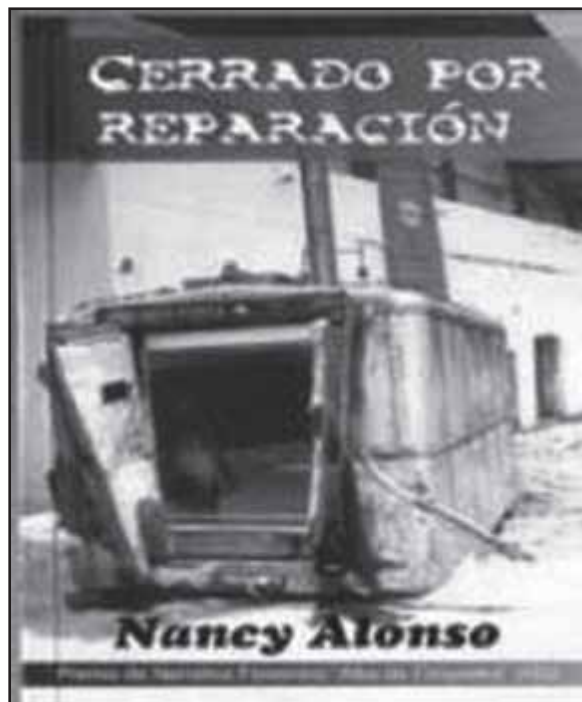
Ciudad de mi dolor¹

La Habana de los noventa en la narrativa de María Elena Llana y Nancy Alonso.

Helen Hernández Hormilla



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»



Me atrevo a asegurar que los textos que motivaron estas reflexiones fueron escritos desde el total desgarramiento provocado por uno de los períodos más complejos de la reciente historia cubana: la crisis de los noventa. Sin embargo, este no pretende ser un texto pesimista. La Habana que retratan algunas de las narraciones de María Elena Llana y Nancy Alonso, se convierte en una herida por la que se sangra para preservar la memoria. La ciudad en sus historias se torna pretexto, escenario, y personaje que es símbolo de las cotidianas batallas libradas al interior de sus habitantes. Una realidad mordaz, que desde la mirada ética de estas autoras, lejos de regodearse en la desventura, nos sirve de amparo.

La caída del Muro de Berlín en 1989 y el posterior derrumbe del Campo Socialista, provocó en la isla una crisis cuyas consecuencias económicas comenzaron a irradiarse a todos los espacios sociales, familiares, subjetivos e íntimos. En estos ámbitos fueron las mujeres, como históricas cuidadoras del hogar, aún en un país donde se registra una notable escalada pública femenina, las que llevaron sobre sus espaldas lo más severo de las circunstancias. Los noventa marcan un punto de ruptura que precisó definiciones, distintas estrategias de supervivencia y paradigmas transmutados al calor de los nuevos tiempos en los que se hicieron cotidianos la prostitución, la doble moneda, el turismo extranjero o la devaluación del trabajo profesional, entre otras coyunturas, antes supuestamente superadas.

Pero no se trata de enumerar nuestras pérdidas y resistencias en los últimos veinte años. Lo que pretendemos es evaluar la manera en que esta realidad influyó en la producción cultural de dos creadoras que en los noventa ya no eran tan jóvenes y que por tanto, recibieron de la crisis golpes y re-

nuncias, quizás mucho más severos. Sus mujeres-personajes se apropian del espacio público y lo someten a un diálogo, mediante el cual es posible distinguir cierta inquietud por evaluar las consecuencias espirituales que esa época ha generado en los ciudadanos y ciudadanas de esta isla, a la que las autoras pertenecen.

María Elena Llana (1936) y Nancy Alonso (1949) forman parte de la eclosión narrativa de mujeres en Cuba a finales del siglo XX, donde convergen escritoras de distintas generaciones. Dicha promoción ha sido caracterizada por Luisa Campuzano en su ensayo *Literatura de Mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy*,² un texto en el que la investigadora destacaba una relación más causal que casual en el hecho de que justo en pleno centro de los noventa, aparezca tal afluencia de prosa de ficción femenina. A la vez, dichas narraciones: «tematizan de modo más o menos explícito las distintas dimensiones sociales y, en particular morales de la crisis, y su repercusión en el ámbito público y privado».³

El reflejo directo o tangencial de esta cotidianidad, por demás ausente de los medios de comunicación, puede rastrearse en toda la literatura de los noventa y ha sido muy estudiado sobre todo en las que algunos han llamado novísimas narradoras. Sin embargo, es interesante notar cómo para las escritoras de una generación anterior, el dilema fundamental se localiza en la sociedad misma, particularmente en la pérdida o degeneración de valores de índole social. Si para las jóvenes de entonces lo más apremiante pudo ser la inminencia de un contexto perturbado, en el cual no podrían materializar algunas de sus expectativas; para sus mayores los conflictos se tornaron ideológicos y morales, al notar un resquebrajamiento de su mundo conocido. Ellas intervienen en una discusión que cuestiona, desde la literatura, el desgaste profundo de un proyecto que aspiraba a un hombre y mujer «nuevos» y para el que la justicia y la conciencia fueron esgrimidas como virtudes indispensables. Debemos tener en cuenta que se trata de dos autoras que vivieron el triunfo de la Revolución en su infancia y juventud y, por tanto, intervinieron activamente en todos los procesos iniciados luego de 1959, en lo que, se esperaba, sería una sociedad de avanzada, en especial para las mujeres. Tanto Nancy como María Elena fueron profesoras internacionalistas en Etiopía y Angola respectivamente, participaron en las movilizaciones de la Crisis de Octubre, en la Zafra, en las milicias y trabajos voluntarios. Además, ambas se encontraban fuera de Cuba en el inicio de la década del noventa, de modo que al llegar a la Isla se toparon con una ciudad visiblemente distinta, no solo en sus aspectos físicos sino en los subjetivos.

Fue precisamente el impacto causado por uno de los sucesos más difíciles de aquellos años: la crisis de los balseros de 1994, lo que motivó a Nancy Alonso a escribir su primer cuento, titulado «El séptimo trueno». Aunque poseía aptitudes escriturales, hasta ese momento esta bióloga no había pensado en dedicarse a la literatura como profe-

sión. Sin embargo, la palabra escrita se convirtió por entonces en la herramienta fundamental para plasmar los sentimientos encontrados que el contexto le producía, una experiencia recurrente para algunas de las autoras que comienzan a publicar en la década, según he podido constatar al entrevistarlas. La propia Alonso lo refiere de la siguiente manera:

Yo me fui a Etiopía con el Muro de Berlín intacto y regresé sin él. O sea, pertenezco al grupo de internacionalistas que sufrió el cambio fuera de la Isla. Allá nos enteramos de la repercusión en Cuba por lo que ocurría en Europa del Este: que faltaban muchas cosas en los mercados, que no había gasolina, ni guaguas, que aumentaba el peligro de invasión de los norteamericanos, la hecatombe. Al llegar a Cuba, fue duro enfrentar, de pronto, toda aquella escasez y, lo peor, el deterioro de los valores espirituales, que a su vez era el resultado del cambio tan brutal en la economía, una regularidad que el marxismo me había enseñado hacía tiempo. Aunque sabía que nuestra sociedad distaba mucho de ser perfecta, nunca imaginé que se produjera tal deterioro de valores. El éxodo de los balseros colmó la copa y con aquel desgarramiento escribí los cuentos de *Tirar la primera piedra* en menos de un año, porque sentía una urgencia muy grande de decir lo que estaba ocurriendo.⁴

Por su parte, María Elena Llana era en los noventa una escritora ya reconocida, con dos libros publicados: *La Reja* (1967) y *Casas del Vedado* (este último, Premio de la Crítica en 1983), al que se suma *Castillo de Naipes* en 1998. Sin embargo, en sus volúmenes posteriores, la poética de esta autora experimentará un tránsito que muda de un estilo apegado a lo fantástico y parabólico, hacia un realismo casi eventual. La propia escritora expone las razones que motivaron dicha permutación:

Todo lo sucedido en la Cuba de los noventa me dejó un fuerte impacto emocional. Alguien me dijo una vez que *Ronda en el Malecón*, tal vez mi libro más crítico, estaba escrito con dolor y yo creo que es cierto. Aquella etapa fue el final de las utopías, todo se me derrumbó. En el noventa yo estaba en China y cuando regresé a Cuba y vi la realidad, ¡fui tan desventurada! Sentí que todo se lo había llevado el viento, que mi vida no había tenido sentido, en fin, fui muy pesimista. (...) Tanto *Ronda en el Malecón* como algunos cuentos de *Apenas Murmullos*, salen del deslumbramiento. Bueno, el deslumbramiento generalmente es hacia lo bello, así que mejor decimos del desconcierto ante lo que ocurría en Cuba.⁵

Como vemos, el Período Especial conmociona las percepciones sociales de estas narradoras y por tanto marca su posicionamiento discursivo. De tal suerte, la crisis se entroniza como centro referencial al menos en tres libros: *Ronda en el Malecón* y *Apenas Murmullos*, ambos publicados en 2004 por Llana y *Tirar la primera piedra*, volumen con el que Alonso inaugura su carrera literaria en 1996.

Estos textos pueden ser emparentados a partir de sus intereses temáticos, más allá de las obvias diferencias de intencionalidad y estilo. En ellos, La Habana funciona como el espacio en el que concurren personajes, casi siempre femeninos, quienes encarnan distintas tensiones provocadas por la estrechez económica. Estas precariedades se irradian a todas las esferas de la vida nacional, en la que las personas también se van despojando de las máscaras y afeites y, como la ciudad misma, quedan expuestas a una degeneración que se halla examinada desde una postura ética, desde las angustias de la resistencia y por tanto, desde la voluntad de preservar las mejores cualidades humanas.

«Volver»,⁶ el primer cuento del libro *Ronda en el Malecón* (Unión, 2004), es uno de los que mejor sintetiza esta perturbación que representa el desgaste interno de la ciudad y sus pobladores en la obra que Llana produce en los noventa. En el relato, una mujer regresa a La Habana luego de un par de años de ausencia, los cuales justamente han coincidido con la caída del socialismo europeo. La alegría ferroz de esta «gozosa ciudadana que vuelve al redil» luego de pisar ese suelo de la ciudad que llama «¡Habana de mi amor!», de la tierra «en la que a nadie le importa si te mueres de hambre o desesperanza, pero de la que, ya bien sabes, no te puedes desentender»; poco a poco se va diluyendo debido a la perceptible hostilidad de las personas y el entorno que la reciben. Si por un lado tanto el esposo como los hijos quedan decepcionados de este regreso que frustra sus expectativas de emigrar, por el otro, la ciudad que describe a su paso no le deja muchas esperanzas. Se trata de una Habana oscura, semiderruida, «con basureros en cualquier esquina, parques sin bancos, aceras erosionadas, casas en ruinas... y lo peor, el silencio»;⁷ una ciudad que funciona como metáfora del nuevo panorama espiritual.

La utilización de un narrador ambiguo permite a Llana explorar la conciencia de su personaje a la vez que distanciarse para describir la realidad que la circunda:

Después constatarás que la ciudad se deteriora por días, que así es ahora, que ya no hay ni siquiera esa hipomedianía que sustituyó a la clase media, que los acomodados no se ven porque están viajando o refugiados en sus reductos de los grandes barrios y que una especie de mutantes deambula por las calles y atiborra unas guaguas monstruosas, polvorientas, con letreros en alemán y holandés que ya nadie se molesta en traducir.⁸

Desde la terraza de su apartamento la protagonista mira el mar como último refugio de una urbe transfigurada, en la que ya no encaja. «Eres simple aborigen de un país que sientes que no te está perteneciendo y al que te aferras con la única condición de estar. No eres, pero estás».⁹ Este no ser, pero encontrarse, con el que se identifica el personaje, nos conduce hacia una zona de la población que en los noventa sintió removerse sus raíces íntimas, sus principios y por ende su propia existencia. Para ellas y ellos, de pronto no quedaron más

Nancy Alonso

DES ENCUENTRO



asideros que la tierra misma, que ese interno placer que otorga la seguridad de seguir siendo consecuentes, aunque ya no se sepa con qué. La mujer de la anécdota, que conoce «el duro oficio del auto-exilio», se niega a convertirse en una mercancía en liquidación porque: «cada cual conserva el valor que se dé a sí mismo. Por eso volví, y porque ya estoy demasiado vieja para volver a empezar». No obstante, su solidez de criterios quedará cuestionada en la última línea del cuento, cuando el esposo, en una interrogante que más se parece a una certeza responde: «¿Y tú crees que no estás empezando?». Y es que la crisis impuso rupturas para las que tal vez, ya no valieran las intran-sigencias.

Otros cuentos de Llana denotan un cuestionamiento al extremismo e hipocresía con que algunos condujeron este nuevo comienzo. La mirada irónica y suspicaz a sucesos habituales aflora en cuentos como «Ronda en el malecón»,¹⁰ en el que, por ejemplo, nos encontraremos a una mujer que vive de las remesas que envía la colombiana por la que la ha abandonado su esposo; en «Tríptico actual»¹¹ en el que una familia de la antigua burguesía habanera comienza a alquilar su mansión a visitantes extranjeros y a vender su miseria como un «paquete turidoméstico»; o en «La gran visita»,¹² donde la euforia provocada por la llegada a La Habana del Papa Juan Pablo Segundo recuerda a los actos y movilizaciones comunistas en la Plaza de la Revolución, pues: «entre los vítores, y los niños sobre los hombros de sus padres para ver y escuchar mejor, y las consignas, y el intenso júbilo del pueblo... solo eché de menos La Internacional».¹³

Esta preocupación por la pérdida de ciertos valores humanos se repite en las historias de Alonso, donde se legitiman principios morales como la honestidad, la dignidad o la consecuencia ideológica. Títulos como «La Paja en el ojo ajeno», «Tirar la primera piedra», «Falsos profetas» y «No renegarás»¹⁴ resultan ya bastante ilustrativos. En ellos se abunda en la paradoja que en esta etapa parece enfrentar la integridad moral a las necesidades de subsistencia, una contradicción que también adquiere matices generacionales.

Otra arista de la ciudad, la del por entonces naciente turismo extranjero, colma la anécdota de «Tirar la primera piedra»,¹⁵ en el que Alonso nos presenta la frustración de una mujer que intenta no viciar con la miseria su relación con colegas argentinos; pero termina reproduciendo los comportamientos que ella misma enjuicia. La presencia de dos ciudades antagónicas y simultáneas aparece en este cuento desde los ojos de la protagonista, una doctora que ha llegado al Hotel Habana Libre para recoger unos paquetes que una amiga le envía con una pareja de huéspedes, con quienes termina entablando una relación de amistad. Su pretensión de exhibir a sus conocidos una imagen distinta a la ciudad «demasiado típica» del jineterismo y los hoteles, la lleva a mostrarles esa otra Habana del Hospital Hermanos Ameijeiras «que parece un hotel de lujo»; la arquitectura co-

lonial del Morro y la Plaza de la Catedral y las escuelas donde los niños repiten la consigna «Sere-mos como el Che». Sin embargo, tampoco estos espacios la aíslan «del asedio de los jineteros, de los marginales, de los muchachitos pidiendo chicles o moneditas»,¹⁶ porque en ese entorno al que pretende mantenerse ajena, que tire la primera piedra quien no ha debido transigir. Por eso le quema en el brazo el bolso que contiene el pulóver con la imagen del Che, regalo de los extranjeros, luego de rehusar a que estos compren en dólares una moneda con la estampa del mítico Guerrillero que un niño se esfuerza en venderles. «Solo trato de buscarme la vida como todo el mundo»,¹⁷ le dice el pequeño ante la imprecación de la protagonista porque no está en la escuela como debería. Luego le mira los zapatos rotos, calla y accede a efectuar el canje; un suceso con el que Alonso atiende la perturbación moral no solo de los que viven peores condiciones económicas, sino de quienes creyeron vivir en una sociedad impoluta y sin aviso, se dieron de bruces contra la realidad. Dicha crisis interna puede convertirse incluso en una sombra tan lacerante como para provocar el suicidio. Así sucede en «No renegarás»,¹⁸ donde Raquel, una mujer de 45 años, elige la muerte como vía de evasión a un mundo que se le ha venido encima. Esta actitud desesperada pretende llamar la atención de los que la rodean, a la vez que salvarla de la traición a su propia conciencia: «Con su muerte, Raquel impediría que germinara la mala semilla de la incredulidad, conjuraría la desesperanza de los otros, no ya con la acción de la vida sino con su fin». ¹⁹ Las causas de esta decisión responden a la atropellada metamorfosis de su contexto, en el que, de momento, ya no valen sus méritos sindicales o sus horas dedicadas a la zafra y el trabajo voluntario. Por otra parte, se añade el dolor provocado por la frustración y el resentimiento perceptible en sus hijos, tan distintos a los seres que imaginó formar:

El problema de Raquel había sido precisamente el de negarse a ver la realidad, para luego darse de narices con ella (...) Ella no aceptaba palabras como deterioro de valores, falta de probidad, egoísmo (...) Nadie la iba a convencer de que aquello no era apenas un mal momento del que saldrían con esfuerzo, ofreciéndolo todo.²⁰

Dejar de existir antes que renunciar a lo que se cree, una postura que muestra el emplazamiento de un segmento significativo de la generación que la protagonista representa. Lo que en el pasado resultaba un motivo de orgullo, en los noventa quedó dinamitado. Por ello, no resulta casual que el disparo provenga de una pistola perteneciente al esposo en el período de la clandestinidad, pues el símbolo de un pasado «glorioso» no se aviene con tiempos en que se perfilan diferentes derroteros.

En otro orden, el cuento transcurre en paralelo entre el espacio cerrado de la casa en la que Raquel se ha autorrecluido a raíz de su depresión, y una ciudad caótica en la que el esposo,

que ha presentado el fatal desenlace, se esfuerza por llegar a salvarla, pero no encuentra guaguas, no tiene dinero para taxis y ni siquiera funcionan los auriculares de los teléfonos públicos.

Por último, me referiré a un texto en el que María Elena Llana recurre a la circularidad del tiempo para mostrar una ciudad que se expone a conflictos tan legendarios como ella misma. En «Añejo cinco siglos»,²¹ Llana se apropia de uno de los mitos que simbolizan La Habana, el de esa Penélope criolla que fue Isabel de Bobadilla. Un elixir fantástico propicia el diálogo entre la esposa del gobernador Hernando de Soto y Chavela la Ronca, una mulata de «rompe y raja» que acaba de despedir en el Malecón a «su hombre», quien partió en una lancha hacia Miami. En la urbe variable donde se desarrollan los acontecimientos ya nada parece inverosímil, si atendemos a la espontaneidad con que Chavela la Ronca asume el cambio de paisaje, el hecho de que los apagones dejen a oscuras la farola del Morro o que entre las calles ásperas y desoladas aparezca una extraña gallega.

Para Llana, el cuento busca una recurrencia temporal, mediante la cual podemos equiparar los conflictos femeninos a partir de su experiencia histórica común dentro de las culturas patriarcales. Según comenta la autora:

De cierta manera Chavela puede ser una reencarnación de Isabel. En definitiva se trata del juego del tiempo en el realismo mágico, o sea, del tiempo redondo y recurrente. La situación es la misma, el hombre se va llamado por los cantos de sirena. Hernando de Soto iba buscando la fuente de la juventud y los grandes palacios inexistentes; los de ahora buscan jacuzzis y casas con piscina.²²

«Sufrimos por causa semejante» le dice Isabel a Chavela y, aunque no coinciden en sus sistemas de referencias, para ellas la situación se asume de manera natural. Ambas han quedado aguardando el resultado de la aventura masculina, con la que no están de acuerdo, pero que tampoco pueden remediar. El cuento encarna aquel pesar añejo de esta isla que ha visto partir de sus puertos a muchos de sus habitantes en busca de una vida supuestamente mejor. Si atendemos a que la mayor parte de esta emigración ha sido masculina, para las mujeres ello ha significado también asumir nuevos roles, muchas veces activos, como sucede en el desenlace del cuento cuando por primera vez Isabel disfruta el placer del sexo y Chavela pone a hacer el café, como señal de una vida que sigue su curso.

Cada una de ellas es también la ciudad que los espera, la esperanza de confiar y no perder las fuerzas en la inmovilidad y encierro con que aún se estereotipa su género aunque también se mantiene, como la ciudad, como la isla; «cumpliendo su destino de zozobra por los que parten».²³

En resumen, la necesidad de apropiarse del discurso literario para dejar constancia de su experiencia histórica, funciona en estas autoras como un indicador de que la palabra escrita asegura la participación de



Nancy Alonso.
Foto: Cortesía de
la escritora.

las mujeres como sujetos activos en la sociedad. Llana y Alonso asumen la literatura en su encargo social, como constancia y testimonio que salvaguarda la memoria. Si en lo que llamamos realidad objetiva las mujeres aún no alcanzan una equidad consecuente, la creatividad y el lenguaje literarios pudieran funcionar como espacios desde los que se perpetúe cierta cosmogonía femenina al interpretar las peculiaridades de su historia y cultura. Por otra parte, frente a la angustiosa ciudad en la que coexisten los personajes de estas narraciones: una Habana de ambiente complejo e inconstante, una ciudad en la que, como dice Nancy Alonso en uno de sus cuentos, comienzan a abundar los mercaderes del cuerpo «los más despreciados» o los de espíritu, «los más despreciables»; aparecen mujeres capaces

de imponerse a lo adverso de las circunstancias sin traicionarse a sí mismas, mujeres que viven y sufren con dolor el deterioro de la nación, mujeres negadas a convertirse solo en objetos vendibles como pareció imponerles cierta fracción del contexto, mujeres que, pese a los límites a que las llevan los conflictos del presente, intentan conservar ciertos valores raigales a las esencias humanas desde un cuestionamiento constante a sus propios actos. La Habana de los noventa que nos regalan Llana y Alonso se torna, en fin, una ciudad que en su aflicción se salva, pues parece recordarnos que solo si somos capaces de padecer por la desolación del espíritu ajeno, podremos preservarnos de la desidia, del ostracismo y de la sin razón.

NOTAS

¹ Ponencia leída en el Coloquio Internacional «Ciudad y mujeres en la cultura y la historia latinoamericanas y caribeñas», efectuado en la Casa de las Américas, La Habana, del 23 al 27 de febrero de 2009.

² Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...* La Habana: Unión, 2004, p. 142- 168.

³ *Ibidem*. p. 151.

⁴ En: «Nancy Alonso: vocación para el mejoramiento». Entrevista realizada por la autora para su tesis de licenciatura *Mujeres en crisis, una mirada a la realidad social de la mujer cubana a través de la narrativa femenina de los noventa*. Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. 2008.

⁵ En: «El idioma es un misterio insondable». Entrevista realizada por la autora para su tesis de licenciatura *Mujeres en crisis, una mirada a la realidad social de la mujer cubana a través de la narrativa femenina de los noventa*. Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, 2008.

⁶ Llana, María Elena. «Volver», en: *Casi todo*. La Habana: Unión, 2006, p. 205-211.

⁷ *Ibidem*. p. 210.

⁸ *Ibidem*. p. 206.

⁹ *Ibidem*. p. 210.

¹⁰ Llana, María Elena. *Casi todo*. La Habana: Unión. 2006. p. 272-284.

¹¹ *Ibidem*. p. 213- 230.

¹² *Ibidem*. p. 285- 292.

¹³ *Ibidem*. p. 292.

¹⁴ Alonso, Nancy. *Tirar la primera piedra*. La Habana: Unión, 2004.

¹⁵ *Ibidem*. p. 7-16.

¹⁶ *Ibidem*. p. 13.

¹⁷ *Ibidem*. p. 16.

¹⁸ *Ibidem*. p. 35- 41.

¹⁹ *Ibidem*. p. 39.

²⁰ *Ibidem*. p. 37.

²¹ Llana, María Elena. *Casi todo*. La Habana: Unión. 2006. p. 360-371.

²² En: «El idioma es un misterio insondable». Entrevista realizada por la autora para su tesis de licenciatura *Mujeres en crisis, una mirada a la realidad social de la mujer cubana a través de la narrativa femenina de los noventa*. Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. 2008.

²³ Llana, María Elena. *Casi todo*. La Habana: Unión, 2006. p. 371.



De la serie «Cartas desde el exilio» (1999-2002).
Sin título, blanco y negro, plata/gelatina.
60X50 cm.

Manuel López Oliva

CIRENAICA,

más allá de la imagen
fotográfica

Artista plástico y crítico de arte. Sus obras se encuentran en colecciones institucionales y privadas de América y Europa. Premio Nacional de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros. Sus trabajos sobre arte cubano han sido publicados en revistas y periódicos del país y en publicaciones extranjeras especializadas.

1

Todo adecuado enfrentamiento con las visiones artísticas de Cirenaica Moreira supone un acto de placer y a la vez una especial experiencia ontológica. En sus imágenes conviven la incitación al consumo sensorial y la invitación a la lectura. Contemplarlas es sentirlas y simultáneamente establecer un puente de significaciones diversas, que permite multiplicar –según el receptor– el modo dialógico de traducirlas. Se trata de un lenguaje visceral, abierto y muy orgánico, donde la apariencia y el misterio, lo que se dice y lo que se calla, el impulso natural y los referentes existenciales, aparecen en armoniosa urdimbre.

Cirenaica es y no es fotógrafa. Su hacer trasciende el género que le sirve de vehículo y registro –ya sea la foto fija o la móvil del video– para convocarnos a un encuentro plural con lo pictórico, el arte objeto, la proxemia teatral y el atrezzo simbólico, la actuación casi escultórica y fragmentos de una suerte de «narración visual» a nivel de interferencias fílmicas y performánticas. Se trata de una ARTISTA, en esa dimensión mayúscula del término, que hibrida posibilidades y ejerce sobre la imagen una acción traslaticia perpetua, tornándola lo uno y lo otro, convirtiéndola en portadora de códigos clásicos, modernos, posmodernos y a la vez propios de ese terreno mixto de la imaginación designado actualmente como Trans-arte. De ahí que no sea lícito etiquetarla, condenarla a los predios de alguna tendencia, designarla sólo como foto-conceptualista o foto-manipuladora, ni tratar de comprimir su poética a los parámetros antropológicos y sociales de sentido de quienes irrumpieron un tanto identificados entre sí a inicios de los noventa. Cirenaica es un «mundo» de caminos entrecruzados, poéticas combinadas, revelaciones inusitadas y subjetividad sorprendente.

Si algo distingue de manera positiva a esta creadora nuestra, es el haber conseguido armar sucesivas series que podrían situarse dentro de una dimensión abarcadora y temporalmente sin tiempo

de lo artístico. Frente a ese ya reductivo esquema designado como «Arte Contemporáneo» –noción a veces confusa y en parte convertida en etiqueta para cierta línea comercial de «productos estéticos»–, la suya constituye una concepción expresiva «sintemporánea», equidistante por igual de valores del patrimonio histórico (pictórico, gráfico y fotográfico) y de las corrientes imaginativas finiseculares del XX, que dinamizaron a la plástica cubana a partir de mediados de los ochentas y durante los difíciles años noventa. Ello explica que la primera fotografía de creación realizada por Cirenaica a partir de la atmósfera y los signos conflictivos del suceso que abrió el capítulo político y cultural de «los balseros», naciera como una declaración espiritual de sí encarnada en referente fotográfico distintivo de Joaquín Blez, o como «remake» (que es como lo llama ella misma) de este maestro del lente. Aquel estreno nos revelaba su capacidad de unir el pasado de la imagen con el presente vital y simbólico que le correspondía. Porque en su método productivo no se trata sólo de valerse de los códigos novedosos, sino de sacar de adentro –mediante recursos constructivos de distintos orígenes y épocas– lo que su mirada y su cuerpo han sentido y procesado como experiencia y significado. Cirenaica consigue así, mediante desprejuiciada asimilación de lo diverso, teñir con

Izquierda: De la serie «Lobotomía» (1996-1997), Sin título, plata/gelatina.

Derecha: De la serie «Metálica» (1998-1999), Una vez abierto el envase consérvese en frigorífico, plata/gelatina, 60x50cm.



De la serie «Con el
empeine al revés»
(2003-2006), *Me compro
unos amigos nuevos y los
saco a pasear*, impresión
lambda, 50X70cm.



De la serie «Con el
empeine al revés»
(2003-2006), *Abajo estoy
despierta*, impresión
lambda, 50X70cm.



De la serie «Con el empeine al revés»
(2003-2006), *No quiero que me vean
temblar las manos*, impresión lambda,
70 X 50cm.



De la serie «Piel de vaca»
(2006-2009), *Dèjà-vu*,
fotografía barnizada/lienzo,
99 x 146 cm.



De la serie «Con el empeine al revés» (2003-2006), *Sin título*,
impresión lambda,
50 X 80 cm.



De la serie «*Piel de vaca*» (2006-2009),
París, 13 de julio de 1793... fotografía
barnizada/lienzo,
99x150cm.



De la serie «*Piel de vaca*» (2006-2009),
El retrato de Ana Kavalis, fotografía
barnizada/lienzo,
150x99cm.



De la serie «Piel de vaca» (2006-2009),
Esta es Henriette
Chinasky, sobre la
mesa de estar,
fotografía barnizada/
lienzo, 99x157cm



De la serie «Piel de vaca» (2006-2009),
Piel de vaca, fotografía
barnizada/lienzo,
99x133cm

su sensualidad y vivencias cuanto motivo, alegoría y escena configura.

2

Aún recuerdo las primeras pinturas de Cirenaica –deudoras evidentes de la convivencia con su padre el pintor Juan Moreira– que ella subía a mostrarme a mi taller del segundo piso, vecino de su casa dispuesta en el entresuelo de Mercaderes 2, en la Habana Vieja. Había entonces una tendencia al lirismo figurativo, desplegada de modo paralelo a sus estudios en Arte Dramático. Y se notaba, así mismo, el afán por enlazar los sueños con la vigilia, lo vivido con lo deseado. Era a la vez flor-mujer afanada en proyectarse y llama, figura de carne bien diseñada y receptor(a) atento(a) de sensaciones y circunstancias. Lo que hacía en aquella primera etapa amateur de plástica, funcionaba como «puerta de ingreso» al camino de la visualidad bidimensional. Lo que le compulsaba a valerse de trazados y colores para entregarnos la íntima poesía que portaba, le permitía trasladar al espacio pictórico las evocaciones sutiles que traía de la niñez. Pintaba por necesidad y por placer. Y cuando pasó de los pinceles al medio fotográfico, lo hizo mediante un giro natural, con la certeza de que tanto la pintura como la fotografía eran medios



para concretar lo artístico y no sólo fines, además de vehículos identificables a través de la conciencia singular del artista, sistemas para las emisiones visuales que se añadían a la realidad, e instrumentos alternativos en la faena de decir lo personal con un alfabeto de imágenes convincente. La fotografía empezó en C. Moreira mostrándose como parigual de cuadro pintado («surreal»? , metafísico?, figural-conceptualista?) y simultáneamente como «embocadura escénica» (teatralidad del absurdo?, actuación paródica?, alusión contracultural?), para luego encaminarse por derroteros que aprovechaban las lecciones de fotógrafos cardinales del mundo y coterráneos suyos. Pero no fue nunca cerrar los ojos a lo pictorial para abrirlos exclusivamente a la manipulación de la foto. Había una búsqueda multigenérica del discurso que pudiera transmitir lo que sentía, las ideas y las interrogantes, el espectro contradictorio y cambiante que habitaba en la subjetividad. De ahí esa presencia de lo insólito derivada de concurrencias y montajes; esa inclinación a sugerir por conducto de metáforas y alegorías inteligentes; ese darse por el disfraz o por el desnudo imprescindibles para ser otra; y así tornarse impersonal, mostrarse recontextualizada, ampliar los sentidos de cada imagen mediante el distanciamiento propi-

ciado por la interferencia ejercida sobre la información evidente.

Algunas de sus visiones podrían parecerse fotografías cinematográficas que aluden a una narración posible, a una noticia encarnada en tropo sintético, a una historia poetizada. Cirenaica ha gestado la propuesta visual desde implicaciones disímiles de tipo autobiográficas. Una señal femenina, la representación de un suceso infantil, la suma de indicadores del espacio doméstico, o la tierna exteriorización erótica –expuestas las más de las veces como registro inverosímil– traían consigo una carga de revelaciones personales y socia-

les; y simultáneamente un puñado de preguntas. La picto-fotografía de aquella serie fundadora (*Ojos que te vieron ir...* /1994-1996) partía de un punto de encuentro entre el ícono verosímil y la ocurrencia fantásica, entre el testimonio interiorizado y los sentimientos traducidos en metáforas; y era –por lógica artística– destinada a los diferentes espectadores, con sus numerosas vías para descifrar o recrear el mensaje de las obras. Nació entonces una operatoria de significación y un lenguaje que tendrían –en el pensado y placentero hacer de la autora– un encadenamiento de opciones, variables y hasta cambios no sólo semánticos, sino también de medios (como sucedió con su video de documentación-performántica *Sueños Húmedos* /2003-2005) y de

problemáticas (entre ellas sus posteriores realizaciones derivadas de pensar y cualificar estéticamente el universo complejo de la femineidad). La obra de Cirenaica Moreira es sensible, culta e intensa. Toda su iconografía plástica funde y confunde las apetencias y satisfacciones de la libido (tan importantes a la ideación del arte) con las peripecias del común vivir, los resortes de la comunicación indirecta, el refranero popular nacional, el costado conflictivo de las ideologías, el impulso de juego preservado en la síquis y reanimado por la crianza de su hija Mariana, una apreciación crítica sobre los estereotipos de la «cubanía» y esa visceral pertinencia de actuar virtualmente desde la bidimensionalidad de sus creaciones. Cuando me enfrente a cualquiera de sus grupos de propuestas –*Lobotomía*, *Metálica*, *Cartas desde el inxilio*, *Con el peine al revés* o *Piel de Vaca*– noto que existe entre ellas una línea de continuidad, un estilo de construirlas, y a la vez eslabones de rupturas localizados en obras que renuevan y enriquecen el sistema expresivo individual. Mirar sus imágenes es contemplarla a ella misma como mujer y ser humano singular. Apreciar lo que ha creado es observar su fisonomía y su sensibilidad, su inteligencia y percepción zahorí. Se trata de una personalidad vigorosa, centrada en la sinceridad de sus evocaciones, que no sólo se nos desnuda en los momen-

De la serie
«Cartas desde
el inxilio»
(1999-2002),
*Libertad es una
palabra enorme,*
blanco-negro
plata/gelatina,
60x50cm

De la serie «Cartas desde el exilio»,
La venganza es un plato que se sirve frío, blanco-negro
 plata/gelatina,
 60x50cm.

tos en que ha funcionado como *modelo-actriz* de las *estampas-actos*, sino que permanece igualmente implícita –aunque también reconocible– en las obras donde no se ha retratado. C. M ha sido una hacedora de provocaciones –con la materia de su cuerpo, las connotaciones del ámbito vital y claves universales tomadas de lo antropológico y la cultura– para los deseos físicos y los razonamientos de la mente.

3

Cirenaica no se complace con la bella, equilibrada y bien impresa visión que puede acceder fácilmente al más común de los comercios artísticos. Ni se detiene en el derrotero fácil de la fotografía «live» o la documental que tiende a descubrir los costados prohibidos, las texturas de los entornos marginales o las impurezas de la realidad. Tampoco adopta la alternativa minimal, la neo-abstracción o el conceptualismo ortodoxo. A partir de lo que en ella es una mirada verdaderamente lúcida, así como de una vibración palpable que le impregna la piel de las inquietudes del espíritu, ha preferido la odisea de lo auténtico. Cada realización suya es, por tanto, un problema resuelto y paralelamente el anuncio de otro dilema que habrá de engendrar respuesta distinta. Eso es causa de que las obras no se repitan, de que las series aparezcan conformadas por «secuencias integrales» con autonomía, de que en lo que hace exista siempre un detalle o vector de sentido inesperado, de que las «puestas en cuadro fotográfico» constituyan síntesis de muchas determinaciones. El «mundo-Cirenaica» ha llegado a dárseles como un espacio con parámetros imaginativos propios, con un particular cifrado icástico y una rica teatralidad implícita. Ahí radica el porqué de un lenguaje que nos desata las osadas sensaciones, nos convoca a la indagación cómplice, y establece un «hiato» entre sus «extrañamientos» plásticos y nuestras compartidas vivencias contextuales.

Vistas como una totalidad poliédrica, las producciones de esta artífice abordan dominios múltiples y dimensiones inusitadas de su diálogo con la vida. Ahí se localizan –concurrentes y parlantes– alusiones a la viejísima Habana colonial (donde la autora se hizo niña, mujer y artista), etiquetas de cajas de tabacos, utensilios del hogar propio, espejos y otros signos que hablan de *lo femenino para sí*, enmascaramientos y desenmascaramientos, jaulas y maniqués que permiten evocar la disyuntiva entre enajenación y libertad, remembranzas de su episodio de maternidad, banderas y barquitos de papel sumados a otras señales suyas sobre nacionalidad y migración, gestualidad sustituta de diversas conductas humanas y sexualidad ilimitada entramada en la armonía de su figura. Amor y política, sexo y paisaje, esclavitud doméstica y rebeldía esencial, «locura de la carne» y profundidad del mensaje, sueño y pesadilla, «sex-símbol» y



sacramento kitsch, pose estereotipada para acentuar ideas y composiciones que recuerdan los planos del cine, catarsis de la representación y contenidos subliminales, se integran y separan a lo largo de una meritoria trayectoria de creación que la distingue en el arte cubano de los últimos tiempos. Bastaría un estudio de sus títulos para reconocer sus dotes para la invención literaria y visual articuladas. Leerlos no es sólo adquirir el instrumento necesario para desentrañar intenciones domi-

nantes en su método de producir lo paródico y a veces «dadá» de los montajes. Es así mismo un modo de aumentar las propiedades polisémicas de la imagen y su desdoblamiento. Cirenaica logra atrapar la poesía del habla corriente, la verdad filosófica implícita en la conciencia habitual, el tono irónico y socarrón de enfrentar sutilmente las «verdades establecidas». «No hay peor ciego que el que no quiere ver», «Árbol que nace torcido jamás su tronco endereza», «Consumir preferentemente antes de los treinta años de fabricación», «Libertad es una palabra enorme»,

«La venganza es un plato que se sirve frío», «No soy yo, es mi cuerpo el que recuerda», «Me compro unos amigos nuevos y los saco a pasear», «Como si fuera un iceberg», «Abajo estoy despierta» y «Déjà vu» son nombres de obras de series distintas que cuentan con un alto nivel de autonomía, capaz de sugerir visualizaciones insospechadas y fundir las comprobaciones temporales de la experiencia con la poética ambital –privada e histórica– que fluye en lo que he llamado «mundo-Cirenaica». Aunque hay que aclarar que los títulos de la Moreira no ilustran, sino que guían, despiertan, sacuden la intuición y abren un «juego de interpretaciones» adecuado para el consumo de sus propuestas. Títulos libérrimos –los que usa– que además de servir para dejar sentado que cada visión es como verso en un poema visual interminable, coquetean con el espectador, debaten con la representación que acompañan, proyectan las finísimas sustancias eróticas y sociológicas sumergidas, y sacan a la luz la evolución temática y semiótica de un lenguaje que ha pasado de lo circundante a lo ignoto, de lo palpado a lo trascendental.

4

Quien siente lo teatral en el proceso de estructuración de una obra de artes plásticas, sabe que dentro de uno buscan acomodo una proxemia, determinados signos y posiciones corporales, una luz artificial y determinada tendencia a petrificar el dinamismo escénico en símbolos visuales que alcancen a decir en el plano lo que los teatristas dicen con el movimiento, el espacio-tiempo y la profundidad. Estoy seguro que este sentimiento ha estado presente –consciente o inconscientemente– en la práctica de Cirenaica; y que ha signado de alguna manera sus metaforizaciones. Quizá fue también –aparte de otras razones vivenciales– el



De la serie «Cartas desde el exilio»,
Vive en Cincinnati y ni siquiera me escribe, blanco-negro
plata/gelatina,
50X60 cm

leif motiv para que adoptara como vehículo de expresión la imagen fotográfica, o lo que es igual: esa condición de cine condensado y uni-secuencial que pervive en sus realizaciones. Así que tampoco hay que dudar que en C.M tuviera lugar un fenómeno traslaticio, un desplazamiento de código estético, una reformulación del canal mediador, que influyó en el hecho de que sus post-fotografías fueran como documentaciones poéticas de acciones teatrales ejecutadas en la soledad de su conciencia. El espacio plástico de sus obras es un equivalente del escenario teatral. Esa transformación perenne suya en personajes y situaciones humanas simbólicas, que llenan las estampas foto-impresas, ha sido otro modo de ejercer la dramaturgia y la actuación. La recepción de sus obras, que transcurre desde la subjetividad de cada espectador aislado, llega ser igualmente un diálogo de sus «quietas escenificaciones plásticas» con «la cuarta pared».

Actriz de formación, Cirenaica no ha dejado nunca de moverse y expresarse en los escenarios imaginarios de dos dimensiones que ha generado. Cuando se disfraza para la imagen, actúa. Cuando reprodujo su cumpleaños a la manera de una costumbre cursi bastante generalizada, actuaba. Cuando se retrató con porte publicitario disímil, tanto glamoroso como vampíresco, ejercitaba el oficio actoral. Y hasta sus desnudos hermosos y representaciones oníricas son, a la postre, actuaciones clásicas, interioristas. «ionesquianas», de sainete o silente monólogo. Tal es la base trans-estética que sitúa a sus obras en un nivel de apreciable originalidad, que identifica en su lenguaje lo ocular directo con las fantasmagorías del inconsciente, y que tiende a situar al receptor en la posición ambivalente de quien contempla a la vez un suceso escénico o performántico y una obra plana de galería.

Últimamente C.M ha iniciado un nuevo estadio de su quehacer artístico: fotocomposiciones impresas sobre lienzo (¿vuelta a la pintura desde otro nivel de la espiral del desarrollo creador?) en las cuales se vale de modelos que aparecen dispuestas a la manera de pasajes «claroscurecidos» del cine de tensión y suspense, pinturas renacentistas y barrocas o realistas, y de gesticulaciones expresionistas que pueden traernos a la memoria fotogramas de Eisenstein o Tarantino. Teatro, cine y pantomima trasmitiéndoles su temperatura y fisonomía a la visión fija de una serie nombrada *Piel de vaca*, que penetra en los mitos contemporáneos, en el reverso mágico de las tareas ordinarias, en el gesto femenino que invita o rechaza, en los efectos de una realidad envolvente que marca la forma y los proyectos de las personas. Ocurre, en este cambio de camino de ahora, un reencuentro de Cirenaica con su vocación pictórica heredada, con percepciones acumuladas que no tuvieron salida, con una codificación más indirecta aún de la noción de patria, con una mística de la terrenalidad vivida y con su madurez, que implica también una conexión distinta con los significantes de su cuerpo y la aparición –en otro grado de reflexión y poesía– de visiones más espiritualizadas, simbióticas y gestálticas. Sin embargo, en este renovado procedimiento de relación entre medios visuales, no desaparece el peso que la teatralidad posee en el diseño de las propuestas, en la provocación y el hedonismo de las expresiones.

5

Debo decir que las obras de C.M siempre me han sacado de la memoria estilos pictóricos, más que fotográficos; aunque no dejo de reconocer en ella improntas de cardinales y cercanos fotógrafos.... Veo en sus creaciones una tangente familiaridad



De la serie «Ojos que te vieron ir» (1994-1995), blanco-negro plata/gelatina, Sin título, 60x50cm.

con las atmosferas y determinadas iconografías del Bosco, Dalí, Chirico, el cubano Picabia... Aunque lo que más me asalta a la vista, al mirarlas (sobre todo las últimas series) es el contacto con las realizaciones de Frida Kalho; no obstante existir en Cirenaica un finísimo humor y un desenfadado regulado que la distancia del patetismo tormentoso inherente a la mexicana. Frida, como la Modotti y algunas productoras de performance (Carolee Schneemann, Coco Fusco, Marta Minujin, María Fernanda Cardoso y otras), confluyen con la cubana dentro de un registro de hacer marcado por conflictos exteriores y subjetivos, represiones y desacuerdos, ganas de vivir y dudas; lo que podría

ser valorado también por esa cadena de analistas aportadores a la Sicología del Arte, que incluye nombres como Freud, Bergson, Jung, Lacan o Marcuse...

Eros y sociedad, artesanía transportada al «reino de la imagen» y ensoñaciones, desbordamientos y espiritualidad, impulsos dionisiacos y cuidado apolíneo, crónica indirecta y método lúdico de construcción visual conviven en la Moreira de una forma tan abierta, que le permiten teñir de sorna y hasta de sutilísimo choteo algunas visiones: entre ellas los autorretratos con disfraces de las series iniciales, las figuras levitando con almohada o perchero, y esa pictórica y casi cartelística imagen de *Piel de vaca*, donde el cuerpo femenino vestido de espaldas es significado con la silueta de una palma sobre el centro de las nalgas, cual profundo indicador de «sensualismo criollo». Orden creador, el de su obra plástica, que quiebra el orden fetichista de un estilo demasiado iterado, que le permite los rompimientos asegurados por un «fuerte cordón umbilical poético», que le hace brotar su intra-exuberancia de hembra que siente y medita, que la dispone siempre a la acción dialógica, y que le asegura la gracia de una insatisfacción fructífera capaz de proveerle de una dialéctica constante entre lo inédito y lo permanente, entre lo que ha sido y lo que desea ser.

Recientemente recibí algunos correos de Cirenaica, hablándome del conflicto lógico de creación inevitable a los artistas fecundos; lo que en buena medida la define. Ahí expone con claridad el proceso agónico que implica engendrar lo nuevo, lo diferente, lo valioso, sin variar sustancialmente su sistema iconográfico y su personalidad estética. De los mensajes digitales éstos, que se refieren a la ejecución de su última etapa de plástica imaginativa, nominada como *Piel de vaca*, tomo algunos fragmentos sin pedirle permiso, para terminar con ellos este texto:

El tema está en que mi cabeza todavía sigue pensando y *diseñando* en función de aquel cuerpo anterior, entonces cuando confronto el resultado con lo que yo imaginé..., nada que ver. Por eso te digo que me siento en transición, como sobre un tembladero, y es horrible porque sale todo mezclado, el lenguaje viejo, con el que va naciendo, y no puedo discernir con claridad porque todo me apasiona igual (...) también por primera vez, estoy disfrutando mucho el hecho de estar detrás de la cámara, necesito además llevar el control (...) Creo que *Piel de vaca* es como una transición (antes de tomarme un receso, para regresar al teatro cuanto antes) porque la otra nueva serie que tengo proyectada será toda con un modelo masculino, igual por primera vez...

La Habana, diciembre de 2009.

Mujer Fotografiada

Adelaida de Juan

Profesora de la
Universidad de La
Habana. Su último
libro es *Abriendo
ventanas. Textos
críticos* (2007).

Foto: Joaquín Blez

Bataclan Mexicano





Foto: Mario Díaz

Hace más de veinte años, escribí una frase digna de Pero Grullo: «una fotografía no se toma; una fotografía se hace». Desde el inicial daguerrotipo y hasta las manipulaciones de la impresión digital tan de moda hoy, la voluntad del fotógrafo se impone, por así decir, sobre el sujeto fotografiado. Aun en el caso de un objetivo ajeno a la acción a que está siendo sometido, el fotógrafo es el autor, es decir, el creador de la imagen resultante. En casos como esos *momentos decisivos* de Cartier-Bresson, quien siempre se negó a alterar en lo más mínimo la imagen captada por su Leica eternamente colgada al cuello, el fotógrafo *hace* la escena en su retina antes de apretar el obturador. Cuando Korda captó casi por accidente (según él mismo confesara) la mirada inefable del Che mientras escuchaba el discurso de Fidel en el entierro de las víctimas de la Coubre, hizo, por esa escogida (que él afirmaría años después que no fue concebida sino intuída) y por la eliminación posterior de algunos elementos perturbadores del encuadre, la foto más famosa del siglo pasado. Tuvo que ser un renovador en el campo de la música y el espectáculo como John Cage, quien potenciara el valor distintivo del silencio, y luego sostener que «cualquier sonido tiene interés». Ampliando tal frase, pudiera afirmarse que cualquier sujeto puede recibir atención, puede ser el portador del papel protagónico en la fotografía que se hace.

El Museo de Arte Colonial, bajo el ambicioso término de *Musas del lente* nos ha propuesto una mirada a fotografías (usamos el término abarcador) cuyo objetivo ha sido la imagen de la mujer cubana a partir del siglo

XIX. Pienso que el mayor mérito de la exposición es el de llamar nuestra atención sobre un sujeto constante y diversamente reiterado como objetivo de la actividad fotográfica. Ha de servir como un acicate para pensar y recordar múltiples ejemplos que, desde hace casi dos siglos y el daguerrotipo, conforman nuestra concepción de la imagen de la mujer. De modo similar al devenir de la presencia femenina en la sociedad cubana, esta puede ser (y de hecho ha sido) visualizada mediante su imagen pintada, desde Escobar hasta Fabelo, para mencionar dos íconos conocidos; la actividad fotográfica también puede darnos similar panorama visual y comprensivo.

La exposición que intento comentar es solo un botón de muestra: el espacio reducido de la sala quizás haya constreñido a los curadores e impedido un más rico panorama que convoque nuestra memoria. Es necesario verla, por consiguiente, como una incitación a una mayor memoria y búsqueda que nos lleve de los experimentos innovadores de José Manuel Acosta, por ejemplo, a las visiones de Cirenaica, para citar tan solo dos protagonistas capitales de la historia de la fotografía hecha en Cuba. Entrarían, entonces, más ejemplos de Blez, de Rembrandt, de Korda, de Peña, de la propia Cirenaica, (entre otros), y aparecerían ejemplos (aquí ausentes) de Corrales, de Arias, de Ernesto Fernández, de Mayito, sobre todo de Marucha, cuyas quinceañeras marcaron época en su momento. (Solo estoy pensando en voz alta ante la computadora: seguramente hay más nombres significativos.) Tomaré un solo ejemplo: una figura interesantísima y

poco conocida como José Manuel Acosta realizó entre las décadas de 1920 y 1930 algunas fotos marcadas por el surgiente concepto del arte pictórico de vanguardia. Son ejemplos notables de sus experiencias las composiciones, tan en la línea del arte geométrico abstracto, con fósforos, y otra con el lineamiento de los carros de basura: en el lente de Acosta, devienen composiciones abstractas de formas, líneas y luces, con un considerable poder de asimilación geométrica. Aunque su gran amigo Alejo Carpentier, en carta a José Antonio Fernández de Castro, se lamentara del abandono por Acosta de los esfuerzos innovadores, la única muestra de la actual exposición (sin identificación expresa) que comento, apunta a un intento de experimentación. Se trata de la imagen de una mujer joven y sonriente, en escorzo ante un celaje luminoso de nubes. Si se compara esta suerte de tímida manipulación, ceñida al ángulo de la toma y a la presencia radiante del fondo dado por el celaje nada frecuente en las obras de la época, con la imagen frontal y el fondo neutro habituales en ese momento, puede colegirse que Acosta apuntaba a una experimentación aun no lograda pero presente embrionariamente en su labor.

Blez está representado en la muestra por dos temáticas usuales en los años de las décadas de 1920 a 1940. Su éxito en los ámbitos sociales pudientes de la época le permitirán abrir un estudio propio, a partir de cuya obra llegó a ser conocido como «el fotógrafo de las novias». A pesar del estereotipo devenido obligatorio por las exigencias comerciales de la empresa, Blez conservó un nivel constante de decoro profesional y artístico y, dentro de lo posible, continuó con sus investigaciones sobre los valores expresivos del medio fotográfico. Blez logra, por sus efectos de claroscuro, por el entorno o por su ausencia, por la posición del sujeto con respecto a la cámara-espectador, obras de indiscutible relevancia. En lo mejor de sus trabajos, queda apresado todo un fragmento de la vida habanera en un momento dado. Por otra parte, y también obedeciendo a una moda internacional (en nuestro caso, específicamente neoyorkina), Blez realizó no pocos estudios con modelos desnudas con algún velo o manto drapeado «artísticamente», al punto de devenir un arquetipo trascendente, que fuera adoptado con un guiño por alguna artista de años recientes. Estas composiciones de Blez, llamadas corrientemente «artísticas» o «de estudio», revelan un agudo sentido de la composición de los planos, del efecto de la iluminación y del rejuego de fondos y primeros planos.

Ya en la década de 1960, la muestra abre con una instantánea tomada por Félix Arencibia de Celia Sánchez en el momento en que, de pie y sonriente, la heroína aplaude algo con entusiasmo. La visión frontal de esta fotografía contrasta un tanto con una tomada por Mario Díaz, que se acerca un tanto al *dictum* de Cartier. Estamos, con el fotógrafo, inmersos en una multitud que porta banderas cubanas. Todos miran en la dirección en la cual estamos situados: es decir, lo que se presenta a nuestra vista son las espaldas y el dorso de los que, con nosotros, constituyen la multitud con banderas. De buenas a primeras, una muchacha voltea su cabeza para mirarnos. Su rostro, visto



Foto: Félix Arencibia

solo en parte, está dominado por esos ojos oscuros y grandes que devuelven la mirada del lente fotográfico. De este modo, el lente ha captado el instante del reconocimiento, de la personificación dentro del anonimato de la multitud, y otorga un sentido de la realidad vivida en un momento dado. Otro caso de mirada frontal y significativa es la captada por Korda (Alberto Díaz) en su «Miliciana». En este caso, es una figura solitaria y sobria quien nos contempla vestida y armada en las Milicias. Para completar estas visiones de las décadas de 1960 y 1970, se presenta una toma en la entonces llamada Isla de Pinos, de un grupo sonriente de muchachas en el campo de cultivo. Están vestidas y cubiertas con ropas apropiadas y botas y sostienen los útiles del trabajo agrícola en el cual están comprometidas durante algún tiempo. Es evidente que han posado, sonrientes, para el fotógrafo, quien logra un contrapunto entre las figuras humanas y sus aperos con respecto a la naturaleza que las rodea. Es notable el contraste con la obra posterior (2008) que Juan Carlos Alom tituló «Esperamos en monte claro». Esta pieza no puede menos que traer a la memoria el extraordinario cuadro de Arístides Fernández «La familia se retrata», de principios de la década de 1930, y que fuera tan agudamente comentado por Lezama Lima, entre otros. La escogida de las figuras y su entorno tienen puntos de contacto; sus lecturas, sin embargo, divergen notablemente a pesar de las coincidencias de los elementos que en la presente obra carecen por completo de la incitante sugestión de las figuras de Arístides.

El siglo XXI está representado por nueve creadores que utilizan preferentemente los medios digitales antes que los analógicos como los fotógrafos previos. Se inicia esta sección del recorrido del salón expositivo con una instalación de reducidas dimensiones que combina la foto con el chorreado de pintura y el cristal roto que invaden una pequeña sección del piso del local. «Diana mito condrial» es el título que Rodolfo Zamora ha otorgado a esta pieza que nos presenta la imagen de una pareja, de la cual el rostro de la mujer está mutilado al haber sido roto el cristal protector de la escena precisamente en la sección de su rostro. De ahí parte el chorreado de pintura roja y los cristales en el piso que mencioné anteriormente. Por supuesto, tal escena, como todas, se presta a diversas lecturas: el artista deja abierta la interpretación. La combinatoria de elementos es diversa en «Eva Rodríguez», de Juan Carlos Bermejo. En esta pieza el artista ha colocado tres elementos que se entrecruzan y divergen en profundidad: la imagen en color de Eva frente a una foto previa de ella en blanco y negro, mientras que el plano frontal está ocupado por un micrófono alusivo a la labor de la protagonista y que hace un escorzo en primer plano.

La imagen de la mujer diverge considerablemente como sujeto de una obra. Para Elio Delgado se trata de una mujer de avanzada edad que cubre su cabeza con un pañuelo, mientras para Jorge Otero se trata de un sereno rostro joven de uno de cuyos ojos corre una lágrima. Otros artistas de la más

reciente década acuden a imágenes metafóricas o emblemáticas: el cierre de un ajustador blanco, de la serie *White Things* de René Peña, o el trasero inundado por alfileres de Lidzie Alvisa, mientras que Mabel Llevat se lanza, con «Lorena», a presentar una imagen fragmentada de una mujer, la sección superior envuelta en acrílico transparente. Se trata sin dudas de elaboraciones de variado interés y significado. A mi juicio, la de mayor connotación es la pieza que se presenta de Cirenaica Moreira: «Arena en los labios», de la serie *Con el empeine al revés*. Elaborada entre 2003 y 2006, las obras que integran el conjunto alcanzan una pureza objetual y una elaboración conceptual nada desdeñables. La impresión digital mostrada nos presenta una cabeza sobre hombros desnudos; el pelo cubre el rostro mientras la cadena de perlas rodea el cuello a la manera de una cuerda que sujeta a la mujer. El sentido teatral que subyace las obras de la artista es un factor importante en la puesta en escena del momento captado que ofrece, sin dudas, una interesante multiplicidad de decodificaciones.

Botones de muestra integran esta exposición y, como tales, despiertan nuestra atención. Del busto rígido del daguerrotipo a la manipulación digital, pasando por el estudio cerrado y el campo abierto, el ámbito de la mujer fotografiada es un espacio que convoca nuestro interés y enriquece el conocimiento. Queda, pues, abierto el llamado a trazar el mapa de la imagen otrora captada por un lente, hoy manipulada digitalmente, siempre significativa en su presencia.

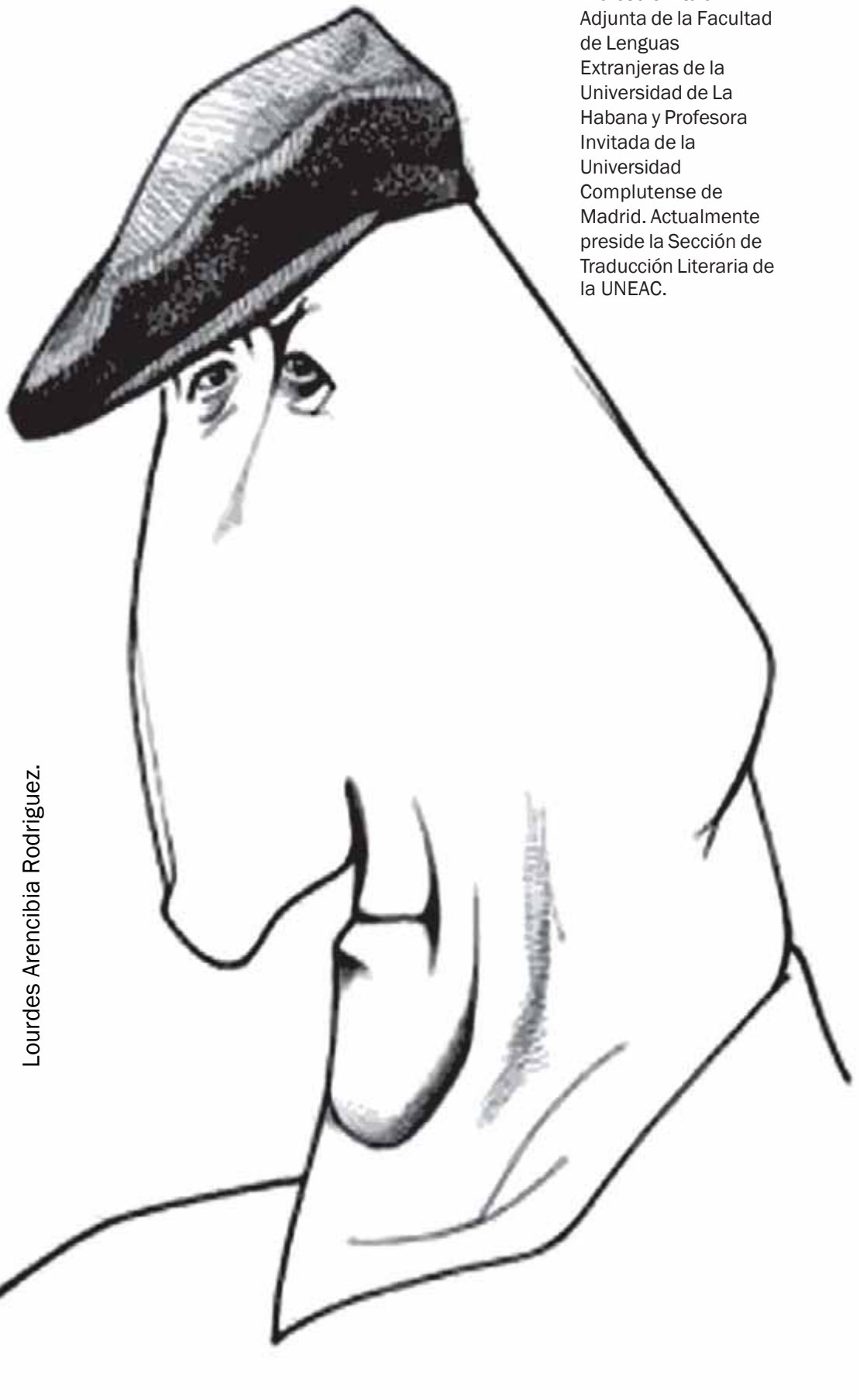


Foto: Iván Cañas

«La desmesura del cielo viene encuadrada en el marco de una ventana»:

Atilio Caballero traduciendo a Claudio Magris.

Lourdes Arencibia Rodríguez.



Profesora Titular
Adjunta de la Facultad
de Lenguas
Extranjeras de la
Universidad de La
Habana y Profesora
Invitada de la
Universidad
Complutense de
Madrid. Actualmente
preside la Sección de
Traducción Literaria de
la UNEAC.



Quizás un escritor sienta de modo especial, hoy más que nunca, la precariedad del yo individual, la intercambiabilidad de la experiencia y de la propia personalidad. Quizás sea solo una tentación que nace del temor, pero a veces nos parece que lo único e inconfundiblemente nuestro son los momentos de oscuridad, de miedo, de dolor, de angustia y de delirio, de indignidad, como si realmente sólo fuésemos nosotros mismos cuando estamos a punto de perdernos, de naufragar, de desertar. Pero sin tener en cuenta esta oscuridad, este impulso hacia la deserción, no seremos capaces de entablar, no obstante todo, lo que San Pablo llama «el buen combate»: la búsqueda de una claridad vital, de un sentido de la pertenencia, del goce creativo. A grandes rasgos este parece ser uno de los motivos fundamentales que guían la obra literaria de Claudio Magris, hoy por hoy una figura capital de la cultura italiana y, a mi modo de ver, uno de los más grandes pensadores de la literatura contemporánea. Estas traducciones han estado animadas por esa certeza, por los varios años de «fidelidad» a su escritura y por la admiración consiguiente...».¹ Atilio Caballero.

Desde estos párrafos liminares, el traductor/compilador a través de su mediación interlingüística e intercultural va a propiciar al lector que no maneje la lengua italiana –y aún si la maneja– un notable acercamiento al pensamiento del ensayista, narrador, traductor, y prestigioso germanista Claudio Magris, una de las figuras mayores de la literatura italiana y europea contemporánea, enriqueciéndola con vivencias personales de aproximación e intercambio con el autor directamente en Italia donde ha permanecido algún tiempo en estancias de estudio y

de inmersión en esa cultura, –de raíces latinas como la nuestra–.

«Descubrir e ir desentrañando poco a poco cada uno de los libros de Magris ha sido una experiencia similar a la que él mismo narra en *Danubio*, uno de sus más conocidos libros –nos cuenta en entrevista el propio Atilio–: detenerse en cada recoveco del camino porque allí hay algo que nos interesa e ilumina, casi sin darnos cuenta. Y conocerlo personalmente ha sido el perfecto colofón de lo que uno va imaginando cuando lo lee. Es exactamente así, erudito y jovial, certero y persuasivo».

TOMADA SIN AFEITES DE LA PRENSA INTERNACIONAL, INICIAMOS NUESTRO TRABAJO CON UNA PUNTUAL PRESENTACIÓN DE CREDENCIALES DE ESTA DISTINGUIDÍSIMA FIGURA DE LA CULTURA UNIVERSAL Claudio Magris (Trieste 1939, ____) salta una vez más por estos días –por cierto al arribar a sus fructíferos setenta años– a los titulares de la prensa cultural internacional por varias razones: acaba de otorgársele un nuevo, –pero no cualquier galardón– sino el que él mismo calificara alguna vez como mito: el Premio de la paz de la Asociación de Libreros alemanes², una de las más altas distinciones que otorga ese país por sus sólidos aportes a la cultura germanística, al teatro alemán (como traductor de textos teatrales de autores como Büchner, Kleist, o Schnitzler) y por su trabajo destacado en pro de la paz y del entendimiento entre los pueblos.

En el transcurrido mayo, en reconocimiento a su trayectoria profesional y a su contribución a la difusión internacional de la cultura, se le concedió también la Orden de las Artes y las Letras –esta vez en España– donde participa asiduamente en su vida intelectual y ejerce la docencia como profesor y conferencista en prestigiosas instituciones, como en los Cursos del Verano de la Universidad Complutense de Madrid o la de Santiago de Compostela.

Por supuesto, estos no son sino los dos más recientes entre los muchos lauros que ya ha recibido. En 1997, se había alzado con el prestigioso premio Strega, en 1987, gana el Antico Fattore y en 2001, el Erasmus. En España, se le había distinguido con el premio Príncipe de Asturias para las Letras (2004) y decorado con la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (2003). Varias veces se le ha nominado para el Nobel de Literatura.

Como investigadora y estudiosa de la traducción con aspiraciones de historiar este particular espacio de creación, me sumo a la postura de quienes abogan por señalar que las traducciones de una época suelen admitir la conciliación de rasgos condicionados por las poéticas de cada periodo, propiciando entonces un tratamiento de género que favorezca el estudio de normas, cánones y evoluciones particulares. Pero, esto puede hacerse sin perder de vista la distinción metodológica entre Historia de la Traducción e Historia de los textos traducidos (Magris/Atilio) desgajada de la conocida división de Gustave Lanson entre «Historia de la Literatura», (la historia de la producción literaria) e «Historia literaria» (que reconstruye el quehacer literario de una nación, la cultura, la actividad de quienes leen y de quienes escriben). En el caso de la traducción, los caminos y objetivos difieren, pero no son incompatibles sino complementarios.

Obviamente en España—, Magris ha sido ampliamente transvasado al español, pero ninguno de los textos fundamentales del triestino había sido publicado en Cuba antes de que vieran la luz las traducciones del italiano de Atilio Caballero quien ha hecho una medular selección de una cantera mayor de ensayos que Magris dio a la estampa por primera vez en Italia, bajo el sello editorial de Garzanti con el título de *Utopía e disincanto; storie, speranze illusioni del moderno* (1999).

Huelga advertir al lector que ni por asomo nos acercaremos a Magris en este trabajo con pretensiones exegeticas que excederían abusivamente nuestras capacidades y osadías. Queremos sencillamente destacar cómo y quién ha asumido la noble tarea de poner una parte importante del pensamiento del triestino al alcance del lector cubano y lanzar algunas —pocas y modestas flechas— sobre un quehacer absolutamente huérfano de calibración en nuestro patio: la apreciación de la tarea del traductor, en este caso: cubano, cienfueguero por más señas, y excelente por demás.

Atilio Jorge Caballero (Cienfuegos, 1959) es pues, poeta, dramaturgo, narrador, investigador y traductor. Licenciado en Teatología y Dramaturgia del Instituto Superior de Artes de La Habana. Director del Grupo Teatro de La Fortaleza. Autor de *La suela del zapato*, (Extramuros, 1985); *La arena de las plazas*, (Abril ed. 1998, premio Calendario de poesía; *El sabor del agua* (Letras Cubanas, 1991; *Las canciones recuerdan lo mismo* (Letras Cubanas, 1995); *El azar y la cuerda* (Letras Cubanas, 1996); *Naturaleza muerta con abejas* (Letras Cubanas, 1999); *Tarántula* (Letras Cubanas, 2000); *Escribir el teatro* (Reina del Mar, 2004); *La última playa*, Premio UNEAC «Cirilo Villaverde» de novela, 1998, Ediciones Mecenaz, Colección caminante, Cienfuegos, Cuba, 2004. Recientemente publicó la novela *La maquina de Bukowski* (Edit. Letras Cubanas), y el relato *Los delfines* en la antología *La insula fabulante. 50 años del relato en Cuba*.

Pero, como suele casi siempre suceder, no se le ha dado el justiprecio que merece su labor de traductor. No por gusto advierte Atilio con extrema lucidez en una reflexión que comparto en un ciento por ciento como colega mediadora: «este país tiene muy mala memoria: entre el calor, la abulia y la escasez de archivos, uno puede quedarse incluso sin constancia de haber nacido». ³ Indigencia o inexistencia. Falta de diálogo distanciado, inteligente y sensitivo entre el pensamiento y las letras universales a través de sus mediadores interculturales más grave e incalificable aún si los traductores son del patio. Si esta actitud de subvaloración no se revisa, tendremos generaciones enteras que no habrán conocido nunca a quienes les pusieron en contacto con la literatura universal. «eres lo que recuerdas, y por extensión su único custodio» ⁴ Atilio además, nos devela otros nombres de la gran literatura italiana contemporánea como los narradores Primo Levi o Gadda; los poetas Andrea Zanzotto o

Mario Luzi, algunos de cuyos textos se han publicado en Cuba traducidos por él y sobre todo, la obra de Roberto Calasso y por supuesto de Magris.

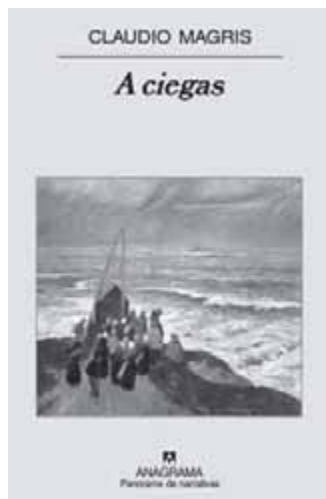
Se me hace que para Atilio, hombre fundamentalmente del teatro, pero reposicionador de confines, que no vive de espaldas a la extensa capilaridad de la actividad cultural, traducir a Magris ha significado no solo brindarnos una interpretación literaria comprometida como mediador, sino transcribir a salvo de prejuicios de asociación las partículas elementales de una esencia, creando «*infinitas variaciones con un solo movimiento de retina*» ⁵ sabedor de que aún habiendo alcanzado con éxito la otra orilla del autor, vale decir, trascendido las fronteras de todo naufragio posible, esa tarea puede mostrar sólo una realidad que quizás resulte a fin de cuentas inabarcable, como si al final, y el mismo Atilio nos señala «*todo volviera a acomodarse en el lugar que siempre le correspondió*». ⁶

Acotada inevitablemente por el espacio disponible, me interesa por supuesto destacar algunos momentos del proceso traductor y asimilarlos a la labor de Atilio, si bien reconozco que no es fácil reconstruir paso a paso como si fuera un *flash* la secuencia de decisiones muchas veces complejas que el traductor seguramente asumió desde que llevó a cabo la primera lectura de sus textos fuentes hasta que elaboró y pulió sus versiones finales en la lengua meta.

En primer lugar, quisiera resaltar la actividad de lectura que precede toda traducción que identifica y explora aquí las múltiples fuerzas lingüísticas, culturales e históricas presentes en los textos de Magris y que interactúan en la contemporaneidad de las visiones y escrituras personales del binomio autor/traductor palpables en la relación lectura/traducción. Percibo que Atilio a la hora de valorar, describir y evaluar las implicaciones obvias de contenido, no solo se concentra en las palabras y frases como posibilidades hacia el sentido sino que lleva su escalpelo de dramaturgo siempre más allá. No por gusto su ejercicio me trae a la mente la reflexión del filósofo Hans G. Gadamer cuando plantea que todos los actos de comunicación son actos de traducción:

«La lectura ya es traducción... y la traducción es traducción en un segundo momento... El proceso traduccional abarca en su esencia todo el secreto de la comprensión humana del mundo y la comunicación social». ⁷

Más, en este caso particular querría además, hacer hincapié en el ámbito y el alcance de los conceptos de lengua y cultura fuente para los textos de Magris con que trabajó Atilio pues se trata de un caso muy singular de trasiego incesante con tres lenguas y tres culturas y no con dos, como suele suceder con la mayoría de los transvases. Magris es germanista y muchos de sus textos «originales» son a su vez resultado de una labor de auto-traducción implícita precedente, vale decir, del transvase que se hace mentalmente consciente o inconscientemente



cuando se lee un texto en lengua extranjera para servirse de algún modo de su contenido que se me ocurre semejante –*mutatis mutandi*– al que realizaba José Martí con los textos que ulteriormente elaboró en español para la prensa latinoamericana sobre temas de la multifacética cultura estadounidense en cuyo medio vivía y creaba a partir de conocimientos y reflexiones que le llegaban en inglés. Cuando Atilio trabajaba con el italiano de Magris, la lengua y la cultura alemana del triestino también estaban ahí y formaban parte de su materia prima. ¿Dónde están pues los límites y matices de «una» lengua fuente? Difícil precisarlo.

Un ejemplo claro de esta amalgama de filiaciones culturales con la que tuvo que vérselas el cienfueguero la encontramos en el ensayo; «*Goethe, la prosa del mundo y la «Weltliteratur»*».⁸ En uno de sus párrafos incluso Magris se refiere al papel y la función de las traducciones.

«La edad moderna es la edad de las traducciones, y a los alemanes, el pueblo de las traducciones por excelencia, le corresponde según Goethe– por ejemplo el proyecto del **Volkbuch**, la antología popular que le había encomendado Niethammer– la capacidad de «reconocer los méritos de otros. «Las traducciones, añade Goethe, «son una parte esencial de nuestra literatura».(...)»

«Se trata de conceptos muy difundidos en el período clásico-romántico, –precisan a continuación Magris/Atilio–, en el cual a los alemanes, en cuanto nación cultural más que territorial, viene frecuentemente reivindicada la misión universalista y cosmopolita de acopiar las cosechas de todas las edades –como diría Schiller– o de ser la conciencia crítica en la cual se encumbra y culmine la historia universal de la literatura, entendida como historia del espíritu universal.

Pero el fervor de las traducciones no crea un sereno Panteón intemporal de la gran poesía universal, que afirma la perpetuidad del propio valor más allá y por encima del tiempo y del espacio. Las traducciones –que ostentan bajo el amparo del «**nebeneinander**», en la simultánea aproximación de la biblioteca y la lectura, siglos y valores diversos– evidencian también la complejidad conflictual y la incompatibilidad de valores que se excluyen o al menos se enfrentan recíprocamente; ponen en crisis la fe en un desarrollo lineal y unitario, y revelan la historia –la «**Weltgeschichte**»– como un *collage* de

estados diversos del desarrollo humano, relacionados y colocados uno al lado del otro, pero en una pluralidad sin nexos, como en un bazar.»

Se observará que para estas palabras que hemos destacado en negrita, el traductor no busca equivalencias en español sino que sabiamente recurre al préstamo lingüístico manteniéndolas en la lengua original (alemán) que es en la que son universalmente conocidas. Esta decisión no es festinada. Aventuramos una explicación desde la óptica de la traductología. Nuestra hipótesis hace suponer que Atilio es bien consciente de que cada palabra es una metáfora para el objeto. Y de que en el proceso de captación del mensaje, los lectores ya se trasladan a la «atmósfera» de una nueva situación, que sin construir aún una realidad claramente definida, brinda espacio a otras realidades, vale decir a otras traducciones y da lugar a «la incertidumbre» de la palabra.

Está claro que al introducir la incertidumbre de la palabra tanto como fenómeno aislado que como elemento posible de integrar a otras frases, párrafos, etc., el traductor se posiciona ante varias realidades y se pone en condiciones de tomar decisiones. En el segmento analizado, Magris ha dado a **Weltgeschichte, nebeneinander, Volkbuch, Weltliteratur** el potencial de establecer interacciones e interrelaciones conceptuales con el resto del razonamiento y no por azar Atilio mantiene el préstamo lingüístico, dejándolas en alemán para salvaguardar el equilibrio entre la palabra individual y la totalidad del pensamiento.

Valgan estas exiguas notas para encomiar la tarea del traductor literario que terminan evocando un comentario de Claudio Marabini, a propósito de la literatura, que bien puede aplicarse también a la traducción y que dice que aquella (y digo yo, ésta) significa sobre todo «meterse lo más posible en el pellejo de los otros».⁹ Y por su parte, Gregory Rabassa, uno de los más célebres y conocidos traductores literarios contemporáneos, nos recuerda que la traducción es esencialmente la lectura más cercana que se le puede dar a un texto. En este sentido, me figuro que Claudio Magris tiene sobradas razones para acoger con beneplácito la labor de Atilio Caballero.

NOTAS

¹ Claudio Magris. *Utopía y desencanto (historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad)* Selección y traducción de Atilio Jorge Caballero, Editores Reina del Mar/ensayos, Cienfuegos, Cuba, 2006, p. 84. En lo adelante, todas las citas de Magris que aparecen en el trabajo son tomadas de la misma obra.

² Véase la sección: De todas partes. En: *La letra del escriba*, No. 80, junio, 2009. *Revista de Literatura y Libros*. Centro Cultural Dulce María Loynaz. p. 15.

³ *Op. cit.* p. 114

⁴ *Op. cit.* p. 119

⁵ *Op. cit.* p.120.

⁶ *Ibid.* p.122.

⁷ Hans Georg Gadamer: «To What Extent Does Language Prescribe Thinking?» *New York Random House*, p. 12

⁸ Claudio Magris. *Op.cit.* p.47-48.

⁹ Claudio Magris. *Op.cit.* p. 17



A Daniel Rey, a manera de hasta luego. A este traductor que construyó una casa como quien construye un poema.



Visto desde el prisma de la traducción, casi todo proceso natural o social es traducción, decodificación de un código para codificar en otro, traspaso e intercambio de información. Pero tan ecuménica noción debe ser recortada y ajustada para la reflexión puntual y he aquí que me refiero a una conjunción vocacional: la de los poetas traductores. Se es traductor por vocación y profesión. La poesía no es una profesión, pero debe ser siempre una necesidad. Me interesa observar esas interrelaciones literarias que se cruzan en el texto poéti-

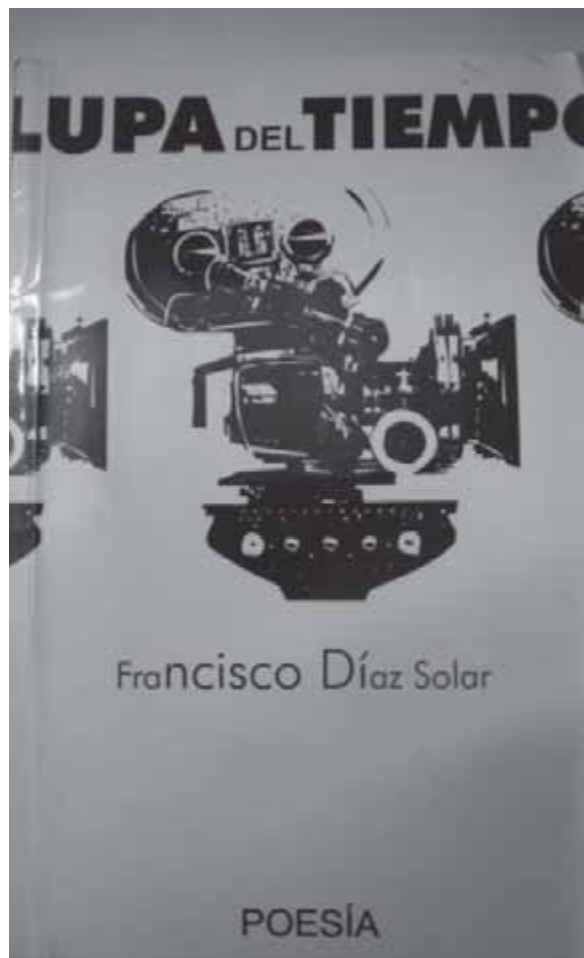
co, como espacio privilegiado de condensación de significados, sobre todo en casos de aguda manifestación, donde creo leer una clara conjunción creativa, de ningún modo obligatoria ni exclusiva, que se proyecta de una manera intercultural.²

De modo que he vuelto en estos días a mi lectura de *Ítaca*, de Olga Sánchez Guevara y de *Lupa del tiempo*, de Francisco Díaz Solar. Releo porque me gustan los dos poemarios y porque estos poetas son mis amigos, mis compañeros de trabajo muchos días y años, hace ya mucho tiempo, en la brega inquietante, siempre riesgosa y utópica de los traductores. Y siempre he querido escribir sobre estas poesías cuya sustancia siento como atravesada por el ojo múltiple, esperanzado y desesperanzado de la traducción. En ambos casos, con poéticas y

Traducción y poesía: ¿o son una las dos? Sobre dos poetas traductores cubanos¹

Carmen Suárez León

Investigadora, poeta y traductora. Investigadora del Centro de Estudios Martianos. Su último libro es *Ensayos del Centro*, editado por el Centro de Estudios Martianos.



temas diferentes, bastante diferentes, un eje transcultural, amoroso de la comparación, del salto analógico, de la superposición y el encuentro, perseguidor de correspondencias en el sentir. Aunque la cacería de correspondencias es propia del poeta, se trata aquí de una sentimentalidad –esta es una categoría martiana que anota en sus apuntes–, de una sentimentalidad que brota del enlace, que construye y se recrea en el enlace y que opera naturalmente de manera transcultural, como toda traducción

Ítaca privilegia el espacio, *Lupa del tiempo*, el tiempo. Ítaca tiene su almindra en lo doméstico, y dialoga con el universo desde la secreta intimidad de la casa y su patio; *Lupa del tiempo* se entrega a su desgarrada época, es una febril cabalgata cinematográfica desde las postrimerías telemáticas del siglo XX. Lo que me gustaría repasar es esa perspectiva traduccional y transnacional por la que asoman estos poetas traductores siempre absortos en los intersticios entre lenguas y culturas, tratando de captar un traspaso acertado.

La perspectiva intercultural, la referencia continua a otras culturas, a sus espacios geográficos o al modo en que el poeta recepciona esos mundos otros –lo cual ya nos coloca en «ese tercer término» que es la traducción, se apoya reiterativamente en un saber lingüístico, dejando marcas que subrayan una atmósfera, que conjugan lo diverso en ese uno poético del verso donde se explaya la subjetividad del creador o de la creadora. Escribe Olga:

La majestuosa sombra de una ceiba
la catedral de dresden y bajo la llovizna
el puente sobre el elba
el rin el neckar el danubio un lago
y los palmares al atardecer

la stephansdom en su penumbra gótica
la estatua del mayor la plaza de la patria
Y el poema-umbral del libro, aparece con un exergo en su cabecera: *Sitios natales de mis sueños...* Friederike Mayröcker. Poeta que ella ha traducido alguna vez. Ya anuncia esa conjugación de culturas que preside todo el poemario. Otro poema, donde pasea por Berlín, apoyado en la enumeración –que establece esa continuidad de los pasos del caminante– mientras las palabras de otra lengua, las cosas nombradas antes que vistas, se concretan ante sus ojos, el nombre se hace calle, torre, parque:

(...)
a los pocos minutos de llegar tenía en las manos
un ramo de flores, y
caminaba junto a mis amigos por lugares que
antes eran sólo palabras

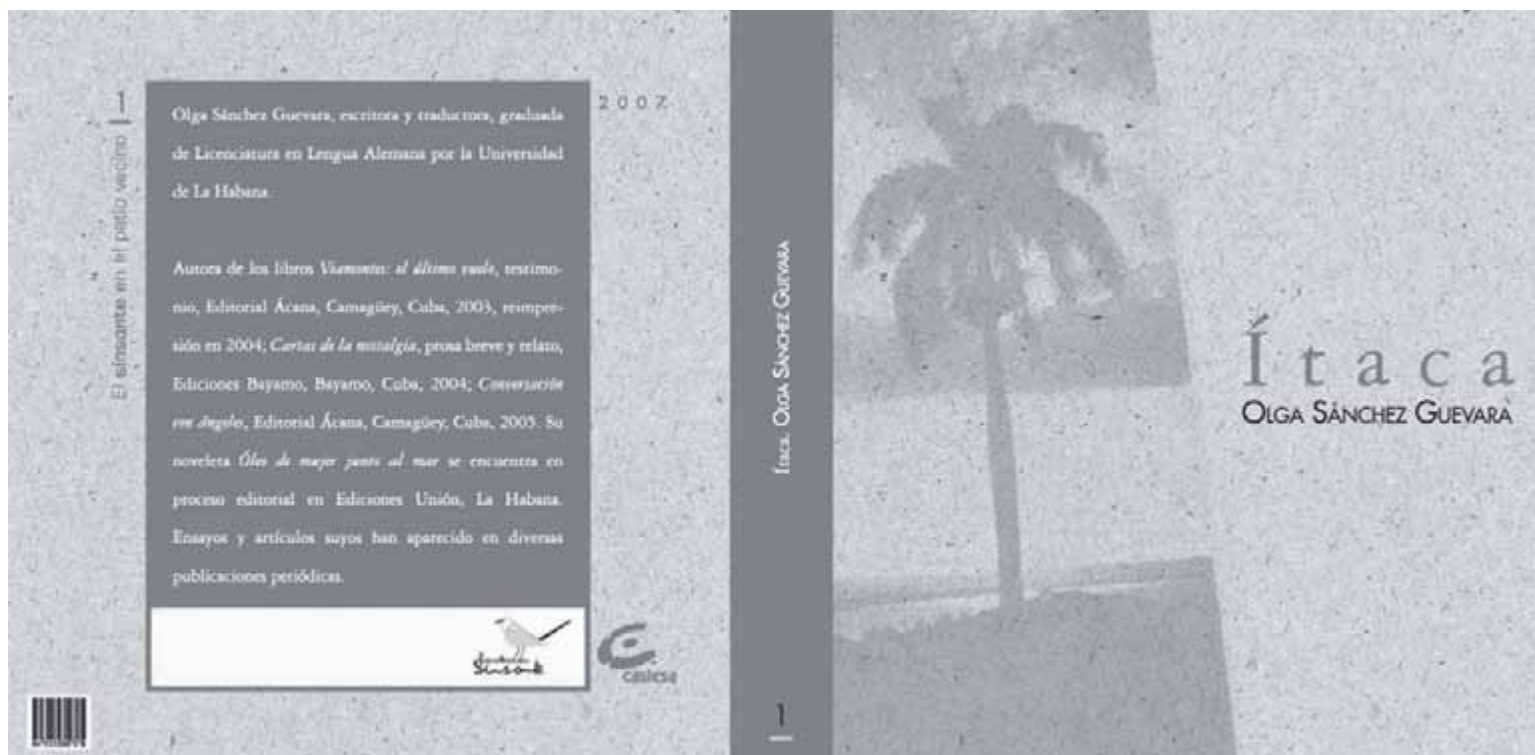
ostbahnhof, alexanderplatz, la torre de televisión,
el reloj con todas las
horas, la marienkirche toda en rojo

(...)
[«Alemania: un cuento de otoño. 5»]

En otras ocasiones adopta una estructura binaria para los títulos, con el nombre en alemán y su traducción al español: «licht im schloss heidelberg – luz en el castillo de Heidelberg» o «Stilleben mit Katze / Naturaleza muerta con gata». Como si la creadora buscara la captación de lo extranjero a la lengua en que habla, acercando el original a su traducción o mezclando unos vocablos con otros, no tanto por la necesidad real de traducir un sentido como de generar la emoción de una cultura otra, o atrapar ese instante en que la memoria fabrica enlaces entre lo conocido y lo no conocido, entre lo familiar y lo ajeno.

Los ríos, como puentes, siempre están presentes en esos desplazamientos constantes que opera esta poesía entre un lugar y otro lugar. Ítaca –el mítico lugar por el que nos asomamos a Homero, a Odiseo, a la Grecia clásica–, es aquel sitio entrañable al que siempre se vuelve, y los poemas van describiendo, traduciendo esos retornos que se van entremezclando y cargando de nuevos significados. Como cuando, al cambiar el lugar de la enunciación, se desplazan todos los sentidos de la palabra, en una deriva continua que finalmente, hace que Ítaca sea un lugar y todos los lugares vividos, a los que se retorna físicamente o con la memoria, pero se retorna siempre.

Los críticos ya han reparado en la relación constante que existe entre la literatura de viajes y la traducción, tanto en su versión de traducción de un texto a otra lengua como en la tarea imprescindible en todo diario o relato de viaje de traducir la cultura en la que nos sumergimos, de dar una imagen de «lo extranjero». Esta traducción cultural es común en la poesía, en los libros de viajes, en las



crónicas, y en muchos otras zonas literarias sea cual sea el género. En *Ítaca*, como vemos, la poesía se orienta en esa dimensión traduccional que por otra parte subraya la función mediadora de la poesía, que a su vez tiene un lugar protagónico en la traducción.³

Por su parte, Francisco Díaz Solar escribe como de un tirón transido, empapado de una emoción que se distancia a toda costa, con una ironía que de paso duele, y que reflexiona sobre el mundo montado en el arte típico del siglo XX. El cine, ese arte donde se cruzan dramáticamente la tecnología y la poesía, en una tensión que no cesa y que el poeta traductor utiliza también como privilegiado haz de intersecciones, donde se cruzan los mundos y sus sentidos.

Lupa del tiempo es un título ya construido en un eje traduccional y tiene un uso reiterativo en la obra. Da nombre a la última sección, que contiene tres poemas, uno de los cuales, el que cierra el poemario, también lo ostenta, pero con un exergo explicativo que nos dice: «Zeitlupe (lupa del tiempo): cámara lenta en alemán». De manera que lo que ha hecho el traductor es pasar al español una metáfora ya lexicalizada⁴ en alemán y al ponerla literalmente en español activa la metáfora, la priva del carácter automático que tiene en la lengua de partida, y al circular dentro de nuestra lengua es un tropo fresco, nuevamente polisémico, sobre el que se despliega la reflexión poética del texto



que clausura el poemario y que lo articula en su totalidad al pasar a titular la sección y luego todo el conjunto. No es una operación gratuita, el poeta activa desde esa metáfora que se origina toda una constelación significativa:

y la lupa del tiempo/
desmembra y estira también el
tiempo de la escritura/
el tiempo alucinado persiguiendo
la página/
y el paso de la página detenida/
cuatro mil palabras para condensar/
lo que podría suceder en dieciséis
segundos/

Es una poesía de carga conceptual densa, centrada en el cine, en su historia y en la historia del siglo

XX que ese arte refleja. Y por momentos se detiene en asociaciones lingüísticas transculturales, nos dice:

tenían que llamarse Lumière
(los hermanos Luz)
los aportadores de nuevas luces
que no fueron filósofos, ni ocultistas, ni científicos/
inventores de un juguete
(máquinas de sueños)
[«Luces y realidades»]

O también, remitiéndose a la cultura cubana de una época y a la relación cine/traducción, preñada de sorpresas:

¿Quién habló de Charlot?
mi padre, niño cuando la guerra del 14

recordaba a Canillitas
y Roscoe Arbuckle
se llamaba el gordo Bucle
[«¿Quién habló de Charlot?»]

La cultura cinematográfica del XX es aplastantemente norteamericana, con todas sus películas de culto que modelaron una cultura global, infinitamente matizada por la traducción lingüística y cultural. Lo mismo con las sofisticadas tecnologías de la telemática, con las que abre el poemario con su poema «Zenón navega en una play-station». Por último, los dos poetas, orientados hacia el imán del esfuerzo esclarecedor e investigador del traductor, se aferran a su oficio colocando al final de sus poemarios, algo así como un par de anexos con información complementaria. Olga Sánchez Guevara coloca toda una sección llamada «Personas, lugares, hitos», donde nombra personalidades con fecha de nacimiento y muerte, y observaciones sobre nacionalidad, o trayectoria vital, así como personajes literarios; un glosario con fauna y flora cubanas, un listado de pueblos y ciudades y hasta un mínimo léxico alemán. Todo esto como si sintiera la necesidad de cruzar información entre dos culturas lejanas que son, ambas con el mismo derecho, las receptoras a quien se dirige el poemario. Francisco Díaz Solar nos deja al cierre del texto un listado de los filmes de «los que se habla en el texto» y una nota que menciona también una serie televisiva, un cuento y una novela aludidos en los poemas y cuya anotación le parece imprescindible al poeta.

El idioma, que es siempre protagonista en la poesía, se nos aparece marcado aquí constantemente por esta perspectiva intercultural a la que lo obliga el tema y la voluntad los creadores. Es indudable que también los tiempos y la experiencia del hombre moderno colocan al creador ante esa necesidad en la que la lengua materna interactúa necesariamente con otras. Pero el poeta traductor, acostumbrado a perseguir equivalencias, a realizar traspasos a veces suicidas en términos culturales, atiende con una especial sensibilidad esas derivas entre lenguas y culturas.

NOTAS

¹ Ver: Olga Sánchez Guevara. *Ítaca*. Fundación Sinsonte, España, 2007; Francisco Díaz Solar. *Lupa del tiempo*. Ediciones Unión, La Habana, 2006.

² Emily Alter. *The translation zone. A new comparative literature*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006.

³ Francisco Lafarga, Pedro S. Méndez y Alfonso Saura (Eds.). *Literatura de viajes y traducción*. Editorial Comares, Granada, 2007.

⁴ La metáfora es una de los recursos que tiene la lengua para crear palabras, pero una vez en uso la metáfora se desactiva y la conexión es directa entre lo que referimos y el objeto. Cuando decimos patas de gallina o tocino del cielo, pensamos en las arrugas o en el dulce y no pasamos por los significados de origen.

Sinsontes

No quisimos dejar de publicar las palabras leídas por nuestra asidua colaboradora y una de las autoras a que se refiere el texto anterior, Olga Sánchez Guevara, durante la presentación, que en fecha reciente tuvo lugar en La Habana, de la colección de poesía cubana y caribeña *El sinsonte en el patio vecino*, de la Fundación Sinsonte de Zamora, España. Con la presencia de personalidades de la intelectualidad cubana y extranjera, en particular destacados traductores, entre ellos Lourdes Arencibia, Yolanda Wood, Aitana Alberti León, Keith Ellis, y Nancy Morejón, se dieron a conocer los ocho títulos que hasta el momento ha publicado la colección: *En algún sitio de la primavera*, de Nicolás Guillén, con introducción y notas de Keith Ellis; *Ítaca*, de Olga Sánchez Guevara; *Retorno al país natal*, de Aimé Césaire; *Omisión de socorro a poetas en peligro*, de René Depestre; *Y de nuevo nacer*, de Aitana Alberti León; *Elogios*, de Saint John Perse; *Peñalver 51*, de Nancy Morejón, y *Poemas de afinidad y resistencia*, de Martín Carter.

Los libros presentados fueron donados a la biblioteca de la Casa de las Américas. Y estas son las palabras de Olga:

«Ahora mismo me anima a escribir estas líneas un sinsonte que canta en el patio vecino, o tal vez en el mío: no me atrevo a salir e intentar divisarlo, no sea que se alarme y alce el vuelo. Las aves son asustadizas; lo sé bien porque a diario recibimos visitantes con alas. Además del sinsonte y los habituales gorriones, de vez en vez llegan también tojosas, zunzunes y zorzales. Vivir en la periferia de la ciudad favorece, sin duda, el contacto con la naturaleza...

«Hará unos cinco años, en una mañana fresca y soleada, cantaba igualmente un sinsonte allá afuera, mientras yo le escribía a mi amigo el poeta y traductor español Juan Manuel Rodríguez Tobal. «El sinsonte en el patio vecino», se me ocurrió ponerle por asunto al mensaje, sin que pudiera imaginar entonces que sería ese el título elegido para la colección de poesía cubana y caribeña que se presenta hoy.

«Juanma y yo habíamos entablado una intensa y frecuente correspondencia tras encontrarnos en el Simposio de Traducción Literaria de la UNEAC en noviembre de 2005. La poesía nos acercó, intercambiamos nuestros libros y leímos cada uno los textos del otro; en uno de

los míos tropezó Juanma por primera vez con el nombre de esa ave tan nuestra, que llamó de inmediato su atención y provocó preguntas y respuestas, entre ellas el mensaje mencionado.

«Varios meses antes de oír el canto del sinsonte en una grabación que hicimos expresamente para él, ya se había dado Juanma a la tarea de intentar la publicación de poesía cubana contemporánea en el vecino patio de su España natal. En ese empeño puso todo su tesón y entusiasmo, y junto a otros amigos creó la Fundación cuya labor materializan estos libros, entre los que mi *Ítaca* se honra en aparecer. En qué pocas palabras y qué rápidamente puede contarse a veces lo que ha requerido y requiere tanto esfuerzo y dedicación... «Créanme, no es metáfora: era un sinsonte real el que trínaba hasta ahora mismo cerca de mi ventana. Ya no se oye su canto, puede que se haya ido, pero en cualquier momento volverá. Igual es de esperar y desear que uno tras otro sigan apareciendo libros en esta colección. Gracias a la Fundación Sinsonte y al entrañable amigo Juan Manuel Rodríguez Tobal por estos vuelos y los que vendrán.»

Dios mío, pero como me gusta esa mujer, Diana, que no se deja atrapar, porque hasta donde la conozco, sólo irá aflojando las amarras cuando ella lo quiera, y aún así, no hay que impacientarse. ¿El remedio? Esperar, y después que suspire, sonría y rompa el hielo, invitará a sentarse a la mesa a beber un café o un refresco. Con ella mejor acudes a lo aprendido y vivido, al talento para interpretar su expresión, digamos, si esas miradas como ráfagas, son o no de simpatía, traducir exactamente hasta qué punto no había nada de coquetería al reaccionar dulcemente, como lo hizo, cuando le susurraste que era más misteriosa y seductora que Cleopatra. Aunque tú no eras para nada emperador romano.

Vaya usted a saber. ¿Por qué actúa de ese modo? Porque es así o porque se trata de una estrategia bien urdida para someter, con todos los dulces, delicados y fragantes encantos femeninos, a este pobre mortal que no debe perder el rumbo que le indica la brújula.

Aquí no se trata solamente de seguir un camino para no extraviarse, no. Además de emprender esa ruta para alcanzar lo que se anhela, no se puede flaquear, digo, sentimentalmente, porque con ella cada escaramuza es un mano a mano riesgoso en un ruedo lleno de encantos y atractivos, pero hay que cuidarse a cada paso, con cada palabra, gesto o movimiento. No sólo tientan su piel, su voz, su

sonrisa por sí solas; a la vez, encantan sus cosas que sorprenden, siempre fuera del libreto, sus ocurrencias. Es que ese ser es, está tan fuera de la corriente, que te alborota. Ojalá pudiera.

Ya discutimos, casi siempre nos liamos, es que ha vuelto al revés mis cosas; la que me obliga así a desviarme de la trayectoria que antes emprendían mis pasos; la que me impone, sin ella saberlo, revisar ante el espejo los posibles «daños colaterales» que le ha infligido el tiempo a esta fachada que empiezo a cuidar y, sobre todo, a resguardar con afanes que nunca antes se me revelaron con la impaciente urgencia de ahora, ahora más que nunca, tanto, que llego incluso a contener la respiración para esconder el atisbo de grasa que conspira contra mi voluntad de lucir bien plantado, por lo menos para que se fije en mí, un hombre y punto, no un *tembo*. Pero me preocupa la verdad.

—Esa pipa, Ole, esa pipa —como me dice cariñosamente Amalia, la vecina, que se niega, como todos en el barrio, a decirme Olegario.

Ahora, ya en el vórtice de los acontecimientos que me permiten vislumbrar con buena cara los hechos que se avecinan —quizás porque peco de un exceso de optimismo— pienso que ha valido la pena este ejercicio de irrestricta humildad y paciencia si sigo aspirando con terco empeño a lanzarme a la caza de Diana, Dios, Venus y Minerva, que sí vale la pena, que sí, lo se, como no ignoro que para

ENSAYOS PARA UNA SEDUCCIÓN

Jaime Sarusky



tentativas de tal magnitud debo estar dispuesto a arriesgar mucho, a ser, además de lúcido, astuto, descreído, muy corajudo, sí y desprejuiciado, no digo yo, porque además de ganar a esa mujer, antes debo suprimir con la mayor prontitud cualquier posible duda o debilidad frente a un enemigo nebuloso, a veces hasta artero, y ustedes me darán la razón cuando les diga que me refiero a la incertidumbre. No es muy fácil de comprender: sé quien es Diana pero tampoco lo sé. Su físico, su belleza, su sonrisa, sí, su andar, con esa rara y sobria manera de ser sensual –pero una sensualidad muy de ella, tanto que no tiene parangón posible. Se dice que quienes la conocen la respetan y, más que todo, se asombran.

–¿Por qué? –insistí en preguntarle a alguien que se preciaba de conocerla muy bien desde hacía mucho tiempo.

–¿Desde cuándo?

El hombre se dio cuenta del enorme interés que yo tenía.

–Éramos del mismo curso cuando estudiábamos Psicología en la Universidad –me respondió, aunque a regañadientes.

–¿Y entonces?

–Entonces, que no se anda con chiquitas, que dice o hace lo que tiene que decir o hacer sin muchos miramientos. Que esa mujer es muy suave pero muy lista como para que se deje domesticar así como así...

–Es decir, no necesita hombres que la seduzcan sino que la adoren.

–No, no tanto. Ella sabe con quién, cuándo y cómo debe ser.

–¿Por ejemplo?

–No hay ejemplos. Todavía somos muchos los que preguntamos por qué se siente a esa mujer tan cerca y a veces tan lejos.

–¿Por qué lo preguntan?

–Por su personalidad. Es la mujer más independiente y también la más enigmática que hemos conocido.

–La más independiente y la más enigmática. ¿Cómo conciliar ese contraste?

–No es fácil de entender y sí es fácil porque nada subraya tanto los enigmas como la independencia y viceversa.

–¿Y no será que al pensar en el carácter de esa mujer hay un acercamiento erróneo de principio a fin? O que se está juzgando a alguien sin contar con todos los elementos, así que en vez de ver con claridad, el juicio se nubla sin remedio. Tú le atribuyes un aspecto que llamas misterioso a algo que probablemente es carencia de toda la información que se requiere para ponderar de un modo equilibrado. O está errado desde el principio el método para conocer, aprehender las cosas de la dama.

Imposible escrutar con las herramientas tradicionales a una mujer. O si prefiere a esa, de quien estamos hablando. ¿Ser racional con ellas al juzgarlas es un despropósito? Ante la mujer no hay que preguntarse qué oculta en el corazón sino cuándo será el instante de revelarlo.

Pero nada de eso lo confesará. Jamás. De ahí el misterio, los misterios de cada una. Son siglos y siglos de una porción de la humanidad empeñada en trascender la desventaja que la naturaleza no supo proporcionarles.

–Desventaja. ¿Desventaja? ¿Por qué?

–Porque han estado obligadas desde siempre a estar a la defensiva, porque han tenido que mantenerse a la espera, a la expectativa. Ella nunca decidió. Y cuando debe hacerlo no le queda más remedio que valerse de los más complicados y sutiles mecanismos y hasta modos de seducción. La maestría de la mímica en el mundo moderno se lo debemos sin discusión a la mujer.

–¿No se dice, con razón, que es la mujer quien realmente seduce al hombre? Aunque tradicionalmente, para reafirmar su poder, parece y sólo parece que es el hombre quien acomete esa tarea. Es el hombre –el mismo que tratará de seducirla, de conquistarla–quien dirá la última palabra, porque así lo estatuyen las leyes explícitas o silenciosas implantadas por la costumbre en la relación entre ambos en las sociedades todavía patriarcales. Su destino, el de la mujer, cualquier a que éste sea, ya está sellado. Al parecer será lo que él diga, la ley que se impon-

Ilustración: Eric Silva

drá. ¿Cuántas no dicen que sí cuando quisieran decir no, que no? Ese es el drama, su *drama*, pero al mismo tiempo se podría decir que su *comodidad*, *resignada comodidad*, porque decidieron sabiamente, hasta acostumbrarse, que habría que rehacer la historia y hasta reescribir el Génesis para modificar la desventajosa condición que, aliadas a las religiones, hasta las más enemigas entre sí, le impusieron y todavía...

En cuanto a Diana, un día, al principio, creía yo que la casualidad soplaba a mi favor, me la encontré en el parque frente a la biblioteca donde trabajo pero, ¡casualidad! a una hora ya a punto de cerrar, así que daba por descontado que nos íbamos a cruzar o a encontrar. Y estaba sola. Leía, o suponía yo que con mucho interés, un libro. Me acerqué y se sorprendió al verme. ¿Realmente se sorprendió o ya tiene tan afinadas sus dotes histriónicas?

Cerró el libro pero sus manos, de gestos elegantes, no me dejaban ver ni la cubierta ni la contracubierta. ¿Acaso, al enmascararlo, no me estaba invitando, sutilmente, a jugar, que yo siguiera la rima, es decir, mantener vivo y tenso el interés por saber cuál era esa obra, así que sesgadamente yo debía inferir lo contrario de lo que era su pícara intención: que con toda su coquetería puesta en escena deseaba que a la larga yo viera el título pero no antes de escarceos más o menos cómplices, más o menos en el juego de la seducción, para dar ella después, a su modo, el veredicto final.

Le pregunté por amigos comunes de modo que se viera obligada a darme explicaciones que justificaban que la conversación se prolongara, o sea, el acercamiento, y así mantener el diálogo que con tanta impaciencia como interés necesitaba sostener con ella.

Escuchamos una alegre campanilla y una voz casi musical pregonando helados helados que cargaba en una cubeta de muchos colores. Sin pensarlo dos veces me incorporé, me dirigí aprisa a buscarlos porque ya se aglomeraba allí la gente.

—De chocolate y de coco —respondió el heladero a la pregunta de uno que paseaba a la caída de la tarde por aquel parque.

—Uno de chocolate y uno de coco —pedí para ir al seguro.

Chocolate o coco, uno de los dos, sino los dos, tenían que gustarle. Era vital conocer sus gustos, identificarlos, nuestras elecciones mutuas, donde coincidíamos, por lo menos para empezar.

Regresé aprisa, bien aprisa, para tratar de impedir que las bolas en los barquillos se derritieran antes de ponerlos ante sus ojos, primero expectantes, después sorprendidos, luego gozosos. Y la muy pillina siguió la broma cuando me preguntó:

—¿Los dos para mí?

—Si te parece —le respondí y gracias a esa reacción rápida se dio cuenta de que yo no soltaba prenda.

—¿Tengo que escoger de todas formas?

Y ella seguía el diálogo sin aflojar el lazo de los sentidos, y digo lazo deliberadamente, porque todavía no habíamos alcanzado el nudo.

—Escoge, sí, —le dije— de todas todas. Chocolate, bien, coco, bien. Pero si lo prefieres secuestra los dos sabores, que lejos de protestar te voy a aplaudir.

Titubeó, aunque finalmente, como no era de esperar —pero con ella todo era posible—, me sorprendió al escoger el de coco.

—¿Por qué? —le pregunté.

—Evidente, Holmes —añadió burlona.

—Evidente, Lady Luck —dije—, que escogiste el coco porque es tu sabor predilecto.

—No, Holmes, no dio en el clavo ahora. ¿O usted cree que no sé que le encanta el chocolate? ¿O es que la amabilidad es un monopolio privativo de los hombres, por ejemplo, como la tienen y conservan, gracias a Dios, algunos todavía?

No tardé en descubrir por qué puso en mis manos el libro misterioso que dejó de serlo cuando me dejó ver la cubierta, falsificada por ella misma con la ayuda cómplice de un amigo impresor, porque la autora seguía siendo Simone de Beauvoir pero ahora el título, con todas sus letras, era *El primer sexo*. Ví que disfrutaba encantada mi desconcierto mientras me observaba y su risa entonces fue incontenible.

La Habana, noviembre del 2009



Casa de las Américas

Tras diez días de intensas deliberaciones, el Jurado de la edición 51 del premio Casa, determinó premiar, entre las 436 obras enviadas, las siguientes: En la categoría de poesía, *Crónicas de muertes dudosas*, del argentino Bruno Di Benedetto; también se otorgaron tres menciones a libros de autores provenientes de Chile, Panamá y Cuba. En teatro, el galardón recayó en *Al otro lado del mar*, de Jorgelina Cerritos (El Salvador); y fueron entregadas dos menciones a obras de dramaturgos de Uruguay y Cuba. En literatura caribeña en inglés o creol, el lauro fue conferido a *Approaching Sabbaths*, de Jennifer Rahim (Trinidad y Tobago); y se decidió entregar una mención honorífica que alegró a Jamaica. Y entre las obras concursantes en literatura brasileña, triunfó *Aprendiz de Homero*, de la conocida escritora Nélida Piñon.

Finalmente, el Premio Extraordinario Bicentenario de la Emancipación Hispanoamericana, que se otorga por primera vez, reconoció al investigador cubano Sergio Guerra Vilaboy, por su investigación *Jugar con fuego. Guerra social y utopía en la independencia de América Latina*.

XIX Feria Internacional del Libro

Al igual que en ediciones anteriores, la XIX Feria Internacional del Libro recorrió la isla con su preciosa y bien recibida carga de conocimientos y cultura, y volvió a confirmarse como imprescindible en el panorama cultural cubano, un espacio de intercambio con las letras de otros países.

Aunque el fuerte de la presencia de Rusia como país invitado fue en el segmento inicial, en el parque Morro-Cabana de la capital habanera, en los restantes territorios hubo también muestras de homenaje a la cultura de esa nación, protagonizadas fundamentalmente por residentes de ese origen. Ya fuera con artesanías y otras piezas artísticas, o con la programación cinematográfica y la presencia de textos de autores rusos, la idea de consagrarle la fiesta se mantuvo hasta la jornada final.

Los otros homenajeados, los premios nacionales de Ciencias Sociales y Literatura, María del Carmen Barcia y Reynaldo González, respectivamente, multiplicaron su agradecimiento en varias de las sedes y recibieron numerosos reconocimientos locales.

Otra razón para la satisfacción fueron los diez años de existencia de las ediciones territoriales, iniciativa que con modestos recursos ha permitido sacar

a la luz textos de probada calidad, de autores residentes a lo largo de la geografía nacional. Una vez más, la presentación de novedades editoriales y las disertaciones teóricas se acompañaron de exposiciones de las artes plásticas y espectáculos musicales, teatrales y danzarios. Ahora solo falta, como cada año al finalizar la feria, comenzar a prepararse la venidera. (Fuente: Prensa Latina)

Los 50 años de la Cinemateca de Cuba

Conservar, restaurar y distribuir materiales fílmicos fueron las tareas esenciales por las que se creó el 6 de febrero de 1960, bajo la dirección de Héctor García Mesa, la Cinemateca de Cuba. Y hubo un gran acierto en esta fundación pues, gracias a ello, contamos con una de las cinematecas más importantes a nivel mundial.

Por tal motivo, la celebración incluyó la presentación en la sala Chaplin del ciclo Las reinas del Trópico, que incluyó: *Noche de Ronda*, *La reina del Trópico*, *Humo en tus ojos*, *Amor con amor se paga*, *El ciclón del Caribe* y *La reina del Mambo*, entre otras. También pudieron apreciarse cintas de los reconocidos directores Serguei Einsenstein y Glauber Rocha. O el magnetismo de la actriz Marlene Dietrich, y la sorpresa de un curioso ciclo con diez filmes norteamericanos anteriores al conocido Código Hays. Y no faltarán exposiciones de afiches originales y otros diseños más actuales.

Ángel Augier



Con su desaparición física, pierde Cuba a uno de los puntales históricos de la cultura. Premio Nacional de Literatura de 1991, Augier —el poeta cubano vivo de más edad, 99 años— fue un profundo estudioso de la obra de José María Heredia y de José Martí, además de

íntimo amigo y compañero de lucha y de quehaceres literarios y revolucionarios de Nicolás Guillén.

Estimaba que su obra poética de mayor vuelo fue su libro *Isla en el tacto*, conformado por poemas escritos, en lo fundamental, en la época inicial del triunfo de la Revolución. Su vida como poeta la había iniciado muy joven con el texto al que puso como título «Uno», a principios de la década de 1930. En esos años militó en el Partido Socialista Popular, y como periodista llegó a ocupar en la antigua Habana prerrevolucionaria, la jefatura de redacción del periódico *El mundo*.

Ensayista y periodista, entre sus audacias reporteriles más relevantes cuenta el haber entrevistado en el hotel Ritz, de París, al célebre actor Charles Chaplin, de visita en esa ciudad en octubre de 1952 para estrenar su gran producción fílmica *Candilejas*. (Fuente: J.Rebelde)

Miles bailaron con Los Van Van en Miami

Totalmente repleto, el teatro James L. Knight Center de Miami acogió a Los Van Van. Más de cuatro mil espectadores, que pagaron entre sesenta y ciento diez dólares cada uno para ver a la mítica orquesta en escena, bailaron hasta en los pasillos.

«Con amigos y enemigos cantando hoy para los cubanos», dijo al comienzo uno de los músicos, en un concierto que se prolongó por más de dos horas. Formell, junto a los cantantes Mayito Rivera, Lele Rosales, Robertón y Yeni Valdés, deleitaron a sus seguidores con éxitos como «Llegó Van Van», «Esto te pone la cabeza mala» y «Somos cubanos». Llegando al frenesí con el popurrí de sus canciones más populares de los años setenta, quizás el número más aplaudido y bailado por el público. Banderas cubanas se veían ondear entre los asistentes, muchos de los cuales cantaban de memoria la letra de casi todas las canciones, compitiendo con un deficiente sistema de sonido. Mientras tanto, otros tomaban fotografías y videos con sus teléfonos celulares y en el vestíbulo del teatro compraban el último disco compacto de la agrupación, *Arrasando*. Por supuesto, la actuación de Los Van Van generó reacción de grupos extremistas y de los congresistas de origen cubano que apostaron sin éxito contra la presentación del grupo. Pero, a diferencia de la protesta de hace diez años, esta fue minoritaria y no pasaron de gritar algunas consignas a los asistentes al concierto, que les pasaron por delante sin mirarlos o con sonrisas de burla. (Fuente: Cubadebate)

Premio Nacional de Periodismo

Miriam Rodríguez Betancourt, profesora titular de la Universidad de La Habana, mereció el Premio Nacional de Periodismo José Martí 2009, máxima distinción para profesionales de la prensa por la obra de toda la vida. La también doctora en Ciencias de la Comunicación, recibió el estímulo por su valiosa contribución, durante más de cuatro décadas, a la formación de generaciones de periodistas, lo cual ha hecho con cultura, ética y compromiso con las ideas más justas. El jurado significó que esta meritoria distinción es una justa señal sobre el futuro de creación, inteligencia y responsabilidad social a que se aspira, para servir a la Patria, a la Revolución y a la Humanidad. En el encuentro efectuado en la sede nacional de la Unión de Periodistas de Cuba, también se dieron a conocer los ganadores del Premio Anual de Periodismo Juan Gualberto Gómez, otorgado a profesionales que desarrollaron una labor meritoria durante 2009. Francisco Rodríguez, de *Trabajadores*, fue laureado en la categoría de prensa escrita; mientras que el reconocimiento en prensa digital lo ganó Rafael Hojas, del sitio *web* de igual nombre. Demetrio Villaurrutia, de Radio Rebelde, recibió el premio en radio; en televisión la distinción fue para Ismary Barcia, de Perlavisión, Cienfuegos; en tanto Roberto Figueredo, de *Bohemia*, se llevó el galardón en gráfica. También se otorgaron menciones a Mercedes Rodríguez, de *Vanguardia*; a Gladys Rubio, del Sistema Informativo de la Televisión Cubana, y a María Elena Fernández, de Radio Güines. En periodismo digital, se reconoció la labor de Vladia Rubio, de *Bohemia*; Rosa Miriam Elizalde, de Cubadebate, y en gráfica, Humberto Lázaro Miranda (Laz) resultó igualmente destacado. (Agencia Cubana de Noticias)

Importante reconocimiento a Leo Brouwer

Leo Brouwer recibió en Madrid el X Premio Tomás Luis de Victoria, que otorga la Sociedad General de Autores de España (SGAE), considerado el más alto reconocimiento para un músico en el ámbito iberoamericano.

El destacado compositor conquistó el galardón, después que un jurado integrado por cinco personalidades del mundo musical, analizara las propuestas de cincuenta y tres finalistas de dieciséis países. El premio, que se otorga por segunda ocasión a un cubano –en 1996 lo mereció Harold Gratmages– tuvo en cuenta la impresionante carrera internacional de Brouwer como compositor, guitarris-

ta, director de orquesta y profesor. (Agencia Cubana de Noticias)

Antiguos acordes

Durante el VIII Festival de Música Antigua, celebrado en tres instituciones del Centro Histórico de la Ciudad, ocurrió un suceso trascendental en la historia de la música de conciertos en Cuba. Me refiero a la puesta integral del oratorio *El Mesías*, de George Friedrich Haendel, estrenada en la Basílica Menor de San Francisco de Asís, en una jornada memorable.

Concebido por la maestra Teresa Paz, junto a su grupo *Ars Longa*, quedó de manifiesto el arte de músicos y cantantes seleccionados de varias agrupaciones, así como estudiantes de conservatorios y del Instituto Superior de Arte y miembros del Coro Nacional, Vocal Leo, Schola Cantorum Coralina, incluyendo la participación del Coro Exaudi durante el proceso creativo.

Por tratarse de una versión histórica fue respetado el tamaño del espacio escénico y el formato original, por lo cual fueron utilizados instrumentos de la época, aun cuando hubiera sido ideal que todos los violines hubieran sido de aquellos tiempos, lo cual resulta imposible por tratarse de instrumentos muy raros y costosos en la actualidad.

Pero no solo la puesta de *El Mesías* gozó de este empeño por la fidelidad, algo que ha caracterizado a este Festival, iniciado hace diez años con carácter bienal, y que ha ido acrecentando sus propuestas hasta llegar al mayor de sus retos: la puesta de una obra completa de alta complejidad. En esta octava edición, destacó en su programa la presencia del gambista francés Francois Joubert-Caillet, junto al Conjunto *Ars Longa*, en un concierto titulado *Vanitas*, basado en obras de Jean-Baptiste Forqueray y Martin Marais, que resultó sorprendente por sus armonías. También sobresalió la participación de la Camerata Vocale Sine Nomine, integrada por un elenco masculino, dirigido por Leonor Suárez, que interpretó temas renacentistas.

Cursos, conciertos y una conferencia concierto, constituyeron las propuestas de esta edición en la Iglesia de Paula, mientras que el Centro Hispanoamericano de Cultura brindó la proyección de audiovisuales de estreno absoluto en Cuba, con conciertos de primera línea realizados en escenarios internacionales, con la conducción de Ubail Zamora. (Ada Oramas)



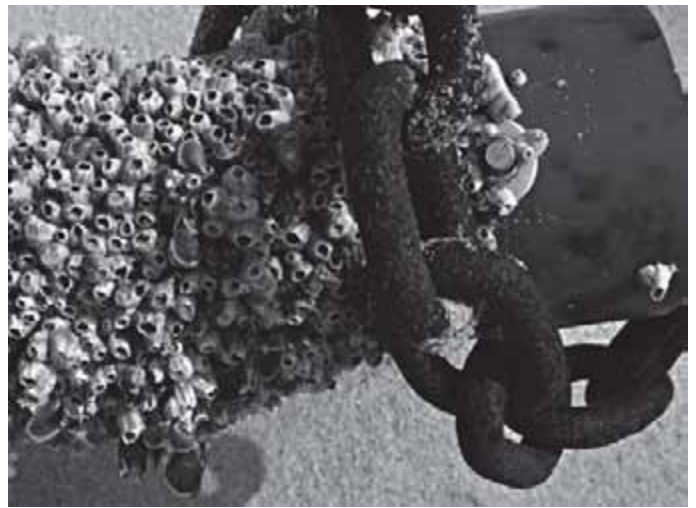
La primera impresión que causan las espléndidas imágenes que Maribel Longueira despliega en las paredes de nuestra galería, hace recordar a

Lautréamont y al sin dudas más conocido de los pasajes de sus *Cantos de Maldoror*. Porque son bellas «como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas». Tienen, a primera vista, el desconcertante atractivo, tan buscado por los surrealistas, de lo que el azar combina a su antojo. En este caso, en las playas. Son restos depositados por las olas en la arena, con el descuido omnímodo con que el mar bate las costas y el sol ilumina sus trofeos. Es lo que un ojo lúcido, una «cámara lúcida», descubre, fija y nos entrega, al parecer, con deslumbramiento y generosidad, ante tantos insólitos hallazgos.

Pero en cuanto la sorpresa y la admiración nos permiten concentrarnos en lo que, en cada imagen, el azar combina y la lente sagaz y comprometida refleja, vemos, con pavor, que de lo que se trata es de la devolución, del rechazo enconado por el mar de la basura, los desechos que en nuestra insensata presunción de creernos dueños del mundo, lanzamos a sus aguas. Somos soberbios, nos creemos dueños del planeta, pero ni siquiera somos ya capaces de disfrutarlo, ni parece que podremos conservarlo. Con

una petulancia de nuevos ricos, pletóricos de cosas, vamos dejando a nuestro paso huellas de esta barbarie cotidiana, de esta depredación silenciosa que se volverá, se está volviendo ya contra nosotros.

La vida nacida del mar, parecen decirnos estas espléndidas fotos, no nos merece, a menos que hagamos algo, o dejemos de hacer lo que torpemente hemos venido haciendo, para aprender, si no a adorarla, como hacían los antiguos, a dignificarla y a preservarla para los que, ojalá, nos sucederán sobre la tierra.



Maribel Longueira,
Incerteza 7,
8 19 y 12.



e
e s
P a
Cio
abierto

Gema Corredera: los músicos cubanos necesitan competencia

Mario Vizcaíno Serrat

Bordea los cuarenta años de edad y tiene la misma vitalidad y la misma confianza en sí misma que cuando tenía veinte y pensaba, como creen casi todos los jovencitos, que el mundo sería de ella. No conquistó el mundo, desde luego, pero ha ganado miles de personas en Cuba, otros tantos en España, donde vivió entre 1993 y 2007.

Ahora, en Miami, donde reside junto a casi un millón de cubanos, está tratando de salir adelante, algo que no sería nada extraño en alguien con el talento, el oficio y la fina sensibilidad de Gema Corredera.

Tiene un timbre de voz agudo y peculiar, penetrante, pero agradable, que se hizo más familiar en Cuba con aquella canción que repetía: «Yo quisiera parar de fumar. Yo quisiera parar de fumar». Como muchas de sus piezas, la entona a dúo con ese otro cubano magistral que se llama Pavel Urquiza. Con él, precisamente, ha grabado recientemente el disco *Ofrenda a Borinquen*.

Gema es músico de academia. Está enamorada de la música buena, no importa su origen, y le fascina mezclar y dominar todos los géneros posibles hasta encontrar un sonido propio, una obsesión que la mantiene en estado de alerta, una meta que le quita el sueño.

Además de ser un músico excelente, es una buena entrevistada, dotada de cultura, a juzgar por las herramientas intelectuales y de conocimiento de sus respuestas. Pero, más que todo eso, es una polemista de oro, inteligente, punzante en sus criterios pero suficientemente equilibrada para no pasar el límite que se impone en cada respuesta, como si tuviera mucho que decir aún sobre el tema pero no quisiera, ella sabrá por qué.

Su carrera más abundante la ha hecho junto a Pavel Urquiza, cantando canciones de buenos textos y música hermosa, elaborada con toda la seriedad y el rigor de que son capaces, y cantada luego con ímpetu.

Es Gema Corredera, entregada al reto de conquistar el público de Miami, de La Florida y, como se trata de una mujer ambiciosa, seguramente de todas las ciudades que le permita Estados Unidos.

Das la impresión de que necesitas crear música diferente, experimentar, concebir distintos géneros o una mezcla de varios a la hora de trabajar. ¿Eres un músico muy ecléctico en ese aspecto?

a TI
EM
PO



Me considero un músico ecléctico. Toda mi vida he querido encontrar un sonido propio y para ello me sirvo de las más variadas influencias musicales desde la timba hasta la música clásica.

La carrera en solitario que llevas paralela a la del dúo con Pavel Urquiza, ¿obedece a una necesidad de expresarte, de concebir la música a tu manera? ¿Por qué te uniste a Pavel? La carrera que llevo en paralelo al dúo responde a una necesidad artística de seguir haciendo música viviendo en un país diferente al de Pavel. Pero la verdad es que lo que he hecho anteriormente y hago actualmente en solitario tiene mucho que ver con mi deseo de hacer otras músicas de estilos diferentes. Por eso me suelo mezclar con músicos flamencos, electrónicos, djs, jazzistas o artistas como Descemer Bueno o Roberto Carcassés. Me uní a Pavel porque me gustaba su manera de hacer las canciones y me sentía identificada con su inquietud de investigar y buscar nuevos caminos expresivos en la música desde una óptica cubana, pero bien abierta a todo tipo de influencia foránea.

Según has dicho, te mudaste de España a Estados Unidos porque allí la industria musical está detenida. ¿Significa que no hay cabida en España para toda la buena música? No creo que España esté de espaldas a la buena música, es más: creo que en estos momentos hay mucha más gente haciendo música alternativa que cuando yo llegué en el noventa y tres. Lo que me parece es que la industria en ese país está estancada gracias a los fenómenos de los concursos televisivos y la globalización. Creo que hay una astenia generalizada que no deja cabida a la búsqueda de nuevos talentos. El mercado está como paralizado.

¿Los cubanos en Miami te han acogido bien? ¿Les gusta tu música? ¿Tu obra ha salido ya de la Florida? ¿Qué proyecto tienes para Estados Unidos?

Creo que me han acogido bien en Miami. He podido constatarlo en las diversas apariciones que hice como invitada de Habana Abierta, Descemer Bueno, Pancho Céspedes y Roberto Carcassés. En septiembre pasado di un concierto de fusión entre el flamenco y



la música cubana. Fue una obra musical original del guitarrista y compositor español José Luis Rodríguez sobre la poesía de Alfonsina Storni. A pesar de no ser Gema y Pavel y de que ni siquiera se conociera la música, el público respondió muy bien en el Teatro Arttime prácticamente llenando la sala. Lo consideramos un logro.

Mi trabajo musical al margen del dúo se está cocinando aún y no saldrá de la Florida hasta que no esté lista, pero estamos en ello. No hago planes en ese aspecto, creo que cuando suene la música ya se verá qué hacemos con ella.

¿Te parece bien que una corriente estética y musical como la nueva trova se haya convertido en una organización? ¿Beneficia eso al desarrollo musical, a la creación? ¿La nueva trova cubana existe aún?

Me parece fatal que la Nueva Trova se convirtiera en una organización prácticamente política, pero creo que dado el momento histórico de Cuba era muy difícil que un movimiento de esas características no se politizara ni se tratara de controlar por el gobierno. Ese tipo de cosas no son buenas para ninguna corriente artística pero sí reconozco que de ese movimiento salieron artistas y canciones de gran excelencia, gente que ha hecho y hace historia hoy en la música cubana. A mi juicio, ya hace muchos años ese movimiento dejó de existir, quedan trovadores que siguen la corriente estética de aquellos años pero como organización, considero que ya cumplió su cometido.

Una de las críticas frecuentes a los jóvenes músicos cubanos es que muchos obvian los géneros tradicionales de su país, al punto de que pueden ser virtuosos instrumentistas incapaces de tocar bien un danzón. ¿Qué opinas de eso?

Estoy de acuerdo. Creo que en estos momentos los músicos cubanos adolecen –aunque no todos por suerte– de incultura musical generalizada, y de otras disciplinas artísticas ni hablar. Eso creo que es por la falta de rigor en la educación y por el altísimo nivel de improvisación que existe hoy para elegir los músicos que conformen un grupo musical. Mi crítica no va dirigida al sistema de enseñanza; yo me eduqué en ese sistema y aunque no es muy enfocado a la enseñanza de la música popular cubana si alude en alguna asignatura el acercamiento a las tradiciones culturales, artísticas y musicales de la Isla. En Cuba, la gente quiere tocar timba para salir al extranjero y escapar, de esta manera la atención que los jóvenes ponen al estudio serio de los valores clásicos nacionales es prácticamente nula.

En estos días, se dice que la música popular en Cuba ha agotado sus fórmulas comunicativas y está en una crisis. ¿Estás al tanto de la música que se hace en la Isla? ¿Recuerdas otra etapa de crisis de la música cubana?

Aunque no estoy totalmente al tanto de lo que sucede en la Isla sí tengo y he tenido acceso a discos y artistas de la actualidad. Me parece que hay una crisis expresiva de la que no se salva casi nadie. Al final el «aislamiento» de Cuba ha dado al traste con el arte y la cultura. No encuentro nada nuevo en ningún género y en general veo poca creatividad, como si el aburrimiento y la desidia se hubieran hecho dueños de las mentes



creativas que ahora sólo repiten esquemas ya manidos para ganar el sustento sin otra finalidad. Pero no pretendo juzgar ni juzgo puesto que, repito, no estoy totalmente al tanto del todo en el quehacer musical dentro del país, solo digo mi impresión.

Musicólogos, músicos, estudiosos, periodistas, suelen afirmar que los estudiantes de música cubanos son privilegiados al contar con la academia, la oportunidad de estudiar desde pequeños y en general con buenos profesores y buenos programas. Sin embargo, al graduarse, muchos jóvenes músicos empiezan a sentirse incómodos, y dada su sólida formación, no logran encauzar sus aspiraciones. El final de muchos es la emigración. ¿Qué necesita un músico joven para hacer carrera en la Isla? Creo que la Academia musical cubana ha decaído mucho en calidad puesto que los maestros buenos también se mueren o marchan a buscar mejores horizontes para su vida y su profesión. Los músicos cubanos necesitan de libertad de industria y competencia en clubes y salas de concierto, necesitan movimiento de locales de música más allá de la Bodeguita del Medio, los hoteles o La zorra y el cuervo, por citar algunos iconos diferentes.

¿Te atreves a definir qué es la música cubana?

Puedo decir lo que es para mí música cubana. Es la resultante criolla de las diferentes combinaciones de todas las influencias recibidas a lo largo de la carrera de cualquier músico de Cuba.

¿Por qué se dice música afrocubana? ¿La música cubana no es una, con todas las influencias que tuvo hasta ser música cubana? Me imagino que suceda lo mismo con la brasileña, la estadounidense.

Se dice música afrocubana porque esta música no es ni totalmente africana ni totalmente cubana. Son cantos y toques que han perdido su pureza porque se han mezclado con los diferentes modos de hacer música en África (por los diferentes pueblos que convergieron en la Isla) y con la manera de cantar y ver la música de los colonizadores europeos, en este caso los españoles. No es una resultante cubana, se canta en otro idioma que no es el de Cuba y los instrumentos no son cubanos.

Pero por ejemplo: la rumba sí es música cubana. Los instrumentos con los que se toca son cubanos ya, inventados en Cuba, la manera de interactuar estos instrumentos es ya cubana puesto que el solo y canto principal ya no lo lleva la voz grave (como en los batás el iyá) sino la aguda (resultado de la influencia europea). El ritmo es absolutamente nuevo y los temas, que son variados, se interpretan mayoritariamente en español.

¿Escuchas mucha música cubana?

Escucho toda la música cubana que cae en mis manos.

¿La emigración de músicos cubanos, muchos de ellos talentosos, ha perjudicado la música en la isla?

No creo, aunque algunas ausencias han dejado a la isla sin exponentes y referentes importantes para las nuevas generaciones (producto sobre todo de la no divulgación de la obra artística de los que se marchan). De todas formas creo que hay artistas haciendo buena música cubana fuera de las fronteras de Cuba y su legado es parte integrante del acervo musical de la nación por encima de que se conozca o no dentro del país. Aunque creo que la música cubana está en crisis creativa sí veo que existen músicos cubanos, dentro y fuera de Cuba, cuya obra y creatividad gozan de muy buena salud para tranquilidad de los inquietos como yo.

Si un músico conquista el mercado estadounidense, ¿conquista al mundo?

No sé si conquista el mundo pero tiene ganado bastante terreno. Ahí están los casos de Gloria, Paquito o Arturo.

Y si vive en Cuba, ¿está obligado a establecerse en otro país si quiere entrar en los circuitos comerciales internacionales?

Es muy difícil desde Cuba poder entrar en los circuitos comerciales internacionales puesto que Cuba está bien aislada del mundo en general. En Cuba no hay oficinas de discográficas importantes, ni existen agencias –fuertes, libres y experimentadas– de representación de artistas ni hay economía suficiente para sustentar la carrera de ningún artista a nivel internacional.

¿Es cierto que los músicos suelen estar alegres, felices?

No voy a responder a esa pregunta.

a TI
EM
PO

SEMILLA Y ECO

Caridad Atencio



Que es un destino la forma, que es un fruto la forma, ya lo sabemos. Qué pensar cuando se funden el rezo, la nota biográfica, el poema, la estricta memoria, el verso de otro que acompaña mi suerte y mi inspiración. De los cuerpos que crean su propia cáscara, y luego como un reto inevitable la arrancan, se la comen. Semejante reflexión la produce *Secadero*, el último libro de Soleida Ríos, de bellísima y funcional portada.¹ En él la autora prueba, como Valéry, que ama los actos y los ejercicios del espíritu, no la literatura. Por eso en el libro abundan los instintos en pos de una genealogía –la palabra en la tierra, la palabra dando testimonio del camino sobre la tierra– y el recuerdo puede volverse imagen, y se confunde como voces que llegan deshilvanadamente, no por gusto en un paladeable subjuntivo. Como las anamnesias de Barthes estos no son recuerdos que quedan sino que se escapan de la caja innombrable y ambigua de una mente en silencio. Así la evocación, un gesto que se multiplica hasta el absoluto, pudiendo ser tan simple, permite en su cámara de espejos desbocar la emoción; así letanías, rutinas, alimentan el goce de paladear lo oral. Su cuerpo, su visión y su deseo des- tejen un hecho, y con imaginación y dolor –siempre de un mismo lado– lo complejizan.

Muchas veces con impulso invisible se coloca por delante el testimonio o el testigo. Desde la memoria –centro irradiador de este libro y de una zona de la poética de la autora– se ilumina la vida, la crítica literaria, el texto autocensurado, el diario de viaje, la crónica, la trashumancia bordada bajo el nombre de los lugares que balbucean o gritan, gimen el desasosiego.

Mito e historia, como afirma Rogelio Riverón, parecen ser efectivamente el flujo y el reflujo de su obra. El eco silba como un hilo muy fino que corta, y son las fechas punzones que se pierden en el todo. Por ejemplo, el texto «Un discurso (roto) de Cuba... o tres marcas in-formes sobre el papel» se constituye en tejido que es a un tiempo reconstrucción de un mito (el del Pájaro de la Bruja) y paratexto de su poema del mismo título. Se multiplican versos y fragmentos de otros: más que citar «las voces» estas se derivan en la medida en que pueden ser útiles a su autora en sus instintos. Se confunden a veces los hechos y las visiones. Hay un regusto en paladear los nombres de los palos y animales del monte, rezumada la esencia tojosista de sus primeros libros,² e intención de utilizar verbos hoy un poco en desuso que son aún empleados en las zonas rurales de la Provincia de Oriente –concepto aún poderoso en la mente del cubano–. Asimismo es importante para la escritora restaurar y revivir la sabiduría popular y religiosa dentro de la poesía. De ello quedan hermosas pruebas como las siguientes:

y aún así daré gracias porque sabré alguna vez que todo cuanto recibimos habrá de ser un merecimiento y –por ésta y otras llevadas razones–, cuando algo recibimos, siempre, algo hemos de perder.³

... Todo el que llega a la vida de uno o se pone en el camino de uno no viene para quedarse. Puede



to que encabeza el libro porque funciona como introducción y poema propiamente, como sitio del que emanan trazos de su poética de forma abierta, pero esto también ocurre en algunos de los otros.⁵ ¿En esa heterodoxia de la forma habrá una nueva ortodoxia? Más allá de la madurez de su estilo y la preferencia de unos textos por sobre otros, los libros de Soleida me provocan preguntas, en vez de celebraciones. En este primer entramado se hace un recuento, un viaje por sus varios libros, hay crítica de su propia obra literaria, indicios de sus ejercicios escriturales: insertar –reinserir– lo escrito antes en las tentadoras teorías sobre el lenguaje que devienen con la postmodernidad. El texto se remonta al entramado lenguaje/historia/lenguaje. Se amalgaman en esta primera entrega confesión, intención, logro. ¿Cuál es el punto en que la voluntad se hace invisible y emerge la eficacia expresiva, que sin lugar a dudas existe? El deseo de refundir su estilo sobre la impronta de la obra de las nuevas generaciones de poetas es un acto consciente, pero ¿hasta qué grado el libro es realmente escritural?, ¿hasta qué grado es verdaderamente escritura? Es una

pregunta difícil de contestar. Afloran sí el golpe de Vallejo, el soplo de oralidad y de cargas dramáticas que nacen de esta vida caprichosamente cocida y congelada. La semilla sabe que ya ha emprendido el viaje contrario, el esperado, que cursa para muchos sin palabras, pero que en el poeta surca a modo de eco. Memoria sin el oropel de la memoria enterrando sus uñas en las puerta.

venir para ayudar a desenvolver causas. Y las personas vienen y se van. Desaparecen... Eso está un poco crudo, ¿no...? En el ser humano... no estamos acostumbrados a esa conformidad, porque no está uno en la profundidad de las cosas.⁴

Por eso decimos que une testimonio y dramaticidad. Lo dramático cerrándole el paso a lo testimonial o propiciándolo a veces. Bien decía Martí que en lo lírico hay cierto elemento dramático. Aferrándose a los sentidos del todo ciertas fijaciones de la mente tienen valor. Por eso decimos que fervor y oralidad entretejen el festón de este libro. En el mismo se realiza el peligroso despliegue hacia lo cotidiano –donde no todos los árboles dan fruto– aunque se anhele escribir como un conjuro y entretejer fervientemente un hilo hasta el infinito. En la peligrosa aventura de escribir pueden venir recuerdos que jamás habría querido que vieran la luz. El clima se puede volver apocalíptico. El corazón tiene que estar puro para que se presente la intuición, según Clarice Lispector. Digamos que en varias ocasiones la autora sale airosa para mi gusto, no como otras escritoras que, colocadas ellas mismas como centros de vida o irradiadores de su poesía, la mancan, dando lugar en ella a cualquier impreciso accidente cotidiano. Hay varias evocaciones del poeta Ángel Escobar, incluso citas. De los dos textos dedicados a él prefiero «Donde nos espera Ángel Escobar», por ser más espontáneo, como destaco igualmente el tex-

NOTAS

¹ Ríos, Soleida. *Secadero*. La Habana: Ediciones Unión, 2009. La cubierta lleva una foto de Juan Carlos Alom.

² En el texto introductorio al libro la autora lo reconoce: «El contexto geográfico por excelencia para mí ha sido el campo cuyo mapa metafórico ha incidido profundamente en mi escritura». p. 10.

³ «1986. ¿Miedo... al negro?», p. 74.

⁴ «Saraye», p. 106.

⁵ Muestras del primer texto: «Segunda conclusión: la poesía me ha otorgado una identidad». p. 12. «Mi escritura es esencialmente terapéutica, y en cierto sentido es también un acto mediúmnico». Véase también el párrafo que sigue. p. 12. En el cuerpo del libro pueden leerse estas ideas: «Escarbo, trazo imágenes. Estas paletadas de tierra pretenden enseñarte mi miedo. Es fuego de arqueólogo que no se si será recompensado. ¿Qué puede uno exhibir como verdad si no es aquello que más le mortifica? O lo descalifica. p. 23. «La poesía: una capacidad de ver. Y esa capacidad te reviste de una fuerza, te coloca en un centro», p. 92.

El texto como kamasutra

Gilberto Padilla Cárdenas

El texto que usted escribe debe probarme «que me desea». Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia del lenguaje, su kamasutra... Roland Barthes: «El placer del texto»

La vida cotidiana –dicen– dispersa el deseo; el libro lo concentra. De todas las proposiciones lúbricas con las que nos tienta –literariedad, legibilidad, estética, relatos de la inocencia y la culpa–, hay una sola que es verdaderamente eficaz: la certidumbre de que al leer experimentamos los pensamientos de otros. Porque el terror del reconocimiento es el mejor afrodisíaco. Nos disponemos a leer –el sujeto, nos dice Lacan, está siempre separado de los Otros por el muro del lenguaje– y somos automáticamente clandestinos. Dos o tres páginas de Thomas de Quincey bastan para erizarnos la piel con la elocuencia de esos homicidios perfectos, estéticamente tratados, donde las exigencias del gusto igualan a las del crimen. Leemos la *Justine* de Sade o *La casa de las bellas durmientes* de Kawabata, entramos –anhelantes– a sus extraños paraísos artificiales, lascivos, con historias de víctimas y verdugos donde coinciden la muerte y el erotismo, y ese privilegio de rebasar los límites, de «ver sin ser vistos» y hasta de sacudimos con las emociones de otros, nos sitúa en los umbrales de la neurosis. Eso pasa con los libros. Cada vez que alguien lee una novela pronuncia mentalmente un yo, y sin embargo ese yo que pronuncia no coincide consigo. Ese *je est un autre* (Rimbaud). En consecuencia, todo lector es un sujeto que piensa lo que no es él, alguien que está ocupado por los pensamientos de otros, un esquizoide. Esta derivación, aunque improbable, no es única y es posible rastrearla en los heterogéneos textos de tres autores.

El primer texto pertenece a un gran poeta menor, si bien dotado de esa rara virtud que algunos llaman ilegibilidad; por ilegible entiendo aquí, en particular, lo que no puede leerse bajo el concepto tradicional de lectura. Me refiero al autor de *Poésies provisoires*, el poeta francés Jean-François Bory:

André Breton en *Nadja*, p. 145.

André Gide en *Les Nourritures Terrestres*, p. 8.

Samuel Beckett en *La Dernière Bande*, p. 23.
E. E. Cummings en *Is Five*, todo el poema.

W. Faulkner en *Sound and Fury*, p. 192.
James Joyce en *Finnegans Wake*, p. 23.
Lorenzo de' Medici en *Scritti Giocosi*, p. 145.
Henry Miller en *Sexus*, p. 334.

Guy Debord en *La Société de Spectacle*, p. 2.
Maurice Blanchot en *La Part de Feu*, p. 101.
Bruno Corra en *Sam Dunn è morto*, p. 51.

Atlas de bolsillo, p. 86-87.

Stéphane Mallarmé en *Tombeau d'Anatole*, p. 49.¹

Deliberadamente he elegido un ejemplo extremo donde leer consiste –literalmente– en leer en el poema la ausencia del poema y, en consecuencia, experimentar que el proceso de la lectura no resiste ante la experiencia el texto. Tal ilegibilidad es, ciertamente, un artificio que prolonga la percepción del poema, una función textual prevista en la estructura del texto y no una discapacidad del lector. Para quien sabe leerlos, los fragmentos de esa biblioteca ilusoria –y casi onírica– hablan de otros libros y cada historia cuenta otra historia, que es olvido y recuerdo de la que hemos leído. Entre libros no hay salida. Para Borges, por ejemplo, las citas revelan que los autores son lectores que vuelven a escribir lo que ya ha sido escrito, como si al duplicarse la ficción se negara.

Esa peculiar obsesión por el libro leído en el libro –que parece queremos advertir que todo libro presupone un libro anterior–, es también la de ciertos lectores famosos: el Ricardo Piglia de «Cómo está hecho el *Ulysses*», el Maurice Blanchot de *La ausencia del libro*. Es la de ese repertorio –*La angustia de las influencias*– cuyas páginas abarcan muchos y curiosos pasajes de nuestras ansiedades más conspicuas. Quienes estudien el proceso de la lectura crítica descubrirán extraños y azarosos indicios de esa neurosis, casi policial. Ambos oficios tienen rasgos comunes; al igual que el detective, el crítico tiene que ir más allá de las apariencias.



aTI
EM
PO

El segundo texto es una página de Tolstói –a propósito de *Ana Karenina*– donde la lectura de otra novela es un espejo de lo que la vida debe ser:

Ana leía pero no le agradaba leer, le molestaba seguir las sombras de la vida de otras personas, tenía demasiado deseo de vivir ella misma. Si leía que la protagonista de la novela cuidaba a un enfermo, sentía deseos de andar con pasos silenciosos en la habitación de un enfermo. Si Lady Mailing había cabalgado tras la jauría, exacerbando a su nuera y asombrando a todos con su audacia, también Ana deseaba hacer lo mismo.²

Confieso que esta reflexión me animó y luego me infundió una especie de vértigo, pues si la lectura transcurre como un proceso continuo de formación de ilusiones, en lugar de ponernos en contacto con la realidad, nos deshabitúa de ella. Fascinándose ante un espejo, el lector puede lograr revelarse a sí mismo muchos elementos de sus fijaciones imaginarias. Pensemos en Bernal Díaz del Castillo, el memorioso soldado de Cortés, obsesionado por las historias de los libros de caballería; en Tomás Moro y Francis Bacon –tal vez en Tomás Campanella– con sus idílicas y armoniosas sociedades «perfectas» –eufemismos no de la generosidad sino del pánico– nacidas de las secuelas del *Diario de navegación* de Cristóbal Colón. Pensemos en Alonso Quijano y Emma Bovary, víctimas de la metempsicosis que también suponen la novela y lo novelesco. Tomemos el segundo caso: Emma Bovary. La suya es también una lectura esquiza, síntoma del *bovarismo*, es decir, de la angustia de querer ser como los personajes de las novelas porque en los libros –en el otro– está lo que se desea. Creo innecesario aclarar que el conocimiento que esta lectura ofrece no es ante todo un conocimiento de la sociedad que produce el libro, sino del yo que lo lee como un vampiro. Un lector de esta índole –esto lo distingue y lo pone en peligro– se encuentra terriblemente expuesto a la literatura.

El tercer texto que comentaré es una de las exuberantes páginas de magnífica ropa interior de Anaïs Nin en *Henry y June*:

Si alguna vez he fingido en la vida, ha sido hoy. No me sentía excitada, pero no lo he admitido. Él ha percibido la insatisfacción y hemos revivido páginas de los libros de Lawrence. Por primera vez las he comprendido, quizá mejor que el propio Lawrence, porque él describía solamente los sentimientos masculinos.³

El *bovarismo* se ha invertido: ya no se trata de leer en un libro la vida posible o deseable, sino de experimentar la intervención de los elementos de la ficción en la realidad. Nadie –parafraseo a Paul Auster– desea formar parte de una ficción y menos aún si esa ficción es real; a veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad. He sabido, por ejemplo, que la protagonista de «Mephisto-Waltzer», el ensayístico relato de Sergio Pitol, detesta los personajes femeninos porque los percibe como un desafío a sus pechos pequeños, sus caderas angostas y el largo de sus piernas; o de un lector sin nombre que sentado cómodamente, bajo la luz de unos ventanales, lee la trama de su propia vida –la historia de una pareja de amantes que decide dar muerte al marido de la mujer–, en alguna novela. Una y otra vez compartimos los sentimientos de Masha en *Felicidad conyugal* y ante esa sensación de felicidad tan intensa –anota Virginia Woolf en «El punto de vista ruso»⁴–, cerramos el libro para sentirnos mejor. Pero siempre se da un elemento de miedo que, así ocurre con Masha, nos hace desear huir de la mirada puesta por Tolstói en nosotros. Es lícito suponer que ese temor implica otra creencia, no menos engañosa: la idea de la lectura como el lugar donde lo deseado se convierte en máquina deseante porque en los libros está lo que nos desea: el otro.

Una temerosa derivación de esta idea persiste en el Caribe a través del supuesto deseo inconsciente del nativo de ser colonizado. Cuando Mannoni, en *Psychologie de la colonisation*, un libro que dio pie a una ardua refutación como *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon, trazó una primera concordancia entre el complejo de autoridad y el complejo de dependencia como un estereotipo de las relaciones entre colonizador y colonizado, es decir, en-

tre activo y pasivo respectivamente, acaso sostuviera un razonamiento similar al que dio origen a la idea del texto como kamasutra, por cuanto la escritura reclama la existencia de un lector *voyeur* que viene a completar la pareja que Freud elaborara como activo-pasivo sobre el modelo del *voyeurismo* y el exhibicionismo, esto es, lectura y escritura respectivamente. Así, la atracción ejercida por la representación ob/scena, esa analogía entre *voyeurismo* y literatura, mediante la cual el texto –«sucio»– se concibe como promesa de un sentido: el Caribe como un espacio icónico donde confluye a la vez –y de una forma extraña–, lo idílico y lo abyecto, el placer y el espanto, tiende cada vez más en la escritura, a concebirse como un elemento indispensable del deseo, según el cual el texto ya no es tanto un espejo del autor como de su lector implícito. Y la primera difracción en la idea del Caribe comienza –casi siempre, en la escritura– desde el proceso mismo de selección de ese lector(ado) implícito como un lector(ado)–*voyeur*, es decir, un lector que percibe el texto como ofreciéndose a la vista.

El primer elemento de esa máquina deseante –en la escritura– es el cuerpo. Para entender ese guiño de la textualidad que he denominado el texto como kamasutra, es necesario entender también al cuerpo como lenguaje. Cuando Gilles Deleuze en un apéndice de la *Lógica del sentido* –y a propósito de Klossowski–, planteó que la obra de este se construía sobre un paralelismo entre el cuerpo y el lenguaje, o más bien sobre una reflexión del uno en el otro, en la medida en que el cuerpo, como el lenguaje, es esencialmente flexión, acertó a describir –de algún modo–, la estrategia deseante de autores como Zoé Valdés (*Te di la vida entera*), Pedro Juan Gutiérrez (*Trilogía sucia de La Habana*), Jesús Díaz (*Siberiana*), Jorge Ángel Pérez (*El paseante Cándido*): el cuerpo abyecto –en el lenguaje– como límite imaginado para su posesión, y el Caribe como un espacio donde los dilemas y las necesidades se reflejan en las flexiones del cuerpo –carente–, en sus posturas y ambigüedades. De ahí que –como diría Klossowski–, «la descripción reiterada del acto carnal no sólo da cuenta de la transgresión: es, ella misma, una transgresión del lenguaje por el lenguaje»⁵ que acaso sea la mayor prueba del deseo en estos libros. Por eso –parafraseo a Rafael Chirbes– mientras los lees, no sepas si suicidarte, vomitar o ponerte a hacerte una paja. Estos son sin dudas los deseos del *voyeur*.

Quizás la historia de la literatura es también –después de todo– la historia de otras diversas y complejas posiciones sexuales.

NOTAS

¹ Bory, Jean-François: «Poema Perezoso», en *19 Contrarios*. Antología de la poesía francesa contemporánea, La Habana: Arte y Literatura, p. 33.

² Tolstói, León: *Ana Karenina*, La Habana: Arte y Literatura.

³ Nin, Anaís: *Henry y June*, Argentina: Emecé, 1988.

⁴ Woolf, Virginia: *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*, México: UNAM, 1999.

⁵ Deleuze, Gilles: «Klossowski o los cuerpos-lenguajes», en *La lógica del sentido*, Edición Electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 200.



Arte cubano

Israel Castellanos León

EN

Tras unos seis años de gestación, el 18 de noviembre de 2009 se inauguró, finalmente, el Museo de Bellas Artes Cubanas en Viena. Era el resultado parcial de un proceso no libre de avatares. Según Rafael Acosta, ex presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP): «En el año 2003, o ya en 2004, de la mano de Luis García Peraza, quien había sido nuestro embajador en Viena, recibí a Maximilian Reiss en el CNAP. Allí me impusieron la idea del museo y recabaron colaboración. Se le brindó la ayuda que necesitó y se le puso en contacto con especialistas y galeristas del sistema de las artes plásticas. Si mal no recuerdo, se le dieron nombres de artistas que no debían faltar en una selección que aspirase a la representatividad de nuestra plástica contemporánea. Luego, tuve información periódica sobre la marcha del proyecto. Después de mi salida del CNAP, supe por Luis García Peraza y por el propio Maximilian que las cosas se habían ralentizado un poco, pero él siguió adelante».

Actualmente, quien circule por la calle Himmelhofgasse, en el distrito 13 de la capital austriaca, podrá advertir el nombre de un nuevo centro cultural, consagrado al arte de otro país y bautizado en inglés: Museum of Finest Cuban Arts [sic.]. Emplazado en un local marcado con el número 40, el museo ocupó el edificio donde había radicado la Embajada cubana. Un inmueble que Maximilian Reiss compró, e hizo reestructurar y modernizar para alojar su variopinta colección de arte cubano.



Hortensia Montero y Reinier Leyva durante el proceso de montaje del Museo. Intervinieron también, por parte del MNBA: Heriberto Rodríguez, coordinador del proyecto y subdirector de Relaciones Públicas e Internacionales y Gestión Comercial; especialistas del Dpto. de conservación y del Dpto. de Registro e Inventario. (Foto: Cortesía del MNBA)

Maximilian Reiss hablando en el acto inaugural. (Foto: Cortesía del MNBA)

se instala VIENA

Ese empresario, simpatizante con Cuba y dueño de un tesoro ascendente a más de dos mil obras de variadas expresiones artísticas, no tiene registrada en su memoria cuál fue la primera pieza que adquirió. Pero sí recuerda que lo hizo quince años atrás, en Viena. Siguió comprando arte cubano en galerías comerciales, subastas, ferias, talleres y casas de artistas; tanto en Cuba como en otros países. De esa manera, logró un heterogéneo cúmulo de exponentes que transita de la vanguardia histórica a la contemporaneidad, con énfasis en esta última.

Hombre emprendedor pero también pragmático, Reiss recabó para su Museo el asesoramiento técnico del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), acaso el principal coleccionista y exhibidor de arte cubano en el mundo. Ambas partes firmaron un convenio de colaboración, que tuvo el respaldo del Ministerio de Cultura de Cuba y la Embajada cubana en Austria. El MNBA designó un equipo interdisciplinario, del que formó parte Hortensia Montero, especialista principal de arte cubano y curadora del proyecto. Ella refirió, para esta publicación, algunos otros pormenores:

La etapa constructiva ha sido muy larga y difícil por el interés de concebir una edificación con alta tecnología, que aún no está terminada. En febrero de 2008 conocí el edificio en reconstrucción. En mayo de 2009 desenhucáramos las obras, las chequeamos, y organizamos un almacén provisional. Seleccionamos un grupo de exponentes para su exhibición posterior. Todo esto en un mes

de trabajo. En octubre-noviembre, en cuarenta y cinco días, decidimos (junto al restaurador Reynier Díaz) qué obras se exhibirían del conjunto preseleccionado en mayo. Se acometió la logística de restauración, la organización del conjunto de obras. Se tomaron decisiones sobre el montaje de las obras en cuanto al diafragma, marco, bases de las esculturas y exponentes definitorios de la identidad del inmueble.

¿Qué criterios museológicos/museográficos se tuvieron en consideración?

Se concibió un recorrido histórico de la colección seleccionada, partiendo desde las vanguardias artísticas del siglo XX hasta la actualidad. Y primó la adecuación a las características del recinto. En el espacio más protegido (la Sala I) se concentró la pintura, junto a algunas obras tridimensionales. La Sala II, más expuesta a la luz natural, acogió la escultura de pequeño y mediano formato.

¿En qué consiste la colección expuesta?

Se muestran sesenta y ocho piezas. Son una porción ínfima de la colección, pero constituyen ejemplos paradigmáticos de las poéticas de los autores seleccionados. En la Sala I se ubicaron veintiocho pinturas, cuatro esculturas y una instalación. Allí se encuentran obras de Víctor Manuel, Jorge Arche, Fidelio Ponce, Eberto Escobedo, Carmelo González, Adigio Benítez, Wifredo Lam, Mariano Rodríguez, José Mijares, Raúl Martínez, Ángel Acosta León, Antonia Eiriz, Umberto Peña, Servando Cabrera Moreno, Ever Fonseca, Manuel Mendive, Zaida del Río, Flavio Garcíandía, José Bedia, Alexis Leyva (Kcho).

La Sala II reúne diecinueve esculturas. Le anteceden seis nichos con una escultura cada uno. En la portada, hay sendas esculturas de Armando Fernández y Agustín Cárdenas. Ambas contribuyen a ofrecer la identidad del inmueble desde el exterior de la edificación. En el vestíbulo, se emplazaron otras dos obras escultóricas; entre ellas, *Meditación*, de Teodoro Ramos Blanco.



Arriba: Vista parcial de la sala I, con pinturas de la vanguardia histórica. (Foto: Cortesía del MNBA)



Un ángulo de la sala II. (Foto: Cortesía del MNBA)



Víctor Manuel García. *Pareja*.
Tempera/papel,
560X475 mm,
Col. Maximilian
Reiss.
(Foto: Cortesía del
Museum of Fine
Arts y del
MNBA)

En la terraza se pueden apreciar seis esculturas de mediano y gran formato realizadas por José Villa, Tomás Lara, Rafael Consuegra, René Negrín, Eliseo Valdés y Juan Quintanilla, baluartes de la producción escultórica actual. Todas contribuyen a crear un ambiente acogedor y garantizan la exhibición de obras de primer nivel de realización, hechas por autores reconocidos nacional e internacionalmente.

Según Hortensia, el Museo de Bellas Artes Cubanas en Viena tiene una característica esencial: es privado. Para visitarlo, se debe concertar una cita con su presidente; o coordinar con la embajada cubana en Viena. Con su inauguración, se concluyó una primera etapa de trabajo. Solo tiene montadas las dos salas referidas. Se tiene previsto

abrir una tercera, próximamente, y habilitar un taller-residencia para artistas cubanos.

A través de la exhibición pública, Reiss trató de socializar su colección, en un mundo donde se advierte una tendencia a la apertura de nuevos museos. Es una «museomanía» o «museofilia» condicionada, muchas veces, por la noción de espectáculo y gestión económica. Al efecto, célebres arquitectos han sido encargados de proyectar edificaciones fastuosas, polivalentes y/o asociadas a grandes complejos edificatorios. Reputados museos, como el Guggenheim y el Louvre, han hecho construir franquicias de sus «marcas» allende sus países de origen. A más de su «museo-reclamo» en Bilbao, España, el Guggenheim tendrá otra sede en Abu Dhabi, nación árabe donde el Louvre tendrá también un «museo-satélite».

Ahora bien, ¿hasta qué punto el Museo de Bellas Artes Cubanas en Viena puede considerarse una extensión del MNBA?

Solamente tiene su asesoramiento, y se prevé que anualmente exhiba exposiciones del MNBA en sus salas.

¿Qué alcances tiene la nueva institución?

Ha sido un reto para un coleccionista acometer la inauguración de una amplia sede como museo. Crear una instalación de esta naturaleza fuera de Cuba constituye una novedad para nosotros y un privilegio. Su amplia labor redundará en el conocimiento de las artes plásticas de este país caribeño y servirá no sólo para promover y difundir la cultura cubana en sus más variadas disciplinas, sino que constituye un enclave para contribuir al diálogo y la retroalimentación de los artistas cubanos contemporáneos con la vasta cultura de ese país europeo, cuando exhiban transitoriamente en este confortable inmueble.