



PORTADA: Felipe Orlando. *Mujer sentada con ramo de flores*, sin fecha, tempera/cartulina, col. MNBA.

CONTRAPORTADA: Felipe Orlando: **Arriba izq.:** *Homenaje a Jacques Roumain*, 1985, óleo/tela, 59 x 69 cm, col. Dr. David Orlando García.

Abajo izq.: *Composición con arpa de Burma y marañones*, 1986, acrílico, óleo y collage/tela, col. David Orlando García. **Derecha:** *Pareja desapareja*, 1986, acrílico, óleo y collage/tela, col. Xochitl García y Víctor Junco. **Abajo:** *Los radiolarios*, 1986, acrílico, óleo y collage/tela, col. David Orlando García.

REVERSO DE PORTADA:

Arriba izq.: *Homenaje a Roberto Diago*, ca. 1977, acrílico/tela, col. Dr. Alberto Hernández.

Arriba der.: *A la buena memoria de mis compañeros Eduardo Abela, Jorge Arche, Juan David, R. Diago, C. Enríquez, W. Lam, Víctor Manuel, Amelia Peláez y Fidelio Ponce*, 1983, acrílico/tela, col. MNBA.

Abajo: *Los marañones cubanos*, 1977, acrílico/tela, col. Dr. David Orlando García.

REVERSO DE CONTRAPORTADA: Mónica Rodríguez, *Malecón y bandera* (arriba) y *Trotcha* (abajo), fotografías digitales.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fornet y

Antón Arrufat

Jefa de redacción

Conchita Díaz-Páez

Administrador

Iván Barrera

Redacción

Israel Castellanos

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño

CJLCh

Edición digital

Luis Augusto

González Pastrana

Relaciones públicas

Rosario Parodi

Redacción y

Oficinas

Calle 4 # 205, e/

Línea y 11, Vedado,

Plaza de la Revolución

Telf: 830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00

atrasado: 5.50

Fotomecánica e

Impresión:

Poligráfico

ENPSES

Permiso

81279/143.

Publicación

financiada por el

FONCE

4 INICIO DE LA MÚSICA EN CUBA

Gloria Antolitia | Cómo y cuándo comienza la reunión de los primeros ingredientes de esa maravillosa mezcla que es nuestra música.

10 ¿POR QUÉ LA HABANA NO ESTÁ EN LA ESQUINA DE MI CASA?

Zaida Capote Cruz | El acucioso análisis de las cartas que la gran poeta Juana de Ibarbouro dirige a su amiga cubana Mariblanca Sabas Alomá, y los diversos caminos por los que lleva este intercambio, nos revelan cuán extendidos eran los vínculos de la escritora uruguaya con la Isla.

22 CUENTISTAS CUBANAS: UN PÁLIDO [Y RECORTADO] RETRATO DE FAMILIA

Luisa Campuzano | Una antología de narradoras cubanas publicada en Islandia cuatro años atrás, contó con esta introducción, que hoy ponemos a consideración del lector cubano.

28 FELIPE ORLANDO: PINTOR, COSMOPOLITA Y MUCHO MÁS

Israel Castellanos León | *Ciudadano del mundo*, exposición retrospectiva de Felipe Orlando exhibida en Bellas Artes con motivo de su centenario, permitió el re-conocimiento por parte de nuestro público de este hijo pródigo de la vanguardia histórica cubana.

34 MANUEL GARCÍA: UN HOMBRE PUENTE

Rafael Acosta de Arriba | Más que una entrevista, se trata de un recorrido por la extensa y plural relación que desde hace cuarenta años sostiene este intelectual y promotor español con el arte y las letras de Cuba, México, Brasil y otros países latinoamericanos.

39 El Laberinto de la soledad: HACIA UNA NUEVA HISTORIA

Gabriel Vignoli | Octavio Paz en su conocido ensayo nos ofrece una visión polisémica de la historia aplicada a una postura asumida por México a lo largo de su devenir: la búsqueda de una identidad nacional forjada en el desencuentro con la modernidad. El autor insiste en la crítica de Paz al denominado género literario de 'identidad nacional', en auge entre los años treinta y cincuenta del siglo XX.

49 CRÓNICAS DE UN VIAJE CULTURAL A LA «GRAN MANZANA»

Reny Martínez | Pinceladas sobre la activa vida en los escenarios neoyorquinos, incluyendo una presentación del Ballet Nacional de Cuba.

53 DESDE LEJOS

MOLLY NAYLOR. SIEMPRE QUE ME HACEN SALTAR POR LOS AIRES PIENSO EN TI

Los ataques terroristas del 7 de julio de 2005 en Londres, sorprenden a esta escritora británica justo en uno de los vagones del metro. Su carácter y su pluma han transformado la experiencia en una elegante y ácida narración.

56 A TIEMPO

Oramas en el cantar de Omara | Pablo Armando Fernández || En su cálida transparencia | Enrique Sainz || Palabras para Basilia | Leyla Leyva || Razón y poesía en Basilia Papastamatíu | Pedro de Oraá || Despertar inquietudes en el otro | Ada Oramas

64 VISTAZOS

66 ESPACIO ABIERTO

Revolución Cultural y tu Ra

No. 4 octubre-noviembre-diciembre 2011 | Época V | Año 53 de la Revolución | La Habana, Cuba

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.



INICIO de la

Gloria Antolitia

Profesora e investigadora de música. Ha publicado, entre otros libros, *Historia de la Música: de la Antigüedad al siglo XX, y Cuba: Dos Siglos de Música.*

Entre las curiosas observaciones hechas por el padre Las Casas en relación con la música en los albores de la colonización, se cuenta cómo, a finales del siglo XV, «para que se alegrasen y pasasen que la gente de acá había de estar»,¹ se incluyeron instrumentos musicales en ese entusiasta viaje de las diecisiete naves que siguió al del sorprendente descubrimiento de las nuevas tierras. De los años iniciales del siglo XVI data el recuerdo festivo de aquel conquistador español que hacía dar saltos y vueltas a su yegua al son de su vihuela. En relación con Cuba, pero solo de pasada, menciona a su vez el memorioso Bernal Díaz del Castillo algún que otro nombre; entre ellos a «Ortiz, el músico», quien fue a México con Cortés en busca de mejor fortuna. En esta intrascendente reseña de vihuelistas anónimos y de mozos que sabían danzar o cantar se halla, no obstante, un antecedente digno ya de ser tenido en cuenta: la temprana presencia de melodías y ritmos que intervinieron, desde un principio, en la conquista de los territorios coloniales y que en estos hubieron de sufrir, inevitablemente, tempranas y diversas influencias, las cuales originaron en determinado tiempo cambios que irían configurando, dentro de un clima sonoro propio, matices peculiares de expresión; especie de «indianismo» que no pudo dejar de afectar a su vez a la música española venida a las tierras de América, como afectó en México o Perú a la talla escultórica y a otras manifestaciones artísticas o económicas.

En el choque de civilizaciones que se produjo con la conquista, a niveles muy diferentes según la región de que se tratara, las Antillas ocuparon culturalmente el último escalón: el de los más primitivos grupos étnicos que habitaban la periferia del continente americano. En Cuba esto determinó que la música y otras manifestaciones, tanto literarias como artísticas, asentaran su raíz primera peninsular en un terreno prácticamente virgen. Con lo cual, si bien es cierto que escasearon los iniciales puntos de apoyo, se tuvo, en cambio, una casi absoluta libertad de acción dentro de los limitados recuerdos con los que se podía contar. A la larga eso

fue positivo, como puede constatarse en el desarrollo musical cubano acaso en lo popular –especialmente ritmos–, el más rico y atrayente de América Latina.

La escasez de datos ciertamente dificulta un conocimiento cabal y exacto de la situación en relación con la música en los primeros siglos de la colonización, lo que por otra parte, en un grado u otro, no deja de suceder con toda la música precolombina hasta los más avanzados centros culturales como México o Perú. Si nos atuviésemos a las pocas noticias concretas existentes respecto a ello, este período resultaría en Cuba, siquiera en apariencias, más que pobre, nulo: en lo aborígen algunos rudimentarios instrumentos de cuya presencia solo queda un débil rastro, y los discutidos y rituales «areítos» de los que si bien se habla, a nadie interesó recoger; por parte de los pobladores hispanos algún que otro músico trashumante, vihuela en mano, y posteriormente los sucesivos atambores y pífanos que formaron parte de la guarnición de las fortalezas y otros grupos soldadescos. Únicamente presentan algún interés las noticias que aluden a la aparición de ciertos elementos teatrales que, en forma de danzas e «invenciones» –sin precisarse en qué consistían estas– acompañaron las procesiones que anualmente solemnizaban las festividades del *Corpus Christi*. En relación con los negros, a pesar de la acusada musicalidad, reiteradamente utilizada en la literatura de los siglos de oro españoles, nada se preocuparon por decir los cronistas de Indias.

No obstante las pocas noticias precisas, pueden establecerse conclusiones razonables o deducciones probables, si se parte de lo conocido de modo genérico sobre la música o por comparación con la época en un determinado momento o lugar. En cuanto a datos concretos, los que corresponden tanto a la historia general como a la historia musical, permiten interpretar con un enlace coherente dentro de un contexto más amplio, las pocas noticias anotadas en relación con esos primeros tiempos de Cuba. Por lo demás, estas se hallan reseñadas en las primeras crónicas que dejaron constancia de la forma en que se desenvol-

MÚSICA en CUBA



vieron la conquista y la colonización de las primeras tierras descubiertas. De la misma manera se encuentran datos interesantes en las antiguas Actas Capitulares, específicamente en las habaneras, aunque en ellas se trate lo musical nada más que de costado. Aún aportan algo al respecto los Protocolos de los escribanos de finales del siglo XVI, donde se hallan cosas como ocasionales cuerdas de vihuela entre los efectos encargados por los mercaderes. Todo lo cual se refleja a un lado y otro del Atlántico en la literatura de la época que comienza a presentar los hechos de América con alusiones frecuentes a la música.

En lo que a Cuba toca, va despejándose así el horizonte en relación con una manifestación cultural que se produce en la Isla en fecha bastante temprana, aunque en un ambiente nada favorable. El inicio de su desarrollo fue como únicamente podía ser en una colonia que, por el momento no ofrecía a la

Corona de España más que una útil posición geográfica. Pero la música es parte de los pueblos, y hombres de pueblo fueron los que se lanzaron a la conquista de las tierras americanas o los que vinieron a ellas como esclavos.

Mezcla de elementos

Un súbito interés por la Isla, relacionado con la posible riqueza aurífera de la misma, hizo fluir hacia ella gran cantidad de inmigrantes en los primeros años del descubrimiento de nuevas tierras, en un tiempo en que España en un amplio sentido estaba dependiendo y recibiendo casi todo de Europa, y ellos tuvieron la visión de que estas nuevas tierras propiciarían su deseada emancipación. A la vera de esta inmigración apareció inmediatamente a su vez el negro esclavo, no totalmente desconocido en esa Península, por supuesto,² más resistente que los aborígenes a las condiciones de vida impuestas por la fuerza bruta en las tierras antillanas. La convivencia de los tres grupos étnicos –el blanco, el negro, junto al nativo, considerando a este como una unidad–,³ impuso desde un principio la mezcla de elementos que muy pronto iba a caracterizar ese ya mencionado matiz «indiano», típico de las tierras americanas.

No se trataba en definitiva de nada enteramente nuevo. Mezcla de elementos había en España desde hacía largo tiempo. El país era, de hecho, una especie de puente entre el norte de África y la culta Europa de más allá de los Pirineos, por lo que no sorprende, por ejemplo, que el riquísimo penacho real de plumas de Moctezuma se guarde en Viena y no en Madrid –o en México.

A la Península pertenecía, además de su propio territorio, esa franja que, a la otra orilla del Estrecho de Gibraltar, extremo de la católica Cádiz, comprendía las llamadas «tierras de los herejes»: los moros. En España secularmente –y un secular de muchos siglos– convergían y se fundían las influencias norafricanas y árabes llegadas a través de los moros, la gitanería, lo judaico, que hacían todos una gran unidad, a la vez que se hacían sentir confundiéndose con las anteriores hasta constituir un todo indi-



Arriba: Concilio Taíno.
Abajo: Fray Pedro de Gante.

soluble y compacto, las influencias renacentistas de allende los Pirineos. Tanto reunían de oriente y de occidente las tierras ibéricas que resultaba difícil precisar si geográfica y culturalmente debían considerarse como parte integrante de ese mundo en el cual predominaban las influencias orientales, o si, por el contrario, habrían de incluirse dentro de los límites de la cultura occidental.

En relación con las tierras americanas, se sabe que en las grandes civilizaciones descubiertas los conquistadores, en su mayoría hombres iletrados, aunque hubo quien sabía leer y escribir, adoptar on más bien los instrumentos y los usos musicales de los aborígenes, añadiendo muy poco de su propio terruño. Sin embargo, la Iglesia Católica no renunció a usar la música como instrumento catequizador. Según consigna Gerónimo de Mendieta en su *Historia Eclesiástica Indiana*, fray Pedro de Gante –flamenco, claro– fue el primero en la Nueva España que enseñó a leer, escribir y tañer instrumentos musicales, fundando en Nueva España, en 1527, una escuela de música donde también construía instrumentos. En 1591 se autorizó otra escuela en Caracas, y una gran carga de libros de música llegó a Santo Domingo en 1597. Pero parece que antes de esto, en 1550, los Jesuitas llevaron a Brasil cierta cantidad de niños cantores como «instrumento valioso para la política de conversión católica y para el conocimiento general de la música», según anota en su *Panorama de la música hispanoamericana* Otto Mayer Serra,⁴ donde a su vez recoge la noticia de las *Páginas de historia de Brasil* de Serafín Leite que decía que los Padres de la Compañía de Jesús aseguraban que «Los niños huérfanos que nos mandaron de Lisboa, con sus cantares atraen a los hijos de los gentiles y edifican mucho a los cristianos».

De quien entró en la historia eclesiástico-musical americana con el nombre de San Francisco de Sola-



no, se cuenta que contribuyó en gran parte a la conversión de los indios del Alto Paraná, Brasil, conduciéndolos al son mágico de su violín «de las selvas impenetrables a las orillas del río». Y por lo menos eso repite Kurt Pahlen en su *Historia gráfica universal de la música*.⁵

En Cuba no parece haber habido nada de especial interés en ese sentido. Los limitados aportes de los conquistadores en este campo no pudieron contar con más base que la que pudiera brindar la fusión de elementos que desde un principio, y por distintas vías convergieron en la Isla: la mezcla de razas y de fundamentos artísticos, comunes o complementarios, que pudieran existir entre ellas. Esto es, la natural disposición del hombre, civilizado o primitivo,

hacia la danza de acuerdo con su innato sentido del ritmo; el enfrentamiento a las variaciones y disturbios de la naturaleza con las ideas de lo ritual y sobrenatural sirviendo de ignorante fondo epocal; el sentido imitativo de las sonoridades naturales; la muy humana necesidad de expresión de sentimientos y estados de ánimo y las exclamaciones sonoras espontáneas y ruidos venidos como consecuencia de los trabajos físicos de las exigencias de la dura labor, especialmente cuando se hacen colectivamente. A esto puede agregarse el escasísimo aporte autóctono y el pobre material importado a esta colonia por sus ocupantes europeos: algunos instrumentos y –por supuesto–, alguien que pudiera tañer sus cuerdas, aunque fuese improvisadamente, como ha de haber sido el caso en más de una ocasión.

Miseros fueron en Cuba los puntos de partida de lo que, en los primeros años de la colonización, no constituyó más que una simple interrelación ocasional de gentes muy disímiles que socialmente vivían bajo condiciones diferentes. El intercambio debe haberse producido durante no poco tiempo en las capas más bajas de la población, y aunque sólo ocupara fugaces momentos, bastaba para un pasajero entendimiento con el cual se rompía la incomunicabilidad habitual de esa población dividida en estratos: el español, dueño de tierras y buscador de oro, el negro, esclavo, y el indio que iba siendo exterminado. La música se adelantaba en establecer un puente entre los mismos, mucho antes de que una lengua común se enraizara en la Colonia. Si la mezcla se dificultaba más en otros aspectos, en lo musical iba a establecerse, de manera imperceptible y con mayor rapidez un clima en el que la presencia de lo afro-hispano sería la nota sonora dominante.

Presencia del tambor

Ya en el segundo viaje del Almirante se había producido con la música ante los aborígenes antillanos un intento de fraternizar y para seguridad de los que con él arribaban. Por supuesto que el factor



sorpreza produjo, como siempre, un general desconcerto, por la primera incomprensión entre puntos de vista opuestos y el cambio de los planes originales que los españoles se vieron precisados a tomar. El Padre Las Casas narra el hecho en su *Historia de las Indias* al hablar de los pequeños tambores traídos por los españoles en la ya mencionada travesía. Según él, los aborígenes reaccionaron de un modo extraño:

...aquellos se acercaron algo pero después venían arredrados al navío y como que no se quisiesen llegar, así que el Almirante mandó subir al Castillo de Popa un tamborino y a los mancebos de la nao que bailasen creyendo agradares, pero no lo sintieron así, antes como vieron tañer el tambor y bailar tomároslo por señal de guerra y como si fuera a desafiarlos, dejaron todos los remos y echaron mano a los arcos y flechas y embarazó cada uno su tablachina y comenzaron a tirarle una buena nublada de flechas. Visto esto, mandó cesar el Almirante la fiesta de tañer y bailar.⁶

Del episodio narrado se desprenden dos primeras observaciones que, de no existir como datos fehacientes que son, era presumible imaginar como cosa entre pueblo primitivo y gente metropolitana: la actitud de los indígenas precolombinos más atrasados ante las nuevas formas de percusión y la danza, y la existencia de «tamboriles festivos» con la presencia de jóvenes que sabían bailar en esas primeras incursiones hispánicas. En cuanto a España, nada insólito: el firme placer de la danza, presente en lo popular y folclórico en todos los pueblos y especialmente en el caso del español, que siempre ha poseído acusadas y múltiples características regionales además de las contribuciones por los nexos que tuvo anteriormente con Flandes, Italia y Provenza.⁷

Debido a lo último, en la Cuba del siglo XVI no era rara coincidencia la presencia de flamencos y de germanos en estas tierras, quienes sustituían a los españoles en ciertos menesteres ya fuese la artillería o la música, cosa natural para quienes guerra y música marcharon tradicionalmente en estrecha unión. Si los alemanes fueron los primeros que fundieron el cobre en las minas de Santiago de Cuba hacia 1540, en los Protocolos y Actas Capitulares aparece el nombre de Juan de Emberas (¿de Emberas o de Ambers? Más probablemente lo segundo que lo primero: el nombre de una ciudad que desempe-

ñó un papel preponderante en la época desde el punto de vista comercial y cultural). Así que era flamenco –como Carlos V– y tocador de tambor en la fortaleza de la Real Fuerza. En los Protocolos también aparece el nombre de Pedro de Gante, probando la estrecha relación entre flamencos y españoles en el siglo XVI, afirmando la anterioridad de los «atambores» en Cuba.

En la herencia española que inesperadamente recibieran los habitantes de la Isla desde los primeros años de la colonización había algo profundamente enraizado. En este abigarrado pueblo que brotaba de la Península se mantenía, por una parte, la secular y vigorosa tradición morisca, con su dosis de elementos africanos que resultaba decisivo en el uso de determinados instrumentos y en muy típicas maneras de cantar. Por el costado flamenco, a su vez, prevaleció en ellos el carácter peculiar de la música montañosa de las tierras germánicas y tirolesas difundidas en gran parte por los ejércitos mercenarios suizos y alemanes utilizados en el siglo XVI, los cuales se valían de ciertas flautas y tambores para fines militares.

En España, como en toda la región occidental del continente europeo, en lo que a tambores destinados a uso militar se refiere, se afirma que fueron utilizados primero por los Cruzados. Algunos historiadores en este punto nombran a Rolando –el famoso históricamente cruzado– afirmando que no usó tambores sino un corno, y de acuerdo con la *Chanson de Roland* original, Mirta Aguirre incluso expone una peculiar romanza tomada por Aurelio M. Espinosa⁸ sobre la muerte de Rolando en Roncesvalles, indicando que dicho corno de Rolando se suponía que fuese un cobo, quizás similar a los que usaban nuestros primitivos indios cubanos:

Carlo Magno, Carlo Magno,
nunca vinieras a España.
Perdiste tus doce pares,
tus doce pares de Francia.
Sopla Roldán en su cobo
y el caracol no sonaba;
tirado al pie de una Ceiba,
ya la vida se le escapa.
Su escudo está tinto en sangre,
en dos pedazos su espada.
Él se muere en Roncesvalles
y en París llora Doña Alda.
Carlo Magno, Carlo Magno,
nunca vinieras a España.

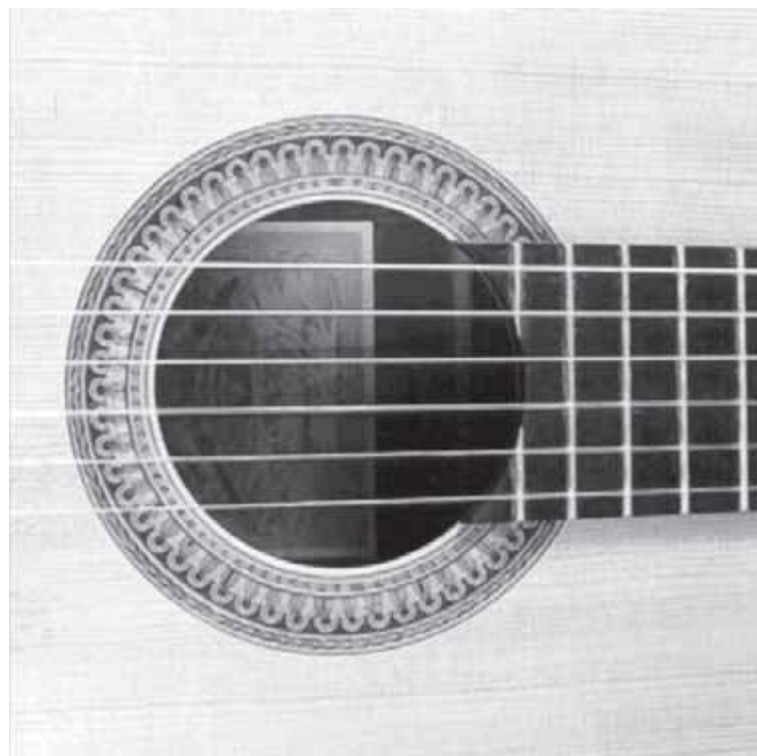
Pero de todas formas, los Cruzados conocían y utilizaron los tambores. Ellos los hicieron, dicen los historiadores, después de su encuentro con los sarracenos, mientras estos, a su vez, los tomaron de los negros africanos.



Arriba izq.:
Tambor, bombo y
tamborino.
Derecha: Cere-
monia taína.
Abajo: *Chanson
de Roland*.

Fernando Ortiz aclara significativamente ello diciendo que no siempre se ha admitido, especialmente con el «tambor militar de marcha», y que siempre se ha evitado reconocer el papel que desempeñaron las tropas negras norafricanas que los árabes o moros llevaron consigo a España en tiempos remotos. Se detiene el connotado investigador a explicar cómo los negros africanos estuvieron siempre presentes en las invasiones a la Península desde el siglo VIII, y se remonta a viejas historias olvidadas: Tarik, Jefe de los sarracenos en la invasión ocurrida en el siglo VIII, de quien se asegura que era negro; las tropas negras que acompañaban las victoriosas empresas de los almohades y los almorávides; y los negros que integraron la mayoría de los vencedores en la famosa batalla de Zalaca, perdida por Castilla.

Si el tambor acompañaba siempre a los negros en



sus actividades bélicas, como parece haber sido, no era extraño encontrar en España y en sus colonias –y por supuesto, en Cuba– una especie de tambor mucho más pequeño que el atabal actual muy usado por ellos. Los poderes mágicos atribuidos al mismo por sus primitivos poseedores –facultad de atraer el favor de los dioses en los combates– lo convertían en fuerte adversario del invencible Santiago Apóstol, guerrero invocado por los ejércitos cristianos con el mismo fin.

Y la anécdota narrada por el Padre Las Casas sobre la fuerte reacción tenida por los nativos antillanos cuando al Almirante se le ocurrió montar en su honor un espectáculo de danzas y tamborino indica que por lo menos por el Caribe –y hay datos de que también en el continente americano tenía el mismo efecto– los nativos adjudicaban al tambor y a sus parientes un significado similar. El mismo

Las Casas cuenta que en cierta ocasión, en pie de combate abierto contra los españoles, los indios: «...arremetieron con gran furia contra las barcas, metidos en la mar hasta cintura, esgrimiendo con sus largas varas, tañendo bocinas y un «atambor», mostrando querer defender la entrada en su tierra de gente a ellos tan extraña [...].»⁹

«¡Conjuros y hechizos!», dice Fernando Ortiz: «Para los nativos indígenas de América como para todo pueblo africano el tambor fue voz sobrenatural de magia y de guerra».¹⁰

El tambor era, además, símbolo de autoridad y por excelencia, instrumento de señales, y de aquí su primordial importancia militar. En la Europa occidental su función se establece de modo preciso: «...conviene que los atambores sepan tocar todo lo necesario, como caminar, recoger y dar arma, batérras, llamar, responder, adelantar, volver las caras, parar, echar bandos, etcétera».

Por esto es que era realmente cuestión vital en una batalla tomarle el tambor al enemigo a fin de impedir la comunicación directa, masiva, de las tropas. Por añadidura, y no menos importante, en ese tiempo equivalía a deshonor, a lo que actualmente significaría tomarle a un ejército su bandera. Por años se recordó la canción de lamento de los moros por la derrota en el año 1002 en Catalañazor¹¹ culpando de ello al atambor y repitiendo una y otra vez «Almanzor perdió su tambor». Una sonoridad retumbante era virtud no despreciable en lo absoluto en la guerra. En el *Cantar del Mío Cid* – primer monumento literario español escrito en el año 1140 – se menciona el efectismo atronador de los tambores en el asedio a Valencia por los moros. En el *Cantar II* del poema, Jimena, la esposa de Cid Campeador y sus hijas suben al alcázar, la parte más alta del castillo a contemplar la batalla: Izadas están las tiendas; ya rompe el primer albor.

En las huestes de los moros a prisa

suenan

/el tambor.

Contento está Mío Cid. Dijo: ¡Qué buen día

/es hoy!

Pero a su mujer del miedo le estallaba el corazón,

y las hijas y las damas también sienten

/gran pavor,

qué en lo que tienen de vida no oyeran

/tal retemblor.

Acaricióse la barba el buen Cid Campeador:

«De esto saldremos ganando, no tengáis miedo,

/no,

porque antes de quince días, si así place

/al Creador,

esos tambores morunos en mi poder tendré yo;

mandaré que os los muestren y así veréis

/cómo son.

Don Jerónimo irá luego a colgar tanto tambor en el templo de la Virgen, madre de Nuestro /Señor».

Pero las mujeres no estaban solas en su temor, también los yernos del Cid, que nunca se habían enfrentado en guerra a los moros, desconocían los tambores, según consta en el último Cantar, que cuenta la batalla del rey Búcar:

...y en las huestes de los moros los tambores van

/sonando

y por maravilla lo tienen muchos de aquellos

/cristianos

que nunca vieran tambores porque son recién

/llegados.

Más que todos se asombraban Don Diego y Don

/Fernando [...]

Fragmento interesante realmente, ya que si el Mío

Reyes Católicos las sucesivas guerras o enlaces reales establecieron contactos efectivos entre pueblos diferentes. La música, que tanto intervendría en los fastuosos cortejos con que se acostumbraba celebrar las nupcias de la realeza o las victorias militares, ampliaría su horizonte con nuevas perspectivas. Los instrumentos musicales mencionados en su testamento y la aparición de tres canciones francesas entre las pertenencias de la devota Isabel en el Alcázar de Segovia, demuestran, como señalan algunos autores, que la Casa Real de Castilla conocía el repertorio de la *chanson* de la escuela franco-flamenca de los duques de Borgoña, a la vez que se creaba el nuevo repertorio de villancicos profanos y canciones de música amatoria en la corte castellana. Ya hacía un gran rato que el «mester de clerecía» y el de «juglaría» se habían dado la mano en las canciones escritas indistintamente y en buen romance a María Inmaculada o a la dama elegida: desde las arcaizantes *Cantigas del Rey Alfonso* hasta el *Cancionero de Baena*, en tiempos de Juan II. Se afirma que fue el juglar español quien difundió por las distintas cortes de Europa la utilización conjunta de la pequeña flauta y el tamboril acompañante, contribuyendo a popularizar los dos instrumentos. Una vez terminado el período trovadoresco toda esa producción de los antiguos juglares, desarrollada en los momentos de mayor esplendor de la lírica galaico-portuguesa, serviría de base en gran medida al desenvolvimiento posterior de la música popular, que tan importante papel desempeña en la literatura española. En Cuba se percibe un eco de todo ello y a esto se agregan otras influencias, igualmente decisivas. Una vez más, la mezcla de elementos resulta determinante a la hora de analizar esta primera etapa histórica de la Colonia, en lo que a las incipientes manifestaciones culturales se refiere.

⁸ Mirta Aguirre, *Estudios Literarios*, p.12. Edit. Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, Cuba, 1981.

⁹ Cfr. Las Casas. *Historia de las Indias*.

¹⁰ Ortiz, *Op cit.*, t. III, p.80.

¹¹ Miguel del Toro y Gisbert, *Pequeño Larousse Ilustrado*, p.1179. Edit. Larousse, Buenos Aires, 1964.

¹² Ortiz, *Op.cit.*, t. III, p. 81.

Cid es de 1140, quiere decir que a principios del siglo XII castellano, cien años después de la gran batalla de Calatañazor ganada por los españoles, el tambor era todavía arma de combate de los invasores desconocida por muchos peninsulares.¹²

NOTAS

¹ Fernando Ortiz. *Los instrumentos de la música afrocubana*, t.V, p.33.

² Conviene no olvidar que España acogía entonces en su seno a inmigrantes de toda Europa; por cuanto la mezcla inicial de elementos étnico-culturales había venido ya produciéndose en la Península mucho antes de los viajes de Colón a América.

³ Los estudios hasta ahora realizados indican la existencia de dos grupos culturales básicos en la Cuba precolombina: uno no-ceramista, no inclinado a elaborar objetos de cerámica, los siboneyes, y otro ceramista (subdividido en *sub-taíno* y *taíno*). Se ha comprobado la existencia recientemente de un grupo intermedio llamado Grupo Mayarí.

⁴ Otto Mayer Serra. *Panorama de la música hispanoamericana*, p.146.

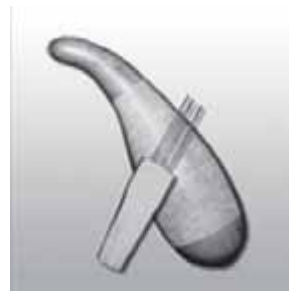
⁵ Kurt Pahlen. *Historia gráfica universal de la música*, p. 568.

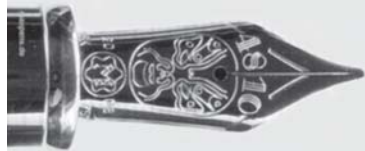
⁶ Cfr. Las Casas. *Historia de las Indias*.

⁷ En España, en lo que a música se refiere, se produciría un doble fenómeno: por el aislamiento de la Península y por el tradicional localismo de los más antiguos reinos –primeros territorios arrebatados a los moros– se desarrollarían las ya mencionadas características regionales. A la vez, debido a la política de expansión imperial seguida por Carlos V (Carlos I de España) se asimilaban influencias extranjeras. Todo ello resultó decisivo para el desarrollo de la música, tanto en el momento como posteriormente. A través de Flandes –lazos comerciales y políticos– llegaron a España influencias culturales diversas. Desde los tiempos de los

Arriba: Vihuela

Abajo: Güiro





¿Por qué **LA HABANA** no está en la esquina de **MI CASA?**

Cartas de Juana de Ibarbourou a Mariblanca Sabas Alomá

Zaida Capote Cruz

Investigadora del Instituto de Literatura y Lingüística. Ha publicado varios libros. Su título más reciente es *La nación íntima*.

Es apenas conocida la relación de Juana de Ibarbourou, una de las más notables poetisas hispanoamericanas del siglo XX, con los intelectuales cubanos de su tiempo. En la cronología que aparece en la edición conmemorativa de su obra por el centenario de su natalicio, apenas se consigna el otorgamiento, en 1951, de la Orden Carlos Manuel de Céspedes,¹ y en uno de los libros recientemente dedicados a su vida, la biografía novelada *Al encuentro de las Tres Marías*, el periodista Diego Fisher, luego de una investigación bastante exhaustiva en varias bibliotecas del mundo, e incluso una pesquisa notarial acerca de los convenios de donación de sus derechos de autor y la gestión de su obra, otorgados, respectivamente, al Estado Uruguayo en 1945, y a Dora Isella Russell en 1951, no menciona siquiera su amistad con alguno de los autores cubanos con los que la poetisa mantuvo, a lo largo de su vida, una cercanía estrechísima.² Tampoco lo hace María Gravina en su prólogo a una selección de poemas de Juana de Ibarbourou publicada en Cuba.³ El desconocimiento de la relación de Juana de Ibarbourou con Cuba trasciende también en algún trabajo que, refiriéndose a esta, ofrece datos ambiguos, como la afirmación de que recibió en Cuba la mencionada Orden,⁴ cuando en verdad le fue impuesta a Juana por Mariblanca Sabas Alomá en la Embajada de Cuba en Uruguay. En un artículo de Dora Isella Russell presentando a Mariblanca a los lectores uruguayos, aludía a esa amistad inmarcesible diciendo: «nadie que haya estado cerca de Juana ha podido ignorar quién era Mariblanca», y parece ser cierto, pues una amistad tan duradera y tan constante en su comunicación no podía pasar inadvertida a terceros.

Aunque salió del Uruguay apenas un par de veces en toda su vida –ninguna de ellas a Cuba, a pesar de sus ansias por conocer la patria de algunos de sus más grandes amigos– Juana de Ibarbourou mantuvo una amplia red de relaciones con intelectuales hispanoamericanos de gran valía y diversidad. Conoció a Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Dulce María Loynaz, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Juan Marinello,⁵ Alfonsina Storni y

Pedro Henríquez Ureña, entre otros, y recibió a muchos en su casa de Montevideo o compartió con ellos actos públicos, algo mucho menos frecuente, pues trataba de evitar a toda costa exponerse demasiado. Pero su casa llegó a ser, como ella misma comentara alguna vez, una suerte de ministerio cultural paralelo a las instituciones estatales uruguayas.⁶ Allí recibió a gente venida de todas las esquinas del mundo, y a quienes nunca llegaron hasta el sur los encontró Juana por vía epistolar: fue una ferviente correspondencia y escribía permanentemente, a conocidos y desconocidos. Su envío a Miguel de Unamuno de una carta presentándole su primer libro, *Las lenguas de diamante*, y exigiéndole casi una opinión sobre él, da fe de esa osadía suya, en su primera juventud, para apelar por vía postal a todo el que se le antojara. En aquella misiva, fechada en Montevideo el 29 de julio de 1919, Juana le dice a Unamuno: «me tomé la libertad de adjuntar en el mismo paquete uno para Manuel Machado, otro para Antonio Machado y otro para Juan Ramón Jiménez», para solicitarle enseguida su opinión: «Y otro ruego gran Don Miguel [...] ¿quiere usted decirme si mis versos le gustan? Yo no sé si esto constituirá para Ud. que tantas tareas tiene mucha incomodidad. Pero ¡deseo tanto su opinión! Y espero con ansias su respuesta». Y la respuesta llegaría, fechada el 18 de septiembre de 1919, y en ella ofrecía Unamuno una lectura crítica de los poemas y le daba algunos consejos a Juana, además de asegurarle que le haría llegar el libro a los otros poetas con su recomendación.⁷

No paraba mientes en presentarse y solicitar juicios, y aunque esta era práctica muy habitual en una época en que el correo satisfacía la mayoría de los contactos personales, la amplia herencia epistolar de Juana de Ibarbourou, dispersa en bibliotecas y archivos privados, da fe de la permanencia de un hábito arraigadísimo en ella: el de mantener largos y amorosos intercambios con sus amigos lejanos por esa vía.

Entre los cubanos con los que tuvo una estrecha relación podría mencionarse Mariano Brull, quien fuera embajador en Uruguay hasta el golpe de estado



Juana de Ibarbourou

de Batista, quien lo dejó cesante, luego de lo cual el poeta regresó a Cuba, enfermo, poco antes de morir. Sus amigos uruguayos lo despidieron con un emocionado homenaje.⁸ Constantemente Juana pide noticias a Mariblanca sobre Mariano Brull, de quien comenta en carta del 27 de septiembre de 1954: «es un amigo maravilloso, Mary. Aquí dejó cariños que son adoraciones. Yo quiero así, con adoración, a ese ser excepcional, tan fino y tan delicado, aparte del gran poeta que es. Su hueco no lo llena nadie. Como tú, Mariano *ha copado* el alma del Uruguay, y eso que en Montevideo, en apariencia tan abierto, raras personas llegan a constituir un ídolo. Y Mariano lo es, nuestro».⁹ Otros de sus afectos están con Juan Marinello, simbólicamente llamado, como ella misma había sido nombrada alguna vez y para siempre, Juan de América. También Dulce María Loynaz, quien la visitara en su casa de Montevideo, como dejara brevemente reseñado en sus memorias, donde refiere: «En Uruguay recuerdo la visita a Juana de Ibarbourou, y este es uno de mis más felices recuerdos. Me parece estar viendo retratada la sorpresa en su rostro emotivo, una sorpresa que lo embellecía, aún más de lo que ya era [sic]. Pero de esto se habló en su momento, y ya no hay más que hablar».¹⁰ Y otros aun: Conrado W. Massaguer, a quien le dedicara *La rosa de los vientos* «desde el umbral de la primavera de Montevideo, cordialmente»,¹¹ y Regino Boti, cuya correspondencia con Juana aparecerá pronto en libro.¹² Las cartas a Boti están fechadas entre 1928 y 1929 y comienzan, al parecer, con un entusiasta acuse de recibo, por Juana, del poemario *Kodak-Ensueño* y del ensayo *La nueva poesía en Cuba*, que le enviara el autor guantanamero.

Existen, dispersas en bibliotecas del mundo, otras muestras de la correspondencia de la poetisa: en la colección de papeles de Juana de Ibarbourou conservada en la Universidad de Stanford, aparecen

registrados, además de Marinello y Mariblanca, otros de sus correspondientes cubanos: José Cid Pérez, José Conangla Fontanilles, Rafael Esténger, Armand Godoy, Alfonso Hernández Catá, Mary Morandeyra, Ricardo Riaño Jauma, Pastor del Río, María Álvarez Ríos, Ofelia Rodríguez Acosta, Jesús Saiz de la Mora, Antonio Sánchez de Bustamante y Emeterio Santovenia, y en la Universidad Internacional de la Florida hay unas pocas cartas de Juana a la poetisa bayamesa María Catasús.¹³ Otra autora oriental, la por entonces jovencísima feminista Mariblanca Sabas Alomá, utilizó también con mucha frecuencia la vía epistolar para establecer vínculos con aquellos que admiraba. Se conserva, por ejemplo, una carta suya a Miguel de Unamuno, fechada el 3 de septiembre de 1922, cuando su autora tenía apenas 21 años.¹⁴ La precocidad intelectual de Mariblanca, sin embargo, era ya notoria: solía publicar poesía en periódicos y revistas, había dado a las prensas su opúsculo *La rémora*,¹⁵ y sería la más joven delegada al primer Congreso Nacional de Mujeres, celebrado en La Habana en 1923.¹⁶

Quién sabe si fue Boti quien animara a Mariblanca a escribirle a Juana de Ibarbourou o viceversa, lo cierto es que aquel admiraba la apasionada fuerza de los argumentos de la poetisa santiaguera y su juvenil arrojo. En nota introductoria al breve volumen, consignaría la confluencia entre el anticlericalismo y el feminismo y su entusiasmo por la obra propagandística de Sabas Alomá:

Porque detiene, porque paraliza, porque estanca, porque obscurece, porque deforma, porque mixtifica, para la Srta. Sabas Alomá el clero católico es la rémora. Y después de anotar en estas páginas los medios de que se vale la iglesia en su labor catequista, la estudia con respecto a la ciencia, la mujer y la virtud; la sigue en su rastro por la Historia; analiza cuán desastroso es el confesionario para la paz del hogar, y principalmente para la familia cubana; pone de relieve el acristianismo del clero; y termina examinando su situación personal frente a una cuestión religiosa.

La rémora es una tromba, una diatriba en ocho capítulos. A grandes males grandes remedios. No podría curarse un cáncer con agua de Colonia. La prosa de la Srta. Sabas Alomá es contundente, roja, turbulenta, desordenada; corta y rectifica; deprime y alza; ensombrece e ilumina. [...] Es prosa de libelo, que grita y enardece, que abofetea y alerta, que purifica y planta.

[...]

No con la conquista del voto y de los cargos públicos es con lo que la mujer cubana se va a regenerar ni a influir en los destinos de la patria; sino haciéndose el alma de acuerdo con la sana razón, apartándose del fanatismo religioso e inculcando en sus hijos, hermanos y esposos, claras ideas sobre el cumplimiento del deber en todo su cíclico aspecto.¹⁷

He citado ampliamente la presentación, por Boti, del verbo apasionado y combativo de Mariblanca para pergeñar, aunque sea ligeramente, el perfil de esa joven cubana ansiosa de participación ciudadana



efectiva, quien no solo dedicaba sus horas a escribir versos, sino también a la acción política y a la atención a problemas sociales de actualidad, que luego comentaría con febril entusiasmo y una repercusión popular increíble en las páginas de la revista *Carteles* a fines de la década del 20,¹⁸ y cuya amistad con Juana de Ibarbourou sobreviviría varias décadas, a pesar de las diferencias evidentes entre ambas. Mariblanca fue una mujer pública, periodista, feminista activa, y ocupó cargos políticos importantes en el Partido Revolucionario (Auténtico), en cuyos actos públicos participó como oradora en varias ciudades cubanas y a cuya campaña política prestó su imagen, que llegó a ilustrar cajas de fósforos en tiempos de elecciones.¹⁹ Su compromiso con el partido y con su líder, Carlos Prío Socarrás, la llevó al nombramiento de «Ministra sin Cartera» durante el gobierno de este. Ostentando ese cargo, fue nombrada Embajadora Extraordinaria del gobierno cubano en las ceremonias de transmisión del mando presidencial que tendrían lugar en Montevideo, ocasión en que —como ya mencioné— impulsó la Orden al mérito Carlos Manuel de Céspedes a Juana de Ibarbourou, en una ceremonia efectuada en la Embajada Cubana en Uruguay el 21 de diciembre de 1951. Por otra parte, la autora de *La rémora* no pareciera ser el mejor interlocutor para quien firmaría luego *Loores de Nuestra Señora* o *Estampas de la Biblia*. Centrémonos ahora en el comienzo de esa amistad epistolar que pudo completarse en los breves y escasos encuentros que tuvieron las dos. Su fiel amistad encontró fecundo campo de expresión en la correspondencia mantenida entre ambas a lo largo de varias décadas. A esa corres-

pondencia pertenecen las cuarenta cartas conservadas en los fondos del archivo literario de la Biblioteca Fernando Ortiz del Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor, más otras muchas, dispersas, como ya he dicho, en fondos de otras bibliotecas en el resto del mundo.²⁰

Las cartas, todas manuscritas, fueron enviadas por Juana de Ibarbourou a Mariblanca Sabas Alomá entre 1924 y 1967. Aunque esas son las fechas de los documentos conservados, puede que existan en algún reservorio documental misivas anteriores o posteriores, pues en la primera, Juana llama ya a Mariblanca «Querida Marita», lo cual supone la existencia de una relación previa.²¹ Juana había comenzado a publicar ya en revistas cubanas, hay colaboraciones suyas en *El Fígaro* en fecha tan temprana como 1922.²² Al presentar su primera colaboración en *Social*—un texto sobre el novelista uruguayo Vicente A. Salaverri—, el director literario de la publicación, Emilio Roig de Leuchsenring da cuenta de la vía por la que recibió la colaboración de Ibarbourou:



Mariblanca Sabas Alomá

Por conducto de nuestra estimada colaboradora y amiga, la brillante poetisa Mariblanca Sabas Alomá, hemos recibido de Juana de Ibarbourou, la ilustre escritora uruguaya, el presente artículo, escrito expresamente para *Social* [...] Otros originales nos promete también la insigne escritora, cuyo nombre es hoy tan conocido y admirado en Cuba.²³

Dos páginas más adelante aparece un poema de Mariblanca, «Año Nuevo», dedicado a Juana de Ibarbourou, y en el número siguiente uno de Juana, «Tierra árida», con una dedicatoria que reza: *Para Mariblanca Sabas Alomá, mi amiga*. Mariblanca daría luego como fecha de inicio de la correspondencia entre ambas, el año 1921.²⁴ En cuanto a la duración posterior del intercambio epistolar, puede asegurarse que pervivió, casi hasta la muerte de Juana en 1979, con idéntica apasionada cercanía. Se conserva en el fondo un ejemplar de *Perdida* al que se alude en las cartas, dedicado por Juana: «Aquí está, Mariblanca querida, el corazón ya tan melancólico de tu Juana que te adora. Montevideo, 1951. Y en ti, Mary, a nuestras hermanas Angelita, Magüi y Ursulita». También una carta de Mariblanca a Juana, de 1970, en que la urge a venir a festejar en Cuba el éxito esperado para la zafra de los Diez Millones, cuya culminación victoriosa se esperaba celebrar el 26 de julio de 1971 en la Plaza de la Revolución.²⁵ Una notación marginal en esta única página inicial de la carta que he podido ver, ruega perentoria: «Ven». Esa súplica, cuyo laconismo convierte en orden, sería un leitmotiv en la correspondencia entre ambas mujeres. Es permanente en las epístolas muchas veces dolorosas, confesionales casi, que Juana dirige a Mariblanca a

lo largo de todo ese tiempo. Y lo mismo la urgencia entrañable por la presencia de la otra, el atropello visible en márgenes copados de anotaciones, *postscripti*, *postdatas*, incluso sobrescritas encima del texto principal de la carta, por lo cual desentrañar el sentido del texto es labor ardua, aunque gratificante. Escribir en los márgenes, sobrescribir incluso, es práctica frecuente en la correspondencia de la poetisa uruguaya: su avidez de comunicación y de cariño, de la protección que significaba para ella confiarse en Mariblanca, se muestra en la gran profusión de notas, anotaciones marginales y *postdatas* que se mantendría durante el largo intercambio epistolar.

Conmueve asistir al diálogo (imaginado todavía, porque solo hemos podido escuchar una de las voces participantes en él) entre dos mujeres que estuvieron en el centro de su época: una como renovadora de la expresión femenina por su contribución poética inicial; la otra por su militancia en la defensa de los derechos de las mujeres y por su compromiso político.²⁶ Conmueve, decía, porque estas cartas destilan una profunda necesidad de afecto y comprensión, gran sed de amor fraternal y tal urgencia por conseguir ayuda a sus males (morales, físicos o económicos) que son un testimonio inigualable de la sensibilidad de la poetisa uruguaya y una declaración de primera mano de cómo fue su vida. Aunque evitara ella constantemente ser demasiado explícita respecto de su situación, su desesperanzada realidad asomaba continuamente en los pliegos desiguales de sus cartas, en la urgencia evidente de sus numerosos pedidos de ayuda y en ese agradecimiento emocionado tanto a las gestiones de Mariblanca por contribuir a paliar su situación económica, como a sus palabras de consuelo, bálsamo eficaz para dolores íntimos.

Mariblanca viajaría en dos ocasiones a Montevideo a encontrarse con Juana. Esta haría planes—siempre frustrados fatalmente por las adversidades más inesperadas— para venir a Cuba. Sus promesas, sus proyectos, sus relaciones con otros cubanos que pasaron por Montevideo, hacen de estas cartas un manojo de sinceras declaraciones de amor o de aversión (las menos) y un contundente testimonio de cuán ligada a Cuba terminó por sentirse esta mujer, que llegó a preguntarse dolorida, «¿Por qué La Habana no está en la esquina de mi casa?» y cuyo lazo con la isla provenía, sobre todo, del afecto por sus amigos cubanos y de la honda amistad que la uniera a Mariblanca, tan sinceramente, durante tantos años.

Juana de Ibarbourou ha acompañado a varias generaciones de cubanos, no sólo desde la publicación de aquellos poemas suyos en *Orto*, *Cuba contemporánea*, *El Fígaro*, *Social*, *Carteles*, *Bohemia* y hasta en *Romances*, ya a mediados de los 70, donde aparecieran en la sección «Poetisas de América», a cargo precisamente de Mariblanca, varios poemas suyos escoltados por las opiniones de Alfonso Reyes, Gabriela Mistral y Dora Isella Russell, e ilustrados con la foto tan célebre de Juana, mirando ensimismada a lo lejos, y el precioso retrato de Buscazzo, pórtico de *La rosa de los vientos*.

También en la sección «Biografía de escritoras americanas», Julieta Carrera había hecho un recorrido por toda su obra publicada hasta entonces, con valoraciones muy certeras, en la revista *Selecta*.²⁷ Y de seguro en una pesquisa más amplia pudieran hallarse colaboraciones suyas en muchas otras publicaciones periódicas cubanas o lazos con otros intelectuales de la hora. De hecho, un músico de la calidad de Ernesto Lecuona compuso varios *lieder* para cantar sus versos. Los poemas musicalizados son cinco: «Canción del amor triste», «Quiero ser hombre», «Señor jardinero», «La señora luna» y «Balada de amor».²⁸ Su célebre «La higuera» estuvo en los libros de lectu-



Manuscrito de Juana de Ibarbourou

ra de 5° grado de la escuela primaria durante muchos años, si no está aún, y *Había una vez...*, recopilación de lecturas infantiles realizada por Herminio Almendros que, junto con *La Edad de Oro*, de José Martí, ha gozado de una enorme difusión entre los pequeños lectores cubanos,²⁹ incluye fragmentos de sus *Canciones de Natacha*, escritas para la hijita de Pedro Henríquez Ureña, publicadas por primera vez en Cuba en 1924, en la revista *Social*.³⁰ Esa misma revista había dado cuenta de la aparición de *Raíz salvaje* con una nota firmada por Mariblanca en la sección «Los libros nuevos».³¹ Sin embargo, sorprende la ausencia de la poetisa uruguaya del catálogo de la colección Literatura Latinoamericana de la Casa de las Américas, que desde su fundación ha editado los clásicos de la literatura de la región, aunque Mario Benedetti la incluyó, claro está, en la selección *Poesía de amor hispanoamericana*, que ha tenido ya varias ediciones y acompañado igualmente a varias generaciones de lectores en Cuba.

Pero entremos en materia. La colección de cartas manuscritas dirigidas a Mariblanca Sabas Alomá

por Juana de Ibarbourou, atesorada en los fondos del Instituto de Literatura y Lingüística se inicia, cronológicamente, con una recomendación brevísima de *Tacuari*. Solo le dice: «Te recomiendo mucho, para que escribas y hagas escribir sobre él, este libro de un gran amigo y coterráneo. Pronto te envío carta larga. // Interesa por *Tacuari* a críticos de tu país», y al margen, inaugurando un gesto luego habitual en sus cartas: «Te pido esto porque el libro es buenísimo y hay que difundirlo».³²

Hay varias cartas sin fecha, entre las cuales una nos parece de singular interés por la confesión de un amor secreto. Quizás, tomando en cuenta las referencias a un pañuelo que la cubana le había enviado como regalo, podría datarse en 1937, pues Juana alude ya a la enfermedad de su esposo y al desastre económico de su casa. Allí le confiesa a su amiga lejana, medio en clave, la existencia de un amor irrealizado:

Luego, estas cosas dolorosas de mi casa (la gran enfermedad de él) apagaron el resplandor. Y lo mío, lo único mío, fue haciéndose más sombrío, pero no menos dichoso. Él ya exigía todo y yo no podía arrojar mi casa, mi casa en desastre económico, por la ventana, para ser feliz, cerrando los ojos a todo.

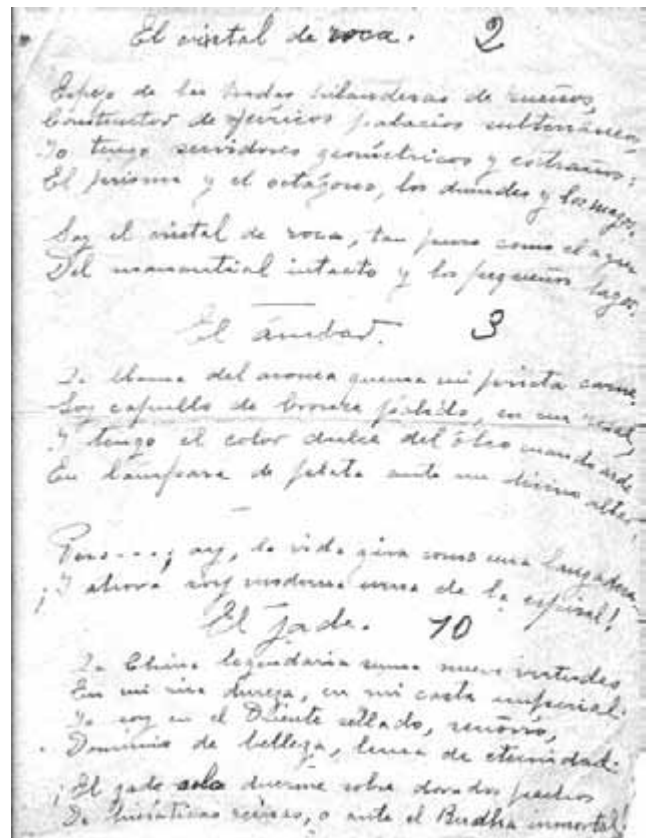
Tú quieres saber cómo se llamaba: Carlos. No hay hora del día que no rece este nombre, Marita, con desesperación, con remordimiento; qué sé yo, ya, confiarme.

Otra de las cartas sin fecha, seguramente de 1952, poco después de la estancia de Mariblanca en Uruguay, revela dos de las constantes de ese diálogo. Y pasa de la añoranza por la amiga ausente a tratar con ella temas del mundo literario, en un tono cordial, completamente confiado:

¿Qué haces, Mary muy querida? ¿Cómo se te porta el fauno? Aquí, la casa parece saqueada. Le falta luz y aire. Le falta tu presencia, Mary, que es luz y aire para mí. Me había hecho el propósito de ir a Cuba en abril o mayo. Esto me consolaba y me ayudó, en las primeras horas, a ser fuerte. Ahora se nos levanta una muralla que me deja desolada. Parece que de la Embajada –y por boca de la futura Embajadora– ha salido una noticia pavorosa, que ya está festejando con la risa de los chistes sabrosos, medio Montevideo. Laura Cortina fue avisada por Rosa Conde de que diez mujeres «importantes» del Uruguay serían invitadas oficialmente por el Gobierno de Cuba para su cincuentenario –¡Vieras la lista!

Juana misma había sido invitada por Dulce María Loynaz –por entonces presidenta de la Academia de Letras– para hablar sobre Martí en enero de 1953 y, una vez frustrada esa posibilidad, se abre la de viajar más adelante. A propósito de esa invitación, es posible que Dulce María le ofreciera a Juana su hospitalidad y esta, sintiéndose más cómoda con Mariblanca, la rechazara amablemente. Quizás se refieran a la autora de *Jardín* estas duras palabras, aunque el encontronazo quedó, al parecer, feliz, o al menos educadamente zanjado:

Esa señora me escribió una carta muy dura, resentida, agresiva y altanera. El que no aceptase



su egregia hospitalidad le cayó como un rayo erizado de clavos. Le contesté pacientemente, serena, muy digna, desde luego, y me volvió a escribir completamente amansada. Aquí se comenta en forma aguda el desplante comunista de Gabriela. Para mí es cosa nueva. No sabía que nadaba en esas aguas. Pero dicen que también en otras... Y en otras... Ya que hace política, ¿cuál es su verdad?³³

Su obsesión por Cuba asoma una y otra vez, fervientemente, en cada una de las cartas: «¡Como pensar en mi Cuba! Agradécele por mí a los que han tenido esa idea, y dales cualquier pretexto presentable. ¡Qué puedo hacer yo en ningún lado del mundo, ahora!», dice en la carta que hemos fechado en 1937, antes aludida. Y en una misiva de 1939 expresa: «Cómo me gustaría ir a Cuba, estar en tu casa, vivir unos días a tu lado. Pero aún no es posible, Negra. Tengo deudas sagradas a que hacer frente, antes que este tardío sueño de enfrentarme con el esplendor de la vida» y más adelante, en esa misma carta: «ya ves, Mary, qué poderosamente rica soy con el fiel cariño de todos ustedes. Cuba me tira como si fuera cubana neta en exilio. Ha de llegar un día... Yo ya sé que el tiempo tiene alas (Pongamos también que tiene infalibles motores). Iré». Unos años más tarde, en 1953, al referirse a la segunda invitación de Dulce María: «Me había hecho el propósito de ir a Cuba en abril o mayo. Esto me consolaba y me ayudó, en las primeras horas, a ser fuerte». En otra de ese mismo año, añade: «Yo iré a Cuba, Mary. Tal vez este año. Lo sueño. Iré con el favor de Dios». Tales planes para reunirse con sus «cubanos del alma»

reaparecen constantemente en la correspondencia. Claro, a veces se queja del medio intelectual montevideano y pregunta ansiosa por su espacio añorado, «¿En Cuba son así los escritores? ¿Es la misma miserable «condición humana» del libro de Malraux?». Podemos imaginar qué contestaría a esto Mariblanca, cuya brillante ejecutoria periodística contó siempre con amplio apoyo en el medio intelectual. Su amor por Cuba es infinito, y pasa, claro, por el entrañable afecto que le profesa a su amiga del alma: «Dame enseguida noticias tuyas, Mary. Y de Cuba. De Cuba que es mía también porque es tuya». Esa intensidad se percibe en cada una de las cartas de Juana de Ibarbourou, en cada declaración de fe, en cada uno de sus proyectos, perennemente postergados:

Mary mía; Mary del aire de mi casa; Mary de todos los rincones de mi casa; Mary de nuestra sangre; Mary del sueño en paz de mi madre... Mary, iré a Cuba (este es mi consuelo de tu ausencia y la extensión del continente). Pero no en las fiestas de abril, Mary. Sería un terrorífico tira y afloja con todas las gentes que quieren ir prendidas de mi vestido. Iré calladamente después, a estar con mi familia, a conocer Cubita bella, a estrecharle emocionada las nobles manos del Presidente,³⁴ a darle de rodillas, en su santuario, las gracias a la Virgen de la Caridad, madre de milagros).

Su amor por Cuba transita inmarcesible los largos años de cuyo transcurso da fe esta correspondencia y permanece invariable hasta luego del triunfo de la Revolución. En carta de 1960, confiesa: «Tú sabes como quiero a Cuba. Tú me enseñaste a sentirme cubana. Noche a noche rezo por la felicidad de esa patria, como sigo rezando por la salud de Fidel». El destino de Cuba la desvelaba permanentemente, justo antes del fragmento citado anteriormente, declaraba la incertidumbre de la hora y sus aprensiones:

Cuando Fidel pasó por Montevideo –una locura nacional– me hice llevar al aeropuerto, ya muy enferma. Ese poema que te adjunto, es la emoción de ese día inolvidable. Julito (tu Quique, Mary) se quería ir a Buenos Aires tras él. Es tal su magnetismo, su fuerza de caudillo, su atracción milagrosa, que enloqueció a todo el mundo. Ah, que no vaya a traer a América el comunismo soviético. No sé qué piensas al respecto, pero yo tiemblo pensando por mi parte, que eso pudiera suceder y que Fidel, el héroe por excelencia, el jefe que ha de quedar en nuestra historia rodeado de la adoración colectiva, pudiera errar, pudiera equivocarse o mancharse.

Y concluye, esperanzada, pidiendo noticias frescas y veraces a su hermana del alma:

Dime cosas verdaderas de Cuba y de Fidel. Las cosas se saben a medias o mal. Estoy orgullosa (y agradecida) de la conducta de nuestro Ministro de Relaciones Exteriores hacia Cuba, en la reunión de Cancilleres de Costa Rica. He visto que ahí ocupa esa cartera, brillantemente, Raúl Roa. Martí proteja a esos muchachos.

He ido repasando la pervivencia de su amor por Cuba, la inquietud por los sucesos políticos de cada

momento, expresa también en sus comentarios al que llama «el loco suicidio de Chibás»³⁵ o en las recomendaciones a Mariblanca para solicitar respaldo al gobierno de Fulgencio Batista, en 1952, quien le causara buena impresión en una visita que hizo a su casa de Montevideo a fines de los años cuarenta. Al parecer, ignoraba Juana la carta que Mari-



*Juan de Ibarbourou
A Regino C. Boti.
Cuba.
Gracias, amigo mío, por
su "Kodak - Cronómetro"
que refleja tan enigmática-
mente la naturaleza y en
algunas. Sea una delicación*

blanca había dirigido en octubre de 1934 a Batista en que lo trataba como adversario y que decía así:

Adversarios somos usted y yo desde que usted, dándole la espalda A LA REVOLUCIÓN DEL PUEBLO DE CUBA, escuchó el canto de las sirenas y puso las fuerzas de que disponía al servicio de la Embajada yanqui y del Gobierno de la reacción, ese que tantas veces lo injurió, lo amenazó, lo calumnió y lo combatió sin piedad y sin escrúpulos.

[...]

Nosotros tenemos la obligación de salvar a Cuba del caos y de la anarquía, tenemos la obligación de evitar nuevos derramamientos de sangre. Por encima de todos los agravios, por encima de todas las ambiciones personales, por encima de nuestro amor propio y de nuestro particular interés, está el pueblo de Cuba, está la historia.³⁶ Y lo mismo parecía querer ignorar la deposición de Prío por el golpe del 10 de marzo de 1952 –en 1956 le llegaría a Mariblanca la jubilación forzosa y el mandato de que no podría desempeñar cargo público alguno. Luego de un suceso desgraciado con los hermanos de Mariblanca, Juana la consolaba con ingenuidad: «es casi seguro que el Presidente Batista no está enterado». Por esas mismas fechas (apenas el 8 de abril de 1952, cuando todavía no se ha cumplido un mes del golpe), sueña Juana con ver a Mariblanca de embajadora en Montevideo. Y luego, dándose cuenta de que su ignorancia de la situación política de Cuba podría herir a su amiga, retrocede:

Anoche, pensando en tu llegada, me decía a mí misma que el destino no quiso que te viese en el esplendor de tu rango de Embajadora, tan digna, tan nuestra como entonces, pero solo con el esplendor civil de tu presencia e íntimos valores. ¡Todo sea por Dios! ¡Ah, si el General Batista te mandara aquí de Embajadora! No podrías aceptarlo. Tú eres su amiga y la política no es un juego personal, sino nacional y universal. Hay que servir a la patria, y son sus gentes más valiosas las que tienen que hacerlo, sin que eso sea claudicar. Tú sabes, Mary, que por tradición familiar yo pertenezco al partido blanco y soy

Facsimil de carta de Juana de Ibarbourou a Regino Boti

católica, apostólica y romana. El reverso absoluto del batllismo. Sin embargo, en las últimas elecciones voté con el batllismo, porque creía al pobre Mayo, el único hombre, de los candidatos en lucha, capaz de salvar al país en estos momentos cruciales. Yo sé que eres como hermana con el Dr. Prío, y cuánto él merece la lealtad de sus amigos. Pero aquí servirías a Cuba –tu Cubita bella, la de Martí, la de tus héroes–. Un sueño, el que pudieras venir de Embajadora. Pero a veces los sueños alcanzan las altas y poderosas voluntades. Perdóname si estoy equivocada. Jamás desearé sino lo que sea, para ti, digno y bueno.

En un *postscriptum* anotaría:

Tú sabes, Mary, que yo quiero mucho al Dr. Prío y que si te digo algo de poder ser Embajadora de Cuba aquí, es porque entiendo que el servicio de la Patria está por encima de todo lo personal. Y aquí te adoramos. La Embajada cobraría, contigo, su verdadero significado de amistad internacional. Quiero mucho al Dr. Prío, Mary. Pero el Gral. Batista también es mi amigo. Estuvo en mi casa creo que en los años 48 y 49 y dejó una óptima impresión de cultura e inteligencia.

Su relación con la política cubana, siempre de la mano de Mariblanca, era más bien superficial, como puede verse.³⁷ De hecho, en ocasiones confunde lealtades o siente que debe retractarse, por desconocimiento y para no herir a su querida amiga, como en una misiva de diciembre de 1934, en que se aventuraba a hacer un diagnóstico de la situación cubana y luego justificaba su exceso de entusiasmo:

Cuba tiene el mismo destino trágico de las mujeres hermosas y de las herederas millonarias. Debajo de todo el drama terrible y multiplicado que están Vds. viviendo, solapada y codiciosa, está, como en el Chaco, la garra yanki. ¿No lo creen así, Vds.? Esa política norteamericana, esa degeneración de la Doctrina Monroe (América para los norteamericanos), esas garras de tigre de la Enmienda Platt!

¡Oh, Marita, tu Juana politiqueando! Pero no, es sólo que me duele lo que le pasa a ese país tan querido para mí por ser el tuyo, por ser también el de un grupo de amigos que admiro y quiero.

Quién sabe si no sería precisamente Mariblanca Sabas Alomá, siempre activa en política, quien despertara la sensibilidad de Juana por este tipo de conflictos, pero lo que sí podría asegurarse a partir de la propia declaración de la poetisa uruguaya es que su interés por el destino de Cuba proviene de la cercanía de tantos amigos cubanos, y en ese conjunto Mariblanca ocupaba, quién puede dudarlo luego de la lectura de estas cartas, un lugar primado. No puede olvidarse tampoco el entonces futuro nombramiento de Juana como *Delegado Cultural Interamericano de Cuba en el Uruguay*, título rimbombante concebido por Mariblanca para conseguirle un estipendio de doscientos dólares mensuales y aliviarle sus perpetuos apuros económicos; un nombramiento sujeto a los avatares de la política doméstica cubana, siempre en peligro de ser suspendido por un cambio de gobierno. Al pare-

cer, fue una gestión bastante difícil y Juana, que había estado percibiendo el salario correspondiente desde agosto de 1951 (y sospechaba que Mariblanca estaba extrayéndolo de sus propios ahorros), se muestra apenadísima en octubre del mismo año. Desconcierta, todavía hoy, leer estas palabras:

Mary querida: no te comprometas por mí. Yo veo que es cosa muy difícil, casi imposible (no lo percibí al pedírtelo, tan alejada siempre de leyes, política y poderes) pero me está pesando terriblemente sobre todos mis sentimientos hacia ti y los más elementales, y los más sutiles, de la delicadeza. Tú y el Presidente están luchando y exponiéndose tal vez por un imposible. Recuerdo el cuento famoso de Madame de Beaumont «La Bella y la fiera» (¿Lo conoces?) (Una de las princesas le pidió al padre, que se iba de viaje, que le trajese una rosa. Lo hizo creyendo atenuar, así, la avaricia de las hermanas mayores que le encargaban joyas, pieles, encajes. Y en el desarrollo del bello cuento resultó la más exigente la humilde que pidió lo menos costoso y difícil: una rosa. Por ello sufrió mucho.) Algo distinto, esto; pero te doy mi palabra de honor que tuve la inconciencia de que le pedía a Cuba apenas una simple rosa ¿Qué torre, qué cosa de solución difícilísima ha sido en cambio?

Mary querida: deja esto, te lo pido con toda mi alma. Yo comprendo. Y agradezco y me golpeo el pecho, conciente recién de la enormidad.

La brevedad del tiempo que percibió el salario como embajadora cultural de Cuba y la inseguridad inicial del otorgamiento seguramente han contribuido a que sea este uno de los episodios menos conocidos de la vida de Juana de Ibarbourou. Como decíamos, su relación con Cuba es un territorio apenas explorado, y los documentos donde podrían encontrarse las pistas para definir más claramente la profundidad y alcance de esos lazos, permanecen guardados en archivos de Cuba, Uruguay y Estados Unidos, entre otros países. Esta muestra de su correspondencia con Mariblanca, si bien incompleta y discontinua, es un manantial de información interesantísima para el estudio de esas relaciones; pero no solamente hablan sus cartas del costado cubano de su vida y sus afectos. Hay también información numerosa y sincera acerca del mundo cultural uruguayo del momento, de los inconvenientes de su salud (el insomnio, la recurrencia al Amystal, una droga con que solía aliviar su crónico insomnio), de los problemas matrimoniales de su hijo Julio César y hasta revelaciones íntimas. Todo esto contribuye a dibujar un paisaje apenas conocido, apenas intuido desde hoy, cuando comienzan a salir a la luz los terribles momentos pasados por Juana en la intimidad de la casa familiar. La adicción de su hijo al juego, los amores prohibidos, la dependencia de los medicamentos, son temas que han ido emergiendo en los últimos años; sin embargo, en estas cartas se halla una suerte de declaración, aunque bastante críptica, de una situación anómala, insoportable, que nadie podría sospechar en una revisión somera de la cronología de su vida.



Juana de Ibarbourou

En efecto, 1953 aparece señalado como el año en que fuera proclamada *Mujer de las Américas* por la Unión de Mujeres Americanas, de Nueva York, recibiera la Orden de Eloy Alfaro, de Ecuador, y se publicaran por vez primera, en Losada, *Azor*, y por la Editorial Aguilar, la primera edición de sus *Obras completas*, a cargo de Dora Isella Russell.³⁸ Para quien revise la cronología preparada por Jorge Arbeleche para la edición en cinco volúmenes de las *Obras* publicadas con motivo del centenario de Juana,³⁹ este es uno de los mejores años de su vida; sin embargo, frente a las cartas se tiene la certeza de que la gloria pública no garantiza la felicidad íntima. La uruguaya se siente hermanada con Mariblanca no precisamente en el amor a la poesía, en la amistad, sino en el sufrimiento, y explica así la intolerable falta de noticias de su amiga querida:

Mary querida: creo que te pasa como a mí. Tú no puedes escribirme, porque no te sientes feliz, y, sabiendo que estoy en una ergástula, padeciendo Dios sabe cuánto, no quieres darme un dolor más, que siendo tuyo jamás sería superficial. Mi gallarda: yo estoy en la misma posición espiritual. ¿Contarte luchas, penas, derrotas? Deja que vuelva el sol y ya los comentaremos como anécdotas pasadas. Porque todo pasará, Mary, en esta rotación vertiginosa de las horas. Hoy nos toca lo sombrío. Confíemos en que la misericordia de Dios nos acorte la condena... puesto que somos condenadas de buena conducta.

La cercanía de estas dos mujeres, cada una popularísima en su ámbito, propició el encuentro de dos

países que ya habían mantenido vínculos en el pasado –imposible eludir aquí la mención al consulado uruguayo que ostentara Martí en sus días neoyorkinos– pero, en el plano personal, donde no suelen penetrar las indagaciones políticas o literarias, también Mariblanca constituyó un sostén para Juana en medio de las tempestades por las que debía atravesar silenciosamente, casi en secreto. Luego de la segunda visita de Mariblanca a Uruguay, el encuentro se hace cada vez más necesario, y cada vez más perentorios los pedidos de Juana, quien añora permanentemente la presencia, el consuelo de su hermana cubana, su refugio, su defensa ante la vida. No en balde la llama, en casi todas sus cartas, «Mi Gallarda», como si de Mariblanca dependiera su bienestar, su sobrevivencia. La relación entre ellas asume, por momentos, el tono de un gustoso *flirt* –como solía decirse entonces: Juana no solo masculiniza un poco a Mariblanca llamándola así, sino que la piropea, por ejemplo, comparándola con figuras masculinas: «Estás muy bien, Embajadora [...]. Más parecida que nunca al David de Miguel Ángel». Y su relación por momentos toma tintes levemente carnales: «Te beso las manos dedo a dedo». Mariblanca, en cada carta, le hace llegar aliento, le da las fuerzas de que carece para enfrentar la vida dolorosa de su casa. En sus visitas, se encarga incluso de resolver contratiempos familiares, de sanar heridas: «Mary: Julito está más cariñoso conmigo. Obra tuya. Hoy se ha venido con una bandeja de pechuga de pavo y jamón dulce. Dulces cosas para mi corazón».⁴⁰

Luego de la visita de 1951 en que Mariblanca le impuso la Orden Carlos Manuel de Céspedes, Juana escribe febrilmente, la sigue con cables, avisos, fotografías: a Río primero, a Lima después, y, finalmente, no pudiendo soportar por más tiempo la desazón por la falta de comunicación con su amiga, recurre a algunos fieles suyos para conseguir restablecerla:

Mary, acabo de pasarte un cable. Estoy intranquilísima sin noticias. Llegaron a La Habana el jueves de madrugada y hoy es domingo al mediodía y nada sé de Vds. Me he levantado estos días, pero hoy ya no he podido hacerlo, sin fuerzas. Mary, mi hermana: ¿qué pasa? Gente amiga (Pancho Nicola Reyes y Carlos Mir) buscan en Cuba una buena radio de aficionados para que yo pueda hablarte. Me desespera, Mary. Si no contestas mi cable me dirigiré a Secretaría de la Presidencia por noticias tuyas. Parece mentira lo que depende de ti mi fortaleza. Hoy no valgo dos céntimos.

Otro tema sobre el que las cartas de Juana ofrecen información de interés, aunque no alcanzamos totalmente a establecer su relevancia por nuestro desconocimiento del contexto, es el referido al mundo cultural uruguayo. Opina sobre sus contemporáneas a raíz de la aludida excursión a Cuba de un grupo representativo de escritoras uruguayas para los festejos de 1953; da cuenta de algunos malentendidos y conflictos de la Asociación Uruguaya de Escritores, como el controvertido asunto de las elecciones por la presidencia de la Asocia-



ción, en julio de 1951, que cito *in extenso*:

Aquí no hay novedades. Mañana estamos de elecciones para la nueva Directiva de la Asociación Uruguaya de Escritores y me voy definitivamente de la Presidencia, pues se ha trabajado mucho y bien, pero Paulina Medeiros (¿la recuerdas, muy fea, con el alma tan fea como la cara?) se ha cortado con lista propia, una semana antes de concluir el período legal, acusando estrepitosamente a la actual Directiva, que estaba estructurando el plan de una editorial, de hacerlo para su propio servicio. Como consiguieron un libro mío, con el Gobierno (el Ministro de Instrucción Blanco Acevedo) para editarlo y con su venta fundamentar, cimentar los fondos para el futuro y no se llamó a la Asamblea, ella, que es muy popu-

lachera, de cafés de barrios bajos, ha soliviantado a todos esos pseudo escritores que sueñan con publicar libros y no tienen cómo. Piensa que mis libros no me pertenecen ya, que no saco nada para mí y que accedí a esa gestión para ayudarlos en la difícil empresa de conseguir los primeros fondos. Como acepté la Presidencia a condición de no concurrir nunca a sesiones (consta en acta que di el nombre como punto de unión entre los escritores dispersos y peleados) ella en realidad no se ha vuelto contra mí directamente, sino en contra de la Directiva. Quería que encabezase las dos listas, pero yo elegí la de mis compañeros fieles y respetuosos de dos años. Está furiosa la fea mujer, y ha armado un escándalo enorme. Te mandaré nuestro boletín y el repartido que lanzó ella. Todo esto entristece, porque evidencia el mal barro de que está hecho el hombre. Ambiciones, envidias, luchas pequeñas y mezquinas. Nada bueno se puede construir así. Me da mucha pena estos trece compañeros, todos gentes de bien y de talento, que se tienen que enfrentar con una insultadora sin medida, pues como *nada tiene ya que perder*, ha adoptado una actitud descarada, plena de acusaciones falsas, que ha creado en la mesa de socios y en el pueblo un verdadero confucionismo [sic]. Mary: qué terrible es la ambición sin freno, el afán de publicidad a toda costa, el querer ser el personaje del momento, aunque después se derrumbe ella misma! Pero mientras tanto incomoda, «detiene una labor en marcha», ofende.

Este episodio provocó aquella desesperanzada pregunta acerca del mundo literario cubano y, eviden-

temente, le hizo mucho daño a Juana. Aunque, como ella misma aclaraba, no participaba en reuniones o asambleas, se estaba poniendo en entredicho la ejecutoria de aquellos con los cuales se sentía comprometida y, de paso, se dudaba también de su propia honradez. También en las fotos que acompañan las cartas, enviadas por Juana en páginas de álbum, con comentarios al margen, da testimonio jocoso de sus contratiempos: le ha pintado bigotes a una de las retratadas e indica a Mariblanca que se trata de ese «ente maligno» que quiso arrojar sombras sobre mi *Perdida*, Mary, tú lo recuerdas. (Por eso le puse bigotes. Que se aguante!).

En la cronología antes aludida advertimos aun otra carencia: en 1958 no se consigna el acto de proclamación del Comité Nacional Pro-Candidatura de Juana de Ibarbourou al Premio Nobel de Literatura 1959, debidamente documentado en el Fondo Mariblanca Sabas Alomá, pues Juana tuvo la ocurrencia de escribirle a esta –desde su retiro en Fraile Muerto– al dorso del plegable emitido para la ocasión. El acto, celebrado en el Estudio Auditorio del S.O.D.R.E. el viernes 12 de diciembre de 1958 a las 18:45 horas contó con las intervenciones de Laura Cortinas, presidenta del Comité Nacional Pro-Candidatura de Juana de Ibarbourou al Premio Nobel de Literatura 1959; el profesor José Pereira Rodríguez, en nombre de la Academia Nacional de Letras; el profesor Alberto Rusconi por el Instituto de Estudios Superiores y Héctor Silva Uranga, en nombre de la Asociación Uruguaya de Escritores. La clausura estuvo a cargo del Ministro de Instrucción Pública y Previsión Social, profesor Clemente Ruggia, como representante del Consejo Nacional de Gobierno. Se interpretaron canciones con textos de Juana, quien dedica el plegable a Mariblanca: «Recuerdo de inmenso cariño para mi Gallarda. Su Juana». La carta escrita al dorso, sin embargo, no da muchos detalles del acto, sino que se centra en la situación de Cuba y explica la estancia de Juana en Fraile Muerto, a donde se ha ido para recuperar su siempre en riesgo «salud de *papier-maché*». Son escasas, de todos modos, las alusiones al mundo literario uruguayo, pero un lector más avezado, mejor conocedor del contexto, quizás pueda conseguir datos de interés en la madeja de las cartas enviadas por Juana a Mariblanca.

En la decisiva visita de Mariblanca a Montevideo, en 1951, Juana de Ibarbourou la presentó del siguiente modo a la radioaudiencia uruguaya:

Hace treinta años, cuando empezó a ser mi amiga –¡oh, fiel Mari!– hacía versos como yo y periodismo como tantos. Por su talento, por su valentía democrática, por su ágil inteligencia política y social, siempre al servicio de ideales definitivamente limpios y superiores, fue ganando peladíos en esa inconmensurable Escala de Jacob, que es el éxito.

Unos nos quedamos en el verso, otros en el periodismo, y ella, con la hermosa cabeza erguida por sobre el grupo de sus amigos juveniles, ha llegado a esta plenitud victoriosa, que no la envanece ni desfigura, sino que la hace cada día más afinada, más humana, más Mariblanca.

Ha venido al Uruguay con su máxima condecoración cubana del prócer Carlos Manuel de Céspedes, con su investidura diplomática, con su prestigio de Ministro. Eso, para el mundo oficial. Pero lo íntimo suyo, lo permanente, son y serán sus amigos y poetas. Antes de tomar el avión ya me escribía: «¡Juana, tu tierra!... ¡Juana, ver a Sabat Ercasty, a Silva Valdés, a Emilio Oribe, y a Alfredo Mario Ferreiro, y a Dora Isella Russell, y a Gastón Figueira!... Y ver a Laura Arce y a todos los uruguayos que yo quiero desde hace siglos, porque los quiero con la tierra cubana de que estoy hecha, y esa tierra los quiere a ustedes aún desde antes de José Martí, tal vez porque muchas palmeras de las costas de mi patria se enfloraron con polen de alguna, o quizá de una sola, de tu país, que nos trajo el viento del Atlántico hace un puñado de centenares de años!... Y así se hizo este milagro de nuestro cariño para ustedes. Está en nuestra sangre querer a tus paisanos, Juana, y yo estoy cumpliendo así un imperativo de toda Cuba!...»⁴¹

Habría que agradecer a Juana esa cita pública de una carta privada, pues nos da el tono, el entusiasta cariño de Mariblanca por amigos comunes y compañeros de oficio. No cabe duda de que estas cartas incitan nuestra curiosidad y contribuyen a delinear no solo la amistad entrañable y cercanísima que unió en vida a estas dos mujeres de Cuba y Uruguay, sino a perfilar el paisaje cultural, político, emocional y cotidiano de la época en la historia de nuestros países.

Las cartas de Juana a Mariblanca ofrecen un amplio espacio de indagación y algunas posibilidades de resolver interrogantes acerca de la vida de Juana, pero también de establecer datos ausentes en los más documentados acercamientos a su biografía y



a su obra. Queda aún mucho por hacer, muchas preguntas que responder, pero hemos avanzado un tramo del camino en el conocimiento de estas dos mujeres, de este par de sombras ilustres de nuestras respectivas tradiciones, desnudas aquí, tantos años después, frente a nosotros, en sus sinceridades u ocultamientos, en sus anhelos y necesidades. La publicación ahora de estas cartas de Juana a Mariblanca, en lo que conseguimos la añorada edición de una correspondencia cruzada entre ambas y, ya más ambiciosamente, de la correspondencia de Juana con otros corresponsales cubanos, da fe del entrañable amor por Cuba de Juana de Ibarbourou, de cuya sinceridad al declararse «cubana neta en el exilio» nadie podría dudar luego de leer esta correspondencia.

Juana de Ibarbourou y Mariblanca Sabas Alomá. Foto: Cortesía del Instituto de Literatura y Lingüística

NOTAS

¹ Juana de Ibarbourou, *Obras completas*. Acervo del Estado. Edición de Jorge Arbeleche. Montevideo, 1992.

² Diego Fisher, *Al encuentro de las Tres Marías. Juana de Ibarbourou más allá del mito*. Investigación notarial: Blanca Bustamante. Investigación periodística: Diego Fisher. Aguilar, Montevideo, 2008. Ha sido llevado al teatro por Álvaro Ahunchain, en adaptación suya y de Fisher. Véase Jorge Arias, «Estreno. En busca de Juana de Ibarbourou. Al encuentro de las Tres Marías», *La República*. Montevideo, año 12, no. 3327, 14 de julio, 2009 (versión digital).

³ María Gravina, «Prólogo», en *Juana de Ibarbourou, Tómame ahora*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1982, pp. 7-12.

⁴ Véase la nota de presentación a su texto «La poesía de Martí», por Jorge Camacho, «La 'alucinante atracción' de Martí (Un texto de Juana de Ibarbourou sobre el autor de *Ismaélillo*)». En http://www.habanaelegante.com/Archivo_Marti/Marti.html

⁵ A Marinello debió, dice Juana, su trato con Martí, que la animó a divulgar la obra del cubano en su país. Véase «Martí juzgado por Juana de Ibarbourou», conferencia pronunciada en el Ateneo de Montevideo y publicada en *Orto* el 30 de enero de 1926, como parte de un dossier que incluía textos de Ciana Valdés Roig y Rafael Peralta Sagrera, además de la reseña de un homenaje realizado en Manzanillo en conmemoración del natalicio de Martí.

⁶ En su «Autorromance de Juanita Fernández», escribiría: «¡Qué sola y sola Juanita / en su casona vacía! / América por sus salas / pasa, y Juanita, perdida». Ese poema autobiográfico pertenece a *Romances del destino* (1955).

⁷ Apud Diego Fisher, op. cit., pp. 31-35.

⁸ Ricardo Luis Hernández Otero, «Mariano Brull, Jorge Mañach y una edición de José Martí en Francia», *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, número 20, pp. 93-98. En su texto de introducción a las cartas entre Mañach y Brull, Hernández Otero menciona el *Homenaje al Señor Embajador de Cuba Don Mariano Brull y Caballero con motivo del regreso a su patria*. Montevideo, Talleres Gráfica Comercial, 1953 (Reproducido por Imprenta Peñalver, La Habana).

⁹ Fondo Mariblanca Sabas Alomá, n. 29.

¹⁰ Dulce María Loynaz, *Fe de vida*. Letras Cubanas, La Habana, 2000, p. 214. En la cronología incluida en la *Valoración Múltiple* preparada por Pedro Simón, se alude a la visita de 1946 en estos términos: «Se encuentra en Montevideo con la poetisa uruguaya Juana de Ibarbourou, quien elogia sus poemas y los lee en un programa radial». Pedro Simón, *Dulce María Loynaz. Valoración Múltiple*. Casa de las Américas/Letras Cubanas, 1991, p. 729.

¹¹ El ejemplar se conserva en la biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística, con exlibris de Massaguer. Juana de Ibarbourou, *La rosa de los vientos*. Montevideo, Palacio del

Libro, 1930. Una carta de Juana dirigida a Massaguer se publicó en *Social*. La Habana, julio 1924, volumen IX, número 7, p. 8. Agradezco esta referencia, y otras más de las utilizadas en este trabajo, a María Eugenia Meza Olazábal.

¹² El volumen se titularía *Cartas de aquí y de allá. Correspondencia entre Regino Boti y Juana de Ibarbourou*, según afirma su compilador, Regino Rodríguez Boti. Véanse Agencia de Información Nacional, «Correspondencia entre Juana de Ibarbourou y Regino Boti», *Juventud Rebelde*. La Habana, 12 de julio de 2010.

<http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2010-07-12/correspondencia-entre-juana-de-ibarbouro-y-regino-boti>, también publicada en el sitio digital Cubarte.

¹³ Agradezco esta noticia a Francisco Rey.

¹⁴ Disponible en el sitio web de la Universidad de Salamanca.

¹⁵ Mariblanca Sabas Alomá, *La rémora. Estudio conceptual y analítico de la Religión en sus distintas fases, creadas por los que viven a costa del fanatismo*. Prólogo del Dr. Regino E. Boti. Imprenta «El Siglo XX», Habana, 1921, 56 pp.

¹⁶ El *Diccionario de la Literatura Cubana* (Letras Cubanas, 1980), en la ficha biográfica de Sabas Alomá, a partir de la información ofrecida entonces por ella misma, aporta más información sobre su vida: «Colaboró en *El Cubano Libre*, *Diario de Cuba*, *Orto* y *El Sol*. Fue fundadora del Grupo Minorista y de diversas organizaciones culturales progresistas. Siguió cursos de arte y literatura en México, de apreciación artística con Federico de Onís en la Universidad de Columbia (EE. UU.), de literatura española con Pedro Salinas en la Universidad de Río Piedras, Puerto Rico. [...] Asistió a diversos congresos femeninos en Cuba y el extranjero. En 1936 sufrió una breve prisión por ataques al jefe de la policía. Ha sido redactora de *Carteles* (1928-1933), *Bohemia* (1927-1930), *El País Excelsior* (1938-1940), *Avance* (1940-1946) y *El Mundo* (1961-1968). [...] Es autora de poemas vanguardistas, recogidos en la antología *La poesía moderna en Cuba en 1936* (1937), con prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez. Es redactora de la revista femenina *Romances* y colaboradora de *Bohemia*».

¹⁷ Regino E. Boti, «Para ante *La rémora*», en Mariblanca Sabas Alomá, op. cit., pp. 10-11.

¹⁸ Una selección de sus artículos fue publicada en *Feminismo. Cuestiones sociales. Crítica literaria. Artículos publicados en las revistas Carteles y Social, de La Habana*. Prólogo de Emilio Roig de Leuchsenring. Palabras de Alfredo T. Quílez. Editorial Hermes, Habana, 1930. Este libro tuvo una reedición hace unos años [Editorial Oriente (Mariposa), Santiago de Cuba, 2000].

¹⁹ A propósito de Juana, Pablo Rocca ha señalado cómo su rostro estuvo «siempre muy expuesto» (Cf. Pablo Rocca, *Juana de Ibarbourou, las palabras y el poder*. Agradezco al autor el envío de una versión digital de su libro); Mariblanca también aparecía continuamente en todas partes, su fotografía ilustraba la portada de su opúsculo *La Rémora*, y, muy a menudo, en las publicaciones de mayor circulación, ilustraba sus colaboraciones, como era usual en la época.

²⁰ En realidad, se trata de 40 documentos. En versiones anteriores de este trabajo hablábamos de 39 cartas —un informe de 1997—, pero luego se añadió el billete en que le pide a Mariblanca difundir Tacuarí; en otra —el artículo que, con este mismo título, publicamos en www.cubaliteraria.cu para anunciar la edición de las cartas en Uruguay—, de 42, pero al realizar la transcripción advertí que algunos fragmentos clasificados recientemente como misivas sin fecha, eran parte de otras cartas.

²¹ En el referido fondo Juana de Ibarbourou Papers, del Departamento de Colecciones Especiales y Archivos de la Biblioteca de la Universidad de Stanford, se conserva correspondencia entre 1910 y 1959, además de varias carpetas de cartas sin fecha. Es posible que se hallen allí las cartas iniciales de Mariblanca a Juana, y, casi seguro, algunas de las correspondientes a las fechas de estas que analizamos aquí. Sería magnífico poder establecer la corres-

pondencia cruzada entre ellas, pero no he conseguido aún acceder a esos fondos.

²² Hay aún otras más tempranas, como la aparición del poema «Rebelde» en *Orto* (Manzanillo, 26 de mayo de 1919), según me hizo notar Álvaro Pérez Trelles, a quien agradezco esta referencia y su empeño, desde el momento mismo en que le comenté acerca de su existencia en nuestro archivo, por lograr la publicación de estas cartas en Uruguay. En cuanto a las primeras publicaciones de Juana en Cuba, Ricardo Luis Hernández Otero me habló de una nota editorial de *Orto* adjudicándose la primacía de las colaboraciones de la poetisa uruguaya en la prensa cubana, que no he localizado aún. Puesto que las contribuciones de Juana en *Social* comenzaron en 1920 —año durante el cual publicó varios poemas y la referida carta de Miguel de Unamuno—, la disputa de *Orto* seguramente apuntaba a *Cuba Contemporánea*, en cuyas páginas Juana publicó el mismo poema, acompañado de «La hora», en ese mismo año de 1919. La presencia de Juana en la prensa cultural cubana fue frecuente y a veces en colaboraciones repetidas; en febrero de 1920, por ejemplo, publicaba en *Social* «Rebelde», «La hora» y «Vida-garfi». Fue en esta última revista donde colaboró más ampliamente y donde se incluyó la reseña de Mariblanca de su libro *Raíz Salvaje*, así como el estudio de Jaime Torres Bodet sobre su poesía, en abril de 1926.

²³ *Social*. La Habana, enero de 1923, volumen VIII, número 1, p. 24. La búsqueda de colaboraciones de Juana parece haber ocupado a Roig desde tiempo antes; en carta fechada en Santiago el 27 de mayo de 1921 Federico Henríquez y Carvajal parece responder a un encargo del director de *Social*: «No doy con la dirección de la Ibarbourou. Pero sé que basta su ya conocido nombre y reconocido numen para que la dirección casera huelgue». El 2 de junio, sin embargo, en misiva remitida también desde Santiago, pero escrita, curiosamente, en papel del Parque Hotel de Montevideo, y dirigida también a Conrado W. Massaguer, le envía a Roig las direcciones de Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou. Ambas cartas se conservan en el archivo de la Oficina del Historiador de la Ciudad, en el Colegio de San Gerónimo, agradezco a Nancy Alonso la noticia de su existencia.

²⁴ *Carteles*. La Habana, septiembre, 1929, p. 20.

²⁵ Dania Vázquez, de la biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística, localizó esta carta en la Biblioteca Nacional de España por el año 2000. Aprovecho aquí para dar gracias también a quienes han tenido a su cargo el fondo Mariblanca Sabas Alomá a lo largo de los años que dura nuestra pesquisa: Marta Pérez, quien lo describió y catalogó; la propia Dania, Janet Céspedes y Grisel González Albernal, actuales responsables del fondo, y a la investigadora Adis Barrio Tosar, quien compartió conmigo aquella incursión inicial en los papeles de Mariblanca.

²⁶ Juana misma había publicado muy tempranamente (1909) en *El Deber Cívico*, un periódico de su ciudad natal, al menos dos artículos bajo el título «Derechos femeninos», lo cual hace pensar al investigador Pablo Rocca, que existe la posibilidad de que planeara una serie sobre el tema, con una «prosa ensayística clara y hasta punzante, con ideas expuestas con fluidez y hasta con una alta cuota de coraje», aunque, quién sabe si por presiones externas o razones propias, renunciara a continuarla. Según el autor uruguayo: «Para la joven Fernández, “feminismo” era sinónimo de “mujer útil”, sujeto de algunos derechos, como el de escapar de la cárcel hogareña e intervenir en la actividad pública laboral. Nada más» En el ambiente provinciano de Melo, apunta Rocca, su propuesta es «un petitorio firme más que un reclamo llevado hasta las últimas consecuencias. Y sin embargo, esta rebeldía contra el aislamiento se volvía arrojo en el marco de la sociedad pueblerina y de cuño agrario». Cf. Pablo Rocca, op. cit..

²⁷ Julieta Carrera, «Biografías de autoras americanas. Juana de Ibarbourou». *Se/ecta*. La Habana, s.a., p. 4. Fondo Mariblanca Sabas Alomá, número 25.

²⁸ Luisa Campuzano me descubrió su existencia y Roberto Núñez Jauma, del Museo de la Música, localizó el álbum. Cf. Ernesto Lecuona, *Cinco canciones con versos de Juana de Ibarbourou*. International Music Pub., Cándido G. Galdo, Havana, 1940, 16 pp.

²⁹ La popularidad de este libro puede comprobarse en el número de ediciones: Hace más de treinta años tenía ya diez ediciones y dos reimpresiones (*Había una vez...* Gente Nueva, La Habana, 1975) y todavía hoy sigue siendo lectura habitual de los niños cubanos.

³⁰ «Canciones de cuna», por Juana de Ibarbourou. Para la niña Natacha Henríquez Ureña y Lombardo. *Social*. La Habana, diciembre de 1924, volumen IX, número 12, p. 14.

³¹ *Social*. La Habana, agosto 1923, volumen VIII, número 8, p. 45.

³² Fondo Mariblanca Sabas Alomá, no. 70.

³³ La sospecha de que se trate de una alusión a Dulce María es perfectamente justificable. El episodio entre Dulce María y Gabriela Mistral involucró también a Mariblanca, así que es muy posible que a ésta le pareciera excesivo también aceptar la negativa de Juana y su deseo de hospedarse con su vieja amiga. Véase Edmundo García, «Dulce María Loynaz: gente de palabra», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre 1992, p. 20. La versión de Dulce María, en carta enviada a Aldo Martínez Malo el 1 de agosto de 1976, cuenta: «La persona que sin yo saber nada había concertado un nuevo paseo con Gabriela, no era una fresca ni una intrusa. Era Mariblanca Sabas Alomá. [...] Cogí el teléfono y llamé al club donde se encontraban ambas y el recado que me mandó con un empleado era que el mar estaba muy lindo y que no se movería de allí para ver la fea cara de Chacón y Calvo. [...] Al tercer recado quien salió al teléfono fue Mariblanca. Debo decir que yo tenía cierta prevención contra ella, no por nada, sino por su cacareado ateísmo (creo que ahora se llama materialismo histórico). La coincidencia de ser ella la que había alejado a Gabriela de mi casa —cosa que pensé que habría hecho a propósito— me hizo recibir sus primeras palabras con otras más bien duras. Pero pronto me percaté de que estaba en un error. Mariblanca se hallaba tan angustiada como yo misma y no cesaba de repetirme los denodados esfuerzos que hacía horas estaba vanamente realizando por llevarse a la poetisa. Yo no conocía a Mariblanca, pero ya conocía a Gabriela, y comprendí que no había nada que hacer. [...] Pero hasta ahí llegó mi paciencia, cuando Gabriela llegó esa noche, halló una nota en su cuarto donde le decía que puesto que en mi casa no parecía sentirse a gusto, ya que aprovechaba todas las ocasiones para ausentarse de ella, era preferible que yo sacrificase el mío de tenerla allí, a su mejor estancia en otro sitio. Y al día siguiente, ella se trasladó a un hotel. En *Cartas que no se extraviaron*. Fundación Jorge Guillén/Fundación Hermanos Loynaz, Valladolid, 1997, pp. 109-110.

³⁴ Carlos Prío Socarrás.

³⁵ Eduardo Chibás, líder del Partido Ortodoxo.

³⁶ Fondo Mariblanca Sabas Alomá, 137.

³⁷ Rocca ha comentado, en el ámbito uruguayo, «su imperturbable complacencia con quien estuviera al mando del Estado, siempre». Véase Pablo Rocca, Op. cit..

³⁸ Dora Isella Russell, poetisa argentina radicada en Montevideo, prologó la edición de las *Obras completas* y obtuvo de Juana la autorización legal para gestionar los derechos de sus obras. Aunque Diego Fisher en la biografía citada se refiere a ella con antipatía, habría que ver de cuántos amigos dispuso Juana entonces, en la situación en que se

hallaba y qué significó para ella la amistad y la fidelidad, si puede hablarse así, de Dora Isella. Es una presencia permanente en la correspondencia con Mariblanca, y en el fondo conservado en el Instituto de Literatura y Lingüística hay también una carta de Dora Isella a Mariblanca, del 30 de junio de 1951. Sobre Juana, le comenta: «Nuestra Juanita recibió su preciosa condecoración mexicana; pero por grandes que sean cuantas honras le vengan, para ella están bien y son pocas».

³⁹ Juana de Ibarbourou, *Obras* (Acervo del Estado). Edición prologada, anotada y dirigida por Jorge Arbeleche. Instituto Nacional del Libro/Signos, Montevideo, 1992.

⁴⁰ En el Fondo Mariblanca Sabas Alomá se conservan también numerosas fotos de la última visita de Mariblanca a Montevideo, que podrían aportar más información, enriquecer o matizar las conclusiones que, a partir del análisis de las cartas de Juana de Ibarbourou, he ido adelantando aquí. Queda pendiente, asimismo, la lectura y análisis de las cartas de Mariblanca a Juana, imprescindibles para establecer definitivamente las calidades de esta relación.

⁴¹ Fondo Mariblanca Sabas Alomá, no. 29.





CUENTISTAS un pálido [y recortado]

Luisa Campuzano

Hace casi cuatro años preparé, para una antología de narradoras cubanas que iba a publicarse, y se publicó,¹ en Islandia, una especie de genealogía materna de las autoras contemporáneas, las que constituían la mayoría de las catorce escritoras recogidas en esa selección. Erla Erlendsdóttir, autora de la antología y destacada estudiosa de las letras hispanas, había decidido que el libro llevara dos introducciones: una que se refiriera específicamente a las narradoras que se dieron a conocer en los años noventa, que ella escribiría; y otra en la que yo hiciera un recuento de la tradición narrativa femenina en Cuba hasta fines de los ochenta. Las autoras incluidas en la antología son Dora Alonso, Esther Díaz Llanillo, María Elena Llana, Olga Fernández, Mirta Yáñez, Aida Bahr, Nancy Alonso, Marilyn Bobes, María Liliana Celorio, Laidi Fernández de Juan, Mylene Fernández Pintado, Anna Lidia Vega Serova, Karla Suárez y Ena Lucía Portela.

Lo que sigue es una versión algo actualizada –y vernácula– de lo que preparé para el libro publicado en Islandia, la cual, por lo demás, algo le debe a mi «ponencia» de 1984, sobre las narradoras cubanas de los primeros lustros del período revolucionario.²

Aunque en 2008 se conmemoró el cuarto centenario del poema épico *Espejo de paciencia*, del canario Silvestre de Balboa, con el que, entre piratas y contrabandistas, se inicia la literatura escrita en Cuba, lo cierto es que la literatura cubana en verdad arranca a fines del siglo XVIII, y se desarrolla intensa y conscientemente en el siglo XIX.³ Surge en la estela letrada del neoclasicismo y el romanticismo europeos, mas se piensa a sí misma en un ámbito político que impugna la condición colonial de la Isla.

El cuento literario es escaso en el siglo XIX. Sin embargo, ya las dos autoras que han encabezado en todo tiempo el canon femenino cubano, la Condesa Merlin (1789-1852), que escribió en francés y en Francia, y Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), que escribió en España, cultivan va-



riantes de este género.⁴ Merlin, celebrada autora de memorias, literatura de viajes, biografía y novelas, escribió alguna breve narración que podríamos leer como cuento,⁵ e hilvana en sus escritos, sucesivos relatos breves, independientes en sí mismos. Avellaneda, quizá la más notable pluma femenina de lengua española en el siglo XIX, propugadora de la igualdad de las mujeres, poeta, dra-

maturga, novelista, publicista, fue una muy apreciada autora de la vertiente romántica del género: la leyenda, que cultivó tanto en su temática europea, como en sus innovadores asuntos de Hispanoamérica y Cuba.⁶ A esta especie literaria también se dedicaron más adelante otras cubanas, como Virginia Felicia Auber y Pilar Lluy de Houston.

A fines del XIX, poetas muy conocidas, como Luisa Pérez de Zambrana, Aurelia Castillo de González y Mercedes Matamoros, y otras escritoras poco relevantes, como Luz Gay, Mary Elisabeth Springer y Avelina Correa, publican en revistas de la época algunos relatos breves. Pero ya iniciado el siglo XX, en los tres volúmenes del *Florilegio de escritoras cubanas*,⁷ reunido por Antonio González Curquejo –con un criterio de selección tan generoso que en él se incluyen ciento veintidós autoras y se recogen unos mil quinientos textos–, apenas hay cuatro cuentos.

Habrá que esperar hasta los años treinta del nuevo siglo para que las escritoras nacidas con la independencia de la Isla (1902), comiencen a dar a conocer una narrativa abundante, casi siempre muy comprometida con las luchas políticas, sociales y feministas; menos preocupada por la forma, transgresora y subversiva por su contenido y, a veces, también por su poética; protagonizada por mujeres

CUBANAS: RETRATO de familia

generalmente muy audaces, variadísima en su temática; pero plasmada sobre todo en novelas, y pocas veces, en relatos breves.

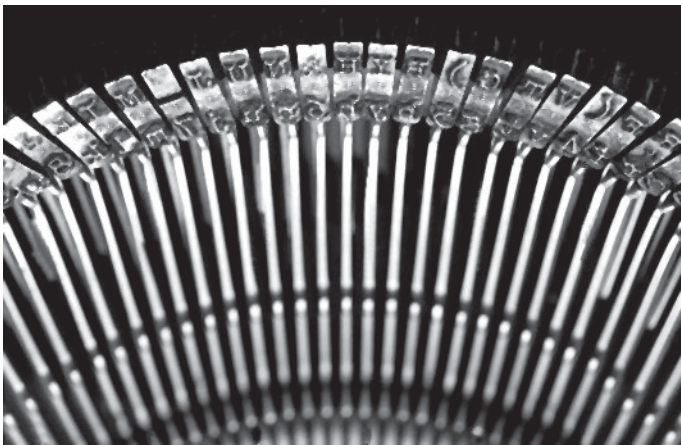
Si exceptuamos a Dulce María Loynaz, más valorada como poeta, y a Lydia Cabrera, considerada fundamentalmente como folclorista o etnóloga –las que, por lo demás, son las escritoras más importantes de esta generación, y figuras cimeras de la literatura latinoamericana–, el resto de estas narradoras, subestimadas por el canon nacional, invisibilizadas por la crítica, y ausentes de bibliotecas y librerías, sólo comienzan a ser estudiadas, dentro y fuera de Cuba, a partir del libro que les dedicara Susana Montero a fines de los ochenta,⁸ y de la disertación doctoral de Nina Menéndez, editada parcialmente.⁹ Algunas novelistas como Ofelia Rodríguez Acosta –feminista de obra literaria muy amplia y trascen-



dente– y Surama Ferrer, también publicaron libros de cuentos.¹⁰ Otras, como Lesbia Soravilla, solo dieron a conocer sus cuentos en diarios y revistas. Las que cultivaron el relato breve más asiduamente fueron Rosa Hilda Zell, que publicó un libro de cuentos de temática campesina,¹¹ y abordó en otros de sus textos la represión política; Cuca Quintana, que se ocupó del tema negro desde una perspectiva social, sin que por ello faltara cierto humor en sus cuentos; Fanny Crespo, narradora de marcado sello naturalista; Renée Potts, que ganó el premio más importante del género. Entre ellas se destaca notablemente Aurora Villar Buceta, quien publicó durante dos o tres décadas, en diarios y revistas, como las anteriormente mencionadas, numerosos cuentos de profundo contenido humano, en los que se abordan, con una gran sensibilidad y aguda perspectiva política, los contornos más violentos de los seres humanos y de la sociedad. En 1988 finalmente se recogieron en el libro *La estrella y otros cuentos* (*La Habana: Letras Cubanas, 1988*).

Lydia Cabrera (1899-1991), quien había viajado a París en los años 20 para dedicarse a la pintura, y se había interesado allí por el estudio de las culturas y religiones orientales, descubrió, a partir de ellas, la riqueza y la importancia de los valores del mundo afrocubano, universo simbólico con el que había convivido durante su infancia y adolescencia a través de los relatos y las conversaciones de las nanas





y sirvientas de su casa, antiguas esclavas¹² o descendientes de esclavos.

Los mitos de la cosmogonía yoruba –originaria de una amplia zona de la actual Nigeria y muy extendida en los países de América donde hubo esclavitud africana– se articulan a través de los *patakines*, relatos orales plenos de sabiduría tradicional y de intención moralizadora, que desarrollan las distintas peripecias o caminos de los dioses u *orishas*. Traídos y preservados por los esclavos y legados a sus descendientes, los *patakines* reubicaron su contenido en un nuevo escenario, lo poblaron con su fauna y su flora, y se expresaron en español. Su circulación fue tan intensa, que grandes personalidades de la naciente burguesía cubana de comienzos del siglo XIX se mostraron muy preocupados por la influencia de las nodrizas y nanas africanas en la educación de los niños blancos, no sólo por el contagio¹³ lingüístico que podrían producir en los pequeños, con la «contaminación» del castellano con voces y vicios de pronunciación africanos,¹⁴ sino por la transmisión de todo el imaginario africano: «cuentos maravillosos», «que hay hombres que tragan culebras, que hay otros que desde lejos pueden con yerbas y otros arbitrios sobrenaturales hacer daño a sus semejantes».¹⁵

Deseosa de distraer con ellos a su amiga, la narradora venezolana Teresa de la Parra, postrada en cama por una tuberculosis que va a acabar con su vida, Lydia Cabrera comienza a escribir relatos basados en narraciones afrocubanas, empleando en ello todos los recursos literarios, de modo que lejos de constituirse, a manera del folclorista, en mera reproductora de la tradición oral, se convierte en escritora, en narradora que guarda todo respeto y fidelidad a sus fuentes, al acervo cultural afrocubano que ha tenido ocasión de documentar en sus viajes a Cuba, tanto a través del reencuentro con quienes serán en el futuro sus devotos informantes, como de sus conversaciones y estudios con su

cuñado, Fernando Ortiz, el gran estudioso de las religiones y culturas afrocubanas, a cuyo trabajo se incorporará más adelante.

Trasladados del espacio de la cultura oral al de la cultura letrada, y traducidos al francés por Francis de Miomandre, sus *Contes nègres de Cuba* se publican en 1936 por Gallimard, y en 1940 en La Habana. A ellos les siguen ¿Por qué? *Cuentos negros de Cuba* (1948) y más adelante, *Ayapá: cuentos de Jicotea*, publicados en 1971, en Miami, adonde se exilia su autora tras el triunfo de la Revolución en 1959.

Más joven que las anteriores, Dora Alonso (1910-2001) ya era una premiada autora de cuentos y novelas antes de 1959, y muy conocida gracias a la radio, medio aún bastante novedoso a mediados de los años cuarenta, cuando comenzara a escribir para él. Pero solo publica libros después de la Revolución, a cuyas filas se incorpora. Hija de padre asturiano y de madre cubana, creció en un entorno de campesinos pobres o de modesta fortuna, donde las fabulaciones de los «cuenteros» o narradores orales, y después la radio, eran la distracción principal. Los escenarios, las tribulaciones y el modo de pensar de los guajiros son materia o substrato de su muy amplia y variada producción textual, en la que confluyen tanto la herencia de la tradición oral española, africana y criolla –con su carga de imaginación y fantasía, y su lenguaje lineal y directo– como el realismo y el compromiso político de la narrativa nativista o «de la tierra», que ocupó un importante espacio en la literatura cubana de la primera mitad del siglo XX. A más de *Tierra inerte*, novela que ganó el Premio Casa de las Américas en 1961, y libros de cuentos como *Ponolani* (1966) –donde, desde la perspectiva de una niña, se aborda el tema de la trata, de la esclavitud y de su legado–, *Once caballos* (1970), *Juega la dama* (1989) –cuaderno en que recoge textos cuyas protagonistas son mujeres o animales hembras–, también escribió muy variada literatura para niños y jóvenes –poesía, cuentos, novelas, teatro–, y fue periodista y autora de más de una docena de muy apreciadas radionovelas, algunas de ellas llevadas a la televisión. Una lectura feminista de sus textos ilumina el modo sutil, alegóri-





co y paradójico en que Alonso aborda la condición de la mujer.¹⁶ Después de 1959 también otras escritoras con amplia y variada obra desarrollada en décadas precedentes, como Renée Méndez Capote –autora de un clásico de la literatura cubana, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* (1964)–, y Loló de la Torriente –crítica de arte y periodista– dan a la imprenta nuevos títulos, y entre ellos, li-

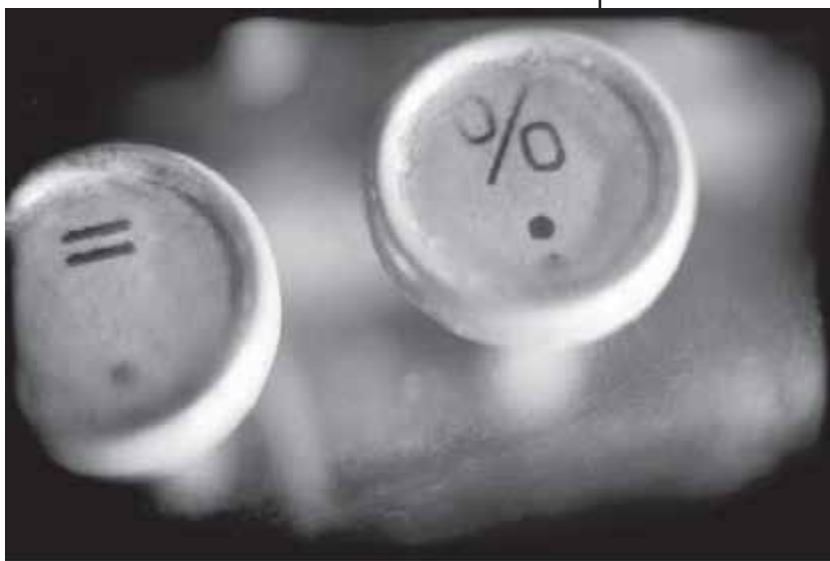
bro de cuentos. *El remolino y otros relatos* (1982), de Méndez Capote, recoge narraciones del presente en las que lo testimonial ocupa muchas veces el lugar de la ficción; y también dos textos de los años veinte –época en que había publicado su otro libro de relatos breves: *Apuntes* (1927). *Narraciones de Federica y otros cuentos* (1988), de Loló de la Torriente, reúne textos de más de cinco décadas, aparecidos en revistas o inéditos, que tienen como escenario las ciudades de México y La Habana.

Una entonces más joven generación de escritoras –nacida en los años treinta y cuarenta– se apresura a publicar cuadernos y libros de cuentos que dan nuevo curso a la narrativa femenina, aunque en ellos la condición de las mujeres no sea siempre un tema priorizado, a pesar de que ellas son las protagonistas de sus relatos. Porque lo que más interesa a estas autoras: Évora Tamayo (1940), María Elena Llana (1936) y Esther Díaz Llanillo (1934), es la exploración de otros modos de contar y el tratamiento de temas distintos a los que imponían los muy viriles «años duros», que privilegiaban un acercamiento realista al heroísmo de la lucha contra la dictadura recién derrocada por la Revolución, y a las batallas libradas para defenderla o para implantar los cambios que reclamaban la sociedad y el país.¹⁷

En *Cuentos para abuelas enfermas* (1964) y *La vieja y la mar* (1965), Évora Tamayo reúne textos contruidos a partir de una mezcla de absurdo, humor, horror, fantástico y parodia, en que también los personajes pueden ser animales, provenientes de narraciones infantiles o de fábulas. Casi veinte años después nuevamente humor, sátira y parodia proporcionan la perspectiva desde la cual Tamayo aborda la realidad, con todas sus debilidades al descubierto, en *Sospecha de asesinato* (1983).

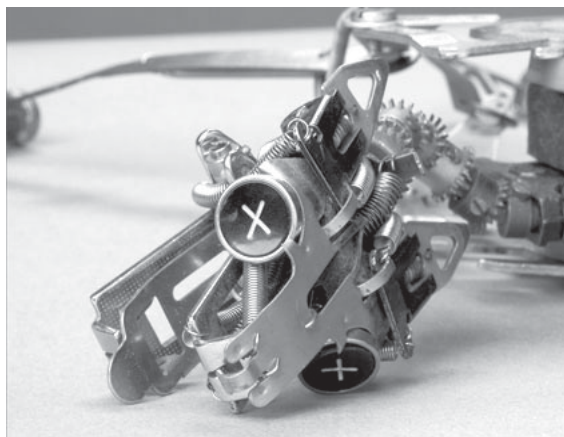
María Elena Llana establece en *La reja* (1965), desde los subtítulos de las secciones en que organiza su libro, las distintas opciones con que este se articula: «divertimentos», «narraciones», «hechos», las que se corresponden en buena medida con las líneas mayores a través de las cuales la narrativa de la época aborda su materia: libre vuelo de la imaginación, realismo, testimonio. En los cuen-

tos agrupados en la sección de los «divertimentos», Llana da muestras de su dominio del fantástico, que va a ser desarrollado plenamente, casi veinte años después, en su segundo libro: *Casas del Vedado* (1983). Con este título denota espacios de La Habana muy bien conocidos por los lectores cubanos: se trata de las hermosas residencias de un elegante barrio de la ciudad, antes habitadas por clase media alta y burguesía, que con el triunfo de la Revolución son parcialmente abandonadas, al exiliarse sus propietarios y quedar al cuidado de personas mayores de la familia. Estos serán los escenarios, los personajes y la época con los que magistralmente se construye un evanescente universo de fronteras permeables en que pasado y presente, realidad e irrealdad, vivos y muertos coexisten e interactúan. En libros posteriores, como *Castillos de naipes* (1999), *Ronda en el Malecón* (2004) y



Apenas murmullos (2004), Llana oscila entre el fantástico en estado «puro» o el «instrumental» –relacionado con la religiosidad afrocubana o distintos recursos mágicos y adivinatorios–, el humor negro, y el relato realista marcado por el absurdo de las propias situaciones abordadas.

Fiel siempre al fantástico «puro» –aunque en alguna ocasión se permita un toque de religiosidad afrocubana–, Esther Díaz Llanillo (1934) construye, desde la temprana publicación de *El castigo* (1966), un sólido corpus de narrativa fantástica. Escritos con gran cuidado, con mucha cautela, con una actitud racional que nunca será vencida del todo, en los cuentos de Díaz Llanillo lo onírico, un miedo creciente pero no avasallante, lo terrorífico en tono menor, lo inesperado, la confusión de identidades, tiempos y espacios, la quiebra de las certezas y el triunfo de la duda, señorean sobre ámbitos cotidianos de la persona, la familia y, en ocasiones, de la sociedad. Tras décadas de silencio, ha publicado tres libros excelentes: *Cuentos antes y después del sueño* (1999), *Cambio de vida* (2002), *Entre latidos* (2005). Mirta Yáñez (1947), la más notable narradora joven de los setenta, da a conocer en esa década dos cua-



ernos de cuentos: *Todos los negros tomamos café* (1976) y *La Habana es una ciudad grande* (1980), permeados de humor, imaginación, entusiasmo y simpatía. Pero en su tercer libro, de fines de los 80, *El diablo son las cosas* (1988), si bien se mantienen el espíritu y el tono coloquial siempre presentes en su discurso, la temática se centra más en los retos que plantean, sobre todo a las mujeres, los cambios sociales, el decursar del tiempo, las relaciones intergeneracionales y un motivo que se desarrollará ampliamente en la narrativa de los noventa: la emigración. Entregada por más de una década al rescate, estudio y edición de vidas y obras de mujeres cubanas –plasmados en antologías, ensayos, textos biográficos y testimoniales–, no publica otro libro de cuentos hasta bien comenzado el nuevo milenio: *Falsos documentos* (2005), y con él inaugura una nueva poética narrativa, más interesada en el hecho literario y sus derivaciones.

Las protagonistas (1977), de Nora Maciá Ferrer, constituye un primer intento por introducir en la narrativa del período revolucionario un tema de gran trascendencia: las mujeres de esa época. Pero los cinco breves relatos de este libro no pasan de ser un inseguro ensayo. Otro tanto sucede con los que Josefina Toledo y Omega Agüero (1940) consagran a esta temática, si bien en *El muro de medio metro* (1977), de ésta, están más presentes las múltiples contingencias de la vida social y familiar de la mujer. El primer libro de Agüero, *La alegre vida campestre* (1974), resulta de interés en el contexto general de la narrativa del período, por la perspectiva irónica con que aborda la temática anunciada por el título.

Hay que añadir a esta precipitada relación de cuentistas y temas de los setenta, su rincón oscuro: el relato policial en el que Nancy Robinson Calvet inaugura la autoría de la mujer con *Colmillo de Jabalí* (1973), también marcado por el humor que caracteriza parte de la narrativa femenina de entonces. El tema de las relaciones de pareja, siempre presente, adquiere mayor intensidad en los ochenta, con un acercamiento más enfocado en las complejidades, retos y cambios introducidos en la vida de las mujeres. Esta es la materia a partir de la cual Aida Bahr elabora sus dos primeros libros de cuentos: *Hay un gato en la ventana* (1984) y *Ellas de noche* (1989), donde sus personajes femeninos chocan con la incompreensión y los prejuicios instalados en la vida

doméstica y laboral de todos los días y las convenciones que pautan las normas de conducta por no pocas mujeres. Sin dejar de ocuparse de esta temática, en *Espejismos* (1998) y en *Ofelias* (2007), sus más recientes libros de cuentos, transita sospechosamente al fantástico, como si en muchos casos fuera solamente en este espacio irreal donde podrían encontrar respuestas sus agobiadas o desesperanzadas protagonistas. Por su parte, y en esta línea temática, Rosa Ileana Boudet (1947) –que antes había publicado una suerte de narrativa testimonial *Alánimo*, *Alánimo* (1977)– contribuye con dos libros marcados también por lo confesional: *Este único reino* (1988) y *Potosí 11, dirección equivocada* (2000). Y Chely Lima (1957), con un hermoso cuaderno de cuentos: *Monólogo con lluvia* (1982), le aporta una nota de frescura y de reflexión.



Atraída por el relato de escenarios históricos o imaginarios situados en el pasado –muy poco transitados por nuestras narradoras– Olga Fernández (1943) publica en 1989 un excelente libro de cuentos, *Niña del arpa*, con tramas complejas, trenzadas en torno a enigmáticos personajes femeninos, que se desarrollan en el largo tiempo de la Colonia, donde coexisten con autoridades españolas, africanos y criollos, viajeros o colonos ingleses y franceses. Y en 1990 da a la imprenta *La otra carga del capitán Montiel*, libro de cuentos cuya temática se centra en las luchas por la independencia de Cuba.

Por la misma época una excelente poeta, Excilia Saldaña (1946-1999), publica un singular cuaderno de narraciones: *Kele Kele* (1987), armado a partir de la recreación artística de los ancestrales *patakines*. Y también en los ochenta Daína Chaviano publica varios libros de cuentos de ciencia ficción, entre ellos, *Los mundos que amo* (1980) y *Amoroso planeta* (1983). A este subgénero, no muy frecuentado por mujeres, contribuye también Gina Picart con *La poza del ángel* (1990).

A inicios de los noventa, la caída del Campo socialista y la desaparición de la Unión Soviética produjeron en Cuba una drástica contracción económica que de inmediato tuvo repercusiones en todas las esferas de la vida.¹⁸ Y este es el contexto en que se produce el súbito crecimiento de narradoras, pre-



sente, primero, en antologías¹⁹ y, luego, con sucesivos libros de cuentos y novelas, en los mercados nacional e internacional. De modo que a la altura de los 2000 la calidad y volumen de la narrativa femenina es una de las marcas fundamentales de la literatura cubana actual. Los textos de algunas de estas autoras tematizan distintas dimensiones sociales de la crisis y su expresión en el ámbito privado, o abordan aspectos que antes se tenían por tabúes o que no se trataban. Pero otras escritoras, por lo regular más jóvenes, eluden toda referencialidad al contexto social como tal, y asumen un discurso de lo individual, del autoconocimiento y de la duda, que se expresa a través de formas de poderosa y notable creatividad.²⁰ Y junto a estas novísimas y posnovísimas, incrementan su producción o la renuevan cuentistas o poetas de generaciones anteriores; todas ellas deudoras, a sabiendas o no, de una más que centenaria herencia narrativa.

La Habana; noviembre 2008-octubre 2011.

NOTAS

¹ Raddir frá Kúbu, Smásögur Kúbanskra Kvenna, Erla Erlendsdóttir, ed., Reykjavík, 2009

² «La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia», en: *Primer Forum de la narrativa. Novela y Cuento. Ponencias*, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1984, s.p., ed. mimeografiada.

³ Hay, por supuesto, otra tradición literaria, la de la oralidad, en parte española, pero sobre todo de origen africano. En ella nos detendremos más adelante.

⁴ Cf. Castillo de González, Aurelia: «Esperemos», texto feminista ante diem que sirve de editorial al número del semanario *El Fígaro*, de 24 de febrero de 1895, dedicado a las mujeres intelectuales y artistas cubanas, donde se lee: «[estamos] orgullosas de llevar a nuestro frente una Avellaneda y una Condesa de Merlín» (p. 67). Cien años más tarde las compiladoras de la primera antología de cuentistas cubanas, también encabezan su colección con Merlín y Avellaneda. Cf. Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes (comp.). *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas. Panorama crítico (1959-1995)*. La Habana: Ediciones Unión, 1996.

⁵ Cf. «La evasión» en Condesa de Merlín: *Memorias y ficciones habaneras*. (Ed., introd. y trad. de este texto de Luisa Campuzano), La Habana: Ediciones Boloña / Academia Cubana de la Lengua, 2010, pp. 139-164; y Méndez-Rodenas, Adriana. «El archivo perdido: «L'Evasión» de Mercedes Merlín y el arte de la fuga». En: *Revolución y Cultura*, no. 2, La Habana, enero-abril de 2005, pp. 15-19.

⁶ Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tomo 4: Novelas y leyendas*. Madrid: Imprenta [...] de Rivadeneyra, 1870.

⁷ González Curquejo, Antonio (comp.). *Florilegio de autoras cubanas*. Introd. de Raimundo Cabrera. 3 tomos. La Habana, Imprenta El Siglo XX, 1913-1919.

⁸ Montero, Susana. *La narrativa femenina cubana entre 1923 y 1958*. La Habana: Editorial Academia, 1989.

⁹ «Garzonas y feministas cubanas en la década del 20: *La vida manda*, por Ofelia Rodríguez Acosta». En Balderston, Daniel y Guy, Donna J. (comp.). *Sexo y sexualidades en América Latina*. México: Paidós, 1998. Ver también Capote, Zaida. «Prólogo» a Rodríguez Acosta, Ofelia. *La vida manda*. Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 2008.

¹⁰ Ferrer, Surama. *El girasol enfermo*. La Habana, 1953; Rodríguez Acosta, Ofelia. *Algunos cuentos (de ayer y de hoy)*. La Habana, 1957.

¹¹ Zell, Rosa Hilda. *Cunda y otros poemas*. La Habana: Luz-Hilo, 1962.

¹² Recordemos que en Cuba la esclavitud fue mantenida hasta 1886.

¹³ Estas «fantasías fóbicas» sobre contagio y contaminación pueblan los discursos decimonónicos cubanos sobre la esclavitud a partir de la gran epidemia de cólera de 1833, de la que se culpó a los africanos. Cf. Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas: Excultura, 1996.

¹⁴ Cf. Rodolfo Alpízar. *Apuntes para el estudio de la lingüística en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

¹⁵ Luz y Caballero, José de la. *Testo de lectura graduada para ejercitar el método explicativo*. La Habana, Imprenta del Gobierno por S. M., 1833, p. 117-120.

¹⁶ Cf. Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. Londres y Nueva Jersey: Zed Books, 1997, pp.153-163.

¹⁷ Sobre la producción de los sesenta de Llana, Tamayo y Díaz Llanillo, cf. Garrandés, Alberto. *El concierto de las fábulas. Discursos, historia e imaginación en la narrativa cubana de los años sesenta*. La Habana: Letras Cubanas, 2008, pp. 116-128.

¹⁸ Cf. Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)*. La Habana: Unión, 2004, reimpr. 2010, 200-218.

¹⁹ Cf. Redonet, Salvador. *Los últimos serán los primeros*. La Habana: Letras Cubanas, 1993; Yáñez, Mirta y Marilyn Bobes (comp.). *Estatuas de sal... ob. cit.*

²⁰ Cf. Campuzano, Luisa. Ob. cit., pp. 142-168.



FELIPE ORLANDO: pintor, cosmopolita y mucho más

Retrato de Felipe Orlando. Foto: Cortesía del Museo Nacional de Bellas Artes.

Página de la derecha, arriba: Felipe Orlando. *Mujer y paisaje*, 1934, óleo/masonite, 61 x 46,5 cm, col. MNBA. Abajo: De izq. a derecha, sentados: Víctor Manuel, Amelia Peláez, Mario Carreño; y, de pie: Luis Martínez Pedro, Enrique Labrador Ruiz, José Gómez Sicre, Felipe Orlando y Cundo Bermúdez.

Israel Castellanos León

Ciudadano del mundo, exposición retrospectiva de Felipe Orlando García Murciano en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) permitió el re-conocimiento de un hijo pródigo de la vanguardia histórica cubana, reaparecido en el centenario de su natalicio.

No es que fuera desconocida o menospreciada la obra de este pintor, dibujante y grabador cuyo nacimiento la mayoría de las fuentes ubica en el Quemado de Güines de 1911.¹ Es que, hace rato, no se veía en Cuba una exhibición tan abarcadora y representativa de un creador que tomó parte en los principales certámenes y exposiciones colectivas de arte cubano, pese a no residir siempre en la Isla. Felipe Orlando tuvo una vocación de nómada, trashumante. Entre mediados de los cuarenta y 1951 radicó en Nueva York. De ahí pasó a México y en 1965 se trasladó a España, donde falleció a los noventa años de edad.

Desde su concurrencia a la Exposición Nacional de Pintura y Escultura de 1935 –en la cual obtuvo un premio–, Felipe Orlando participó con sus colegas vanguardistas en muestras que marcaron hitos en la historia del arte cubano. Una de estas fue *300 años de arte en Cuba*, considerada por Graziella Pogolotti como el primer intento curatorial de sistematizar la producción visual hecha en el país.

Otras exposiciones contribuyeron al «lanzamiento» del arte cubano en el extranjero: *Pintores cubanos modernos* (1944) en el MoMA; *Pintura cubana moderna* (1946) en el Palacio de Bellas Artes de México; *Arte Cubano Contemporáneo* (1951) en el Museo Nacional de Arte Moderno de París; y la *XXVI Bienal de Venecia* (1952), donde Cuba estuvo representada por primera vez, con una selección de notables pintores.

El palmarés de Felipe Orlando incluye otras exhibiciones colectivas de envergadura: *Plástica cubana contemporánea* (1954), más conocida como Antibienal franquista;² la consagratoria Sala Permanente de Artes Plásticas de Cuba (1955), abierta en el flamante Palacio de Bellas Artes de La Habana (hoy, MNBA); y el *VIII Salón Nacional de Pintura y Escultura* (1956), donde alcanzó otro lauro.



Con semejante trayectoria –esbozada aquí a grandes saltos–, Felipe Orlando no puede ser un desconocido. No, al menos, para quienes lo conocieron y/o han estudiado la historia del arte cubano. Pero sí es un artista preterido, y su versatilidad ha sido olvidada. Quizá por su relativo distanciamiento en las últimas décadas.

Relación con otros pintores modernos cubanos

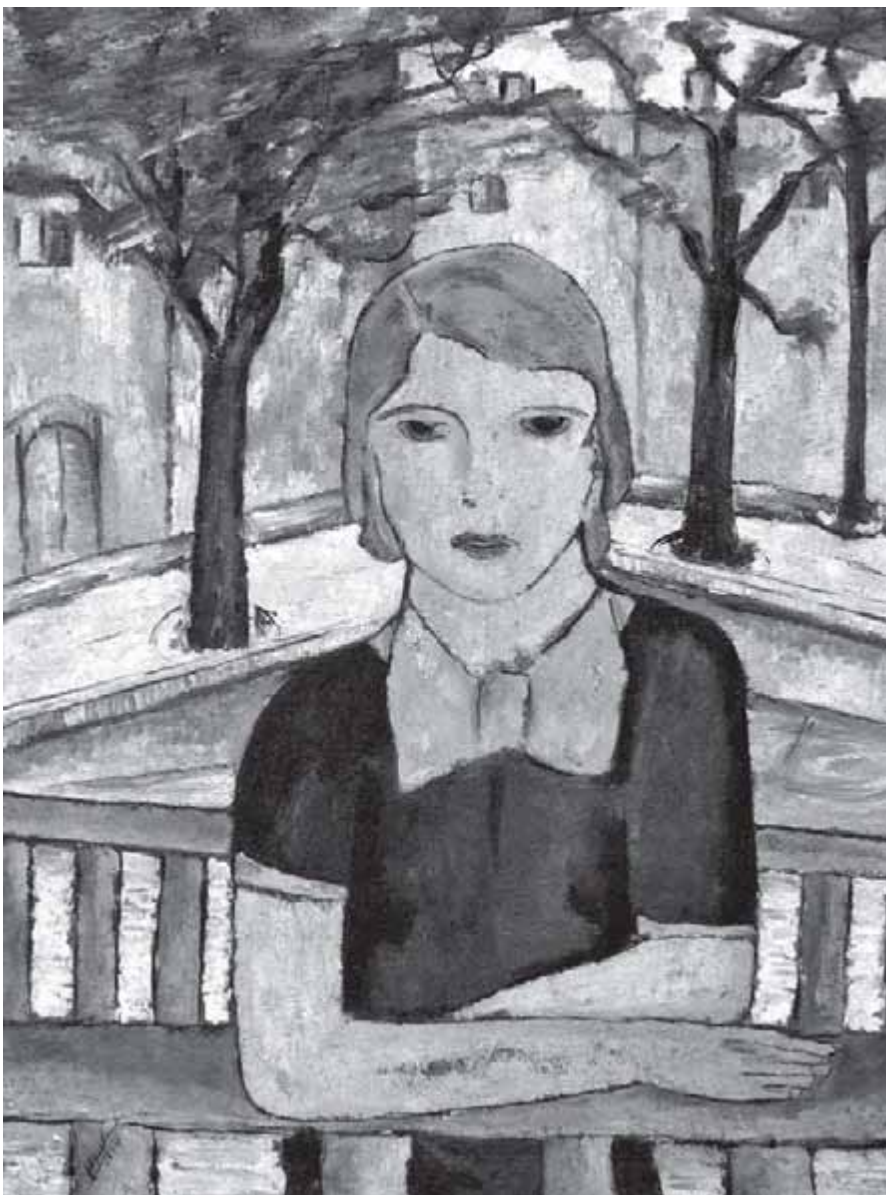
La retrospectiva (20 de mayo-1ro de octubre de 2011) tiene, asimismo, un aire nostálgico y de reencuentro por la inclusión de obras que Felipe Orlando dedicó a colegas vanguardistas ya fallecidos cuando él realizó tales pinturas. Una de estas se nombra *Homenaje a Roberto Diago* (1977) y, otra: *A la buena memoria de mis compañeros Eduardo Abela, Jorge Arche, Juan David, Roberto Diago, Carlos Enríquez, Wífredo Lam, Víctor Manuel, Amelia Peláez y Fidelio Ponce* (1983). Algunos aludidos eran visita frecuente en casa de Felipe Orlando, y viceversa. Con dos de ellos tuvo una relación muy especial, por iniciadora. Llegado a La Habana hacia 1928, Felipe Orlando trabajó como rotulista de cine, ilustrador de publicaciones periódicas, telegrafista, y se acogió prontamente al manto protector y magisterial del habanero Víctor Manuel García, con quien compartió un atelier de pintura al cual asistía Jorge Arche.

Según afirmó el hijo de Felipe Orlando: «a mediados de los años 30 mi papá iba a un taller que tenían Arche y Víctor Manuel donde aprendió a mezclar colores y otras técnicas. Estas «clases» constituyeron su único aprendizaje: siempre fue autodidacto».³ Además, el crítico Guy Pérez Cisneros ubicó a los villa(cia)reños Arche y Felipe Orlando en la órbita «victormanuelina», emplazándolos en un hipotético espacio liderado por el autor de la *Gitana tropical* e incluido en un salón imaginario de arte cubano.

Guy relacionó la obra de Felipe Orlando con el «concepto estético» de Víctor Manuel, pero reconoció que el influjo era «puramente formal». Quizá por la presencia de mujeres lánguidas, estilizadas, un tanto primitivistas y frontales. Pérez Cisneros también observó que el «discípulo» «supo ver con provecho el monocromatismo manuelino seguido por la orgía del color de Mariano».⁴ De modo que no lo redujo a mero epígono.

Sustrato «primitivo» y coleccionismo

De sólito, la producción figurativa de Felipe Orlando ha sido identificada con lo primigenio. «Su pintura es una expresión muy depurada y muy sinceramente ingenua de su mundo interior. Nunca se quiso engañar a sí mismo, y su obra ofrece una pureza muy rara en nuestro arte moderno. Que no se entienda por esto que carece de recursos o de conocimientos plásticos», acotó el propio Guy.⁵



Arriba: *Doble retrato*
(*Retrato de Concha y*
David), 1943, óleo/
tela, 127x76,5cm,
col. MNBA.

Abajo: Felipe Orlando
y Leonel López-Nussa
en Nueva York.



La asociación con lo ingenuo, lo «primitivo» o lo «mágico cotidiano» ha tenido lugar tanto por los temas –varios de ellos conectados con el universo lúdico infantil: el circo, los muñecos, el carrusel–, como por el tratamiento visual correspondiente, escorado a la espontaneidad, alejado de los cánones academicistas.

Por ello no es de extrañar la identificación visceral de Felipe Orlando con su colección de piezas precolombinas, que finalmente donó a un museo temático en Benalmádena. Una ciudad malagueña de la que fue hijo adoptivo y donde murió, en 2001.

Llegó allí hacia 1968, y convenció al alcalde en funciones de crear un museo que contendría su colección de arte precolombino y otras piezas arqueológicas halladas en Benalmádena. La única condición que puso Felipe Orlando fue ser director y conservador vitalicio del Museo. Así, no se alejaba de la colección atribuida a su abuelo español.⁶ Al punto que el espacio museístico y la residencia particular compartieron el mismo edificio.

Tras su reapertura, el Museo tomó el nombre del artista cubano, que con los doscientos setenta y cinco objetos donados fue el principal tributario de la colección prehispánica de la institución. Felipe Orlando gestionó, además, préstamos y otras dona-

ciones que enriquecieron las salas del Museo, inaugurado en 1970 y reacondicionado en 2005.

El tesoro global, uno de los más considerables de su tipo allende América Latina, es representativo de las culturas mesoamericana e incaica. Es una colección integrada por piezas artesanales y objetos domésticos procedentes de diferentes países –México, Perú, Nicaragua, Colombia, Ecuador, Honduras, Costa Rica, República Dominicana– e incluye reliquias femeninas dedicadas a la fertilidad.

Como Servando Cabrera Moreno –que tampoco trabajó la escultura–, Felipe Orlando desarrolló una afición por el arte autóctono y tridimensional de otros países. Pero, a diferencia de aquel colega y compatriota, él sí pudo ver materializada su aspiración de un museo que albergara y expusiera las figuras coleccionadas.

De lo figurativo a lo abstracto

Su trabajo en el Museo de Benalmádena no impidió a Felipe Orlando continuar su labor pictórica. Así lo mostró la retrospectiva del MNBA, contenitiva –entre otras– de pinturas realizadas en los años setenta y ochenta. La muestra fue, también, una oportunidad invaluable para visualizar coherentemente varios momentos de la obra de Felipe Orlando, como su pintura abstracta y su impronta gráfica, menos conocidas en Cuba.

La exhibición mostró exponentes de su trabajo con la serigrafía y el linóleo sobre papel, donde pudo experimentar con la variedad de formas, colores, composiciones, llegando a superponer figuras y manchas. Pero el acento de la retrospectiva estuvo en el Felipe Orlando pintor, con obras clave como *Mujeres* y *paisajes* *Homenaje a Palestrina*, premiadas en los referidos certámenes nacionales de 1935 y 1956, respectivamente.





A través de pinturas que el MNBA no exhibía en sus salas, y otras pertenecientes a colecciones privadas y de familiares, la exposición de Felipe Orlando trazó un discurso esencialmente lineal que pautó un recorrido cronológico, evolutivo. Aunque también cabría decir: genealógico.

Su paleta mutó los colores grises y fríos por los cálidos. Tras su viaje a Haití, su colorido fue «del Caribe», según hizo notar su hijo.⁷ En el arco temporal de los años treinta a los ochenta del siglo pasado, se verificó el tránsito de un pintor figurativo ya conocido en Cuba a un pintor abstracto prácticamente desconocido en su país natal.

Fue una transición gradual. Partió de obras donde las figuras femeninas protagonizaron composiciones de fondos paisajísticos o interiores hogareños aún icónicos, y culminó en el desdibujo total de la forma central, pasando por la disolución en manchas del *background*. Si se mirara des-

de este punto de vista, se advertiría una suerte de genealogía.

Es interesante cómo el artista fue desasiéndose de la sombra tutelar de Víctor Manuel, del peligro del amaneramiento o el cliché. Felipe Orlando fue negando los géneros inscritos en la tradición de la pintura, como el retrato, el paisaje, el bodegón o la naturaleza muerta. Sus retratos (bi) personales, y en varios casos intimistas no solo por el contexto interior sino también por la cercanía familiar, evolucionaron a unos rostros en los que la individualidad quedó diluida por la indefinición de los rasgos faciales.

La pincelada se tornó más suelta, los empastes cobraron mayor relieve o espesura, los colores se contrastaron por el uso de la complementariedad, el entorno paisajístico o arquitectónico hizo mutis. Felipe Orlando arribó a una expresión visual



sin-tética que rompió con la figuración al uso; pero no renunció a la sintaxis de una forma centrada que, si bien ambigua, se distinguía de un fondo igualmente abstraído, gracias a diferentes matices o texturas.

Los escarceos abstraccionistas que hizo en las pos-trimerías de los años cuarenta y sus consecuentes formulaciones abstractas, permiten recolocar a Felipe Orlando entre los exponentes de la vanguardia histórica criolla que exploraron tempranamente la abstracción y se insertaron en la *mainstream* internacional. En el caso de este pintor, con unas propuestas visuales que pusieron a contribución tanto las manchas cromáticas informalistas como el palimpsesto y lo matérico.

La exposición retrospectiva también puso en evidencia el sostenido interés de Felipe Orlando por la mujer y el arte de los sonidos, temas no pocas veces amalgamados. La representación del piano, la tiorba y el arpa, así como la dedicación de una pintura al compositor renacentista italiano Giuseppe Palestrina –cuya obra está considerada el *summun* del contrapunto vocal *a cappella*–, indicaron una inclinación hacia la música que es inusual en la

Arriba izq: *La casa de las carolinas*, 1943, óleo/tela, 57x47cm, col. Dr. David García Barreto.

Derecha: *La pianista*, ca. 1945, óleo/cartón, 28x38 cm, col. MNBA.

Abajo: *Parque*, sin fecha, óleo/tela, 41x51 cm, col. MNBA





Arriba izquierda:
Naturaleza muerta,
s/f, óleo/tela,
61x76 cm, col. MNBA.
Arriba derecha:
Naturaleza muerta,
ca. 1949, serigrafía,
30x34,8 cm,
col. MNBA.
Abajo: *Mujer con los
brazos cruzados*,
ca. 1949, serigrafía,
30x34,8 cm,
col. MNBA.

plástica cubana del período: década del cuarenta a la del ochenta.

También pudiera identificarse con la tendencia a la abstracción. Como es oportuno recordar, el sonido resulta abstracto sin letra acompañante. Y la notación musical deviene en lenguaje visual abstracto para quien no conoce solfeo. De cualquier manera, Felipe Orlando era melómano. Utilizó «fondos musicales» para pintar y llegó a escribir varios programas sobre música latinoamericana, transmitidos por Radio Universidad de México durante casi veinte años.

Artista visual y escritor

Felipe Orlando fue un autor con varias inquietudes artísticas. Ello quedó perfectamente expresado en el título de su anterior muestra personal en Cuba: *Búsquedas* (1986). Una muestra que no alcanzó a exhibir los platos cerámicos del artista ni los diseños de telas que él estampó serigráficamente para – el más tarde galerista– Roland de Aenlle.

En la mencionada exposición de telas y cartulinas, realizada en el Palacio del Segundo Cabo, estuvo presente *Homenaje a Jacques Roumain*, pintura incluida en la retrospectiva del MNBA e indicadora –por el mismo nombre– del interés que tuvo el artista por la literatura.

En 1986, Felipe Orlando viajó a Cuba no solo en calidad de invitado especial de la Segunda Bienal de La Habana, sino además para la presentación de su libro *El perro petrificado*, recién publicado por la editorial Letras Cubanas. Esta «novela de nostalgias criollas situada en la época del machadato»,⁸ era casi la carta de presentación de un narrador prácticamente desconocido en Cuba pese a tener varios volúmenes de narraciones en su haber.⁹

Felipe Orlando se revelaba, así, como uno de los artistas visuales cubanos también comprometidos con la narrativa de ficción. En ese campo extendido de la creación, se sumó a Aristides Fernández, Carlos Enríquez y Marcelo Pogolotti, por solo mencionar a tres colegas suyos de la vanguardia histórica con ciertos méritos en la literatura cubana.

Como ellos, Felipe Orlando tuvo muy claro sus prioridades. Se consideró un pintor que escribía y no un escritor que pintaba, pues había nacido para la pintura. Tenía, incluso, una





Arriba: *Homenaje a Palestrina*, ca. 1956, óleo/tela, 61x76,5 cm, col. MNBA.
Abajo: Foto del artista, más maduro

rutina de trabajo. Se levantaba a escribir de madrugada, ya que entonces no había una adecuada iluminación natural para pintar pero sí «tranquilidad para la literatura». Redactaba a mano, luego mecanografiaba el manuscrito y más tarde lo revisaba. Solía tener el valor suficiente para destruir todo lo escrito si el resultado no le complacía, así como suficiente determinación y paciencia para retomar el proceso *da capo*.¹⁰

Ese drástico proceder era parecido al que empleaba en la pintura. Leonel López-Nussa, que hacia 1947 compartió el estudio de pintor que Felipe Orlando tenía instalado en el sótano de un edificio de Nueva York, recordó varios años después: «lo vi pintar y darle “puntapiés a los cuadros” casi literalmente porque, como él decía, de los cuadros “no conviene enamorarse demasiado”». ¹¹De cualquier modo, tanto su obra literaria como visual fueron objeto de un continuo rehacer evolutivo.

NOTAS

¹ También se afirma que nació en Tenosique, Tabasco, México. Cfr. José Veigas y otros autores. *Memoria. Artes Visuales Cubanas del siglo XX*, Los Ángeles, 2003, p. 177.

² Cfr. Israel Castellanos. «Una Bienal que tuvo su Antibienal». *Revolución y Cultura*. La Habana, no. 4, oct-dic. de 2006, pp. 51-56.

³ David Orlando García. «Viñetas sobre mi padre». Catálogo de la exposición *Ciudadano del mundo*, La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 20 de mayo - 1ro de octubre de 2011, s.p.

⁴ Guy Pérez Cisneros. «Pintura y escultura en 1943». *Las estrategias de un crítico. Antología de crítica de arte*. Prólogo de Graziella Pogolotti, selección y notas de Luz Merino: La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, p. 204.

⁵ Idem.

⁶ Así lo refiere el sitio web *Benalmádena Digitales*, de donde se extrajo la información sobre el Museo. Según esta fuente, Felipe Orlando heredó la colección del doctor Manuel Iridoy, natural de Fuenterrabia, Guipúzcoa.

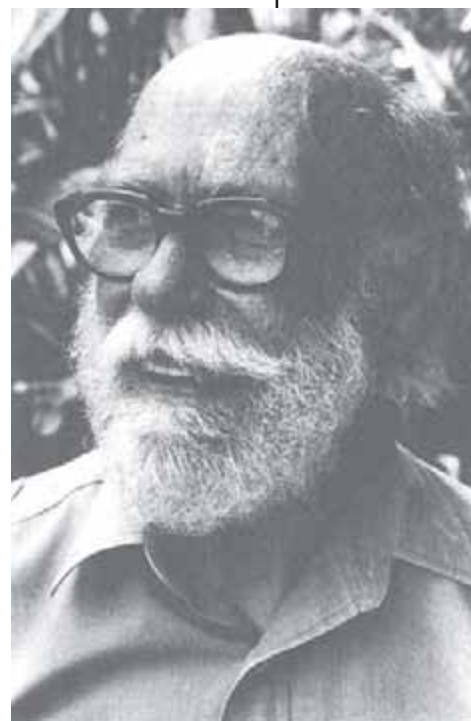
⁷ Cfr. David Orlando García, op. cit. En la exposición *Les peintres modernes cubains* (1945), avistada en la capital haitiana y coordinada por José Gómez Sicre —uno de los críticos que más se interesó en la obra de Felipe Orlando—, esta última gozó de un llamado de atención desde la cubierta del catálogo, contentiva de un dibujo del artista.

⁸ Leonel López-Nussa. «Reencuentro con Felipe Orlando». *Bohemia*, La Habana, 25 de julio de 1986, p. 27.

⁹ Varias de ellas publicadas en los años setenta: *Inversamente al sueño* (1972), *Dos gardenias para Miguela Carabela* (1973), *El lento domingo del perro* (1973) y *Leonorilda, eleva el pensamiento a las alturas* (1973), *El dulce nombre de la tarde* (1975).

¹⁰ Cfr. Agenor Martí. «Felipe Orlando: con orgullo por el mundo». *Granma*, La Habana, 14 de julio de 1986, p. 5.

¹¹ Leonel López-Nussa, op. cit.



Ensayista y crítico,
es investigador del
Centro Juan
Marinello.

Manuel García: Un hombre puente

Rafael Acosta de Arriba

Desde hace cuarenta años mi entrevistado protagoniza silenciosamente una intensa y plural relación con el arte y las letras de Cuba, México, Brasil y otros países latinoamericanos. Es un español –valenciano por más señas– que no cabe en su terruño y se vuelve una y otra vez hacia nuestras culturas y sus gentes. Tal parece que recorriera insistentemente el itinerario que hizo que lo mejor de la intelectualidad española de la primera mitad del pasado siglo se desperdigara (obligada por el peso de la historia) por nuestro continente, fecundando con su talento los paisajes letrados y artísticos de este lado del océano. Lo que para la España republicana fue una laceración infinita en su derrota, una pérdida en todos los órdenes, resultó una impensada fortuna para la cultura de los países que recibieron a los emigrados españoles.

Manuel García es un hombre puente entre ambos polos culturales, él mismo es expresión del cruce en clave criolla, pues acusa la asimilación del tránsito y la mixtura con absoluta naturalidad y desenfado, su locuacidad y genuina sencillez dan fe de lo que escribo. Además, ni lo ostenta ni pretende que se lo reconozcan, de hecho se sorprendió con la idea de la entrevista, a pesar de que nos conocemos hace casi diez años (en ocasión de alguno de los Diálogos Iberoamericanos que organizaba el IVAM a inicios del presente siglo) y nunca, ni por asomo, sugirió que se le presentara de este modo a los lectores del patio.

A la cultura cubana llegó de la mano de José Rodríguez Feo, con quien mantenía una activa correspondencia desde 1970 (que se extendió hasta la muerte del cubano) y a quien conoció personalmente, así como a Nicolás Guillén, Mariano Rodríguez y Raúl Martínez, entre otros, en 1977, cuando visitó Cuba por vez primera. De entonces a la fecha no ha dejado de interactuar con nuestro arte y literatura, y sigue cosechando amistades. Pero esta entrevista pretende mucho más que un testimonio de amistad, es la oportunidad de dar a conocer la turbulencia de una pasión.

Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Wifredo Lam, Tomás Gutiérrez Alea, Manuel Álvarez Bravo, Graciela Iturbide, los hermanos Mayo, son algunos de los grandes personajes que Manuel entrevistó (a Paz en dos ocasiones) y con los que se relacionó en plan de proyectos de algún tipo. Sobran las anécdotas de estos encuentros que él desliza con celeridad en las respuestas en aras de la economía del texto. La realidad es que entre la organización de Semanas de Cine o muestras de artes visuales, la redacción de artículos para revistas o la preparación de dossiers monográficos para las mismas, la impartición de conferencias, realización de entrevistas, y la autoría de varios libros, la actividad de Manuel es la de un promotor de linaje o, como se decía en el siglo XIX, la de un hombre de la cultura.

Recorramos entonces este itinerario.

Háblame de tu primer viaje a Cuba ¿Qué impresiones recibiste? ¿A quienes conociste entonces?

El primer viaje a Cuba fue en 1977. Viajamos de Madrid a La Habana en un avión soviético de Cubana de Aviación. Íbamos una treintena



de viajeros de Valencia entre archiveras, enfermeras, profesores, médicos, etc. El programa del viaje, que diseñé yo mismo, tenía el objetivo compaginar turismo y cultura. Un programa que se salía del convenio de Cubatour con Iberojet, la agencia turística española. Apenas tuve cuarenta y ocho horas para «convertir el revés en victoria». El milagro fue posible gracias a José Rodríguez Feo. Pepe –con quien mantenía correspondencia–, movilizó cielo y tierra para que visitáramos a Nicolás Guillén en la UNEAC; Mariano Rodríguez en Casa de las Américas; Julio García Espinosa en el ICAIC y viéramos hospitales y escuelas. Luego nos paseamos por el Parque Lenin, nos bañamos en Varadero y fuimos al acto por el 26 de Julio en que habló Fidel Castro en Camagüey. Incluso estuvimos reunidos con el padre del Che Guevara. En ese viaje conocí al escultor Enrique Moret que nos mostró las Escuelas de Cubanacán; al cineasta Víctor Casaus, con el que colaboré en el documental «Pablo» (1978) y al diseñador gráfico Félix Beltrán, a quien luego traté en México. ¿Anécdotas del viaje? Un día, en la recepción de Nicolás Guillén, al darle mi nombre me contó la historia de «Manuel García, el Rey de los Campos de Cuba». Me siento, desde entonces, vinculado espiritualmente a ese bandolero hispano-cubano. Otro día, estando con mi mujer en el apartamento de Rodríguez Feo, nos asomamos al balcón y vimos, justo al lado, a un señor que nos saludó amablemente. Le pregunté a Pepe: ¿Quién es el vecino? Para mi sorpresa Rodríguez Feo contestó: «Ese es Virgilio Piñera». No sabía entonces que los antiguos colaboradores de las revistas *Orígenes* y *Ciclón* ya no se hablaban. Y eso que *eran* vecinos.

¿Regresaste más tarde a Cuba?

Regresé de nuevo a Cuba en el invierno de 1978. En esa ocasión conocí a los artistas Servando Cabrera, Wifredo Lam –a quien entrevisté en el Hotel Habana Libre–, René Portocarrero, etc., y a los escritores Pablo Armando Fernández, Heberto Padilla, César López, etc. También hice amistad con la diseñadora Cecilia Guerra, el pintor Raúl Martínez y el historiador Richard González Jane. Nuestros referentes, en aquellos tiempos, eran Palestina, Vietnam y Cuba. Luchábamos por una alternativa a la dictadura franquista, de la que veníamos, y a la escena democrático-burguesa europea. Ver, con nuestros propios ojos, que en Cuba había cultura, educación y sanidad para todo el mundo nos parecía un logro social en relación con América Latina. A partir de entonces me interesé por las artes y las letras cubanas. Leí textos de Nelson Herrera Isla, Gerardo Mosquera, Iván de la Nuez, Orlando Hernández, Osvaldo Sánchez y José Veigas, y visité los estudios y exposiciones de Abel Barroso, Los Carpinteros, Carlos Garaicoa, Luis Gómez, Cirenaica Moreira, Sandra Ramos, Lázaro Saavedra, Esterio Segura, etc. De esa experiencia nació la exposición «Historia de un viaje. Artistas Cubanos en Europa», que presenté en la Universidad de Valencia (1997) donde participaron, desde la isla, Pedro Álvarez, Carmen Cabrera, Flavio Garcíandía, Marta María Pérez y Antonio Eligio (Tonel).

De arriba hacia abajo:

Visita a Casa de las Américas, 1977:

José Bonet, Manuel García, Antonio Benítez y Mariano Rodríguez (Foto: José Rodrigo).

Manuel García con la diseñadora gráfica Cecilia Guerra, La Habana, 1978 (Foto: Raúl Martínez).

Visita al estudio Foto Hermanos Mayo, México, 1986 (M. García, J.V. Rodríguez y Julio Mayo). Foto: Pablo Mayo.

Visita a Valencia del cineasta Tomás Gutiérrez Alea, 1978 (F. López. M. García, Gutiérrez Alea y Walter Achúgar) Foto: J.V. Rodríguez

Arriba: El fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, Coyoacán, 1993.
Foto: Michael Gutman.
Abajo: Obras de Rafael Armengol y Xavier Mariscal en Homenaje a Renau, 2007.

Tu relación con México y su cultura también ha sido intensa, ¿Me pudieras abundar sobre esos lazos?

A partir de ese viaje a Cuba y México en 1978, descubrí el país azteca. Más tarde regresé en 1981 becado para estudiar el exilio español. Allí contacté con algunos intelectuales de ese país: Cardoza Aragón, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, etc. Pronto, gracias a Huberto Batis, empecé a colaborar en el diario *Unomásuno*. Inicié mis entrevistas con Manuel Álvarez Bravo, Bonfil Batalla. Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Mariana Yampolsky, etc. que espero reunir en el libro: *Palabra e imagen. Diálogos con la Cultura Mexicana*. También conseguí los recuerdos de los mexicanos que estuvieron en la guerra civil española: Juan de la Cabada, Chávez Morado, Fernando Gamboa y Octavio Paz, que me contó por vez primera, su viaje a España en 1937, en plena guerra civil. Al recordarle que la revista *Hora de España* (1937-38) se hizo con el apoyo del Ministerio de Propaganda me dijo, de forma muy taxativa: «La única propaganda eficaz es la que no se presenta como propaganda».

A lo largo de varios viajes a México y gracias a las hermanas Pecanins, pude visitar y entrevistar a los artistas más notables de ese país: Álvarez Bravo, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Francisco Toledo, Rufino Tamayo, etc. Y la generación de los ochenta que protagonizaban Castro Leñero, Oscar Gutman, Magali Lara y Gabriel Macotella. El acceso a los artistas actuales me lo facilitó Nina Menocal, una galerista que ha promocionado a muchos artistas y críticos de arte cubanos.

Así inicié mi periplo por América Latina, que en los últimos años amplíe a las capitales de Asunción, Buenos Aires, Caracas, Lima, Montevideo. Ciudad de Panamá, Santo Domingo, Tegucigalpa, etc.

El exilio español a países latinoamericanos ha sido una constante en tus búsquedas intelectuales, investigaciones, exposiciones, seminarios y charlas, ¿Cómo ponderas aquella oleada de escritores, filósofos, artistas y su repercusión en los paisajes culturales a los que arribaron?

Los lazos con América Latina y especialmente con México han sido a través del exilio español. Empecé a trabajar en el tema en la Bienal de Venecia (1976), proseguí en México (1981) y rubriqué, de alguna manera, esa investigación con la edición del libro: *Exiliados* (1995). He investigado el exilio artístico hispano y comisariado exposiciones sobre Renau (1978), Foto Hermanos Mayo (1992), Ruano Llopis (1996), Max Aub (2003) y García Maroto (2008). Fruto de esa labor es mi próximo libro *Memorias de posguerra* (a publicarse en 2012), con testimonios inéditos del éxodo español. La diáspora española hizo importantes aportaciones a la cultura mexicana en la arquitectura (Félix Candela); la antropología (Juan Comas), la sociología (Medina Echavarría), la filosofía (José Gaos, Sánchez Vazquez), la música (Rodolfo Halffter), el cine (Alcoriza, Buñuel y Velo) y las letras en general (Max Aub, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda. León Felipe, Concha Méndez, María Zambrano, etc). El artista José Renau hizo en México carteles de cine, murales y la obra más significativa como fotomontador: «The American Way of

Life». Foto Hermanos Mayo aportó, desde el periodismo gráfico, más de cinco millones de imágenes sobre la vida mexicana (1939-82). Los mexicanos fueron unos anfitriones muy generosos. Gracias, claro está, a la iniciativa política del Presidente Lázaro Cárdenas.

En Valencia muchos cubanos te tenemos como un puerto seguro para proyectos, estancias y la inefable amistad. ¿Sientes, de igual forma, que tus amigos cubanos aseguran ese puente de este lado del océano?

La relación histórica de Valencia y La Habana nace con José Martí, de origen valenciano. Luego se amplía con la diáspora republicana que ha estudiado, con admirable erudición Jorge Domingo en el libro *El exilio republicano español a Cuba* (2009). Afirmar que hay una sintonía histórica entre mediterráneos y caribeños es algo innegable. La huella valenciana



en Cuba aparece en la colección de pinturas de Joaquín Sorolla en el Museo Nacional de Bellas Artes, el monumento a un escritor cubano de Ramón Mateu en el Paseo del Prado y las diversas esculturas de Enrique Moret. En Cuba se exiliaron los escritores Juan Chabás y Bernardo Clariana y allí, años más tarde, escribió Max Aub un diario de viajes (*Enero en Cuba*, 1968). A Cuba fueron los exiliados republicanos Concha Abad, Vicente Gisbert y Manuel Uribarri. La presencia cultural cubana en Valencia se amplió a fines del siglo veinte. Quiero recordar que el primer Festival de Cine Cubano, con presencia de Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea y

Norma Martínez, tuvo lugar en Valencia en 1978. Uno de los pocos documentales filmados sobre Miguel Hernández (1978) lo hizo Víctor Casaús. En los últimos años desde la Facultad de Bellas Artes, la Universidad de Valencia y el Instituto Valenciano de Arte Moderno, se han afianzado los lazos culturales con Cuba. En Valencia han hecho exposiciones recientes José Bedia, Muñoz Bachs y José Villa, etc. y Lillian Llanes comisarió la excelente muestra *Cuba: Vanguardias, 1920-1940* en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 2006. En Valencia han dado conferencias Moraima Clavijo, Jorge Fernández, Gerardo Mosquera, Ivan de la Nuez, y tú mismo, Rafael, entre otros que ahora recuerdo. El escritor Senel Paz ha dado cursos de guiones de cine y Humberto Solás ofreció un taller de cine poco antes de morir. Sobre la aportación al diálogo cultural Valencia-La Habana hay que señalar la labor



de Manuel Aznar, Consuelo Ciscar, Nel Diago, Facundo Tomás, Rafael Gil, por citar solo unos nombres. En ese contexto se sitúa mi trabajo sobre Cuba. En mi próximo libro *Perfiles. Recuerdos de un crítico de arte* (2012), la experiencia cubana ocupa un papel importante.

Has entrevistado a importantes figuras de la cultura por varias latitudes, ¿Qué me puedes decir de algunos de ellos, de su trato y de las entrevistas conseguidas?

La práctica periodística de la entrevista me permitió adentrarme en la cultura latinoamericana del siglo veinte. Esas entrevistas publicadas en su día,

en periódicos como *Unomásuno* (México), *Lápiz* (Madrid) y *Debats* (Valencia), hoy podría reunirlos en un libro sobre Diálogos con la Cultura Latinoamericana. En ese periplo hay historias muy diversas. De Cuba destacaría los recuerdos de Wifredo Lam sobre la guerra civil española; las reflexiones críticas de José Bedia y el panorama que me ofreció Rodríguez Feo del «período especial cubano». A Pepe lo entrevisté en la capital mexicana en ocasión de la presentación de su libro *Mi correspondencia con Lezama Lima* (1991). De México destacaría las palabras del gran maestro de la fotografía Manuel Álvarez Bravo. De Argentina, el inolvidable encuentro con Oscar Bony (1999) en su estudio en San Telmo. De pronto sacó una pistola y se puso a pegar tiros. Era lo que hacía con sus autorretratos. Pero yo no lo sabía. ¡Vaya susto! Así es el periodismo cultural. De esa experiencia queda el diálogo con los creadores, el testimonio que registras en la grabadora o el libro que te dedican. A veces te llevas sorpresas. Me ocurrió en La Habana en 1993, al volver al hotel tenía un tubo de cartón a mi nombre. No lo abrí hasta aterrizar, de regreso, en México. Contenía, para mi asombro, un boceto a tinta de uno de los retratos de Raúl Martínez sobre José Martí (fechado en 1966). Un obsequio dedicado y rubricado por el artista: «A Manuel, porque sí, Yo». Desde entonces el retrato de José Martí ocupa un lugar destacado en mi apartamento.

Con Cuba, su arte y cultura, has realizado varios proyectos en los últimos años. ¿Pudieras referirte a ellos?

Mi relación con Cuba ha pasado por etapas distintas. Primero la correspondencia e intercambio de libros con Rodríguez Feo. Luego los viajes turísticos y culturales. Finalmente, empecé a realizar actividades en La Habana: un Curso de Arte Contemporáneo Español (2005) y una muestra de grabados de García Maroto (2008) en el Museo Nacional de Bellas Artes y unos programas de videoarte en el Centro Pablo («Miradas de mujer», 2006) y la Bienal de La Habana («Tinieblas», 2010). Todo gracias a los amigos cubanos –Víctor Casaús, Moraima Clavijo, Jorge Fernández– y al apoyo permanente de la Embajada de España en Cuba. Los diversos Consejeros Culturales españoles que he conocido en La Habana fueron muy receptivos con mis proyectos. Estas experiencias me han permitido acercarme a las artes de la isla y apreciar la creatividad de sus autores. Algo deben de estar haciendo bien, por poner un solo ejemplo, en el Instituto Superior de Arte de Cubanacán. ¡Una excelente idea de Fidel y el Che!

García Maroto, Josep Renau, Max Aub y otros grandes del arte y las letras españolas han sido objeto de tus investigaciones y proyectos culturales que se inician en Valencia y luego itineran por el mundo, ¿Se podrá exhibir en Cuba la muestra de homenaje a Renau?

La muestra *Nostalgia de Futuro* dedicada como Homenaje a Renau contó con una participación de ciento cincuenta originales sobre papel, de los cuales cincuenta procedían de América Latina. El proyecto tuvo el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana y Desarrollo y de la

Arriba: Manuel García con las historiadoras del arte Luz Merino y Moraima Clavijo, La Habana, 2008
Abajo: Artistas cubanos en la exposición «Historia de un viaje», 1997 (Bárbaro Millares, Oscar Aguirre, Tanya Angulo, Manuel García, Eric Rojas y Lázaro García)
Foto: Raquel Damiá

Fotograma del documental *Bahía*, 1999, de la realizadora brasileña Mónica Simoes

Generalitat Valenciana. Una selección de esa obra podría venir a Cuba. La presencia artística cubana en ese proyecto –que contó con tu curaduría, Rafael– fue de las más amplias de América Latina. Personalmente invité a Ángel Alonso, que hizo un video de animación sobre Renau y a J. A. Toirac, que sobre el icono del Che Guevara hizo una obra singular. El resto de artistas –Roberto Diago, René Francisco, Michel Mirabal, Julio-César Peña, Rubén Rodríguez y Osmany Torres– aportaron obras sobre papel bastante creativas y exponentes de las ideas renovadoras de la escena plástica cubana.

Sobre José Renau también sería interesante que se exhibiera en Cuba es el ciclo de fotomontajes *The American Way of Life* (1952-1966). Esa obra está en depósito en el IVAM. Es la creación artística más representativa de los fotomontajes de Renau en el exilio. Una serie en la que se critica el «modelo de vida americana», con algunas referencias a Cuba. Con las relaciones que el Ministerio de Cultura de Cuba tiene con el Instituto Valenciano de Arte Moderno creo que sería factible que esa muestra de Renau se presentara en este país. Aquí hay razones históricas para entender el mensaje artístico, ideológico y temático de Renau.

¿En qué proyecto estás inmerso en estos momentos vinculado con Cuba?

A corto plazo estoy gestionando un taller de documentales bajo el título de «Historias urbanas» con obras del cubano Juan Carlos Alom («Habana solo»), el español García Bueno («Ramón Mercader, crimen y castigo»), el argentino Ricardo Pons («Proyectos y utopías»), la panameña Pituka Ortega («Los puños de una nación»), el puertorriqueño Quintín Rivera («Monólogos») y la brasileña Mónica Simoes («Bahía»). Son historias muy diversas con un nexo común: la ciudad. Algunos de esos documentales tienen a La Habana como referente. A largo plazo me gustaría hacer una muestra de fotografía artística cubana. Tras la épica documental de la Revolución cubana hay que mostrar, a nivel internacional, las poéticas artísticas de los autores contemporáneos.

¿Algo más que se te quede en el tintero?

Me queda por hacer un estudio sobre «La Diáspora Artística Cubana» (1959-2009). Tras tantos años dedicados a investigar el éxodo cultural alemán (1933), el exilio español (1939) y la emigración europea (1945), es comprensible acercarse a la diáspora artística cubana. Al paso de los años tengo la sensación que la diáspora es un periplo de ida y vuelta.

Ampliar, diversificar y profundizar el diálogo entre España y América Latina –el Caribe incluido, claro está– es una tarea en ambas direcciones. En ese sentido los gestores culturales, los directores de centros de arte y los curadores a ambas orillas del Atlántico tienen una amplia tarea por delante. Que Lillian Llanes inaugure una muestra de arte cubano en el Museo Latinoamericano de Buenos Aires (2010), Taiyana Pimentel dirija la Sala de Arte Público Siqueiros de México y Omar Pascual dirija el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas

(2010), me parece tan interesante como que curadores españoles hagan exposiciones sobre América Latina. Algunos críticos de arte hispanos –Fernando Castro, José Jiménez, Santiago Olmo, Kevin Power y el inolvidable Antonio Zaya– han hecho un excelente trabajo de crítica, selección y promoción del arte actual cubano y latinoamericano. Esa perspectiva creo que la tiene clara el equipo del Centro Wifredo Lam y en ese sentido Jorge Fernández tiene una gran tarea en el futuro.

¿Qué me queda por hacer? Me gustaría trabajar sobre la fotografía artística cubana. Desde Volumen Uno (1980) a los Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana (2002). La aportación de los cubanos a la obra con soporte fotográfico ha sido bastante renovadora. El hecho que un creador como Carlos Garaicoa –joven artista de proyección internacional– trabaje con imágenes fotográficas me parece muy significativo. Tras la fotografía épica de la revolución hay que



incidir, a nivel internacional, en los aportes artísticos de la fotografía actual cubana. Una obra hecha –claro está– tanto dentro como fuera de la isla, por artistas de este país.

Que en estos momentos Leonardo Padura tenga un éxito de ventas con su novela *El hombre que amaba los perros* (2010), Gerardo Mosquera dirija *Photo-España* (2011) y Fina García Marruz obtenga el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2011), es prueba de que la cultura cubana traspasa fronteras. Mi tesis es que la cultura cubana está hecha por creadores *islados* y *desislados* con una «matria» común que es la isla de Cuba.

Mayo de 2011

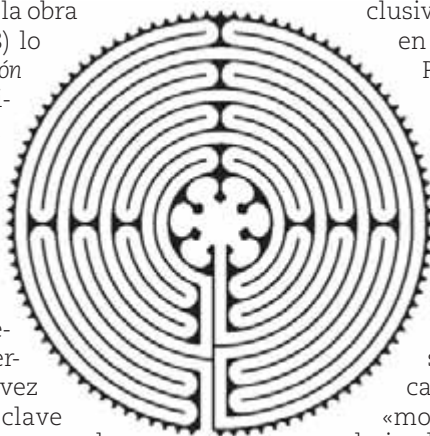
El LABERINTO de la soledad: hacia una nueva HISTORIA

Gabriel Vignoli

El presente ensayo busca en la obra de Octavio Paz (1914-1998) lo que vamos a llamar una visión polisémica de la historia; y aplica dicha visión a la operación que el autor hace en *El laberinto de la soledad* (1950) de trazar la forma que México asume a lo largo de su historia: una forma siempre en búsqueda de la identidad nacional y que se forja en el desencuentro con la modernidad. El elemento fundacional de la modernidad es, para Paz, la crítica: a la vez precondition de su emerger y clave para trascenderla. La crítica entonces vuelve sobre sí misma y, como «crítica de la crítica» (la principal caracterización que Paz da del romanticismo), traslada la proyección futurible de la modernidad al horizonte semántico del presente. El *Laberinto* es también una crítica al género literario de 'identidad nacional' en auge en Latinoamérica y en México en particular entre los años treinta y cincuenta del siglo XX.¹ Dicho género estaba caracterizado por dos elementos: la existencia de un espíritu o carácter nacional determinado; y la construcción de una tipología individual, aunque no necesariamente concreta, que encarnara ese espíritu. Paz rompe con el determinismo de ambas lecturas empezando el libro con la figura del *pachuco* (el inmigrante mexicano a California), quien no solamente no encarna el espíritu nacional como individuo, sino que lo niega al ser una figura marginal y alienada. La alienación del *pachuco*, «síntoma» de esa 'enfermedad' generalizada que se llama modernidad» (LS, 76), es la alienación de la condición humana en los años de la posguerra (recordemos que el *Laberinto* es escrito en 1949 en un París devastado por la guerra, y publicado en 1950), que abre a Latinoamérica una nueva posibilidad: la contemporaneidad con Occidente.

Modernidad como crítica y otredad

Al afirmar que «la modernidad es un concepto ex-



clusivamente occidental que no aparece en ninguna otra civilización» (HL², 44), Paz reitera la relación intrínseca entre modernidad y racionalismo occidental codificada por Hegel (Habermas 1990, 1) y encarnada en la crítica: «lo que distingue la modernidad de los otros periodos históricos es la preeminencia de la crítica» (IT, 227). A la vez, con *El laberinto de la soledad* Paz cambia de perspectiva y cumple un doble salto. En primer lugar sitúa América Latina en el espacio híbrido de una «modernidad antimoderna» (HL, 132) derivada del vínculo colonial con España, periferia de la modernidad europea que carece de su legado principal: la crítica; luego indaga el mexicano a través del prisma de esta ausencia (de crítica) que determina la incapacidad del continente de crear su propia historia y con ella forjar su propia identidad, en vez de sufrirla. Para vislumbrar esta identidad sin rostro Paz se apoya en la clave semántica de la otredad y sus múltiples facetas: la forma, la máscara y, sobre todo, la crítica. El tema del *Laberinto* es la búsqueda de la identidad, y para ello necesita remover el velo, la máscara que la oculta. Con ese fin investiga dos ámbitos: el *gnóthi seanbón* socrático inscrito en el templo de Delfos, que impele a encontrar la verdad dentro de sí antes que en el mundo de las apariencias; y la *historia* de Herodoto, que pone la apariencia, bajo forma de mito, en la base de su propio método. En el análisis de Paz ambos contribuyen a definir la identidad del mexicano: el «cóncete a ti mismo» le permite mirar detrás de la máscara individual; la historia mítica desentraña la identidad del mexicano para imprimirle una forma histórica que le permita forjar su ser: «toda la historia de México, desde la Conquista hasta la Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una Forma que nos exprese.» (LS, 311-312).

Latinoamericanista (Cosenza, Italia, 1976), su tesis de doctorado en la Universidad de Calabria (2009) versó sobre la obra ensayística de Octavio Paz.



El hilo de Ariadna necesario para recorrer el laberinto son las palabras de Antonio Machado que aparecen como epígrafe liminal del texto *Lo otro no existe*:

tal es la fe racional[,] la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos hu-

mana que la fe racional, creía en lo *otro*, en «La esencial heterogeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*. (Machado, 1981, 73).

Paz usa la palabra *otredad* para sintetizar la esencial heterogeneidad del ser que permite obviar el dominio excluyente de la razón. La *otredad* es la condición existencial del ser humano, correspondencia de los opuestos que ve en la soledad la posible comunión con el otro, y eje sobre el cual fundar la identidad fragmentada del mexicano:

La dualidad [...] es nuestra realidad constitutiva: sin *otredad* no hay unidad. Y más: la *otredad* es la manifestación de la unidad, la manera en que ésta se despliega. La *otredad* es una proyección de la unidad [...] y a la inversa, la unidad es un momento de la *otredad*. [...] La *otredad* nos constituye. No afirmo con esto el carácter único de México ni de pueblo alguno. El carácter de México como el de cualquier otro pueblo, es una ilusión, una máscara; al mismo tiempo, es un rostro real. Nunca es el mismo y siempre es el mismo. Es una contradicción perpetua, cada vez que afirmamos una parte de nosotros mismos, negamos otra. (LS, 390-391)

Objetivo de Paz es vencer el minotauro: curar el miedo a ser y a la soledad, propios del mexicano, para darse una forma social y adquirir conciencia de sí. ¿Pero cómo?

A través de una visión polisémica de la historia.

El sentido de la historia

Tesis del presente ensayo es que Paz crea una nueva manera de hacer historia, pero para comprobarla es necesaria una breve genealogía de las fuentes—no siempre declaradas— que plasman su conceptualización de la historia y de la modernidad.

Paz toma de Hegel dos elementos clave: el primero para hacerlo propio; el segundo para criticarlo. Por un lado Hegel comprende que la modernidad no tiene modelos referenciales previos y que tiene que hacer de sí misma la base de su propio análisis y consecuentemente hacer de la comprensión de su propio

tiempo el tema central de su filosofía: este es el tema que Paz acoge.

Lo que Paz niega es la dialéctica hegeliana que define la modernidad como síntesis histórica de razón y realidad: «lo que es racional deviene real, y lo que es real deviene racional» (Hegel, 1977, 100). Es a partir de esta identificación excluyente entre real y racional que silencia la *otredad*, que Paz reelabora (sin citarla) la interpretación de la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno. El rostro oscuro de la razón ilustrada es la negación de la *otredad* mítica encarnada en el origen irracional del ser humano que, reprimido pero no eliminado, freudianamente retorna y pervierte la razón identificándola con el terror jacobino de 1793 y el horror nazista del siglo XX. La razón hegeliana no comprende que, en realidad, «el mito es ya ilustración y la ilustración regresa a la mitología» (Horkheimer y Adorno 2002, xviii). Para ser inteligible a sí misma, la razón necesita su otro: el mito; y al subsumir todos los mitos en el dogma de la razón excluyente, la ilustración se convierte en terror.

Siguiendo la relación entre ilustración y mitología, Paz sigue a mi parecer las huellas de Nietzsche, quien propone una «crítica de la razón que se pone a sí misma afuera del horizonte de la razón» (Habermas 1990, 96), encuentra la clave para que la modernidad no silencie la *otredad*: la crítica, elemento emblemático del moderno, es el mito que funda la modernidad —«la crítica se convierte en la creación de un mito y el mito es siempre amenazado por la crítica» (CA, 50)— y a la vez la clave para trascenderla: si la ilustración es emblema de la modernidad crítica, el romanticismo es la crítica a la razón crítica y unidireccional, es la ‘crítica de la crítica’ que incorpora el mito, la ‘tradición de la ruptura’ que

Opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor, la sangre. El romanticismo es la gran negación de la modernidad como había sido concebida por la razón crítica [...]. Pero es una negación moderna [...] al interno de la modernidad. Solo la Edad Crítica podía generar una negación tan total. El romanticismo convive con la modernidad y se funde con ella solo para [...] transgredirla. (OV, 35-36).

La crítica es en síntesis mito y razón a la vez, fundamento y transgresión de la modernidad. La crítica se niega a sí misma y a través de esta negación niega la modernidad y da lugar a la contemporaneidad y, sobre todo, es el *pharmakon* (medicina y veneno a la vez) que Latinoamérica tiene que inocularse para salir de la jaula histórica en que la colonización española —para Paz ajena tanto a la ilustración cuanto al romanticismo— todavía la constriñe y acceder a la contemporaneidad, cambiando el signo del tiempo del futuro teleológico (modernidad) a un presente (contemporaneidad) que en 1950 todavía no tiene rostro:

Entramos en otro tiempo, un tiempo que todavía no revela su forma y [...] no será ni lineal ni cíclico. Ni historia ni mito. [...] No será un pasado



ni un futuro, sino un presente [...] el tiempo que viene se define por un ahora y un aquí [...]. Hoy nuestra visión del tiempo ha cambiado otra vez: la significación no está en el pasado o en el futuro sino en el instante. Hoy el futuro ha perdido su seducción: lo que importa es el acto instantáneo. El tiempo lineal ha intentado borrar todas las diferencias, suprimir la otredad;

la revuelta contemporánea aspira a reintroducir la otredad en la vida histórica. (HL, 100) El *Laberinto* propone una «crítica moral e histórica» (LS, 421) que debe basarse en la 'actitud vital' del mexicano para que este pueda elaborar el trauma de la Conquista mediante una toma de conciencia crítica y convertirse en fautor de su propio destino. Paz es contrario a la coacción a repetir propia del determinismo histórico, porque ello condenaría América Latina a la dependencia de occidente, ya que en su historia nunca ha habido espacio para la libertad; la clave es una lectura anti-determinista, donde la historiografía es instrumento heurístico necesario pero no suficiente:

Nuestra actitud ante la vida no está condicionada por los hechos históricos. [...] Nuestra actitud vital –que es un factor que nunca acabaremos de conocer totalmente, pues cambio e indeterminación son las únicas constantes de su ser– también es historia. [...] Las circunstancias históricas explican nuestro carácter en la medida que nuestro carácter también las explica a ellas. Ambas son lo mismo. Por eso cualquier explicación puramente histórica es insuficiente –lo que no equivale a decir que sea falsa. (LS, 209)

Como el mismo Paz esclarece en una entrevista concedida a Claude Fell de 1975:

[Hay] una influencia esencial sin la cual no hubiera podido escribir el *Laberinto*: Nietzsche. Sobre todo *La genealogía de la moral*. Nietzsche me enseñó a ver lo que estaba detrás de palabras como virtud, bondad, mal. Fue un guía en la exploración del lenguaje mexicano: si las palabras son máscaras, ¿qué hay detrás de ellas? (Apéndice en LS, 440).

Esta cita ilumina un punto esencial y a mi parecer no suficientemente considerado por la crítica: es cierto que el *Laberinto* «intenta resolver las dialécticas entre mito e historia» (Quiroga 1999, 64) pero Paz obvia el historicismo y busca su raíz en la *Genealogía* de Nietzsche, reelaborándola hasta convertirla en fundamento de su obra.

Paz destila de Nietzsche su metodología histórica. En primer lugar la visión anti-historicista de Nietzsche y su ataque a la genealogía moralista de los utilitarios británicos del siglo XIX nos permite cuestionar el concepto de *origen*, y ver como la historiografía constriñe el *evento* en hecho históri-

co. La historiografía relega el tiempo en el pasado, cristalizando el proceso histórico en la página sin resolver el problema del *origen*, al cual anclar la estructura interpretativa. El origen debe ser establecido arbitrariamente ya que no tiene lugar en la historia, es un no-lugar que trasciende el orden cronológico y tiene por ende el poder de ordenarlo, no estando sujeto al mismo. El año *cero* es el origen del tiempo lineal cristiano y está afuera de la historia: es un no-tiempo que se puede mover arbitrariamente hacia el futuro o hacia el pasado en la fundación del calendario.³ La escritura debe esconder este oxímoron y por ende esconder su propio postulado: el no tiempo como origen (de Certeau 1988). A la vez, la codificación de un *evento original* y descontextualizado del marco histórico permite la racionalización de la historia (Hegel) y su sistematización a través de la inscripción de eventos (*res gestae*) en hechos (*historiae rerum gestarum*): así la historiografía crea sus propias fuentes, reduce el evento a hecho analizable y define su propio significado, deviniendo en autotélica. Así el historicismo, contra el cual Nietzsche escribe su ensayo temprano *Sobre los usos y abusos de la historia para la vida* (1873), «no es una valorización del evento como tal, sino una estrategia de neutralización del mismo evento, una técnica para exorcizar su ser único e irrepetible» (Marramao 1985, 52).

En segundo lugar Nietzsche nos insta a aceptar que no hay una verdad absoluta y trascendente y que el fluir del mundo, su inherente inestabilidad, la imposibilidad de cristalizarlo y darle una forma definida, lleva al 'hombre de valía' a vivir, conscientemente, en la superficie de la *apariencia*. La verdad, la realidad misma, es *apariencia*:

Este mal gusto, esta voluntad de verdad «a cualquier costo», esta locura juvenil del amor por la verdad, ha perdido su fascinación para nosotros [...] ya no creemos que la verdad permanezca una vez que los velos hayan sido removidos [...] [Es necesario] detenerse con valentía en la superficie, el pliegue, la piel, y adorar la apariencia, creer en las formas, tonos, palabras, en todo el Olimpo de las apariencias. (Nietzsche 1974 [1887, 2a ed.], prefacio a la 2a ed., § 4).

Per el hombre moderno, dominado por la historia, víctima de la 'moral del rebaño' e incapaz de comprender el valor inmanente de la vida, basa su intelección del mundo sobre 'errores necesarios' de naturaleza absoluta –verdad, justicia, relación de causa y efecto– que facilitan la racionalización de la realidad aunque carezcan de significado. Realizando una crítica profunda de la moral Nietzsche propone una «revaluación de todos los valores» cuyo fin último es la vida misma:

Arrancándose a sí mismo tantas máscaras protectoras cuantas pueda, la persona dionisiaca debe afrontar un universo carente de significado racional y de todo apoyo de valores permanentes, y debe ser capaz de transformar esta terrible conciencia en una nueva fuente de poder vital. (Yovel 1998, 114).

Esta es la razón por la cual en el método nietzscheano el elemento psico-existencial juega un pa-

pel preponderante: «la psicología es ahora de nuevo el camino [que conduce] a los problemas fundamentales [y permite al hombre dionisiaco] ir exactamente *más allá* de la moral» (Nietzsche 1966 [1886], 23) y plasmar su propio rostro.

En tercer lugar, Nietzsche propone el uso de la lingüística como base metodológica en los estudios filosóficos. Una de las preguntas metodológicas más importantes de *Sobre la genealogía de la moral: una polémica*: «¿Qué luz ofrece la lingüística, y en especial el estudio de la etimología, sobre la historia de la evolución de los conceptos morales?» (Nietzsche 1967 [1887]. I, 17).⁴ Como veremos en su lectura de la Conquista, la etimología es una clave interpretativa fundamental para Paz.

En cuarto lugar, hay cierta afinidad en el uso que Paz y Nietzsche hacen de la *máscara*. Si para Paz la máscara es emblema a la vez de la otredad y de la enajenación del mexicano, que no puede 'encontrar' su identidad (como veremos, la tiene que crear), para Nietzsche:

Somos desconocidos a nosotros mismos [...]. Nunca nos hemos buscado ¿cómo podríamos encontrarnos? Somos extraños a nosotros mismos, no nos comprendemos, *tenemos* que malentendemos» (Nietzsche 1967 [1887]: 100).

Y la máscara se convierte en rostro:

Un hombre tan escondido [a sí mismo] que instintivamente necesita de la palabra para el silencio, que calla ciertas cosas y que es inagotable en evadir la comunicación, *quiere* y obtiene que su máscara vague en vez de él en los corazones y en las mentes de sus amigos. Y aunque no lo quisiese, un día se daría cuenta que no obstante todo su máscara está ahí, y que eso es bueno. (Nietzsche 1966, 40).

Y es ese mismo rostro, creemos, el que se encuentra detrás de la máscara para Paz: la oportunidad para el mexicano de *revalorar* la 'moral del rebaño' en voluntad de poder, o sea *transformar* su escisión y soledad en contemporaneidad y solidaridad a través de la crítica. De hecho

El laberinto de la soledad fue un ejercicio de la imaginación crítica [...] algo muy distinto a un ensayo sobre la filosofía de lo mexicano o a una búsqueda de nuestro pretendido ser. El mexicano no es una esencia sino una historia. Ni ontología ni sicología. A mí me intrigaba (me intriga) no tanto el 'carácter nacional' como lo que oculta ese carácter: *aquello que está detrás de la máscara* (PD, 10. *Cursiva mía*).

Detrás de la máscara Paz encuentra la alteridad (a la vez otredad y escisión) del que «no quiere o no se atreve a ser él mismo». La imposibilidad de comprenderse nietzscheana es la incapacidad de encontrarse y salir del *Laberinto* para Paz:

la escisión no se cura con el tiempo [...]. Desde que apareció sobre la tierra [...] el hombre es un ser incompleto. Apenas nace y se fuga de sí mismo, ¿a dónde va? Anda en busca de sí mismo y se persigue sin cesar. Nunca es el que es sino el que quiere ser, el que se busca; en cuanto se alcanza o cree que se alcanza, se desprende de nuevo de sí, se desaloja y prosigue su persecución (LS, 141-143).



En busca de sí mismo, condenado a inventar una máscara, el mexicano descubre que esta máscara es su verdadero ser, y disimula su propio existir hasta confundirse con los objetos que lo rodean. Y así,

por miedo a las apariencias, se vuelve sólo *Apariencia*. Aparenta ser otra cosa e incluso prefiere la apariencia de la muerte o del no ser antes que abrir su intimidad y cambiar. La disimulación mimética [...] es una de las tantas manifestaciones de nuestro hermetismo (LS, 180).

A través de la máscara Paz logra indicar la capacidad de revelación de las formas escindidas del hombre moderno. Así, la máscara se vuelve la forma cambiante del mexicano y del hombre moderno, «el enmascaramiento aparece como movimiento y forma constitutiva de la existencia humana» (LS 176). Sintetizando, lo que nos interesa es que para comprender los impulsos y los instintos más profundos de nuestro ser *Nietzsche crea una nueva metodología centrada no en la indagación histórica de los orígenes, cuanto en una combinación de crítica cultural, investigación psico-existencial e indagación histórica validada por un análisis filológico y etimológico*.

A la crítica, a la indagación sico-existencial y al investigar histórico mediados por el análisis filológico y etimológico de matriz nietzscheana, Paz añade un elemento fundamental: el mito como instrumento fundacional del análisis psicológico. «El mito es el jeroglífico de nuestro destino (...) ilumina nuestros conflictos para que tengamos conciencia de nosotros mismos» (PO, 219). Según Paz el estudio 'introspectivo' de los mitos mexicanos es la base del propio método analítico; el mito encarna la clave de lectura de nuestro origen y a partir de ahí, a través de la crítica, podemos recrear nuestra historia, nuestro destino. O sea, Paz halla en el mito el mismo material genealógico que Nietzsche encuentra en la lengua: las categorías psicológicas parten del mito y se vuelven políticas a través de su devenir históricas. El mito encarna la historia.

En otras palabras, el *Laberinto* «quiere interpretar el ritmo de la historia de México a partir de las apariencias de una serie de 'mitos' nacionales» (Introducción LS, 67). El mito funge de matriz psicoanalítica de la historia mexicana y es el elemento que «introduce la libertad en el proceso de la necesidad histó-

ca» (SO, 304. cursiva mía), poniéndola rotundamente en discusión:

Por virtud del [...] relato mítico [...] el hombre accede a un mundo en donde los contrarios se funden. [...] El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo: la subjetividad se identifica al fin con el tiempo exterior, porque éste ha dejado de ser medición espacial y se ha convertido en manantial, en presente puro, que se recrea sin cesar. [...] Por obra del Mito [...] el hombre rompe su soledad y vuelve a ser uno con la creación. Y así, el mito disfrazado, oculto, escondido reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra Historia [...]. El hombre contemporáneo ha racionalizado los mitos, pero no ha podido destruirlos. Muchas de nuestras verdades científicas, como la mayor parte de nuestras concepciones morales, políticas y filosóficas, sólo son nuevas expresiones de tendencias que antes encarnaron en formas míticas. El lenguaje racional de nuestro tiempo encubre apenas a los antiguos Mitos. [...] Las modernas utopías políticas expresan [...] esa tendencia que lleva a toda la sociedad a imaginar una edad de oro [...] a la que volverá. [...] Todos esperan que la sociedad vuelva a su libertad original y los hombres a su primitiva pureza. Entonces la historia cesará. El tiempo [...] dejará de triturarnos. Volverá el reino del presente fijo, de la comunión perpetua: la realidad arrojará sus máscaras y podremos al fin conocerla y conocer a nuestros semejantes. (LS, 359-360).

Como veremos, aplicando su visión polisémica de la historia al mito de la Conquista, Paz se propone desentrañar la actitud vital del mexicano –epitomizada por pero no limitada al miedo a ser– para actuar sobre la historia en vez de sobrellevarla: En la lucha que nuestra voluntad de ser sostiene [contra los fantasmas engendrados por nuestra psique, estos] cuentan con un aliado secreto y poderoso: *nuestro miedo a ser*. [...] *El mexicano no quiere o no se atreve a ser él mismo*. En muchos casos estos fantasmas son vestigios de realidades pasadas. [...] La persistencia de ciertas actitudes y la libertad e independencia que asumen frente a las causas que las originaron conduce a estudiarlas en la carne viva del presente y no en los textos históricos. En suma, *la historia podrá esclarecer el origen de muchos de nuestros fantasmas, pero no los disipará*. Sólo nosotros podemos enfrentarnos a ellos. [...] La historia nos ayuda a comprender ciertos rasgos de nuestro carácter, a condición de que seamos capaces de aislarlos y denunciarlos previamente. Nosotros somos los únicos que podemos contestar a las preguntas que nos hacen la realidad y nuestro propio ser (LS, 209-211. Cursiva mía)

¿Qué y quien es el mexicano? Es la Malinche, Cortés, Zapata, la Pirámide Azteca: mitos que se encarnan en historia y nos preguntan si, con el cierre de la modernidad, México sigue condenado a perpetuar la violencia de sus inicios; si puede trascender la historia y darse una forma que lo encarne en vez de enmascararlo. Por ello, para comprender a qué se ha debido la

incapacidad de darse forma, hay que resignificar el origen de la nación: la Conquista y su condición de posibilidad, lo que Paz define como la ‘soledad histórica’¹⁵ (o sea la ausencia de contacto con otras culturas, la falta de otredad) de Mesoamérica y la incapacidad dialógica que conlleva:

La historia de los pueblos es la historia de sus choques, encuentros y cruces con otros pueblos y con otras ideas, técnicas, filosofías y símbolos. [...] La inmensa y prolongada soledad histórica de Mesoamérica es la razón de su [...] debilidad [...] porque su aislamiento la hizo vulnera-

ble frente a la experiencia capital de la vida social y la biológica [...] la del otro. [...] El aislamiento fue la causa principal de la caída de los pueblos mesoamericanos y de ella derivan todas las otras, las biológicas y las técnicas, las militares y las políticas. [...] [Debo] mencionar lo más grave y decisivo: la parálisis psicológica, el estupor que los inmovilizó ante los españoles. Su desconcierto fue la terrible consecuencia de su incapacidad para *pensarlos*. No podían pensarlos porque carecían de las categorías intelectuales e históricas en las que hubiese podido encajar el fenómeno de la aparición de unos seres venidos de no se sabía dónde. Para clasificarlos no tenían más remedio que utilizar la única categoría a su alcance para dar cuenta de lo desconocido: lo sagrado. Los españoles fueron dioses y seres sobrenaturales porque los mesoamericanos no tenían sino dos categorías para comprender a los otros hombres: el civilizado sedentario y el bárbaro. [...] Los españoles no eran lo uno ni lo otro; por lo tanto, eran dioses, seres que venían del más allá. Durante dos mil años las culturas mesoamericanas vivieron y crecieron solas; su encuentro con el otro ocurrió demasiado tarde y en condiciones de terrible desigualdad. Por ello fueron destruidas». (OC VII, 144-145).

La diferencia entre las dos culturas es que la España de la «limpieza de sangre» y de siete siglos (711-1492) de convivencia forzada con el mundo árabe y hebraico experimenta la alteridad indígena a través del paradigma del choque histórico-cultural, mientras los indígenas ven la cultura ibérica como superior porque la interpretan en base a su sistema





mítico-simbólico que representa a los españoles como divinidades a las cuales los aztecas confieren el poder espiritual y temporal de su reino: así lo hace Moctezuma con Cortés (aunque se pueden encontrar interpretaciones alternativas).⁶ Cuando los 'dioses barbudos' empiezan a matar a los indígenas, destruyen también su visión del mundo y su horizonte identitario: es el final de los imperios pre-colombianos y el origen de Latinoamérica. Latinoamérica es, para Paz, la 'máscara' que Europa impone al continente:

Antes de tener existencia histórica propia, empezamos por ser una idea europea. No se nos puede entender si se olvida que somos un capítulo de la historia de las utopías europeas. [...] Europa

es el fruto, involuntario in cierto modo, de la historia europea, mientras que nosotros somos su creación premeditada. [...] El continente americano aún no había sido enteramente descubierto y ya había sido bautizado. [...] Apenas trasplantado a nuestras tierras, el emigrante europeo perdía su realidad histórica, dejaba de tener pasado y se convertía en un proyectil del futuro. Durante más de tres siglos la palabra americano designó a un hombre que no se definía por lo que había hecho sino por lo que haría. [...] Nuestro nombre nos condenaba a ser el proyecto histórico de una conciencia ajena: la europea (PaC 16-17)

Como veremos, la interpretación de Paz no carece de detractores, pero antes observemos cómo opera la visión polisémica de la historia, analizando el mito fundacional del México colonial: el 'encuentro' entre la Malinche y Cortés

El mito de México: La Malinche y Cortés

«Cortés y Doña Marina [...] son el Adán y Eva de México: los fundadores» (OC VIII, 201).

El centro del laberinto que da forma al mexicano y a la vez oculta su origen es la violencia de la *Conquista* de la que surge el México contemporáneo, fruto y símbolo del dominio de la tierra, de la violación de la mujer indígena y de la traición de ambas. El mito icónico de este proceso es el de Hernán Cortés y el de la Malinche: si Cortés, el padre que impone la violencia, es el arquetipo masculino de la Conquista, la Malinche es la madre que por una parte sufre la violencia y por otra traiciona a su pueblo fungiendo de intérprete de Cortés. El mexicano, hijo de la violación, es el enajenado en el centro del laberinto de la soledad.

En un breve ensayo de 1985, *Hernán Cortés: exorcismo y liberación*, Paz señala la manipulación que ha sustraído Cortés a la historia y a la crítica, erigiéndolo en mito que determina a priori y en manera coactiva la *Weltanschauung* mexicana. Para oponerse a la

dimensión coactiva, en sus palabras 'trágica', Paz crítica el mito desde una perspectiva histórica:

Cortés es un mito. A diferencia de los personajes históricos, que son complejos y ambiguos como la realidad misma, los mitos son simples y unívocos. [...] El mito de Cortés es un mito mexicano y es un mito negro, negativo. [...] Cortés es el emblema de la Conquista: no como fenómeno histórico que, al enfrentar dos mundos, los ha unido, sino como la imagen de una penetración violenta y de una usurpación astuta y bárbara. [...] En la peculiar lógica del mito, hecha de oposiciones simétricas, la Conquista simboliza el inicio de la dominación y la independencia [simboliza] el inicio de la libertad. Así, la función del mito de Cortés es ideológica, o mejor, es una obra maestra en un teatro histórico-mitológico (OC VIII, 200). Es necesario transcender la dimensión mítica de la figura de Cortés para poder comprender qué se esconde detrás del velo de la violencia que da origen a la identidad mexicana:

El odio contra Cortés no es odio contra España: es odio contra nosotros mismos. El mito nos impide ver nuestro pasado y, sobre todo impide la reconciliación de México con su otra mitad. El mito nació de la ideología y sólo la crítica de la ideología podrá disiparlo. Cortés tiene que ser restituido al lugar al que pertenece [...]: a la historia. Apenas Cortés deje de ser un mito histórico y se convierta en lo que realmente es: un personaje histórico, los mexicanos podrán mirarse a sí mismos con una mirada más clara. (OC VIII, 202). Pero es en su análisis de la figura de la Malinche, encarnación del 'pecado original' de la Conquista y verdadera Ariadna del laberinto, que Paz presenta con mayor claridad su visión polisémica de la historia.

Conocida también como Doña Marina, la Malinche (nombre hispanizado de Malinali o Malintzin⁷) es una joven india tributada por los mayas de Tabasco a Cortés, quien la convierte en su amante e intérprete y le da un hijo⁸ bastardo, símbolo del nuevo México mestizo. El mito de la Malinche, la mujer violada y traidora (por ser intérprete), es una forma alienada, el otro que define el *quid* propio de la índole mexicana: el miedo a existir que deriva del ser fruto de la violencia originaria que marca tanto a la madre (Malinche) cuanto al hijo (el mexicano) porque no ha sido elegida, sino impuesta. La Malinche pone el eros como violencia en la base de la construcción de la identidad mexicana, es la *Madre Chingada*: la madre violada. En el análisis de la palabra *chingada* y sus derivados (*chingar*: lacerar, violar; *chingón*: el hombre que viola, lacera) Paz sigue fielmente el método nietzscheano, integrando el análisis filológico y psicológico con su propio peculiar método dialógico basado en la alteridad, dando lugar así a la dialéctica de lo cerrado (el hombre *chingón*; Cortés) y de lo abierto (la mujer *chingada*: la Malinche):

Los hijos de la *Chingada* son los extranjeros, los malos mexicanos, nuestros enemigos, nuestros rivales [...], los «otros». ¿Quién es la Chingada? Ante todo, es la madre [...] que ha sufrido, metafórica o realmente, la acción corrosiva e infa-



mante implícita en el verbo que le da nombre. [...] En México los significados de la palabra son innumerables. Es una voz mágica. [...] pero la pluralidad de significados no impide que la idea de agresión—en todos sus grados, desde el simple incomodar, picar, zaherir, hasta el de violar, desgarrar y matar— se presente siempre como significado último. El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también herir, rasgar, violar —cuerpos, almas, objetos—, destruir. En suma, *chingar* es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha. [...] Lo chingado es lo pasivo, lo inerte, lo abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerte [...] La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de «lo cerrado» y «lo abierto» se cumple así con precisión casi feroz. [...] En las expresiones mexicanas [...] se advierte [...] la dicotomía entre lo cerrado y lo abierto. El verbo chingar indica el triunfo de lo cerrado, del macho, del fuerte, sobre lo abierto. (LS 212-215)

La Malinche se eleva así a símbolo de la mujer en una cultura, la mexicana, para la cual «las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su «rajada», herida que jamás cicatriza» (LS, 165). Paz pone en relación el machismo mexicano con la Conquista española, que cancela el culto a las divinidades masculinas—en particular Quetzalcóatl, dios del autosacrificio, y Huitzilopochtli, dios guerrero

que sacrifica— en favor de las femeninas. Y analizando el sustrato mítico del sincretismo mexicano, establece una conexión conceptual entre la Virgen de Guadalupe y la Malinche a través de la pasividad de ambas.⁹ Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la Madre violada. [...] Se trata de figuras pasivas. [...] La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. [...] Es la atroz encarnación de la condición femenina. (LS, 223-224).

La Malinche, la Chingada, es para Paz el nudo central de la identidad mexicana: el del origen. Ella «es la madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El 'hijo de la Chingada' es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. [...] La cuestión del origen es el centro secreto de nuestra ansiedad y angustia» (LS, 217). Al no reconocer su origen el mexicano es incapaz de darse una 'forma', una identidad definida:

Al repudiar a la Malinche —Eva mexicana— [...] el mexicano rompe sus ligas con el pasado, reniega de su origen y se adentra solo en la vida histórica. [...] El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo. [...] Se concibe sólo como negación de su propio origen.» (LS, 225)

El origen es la palabra clave para la búsqueda y la creación de la identidad mexicana: si la Malinche es el mito que simboliza la violencia y la consiguiente máscara que el mexicano se pone para esconder su propio origen, toda la historia de México a partir de ahí es una serie de intentos fallidos de «encontrar una Forma en la que sus contradicciones se resuelvan» (LS 312; nota a). Uno de ellos es la famosa 'matanza de Tlatelolco' de 1968: nuevo sacrificio en la pirámide azteca que Paz analiza en *Posdata*. Escrito en 1969, *Posdata* «es una reflexión sobre lo que aconteció en México desde que escribí *El laberinto de la soledad*» (LS, 363). Si el *Laberinto* muestra la intrusión de México a la historia, *Posdata* presenta un México moderno, paradigma del 'progreso' económico, político y social del 'tercer mundo' ejemplificado en la asignación de las Olimpiadas de 1968, año de la rebelión juvenil y de la irrupción del presente: los jóvenes quieren cambio, y lo quieren ahora. El 2 de octubre, diez días antes del inicio de las olimpiadas, la ilusión de la modernidad se rompe y la historia vuelve nuevamente a ser mito. quince mil estudiantes universitarios se reúnen en la Plaza de Tlatelolco, Ciudad de México y protestan, al grito de ¡No queremos olimpiadas, queremos revolución!, contra el estancamiento político; la res-



puesta de policía y militares es terrible: entre doscientos y trescientos muertos, mientras los heridos y arrestados son miles. Paz responde con la dimisión inmediata de su cargo de embajador en la India y con *Posdata* donde, fiel al método elaborado en el *Laberinto*, interpreta la masacre de Tlatelolco como recurrencia ritual del mito sacrificial del mundo azteca: «como ocurrió el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco en México, la ceremonia moderna evoca (repite) el rito azteca: varios cientos de muchachos y muchachas inmolados, sobre las ruinas de una pirámide, por el ejército y la policía». (PD, 181). Esa sangre derramada en la plaza y en la pirámide constituye para Paz un símbolo doble. Por una parte sanciona el retorno del pasado reprimido en el presente: «lo que vemos es una apariencia: debajo están los arquetipos, las

formas básicas, el verdadero aunque escondido sostén de la realidad» (SG, 219). Por otra, denuncia la continuidad en el dominio: el azteca, el español, y el de los políticos mexicanos contemporáneos –híbrida encarnación de los dos anteriores.

El método de Paz enlaza así dos arquetipos complementarios: el incierto recorrido introspectivo del laberinto, y la pirámide azteca, símbolo absoluto del sacrificio de los indígenas confirmado en la masacre de Tlatelolco: mito y crítica se funden para fundar y a la vez cuestionar el origen:

La crítica de México y de su historia [...] debe iniciarse por un examen de lo que significó y significa todavía la visión azteca del mundo. La imagen de México como una pirámide es [...] el punto de vista de aquel que está en la plataforma que la corona. Es el punto de vista de los antiguos dioses y de sus servidores, los señores y pontífices aztecas [...] de sus herederos y sucesores: Virreyes, Altezas Serenísimas y Señores Presidentes. Y también el de la inmensa mayoría, las víctimas aplastadas por la pirámide o sacrificadas en su plataforma-santuario. La crítica de México comienza por la crítica de la pirámide. (LS, 403)

Si la crítica de México se inicia por la crítica de la pirámide, o sea de la visión azteca del mundo, «reconciliarse con aquel tiempo perdido, ausente en el individuo moderno, es la superación de la 'soledad', el fin de la Historia» (Jaimes 2001, 279) que implica transcender pasado y futuro en un presente coloreado de características míticas y que es a la vez atemporal, simultáneo y contemporáneo. La pirámide abre y cierra el ciclo de la historia de México, ya que implica «la supervivencia, la vigencia del modelo azteca de dominación en nuestra historia moderna» (LS, 414), hay que reconocerlo para superarlo:

Lo que ocurrió el 2 de octubre de 1968 fue, simultáneamente, la negación de aquello que hemos querido ser desde la Revolución y la afirmación de aquello que somos desde la Conquista y aún antes. [...] Fue la aparición del otro México [...]. Un México que, si sabemos nombrarlo y reconocerlo, un día acabaremos por transfigurar: cesará de ser ese fantasma que se desliza en la realidad y la convierte en pesadilla de sangre. (LS, 2001, 391).

Y el momento de la transfiguración histórica ha llegado para Paz, que acoge las ideas de intelectuales mexicanos a él contemporáneos como Leopoldo Zea –para quien la cultura occidental se ha vuelto universal– y Edmundo O’Gorman –que ve una América Latina excluida de la historia– y trasciende ambas. Paz ve en la crisis de la modernidad y del canon europeo el cambio al cual todo México debe aspirar: la oportunidad única para el ingreso a pleno título del país en la historia universal exactamente en el momento en que esta pierde su teleologismo para sumirse en la contemporaneidad. Si para Paz en el México moderno «carecemos de un héroe y de un mito» (PL, 287), al recorrer el laberinto por dentro, Paz toma la paradójica conciencia de la crisis del significado acaecida al final de la modernidad y ve la soledad universal como precondition para la comunión y la contemporaneidad del mexicano con los otros pueblos:

Y ahora, de pronto, hemos llegado al límite: en unos cuantos años hemos agotado todas las formas históricas que poseía Europa. No nos queda sino la desnudez o la mentira. Pues tras el derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada. Estamos al fin solos. Como todos los hombres. [...] Si nos arrancamos esas máscaras, si nos abrimos, si, en fin, nos afrontamos, empezaremos a vivir y pensar de verdad. Nos aguardan una desnudez y un desamparo. Allí en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres (LS, 340).

Conclusión: hacia otra respuesta

Como es sabido, hay múltiples réplicas a la teoría de Paz, que cuestionan la subordinación del devenir latinoamericano a la matriz europea de la modernidad. Son tontos los autores que han abordado este tema que resulta imposible enumerarlos. De entre ellos seleccionamos, para lo que sigue, a Enrique Dussel.

Como ya se escribió al principio de este ensayo, al afirmar que «la modernidad es un concepto exclusivamente occidental que no aparece en ninguna otra civilización» (HL, 44) Paz reitera la matriz ilustrada de la modernidad y no se abre a una genealogía alternativa: la colonia es el origen de la modernidad ‘occidental’ en cuanto espacio de interacción con el otro. Europa y América adquieren rostro pro-



pio, ambas, en la colonia: la misma idea de nación, epitomizada por el 'español' y el 'indio' nace como oposición binaria en la colonia. Estas identificaciones, en principio artificiales, cristalizan después en realidades étnico-culturales más universales y homogéneas. La contemporaneidad (aunque una contemporaneidad desigual en cuanto a relaciones de poder) se concreta ya en el des-encuentro colonial. Moviendo el origen cronológico de la modernidad del siglo XV al XVIII, Paz le da otra geografía –europea y no atlántica– y silencia la otredad de la colonia.

Al responder la pregunta «¿cuándo y cómo aparece América en la conciencia histórica?» (O'Gorman 1957, 12), Enrique Dussel parte como Paz de la otredad, o en su formulación 'el Otro', y critica la modernidad que cubre y justifica con la máscara de la razón el mito irracional de la violencia fundacional.

Pero propone una periodización y un análisis distintos. 1492 es la

Fecha de 'nacimient' de la modernidad [cuando Europa] se enfrenta al 'Otro' [...] y lo controla, lo vence, lo violenta; cuando puede definirse como 'ego' descubridor, conquistador, colonizador de la Otredad constitutiva de la misma Modernidad. [...] Este Otro no ha sido 'descubierto' como Otro, sino ha sido 'en-cubierto' como el 'Mismo' que Europa era ya desde siempre (Dussel 1992, 11-12).

Dussel, siguiendo el vínculo entre razón y violencia establecido por Hannah Arendt, muestra cómo el recorrido que lleva a la creación del sujeto moderno su-
pedita su expresión formal –el ego

cogito de Descartes (1636, *Discursosobre el método*)– a su origen histórico –el *ego conquiro* de Cortés cuyo origen que Dussel sitúa en 1492: el ego europeo se constituye a través y en contra del continente americano visto como non-ego. Este análisis lleva a Dussel a criticar a Habermas, quien define Paz como «compañero de viaje de la modernidad» (Habermas 1990, 5), por recoger la herencia de la tradición eurocéntrica. Si el alemán sitúa la modernidad hacia 1500 con el descubrimiento del 'Nuevo Mundo', el Renacimiento y la Reforma, para Dussel «la experiencia no solo del 'descubrimiento' sino también de la 'conquista' será esencial en la constitución del 'ego' moderno, no solo como objetividad, sino también como subjetividad, 'centro' y 'fin' de la historia» (Dussel 1992, 32) y, sobre todo, producto de la colonia.

La Habana, septiembre de 2011

BIBLIOGRAFÍA

- Cortés, H. (1971) *Letters from Mexico*, Grossman Publishers, New York.
- De Certeau, M. (1988 [1975]) *The Writing of History*. New York, Columbia University Press.
- Dussel, E. (1992) *1492 El encubrimiento del otro*. Santafé de Bogotá, Ediciones Antropos.
- Jaimes, H. «Octavio Paz: El mito y la historia en *El laberinto de la soledad*», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, No. 194-195, enero-junio 2001; pp. 267-280.
- Habermas, J. (1990 [1985]) *The Philosophical Discourse of Modernity*. MIT Press, Cambridge.
- Hegel, G.W. F. (1977 [1807]) *Phenomenology of Spirit*. Oxford, Oxford University Press.
- Horkheimer, M. & Adorno, T.W. (2002 [1944]) *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford, Stanford University Press.
- Machado, A. (1981 [1936]) *Juan de Mairena*.
- Marramao, G. (1985) *Potere e secolarizzazione le categorie del tempo*. Roma, Editori Riuniti.
- Nietzsche, F. (1966 [1886]) *Beyond Good and Evil*. Vintage.
- Nietzsche, F. (1967 [1887]) *On the Genealogy of Morals: A Polemic*. Vintage.
- Nietzsche, F. (1974 [1882, 1887 2ª edición]) *The Gay Science*. Vintage.
- O'Gorman, E. (1957) *La invención de América*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J. (1993 [1930]) *Revolt of the Masses*. New York, W.W. Norton.
- Paz, O. (1967) *Corriente alterna*. Siglo XXI editores, México D. F.
- Paz, O. (2001 [1950, 1959]) *El laberinto de la soledad*. Madrid, Cátedra, (edición de E. M. Santí)
- Paz, O. (1973) *El signo y el garabato*. México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz.
- Paz, O. (1993) *Itinerario*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1957) *Las peras del olmo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1974) *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona
- Paz, O. (1994) *Obras completas VII: Los privilegios de la vista II*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1994) *Obras completas VIII: El peregrino en su patria*. México D.F., Fondo de Cultura Económica
- Paz, O. (1988) *Primeras Letras (1931-1943)*, Barcelona, Seix Barral, (Edición crítica de E.M. Santí).
- Paz, O. (1972) *Puertas al campo*. Barcelona, Seix Barral.
- Paz, O. (1983) *Sombras de obras. Arte y literatura*. Barcelona, Seix Barral.
- Quiroga, J. (1999) *Understanding Octavio Paz*. University of South Carolina Press.
- Yovel, Y. (1998) *Dark Riddle: Hegel, Nietzsche, and the Jews*. Pennsylvania State University Press.

NOTAS

¹ Hay una vasta literatura sobre la materia, por cuestiones de espacio remitimos a dos textos capitales para una lectura plural del *Laberinto*. El primero es el ensayo de Samuel Ramos *El perfil del hombre y de la cultura en México* (1934) –texto clave de la ensayística de ‘identidad nacional’ que propone la figura del *pelado* (sinónimo cultural del Pachuco en los años 1930) como encarnación del espíritu mexicano– del cual Paz toma y transforma el tema de la identidad mexicana, la connotación psicológica, y el tropo del la máscara; y sobre el cual comenta: «no quise hacer ni una ontología y una filosofía del mexicano. Mi libro es un libro de crítica social, política y psicológica. [...] Por un lado es una descripción de ciertas actitudes, por el otro es un ensayo de interpretación histórica. Por este motivo no tiene que ver con el análisis de Ramos. Él se para en la psicología; en mi caso la psicología no es más que una manera para llegar a la crítica moral e histórica» (LS, 421). El segundo texto que influye profundamente en el léxico y en el mensaje del *Laberinto* es *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset (1930): «En estos años estamos asistiendo al gigantesco espectáculo de innumerables vidas humanas que vagan sin tener nada que hacer [...] la vida humana, por su propia naturaleza, debe ser dedicada a algo, un emprendimiento glorioso o humilde, un destino ilustre o trivial [...] [debe tener] una forma» (Ortega 1993 [1930], 141). Es esa forma que Paz busca y a través de la cual propone que México y Latinoamérica salgan de su laberinto: soledad y falta de modernidad, o más bien no-contemporaneidad con el resto del mundo.

² Por brevedad se indica la bibliografía de Paz con los siguientes acrónimos:

CA, *Corriente alterna*; HL, *Los hijos del limo*; IT, *Itinerario*; LS, *El laberinto de la soledad*; OC (I-XV): *Obras Completas* (vols. I-XV); OV, *La otra voz*; PaC:

Puertas al campo; PD, *Posdata*; PL: *Primeras letras*; PO, *Las peras del olmo*; SG, *El signo y el garabato*; SO: *Sombras de obras*; SR, *Los signos en rotación y otros ensayos*.

³ La historiografía contemporánea nos enseña que Cristo nace en el año 3 o 4 antes de Cristo: el Annus Domini es una convención, establecida en el año 525 por el religioso Dionisius Exiguus.

⁴ Por cuestiones de espacio, valga como ejemplo el momento de la *Genealogía* en que Nietzsche critica los genealogistas de la moral ingleses por no reconocer que «el concepto moral *Schuld* [culpa] tiene su origen en el concepto extremadamente material *Schulden* [deudas]» (Nietzsche 1967, II, 4. Véase el mismo parrafo para más ejemplos).

⁵ Paz propone varias veces esta formulación: (LS, 227); (I/M, 56); (OC VII, 144).

⁶ La interpretación que Paz da de la llegada de Cortés sugiere que los aztecas se veían como vicarios del poder por cuenta del dios Quetzalcóatl: divinidad de origen tolteca más tarde incorporada al panteón azteca, y prueba de la transferencia de poder de la más elevada cultura tolteca a la más violenta cultura azteca. Quetzalcóatl nace en el año 1 Ácatl en la ciudad de Tula (centro del poder tolteca) y se fuga de la ciudad cincuenta y dos años después al cerrarse el calendario cíclico en el año 1 Ácatl, con la promesa de que habría regresado otra vez en el año 1 Ácatl. Cortés llega a México en 1519, enésimo retorno del año 1 Ácatl, lo que implica que para los aztecas «México pertenece a Cortés no por derecho de conquista sino de propiedad original: viene a recobrar su herencia» (PD, 139). Pero hay otra interpretación que va en contra de la ‘soledad histórica’ descrita por Paz. Paz es consciente de que el mito del retorno de Quetzalcóatl no se en-

cuentra en las fuentes indígenas, y la historiografía contemporánea reconoce que pueda ser una invención del mismo Cortés para legitimar sus acciones. Es probable que la identificación de Quetzalcóatl con Cortés, basada en el providencial discurso de bienvenida de Moctezuma, se deba a una manipulación del conquistador que escribe en sus *Cartas de relación*: «y nosotros hemos siempre sostenido que los que del descenden habrían llegado y habrían conquistado esta tierra y nos habrían tomado como vasallos. Por ende, por el lugar del cual decís que provenís, o sea de donde nace el sol, y lo nos decís del gran Señor o rey que os ha enviado aquí, creemos y estamos seguros que este es nuestro señor natural» (Cortés, 1971, 85). Este texto es probablemente apócrifo, como lo indica el tono bíblico del regreso de Quetzalcóatl: las fuentes indígenas describen su partida, muerte y apotheosis, pero no nos transmiten evidencia del mito del retorno –mito que en vez aparece en distintas culturas sujetas al dominio español.

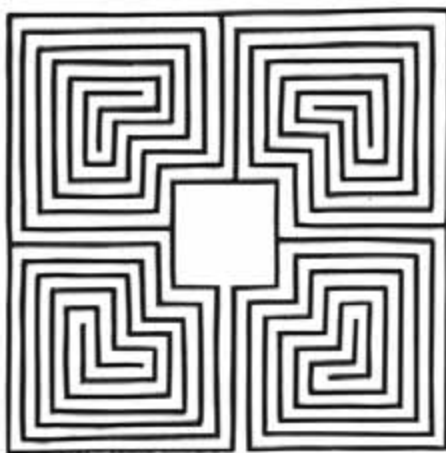
⁷ Fecha de nacimiento: entre 1496 y 1504; de muerte: entre 1529 y 1551

⁸ Don Martín Cortés I (1522-1568). Hernán Cortés tuvo otro hijo con la española Juana de Zúñiga, Martín Cortés II (1533-1589), segundo marqués del valle de Oaxaca. Martín I, al ser mestizo, no gozó de prebendas y fue siervo del hermanastro Martín II. En 1568 los dos hermanastros fueron exiliados de México a raíz de una conspiración contra la corona española que veía a Martín II como rey de México.

⁹ Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer trasmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es solo un reflejo de la voluntad y el querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa,

es siempre función, medio, canal. La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría [...] La mujer encarna la voluntad de la vida, que es por esencia impersonal, y en este hecho radica su imposibilidad de tener una vida personal.

Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho, es ser infiel a sí misma. [...] La mujer nunca es ella misma. [...] La mujer mexicana simplemente no tiene voluntad. Su cuerpo duerme y se enciende sólo si alguien lo despierta. Nunca es pregunta, sino respuesta, materia fácil y vibrante que la imaginación y la sensualidad masculina esculpen. [...] Analogía cósmica: la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto. [...] Tanto por la fatalidad de su anatomía «abierta» cuanto por su situación social –depositaria de la honra– está expuesta a toda clase de peligros, contra los que nada pueden la moral personal o la protección masculina. El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser «rajado», abierto. (LS, 171-174).



Crónicas de un VIAJE CULTURAL a la «Gran Manzana»

Reny Martínez

Crítico de artes
escénicas.

Durante la breve permanencia de un mes, en los Estados Unidos, volcar en este limitado espacio una visión exhaustiva de las artes escénicas sería, algo así, como referirme a la punta del *iceberg*. Este cronista ofrece algunas notas valorativas al desgaire, teniendo en cuenta la variedad –en géneros y calidades–, de los eventos artísticos que presencié en junio pasado, y que han quedado como «mis *afterimages*», principalmente en las ciudades de Seattle y Nueva York (en esta ocasión me referiré solo a las acaecidas en la última de las mencionadas urbes); representativas de una sustancial experiencia nutricia para su acervo cultural, sobre todo cuando ya avanza en su tercera edad.

Pasemos pues a degustar este muestrario multidisciplinario de eventos, con sus fortunas e infortunios ante el público y la crítica especializada de los medios norteamericanos más influyentes.

La motivación primera para realizar este intensivo viaje a los Estados Unidos –gracias a los gentiles patrocinios de amigos e instituciones privadas, como la Fundación Amistad, con sede en NYC–, lo constituyó el cumplimiento de una invitación de la Dance Critics Association (DCA), para participar en su conferencia anual, en uno de los paneles donde analizaríamos las versiones del ballet *Giselle* y su figura paradigmática, Alicia Alonso. En esta ocasión, el anfitrión era el Pacific Northwest Ballet (PNB), bajo la dirección artística de Peter Boal (exprimer bailarín del NYCBallet), quien presentaba en su sede del Phelps Center de Seattle, del 9 al 12 de junio, su versión coreográfica –«quasi arqueológica»–, de *Giselle*, a partir de las anotaciones de Stephanov de la producción de 1884, exportadas a occidente en aquel tiempo.

El «motto» general de la conferencia era Talking about «Re», coordinada por el profesor Robert Abrams, actual presidente de la DCA, con la asistencia de unos cuarenta distinguidos miembros, entre historiadores, críticos, académicos, musicó-



logos, coreógrafos y periodistas especializados en las artes escénicas, en particular la danza.

Allí discutimos acerca de la producción del PNB, con la presencia de sus ejecutores (la víspera asistimos a una representación de *Giselle*, con las brillantes interpretaciones de sus estrellas Carla Forbes y el cubano Karel Cruz, en los protagónicos), posteriormente se trataron otros temas esenciales para el devenir de este arte y de la crítica de danza: las perspectivas del ballet *Giselle*; las reconstrucciones de los clásicos por todos los medios disponibles hoy; las reconstrucciones de lo mejor del repertorio norteamericano de ballets del siglo XX; sobre los continuos cambios en la práctica de la escritura sobre danza y el futuro de sus críticos; e igualmente, cómo el acto del curador puede ser considerado como «recrear el pasado», ya sea en la literatura o en la coreografía, etc. Los resúmenes de las interesantes intervenciones aparecerán –como prometieron los organizadores de la conferencia–, en las próximas ediciones del boletín trimestral DCA-Newsletter, bajo



Arriba: Cartel de
*La Magia de la
Danza* del
BNC.
Abajo: José
Manuel Carreño y
Julie Kent

el cuidado editorial de Mindy Aloff.

Mi más prolongada y provechosa estadía en la Gran Manzana comenzó desde mi arribo al aeropuerto de LaGuardia, el 7 de junio, y disfruté una primera confrontación personal –en su propio teatro ante su público habitual–, del New York City Ballet, que esa noche clausuraba la temporada, con la representación de una de las obras maestras de su fundador, George Balanchine: *Jewels*, ballet para toda una noche, con un montaje revisado por su director artístico, Peter Martins,

y una renovada puesta en escena, siempre respetando la coreografía y estilo de su autor. Aquí, sus primeras bailarinas siguen un dictum de Mr. B., «*ballerinas are dancers with imagination*» (este cronista ha visto la producción del Ballet de la Ópera de París y esto no ocurre, a causa de un virtuosismo técnico a veces excesivo, a pesar de que fuera montada allí según la última versión recoreografiada por Balanchine en 1976). En el escenario del Lincoln Center, estuvieron exultantes Tiler Peck y Sara Mearns en la sección «Emeralds», pero también descubrimos, en «Diamonds», una joya masculina en el cuerpo de baile, Chase Finlay, que debemos seguir de cerca en sus próximas apariciones en el futuro cercano.

Afortunadamente, estuve a tiempo para constatar el abrumador éxito de público del Ballet Nacional de Cuba, en el reducido escenario de la Brooklyn Academy of Music (BAM), donde hacían su debut en Nueva York con el programa mixto conocido como *La Magia de la Danza* (desigual producción con fragmentos de las archiconocidas obras clásicas y

románticas del repertorio, con un final de dudosa eficacia escénica). Las entregas técnicas de los miembros del elenco cubano fueron altamente apreciadas por el público y la crítica, aunque estos últimos fueron reticentes a la hora de aceptar el espectáculo en su totalidad, pero se equivocan, en mi opinión, con los reproches o señalamientos por algunos, acerca de que «bailaban todo igual». Para un conocedor del ballet, no es posible bailar *Giselle* y luego *Don Quijote*, sin exhibir las diferencias en sus respectivos estilos... ¿acaso esto no era evidente en el escenario? Los observadores de los medios en Washington DC y Los Angeles, derrocharon elogios para el BNC cuando admiraron la producción completa del ballet *Don Quijote*, destacando las interpretaciones de sus primeras figuras y de los prometedores jóvenes solistas.

Días después, siempre por gentileza del servicio de prensa del American Ballet Theatre, disfruté en el Metropolitan Opera House de uno de los más populares ballets del coreógrafo residente ruso Alexei Ratmansky, *The Bright Stream*, con música homónima de Dimitri Shostakovich (su *Opus 39*). Esa noche tuve la feliz coincidencia de un elenco de lujo, con una estupenda Julie Kent y un José Manuel Carreño rebozante de gracia y comicidad, junto a dos notables sorpresas juveniles, la histriónica Isabella Boyston y el diminuto ruso Daniel Simkin, dotado de un *ballon* deslumbrante.

Ulteriormente, asistimos (la editora y crítica argentina Maritza Gueler me distinguió con su compañía), también en el Met, al homenaje que el ABT brindaba a una de sus eminentes *principals*, la bonaerense Paloma Herrera, por sus exitosos veinte años en la agrupación. El español Ángel Corella fue su excelente y brillante *partner* esa noche (considerada por los aficionados presentes, una de sus mejores entregas en esta temporada), como Franz en una hermosa producción de *Coppelia* –versión controvertida–, debida a Frederick Franklin, a partir de las anotaciones de Nicholas Sergueyev, quien fuera asistente de Arthur Saint-Léon.

Finalmente, en la inmensa y espléndida sala del Met, el ABT concibió una inolvidable Gala de Despedida para uno de sus más populares y soberbios bailarines principales, el cubano José Manuel Carreño, quien realizará una transición en su carrera profesional, bailando en los importantes escenarios del orbe y, simultáneamente, se desempeñará como director artístico del Sarasota Festival and Competition en la Florida. Kevin McKenzie, director por más de dos décadas del ABT, decidió presentar un «especial» *Lago de los cisnes* con dos cisnes protagonistas: las ilustres estrellas Julie Kent, en el cisne blanco, y Gilliam Murphy, en el negro, quienes lograron superarse a sí mismas cada una con sus cualidades específicas, y dos añadidos de lujo, el clasicista por excelencia David Hallberg (que desde octubre de 2011, sin abandonar el ABT, se convierte en el primer bailarín norteamericano en el Bolshoi de Moscú con rango de primer bailarín), como el Von Rothbart del acto III, con un histrionismo diabólico y seductor nunca antes visto, seduciendo a una reina de excepción, la divina Susan Jaffe (quien fuera *partner* habitual en otros



tiempos de Carreño). La entrega de Carreño fue de gran precisión en las ejecuciones y de una elegancia simpar con sus dos divinas princesas (evitando las cargadas riesgosas), que le merecieron las ovaciones recibidas durante casi veinte minutos, de un público que no le dejaba «partir» (con la presencia de numerosos cubanos que viajaron de muchos lados de la geografía planetaria, para homenajear a su ídolo en esta gala excepcional).

La visita a Nueva York del Royal Danish Ballet, que ocupaba por unas semanas con dos programas diferentes el escenario habitual del NYCBallet en el David Koch Theater, era ocasión única para este cronista, pues podría apreciar a los nuevos talentos de esta compañía danesa ahora con un nuevo director, Nikolaj Hubbe (exprimer bailarín de Balanchine), quien hace sólo tres años remplaceó a Frank Andersen en estas funciones. (Por invitación de este último pude asistir al estreno de *Don Quijote*, en la versión de Alicia Alonso, bailada en Copenhague por esta ilustre compañía, que enfrentó entonces un gran reto

pues el estilo se apartaba en mucho de su escuela Bournonville). Pude constatar su actual y muy buena forma técnica. Y siempre son sobresalientes en sus entregas dramáticas, inigualables bailarines-actores, especialmente en el programa elegido: *The Lesson*, coreografía de Flemming Flindt, y la archiconocida *La Sylphide*, del propio Bournonville (ambas producciones fueron estrenadas en la capital danesa en 2003). El segundo acto de *La Sylphide* puedo calificarlo de «mágico», con un deslumbrante derroche de recur-

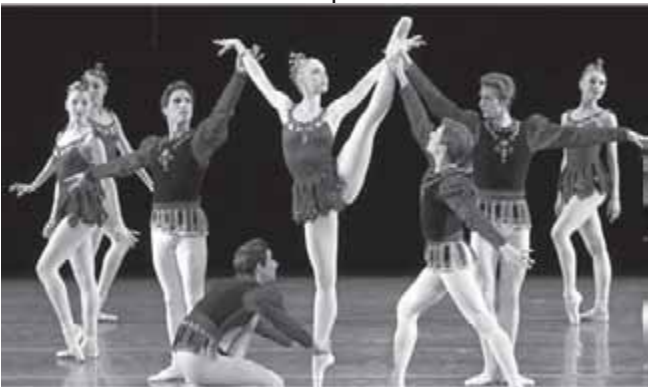


Izquierda: Paloma Herrera y Ángel Corrella.
Derecha: *La Sylphide* de Royal Danish Ballet.
Abajo: *Jewels* con Theresa Reichlen en «Rubies», y a la izquierda la obra *The Lesson*.

sos escenográficos y de luces. Un pequeño reproche, según lo observado en algunos solistas: no siempre pude ver la velocidad en las baterías y una buena altura en los saltos, como demanda la escuela de Bournonville, con su particular claridad en los pasos de transición.

Me resultaba una urgencia apartarme, al menos por breves momentos, de las tentaciones balletísticas del Lincoln Center, siempre en Manhattan. Fue entonces que me dirigí a las programaciones de teatros o salas en el Midtown y el Downtown, pues era importante el estreno mundial anunciado por Pascal Rioult y su grupo en *The Joyce: On Distant Shores (...A Redemption Fantasy)*, con música homónima bajo la dirección del compositor Aaron Jay Kernis, sobre un pasaje de la Guerra de Troya y el rescate de Helena. No llegó a convencernos, si bien las interpretaciones fueron meritorias. Ciertamente no logró superar las referencias a obras de Martha Graham. Más logrado, en mi opinión, fue el dúo femenino de la primera parte, «Black Diamonds», gracias a sus exquisitas intérpretes dotadas de una proyección corporal notable: Penélope González y Charis Haines, con el soporte de la muy empleada pieza de Stravinsky *Duo Concertante*, ejecutada con mucha calidad interpretativa y la inteligente iluminación diseñada por David Finley.

Muy prometedor y estimulante era el anuncio de un estreno mundial por la veterana coreógrafa Jennifer Muller con su grupo The Works, y esto nos motivó a trasladarnos al Cedar Lake Theatre de Chelsea, la noche de la *première*, en medio de las más distinguidas galerías de arte contemporáneo (la Malborough exhibía una muestra colectiva de excelencia, *Living in Havana*, con varios notables jóvenes artistas residentes en Cuba), y del barrio sumergido en la euforia de la comunidad gay neoyorkina, tras anunciarse la aprobación senatorial de los matrimonios del mismo sexo, en la víspera de la *Gay Pride March*.





Arriba: *The Bright Stream*.
Abajo: *The White Room*.

Ese 22 de junio, a teatro lleno, apreciamos *The White Room*, cuyo título mismo es una metáfora del tema central de inocencia y corrupción, a partir de la violencia sobre una virginal jovencita vestida siempre de blanco, la *aprentice* Hsing-Hua Wang, quien muestra una calidad de movimientos de fluido lirismo, pero al mismo tiempo de gran emotividad. La puesta en escena cuenta con una estructura y diseño muy estudiados, siempre en una tendencia minimalista, apoyada en medios audiovisuales y un eficaz diseño de luces. Contó la Muller con intérpretes ajustados a las caracterizaciones, fue el caso de Pascal Rakoert, Gen Hashimoto y la imponente presencia de Susana Bozzetti, quienes evitaron el cansancio visual que pudiera producir las reiteraciones de pasos y frases de movimientos, algunos llevados a situaciones extremas, con una compilación musical como soporte musical único, a veces irritante hasta la agresión auditiva. El mensaje de Muller aquí está claro: el poder corrompe, y la fuerza expresiva de su lenguaje es sin duda visceral. También la *non-dance* está presente en NYC, y esto lo comprobamos en un espectáculo de sesenta minutos –espacio sin asientos y todos los espectadores en constantes desplazamientos–, en uno de los estudios del Baryshnikov Arts Center, denominado *The Painted Bird: Amidst (Part II)*. Esta es la segunda parte de una trilogía de *performances* interactivas en vivo, basadas en una novela del polaco Jerzy Kosinski, con acciones situadas en los tiempos de guerra en Europa del Este. El coreógrafo conceptualista, director escénico y bailarín, Pavel Zustiak, pretende profundizar con su Palissimo Company en los temas de la otredad, los desplazamientos, las

migraciones y la transformación. Zustiak, también bailarín en la pieza, trata de crear obras sofisticadas, multidisciplinarias, con abundantes imágenes surrealistas, que agreden al público que circula en medio de ellas, y después del tímido ingreso a un salón de clases de danza sumergidos en una densa niebla, y literalmente aturridos por una música electrónica que rivaliza con un grupo *heavy metal* en vivo, para ser guiados por los rayos laser y los propios bailarines, que se desplazan y cambian sus sucias ropas reiteradas veces.

El anuncio de una coreografía de Karol Armitage, como plato fuerte en la última presentación de la temporada en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, elevó mi interés por asistir al estreno en esta ciudad de *La zorrilla astuta* (*The Cunning Little Vixen*) de Janos Janacek. Se trata de una imaginativa y encantadora producción de esta ópera «antropomórfica» (como la calificara un crítico musical neoyorkino), muy emparentada con las fábulas de Esopo, y que resultó ser una de las más audaces ideas de Alan Gilbert, el actual director musical de la Filarmónica.

Esta es la primera vez que una de las más importantes óperas de la pasada centuria es puesta en escena en Nueva York, con todas las de la ley en cuanto a las excelentes voces de los solistas, los coros y las escolanías, así como en recursos escénicos. (La orquesta y los coros estaban instalados sobre la escena, dentro de un bosque de girasoles gigantes). Armitage concibió una simple pero ingeniosa coreografía para una docena de miembros del Metropolitan Opera Children's Chorus, quienes hicieron todo tipo de acrobacias, dentro y fuera de un escenario extendido hacia la platea, disfrazados de múltiples criaturas del reino animal: ranas, mariposas, conejos, mosquitos, abejas, etc. El elenco protagonista cantó en forma excelente una traducción al inglés de Norman Tucker, a partir del libreto en checo del propio Janacek.

Finalmente, sin ser un espectáculo de danza, en el sentido estricto del término, sería injusto no señalar la calidad y capacidad de maravillar al espectador de *Zarkana*, la nueva producción de dos horas inagotables de riquezas imaginativas, con estilo y buen gusto, de la afamada compañía canadiense Le Cirque du Soleil, y nada más y nada menos en el Radio City Music Hall, magnífico teatro, emblemático del *art-deco* neoyorkino. El director teatral y cinematográfico Gerhard, laureado por su serie televisiva dedicada al malogrado genio del piano Glenn Gould y los filmes *El violín rojo* y *Silk*, ha recreado el mundo mágico del mago Zark, de ahí el título del espectáculo, donde la música pop y el rock con notables voces solistas femeninas y masculinas, sirve de apoyo a las «danzas» de los cientos de coristas y acróbatas, así como a las imágenes creadas por la alta tecnología digital de esta sala dotada de recursos impensables en una carpa tradicional, como los equipos de *flying* y las trampas de los escenarios en distintos niveles.

La Habana, julio de 2011.

Molly Naylor



El 7 de Julio de 2005 Londres se despierta celebrando haber ganado la candidatura olímpica. La ciudad ebulle en hora punta, con su ajetreo habitual, en el primer día de la 31ª cumbre del G8. Poco antes de las nueve de la mañana estallan, sucesivamente, cuatro bombas en distintas paradas de metro, y casi una hora después, otro terrorista suicida hace estallar un bus en Tavistock Square. La red de transportes se paraliza y la de telecomunicaciones se colapsa. Cincuenta y seis personas pierden la vida. El ataque más letal sufrido por Londres desde la Segunda Guerra Mundial deja una sociedad conmocionada por el miedo y muchos e impactantes relatos personales tras de sí. El de

Molly Naylor, que vive el suceso en un vagón de metro junto a su novio, es uno de ellos. Como cualquier otro superviviente, Molly es consciente de su suerte. Su carácter y su pluma han transformado la experiencia en una elegante y ácida narración sobre un punto inflexivo superpuesto a lo cotidiano. La vida de Molly, una joven de Cornwall que se había mudado a la capital soñando con hacer carrera artística, cambia para siempre tras enfrentarse a la fragilidad de la existencia. El sarcástico título «Siempre que me hacen saltar por los aires pienso en ti» nos introduce en una miscelánea perceptiva para reconstruir ese momento crucial a través de un perfecto equilibrio entre extremos: espontáneo y solemne, trágico y cómico, personal y universal. El ritmo marcado por el *tick* de las tareas pendientes y de una cuenta atrás, al mismo tiempo, articula poéticamente un texto que rebosa honestidad y huye del dramatismo.

Seis años después de los atentados, Molly Naylor es una reputada escritora, artista, poeta y dramaturga. Su espectáculo en solitario *Siempre que me hacen saltar por los aires pienso en ti* se estrenó en el Edinburgh Festival Fringe en 2010, con gran elogio por parte de la crítica, lo que devino en una gira internacional. La Radio 4 de la BBC le encargó una audio-adaptación de este mismo espectáculo que fue descrita por *The Guardian* como «un valiente, divertido, duro y hermoso trabajo».¹

Su adaptación del *Libro de Malaquías* fue representada en The Bush como parte de *Sixty-Six Books*, publicado por Oyeron. Ha escrito para *The Independent* y sus poemas

han aparecido en la radio de la BBC y en diversas publicaciones incluyendo *Rialto*, *The North*, *The Londonist* y *Pen Pusher*. Actúa y lee con frecuencia en eventos y festivales por todo el mundo. Su primer libro, un texto ilustrado de su espectáculo en directo, ya está disponible en Nasty Little Press. Asimismo, Molly tiene una activa labor docente impartiendo talleres y conferencias sobre escritura creativa, monologuismo y poesía educativa. En la actualidad está preparando un nuevo espectáculo a petición del Battersea Arts Centre de Londres.

Introducción y traducción de Jimena Escudero Pérez, Profesora del Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de la Universidad de Oviedo. Ha publicado *Tecnoheroínas: Identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica* (2010)

Ilustraciones: Hanna G. Chomenko





Siempre que me hacen saltar por los aires pienso en ti (extracto)

Jueves. 8:30 AM. Estación de Liverpool Street. Mi novio a mi izquierda, la puerta del vagón contiguo aquí, una mujer sentada enfrente, pero no justo enfrente.

Mientras nos dirigimos a nuestros precarios empleos, nos hemos enamorado del odio; periódicos *Metro* esparcidos por nuestros regazos como servilletas en una cafetería grasienta y los titulares dicen LO CONSEGUIMOS.

Decido que es de París porque tiene un tremendo swing y lleva un pañuelo que llega hasta al suelo. Hay dos hombres trajeados de pie y no hablan, pero deben de conocerse porque entre ellos no hay suficiente distancia como para que sean desconocidos, y uno de ellos podría sentarse al lado de la chica del pañuelo. Hay una mujer más mayor a mi derecha, hay jóvenes empresarios más lejos a mi izquierda y estoy yo, con un *Metro* en mi regazo. LO CONSEGUIMOS.

Pronto llegará el verano y todos tenemos que: empezar a jugar al badminton -tick, ganar la candidatura olímpica -tick, encontrar mejores amigos -tick, boicotear Primark -tick, arreglar lo de la inmigración -tick, adoptar un perro -tick, arreglar el intercambiador entre Monument y Bank -tick, subir los impuestos -tick, dejar de ofenderse con Simon -tick, averiguar cómo se cocina la calabaza -tick, aprender Español -tick, dejar las papas fritas -tick, sonreír más -tick.

LO CONSEGUIMOS.

Tenemos las Olimpiadas y lo celebramos. Miro para abajo, miro al frente, miro alrededor pero no veo ninguna sonrisa. No puedo sentir el entusiasmo de la victoria. Pero vamos cogidos de la mano. Es como un gran «que se jodan». Somos jóvenes y creativos y comemos en público y todavía fumamos porque somos indestructibles y nuestros labios están manchados con la sal de anoche. No lo decimos. Sólo nos apretamos las manos. Me estiro para ver lo que está leyendo la mujer que está sentada a mi lado. Seguro que ha leído más libros que yo. *Cumbres borrascosas* -tick, *Moby Dick* -tick, *De ratones y de hombres*,² nunca lo acabé pero lo empecé así que -tick.

Nuestras listas de tareas son ruidosas, complicadas e infinitas. Rebosan de buena suerte, pero no lo sabemos todavía. En Leeds se prepara una mochila -tick. Reza por tu alma -tick. Despidete³ -tick. No sabemos nada de Kings Cross aún -tick. Edgware Road -tick. Tavistock Square -tick. Solo sabemos de Aldgate East -tick.

Tick.

Tick.

Tick.

En dos minutos, la vida como la conocemos cambiará. En un minuto estaremos arrepentidos y encabronados y desesperados y aterrorizados. En treinta segundos estaremos sumidos en la oscuridad, exactamente en el mismo segundo en el que todo lo que precede a este momento se iluminará. En tres segundos estaremos en silencio. Explota a dos minutos de Liverpool Street. Yo y mi novio y la chica del pañuelo y los trajes y la mujer mayor nunca pensamos que nos tocaríamos, por lo menos así; agachados en el suelo de un metro inhalando humo como si fuera bueno para nosotros. Tenemos contacto visual por primera vez y espero no ser la única que nunca ha tenido tanto miedo. No puedo descifrar el olor que se oculta tras el humo y en mi garganta se forman palabras inapropiadas mientras echo mano del único mecanismo conocido e intento hacer un chiste. Es malo, algo sobre ser multada por un uso inapropiado de la alarma de emergencia, pero estas personas son dolorosamente amables y medio sonrín y alguien me aprieta el brazo.

Comparamos las magulladuras y nuestros dedos trazan líneas que se convertirán en historias y algunos de nosotros lloramos y todos somos amables. Yo tenía razón. La Sra. Pañuelo iba de camino a Heathrow para volar a Francia. Su acento me da escalofríos y respiramos a través de su pañuelo para filtrar el humo. Es suficientemente largo para mí, mi novio, ella y dos de los tíos. Los desconocidos-trajeados son hermanos, así que quizás su silencio era cómodo después de todo.

Rodeo con mi brazo a la mujer mayor que está caliente como una tetera. Su sonrisa es un regalo de un colega del que no esperabas ni que se acordara de tu cumpleaños.

Mi novio intenta romper una puerta y su portátil rebota, todo en vano mientras pongo cara de embozada para que sepa que le agradezco que lo esté intentando. Somos como unos auténticos superhéroes de mierda; él es Laptop Boy y yo soy Chiste Inapropiado Girl y el terror del momento nos mantiene unidos como el pegamento.

Después de una hora que parece nada y todo, nos rescatan. Y saliendo a través del compartimiento del conductor, la niña que llevo dentro registra los botones y las palancas y piensa – ¡genial! Pero caminar por los raíles es de todo menos genial. Es todas las películas de terror. Soy Billie Piper antes de Doctor Who, actuando con las cejas frente a un set fastidiado. Laptop Boy intenta impedir que mire la destrucción a nuestro paso. Es la cosa más bonita que nadie ha hecho por mí jamás. Él mira, así que yo no tengo que hacerlo. Me grita, oculta cosas con todo su cuerpo mientras yo retuerzo el cuello para ver. Y aunque veo cosas, mis recuerdos siempre incluirán su cara en primer plano tapándome la vista.

Después de una eternidad instantánea salimos a la luz. Me doy cuenta de que el cielo se ha escurrido tras el gris. Me pregunto qué ha sido de aquel día perfecto.

Estoy viva... estoy bien... solo estoy mareada y contenta de tener un motivo para no ir a trabajar hoy.

En ese momento aún no sé que en pocas semanas el país se sumirá en el caos ni que habrá webs con nombres como notenemosmiedo.com, pero que yo preferiré meterme en estojodidamenteasustada.co.uk

En un aparcamiento la banda del pañuelo se disipa mientras prestamos declaración, tomamos té gratis y oímos lo que ocurrió de la boca de otra gente. La fina piel de Londres se ha rasgado a la mitad como un cojín y puedes ver los sitios donde estarán las cicatrices – plumas y tela y sangre y secretos derramándose por las casas y de nuestras caras.

No nos despedimos de la banda del pañuelo, simplemente dejamos que se diluyan entre todos los demás, y les echo de menos.

Mi novio y yo seguimos caminando y nos alejamos y solo dios sabe lo que haremos con nuestro día. De repente el té no es suficiente – queremos café y cigarrillos y alcohol y comida y mi cuerpo pide mear a gritos. Nos metemos en un Sainsbury's⁴ sintiéndonos como famosos –nuestras caras negras de hollín. Somos los supervivientes, somos las víctimas... Dennos cosas gratis... Pero aún no se ha corrido la voz y nos miran como si no fuéramos de aquí y nos riñen por usar el baño sin comprar nada. Nunca me he sentido más inglesa, saliendo avergonzada del baño, con la cabeza gacha, lo siento, me voy, es solo que acabo de saltar por los aires pero no, tienes razón, estos baños son de uso exclusivo para clientes. No me da tiempo ni a lavarme las manos y me pregunto qué tengo en ellas mientras meto de todo en la boca – tengo que comer comida – tick, tengo que fumar cigarrillos – tick, tengo que beberme una cerveza – tick, tengo que consumir.

Somos los afortunados. Estamos bien. Somos los primeros de las hordas que atraviesan Londres en ver la vuelta a casa de una forma completamente distinta por primera vez. Londres se encoge. Después de todo no es tan grande, decimos, resulta que podría ir caminando a casa todos los días. ¿Cómo es posible que no supiéramos esto de nuestra propia ciudad?

Vivimos de mapas de metro e historias y periódicos y de todos los papeles que nos hacen agachar la cabeza. Llamo a casa y las redes están colapsadas con el drama del día pero cuando finalmente consigo contactar, todo lo que puedo decir es: «bueno, fue raro. Y tú ¿qué tal?». ⁵

oOo oOo

No fui a trabajar al día siguiente. Laptop Boy lo intentó pero descubrió que no sabía qué decir. Su labia de guía turístico se había esfumado.

Hubo mucha caminata aquel día, pero era como si todos los demás hubieran dejado de caminar y hubieran seguido con sus trabajos y con sus vidas. Londres se había terminado para nosotros, así que continuamos caminando.

Y el caminar se convirtió en conducir cuando nuestros pies se convirtieron en un Ford Escort de 200 libras que bautizamos Jimmy Car, y Londres se convirtió en Reading, se convirtió en Swindon, se convirtió en Bristol, y la autopista se convirtió en río, y el miedo se convirtió en esperanza mientras masticábamos gominolas y poníamos verde a *Steve Wright In The Afternoon*.⁶ El puente Severn nunca tuvo tan buen aspecto como cuando lo atravesamos hacia Gales, narrando y enhebrando futuros desde el espejo retrovisor como el ambientador que no nos podíamos permitir. Pusimos un fondo común para el peaje. Cuatro libras con 50 pareció un precio razonable para nuestra particular escapada cinematográfica.⁷

NOTAS

¹ <http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2011/jul/06/whenever-i-get-blown-up> (3/11/2011)

² Inclusión de la cursiva por parte de la traductora.

³ Inclusión de la cursiva por parte de la traductora.

⁴ Famosa cadena de supermercados británica.

⁵ Inclusión del entrecomillado por parte de la traductora.

⁶ Famoso programa de la BBC Radio 2 dirigido por Steve Wright

⁷ El texto íntegro está publicado bajo el mismo título por Nasty Little Press (ISBN: 978-0-9563767-5-6)



Oramas en el cantar de Omara

Pablo Armando Fernández



Esta tarde nos convoca y reúne Omara, los Ángeles también cantan, libro de Oscar Oramas Oliva, que anima nuestro espíritu al vuelo. Las alas, sin dudas, las provee un ángel con su voz. Seguir los pasos de Oramas nos conducen hacia el encuentro con una estrella: Omara Portuondo y su luminoso recorrido por cinco continentes revelando con su voz, cuánto hay en nosotros que nos identifica con el suelo natal. Omara, niña en casa, con su madre Esperanza, padre Bartolo, su hermano Iván y su hermana Haydée, escuchaba a «sus padres cantar esas mismas canciones que hoy forman parte de su repertorio». Rodolfo Vaillant, confiesa que cuando su amigo Oscar Oramas le pidió que hiciera el prólogo: «No di respuesta; sin embargo, internamente tomé la decisión, y el silencio dio el sí. No sabía Oramas la importancia que tenía para mí su solicitud, pues era la oportunidad para plasmar en unas líneas toda la admiración y el respeto que merece Omara Portuondo, una de las más grandes intérpretes de nuestra cancionística».

Yo me acojo a lo escrito. Si pudiera cantar, les cantaré, pues Omara, siempre presente en nuestro corazón y mente, inspira con su encanto y gracia a mi espíritu anhelante, que sigue paso a paso como quien baila oyendo su cantar, a Oramas atento al decir de ella y de sus tantos admiradores en elogios alta y profundamente merecidos por nuestra Diva ejemplar, musa patria que cautiva nuestro ser y lo entrega a suelo y cielo insular.

En este libro Omara anda acompañada por los seres que la admiran y aman con todo el respeto que inspira reconocer sus virtudes humanas que se manifiestan en su cantar. Hay que escucharla hablar de sí misma y su

familia. Cómo, fiel a sí, desde su niñez, mantuvo su amor por la música, el canto y el baile. Su hermana Haydée bailaba en Tropicana. «Mientras Omara presenciaba los ensayos y copiaba los pasos de baile tuvo la suerte de que le ofrecieran remplazar a una bailarina que había renunciado a dos días de la *première*». Ramiro Guerra les impartió clases de baile a ella y su hermana. Él «ratifica que siempre tuvo el criterio de que Omara era una persona muy disciplinada e interesada en aprender».

En 1945 se produjo su primera presentación musical en un espacio para aficionados de Radio Cadena Habana, donde logró el segundo premio. En 1947 inicia su vida artística con el conjunto Loquibambia, dirigido por José Antonio Méndez e integrado entre otros por Frank Emilio. Actúan en emisoras radiales como la Mil Diez. En 1951 Omara se integra a la orquesta femenina Anacaona, compartiendo el trabajo vocal con Moraima Secada. En la década de 1950 sustituye a la cantante Elena Burke en el Cuarteto de Orlando de la Rosa y realiza una gira por Las Vegas, Cincinnati, Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos.

En 1952, Haydée y Omara formaron un cuarteto vocal femenino con Elena Burke y Moraima Secada, conducido por la pianista Aida Diestro. El debut de Las D'Aida se produjo en el programa televisivo Carrusel de las Sorpresas. Después colaboraron en otros programas y en el cabaret Montmartre. Los viajes se iniciaron hacia Nueva York y de allí a Venezuela, México y Argentina. En la década de los sesenta el cuarteto se afima como una de las formaciones esenciales del *feeling*, aunque las entradas y salidas de las cantantes son frecuentes. De estos momentos de su preciada vida

se le escucha hablar «en toda su dimensión humana». «La irregularidad de los contratos —aclaró la gran Elena Burke— hizo que ese bello proyecto se fracturara y en definitiva incidiera en la separación del cuarteto». Teresa García Caturla se incorpora en el año 1963, integrado en ese momento por Omara, Xiomara Valdés y Lilita Peñalver.

Del hermoso capítulo Omara y el *feeling* extraigo «Todos los estudiosos y críticos de este género musical coinciden en señalar que la diva es una de las más brillantes exponentes del *feeling*. Por eso es que la audiencia criolla la aclama y la reclama con tanta intensidad cuando actúa en algunos de los clubes nocturnos habaneros, donde se crea la atmósfera para que la artista pueda interactuar directamente con cada uno de los parroquianos. Omara interpreta con cadencia, como si su voz mimetizara el ir y venir de las olas del mar; ese marque ella contempla desde el balcón de su morada».

En 1967 Omara es invitada a participar en el Encuentro de la Canción Política, en la Casa de las Américas, donde comienza a incursionar en la Nueva Trova; se relaciona con este movimiento por las canciones «Mis veintidós años», de Pablo Milanés, y «La Era», de Silvio Rodríguez. Omara ha incursionado en este género cantándoles al Che y sus proezas, a Salvador Allende, y se ha adentrado con motivos patrios con «Siempre es 26» y «Cuba, qué linda es Cuba», con la que ha hecho vibrar al público cubano y a los auditorios extranjeros.

En 1970 actuó en diversas actividades artísticas de la Expo'70 efectuada en Japón. Al año siguiente estuvo en Bulgaria y asistió al Festival Internacional Orfeo de Oro donde ganó el primer premio por la mejor interpre-



tación. Un momento memorable en la vida de la artista fue cuando la inolvidable Celia Sánchez Manduley, secretaria del Consejo de Estado, le comunica que ha sido seleccionada para interpretar «Siempre es 26» en los actos conmemorativos del XX aniversario por dicha efeméride. Grande fue su emoción; era la primera vez que participaría en tan magna actividad, donde descolgó su arte al interpretar la canción solicitada por Celia. Después hizo vibrar a los presentes con «La Era». Son los mismos sentimientos que experimenta cuando canta en el 45 aniversario del primero de enero de 1959.

Como actriz de cine, son recordadas sus actuaciones en las películas *Cecilia Valdés* y *Baraguá*. Ningún escenario le es extraño: desde el cabaret hasta el teatro, la televisión o el cine. Ella es todo un arrullo, de hablar dulce y halagüeño como si se enamorara a una persona. En *Omara (26') Cuba* (Fernando Pérez, 1983), documental en colores presentado en 1983, a partir de escenas familiares expuestas con lirismo y narradas en tono íntimo, se va dibujando la trayectoria artística de Omara Portuondo, cantante de gran popularidad y una de las mejores voces de la canción en Cuba. En 2002 se le concede el Premio Anual de Música a ella y a Dolores Torres.

Omara ha acariciado un proyecto sinfónico. Ella ha cantado con la Orquesta Sinfónica Nacional y lo ha hecho en escenarios españoles bajo la dirección de maestros cubanos; pero en Alemania lo hizo bajo la batuta del director Scott Lawton, con la orquesta Deutschen Filmorchester Babelsberg. Acreedora de la Orden Félix Varela, la Medalla Alejo Carpentier, el Premio de la UNEAC y la distinción por la Cultura Nacional, Orden Ana Betan-

court, ha recibido también otros homenajes de su querido pueblo. Esta embajadora de la canción cubana, en el Museo Casa Natal del Cantor del Niágara en Santiago de Cuba, recibió en el año 2005 la Placa Conmemorativa José María Heredia y Heredia por sus aportes significativos a la cultura nacional. Esa misma tarde le fue entregado también el pergamino de Visitante Distinguida de la Ciudad. Un concierto para no olvidar brindó el 19 de febrero de 2005 al pueblo santiaguero, cuando comenzaba en esa ciudad una gira que la llevaría después a Matanzas y La Habana. Dando saltos con los pies de Oramas llegó hasta donde se nos informa que Omara «Es la artista que en 1967 invitó a Pablo Milanés a conocer a Silvio Rodríguez, consciente de concentrar en un haz de luz a los forjadores de la Nueva Trova».

Como una muestra más de su calidad humana y artística, cuando fallece su gran amigo Compay Segundo, ella expresa: «Se fue un símbolo de Cuba»; inequívocamente, hablar de Cuba, de sones, de tabaco, es hablar de Compay Segundo, y recordarlo «es morir de amor», como diría un poeta.

La crítica especializada, nacional e internacional, ha reconocido la indiscutible calidad de Omara como artista, al llamarla de diversas maneras: «La cubanísima Omara Portuondo», «Sonera mayor», «La voz cubana por excelencia», «La Edith Piaf de Cuba», «La voz del sentimiento y la sensibilidad de la música cubana», «La reina indiscutible del *feeling*», «Mulata de voz prodigiosa», «La novia del *feeling*» y, mucho más recientemente, «La diva de Buenavista Social Club», epítetos que no son más que el reflejo de una madurez artística, sustentada en una hermosa voz y en un amplio registro; en el perfecto dominio de la respiración y el

tiempo; en su acertada técnica vocal, excelente afinación e inmensa fuerza interpretativa, características que le han permitido abordar exitosamente los más disímiles géneros musicales: canción, son, bolero, guaracha, cha cha chá, rumba y otros. En todos ha dejado huellas de su estilo personal y único.

Como yo siguiéndole, Oramas captura otras voces dedicadas al reconocimiento de una de nuestras divas: Luis Carbonell, María de la Soledad, Nisia Agüero, Heriberto Feraudy, Ibrahim Ferrer, Nancy Morejón, Omar Vázquez, Teresita García Caturla, Alexander Díaz, Remberto Morejón, Jorge Fiallo, Pedro de la Hoz, Éric Lobo, Pablo Larraguibel, Mauricio Vicent, Luís Martín, Chris Coomey, Paco Zavala, Ángel Paéz, Ernesto Lechner, Rodríguez Morales.

En el capítulo «La diva de Buenavista Social Club», se nos informa que «La Reina del Feeling tuvo que esperar mucho tiempo para obtener un reconocimiento en Estados Unidos y en Europa, pero lo logró cuando se unió a Buenavista Social Club... Omara solo necesitaba una oportunidad como esa para surgir en los escenarios extranjeros como lo que es, la cantante cubana de todos los géneros y de todos los tiempos».

He de concluir tratando de cantar: «El camino de Omara ha sido largo y fructífero: desde los primeros pasos musicales en la cocina de su casa en la calle Salud, después en la morada de las Martiatu, pasando por las trayectorias importantes en diferentes grupos artísticos, hasta llegar como solista al cielo y con voz de ángel regalamos un mundo de canciones y de ensueños. Sí, ella es un ángel, con su espíritu puro, es decir, «libre de toda materia inútil», y por lo tanto, de naturaleza inmortal.

ELLA, COMO LOS ÁNGELES, ES UNA MENSAJERA DIVINA».

Las D'Aida:
Haydée Portuondo,
Aida Diestro,
Moraima Secada,
Omara Portuondo y
Elena Burke

En su cálida transparencia

Enrique Saíñz



Inmediatamente después de haber comenzado a leer este cuaderno de poemas de Carmen Suárez León, vino a mi mente el nombre de un poeta muy querido para mí: Francis Jammes, autor de un poemario que leí hace muchos años y que nunca he podido olvidar: *Del toque de alba al toque de oración*, traducido con ese precioso título creo que por Ramón Gómez de la Serna. No sé si Carmen lo ha leído o si conoce otro de sus libros. Eso no tiene mucha importancia. Bien sea

presiones preciosas están hechos estos poemas, músicas del paisaje y de una naturaleza familiar, poblada de personas que viven en diálogo perpetuo con las brisas, los árboles, los viñedos, las costumbres campestres, luces y sombras como de un Paraíso perdido y que volverá, memoria del pasado y del porvenir. En la carta que Cintio Vitier y Fina García Marruz le escribieron a la autora y que ella puso como pórtico del cuaderno, encontramos esta declaración:

Una vez escribí: «Levedad: musa francesa» y me viene a la memoria ahora esa línea porque es justamente la impresión que me deja la lectura de tu libro *Poemas del mediodía*. El mediodía francés, la melodía de esa levedad que se amista, no se contrapone, a la gozosa materialidad y compañía de lo que llamó Gide «los alimentos terrenales» —tan presentes en estos poemas— a la especie de

mos desde lejos mientras leemos verso tras verso esta compilación de Carmen. Los campos franceses aparecen ahora ante nuestra percepción como un anchísimo lugar que nos pertenece en su cálida transparencia, en su amigable coloración, en sus frutos entrañables, en sus claridades, en sus habitantes, en sus edificaciones seculares. Somos de aquí y de allá, de esa Francia leve y de esta Cuba también leve a su manera. Ahora comprendemos mejor que esas extensiones que vio esta poetisa eran un deseo que no habíamos podido satisfacer; después de la lectura de *Poemas del mediodía* ya sentimos que hemos sido compensados en alguna medida por lo que hemos visto y oído en sus textos. Gran regocijo nos ha traído mirar la realidad de la manera que lo ha hecho Carmen para todos, genuina fiesta del espíritu desde los dones de la tierra y de la amistad. Poemas breves, como dibujos que fueron hechos con rapidez para después retocarlos e integrar un instante o una espera interminable. El dolor y la tristeza se mueven de manera sutil en estas páginas como para que no olvidemos que siempre nos acompañan. Particularmente conmovido quedé al leer «Monte Saint-Claire», homenaje a Paul Valéry, un poeta que quiso hacer una poesía purísima desde la música de las palabras, pero que en todo momento supo que en verdad quería lo imposible. Oigamos ahora el poema para disfrutar su belleza:

De pie junto a tu tumba en Sète
entre el cielo y el mar.

Las garzas cruzan el cielo y la
espuma bate en la cresta de la ola.
Silente.

Un oro matinal tiembla en el
horizonte, nos empapa desde lo
alto.



Carmen Suárez León, Enrique Saíñz y Fina García-Marruz en la presentación de *Poemas del mediodía*.

porque recibió su impronta o porque, durante su visita a Francia, respiró aires similares a los del autor que acaba de nombrar, verdaderamente relevante es lo que nos entrega esta poetisa en estas páginas maravillosas, tan colmadas de una indefinible luz y de una delicadeza que no encontramos habitualmente en la poesía de hoy. Esa afirmación no implica, en modo alguno, un juicio de carácter axiológico, un criterio valorativo que quiera subrayar una mayor calidad en unos textos que en otros. Estos de Carmen que ahora les presento tienen la virtud de traernos un frescor límpido y una transparencia que mucho deseamos y no siempre alcanzamos los lectores por nuestra sola experiencia. De puras im-

corporeidad distinta de la luz mediterránea.

Ahí está, creo, el centro irradiador de esta poesía que nos entrega el testimonio de una callada alegría por los amigos, la sencillez, las comidas, los arroyos, las colinas, el cielo, la tierra fructífera, otra vida y la misma, apacible allá y en esos días, turbulenta y angustiosa en tantos otros sitios y en casi todos los momentos. Este libro es una revelación para la propia autora y no menos para nosotros sus lectores. Sus páginas nos abren los sentidos para disfrutar de otro modo, con una ternura que el diario vivir nos hace olvidar, la existencia cotidiana, esperanzados de alcanzar nosotros esos espacios que ahora vemos y respira-

Palabras para Basilia

Leyla Leyva

aTIEMPO



Has tenido al fin tu recompensa puesto que miras largamente la serena majestad de los dioses.

Los poemas de este cuaderno nos muestran el paso del tiempo y, a la vez, una vislumbre de la eternidad en la perenne renovación del cuerpo de la realidad. Cuando conocí a Carmen hace más de cuatro décadas en Vereda Nueva, su pueblo natal, intuí que este sería su camino en la vida, raro presentimiento a tantos años de distancia. Entonces la vi ávida de saber, pero no de saber lo que no nos conduce a sitio alguno, sino qué decían los poetas, qué decía la gran música, qué decía la sabiduría. Cuando supe todo eso me di cuenta de que aquel presentimiento no estaba descaminado. Hoy me alegra extraordinariamente saber de su obra y de su buen gusto, de sus búsquedas y de su estilo vital, de sus maneras siempre suaves y cordiales, verla dispuesta a penetrar en los mejores libros para dialogar con la poesía, con sus semejantes, con la historia, con Martí. Aunque no hayamos estado en esos lugares preciosos, reitero, esta poesía los hace familiares, nuestros, y comprendemos entonces que ni el diferente invierno, ni la distinta fuerza de la naturaleza y de los colores, de los frutos y de las costumbres, nos resultan extraños o

inhabitables, sino todo lo contrario: los sentimos y los poseemos como si hubiésemos nacido allá, don preciso de la palabra poética que puede dilatar nuestro paisaje íntimo para hacernos ciudadanos del mundo. Siempre he preferido los espacios abiertos, la inmensidad, los juegos de la luz, la poesía del aire y de las aguas, la inocencia de los niños, la sobrevida de otras culturas y edificaciones, y por todo ello me complació sobremanera este cuaderno, tan colmado de esas presencias y de un anhelo a veces manifiesto y a veces oculto de sentirnos en el centro de la vida. Gracias a Carmen, gracias a su experiencia, gracias a tanta belleza en estos años de dudas, angustias, desconfianzas. Los dejo ahora con el primer texto, «Las lagunas y el viento», magnífica entrada al conjunto:

Bordeando las lagunas desiertas
bajo el viento del norte
un sentimiento de infinitud
/ y lejanía
se apoderó de mi conciencia
y ensarté, en lo hondo de mí,
este invierno mediterráneo
cuajado de ocre y carmelitas,
cruzado por los verdes profundos
de los pinos marítimos,
con la alegría de los nortes
/ habaneros,
con los alisios insulares de
/ noviembre,
con los azules desfondados
sobre cientos de verdes olorosos.
Mis amigos me señalan los patos
que alzan el vuelo sobre nuestras
/ cabezas,
irisados y tiernos.
Por un momento la violencia
/ no existió.

Carmen Suárez León. *Poemas del mediodía*. La Habana, Ediciones Unión, 2011.

Espero no sea pecado capital declarar en un espacio de lectura que la poesía de Basilia Papastamatíu prefiero leerla en absoluto silencio, en alerta máxima, sin atreverme a declamar nada y sin permitir que otro la lea por mí (bueno, a no ser la autora, quien ha tenido la deferencia de invitarme a presentarla en este espacio). Y, por supuesto, la releo. Es esa una condición nunca agregada de la mejor poesía: que una necesite volver y volver a ella.

Aunque, lo confieso, cuando es Basilia quien lee la experiencia me resulta otra, no precisamente por el dejo sudamericano. Esa entonación suya, argentina, pasa por alto los matices dramáticos elevados, y en cambio, dice, cuenta, con parejo entusiasmo musical, al empezar y terminar las frases, como en clarinadas. Su voz dulce, amable, termina por modificar mis frecuencias de recepción. Pero ya voy reconociendo tal incapacidad para ser una buena oyente, un defecto que el tiempo y cierta resistencia personal no me han permitido corregir. Su último libro editado en solitario, *Cuando ya el paisaje es otro*, y que saliera a la luz casi de manera coincidente con su poesía reunida en *Interpretación de la Historia*, fue Premio de la Crítica en el 2008 y resultó finalista del Premio Internacional de Poesía Víctor Valera Mora, dado a conocer hace apenas unos meses.

De sus libros anteriores: *El pensamiento común* (1966), *¿Qué sueños los envuelven?* (1984), *Paisaje habitual* (1986), *Allí donde* (1996) *Dónde estábamos entonces* (1998), y *Espectáculo privado* (2003), tengo preferencia por éste último, quizás por una identificación más femenina que intelectual, o las dos, aunque reconozca que el trayecto, el largo trayecto de su poesía (que alcanza en Es-



Palabras leídas el 16 de septiembre de 2011 en el espacio mensual que conduce Alex Pausides, en la sala Villena de la UNEAC.

Razón y poesía en Basilia Papastamatíu

Pedro de Oraá



Basilia Papastamatíu leyendo en una de las fiestas del libro.

pectáculo privado, un punto de encuentro revelador entre lo individual, lo íntimo de la expresión y lo formal), ha servido a Basilia para seguir alejándose de las *convenciones* o la *tradición*, y consolidar un estilo que como extenso fundido representa cada vez, con cada nuevo libro, una singularidad existencial, estética, mejor *urdida*, dentro de una obra que comprende un territorio nada común en la escritura contemporánea de la poesía de nuestra lengua.

Una escritura, la de Basilia, que es hábil, entrenada, ducha ya, en el manejo del subconsciente poético. Subconsciente que no va a regalar, a desperdiciar o dispersar a esta altura del ejercicio. Sucinto, magro muchas veces, pero inalterablemente coherente. Una escritura que no trabaja las frases en su condición única, sino que en la búsqueda de esencias en el discurso, en el encuentro con una ansiada identidad propia, privilegia lo ficcional del fragmento y la *construcción* de *pasajes* y *paisajes* que la justifican como espectadora y actuante, también de un tiempo de vida social. Hay algo que me gustaría mencionar de la poesía de Basilia Papastamatíu: leerla siempre ha sido para mí una riquísima experiencia emocional. Ella nunca apostará por la linealidad de las lecturas, o el fin de las dudas. Basilia hace preguntas que no tienen respuestas, pero cada una de ellas alimenta una incertidumbre que inflama; un ansia de saber, alcanzar, entender, que es, para cualquier lector atento, como chocolate para los sentidos.

Explicar el texto poético es un acto arbitrario: no podemos redefinir lo que ya por sí mismo está definido en la escritura y en su asunto. Toda aproximación al cuerpo del poema hace las veces de un fanal que separa la aparente oscuridad para hallar una materia compacta que sólo se abre si desistimos del intento. Está claro: no lograremos el enlace con la poesía del texto porque lo abordamos —y siempre es así—, armados con la noción apriorística que tenemos de *poesía*, como un sedimento pernicioso de otras lecturas anteriores: en verdad, cada voz poética reclama un oído distintivo, cada *plasma* de versos pide una lectura exclusiva y diferenciada. Nos acercaremos en efecto a esa singular entidad de palabras si la recibimos como una epifanía, la revelación diversa y a un tiempo universal de la infinita realidad que nos incluye, y el lector que somos, despejado de todo lastre, un lector en estado de inocencia ante el poema desnudo, en estado de gracia. Quizás así alcancemos a confirmar una experiencia a la par o la misma del autor poeta. Estas divagaciones se me hacen imprescindibles a causa de la lectura —confieso que no constantemente pero sí leal—, de la obra poética de Basilia Papastamatíu. Nada de las retóricas *ad usum*, entre cuyas cortinas se mueve el sinsentido y la esterilidad; nada de hermetismo —supuesto y sello del mal intérprete—: los herméticos día a día lo son menos: Paul Celan y Lezama —para citar dos antípodas: uno lacónico, el otro copioso—, se despejan progresivamente en nitidez y justicia verbal e incluso

han dejado frases de reafirmación histórica. El lector de la poesía de Basilia ha de llegar a ella sin convencionalismos ni predisposiciones contaminadas; ha de ser intuitivo, asociativo de sus ilaciones fragmentadas...

Afin a la mejor línea de la literatura y el pensamiento fragmentarios —si es que quisiéramos enrolarla en alguna escolástica actual—, Basilia practicó tempranamente los métodos disyuntivos del discurso poético, y la absorción de segmentos de obra de otros poetas —ese plagio legitimado por el *intertexto*—, y lo hizo con notable antelación a la moda «polisémica». Pero la voz de Basilia se alza del poema por encima de toda veleidad formal como constancia viva del escenario contemporáneo, de su deslizamiento a un destino inquietante y latente desde el plano del ser individual proyectado en el espacio social. Su historia íntima incide en el torrente de la Historia y esta a su vez filtra sus eventos en el tramado estrófico, no siempre como el tema visceral, sino más bien en intercalaciones que funcionan tal un fondo de sonido musitante, perceptible consciente o



Despertar inquietudes en el otro

Ada Oramas

aTI
EM
PO

inconscientemente. Puede Basilia recurrir a los tópicos eternos de soledad, amor, nostalgias de lo remoto o lo distante, mística de la naturaleza o vivencia del dédalo urbano, pero su relato no será lineal ni monotemático. Y ello es otra manera de su concepción de la poesía como entidad fragmentada: intervienen elementos y alusiones de diverso origen, inconciliables o unitarios. No hay intención de atraerlos a una masa indivisible: quedan allí en su puridad o su impureza, móviles como células de organismos emergentes. (Nos gusta el símil hallado por Alex Pausides: la palabra de Basilia parece oscilar sobre una cuerda suspendida sin extremos visibles, y no cae, no va a caer —y agregamos: está hecha también esa palabra de la fina sustancia del aire). Entre el dolor callado de una antigua herida y la ansiedad mitigada por la secreta confianza en la criatura humana, su poesía espera por nosotros.

15 / IX / 2011



Alcanzar cierto equilibrio en la avalancha de propuestas fue, sin duda, uno de los méritos del *KTorce Festival de Teatro de La Habana*, auspiciado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas con la colaboración de instituciones afines dentro y fuera de Cuba. La balanza, esta vez, no se inclinó por lo puramente teórico, ni apuntó hacia lo experimental en su sentido más neto, tampoco buscó complacencias que indujeran a concesiones para llenar teatros o ganar aplausos, aunque un poco más de exigencia en las propuestas foráneas no hubiera estado de más. La muestra cubana —conformada por obras acreedoras a premios en el pasado Festival de Teatro de Camagüey, o laureadas con el Premio Villanueva y, en menor medida, estrenos

recientes que por su excelencia merecían formar parte de la programación—, tuvo para el espectador el carácter de un ejercicio analítico de un panorama desigual en códigos y lenguajes, pero coincidente en el reto de hablar desde la escena sobre algunos de los conflictos que nos atañen. Las piezas, sin que lenguajes diversos establecieran diferencias antagónicas, mostraban cuán necesario resulta el diálogo entre dramaturgos, directores y actores, y lo más importante: conocer si llegaban al receptor.

Y en este sentido, pudo apreciarse desde el primer día un interés creciente. El por qué de esta fiebre teatral habría que buscarlo no solo en la amplitud y variedad de géneros presentados, o en la calidad y enfo-

Charenton. Teatro Buendía, Cuba.

Fotos: Buby



El Dragón de oro.
Teatro de la Luna,
Cuba.

que novedoso que reunían la mayoría de las puestas; sino también en la eficiente difusión a través de los medios y a las presentaciones de teatro de calle en varios municipios de la capital, que establecieron vasos comunicantes e incitó al público a interactuar en esos espacios y a desandar el camino hasta los diferentes escenarios, donde convergían desde el drama y la comedia, transitando por la experimentación en un amplio diapasón, puestas dedicadas a la poesía, una muestra de narración oral escénica, remembranzas del teatro bufo y lo humorístico, hasta manifestaciones de la contemporaneidad en la danza.

Contemplar al mundo desde una luneta

El Festival sirvió de puente entre América, Europa y Asia, en un concierto de montajes que lograron traer a los escenarios y otros espacios habaneros piezas que permiten avizorar el presente y lo que constituirá el porvenir de esta manifestación a nivel mundial.

Lo más definitorio del evento fue lo representativo del repertorio que subió a escena en las vertientes contemporáneas, particularmente con el título *Te estoy mirando a los ojos*, del Volksbühne am Rosa Luxemburgo Platz, donde el unipersonal adquiere la dimensión de espectáculo en la concepción del dramaturgo y director René Pollesh. El enfrentamiento de intérpretes en solitario ante el público también encontraron momentos culminantes en las actuaciones de la actriz francesa

Charlotte Grandot, en *Consumiéndome*, una crítica al consumismo que utiliza claves diversas para mostrar la versatilidad de la actriz; y *La gran tirana*, evocación de La Lupe, cantante cubana que conoció el infierno en Estados Unidos, personificada con pasión, hasta el desgarramiento, por María Teresa Pina, bajo la dirección de Verónica Lynn.

Don Juan Tenorio se introdujo en la cuarta pared, gracias a *Donde hay agravios no hay celos*, en una puesta de Liuba Cid, en una armazón escénica sin fisuras ni ampulósidades, con una fluidez y una gracia muy particulares reflejada en las interpretaciones de actores que despliegan su oficio en Cuba y España, donde sobresalen la transfiguración de Rey Montesinos en Don Lope, la maestría de Alberto Joya en la ejecución musical, y el vestuario de Tony Díaz, quien logra sorprender e impactar con sus imaginativos trajes de cartón.

Noche de reyes, uno de los triunfos de mayor resonancia de Teatro El Público, inspirada en la obra homónima de William Shakespeare, con la dirección artística y general de Carlos Díaz, también probó su magnetismo con los espectadores, al extrapolar a la actualidad los conflictos de la imaginaria isla de Iliria, en una comedia musical de calibre, con alto nivel interpretativo y una factura impecable como es habitual en las concepciones escénicas de la compañía.

En un montaje que reservó asombros, el Teatro Estatal de Turquía desandó los siglos en la trama de *Paz*, basada en un texto original de

Aristófanes, cuyo mensaje contra las guerras y la violencia quedó inscrito en una escenificación dinámica, de carácter interdisciplinario.

Por su parte, el Pequeño Teatro de La Habana aportó su más reciente estreno durante los tres últimos días del Festival: una versión de la obra *Esperando a Godot*, que constituyó un verdadero acontecimiento en las tablas, al traducir un clásico del absurdo al gran musical, con la complicidad de cuatro actores devenidos en *clowns* en un proceso creativo de gran rigor, a partir de talleres, impartidos por José Milián, autor del guión, director artístico y general.

Coincidiendo en esos días finales, subió a la escena del Mella, *El dragón de oro*, desmontaje estético y conceptual del Teatro de la Luna, a partir del texto original que describe la tragedia vivida por cinco chinos que laboran en el restaurante que da nombre a la pieza, situado en una ciudad no especificada. No son historias testimoniales, pero en todas ellas aflora muy bien perfilada la realidad, con un poder de síntesis que resultó ser uno de los momentos de mayor relieve de la cita habanera. Destacada labor la de Raúl Martín, su director, y de todo el elenco actoral.

Broadway en la escena cubana

La compañía *Nederlanders Worldwide Entertainment* centralizó uno de los momentos cumbres del evento con la puesta *Broadway Ambassadors* (*Embajadores de Broadway*), escenificada con el formato de un programa concierto, con cuatro cantantes/



aTI
EM
PO

actores y logró cautivar al público desde su salida a escena gracias a su maestría y dominio de los códigos del gran musical. Poseedores de voces bien colocadas, de grato timbre y correcta afinación, sus interpretaciones retrataban a los protagonistas de las canciones y fueron capaces de evocar las obras a las que pertenecen.

Fueron escuchadas selecciones de *Chicago*, *West side story* (*There is a place for us*), *Rest* (que lleva 20 años en el repertorio de la agrupación), *Hello, Dolly*, una singular versión de *Mr. Jekyll y Mr. Hyde*, del horror al gran musical, y *Los miserables*, en una poética que busca nuevos matices a la novela de Víctor Hugo, las cuales fueron interpretadas en solos, dúos y tríos hasta llegar a *Hairspray*, en un cuarteto muy bien acoplado, como gran final. La dirección de Thomas W. Schilling, otorgó connotación de espectáculo a este programa de concierto.

Puro flamenco a lo Gades

Con la puesta *Bodas de sangre*, tal y como la concibiera el genial coreógrafo y bailarín Antonio Gades, la Compañía que ostenta su nombre mostró raíz y frutos del flamenco en una función memorable en la sala García Lorca, que culminó la decimo cuarta edición del Festival de Teatro de La Habana.

Esa noche, el entusiasmo de los asistentes llegó al delirio cuando *La Suite flamenca* ocupó la segunda parte del programa. Desfilaban por la escena los palos o ritmos de esta vertiente danzaria: soleá, soleá por

bulerías, farruca, zapateado, tanguillo, tango de Málaga y rumba, en los cuales pudieron admirarse el dominio de la técnica y el estilo, la posibilidad de improvisación de los bailarines, las cualidades de los solistas y la coherencia del cuerpo de baile, así como la empatía de que son portadores los danzantes.

El fin de la fiesta, espectacular, contó con la participación de estudiantes del ISA junto a los bailarines, músicos y el cantaor, y adquirió el carácter de una conga con acento afluencado. Un magnífico cierre para un Festival agradecido por todos. Ahora, que esta cita de las ta-

blas parece haber recuperado la buena costumbre de superar a la que le antecedió, solo falta aguardar hasta la próxima.

Arriba: Broadway Ambassadors.
Abajo: *Bodas de sangre*. Compañía de Antonio Gades, España.



Premio Anual de la Crítica Literaria

El Jurado del Premio de la Crítica, que convoca el Instituto Cubano del Libro desde el Centro Cultural Dulce María Loynaz, presidido por Rogelio Rodríguez Coronel, e integrado además por Enrique Saíenz, Basilia Papastamatíu, Marta Lesmes, Charo Guerra, Juan Nicolás Padrón, Susana Haug, Víctor Fowler y Ulises Rodríguez Febles, después de analizar las ciento veintiuna obras nominadas por veinte editoriales, decidió premiar los siguientes títulos: *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura, novela publicada por Ediciones Unión; *Sangra por la herida* de Mirta Yáñez, novela publicada por Ediciones Unión; *Virgilio Piñera o la libertad de lo grotesco* de David Leyva González, ensayo publicado por la Editorial Letras Cubanas; *Crónicas de lo ajeno y lo lejano* de Rinaldo Acosta, ensayo publicado por la Editorial Letras Cubanas; *El libro de los sentidos* de Caridad Atencio, poemas publicados por la Editorial Letras Cubanas; *As de corazones* de Nelson Simón, cuentos para niños y jóvenes, publicados por la Editorial Cauce; y *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro* de Nara Mansur, teatro publicado por Ediciones Alarcos.

Daniel Rey: Cuando un amigo se va

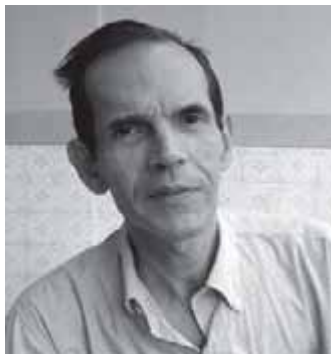
Hilvano sus recuerdos, que abandonan de pronto los rincones donde dormían, sacudidos por la noticia de su muerte. Treinta años de cercanía y trabajo en común me dejan retornar a las jornadas del pequeño local en la calle Belascoáin, donde radicaba el Departamento de Traducciones del actual Instituto Cubano del Libro, por entonces Empresa de Editoriales de Cultura y Ciencia. Cuando llegué en 1977 estaban allí todavía Virgilio Piñera, a quien mucho admiré, y el teatrero Roberto Blanco, traductor de la memorable novela *The Catcher in the Rye*, de Salinger. Daniel, Natasha, Francisco, Carmen y yo aún andábamos lejos de peinar canas, pero ya Daniel era jefe del Departamento en el que demostró no sólo su eficiencia y facultades organizativas, sino también su acierto como traductor del inglés y el italiano. En versión suya, la edición cubana de la *Ilíada* para niños y jóvenes alcanzó el premio IBBY otorgado anualmente a los libros más bellos. Quienes lo conocimos no olvidaremos su amabilidad, su gesto acogedor, su capacidad de entender los problemas de cada uno: era a la vez jefe y amigo. En los duros noventa mantuvo a flote nuestra nave de traductores, viajando diariamente en bicicleta desde el Cerro a la Habana Vieja y de regreso, buscando posibilidades y contactos, derrochando creatividad. Cuando se acogió

en 2006 al merecido descanso de la jubilación, el Departamento se quedó huérfano, y sólo por poco tiempo sobrevivió a su partida.

Nos quedan su sonrisa y su anónima huella en las tantas versiones que ayudó a concretar en libros, así como sus propias traducciones de libros y otros textos, y la alegría de haber podido contar con su amistad. (Olga Sánchez Guevara)

Falleció nuestro colaborador Pedro Contreras

Con mucho pesar, nuestra revista supo del fallecimiento de Pedro Contreras



Suárez el pasado 10 de noviembre de 2011. Aunque le sabíamos aquejado de cáncer, la sostenida vitalidad y actitud positiva de Pedro (La Habana, 1943) nos hacía pensar que dispondría de mucho más tiempo para verificar sus nuevos proyectos de exposiciones y textos relacionados con el diseño y la arquitectura, fundamentalmente. Algo de esos planes nos adelantó en una larga entrevista que publicamos en el No. 1 de 2009, donde no solo pudimos asomarnos a la fecunda hoja de vida de este egresado en Pintura y Escuela de la Escuela San Alejandro, licenciado en Historia del Arte, diseñador, ilustrador gráfico, curador, investigador y gestor cultural, reconocido con algunos premios como la Medalla de Oro en la Feria Internacional de Comercio de La Habana (1993), por el diseño de estampados textiles *Telarte*; y el Premio Nacional de Curaduría (2008, compartido), por la muestra *Cubagráfica*. En aquella entrevista, también dialogamos en torno a sus criterios sobre la curaduría, la concepción y los retos del diseño cubano actual. Pedro los expuso con toda la franqueza que habitaba en una personalidad más bien tímida como la suya; los expresó con la diaphanía y los sólidos conocimientos de un profesional que laboró en el periódico *Juventud Rebelde*, la revista *Mujeres* y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV). Pedro no se perdía –prácticamente– ninguna exposición o evento de la cultura visual; tanto si los expositores eran «vacas sagradas» como si eran artis-

tas o diseñadores emergentes, a los que promovió incansablemente. Su carácter inquieto, apasionado e inconforme, así como la juventud de su espíritu, le granjearon la consideración de los más jóvenes, las reticencias de los conservadores y las ojerizas de sus contrarios.

Igualmente, Pedro estuvo pendiente de las ya imprecisables entregas de nuestra revista, bien para estar informado, bien porque contuvieran algún texto suyo. Así, pudo estar entre los concurrentes a la presentación –en 2011, por tribulaciones con la imprenta– del atrasado No. 3 de 2010, donde apareció *Ilustrar la moda en Cuba*, el penúltimo de sus trabajos para R y C.

Con la muerte de Pedro, la cultura cubana perdió, también, un celoso velador del patrimonio visual. Por ejemplo, además de enriquecer la colección de carteles del CDAV él se interesó en cursos de conservación/restauración que lo dotaran de conocimientos técnicos para su cuidado. Y hasta se ofreció a comprar, con sus ahorros, un planero *ad hoc* donde guardarlos. Con el fallecimiento de Pedro, nuestra revista perdió un colaborador habitual, crítico y –rara avis– gentil. Por voluntad propia, sus cenizas fueron arrojadas al mar. En nuestras páginas recibimos antes, y conservamos impresas, otras huellas suyas. (I.C.)

Eusebio Leal: Doctorado Honoris Causa

La Universidad de Alicante (UA) confirió su Doctorado *Honoris Causa* al Historiador de la Ciudad de La Habana, Eusebio Leal Spengler. En el laudo de investidura, la casa de altos estudios resaltó la importante labor de Leal en el proceso de restauración y conservación del centro histórico de la capital cubana, combinándolo con el desarrollo económico y social de su comunidad, reporta Prensa Latina.

Al agradecer tan alta distinción, Leal subrayó los históricos vínculos entre España y Cuba, y confesó sentirse orgulloso de representar a un pueblo que lucha por su independencia desde 1868. A la solemne ceremonia, que coincidió con la inauguración oficial del curso académico 2011-2012 de la Universidad de Alicante, asistió el embajador de Cuba en España, Alejandro González.

Participaron, además, el rector de ese centro de enseñanza superior de la Comunidad Valenciana, Ignacio Jiménez, la alcaldesa municipal, Sonia Castedo, autoridades del Gobierno valenciano y personalidades del mundo intelectual y académico español. La UA tiene una larga tradición de colaboración con instituciones homólogas de la isla caribeña. En junio del presente año acogió el X Encuentro Bilateral de rectores

de universidades cubanas y españolas. **(Cubadebate)**

Quinteto de Viento de la Florida actuó en La Habana

Durante los últimos días de septiembre, visitó La Habana el Quinteto de Viento de la Florida, Estados Unidos, ocasión en que ofreció un concierto en el Oratorio San Felipe Neri, con un programa que reunía obras notables de compositores del siglo XX. La agrupación está integrada por Clay Ellerbroek (flauta), Catherine Young (oboe), Brian Morread (clarinete), Anthony Georgeson (fagot) y Robert Rearden (trompa y corno francés), todos miembros de la Florida Orchestra. Entre las piezas que figuraron en su presentación había composiciones de Jacques Ibert, Samuel Barber. Heitor Villa-Lobos, George Gershwin, Jean Francaix y Paul Hindemith.

Adria

Gran consternación causó en el medio artístico y entre todo el pueblo, el fallecimiento de la actriz Adriana Santana, figura que marcó con su laboriosidad y talento el teatro cubano por más de cuatro décadas.



Con la muerte de Adria, el arte dramático cubano pierde a una de sus más tenaces personalidades, protagonista de primera línea del movimiento teatral gestado en los

años sesenta y setenta, bajo el liderazgo de creadores de la talla de Vicente y Raquel Revuelta, Berta Martínez, Abelardo Estorino, Martha Valdés y Armando Suárez del Villar. Nacida el 16 de diciembre de 1948 en Las Tunas, Adria se incorporó siendo muy joven a la campaña de alfabetización impulsada. En 1970 se graduó de la Escuela Nacional de Arte (ENA) y debutó en el teatro profesional un año después interpretando el personaje de Belisa de *La discreta enamorada* (Lope de Vega), bajo la dirección de Estorino. En Teatro Estudio –agrupación a la que perteneció por veinte años– se produciría su maduración artística. A esa agrupación, y especialmente con Estorino, estarían definitivamente asociados sus mayores éxitos en la escena. De hecho, se convirtió desde los años ochenta en la actriz emblemática del teatro de Estorino, con quien entablaría entrañable relación profesional y de amistad.

Con el éxito de público y crítica obtenido en 1980 con *Ni un sí ni un no* (Estorino) y *El Conde Alarcos* (José Jacinto Milanés), Adria comenzaría su escala

da hacia los primeros planos del teatro cubano. En 1989, Estorino escribió especialmente para ella *Las penas saben nadar*, un monólogo que tuvo amplia acogida en los escenarios nacionales, fue adaptado para la televisión y acaparó numerosos premios internacionales, entre ellos el de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York en 1997 y el Premio a la Mejor Actuación Femenina en el Festival Internacional del Monólogo de Miami en el 2001. Aunque el teatro acaparó la mayor parte de su trayectoria artística, Adria Santana tuvo también destacados desempeños en el cine y la televisión. **(Cubadebate)**

Plaza de la Revolución santiaguera declarada Monumento Nacional

La Plaza de la Revolución Mayor General Antonio Maceo fue declarada Monumento Nacional, en ocasión de conmemorarse el vigésimo aniversario de su inauguración por el Comandante Fidel Castro Ruz.

El programa de actividades contempló un concierto del cantautor Silvio Rodríguez, antecedido por las actuaciones de las orquestas sinfónicas de Santiago de Cuba y Holguín, y luego una presentación de Los Van Van.

También hubo un reconocimiento a los hombres y mujeres que dotaron a la ciudad santiaguera del complejo escultórico más importante del siglo XX cubano.

Otro premio para Fina

Durante los últimos meses la gran poeta cubana Fina García Marruz ha merecido una valiosa estela de premios y reconocimientos, baste mencionar el Pablo Neruda o el Reina Sofía, al que ahora se suma el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Fe-



derico García Lorca en su VIII edición. Nacida en La Habana en 1923, para muchos, entre ellos Roberto Fernández Retamar, es considerada la mejor poeta viva de la lengua española. No en balde, en el dictamen dado a conocer por el jurado en Granada, se destacaba el tono «reflexivo, intenso y apasio-

nado en ocasiones» de Fina, y su «concentración formal y dominio de la expresión lingüística».

Mirta Muñiz Egea: Premio Nacional de Televisión 2011

La periodista, guionista y realizadora Mirta Muñiz Egea recibió el Premio Nacional de Televisión correspondiente a 2011, que otorga ese medio por el conjunto de la obra de toda una vida. Danilo Sirio, presidente del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), entregó el reconocimiento a la intelectual en una ceremonia efectuada en la base del Monumento a José Martí, en la Plaza de la Revolución.

Muñiz Egea posee un extenso aval de trabajo en la radio y la televisión, donde realizó valiosas contribuciones, tanto en el terreno profesional como docente y político, y desempeñó importantes funciones en la propaganda y publicidad. En su *currículum* destaca la dirección artística de la obra *Yerma*, de Federico García Lorca, el primer largometraje filmado para la pequeña pantalla. Fundadora de los grupos Teatro Estudio, El Sótano y Las Máscaras, donde fungió como actriz, la galardonada fue una de las noventa propuestas que examinó el jurado, encabezado por la actriz Nilda Collado. **(Agencia Cubana de Noticias)**

Caravaggio y sus seguidores

Más de veinte y un mil espectadores asistieron a la primera gran exposición del pintor italiano Michelangelo Caravaggio en Cuba, según se supo durante el acto que la dejó clausurada en la sala de Arte Universal del Museo Nacional de Bellas Artes. Sin duda, *Caravaggio y sus seguidores* ha constituido uno de los grandes hitos culturales en la Isla en lo que va del siglo XXI.

La directora de la institución, Moraima Clavijo, luego de agradecer a los patrocinadores y organizadores de esta singular muestra, en especial a los ministerios de Cultura de Italia y Cuba, afirmó que desde su apertura, el pasado 23 de septiembre, la muestra acogió a un público heterogéneo ansioso por apreciar una de las obras cumbres del pionero del barroco.



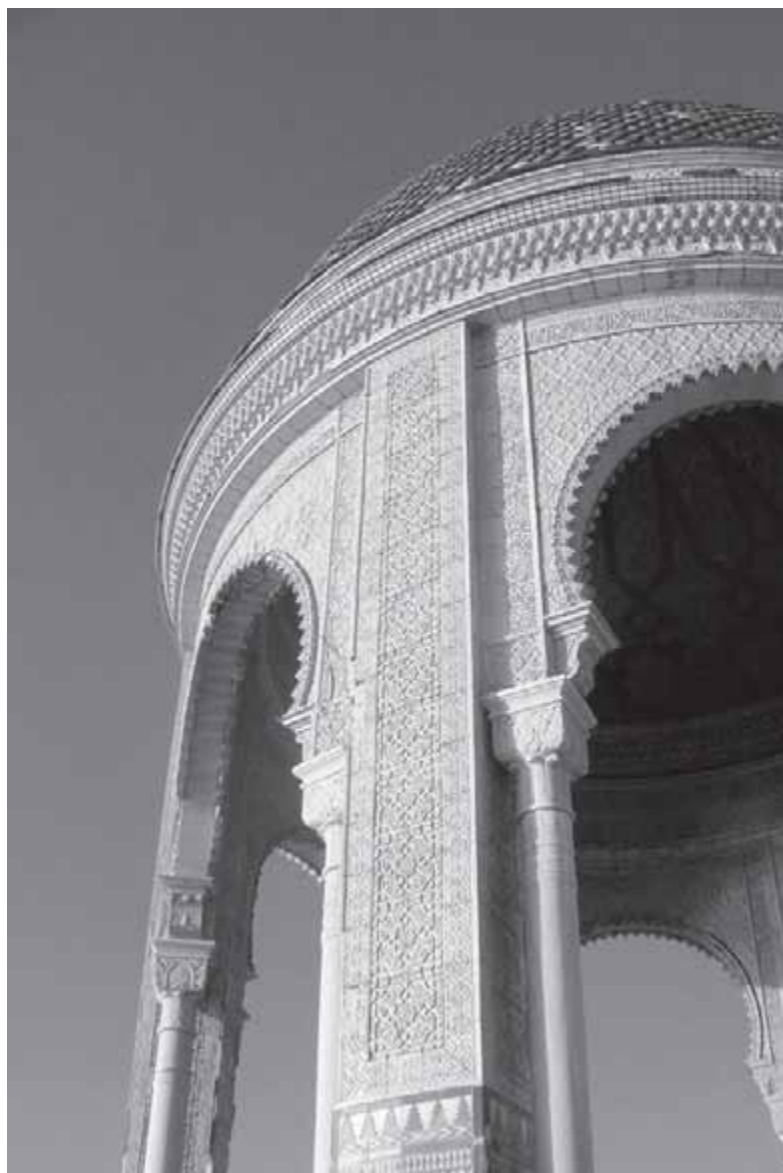
VIS
TA
ZOS

Desde mi lente

El pasado 27 de noviembre descubrimos que se habían multiplicado las ventanas en nuestra galería Espacio Abierto. Y lo curioso es que cada una de ellas nos dejaba ver diferentes sitios de La Habana. De eso precisamente, de paisajes urbanos, trataba la muestra de la joven fotógrafa Mónica Rodríguez Acosta.

Titulada *Desde mi lente*, la exposición no era el clásico recorrido por los lugares hermosos que todavía puede regalarnos esta ciudad, aunque algo de ello hay en las obras exhibidas, sino la mirada introspectiva que toma no como simple pretexto, sino como motivo a la arquitectura. Y en estas visiones no faltan, por supuesto, quienes habitan esta ciudad. Su gesto.

De las calidades técnicas de las obras reunidas por Mónica, se encargó de hablar su profesor, el fotógrafo Tomás Inda Barrera, de la Facultad de Comunicación Social y director de la Escuela de Fotografía Creativa de La Habana. Y valga como testimonio de ello, la pequeña selección que acompaña estas palabras.



En la recién concluida 33 edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, como ya es habitual nuestra revista decidió reconocer al mejor documental sobre tema cultural. En esta ocasión, nuestro jurado integrado por Jaime Sarusky y Concepción Díaz-Páez, decidió reconocer a *Loipa, existencia en plenitud*, de la destacada directora cubana Gloria Argüeyes, a quien todos conocen por Yoyita, debido a su «enorme carga de humanismo y respeto, importantes testimonios e imágenes de la vida artística de una destacada personalidad de nuestra cultura nacional, lo que confiere a los videos y fotografías que compiló la autora en un acucioso y azaroso proceso investigativo, un extraordinario valor testimonial sobre una de las bailarinas más grandes que ha dado la Isla».

El premio consistió en una bella impresión enmarcada de la fotografía a la derecha de estas líneas, cedida gustosamente por la artista Mónica Rodríguez Acosta.

A Yoyita y a Mónica, nuestro mayor agradecimiento.

A la derecha:
Malecón y bandera
(arriba) y *Trotcha* (abajo),
fotografías digitales.

1830. Fotografía digital.