

la Jiribilla de papel

MAYO



www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu



Dossier

José Lezama Lima

Encuentro con...

Graziella Pogolotti
Valentía en la sabiduría

Entrevista con

Frémez
Premio Nacional
de Artes Plásticas

Ilustración: Idania



Jiribilla, hociquillo simpático. Simpatía de raíz estoica. Fabulosa resistencia de la familia cubana. Arca de nuestra resistencia en el tiempo, cinta de la luz en el colibrí, que asciende y desciende, a la medida del hombre, como un templo, como la luz instrumentada por Anfión, del linaje de Orfeo.

JOSÉ LEZAMA LIMA

Tomado de *Imagen y posibilidad*.



la Jiribilla de papel

MAYO
'60
2006

Dossier

- 3 Lezama imán
SIGFREDO ARIEL
- 4 *Paradiso*, cuarenta años
ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ
- 8 Letanía del gallo
PEDRO LLANES
Página por el maestro
SEVERO SARDUY
- 9 Escribir la extrañeza: Jorge Luis Borges y José Lezama Lima
RAFAEL FAUQUIÉ
- 12 Visión y diversidad en las décimas de Lezama Lima
CARLOS CHACÓN ZALDÍVAR
- 15 Puerta de la Catedral
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES
El cine al que no iba Lezama
CARLOS AUGUSTO ALFONSO

Encuentro con...

- 16 Graciella Pogolotti: Valentía en la sabiduría
MAGDA RESIK AGUIRRE

Poesía

- 18 *Fragmentos a su imán*
JOSÉ LEZAMA LIMA

- 20 Eugenio, y no Barba
ROXANA PINEDA

La crónica

- 21 Astillero individual
AMADO DEL PINO

La mirada

- 22 Conócete a ti mismo
HORTENSIA MONTERO

En proscenio

- 23 Problemas similares, soluciones diferentes
OMAR VALIÑO

Entrevista

- 24 Frémex: Soy la rueda cuadrada
ESTRELLA DÍAZ

Letra y solfa

- 27 El agujero negro
(Meros apuntes sobre Lezama Lima y el cuerpo sexualizado)

ALBERTO GARRANDÉS

Música

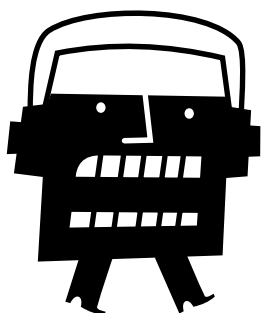
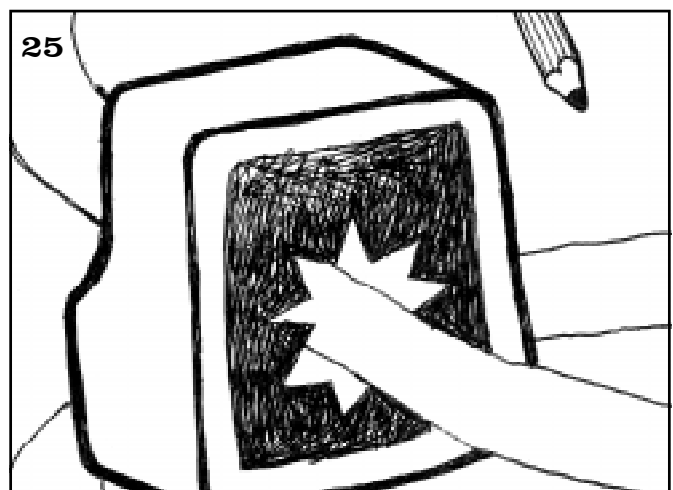
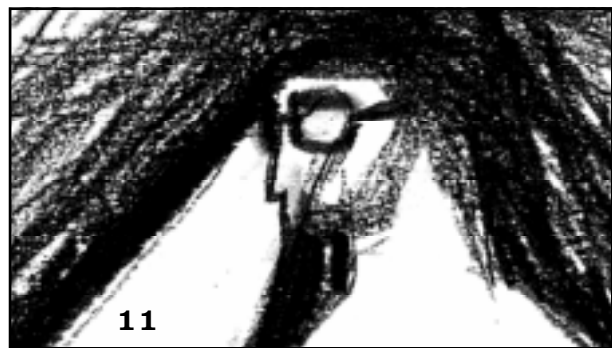
- 28 Interactivo. ¡Goza, Robertico!
JOAQUÍN BORGES-TRIANA

Libros

- 29 Una reubicación carpenteriana al modo de Leonardo Acosta
PEDRO DE LA HOZ

Cuento

- 30 El patio morado
JOSÉ LEZAMA LIMA



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Diseño:
Darien & Sarmiento

Ilustraciones:
Camaleón



Realización:
Annia de Armas
Isel Barroso

Corrección:
Odalys Borrell
Johanna Puyol

Webmasters:
René Hernández
Kandy Calvo

Consejo de Redacción:

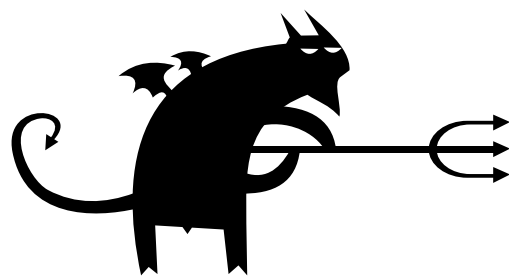
Julio C. Guanche, Rogelio Riverón, Bladimir Zamora, Jorge Ángel Pérez, Omar Valiño, Joel del Río, Teresa Melo, Zaida Capote, Daniel García, Alexis Díaz Pimienta, Ernesto Pérez Castillo, David Mitrani, Reynaldo García Blanco.

Instituto Cubano del Libro,
O'Reilly #4 esq. Tacón,
La Habana Vieja, Cuba.

Impreso en los Talleres del
Combinado Poligráfico Granma

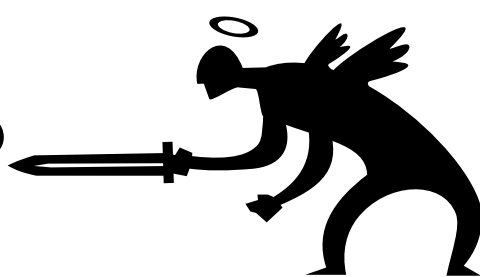
☎ 862 8091
✉ jiribilla@icl.cult.cu
www.lajiribilla.co.cu
www.lajiribilla.cu
Precio: \$1.00





Dossier

Ilustraciones: Idania



Sigfredo
Ariel

Lezama imán

1. Quien comienza a leer o escribir en español se aproxima peligrosamente a la obra de José Lezama Lima. «Peligrosamente» porque tarde o temprano podrá ser atraído a su imán, alcanzado por una de sus ondas, sus círculos «imantados». Quiero decir: quien lee y escribe ahora comienza a avanzar en dirección de un formidable encontronazo.

Los jóvenes llegan a Lezama con un encogimiento de hombros, leyendo líneas salteadas, hojeando sin cuidado. Todo joven poeta piensa de sí mismo que es un gran poeta, por tanto sospecha que transformará el estado de muchas cosas, entre ellas la poesía pasada, presente y futura. Procura administrar y mantener a raya sus devociones, por eso no es raro que contemple con desdén a los maestros. Mientras tanto Lezama acecha, espera, seguro, como dijo acerca del paisaje, que ha de ser descubierto, comenzante. Para un poeta en su estado naciente descubrir a Lezama significa franquear una puerta que conduce a un sitio sin límite. De varias formas se ha dicho que José Lezama Lima es un escritor infinito. Y es verdad. Uno de los muy contados.

En una página fechada en 1991 Gastón Baquero dijo que el autor de *Muerte de Narciso* había sido «el menos acomodaticio y el menos maleable entre los escritores de cualquier tiempo y país». Tentaciones, ofrecimientos a cambio de «aclararse» se estrellaron en su fidelidad de ser igual que todo soborno o petición de concesiones. Su mayor enseñanza fue esa, la de permanecer leal a sí mismo, a un sistema poético que no solo le sirvió para escribir una obra de dimensión y apetito considerables, sino para comprender y establecerse en medio de un país que a sus ojos emergía deslumbrante y deslumbrado. Creó «La Casa del alibi», «donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas»¹, muy ajeno, sordo para los desdenes que le prodigaban muchos de sus contemporáneos y algunos comenzantes que llegaron después, enfrentando ataques de varias armas, burlas incluso, en la estrechez económica que le acompañó durante toda su vida.

2. El joven que da pasos, primero tímidos, luego más confiados, sobre *Enemigo rumor* cruza «un puente, un enorme puente que no se le ve,/ pero que anda en su propia obra manuscrita»². En ese tránsito no habrá regreso. Comenzará a desdeñar, primero, el bobo término de «oscuro» y el dudoso de «claro». Al abolirlos por fin aprenderá de Lezama una de las primordiales razones de la escritura, la razón libertaria. Es un servicio y a la vez una ganzá que el poeta le regala al iniciante para que siga abriendo puertas y puertas que a su vez conducen a nuevas estaciones de un espacio sin término.

3. Llamo a Pedro Llanes a Santa Clara, le pido una página sobre Lezama. Sé que no es tu modelo, Pedro, le digo. Me responde enseguida, remontándose a las palabras de un antiguo sabio chino: «quien no reconoce a sus admiraciones, vale menos que un perro».

«*Nihil admirari*», no admirar, aseguró Lezama en un párrafo editorial de *Orígenes*, es el escudo de las más viejas decadencias. Y fue la admiración, precisamente, que lo hizo siempre rodearse de poetas; lo impulsó a juntar la poesía cubana desde el *Espejo de paciencia* deteniéndose en hallazgos, a menudo de mínima felicidad, de una lírica que su admiración consideró excepcional, fundamental de la existencia cubana. Con él desaprendimos la dicotomía artificial entre cultura y vida.

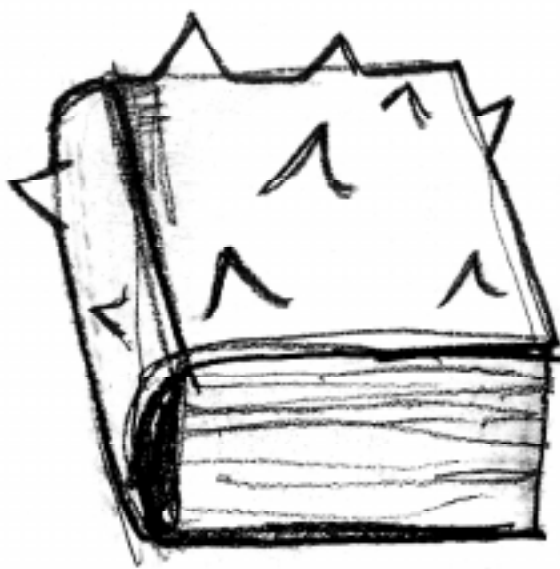
Cuando conversa con Julián del Casal en su tremenda oda, el verde de tus ojos verdes se convierte en nuestra luciérnaga verde que Casal lleva como ofrenda cubana al

valle de Proserpina.³ «Su tos alegre sigue ordenando el ritmo/ de nuestra crecida vegetal,/ al extenderse dormido»⁴. Cuando en un poema contempla a José Martí penetrar con su alegría a la Casa del alibi:

*No le arredra ver la suntuosa pesadumbre
del primer signo cadmeo, que
significa buey
ni los exquisitos movimientos egipcios del rostro del gato.*⁵

4. Lezama admiró y entendió el hombre criollo a la luz del espíritu de la jiribilla, ángel que encarna un modo de ser, que no es por cierto el choteo tantas veces deplorado, reverso de la ausencia de telos. Figuración del juego, el gesto gracioso, la asociación insólita, gravedad aligerada, agrado y gozos puros. Casi al azar recogemos esta conversación al oído de René Portocarrero:

*El ángel que salta asustado, como si saliese de un cascarón
vigila la ciudad donde pasas el invierno,
donde planchas tus corbatas con la receta del Doctor Fausto.*⁶



Para un poeta en su estado naciente descubrir a Lezama significa franquear una puerta que conduce a un sitio sin límite.



El joven poeta se siente finalmente separado de las trampas de la pesantez, la pedantería, la tiranuela cita; descubre la creativa, plena de *potens*, la alusión generadora. Es poderoso, fascinante el ámbito jovial que así se anuncia, la libertad en la poesía, nada menos: Jiribilla del paroxismo, de la hondura del frenesí frente a la muerte. Dice Lezama:

«Jiribilla, hocico simpático. Simpatía de raíz estoica. Fabulosa resistencia de la familia cubana. Arca de nuestra resistencia en el tiempo, cinta de la luz en el colibrí, que asciende y desciende, a la medida del hombre, como un templo, como la luz instrumentada por Anfión, del linaje de Orfeo».⁷

La batalla secreta es contra un contrario constante que tiene variados rostros enemigos, más un cuerpo mismo,

terrible: la ausencia, el vacío —del que evapora el otro que sigue caminando—, la falta de finalidad, la muerte... Ante ellos, opone el rasguño en la piedra del que habló varias veces, «la simpatía de raíz estoica», frente a quienes edifican con material deleznable, plomada para el simio y piedra de infiernillo. Para Lezama «tener una casa es tener un estilo para combatir al tiempo. Combatir al tiempo solo se logra si a un esencial sentido de la tradición se une la creación que todavía mantiene su espiral, que no ha dejado de transcurrir. El que tiene una casa tiene que ser bienquisto, pues la casa produce siempre la alegría de que es la casa de todos»⁸.

5. No sé si existe, ni siquiera conozco si existió, un papel que prohibiera a José Lezama Lima. Lo cierto es que sus libros no estaban en bibliotecas ni librerías cuando el joven que fui leyó en un número atrasado de la revista *Unión* el poema «Estoy», recogido más tarde en *Fragmentos a su imán*, su poemario póstumo. «Estoy» me dejó extrañado y hambriento de otras páginas suyas. Por eso robé de un almacén villaclareño *Dador* y *Aventuras sigilosas*. Conseguí, también de forma reprochable, un ejemplar de *Enemigo rumor* que su autor había dedicado a un amigo en los años 50. Mi padre tenía *Paradiso* en su biblioteca junto a *El reposo del guerrero* y *Lolita* en un lugar poco visible. Luego comprendí: libros eróticos.

A los poetas del taller literario de Santa Clara, Samuel Feijóo nos regaló un buen día muchos números de *Orígenes*, *Nadie parecía* y *Espuela de Plata*. Hace un par de años Aristides Vega conservaba algunos. Lezama-día, Lezama-noche. ¿Dónde estaba aquel poeta al que Cintio Vitier dedicaba tanta admiración en *50 años de poesía cubana* y *Lo cubano en la poesía* y que se nos aparecía colosal, inconcebible? Los jóvenes poetas de aquellos días no sabíamos gran cosa en verdad.

Lezama-día, Lezama-noche, Lezama en casi todas las conversaciones. En *La cantidad hechizada: Confluencias* y *La biblioteca como dragón*, deslumbrantes. En el año 81 llegó *Imagen* y posibilidad para enarbolarlo ante los opositores de los oscuros y herméticos (heréticos) que éramos o creían que éramos. Sirvió de escudo en numerosas contiendas. Nos apegamos a su imán, a la casa que combatía y triunfaba en la batalla contra el tiempo. José Lezama Lima completaba así un nuevo círculo, el más cercano que tuvimos muchos de los que en aquel momento comenzábamos a leer y escribir en Cuba. Círculo que nos alcanzó y siguió adelante. Que continúa su marcha y su destino. ▀

1. «Secularidad de José Martí». *Orígenes*. La Habana, 1953, No. 33.

2. «Un puente, un gran puente». *Poesía completa*. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

3. «Oda a Julián del Casal». *Poesía completa*. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

4. «Oda a Julián del Casal». *Poesía completa*. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

5. «La Casa del alibi». *Poesía completa*. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

6. «Primera glorieta de la amistad. (Para René Portocarrero)». *Poesía completa*. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

7. «La posibilidad en el espacio gnóstico americano». *Imagen y posibilidad*. Selección y prólogo: Ciro Bianchi Ross. Letras Cubanas, La Habana, 1981.

8. «Una casa o un estilo. La Habana». *JLL interpreta su ciudad*. Editorial Verbum, Madrid, 1991.

Sigfredo Ariel: Poeta y guionista de radio, cine y televisión. Premio de Poesía Nicolás Guillén 2002 por su libro *Manos de obra*.



Preeludio

A principios de 1966, cuando irrumpió *Paradiso* en las librerías cubanas, José Lezama Lima estaba próximo a cumplir 56 años y le faltaban apenas diez para encontrarse con la muerte. Para entonces ya era un hombre corpulento, asmático, que se autodefinía católico y que había fundado y dirigido a lo largo de su vida un puñado de revistas culturales que muy pocas personas podían recordar. Aunque lo esencial de su obra había visto la luz, títulos como *La fijeza*, *Analecta del reloj*, *La expresión americana* y *Dador* eran poco menos que *terra incógnita* para la mayor parte de los lectores. Todo esto podría ayudar a explicar la mezcla de reacciones con que fue recibido aquel volumen de 617 páginas, invitadora cubierta diseñada por Fayad Jamís y azarosa impresión: miedo, rechazo, atracción morbosa. Se habló de hermetismo y también de pornografía, se le llegó a negar con furia no solo la condición de novela, sino hasta la más general de texto literario. Pocos libros entre nosotros se aguilataron tanto en la prueba de la negación como este.

Por aquellos días el poeta escribía a su hermana Rosa: «Para mí ya ha sucedido todo lo que podía tocarme: el advenimiento de Cristo y la muerte de mi madre. Pues creo ya haber alcanzado en mi vida esa unidad entre los vivientes y los que esperan la voz de la resurrección, que es la eterna contemplación»¹. La novela debía ser precisamente la expresión de esa plenitud espiritual, a la vez que el remate de su dilatada obra.

Permiso para un leve sobresalto

En artículo juvenil publicado en *Grafos* en 1939, Lezama asegura que el hombre tiene dos desafíos para alcanzar el conocimiento de lo trascendente: el tiempo que «le retrotrae a la caída, al pecado original, a la angustia por la cercanía de la muerte» y el espacio donde debe creerse «desde la forma elemental del grito hasta la cabal conjuración de la plegaria»². Conocer es, pues, para él, sustraerse de la terrible fluencia temporal para acercarse al ser de las cosas, esto implica un «apetito cognoscente», una voluntad que enfrenta al mundo de lo cambiante, es el desafío de «penetrar como conquistador en la suprema esencia». Para suplir las lagunas y fracturas ocasionadas por el tiempo, el poeta opera una gran sustitución: los vacíos de significación vienen a ser ocupados por el mito. Así viene a demostrarlo, al año siguiente, su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), donde el poeta lanza el «mito de la insularidad» para intentar explicar la cultura y la sensibilidad cubanas:

«Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviese solo con la mínima fuerza secreta para decidir un mito [...] Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde, sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que este se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal»³.

El «mito que nos falta» tiene un valor unificador, otorga una dirección y un sentido a la cultura nacional, estimula el cultivo de la sensibilidad y desarrolla el diálogo, elemento sobre el que volverá continuamente el escritor, por el valor socrático que le concede para obtener un conocimiento pleno del universo. El hallazgo de una «sensibilidad insular diferenciada» le sirve como reverso de una «búsqueda de la expresión mestiza», obsesión de los artistas de la primera vanguardia, que ya le parece limitada en sus posibilidades. La «insularidad» se le

hace un reto: la Isla tiene su propio mito y no puede ser medida por los raseros de otras latitudes.

En «Razón que sea» —publicado en *Espuela de Plata* en 1939— vuelve el escritor sobre su idea al formular: «La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos»⁴. La misma concepción es formulada de otra manera en ese texto, llena esta vez de burla criolla: «Convertir el majá en sierpe, o por lo menos, en serpiente»⁵. La dignificación de lo nacional tiene que pasar por el fundamento mítico, para poder ser comparado con la universalidad de los arquetipos.

Para el pensamiento lezamiano, el mito, sumergido en un mundo prelógico, es la base de la «causalidad metafórica» en la poesía, mas no hay una relación de precedencia entre poesía y mito, sino una complementariedad que les permite formar una resistencia, configurar una imagen, arrebatada a la fugacidad del tiempo. Así lo asegura en *Las imágenes posibles*:

«Después que la poesía y el poema han formado un cuerpo o un ente y armado de la metáfora y la imagen, y formado la imagen, el símbolo y el mito —y la metáfora que puede reproducir en figura sus fragmentos o metamorfosis—, nos damos cuenta de que se ha integrado una de las más poderosas redes que el hombre posee para atrapar lo fugaz y para el animismo de lo inerte»⁶.

Poesía y mito conforman una nueva naturaleza, una imago que es la realidad actuante de lo imposible y esta debe encarnar en la historia.

El poeta se empeña en diseñar lo que denomina un sistema poético, que es a la vez una filosofía y un programa estético. De ahí que se vea en la necesidad de forjar categorías propias para conformar tan ambiciosa edificación. Así ocurre con «lo hipertélico» —aquello «que va siempre más allá de su finalidad venciendo todo determinismo»⁷— o la «vivencia oblicua»: un nuevo tipo de cadena causal cuya lógica rebasa los análisis vectoriales elementales para incluir peculiares variantes del azar.

La vivencia oblicua es como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario. Podemos poner un ejemplo bien evidente. Cuando el caballero o San Jorge clava su lanza en el dragón, su caballo se desploma muerto. Obsérvase lo siguiente, la mera relación causal sería: caballero-lanza-dragón.

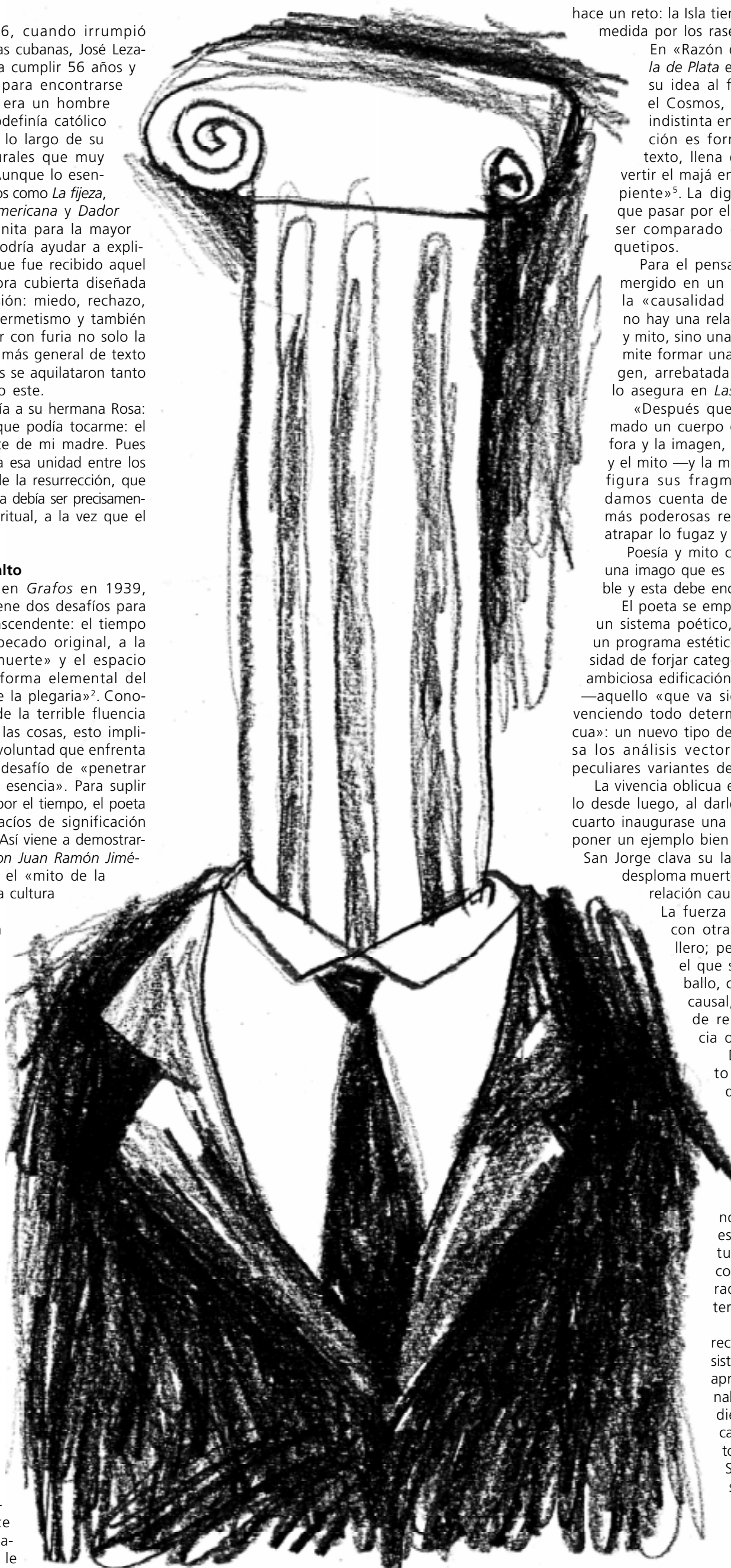
La fuerza regresiva la podríamos explicar con otra causalidad: dragón-lanza-caballero; pero fíjese que no es el caballero el que se desploma muerto, sino su caballo, con el que no existe una relación causal, sino incondicionada. A este tipo de relación la hemos llamado vivencia oblicua⁸.

Del mismo modo, acuña el súbito para definir ese momento en que parece cesar el acarreo cuantitativo y se produce un salto inexplicable, una especie de iluminación sobre las cosas.

Valiéndose del recuerdo de un pasaje del *Diario de navegación*, de Cristóbal Colón, nos habla de una experiencia que es a la vez histórica y mística, apertura al ser nacional y al mundo como totalidad, sin abandonar, paradójicamente, el refugio de la interioridad.

No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia⁹.

Esta resistencia es la misma que anima al sujeto de uno de sus poemas emblemáticos, la «Rapsodia para el mulo»:



Con qué seguro paso el mulo en el abismo.
Lento es el mulo. Su misión no siente.
Su destino frente a la piedra, piedra que sangra
creando la abierta risa en las granadas.
Su piel rajada, pequeñísimo triunfo ya en lo oscuro,
pequeñísimo fango de alas ciegas.
La ceguera, el vidrio y el agua de tus ojos
tienen la fuerza de un tendón oculto,
y así los inmutables ojos recorriendo
lo oscuro progresivo y fugitivo¹⁰.

A partir de esas bases y de sus personales apreciaciones de la filosofía de la historia, logra formular una noción de la cultura, cimentada en la imagen que el paisaje imprime en el grupo humano que lo habita y en la relación de esta imagen con otros elementos de su universo: son las «eras imaginarias», la imago actuando en la historia, que explica la manifestación de lo trascendente en el tiempo. Por esta vía el espacio llega a transformarse en espacio gnóstico: «el que busca el hombre como único y último instrumento de configuración y forma para poder ir a lo desconocido a través del conocimiento transfigurativo». Se trata de la expresión de un imposible realizado y también de un sacrificio, de una renovación: «Si el hombre vive para el juicio después de su muerte, para la resurrección dentro de la eternidad, el espacio gnóstico, el que ya también es creador y que opera directamente en el hombre, abre su curiosidad, tan necesaria, y la fija en el hombre,

A lo largo de La expresión... el escritor transita por el barroco y el romanticismo americanos, se acerca a Sor Juana Inés de la Cruz, al Aleijadinho, a Simón Rodríguez, a Francisco de Miranda, a Martí, le interesa fijar el instante en que se define una expresión criolla y sobre todo, señalar la peculiar relación frutiva del hombre americano con la cultura, evidenciada en el arquetipo del «señor barroco», aquel que disfruta de las letras y el arte tanto como de un banquete de frutas y mariscos tropicales, el que auspicia el estilo florido de las iglesias de Puebla y Potosí: «Vemos así que el señor barroco americano, a quien hemos llamado auténtico primer instalado en lo nuestro, participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispanoincaica y la hispanonegroide»¹⁶.

Esta misma capacidad de reflexión fabuladora fue la que le llevó a preparar una *Antología de la poesía cubana*, publicada en 1965, donde se empeña en elaborar toda una genealogía de poetas para la Isla, desde el siglo XVII, sin arredrarse por el escaso valor de los materiales. Con su verba barroca logra dotarnos de toda una era imaginaria de literatos que preceden al verdadero padre de la poesía cubana: José María Heredia. Como se trataba de un empeño asociado a la teleología insular, la obra concluye con la figura tutelar y genitora de Martí, sin decidirse a

Roberto Méndez Martínez

PARADISO,

CUARENTA AÑOS



acariciando su destino, protegiendo al decidido perdedor terrenal»¹¹.

Como puede apreciarse, esa suma de acarreo culturales, ese empeño barroco por edificar —o rectificar a fondo— toda una civilización, difiere notablemente de las poéticas más o menos monumentales de otros creadores de su tiempo. Si algunos han insinuado un fácil paralelo del poeta cubano con el argentino Jorge Luis Borges, Abel Prieto viene a desmentirlo con sutileza:

«Si algo puede sintetizar la diferencia sustancial entre Borges y Lezama, es el amor del primero hacia los laberintos que puede generar la cultura, y la obsesión del segundo porque la cultura nos ayude a derribar los muros que segmentan el pensamiento de los hombres, su forma de concebir el universo y de relacionarse con él. Frente al dédalo borgiano, se extiende el espacio gnóstico que Lezama fundó para Nuestra América: frente a esa criatura confundida por la multiplicidad de los enigmas, que juega ajedrez con la cultura sin tiempo jamás para enrocarse; se levanta el hombre lezamiano, que —gracias a la poesía— llega a «acercarse al risueño desconocido de los dioses»¹².

El ciclo de conferencias La expresión americana (1957) marca la entrada del pensamiento de Lezama en una provechosa madurez; su personal filosofía se abre hacia una visión totalizadora de la cultura y sus problemas, así como hacia la reflexión sobre el destino hispanoamericano. El escritor se propone la búsqueda de un método hermenéutico que permita obtener una visión histórica a partir de interpretar el avance de un paisaje hacia un sentido, «ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia»¹³.

Aprovechando el énfasis que Ernest R. Curtius pone en el papel de la ficción en la historia, Lezama enuncia: «Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no puede precisar»¹⁴. Las búsquedas antropológicas de Frazer, a partir de los mitos en *La rama dorada* y la utilización que de estas hizo T.S. Eliot en su poesía, parecen haber invitado a Lezama a buscar un tercer camino, la reinvención del mito: «Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores»¹⁵.

«De pronto se oyen las reyertas de los reyes en la tienda maldita de Agamenón. Hay una página arrancada. Me detengo absorto ante ese vacío. Pero mi perplejo se puebla, allí están, uno tras otro, los tres negritos de Juana Borrero. La página arrancada ha servido de fondo a la sonrisa acumulativa e indescifrable del cubano»¹⁷.

El sistema poético requiere no solo de la poesía, sino del procedimiento narrativo para su expresión última». Lezama había forjado ya cuentos singulares y resistentes como «El patio morado» y «Juego de las decapitaciones». Algunos de los textos en prosa recogidos en *La fijeza* tenían el aspecto de narraciones inquietantes: «Cuento del tonel», «Invocación para desorejarse» Pero el autor necesitaba para su empeño de una forma mayor.

La novela total

Entre sus papeles inéditos, el escritor dejó unos apuntes para una conferencia sobre *Paradiso* que debía impartir a un grupo de estudiantes de Arquitectura —aunque no hay noticias de que esta se efectuara realmente. Allí asegura:

«Paralelo al sistema poético comenzaron a surgir los capítulos de *Paradiso*. Era como su ilustración, su iluminación. Los personajes comenzaban a relacionarse como metáforas y las situaciones se comportaban como imágenes.

«La poesía y la novela tenían para mí la misma raíz. El mundo se relacionaba y resistía como un inmenso poema.

«Una frase mía que he repetido: cuando estoy oscuro, escribo poesía; cuando estoy claro, escribo prosa. Esa aparente dicotomía vino a resolverse en forma unitiva en mi

novela. Yo creía que era claro porque ahí estaba mi familia, mi madre, mi abuela, mi circunstancia, lo más cercano, el recuerdo de las cosas inmediatas, pero muy pronto las cosas comenzaron a complicarse»¹⁸.

Para el propio autor, su novela se resiste a las definiciones. Es muy probable que influya en ello lo dilatado de su composición, pues los primeros capítulos comenzaron a redactarse en la década del 40 y el último se concluyó pocos días antes de mandarlo a la imprenta, lo que establece casi un arco de dos décadas entre la primera página y la conclusiva¹⁹. Muy probablemente, al inicio de su labor, el narrador creía estar cumpliendo simplemente con el mandato familiar: contar unas memorias, reconstruir el rostro de la figura paterna, ir a las razones primeras de su condición de escritor. El texto se fue llenando de implicaciones, junto a lo inmediato y familiar apareció «lo que se encuentra en la lejanía, lo arquetípico —el mito»²⁰. El libro devino una especie de *summa* totalizadora:

«He escrito mucha poesía, mucho ensayo, cuento y entonces, ya al final de mi obra, como una sùmula —lo que en realidad es el *Paradiso*— como se decía en la Edad Media, creí que debía llegar a una novela para decir las cosas que tenía que decir en una forma más amplia, tal vez más visible y que estableciera la comunicación de una manera más armoniosa»²¹.

No en vano en sus apuntes para la conferencia hay una alusión al *Quijote* como novela sumular. Su ruta iba por el derrotero de la vasta acumulación cervantina.

Nada más ajeno a Lezama que la novela realista, de voluntad especular. Su misión no era la de Balzac, ni la de Tolstoi, ni siquiera la de su admirado Dostoievski. El volumen que forjó en la sombra de la casa de Trocadero, con portentosa tenacidad, se ubicaba voluntariamente en el linaje de los libros donde asunto, personajes, situaciones, son apenas el signo visible de algo invisible, en las que el devenir narrativo es un modo perceptible de discurrir sobre verdades trascendentales y esclarecer enigmas. Su mundo era no solo el del Ingenioso Hidalgo, sino también el de *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, y el de algunas de las novelas fundamentales del siglo XX europeo: *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; *La montaña mágica* y *Doctor Faustus*, de Thomas Mann; *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse, y *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch. En una elipse muy propia de su estética, la tradición medieval y

barroca entronca con el mundo de las vanguardias, pasando por encima del costumbrismo y el realismo.

La voluntaria inserción en este linaje, explica, en cierto modo, la extrañeza con que fue recibido el libro. En Cuba, la tradición novelística, fundada con ese texto desigual y admirable que es la *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, va a prolongarse en el siglo XX en novelas de linaje realista, cruzado a ratos por la devoción al naturalismo francés. Para un lector cubano medio —si esa entelequia existiera— nuestra novela tiene sus puntos más altos con: *Generales y doctores* y *Juan Criollo*, de Carlos Loveira; *Las impuras* y *Las honradas*, de Miguel de Carrión, a las que quizá pudieran añadirse *Contrabando*, de Enrique Serpa, y *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro.

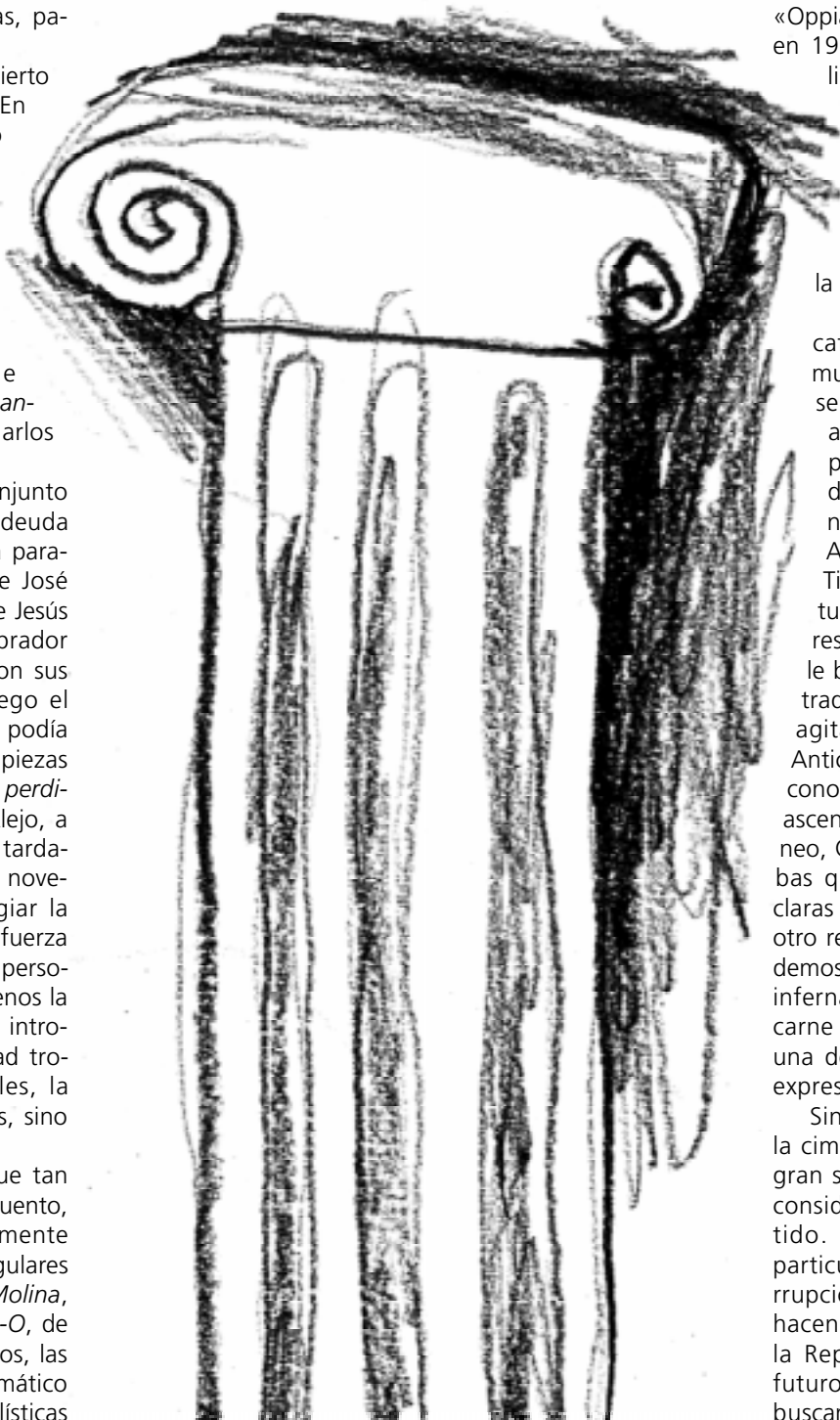
Ese esquemático panorama dejaría fuera un conjunto de textos raros: el relato poético modernista, en deuda con el simbolismo francés, que tiene una presencia paradigmática entre nosotros con *Amistad funesta*, de José Martí, y *Mozart ensayando su Réquiem*, de Tristán de Jesús Medina; las novelas «gaseiformes» de Enrique Labrador Ruiz: *El laberinto de sí mismo*, *Cresival* y *Anteo*, con sus inéditas exploraciones en el lenguaje y desde luego el vasto orbe novelístico de Alejo Carpentier, que ya podía ejemplificarse a la altura de los años 60 con tres piezas extraordinarias: *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. Pero aun los libros de Alejo, a pesar de su pronto reconocimiento internacional, tardaron en calar los hábitos de lectura insulares. De una novela cubana, hace cuatro décadas, era común elogiar la pintura más o menos detallada de un ambiente, la fuerza de los diálogos, el vigor con que eran trazados los personajes, su autenticidad como «trozo de vida» o al menos la osadía de la tesis social que esgrimía el narrador. La intromisión del lenguaje en un primer plano, la densidad topológica, la multiplicidad de referentes culturales, la ruptura de fronteras genéricas, no podían ser vistas, sino como deficiencias constructivas.

No hay que olvidar que nuestra vanguardia, que tan rápidamente renovó la poesía, el ensayo y hasta el cuento, no produjo en la novelística un texto verdaderamente grande y transgresor. Hay piezas más o menos singulares como *Tilín García*, de Carlos Enriquez, y *Estrella Molina*, de Marcelo Pogolotti, y desde luego el *Ecue-Yamba-O*, de Carpentier; pero las audacias que signaban los versos, las partituras sinfónicas y los lienzos desde el paradigmático año 1927, tardaron en llegar a las estructuras novelísticas —con las ya señaladas excepciones de Labrador y Carpentier. Entre otras cosas, *Paradiso* es, bien que tardíamente, una de las escasas novelas que asume las reivindicaciones del «arte nuevo».

Por este camino, Lezama viene a asociarse con las búsquedas de los más notables narradores latinoamericanos de mediados del siglo XX que procuran liquidar las huellas del nativismo, el realismo superficial y el naturalismo en el género, y hacer de sus textos narrativos verdaderos órdenes cósmicos, en los que la fantasía se da la mano con la profundización filosófica y el lenguaje cobra una importancia excepcional, hasta convertirse a veces en uno de los personajes del volumen. En apenas dos décadas se suceden *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez; *Adán Buenosaires*, de Leopoldo Marechal; *Rayuela*, de Julio Cortázar, y *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa.

Se trata de lo que el ensayista mexicano-catalán Ramón Xirau ha dado en llamar «crisis del realismo» debida al rechazo al enfoque positivista y sociologizante de origen francés que por décadas gobernó a la narrativa americana y su sustitución por formas expresivas típicas de la literatura hispánica como las del barroco. La «reproducción» de la realidad viene a ser sustituida por la reinvención. Los narradores, desde Rulfo y Cortázar hasta Lezama «viven una realidad por lo menos en parte ‘inventada’ y descubierta día a día. El papel que han asumido es precisamente el de continuar inventando y descubriendo esta realidad que se hace y se construye y que ellos contribuyen a construir»²². No se trata de ponerse de espaldas a la sociedad y a la historia, sino de descubrirlas desde otro ángulo y otra profundidad, a partir del mito: «burla la historia y la sustituye por el mito, pero aquí se trata de un mito creído y creíble, un mito que es la verdad de la historia»²³.

A primera vista, *Paradiso* pudiera ser calificada como una «novela de aprendizaje», pero habría que convenir en ese caso en aplicarle el calificativo de «hipertética», porque en ella el



«El libro es novela y también poema y ensayo, porque salta por encima de las fronteras genéricas para pretender una totalidad con un sentido muy barroco, de sumatoria de elementos no muy jerarquizada, donde el detalle, al modo manierista, parece ocupar el lugar de la totalidad...»



camino no va de la infancia a la adultez, ni de la ignorancia pueril a la madurez, sino que significa algo mucho más ambicioso: el encuentro del hombre con la imagen, la recuperación del nexo trascendente que permite al hombre religarse al Cosmos y en ese sentido queda planteada la necesidad de una teología nueva.

Aunque en una porción importante del texto, el autor parecía contarnos la existencia de José Cemí de modo más o menos lineal, el sobresalto se produce con la aparición de Oppiano Licario, aquel que de modo indirecto propicia el encuentro del protagonista con la imago. Lo llamativo es que no se trata de un pedagogo o mentor más o menos misterioso, sino de una figura elusiva, que solo se transparenta desde la muerte o sus proximidades, porque es un invitador a traspasar esa frontera: primero aparece cerca del disoluto tío Alberto, luego en el hospital donde muere el Coronel, por último se manifiesta en su propia muerte. Su misión es la del mensajero en las tragedias griegas: no importa por sí mismo, sino porque trae una indicación, una palabra, que hará resplandecer la verdad, con todas sus consecuencias.

Si el autor no hubiera incluido en la primera parte del capítulo XIV ese relato al parecer independiente:

«Oppiano Licario», que había sido publicado en *Orígenes* en 1953, su novela hubiera quedado como un singular libro de memorias, como una paráfrasis poética de su recorrido vital; es ese pasaje el que reconduce todo lo ocurrido hasta su finalidad y La Habana de las primeras décadas de la República se convierte en el mundo absoluto de aquella casa presidida por el dios Término, en la que dos bufones juegan al ajedrez, junto al parque de los tiovivos y la funeraria donde están velando el cuerpo de Licario.

La escena final, en la que Cemí desciende a la cafetería subterránea, es también el hundirse en el mundo de los muertos para recuperar la imagen y la semejanza: sin lugar a dudas hay aquí un homenaje al mito de Orfeo en su viaje a la morada del Hades, pero más todavía al canto undécimo de la *Odisea*, donde el héroe ofrece su sacrificio en el Erebo y puede no solo conversar con la sombra de su madre Anticlea, sino escuchar las advertencias del adivino Tiresias. Cemí, que acaba de recibir un sonetillo póstumo de Licario, no tiene que sacrificar como Odiseo reses para que los difuntos beban su sangre, sino que le basta con ese café con leche, de fuerte arraigo en la tradición habanera: el tintinear de la cucharilla que lo agita, se cuaja en el dictado de Oppiano. Así como Anticlea envía a su hijo de vuelta a la luz con un nuevo conocimiento, el maestro misterioso de Cemí lo invita al ascenso y a un nuevo comienzo: «Impulsado por el tintineo, Cemí corporizó de nuevo a Oppiano Licario. Las sílabas que oía eran ahora más lentas, pero también más claras y evidentes. Era la misma voz, pero modulada en otro registro. Volvía a oír de nuevo: ritmo hesicástico, podemos empezar»²⁴. Como señala Xirau, en la novela «lo infernal, el mal del mundo, se trasmuta para poner en carne viva la imagen de las resurrecciones. *Paradiso* es una de las grandes *summas* que Lezama buscaba en La expresión americana»²⁵.

Sin embargo, este volumen totalizador, colocado en la cima de su obra poética y ensayística es también una gran sustitución: se trata de una lectura de una porción considerable de la historia cubana para dotarla de sentido. Lo esencial de su obra se forja durante años particularmente críticos para la sociedad cubana, la corrupción moral, la pérdida de los paradigmas históricos, hacen ver a la mayoría de los hombres de su tiempo a la República como una construcción sin sentido y sin futuro. Lezama y los que con él se nuclean en *Orígenes* buscan el ofrecer una respuesta a estas sinrazones desde la cultura, he ahí el núcleo de aquel editorial que no siempre ha sido bien interpretado: «un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza. Y es más profundo, como que arranca de las fuentes mismas de la creación, la actitud ética que se deriva de lo bello alcanzado»²⁶. No se trata de evasión, ni de construcción de un paraíso artificial, sino de ir a los manantiales iniciales de lo cubano para despertar, por una ruta nueva, las potencialidades éticas del país. Como asegura en su polémica carta abierta a Jorge Mañach, mientras muchos de la generación anterior renunciaban a sus actitudes de vanguardia y aceptaban posiciones oficiales, ellos trabajaban en la soledad.

Pero de esa soledad y de esa lucha con la espantosa realidad de las circunstancias, surgió en la sangre de todos nosotros, la idea obsesionante de que podíamos al avanzar en el misterio de nuestras expresiones poéticas trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente»²⁷.

Esta novela es una sustitución, vuelve a remitirnos a aquella página del *Diario de Martí*, arrancada y perdida, que deja su lugar a la sonrisa de los Negritos, de Juana Borrero. El vacío moral de una república espectral es llenado con una tradición que viene desde los tiempos de los emigrados cubanos en Jacksonville que escuchan la palabra de Martí y se prolonga en los versos patrióticos de Doña Mela, en las costumbres familiares donde lo criollo no cesa de forjarse en su compleja mixtura con lo español y con la sangre africana, en el diálogo de los amigos que mezclan los más abstrusos referentes culturales con el humor y el despertar del Eros y la manifestación estudiantil como ruptura de los hijos luminosos de Upsalón con un gobierno sombrío. Por tanto, aunque es innegable la presencia en el libro de un sentido teológico —bien que heterodoxo y marcado por el «creíble porque es increíble» de Tertuliano— junto a él se impone una teleología: a través de sus

páginas el hombre busca no solo su configuración final y su salvación ante la Divinidad creadora, sino también se procura el encuentro con el destino nacional. Imagen y semejanza pasan por la identidad insular y por el modo particular de esta para insertarse en el Universo: su pensamiento ha realizado toda una vuelta en espiral y ha vuelto a la «Ínsula indistinta en el Cosmos». Todo esto se nos entrega a través de la acumulación de referentes culturales que no solo acuden a las civilizaciones de Egipto, China, Grecia y Roma, ni a los variadísimos mundos de la alquimia medieval, la heráldica, la ópera, el ballet, sino también a la cultura popular tradicional cubana, desde la décima y el refranero campesino, hasta las oraciones y ensalmos populares, loa devoción a la Virgen de la Caridad y la evocación espiritista de los muertos. Lo que evita que elementos tan heteróclitos se conviertan en una exhibición de pedanterías es el recto sentido poético de la obra.

Es llamativo que las dos primeras páginas de los apuntes para una conferencia sobre el libro, se convirtieran, con muy escasos cambios y adiciones, poco tiempo después, en la ponencia Sobre poesía, que presentara en el Congreso Cultural de La Habana en 1968. Tampoco hay que olvidar los nexos de la novela con el más denso de sus libros poéticos: *Dador*, texto que precisamente propone un tránsito por las «eras imaginarias» que desemboca en la vida cotidiana del poeta, en la amistad y en la unidad coral de lo cubano. No es gratuito que en su conferencia nos recordara que: «En América todo marcha unido a las fuerzas cósmicas, la novela ofrece una polarización concurrente. En Europa la novela ensayo de Mann, la novela filológica de Joyce, la búsqueda del tiempo en Proust, pero en América todo eso se da unido por la poesía»²⁸.

Mas no es cierto que *Paradiso* sea solo un largo poema, como han afirmado algunos conservadores que quieren negar al libro la condición de novela, por no atenerse a ciertos cánones narrativos. El libro es novela y también poema y ensayo, porque salta por encima de las fronteras genéricas para pretender una totalidad con un sentido muy barroco, de sumatoria de elementos no muy jerarquizada, donde el detalle, al modo manierista, parece ocupar el lugar de la totalidad, para conducir al lector a una morosa fruición de alguna arista de la realidad, desde la degustación de un dulce o un verso antiguo hasta el asombro de la cúpula, en lo que Severo Sarduy ha querido descubrir un componente teatral:

«No se trata, en *Paradiso*, ni de la constitución de los personajes ni del ajuste de una minuciosa ficción; tampoco de una teleología, ni, por supuesto, de una tesis; sino de la puesta en escena, o de la ejecución ritual, de un signo particular, ese que por su densidad fonética, su concentración y su drama funciona por sí solo, por el simple hecho de su enunciación»²⁹.

El empleo del lenguaje en la novela es, a la vez, uno de sus aciertos fundamentales y la dificultad primera para la comunicación con el lector no preparado. Su prosa, donde la expresión popular se funde con el más rebuscado término extranjero, la abundancia de perífrasis y alusiones, la sucesión de metáforas que no dan respiro, el retorcimiento de las oraciones, llenas de subordinadas, los hipérbaton caprichosos, el uso aparentemente arbitrario de las preposiciones, todo ello acompañado por una puntuación que sobresalta, porque parece lanzada al azar sobre un texto escrito originalmente sin pausas, parece dejar sin muchos asideros al espectador, que debe mostrar una particular constancia para conquistar la página final del libro sin desfallecer. Se trata, justamente de una prosa barroca, pero no al modo de la de un Baltasar Gracián, ni más modernamente, la de Alejo Carpentier. Su mundo no es el del orden exquisito y rebuscado de los tiempos de la Contrarreforma, sino el de la acumulación

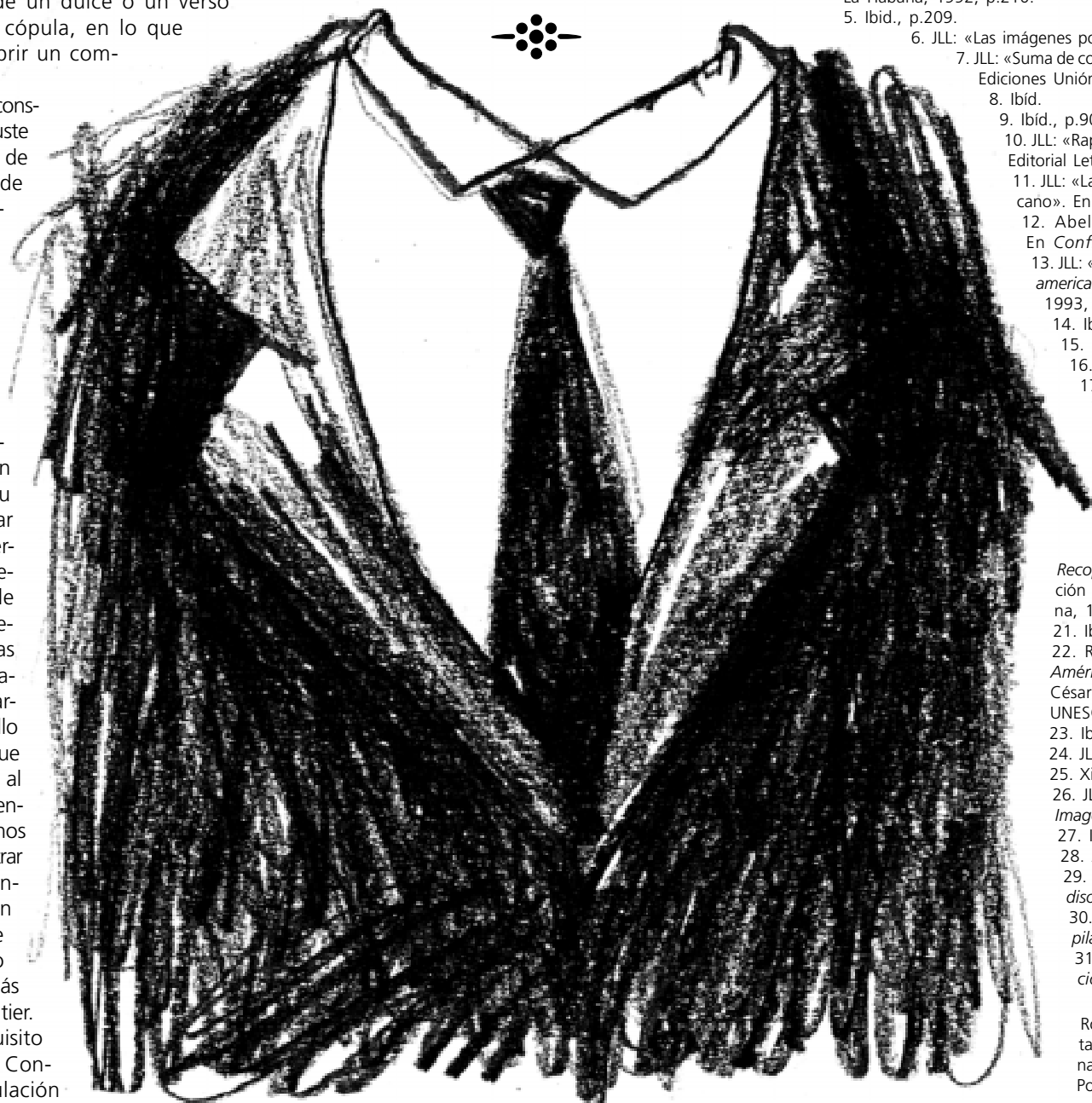
caótica de ciertos monumentos del arte mestizo americano. Como apunta César López, en un ensayo precursor, aparecido muy poco después de la novela:

«La palabra de Lezama resuella y ruge y pide su apoyatura a ella misma, y quizá por eso, a veces, repite y machaca el término como para coger un impulso que no le llega a tiempo, al tiempo tradicional, por lo cual crea de *ipso*, un nuevo tempo. No desdeña ningún recoveco metafórico que lo pueda conducir a lo definitivo de la imagen; y con gran frecuencia vuelve sobre sus pasos para dar la explicación de lo que poéticamente acaba de proponer, pero como esta explicación es a la vez susceptible de ser explicada nos lleva, con burla y elegancia, a lo ufano de sus laberintos reiterados»³⁰.

La grandeza de la escritura de Lezama no está en el «escribir bien» de los gramáticos, sino en forjar un modo de discurrir singular y adecuado a las reverberaciones de un pensamiento inquieto que no se detiene ante la paradoja ni la desmesura. Su sentido último es el que viene a confirmar en su valor su presencia excesiva.

En contra de lo que creyeron algunos críticos malintencionados, que atribuyeron al libro la esterilidad de las criaturas híbridas, este ha tenido una presencia renovadora en nuestra narrativa, como lo pueden demostrar tanto *De dónde son los cantantes* y *Maitreya*, de Severo Sarduy, escritos en Europa; como *Misiones*, de Reinaldo Montero; *Tuyo es el reino*, de Abilio Estévez; e *Inferno*, de Jesús Curbelo, pergeñadas en diversos puntos de la Isla. Lo que un día fuera escandalosa trasgresión, devino luego indiscutible magisterio.

La grandeza de la escritura de Lezama no está en el «escribir bien» de los gramáticos, sino en forjar un modo de discurrir singular y adecuado a las reverberaciones de un pensamiento inquieto que no se detiene ante la paradoja ni la desmesura.



Aunque *Paradiso* no posea el «tablero de instrucciones» de su hermana *Rayuela* es un libro de múltiples lecturas. Precisamente su grandeza estriba en su inagotable capacidad para retornos: puede leerse como poema o como novela transgresora, disfrutarse como singular crónica de lo cubano o mirarlo como una parodia de la *Divina Comedia*, donde el protagonista se acerca al Paraíso cristiano después de haber recorrido las más variadas y sombrías experiencias. A su modo singular es un ensayo barroco sobre nuestro ser y la tentativa de fundar toda una literatura nueva —un empeño que desde Heredia y Del Monte, cada cierto tiempo nos sobresalta. Las únicas miradas que esta escritura no acepta son la del bachiller normativista y la del falso ignorante que se espanta de la riqueza que le rebasa. No mucho después de aparecido el libro Emir Rodríguez Monegal nos advertía:

«Para poder leer hondamente *Paradiso* habrá que esperar que pasen algunos años, que se recojan en libro y circulen por todo el mundo latinoamericano las obras anteriores de Lezama y las posteriores que completan la novela, que se produzca esa contaminación de un orbe cultural aún indiferente por todas esas esencias que el nombre de Lezama convoca y concentra. Entonces, será posible empezar a leerlo en profundidad. Por ahora, lo único que podemos intentar es no leerlo tan superficial, tan analfabéticamente. Por sí sola, esta ya es una tarea mayor y en el contexto actual de la narrativa latinoamericana, imprescindible»³¹.

Hoy día, cuando la obra del escritor cubano ha tenido una divulgación apreciable, al menos en el orbe hispanoamericano, la novela reclama nuevas lecturas y nuevas exégesis. Cuatro décadas después de su llevado y traído bautismo editorial, *Paradiso* continúa ante nuestros ojos, invitador y desafiante. ■

Prólogo a la edición especial conmemorativa de *Paradiso*, de la Editorial Letras Cubanas.

1. José Lezama Lima: «Carta a Rosa Lezama Lima, enero, 1966». En: *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid, Editorial Verbum, 1998, p.109.
2. JLL: «Conocimiento de salvación». En *Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, p.37.
3. JLL: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez». En *Analecta del reloj*. Ediciones Orígenes, La Habana, 1953, p.47.
4. JLL: «Razón que sea». En *Imagen y posibilidad*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, p.210.
5. Ibid., p.209.
6. JLL: «Las imágenes posibles». En *Confluencias*, p.319.
7. JLL: «Suma de conversaciones». En *Órbita de Lezama Lima*, Ediciones Unión, La Habana, 1966, p.39.
8. Ibid.
9. Ibid., p.90.
10. JLL: «Rapsodia para el mulo». En *Poesía completa*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p.163.
11. JLL: «La posibilidad en el espacio gnóstico americano». En *Imagen y posibilidad*, p.107.
12. Abel Prieto: «Confluencias de Lezama». En *Confluencias*, p.XIX.
13. JLL: «Mitos y cansancio clásico». En *La expresión americana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993, p.7.
14. Ibid., p.12.
15. Ibid., p.14.
16. Ibid., p.56.
17. Ibid., p.106.
18. JLL: «Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*». En *Paradiso*, Edición crítica, Colección Archivos, ALLCA XX, 1997, p.713.
19. Cf. Salvador Bueno: «Un cuestionario para José Lezama Lima». En *Paradiso*, ed. cit, p.727.
20. «Interrogando a Lezama Lima». En *Recopilación de textos sobre JLL*. Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, 1970, p.21.
21. Ibid, p.19.
22. Ramón Xirau: «Crisis del realismo». En *América Latina en su literatura*. Compilación de César Fernández Moreno, Siglo XXI Editores-UNESCO, 1972, p.203.
23. Ibid., p.201.
24. JLL: *Paradiso*, ed.cit, p.459.
25. Xirau: «Crisis del realismo», p.201.
26. JLL: «Señales. La otra desintegración». En *Imagen y posibilidad*, p.207.
27. Ibid.
28. JLL: «Apuntes...», p.715.
29. Severo Sarduy: «Un heredero». En *Paradiso*, ed. cit, p.592.
30. César López: «Sobre *Paradiso*». En *Recopilación de textos sobre JLL*, p.183.
31. Emir Rodríguez Monegal en *Recopilación...*, p.327.

Roberto Méndez Martínez: poeta, ensayista, crítico de arte y narrador. Premio Nacional de Poesía Nicolás Guillén 2000.



LETANÍA DEL GALLO

Pedro
Llanes

El gallo retraído en un punto de la dehesa está mirando hacia sí. Cree que existe y no existe, que la bruma se embebe en el amanecer. Trashuma en el pantano y se afila como una espuela en lo oscuro. Recicla todas sus partes abocadas en el aire. El gallo invade el vacío, se niega y escarba en el silencio torvo. Su plumaje es el gran abanico en que el pájaro imagina flotar otra vez y el arco iris derrumba el naípe de su infinita escalera. La cola espolvorea el espacio, serpentina incrustada en la estrella. El gallo es el lirio abierto en medio del sol, las hojas juntan su plumaje del pantano hasta el cielo y él queda impassible, absorto en el resplandor. Bate las alas a la plata de las ramas, escapa por las esquinas para luego volver a través de los caminos del viento. El gallo es el gran alabardero del matorral, así amansa el rocío. Su canto ovilla la curva de las hojas y cruza a la inversa los pretilos. Si se inclina al pozo es para tararear en el líquen, si bebe en el agua del ranúnculo es que desea renacer. El gallo imanta la concavidad y el doble tapiz de las amapolas. Pasea de los pretilos a los reductos del pantano. Su pechera reclama el bermejo de los gladiolos hacia una zona imposible, bullente de melancolía y es el divertimento del arco iris. Recostado sobre sí picotea chisporroteante en el agua. El gallo se revuelve siguiendo el pico de la veleta. Su trayectoria enhebra el molino por el camino de la floresta. Espuela en el fango, pluma por el rocío de terciopelo. Se aventura sigiloso en la sombra y escucha la música cantarina de la llovizna. El gallo corona la ceniza horneada por el sol hiemal y vuelve al pozo como un nuevo rey. ▀

Pedro Llanes: Poeta, ensayista y narrador cubano. Obtuvo el V Premio Absoluto del Concurso Internacional de Poesía Nosside Caribe 2004 con *Agua, fulgor*.

PÁGINA POR EL MAESTRO

Severo
Sarduy

No he podido ofrecer a Lezama una piña confitada de estas que, en Sceaux, recuerdan la repostería barroca que enlazó las cifras del Castillo; no he podido, tampoco, igualada a las rosetas pitagóricas, o a las torres de ojos dorados, junto al techo del mundo, acertar unas frases sobre su obra. Del acceso al Maestro me han vedado página y mesa.

Doy, pues, por definición, testimonio inolvidable. Su texto es para mí, a diario, la verticalidad del gótico junto al río; fue también, junto a otro río, el rumor de los molinos de plegaria.

Muchos —hombre y leopardo—, en los años finales del siglo XII, ignoraron qué tiempo les había tocado vivir. Una oscura resignación marca hoy mi lejanía, mi palabra en la trama.

Inscribo, en esta patria que es la página, en minúscula y sobre una cifra, mi paso por la Era Lezama. ▀

París, 1973

Texto cortesía de la revista *Matanzas*.

*Al escritor solo se le puede pedir
cuenta de la fidelidad o no a una imagen:
de ello depende no solo su destino sino también su ética.*

JOSÉ LEZAMA LIMA

*No hay nada en el universo que no sirva
de estímulo al pensamiento.*

JORGE LUIS BORGES

Chesterton dijo: «Voy a envejecer para todo. Para el amor. Para la mentira. Pero nunca envejeceré para el asombro. Siempre me seguirán asombrando las cosas elementales». Quevedo argumentó algo parecido: «Nada me desengaña,/ el mundo me ha hechizado». Asombro: reacción de la inteligencia ante las sorpresas que el universo propicia. Vivir es recorrer diversas perplejidades. Hacer arte es una forma de expresarlas. Muy pocos son capaces de hacer arte de sus asombros. Jorge Luis Borges y José Lezama Lima lo hicieron. Tan extraña fue su vida como su obra. Los dos convirtieron su escritura en espacio integrador de todos los espacios. El sedentarismo de sus vidas fue casi un tributo a la pasión del pensamiento, a su fervor por todas las fascinaciones, al vigoroso aliento de la creación. En el mundo de Borges y de Lezama todo pareció girar alrededor de la especulación poética. Los grandes poetas abstraen de su conciencia la intuición de instantes singularísimos: fusión del alma y la palabra en el espacio definitivo e intemporal del arte.

Casi toda la familia de Lezama salió de la Isla a comienzos de la década de los 60. Casi todos menos el escritor y su madre. En la abundante correspondencia que durante largos años se cruzó entre él y el resto de la familia ausente, exiliada en Miami, se reitera el inmenso dolor de una separación que cambió los destinos de todos. En una carta, una de las hermanas de Lezama le dice con relación a los años juveniles de un tiempo común transcurrido en La Habana y desaparecido para siempre: «éramos felices y no lo sabíamos». El mundo fue pequeño para Lezama: su isla, su madre, sus hermanas, su casa, sus libros... El cubano universal que él era dijo cosas como estas: «no concibo otra cosa que ser cubano». «No podría escribir fuera de Cuba».

Ecos de la biografía de Lezama resuenan, también, en la de Borges. El universo de Borges fue el mundo de su casa: pequeño espacio compartido con la madre, con la hermana y algunos pocos amigos que parecieron durar siempre. Su sedentarismo giró en torno a los libros y al infinito placer de su lectura. Todo, cualquier cosa, podía postergarse ante el irremplazable goce de leer un libro, escribir una página o asistir a una tertulia donde escuchar y expresar ideas. «Vida le ha faltado a mi vida», dijo en algún momento. La célebre frase expresa la voluntad de vivir solo para el conocimiento. Borges convirtió su lucidez, su inteligencia, su imaginación, su genio, en reflexión que escribía todas las ideas, que dibujaba todas las imágenes, que exploraba todos los conceptos.

Borges y Lezama son inconcebibles fuera del ámbito latinoamericano. Recuerdo una anécdota que le leí a Mario Vargas Llosa. En una oportunidad, ante un grupo de estudiantes ingleses, este comentó acerca de la imagen europea que de Borges se tenía en nuestro continente, de cómo se lo consideraba un escritor poco representativo de América Latina y de su cultura. Los jóvenes ingleses se echaron a reír. Para ellos, Borges era imposible fuera de nuestro subcontinente. Su desenvoltura al abordar la cultura universal; su forma de conjeturar sobre cualquier tradición; su estilo al parodiar todos los saberes; su manera de relacionar sabiduría y método, filosofía y literatura, fantasía y verdad, ensayo y ficción, no podían ser sino producto de una mentalidad latinoamericana: marginal, fronteriza, excéntrica.

Escritura y eternidad: todo el saber del mundo, la sabiduría universal de todos los tiempos precede al instante de cada nueva creación. El acto creador es conjuro que repite infinitos instantes ya vividos por la humanidad. Las culturas no solo se comunican; eventualmente, se repiten, desarrollan nuevas combinatorias de acción sobre viejísimos conceptos. La historia universal es una continuidad hecha de repeticiones. El arte es el grandioso crisol donde todo se comunica, disuelve y amalgama. Es la tesis lezamiana, por ejemplo, de ciertos ecos que parecen resonar, similares, en imágenes de las más diversas civilizaciones. Borges y Lezama intuyeron, vivieron, respiraron, esa universalidad. Como latinoamericanos, supieron imaginar la grandeza cierta de cualquier cultura y de todas las formas

del arte. Parafraseando a Julio Cortázar cuando este habla de Lezama, fueron dos latinoamericanos con «un mero puñado de cultura propia a la espalda y el resto es conocimiento puro y libre».

Borges fue autor de una escritura intelectual, hecha de palabras que son imágenes, que son ideas. Poeta-filósofo que amó la belleza del pensamiento y gustó de los conceptos por su estética. Natural diferencia entre filósofos y poetas es la más urgente preocupación de los últimos por hallar la forma exacta con que expresar sus pensamientos. El filósofo asigna menos importancia a la transcripción literaria de la idea. En un breve ensayo sobre la poética, Antonio Machado postulaba como necesaria la identificación entre poesía y filosofía. Su idea: «todo poeta debe crearse una metafísica que no necesita exponer, pero que ha de hallarse implícita en su obra», invoca la escritura de Jorge Luis Borges. La historia de la humanidad es la historia de sus ideas. En esta verdad podría apoyarse ese extraordinario laberinto narcisista que fue la escritura de Borges. Le maravillaron las ideas intuitas en libros no escritos, en argumentos de filósofos, en la retórica de sofistas, en bocetos dibujados por la fantasía de algún novelista eventualmente menor.

Borges supo, como nadie, disfrutar del saber y de la lectura. «La idea de que la lectura es obligatoria —dijo— es absurda: tanto valdría hablar de felicidad obligatoria». Literatura y dualidad; a un tiempo escritura y, también, lectura. La creación del escritor que escribe se acompaña de la creación del lector que lee. Borges se enorgullecía, primero, de las cosas que leyó; de lo que escribió, después y —según él— casi secundariamente. Lectura y

ESCRIBIR LA EXTRAÑEZA:

Jorge Luis Borges, José Lezama Lima

escritura como procesos complementarios de una misma inteligencia. El saber nos descubre a nosotros mismos a través de lo que otros supieron, de lo que otros descubrieron. Pensamiento como metáfora: de lo que se trata es de saber; leer y escribir para saber; conocer más para llegar a admirar lo admirable. Admirable es, para Borges, *La Divina Comedia*. Su asombro ante la *Comedia* es el asombro ante la perfección. «¿Por qué negarnos la felicidad de leer la *Comedia*?» —se pregunta. Para responderse inmediatamente: «Nadie tiene derecho a privarse de la felicidad de leerla de un modo ingenuo».

En Lezama, es la pasión de una escritura que se hace cuerpo. Vitalidad de los sentidos reproduciéndose en un saber hecho de imágenes. Espacios culturales que se hacen presencia múltiple y multiplicadora, fuerza inagotable de sugerencias. No existen límites para el saber. El saber impregna saberes, se interrelaciona con saberes. Tiempos, obras, autores, temas, épocas, ideas, son totalidad, olla podrida, profusión bullente en la que todo convive con todo: lo religioso con lo profano, lo antiguo con lo moderno, lo inmenso con lo minúsculo, lo bello con lo feo, lo trágico con lo cómico, lo grotesco con lo sublime. Lezama fue escritor de una palabra golosa, henchida de barruntos sobre las más extraordinarias imagerías. En él, el vocablo se hunde, como inmenso cucharón, en un caldo que contiene todos los saberes y todos los sabores y logra extraer, inimaginablemente entremezclados, bocados que son imágenes, que son poesía. Lezama es un poeta de lo sensual; escritor de una palabra que es deleite,

que es placer, que es plenitud. La estética de Lezama es la estética de la intuición y de lo intuitivo: percepción primaria donde se encuentran todas las clarividencias.

El conocimiento es siempre suma. Cualquier cosa puede ser información válida sobre cualquier cosa. Al leer a Lezama, sentimos que su palabra proporciona información excesiva y, a veces, impertinente: saber multiplicador apoyado en una verbalidad abrumadora que inunda todos y cada uno de los espacios de la página. En Borges, percibimos la parquedad absoluta del término exacto: precioso y preciso (precioso por preciso). En sus páginas nada falta, nada sobra. Magnífico designio de la palabra de Borges: decir el término irremplazable y único, expresar con justeza las más disímiles facetas del universo. Inteligencia irreverente de Borges en la que todo es susceptible de reflexión, de parodia. Todas las curiosidades, todos los asombros forman o pueden formar parte de la condición humana. El asombro de Borges se asemeja al hechizo de Lezama, al hechizo de Quevedo: actitud expectante, consecuente reflejo de inteligencias enfrentadas a un universo que no cesa de maravillar.

Actitud lúdica ante el saber. Desacralización de la cultura. No hay centros culturales únicos o definitivos. «¿Cuál es la tradición argentina?» —se pregunta Borges. Su respuesta es la que podría dar cualquier otro latinoamericano: la cultura occidental toda, el tiempo universal de la humanidad. En la comparación que Borges hace entre el argentino Macedonio Fernández y el español Rafael Cansinos-Assens, hay una oposición ilustrativa: una solitaria y gastada Europa frente a una juvenil y plural América. Europa recuerda; América, crea. Europa mira en ella,



dentro de ella; América, dentro y fuera de ella. «En Cansinos —dice Borges— estaban todas las lenguas y todas las literaturas, como si él mismo fuera Europa y todos los ayeres de Europa. En Macedonio hallé otra cosa. Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales. Cansinos era la suma del tiempo; Macedonio, la joven eternidad».

Lezama descubrió en lo americano un punto de partida hacia lo universal. Nuestra América era, para él, desconocimiento, figura nueva, espacio hechizado, encuentro de asombros. «Lo desconocido es casi nuestra única tradición», dijo en algún momento. Originalidad latinoamericana era, también, cercanía entre poesía e historia. La historia de América se confunde con la de su poesía. Recordar es poetizar el pasado, imaginarlo. Historia como imagen: figura y representación de diversos signos en el tiempo. «Recordar —dice Lezama— es un hecho del espíritu, pero la memoria es un plasma del alma, es siempre creadora, espermática, pues memorizamos desde la raíz de la especie». Nuestra historia americana posee la continuidad que posee



Frecuentemente Borges y Lezama juegan con definiciones que les dictan su inteligencia y su imaginación. El ingenio establece nuevos códigos, referencias otras que quiebran el terrible y estéril espacio del lugar común. El placer de la escritura encierra el placer de lo nuevo: hallar ideas, descubrir imágenes, idear conceptos con que definir parcelas dentro de la infinita complejidad universal.



la poesía, que posee el arte. Continuidad de un saber original hecho de realizaciones y aspiraciones.

Lezama dividió nuestra historia americana en cinco grandes etapas. A la primera la llamó la del «mito y cansancio clásico»: época de la Conquista y de los viejísimos mitos volcados sobre la novedad americana. La segunda es la que define como el tiempo de la «curiosidad barroca»; la colonia y sus signos: importancia de la ciudad, inmovilismo de los grupos sociales, síntesis o mestizaje cultural, poderosísima fuerza de la Iglesia y de los criollos hacendados; mundo cerrado, medieval y estático. El tercer momento americano es el del romanticismo; conflicto de las autonomías: las regiones alzadas contra el poder central español (Lezama recuerda que algunas de nuestras principales figuras históricas son prototipo del héroe romántico: Miranda, Bolívar, Martí). Después, el tiempo del «nacimiento de la expresión criolla»; importancia de lo literario dentro de nuestra cultura. En Latinoamérica, la literatura ocupa espacios muy amplios: compañera de tiempos, de personajes, de comportamientos; trazo exquisito o chascarrillo burlesco; grotesca belleza que recrea a la vez lo espantoso y lo extraño, la sátira cruel y los arrebatos de sensibilidades explosivas. Por último, el tiempo presente americano: sincretismo de nuestra más vieja originalidad, encuentro de todas nuestras anterioridades. De «sumas críticas del americano», bautiza Lezama nuestra realidad de hoy; realidad a la que identifica con el esencial inicio de América, con la irrefutable autenticidad del paisaje, de la tierra. «En América —dice— dondequiera que surge posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura. El más frenético poseso de la mimesis de lo europeo, se licúa si el paisaje que lo acompaña tiene su espíritu y lo ofrece, y conversamos con él siquiera sea en el sueño».

«El arte y nada más que el arte. Tenemos el arte para no morir de la verdad», dijo Federico Nietzsche. La frase hubieran podido firmarla tanto Borges como Lezama. Para ellos, arte y literatura, son disfrute y, sobre todo, son verdad, suprema verdad; religión y fe. Escritura como ceremonia: rito sacralizado; también placer, juego y entrega. La palabra desdobra el universo; se hace, ella misma, universo, totalidad. En el caso de Lezama, cubano universal que, fuera de un corto viaje a México durante su juventud, jamás salió de su isla, la escritura suplió viajes y suplió experiencias; fue conocimiento y fue placer. Placer de la escritura, placer del arte. Para Borges, por muchos años ciego, la palabra fue luz y sabiduría dentro de un mundo oscuro y suyo que lo apartaba del resto del mundo. Alguna vez, definió la ceguera como «estilo de vida». Soledad, escritura y ceguera forman parte, en él, de un mismo símbolo. Borges hizo de la palabra un espacio de sí mismo: vitalidad que magnificaba todos los argumentos y sublimaba cualquier tópico.

El saber y el arte son eternos, como eternas son las ideas, como lo es la belleza. De esa reflexión, de esa imagen, se desprenderá una proposición muy reiterada en Borges: estudiar, dentro del tiempo, la evolución de una idea a partir de los heterogéneos textos que ella generó en autores separados por los años. Es, también, la imagen de las traducciones (según Borges: reescrituras y recreaciones). Una obra —una idea— es traducida por alguien en otro lugar, en otro tiempo; y en ese encuentro de dos hombres alrededor de un texto se produce una de las más maravillosas formas de comunicación, de encuentro de espíritus. Es el caso, por ejemplo, de Edward Fitzgerald y Omar Kayam. La traducción que el primero hace del segundo es, para Borges,

prueba de la atemporalidad universal del espíritu literario. Este se deposita en distintos destinos: el de Kayam, el de Fitzgerald. «Toda colaboración —concluye Borges— es misteriosa. Esta del inglés y del persa lo fue más que ninguna, porque eran muy distintos los dos y acaso en vida no hubieran trabado amistad y la muerte y las vicisitudes y el tiempo sirvieron para que uno supiera del otro y fueran un solo poeta». El encuentro de las ideas en la inseparable distancia del tiempo, no es sino una prueba más de la eternidad del pensamiento. Implica que el hombre pueda trasladarse a diferentes realidades: el futuro, el pasado, un sueño... El espíritu de la literatura está en todas partes: aparece en medio del sueño o en la vigilia, genera pesadillas o placidez, produce grandes obras literarias u obras mediocres. Nos acecha siempre. Acompaña al hombre, testimonio indeleble de su paso por el tiempo.

Sabiduría y arte, belleza y verdad. El arte, la escritura, son formas de poseer la verdad: de aprehenderla, de abarcarla. Arte y perfección: evocación de las experiencias de los alquimistas en los tiempos medievales. Búsqueda de la pureza, búsqueda del oro; trabajo hallazgo del objeto perfecto. Borges encuentra en la poesía un objeto de culto, de pasión casi mística. Él mismo pervive en la memoria de sus lectores como un laborioso demiurgo que confundió su vida y sus imágenes personales con atemporales símbolos que el mundo ha repetido, repite y repetirá. Lezama, por su parte, perdura en el recuerdo dibujado en la figura de un esotérico poeta ocupado, a todo lo largo de su sedentarísima vida, en construir un mito descomunal e incomparablemente propio.

Cercanía e indefinición de los límites que separan la realidad de la literatura. Formulación de la vieja pregunta: ¿Quién es más real, Don Quijote o Cervantes? Personajes y seres humanos pueden concebirse como producto de una mente superior que los piensa y los crea. Esa sería la imagen más certera de la divinidad para Borges: una mente que piensa, una mente que hace; una mente que, al pensar, hace nacer. Ese es el Dios que Borges descubre: un ser que imagina a todos los hombres, a todos los seres, a todas las cosas. Por eso *El Quijote* expresa para él la perfecta interrelación entre la realidad y la ficción, la verdad verdadera y la verdad literaria. Inquietud ante una escritura que juega con el mundo real y el mundo de ficción, que introduce al uno dentro del otro. «¿Por qué nos inquieta —se pregunta— que Don Quijote sea lector de *El Quijote*. Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios».

«Los poetas —dice Borges— son amanuenses de un dios, que los anima contra su voluntad...» La escritura es un acto sagrado, instante mágico en el cual un elegido —el poeta— reproduce la palabra de un dios que habla por él. Vieja analogía entre dioses y poetas. Los dos nombran. Los dos dicen. Al nombrar, hacen nacer;

dibujan líneas de vida sobre las cosas dichas. En la poesía está el origen de una irremplazable explicación de lo humano. Ella es anterior a la historia y su memoria. «Lo mitológico —dice Lezama— es siempre esclarecimiento, árbol genealógico, combate donde los dioses visitan a los guerreros, prole engendrada por los dioses y los efímeros». En el estupor del hombre ante el universo, en su necesidad de entender y conocer, está el origen de la literatura. Ella es ilustración, enseñanza, saber anterior a todos los saberes; realidad otra, verdad particular, segunda naturaleza. «Si digo piedra —explica Lezama— estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación».

Obra total, libro único, texto sagrado: imágenes similares de páginas irrepetibles que trascienden el tiempo y se identifican a la eternidad. Página definitiva, libro definitivo: emblema de lo humanamente inalcanzable; tarea solo permitida a los dioses. Es la admiración de Borges por la palabra que contiene la Verdad, única, con mayúscula. Palabra síntesis del universo. Palabra final que encierre todos los saberes y todas las devociones. Es la evocación de la Biblia o de la cábala judaica. Identificación entre poesía y palabra de Dios; palabra escrita por Dios: absoluta, indudable, irrefutable, única. Dios habla por ella, a través de ella. «La sola concepción de ese documento (la Biblia) es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz...» En la cábala existe una imagen que es expresión máxima del poder del verbo: el mito del Golem;



imagen de un hombre hecho de barro que vive gracias a la palabra del Dios que lo nombra y lo alienta. La sugereancia es fascinante para Borges. Repite —y magistralmente resume— la milenaria imaginaria de nuestra tradición judeocristiana: el universo existe por el deseo de un Dios que es, ante todo, palabra; fuerza del nombre, de un Nombre.

Ensayos, cuentos y poemas de Borges, juegan con el tema de una aspiración: hallar la palabra que abarque, que cubra a todas las otras; saber, compendio de todos los saberes. Fetichismo de la palabra, fetichismo de la escritura, fetichismo del libro que las contiene. Recuerdo la novela de Umberto Eco, *El nombre*

de la rosa, y uno de sus temas esenciales: el saber, la fuerza del saber y, también, la soberbia del saber. Como dice uno de los personajes de la novela: «¿Cuál es el pecado de orgullo que puede tentar al monje estudioso? El de interpretar su trabajo, ya no como custodia, sino como búsqueda de alguna noticia que aún no haya sido dada a los hombres». Querer saber lo que la mayoría ignora es el exceso del custodio. Plenitud de la escritura. Un libro —una página, quizá solo una palabra— puede convertirse en el fin absoluto de una vida. Por hallarla, por ser el primero en descubrirla, se es capaz de todo, incluso del crimen. Al mismo tiempo, la biblioteca, lugar que protege la milenaria sabiduría de los libros, es el alma y centro del monasterio.

La misión sagrada del intelectual es perpetuar el conocimiento, preservar las palabras, recoger su memoria. La representación que hace el libro de Eco de la biblioteca es particular: inexpugnable, todopoderosa; puede, incluso, ocasionar la muerte de quien la profane. Ella es, también, un peligroso laberinto: el no iniciado corre el riesgo de perderse en su interior para siempre. Biblioteca y universo, orden y azar (o azar dentro del aparente orden): sin duda, cuando Eco escribía *El nombre de la rosa* fueron muchos los símbolos borgianos que debieron acudir a su mente.

Frecuentemente Borges y Lezama juegan con definiciones que les dictan su inteligencia y su imaginación. El ingenio establece nuevos códigos, referencias otras que quiebran el terrible y estéril espacio del lugar común. El placer de la escritura encierra el placer de lo nuevo: hallar ideas, descubrir imágenes, idear conceptos con que definir parcelas dentro de la infinita complejidad universal. Coincidencia y, a la vez, diferencia entre Borges y Lezama: para el primero, escribir es conjurar asombros, multiplicar razonamientos; para el segundo, la escritura es elaboración de sentimientos e imágenes, articulación de una sensualidad abrumadora superpuesta al concepto. En Borges, es la inagotable validez de la especulación y la conjetura —sin conclusiones, especulación que deja todas las puertas abiertas, todos los caminos libres; por otra parte, recuerdo que la palabra «conclusión» le horrorizaba. En Lezama, es el estímulo de la acumulación y del desciframiento. Solo lo difícil es estimulante, dijo alguna vez. Inteligencia y palabra identificadas en una correspondencia que se esfuerza por comprender —¿abarcar? ¿repetir?— la vastedad del universo. La palabra, la escritura, se convierte en diálogo del yo consigo mismo, empeñado en aclarar —o al menos ilustrar, convertir en figuración— el inacabable asombro. Para Lezama, la palabra, igual que la belleza, era un *potens*: fuerza, inagotable posibilidad, creatividad acrisolada en el fuego de la sensibilidad y de la inteligencia.

La palabra literaria, además de placer, es también poder. Poder de la soledad. Poder de una expresión que nos pertenece y ha sido tallada en la soledad de un espacio solo nuestro. Trascendencia de la palabra: capacidad de identificarnos verbalmente al interior de lo universal. «No escribo para una

minoría selecta, que no me importa —dice Borges en *El libro de arena*— ni para ese adulado ente platónico cuyo apodo es la Masa. Descreo de ambas abstracciones, caras al demagogo. Escribo para mí, para mis amigos y para atenuar el curso del tiempo». Igual que Borges, tampoco Lezama pareció preocuparse demasiado por la comprensión de sus

lectores. Su escritura luce como un acto indeclinablemente personal que, constantemente, señala derroteros únicos, descifra enigmas particulares que solo a su autor pertenecen. En suma, no pareció sentir Lezama demasiada urgencia por ser comprendido, por gustar, por hacerse entender dentro de usos convertidos en códigos a la moda. No preocupó ni a Borges ni a Lezama el participar de una modernidad hecha *clisé*. Sus obras penetran en la eterna atemporalidad de la inteligencia y la belleza.

Borges hizo muy perceptibles sus afinidades con algunos autores de la literatura universal. Abiertamente indicó sus principales deudas literarias. «Quienes minuciosamente copian a un escritor —dice— lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia. Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Assens, fue De Quincey». Borges convirtió a temas y autores en símbolos a los que acercar su propio rostro para dibujarse a sí mismo. Se metaforizó en sus proclamadas devociones por ciertos hombres-nombres de la literatura universal. Figuras como Quevedo, Flaubert, Valéry, Whitman, se convierten en particulares facetas del eterno y universal espacio literario. Whitman: encarnación de una literatura genésica, canto vital, himno primario de un mundo descrito con voz bíblica que habla de fraternidad entre los hombres. Mallarmé: imagen de una exquisita alquimia literaria, búsqueda solitaria de una obra única, escritura del libro irreplicable en el que confluyen todos los actos, todas las experiencias, todos los instantes de una vida. Quevedo: arrolladora palabra que, incluso en los momentos más banales, apunta hacia la perfección. Swift: símbolo de una palabra mordaz, amarga, siempre desenmascaradora de una estupidez humana abrumadora y repetitiva; imagen también de un rostro: el de la destrucción final del artista en el interminable abismo del deterioro, físico y mental. Flaubert: artífice de una obra tallada en el fervor parsimonioso de muchos años. En toda esta galería borgiana destaca, particular, la imagen de Paul Valéry: encarnación de una forma de vivir lo literario, de convertirse, él mismo, en literatura. La identificación de Borges con Valéry alude, además, al horror que siempre sintió el primero por los «énfasis» —teorías demasiado vociferadas o vociferantes, dogmas, fanatismos e ideas defendidas con exceso de grandilocuencia o de estupidez. La medida, la lucidez, la inteligencia, apartaron a Borges de las vehemencias excesivas. Terror del énfasis mas no de la pasión. La pasión literaria lo acompañó durante toda la vida, y a ella supo servirle con delicado fervor. Como ha dicho Drieu La Rochelle, escritor que muy tempranamente lo admiró: «solo los idiotas tienen miedo de sus pasiones». Los genios no les temen: las convierten en símbolo trascendente, memoria compartida, encuentro con el otro, con los otros.

Dice Borges: «Has gastado los años y te han gastado,/ y todavía no has escrito el poema»... Vida y escritura: tanto Borges como Lezama fueron precoces literatos. Nacieron a la literatura y a la vida, casi a un mismo tiempo; hicieron, de sus vidas, literatura. Mito de Borges y mito de Lezama: escritura convertida en rostro de sus rostros: vida y palabra identificadas. La afirmación de Borges sobre Quevedo —«es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura»— es aplicable a él mismo y a Lezama. Los epítetos «borgiano» y «lezamiano» identifican complejas vastedades literarias que, directamente, iluminan dos rostros. Los rasgos de esos rostros evocan fe en el arte, convicción en la literatura como la más auténtica de las certezas, devoción por la inteligencia creadora. Borges y Lezama escribieron con sus vidas un texto interminable que creció hasta cubrirlos convirtiéndolos en una más de sus páginas; texto-rostro de sus rostros. En los dos, vida y literatura se unieron en temprano y definitivo abrazo. La pasión que guió sus vidas fue literaria; y los dos sirvieron a esa pasión, convirtiéndola en razón esencial de sus existencias: una sola y definitivamente única, faz del hombre y del poeta. ■

Publicado en *Espéculo*, revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/extrane.html>

Rafael Fauqué: profesor titular jubilado de la Universidad Simón Bolívar de Caracas

Visión y diversidad en las décimas de LEZAMA LIMA

«¿Hay en ello la marca de nuestro modo pronto y rotundo, de una retórica verbal (que se oye al afluir, queremos decir); la huella de esa inclinación al remate inmediato, al golpe final y contundente?»¹, así reflexiona Marinello queriéndose explicar el acercamiento de nuestros grandes poetas a la décima, y por esos caminos descubrimos el ahondar preciso y señorial con que José Lezama Lima (1910-1976) frente a las estrofas de «La ronda», escritas por Manuel de Zequeira en los inicios fundadores de la lírica cubana, expresa que encontramos al hombre que casi «milagrosamente penetra en la noche» para dar «poesía tan alucinada» «donde la imagen tiene un centro de gravitación tan trágico y tan profundo». Luego será la referencia en torno a la gracia improvisadora que toca los textos de Plácido y su posterior diálogo poético con Francisco Poveda en la fiesta prodigiosa de la sitiería.

Mas su búsqueda no termina, incluso cuando disfruta las mañanas laboriosas en que El Cucalambé instaura la estrofa dentro del murmullo que ilumina nuestro paisaje, porque su *potens*, ángel de la jiribilla, ya le ha concedido modelar entre sus búsquedas el molde estrófico que nos identifica, pues por las páginas de *Dador* (1960) están aún recientes sus primeras huellas.

Entrar al cosmos poético que muestra dicho libro, como parte de la producción del autor, supone un arriesgado, pero motivador ejercicio intelectual si queremos recorrer realmente su decimar. Pero inicialmente nos detendremos en curiosos textos en los que el autor dialoga con dos líricos españoles: Quevedo y Baltasar Gracián. En «Aparece Quevedo» ya está el «lezámico modo» de acariciar la estrofa pues el sujeto lírico entrega desde sus coordenadas el sentir quevedeano frente a la herencia italiana:

*Su clavija ya rechina
si la sentencia adivina
un nadante cuerpo espeso
mordido por cada frase.*²

Después incorpora elementos intertextuales con la referencia a Briseida en pareados, que intercambia estructuralmente con un «Padre nuestro» que ironiza dos versos clave: «así es el cielo, así es la tierra/ el pan es nuestro también» (p.280). Finalmente dos estrofas con el acostumbrado disponer la inicial redondilla cuyo cierre repite el verso «y vuelve al llamarse amor», imagen que eterniza la dualidad casa-amor, como parte de una realidad que se conforma ante la mirada acechante del sujeto lírico:

*Se entrega el tejado frío
al gato escarbando y no
tiene ironía el río
que de la flecha burló.
Nieva el tejado la casa
que las dos nubes enlaza.
Abre sombra a la manera
del aire del picaflor,
la casa vuelve ligera
y vuelve al llamarse amor.*³

 Pero en «Visita de Baltasar Gracián» disfrutamos en cinco décimas ese paladeo de la imagen con que Lezama alumbra y deslumbra la

**Carlos
Chacón
Zaldívar**



mencionada forma estrófica, pero con motivos que perfilan sus propias lecturas de Gracián:

*Es el que quiere salir
y el que siempre muy vigilado;
la anguila quiere venir
silbada por el candado.
Si no rompe, se encoge,
si nadie la vio y recoge
la ajorca, plectro de arena.
¿Qué mucho que su silencio
sea el pelo de la hiena,
sea la hiena del desprecio?*⁴

Así «hiena», «abran, me escapo», «imprentero» y otros se conjugan en el tejido textual con versos caracterizadores como «Gracián escurre su coche/ la gracia no, el acento», hasta arribar a los cinco primeros versos de la estrofa final, cuyo sabor marca el tiempo biográfico del mencionado:

*Si quería salir de órdenes
y en la amistad se enredaba,
con Lastanosa sudaba
su sobrino y sus desórdenes
en epigrama y soneto.*⁵

Adviértase el tratamiento que da Lezama a la estrofa, pues aquí la décima y su estructura poco tienen que ver con la clásica espinela sino más bien con una época precedente.

En *Dador*, Lezama inaugura una costumbre, muy cubana por cierto, de querer «dilatarse y profundizar el diálogo que toda amistad conlleva y sus cuidados y mimos» a través de «Primera glorieta de la amistad». Variados son los matices, los esquemas estróficos, respecto a la rima y la cariñosa presencia de todos aquellos que compartieron su conversación. Difícil sería escoger entre las dedicadas a Mariano Rodríguez, Alfredo Lozano y Fina García Marruz. Tal sentimiento volcado en décimas se amplía y diversifica con un conjunto que nombra «Décimas de la amistad», que aparece publicado en *Poesía completa* (1970). Aquí la galería incorpora otros destinatarios como Armando Álvarez Bravo, Jorge Camacho y Pablo Armando Fernández.

Mas quiero apuntar que tras el abrazo verbal y la delicadeza que muestran estos versos corre el sentir ensayístico del sujeto lírico. Véanse en tal medida las estrofas «Para Mariano» en «Primera glorieta...» en cuyo trasfondo

hay una imagen que sintetiza un primer contacto con la obra del pintor:

*La esponja del plenilunio
escoge ciego; chorrea en su telar
la línea de la gaviota.*⁶

«Telar» y «línea» son paralelos que abrochan la imagen poética para ahondar en valoraciones anteriores donde Lezama afirma que Mariano Rodríguez está «muy cerca del ascético rigor en el dibujo», pero tal juicio se complementa si entramos a una estrofa recogida en «Décimas de la amistad»:

*Un gallo color ladrillo,
en su centro y su compás,
pitagórico tomillo
dijo: yo no espero más.
Una cinta enredará
y otra en el aire acuesta,
esa es la mejor digesta,
casi al borde de la mar,
y como el diamante remar
lo que no tiene respuesta.*⁷

El texto muestra por sus versos no solamente el elemento plástico cuyo centro genera y caracteriza la creación pictórica, sino que se torna acechanza y dinamismo, ahora que la décima señala el salto del gallo, pues se transforma en puerta y clave para entender su quehacer en la pintura.

Aunque este cantar del poeta continúa enriqueciéndose con las «Décimas de la querencia», que aparecen ordenadas en *Fragmentos a su imán* (1977), como para enfatizar que más allá de iniciales circunstancias dichos textos se integran por derecho propio a su obra poética y exhiben en su devenir múltiples atisbos respecto a las personas que las motivaron.

Nótese el interés con que Lezama enfatiza que son *décimas* de la amistad y *décimas* de la querencia como puertas que se abren al abrazo de sus contertulios.

Sobresalen las estrofas escritas para Fina García Marruz, en las que inicialmente el sujeto lírico se sorprende ante su destinataria al ver logradas dos décimas. Un sabor juglaresco las recorre mientras se anuncia la posesión amistosa con *caridad y corazón*:

*Mariposa en entredós
vino la décima, Fina,
fingí astucia divina
como un griego, quería dos
plieguitos en la encina
fijos, me fingí airado
porque me fuera otorgado
el doblete del bailón,
y siento en buen alegrón
dos décimas he sumado.*⁸

Estructura la posición de las rimas de la siguiente manera: ababccddc y ababbccddc. Ambas estructuras son características en el uso lezamiano de la estrofa así como «sus alteraciones no solo de rima y medida, cambios bruscos o retorcimientos y giros inauditos».

Si a la obra pictórica de Luis Martínez Pedro dedicó un sustancioso ensayo, aquí coloca una décima que recoge tales precedentes y convoca en el espacio de los diez versos octosílabos el impetuoso movimiento de las aguas territoriales:

*En el mar y en la llanura
y en la llanura del mar,
el tornasol aguamar
su nacimiento inaugura.
La brisa en la mina apura
la medusa traslaticia,
todo germen allí inicia
a la espiral que se ajusta
a la lengua que pregunta
cuando el pez rayando oficia.⁹*

El espacio marino que recrean las telas del pintor encuentran doble en una rápida sucesión de motivos: mar, aguamar, brisa, espiral y pez crean una imagen dinámica que recuerda las valoraciones del ensayista en «Martínez Pedro y el nacimiento de las aguas».

Devenir del tiempo y conversación colocan al sujeto hablante en el sitio en que tan bien se está, pues ahora Lezama pone al lector ante una escena afectiva propia del círculo amistoso:

*Mezclan proverbios, manzanas,
una pelea de sombras
entre libros y mañanas,
el café y las campanas,
las tardes que tú nombras
en el libro de los Muertos.
Atravesamos desiertos
buscando el agua y verso
en el enigma diverso,
no en parlanchines disertos.¹⁰*

Podría ser su casa en Trocadero 162 el espacio en que la mirada reconstruye para los octosílabos tal vivencia, pero el poeta quiere precisar que la relación mañanas-tardes en la búsqueda del conocimiento ocurre en la Sociedad Económica de Amigos del País: allí están como clave dos palabras que recuerdan la frase martiana «café, padre del verso ¡Esencia viva!».

Fina García Marruz, Reynaldo González y Miguel Barnet han recordado en diversos lugares y referencias esta cercanía de Lezama a la décima a través de la amistad, aunque parece que en su rica papelería hay aún textos que esperan la caricia del imprentero. Esto lo demuestra Iván González Cruz con las décimas que publicó en *Fascinación de la memoria* (1994).

Encontramos unas décimas dedicadas a Eliseo Diego, enlazadas ambas por una dedicatoria que enfatiza el don poético del «henchido trazo de Diego», pero veamos la segunda décima:

*Esferas de tres colores,
que el juglar va escarmentando,
como si fueran nombrando
ricas telas de amadores,
en cambiantes surtidores.
Casandra y su profecía
mueren con la luz del día,
transparentándose el vino.
Llega Eli, secular en su refino,
quemado vino al mediodía.¹¹*

A través de un rejuego de motivos entre los que sobresalen: colores, nombrando, telas, profecía, luz, vino y mediodía, se arma una imagen que desde adentro entrega el transcurrir del tiempo por el universo poético de Eliseo Diego.

Es cierto que hemos citado los esquemas más usados por Lezama para distribuir la rima en «sus décimas», esta que nos ocupa es una cuasi-espinela, y tal vez podríamos hasta anotar una irregularidad si vamos al penúltimo verso.

Si con «Décimas a la querencia» se rompen las posibles circunstancias que les dieron origen a cada texto, para lograr verdadera coherencia al ser publicados como conjunto en los *Fragmentos...* algo muy distinto ocurre cuando leemos atentamente «Agua oscura», verdadera *suite* escrita en décimas.

«La oscuridad que se invoca/ roza mis labios con fuego/ su escritura salta y luego» —así proclama el sujeto lírico la entrada en el lenguaje de lo nocturno, para lograr a nivel simbólico la presencia inicial del agua en un texto descriptivo:

*Agua tersa va muriendo
en los juncos del río,
el techo del caserío
se inclina y va lamiendo
los entorchados del frío.
Un fulgor y dos a dos,
tejidos como entredós,
sin estorbo y sin sonrisa,
cuando la toronja avisa
una mañana con Dios.¹²*

Estructura la rima: abbab.cdddc. De nuevo la nota campestre en que «río», «caserío» y «toronja» establecen un límite entre lo oscuro «muerto» y la claridad de «una mañana», contrapunto que recorre el *corpus* íntegro del conjunto:

*En el hotel se inmiscuye
el patio con algarrobo,
la noche que restituye
un caracol y un lobo,
después la noche concluye
sin obertura, lo que queda
en la mañana de seda
brinca como un tornasol.
Guardarropía del sol
con el plumaje de Leda.¹³*

Mantiene como estructura: ababaccd.dc, y alguna irregularidad en los versos. Presenciamos la dualidad apuntada, pero esta vez en un espacio real diferente, cuyos motivos —hotel, algarrobo, obertura—, convocan dos metáforas características del sistema poético creado por Lezama: «mañana de seda» y «plumaje de Leda».

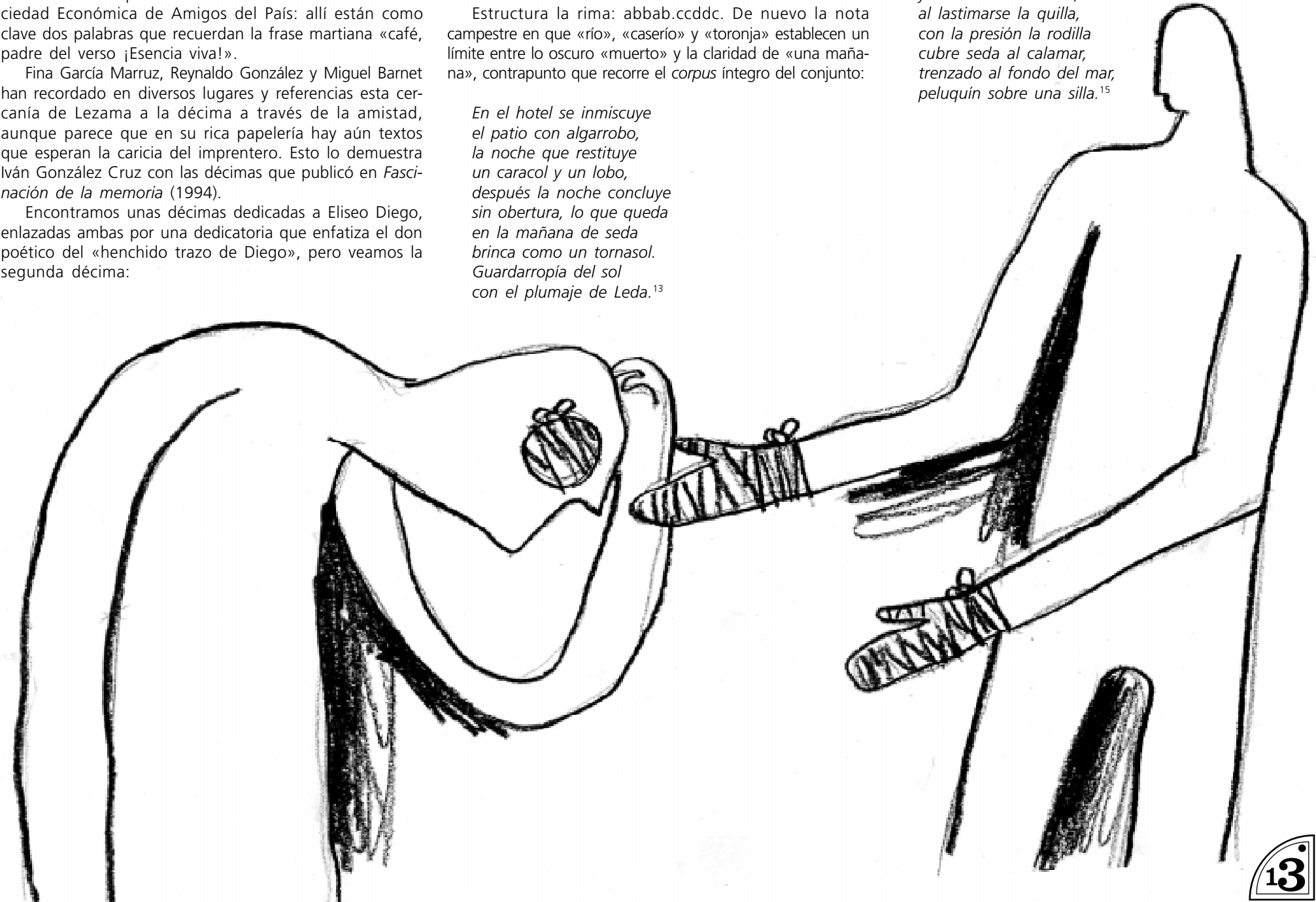
En uno de sus apuntes en prosa escribe «que la noche, en tinieblas, mordida por las tenazas de los dos crepúsculos, se enemistaba más furiosamente aún con la luz», sirva la frase como preámbulo a la siguiente parte:

*Miro al través de una reja
una luz que se bifurca,
por encima de la teja
salta, como una trifulca
un bulto que no nos deja.
Les disparamos venablos
a los diversos retablos
con figurillas de cera,
un buen olor nos espera,
ya se fueron los mil diablos.¹⁴*

«Bulto», «figurillas de cera», «mil diablos», son exponentes también de la dualidad que estudiamos: sombra-luz. Más adelante incorpora nuevos elementos como tijeras y canguro junto al cierre de la estrofa XI en que se advierte «como un atlas de lo informe,/ la noche entera deforme/ y el rezo de los Dioscuros». Nótese cómo Lezama contextualiza personajes míticos en el espacio semiótico de la décima. Ante los peligros de esa fauna nocturna el sujeto lírico solicita el amparo de Cástor y Pólux, en particular la leyenda en que la vida del segundo transcurre un día en el infierno y otro en el Olimpo.

Luego encontramos la coincidencia surrealista de objetos y animales en el mundo presentado, aspecto que se acentúa a continuación:

*Canoro y métrico coro
en los puntales del día,
una raya como un oro,
tortuga del mediodía
y un clarinete sonoro;
al lastimarse la quilla,
con la presión la rodilla
cubre seda al calamar,
trenzado al fondo del mar,
peluquín sobre una silla.¹⁵*



Así «puntales del día» y «tortuga del mediodía» son metáforas que enriquecen la imagen de Lezama, que ahora se sumerge en el fondo marino, pero enfatizando la dualidad planteada. Con estos aspectos se incorporan elementos clave en la estrofa que pertenecen a esa fauna nocturna y que juegan su propio rol: gnomo, mentira, espíritu del mal y triste bacanal se mezclan para convocar a la muerte:

*En la roca desespera,
cortada por el helecho,
allí solitario impera
la espuma de un blanco lecho
que sigue en eterna espera
de dos espaldas lunares,
llenas de anclas abisales
y quitasol de cipango,
con pasos lentos de tango
el ciclón en los maizales.*¹⁶

La rima y su ordenamiento mantienen la estructura señalada anteriormente (ababccd.dc) aunque hay asonancia en los versos seis y siete. Véase el contraste metafórico que aportan los motivos desespera-impera-espera con «espuma de un blanco lecho» para enfatizar la imagen nocturna, pero blanca de la muerte, junto a tres elementos de lo hondo americano: tango, ciclón y maizales.

Así la noche, la oscuridad, cual mensajeras del cuerpo temático en que transcurre la muerte, exhibe sus últimas huellas por las estrofas finales:

*Borrando la comprensión
de una alegre juglaría,
los instrumentos del día
tiran, rompen su acordeón
y su compás que media
media esfera y media espina.
Ya se levanta y expira
cerca del césped fruncido
y va quedando dormido
en la noche de la pira.*¹⁷

Nótese que Lezama repite la distribución de la rima según el modelo comentado: abbabc.cddc. Esta posición permite al hablante textual enfatizar la lucha entre la luz —seis versos iniciales— y la muerte —redondilla final— a partir del giratorio y dinámico movimiento del compás, que retorna al punto inicial en un sentido griego y metafórico: «noche de la pira».

Se «reinaugura la mañana» junto a «blanca arena en tersa cola» —décima XXIII—, revitaliza los polos del universo temático apuntado en los desplazamientos de la *suite*, pues entramos en el triunfante espacio en que la luz retorna, y que paradójicamente proviene y concluye otra vez en la muerte:

*La noche cae al confín
como si fuese una larva
más escarba y más escarba.
Al penetrar con su lanza,
como una esperanza parva
al ciego de bienandanza.*¹⁸

Si en «El arco invisible de Viñales» Lezama ubica un punto esencial de su poética y una manera propia de trasmutar lo cubano en la imagen, proyectando en esta como visión o escena narrativa la potencialidad más allá del aparente paisaje con un rejuego hiperbólico, logra reflejar según Vitier la otra parte del arco. Volverá a abordar dicha zona justamente para alumbrar con «nuestro modo pronto y rotundo» las memorables décimas de «Amanecer en Viñales».

Por estas estrofas sopla un aire juglaresco, pero el paisaje cubano se anuncia más allá del alegre murmullo que El Cucalambé le incorporó en su época. Ellas expresan la fuerza concentradora del *potens* lezámico y su capacidad para integrar los elementos más disímiles —literarios, filológicos, míticos y culturales— en siete partes que conforman y expresan nuestras múltiples esencias.

*Ya el tatuaje de un pescado
o los castigos de un yes
Fierabrás va encaramado
en pitagórico tres.
Fiesta, llegó el convidado.
Síncopas, viejo remero,
es el ¡ay! del melonero,
el matiz del amarillo,
desde el escolar sencillo,
ondas del río primero.*¹⁹

Hemos señalado que la diversidad de motivos adquiere en sus décimas múltiples connotaciones, cuyas claves nutricias tenemos que hallarlas en el lenguaje traslaticio que posibilita la actuación de la imagen; sirvan como ejemplos tatuaje, pitagórico y ondas del río primero, que luego se enriquecen con daimon, manitú, mediodía, junto a motivos propios del entorno campestre: melonero, jinetes, farol, noche, hormiga, girasol y otros.

*En la reunión nocturna
cae la palabra, señores,
no hay lechuza ni embadurna,
sí flautines, ruiseñores,
collares de cundiamores,
mosaicos de azul turquí.
De San Antonio a Maisí
Fierabrás traza su Eros,
el chivo de los santeros
con el sabor del anís.*²⁰

Modifica ligeramente la disposición en las rimas según los modelos propuestos. Es coincidente el espacio en que transcurre la décima, sitio propicio a la conversación, que nos recuerda las tertulias de Trocadero, las mañanas en la Sociedad Económica, pero que ahora abarca la Isla toda, concepción que se verifica en su «Coloquio con Juan Ramón Jiménez». Tal síntesis aflora en los versos finales cuando Eros inaugura una época diferente que también sincretiza al chivo de los santeros.

*Bisiestos del caracol,
suda tierra y vuelve hilo.
No peluca en coliflor,
el arco iris en vilo
sabe resumir la flor.
Roba los melocotones,
son las más sabias lecciones,
sal de la longevidad
y el filósofo Sang Fo.
Un palmeral es su yo,
y otra vez la eternidad.*²¹

Y cuando ya pensábamos que concluía su decimar sobre el amanecer de Viñales, vuelve el octosílabo a describir nuevamente su espiral para enfatizar esta vez en los melocotones de la longevidad. Allí también se proyecta con signos eternos, nuevos elementos que argumentan el juicio certero con que Cintio Vitier declara estas décimas como «precursoras de una integración futura», integración de las más profundas sabidurías en nuestro universo poético.

«Primera glorieta de la amistad», «Décimas de la amistad» y «Décimas de la querencia», junto a los textos aún inéditos, conforman la diversidad en matices, atisbos y propuestas que dicho tema genera en torno a aquellas personas que compartieron el magnetismo y celo de su trato. Mas valoradas en su conjunto rompen los cordeles que las atan a particulares circunstancias y las colocan en una coralidad que alumbraba y deslumbra la estrofa cubana, ganancia para su verbo poético. Confirman ellas y las restantes el predominio de dos modelos en la distribución de la rima: ababbccddc y abbaaccddc y otras variantes, aunque solo hemos referido irregularidad cuando se ha acercado suficientemente al molde espineliano. Pero la verdadera ganancia en su decimar la encontramos en la *suite* «Agua oscura», cuyo universo temático se corresponde con poemas antológicos escritos anteriormente por Lezama Lima, en particular «Noche insular: Jardines invisibles». No se trata de irregularidades, ni rechazo al modelo espineliano. Estamos ante el poeta que dinamita desde las estructuras, que no se conforma con los cánones, sino que los transgrede para trabajar en el interior de la imagen códigos diferentes, surgidos de una rica sabiduría que lo incorpora todo a su *potens* lírico, capaz de mostrar con nuevas lecturas un «Amanecer en Viñales» que refleja con sonrisa juglaresca la zona más desconocida, pero latente de nuestra identidad. ▀

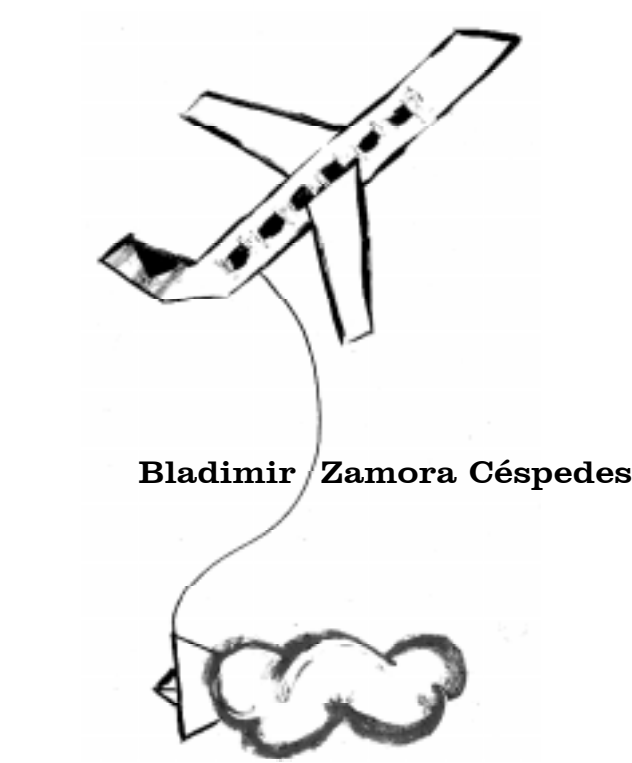
1. Juan Marinello. «Sugestiones» en *Domingos*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1985, p.33.
2. José Lezama Lima. *Poesía Completa*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1970, p.281.
3. Op. cit. p.281.
4. Op. cit. p.282.
5. Op. cit. p.283.
6. Op. cit. p.450.
7. José Lezama Lima. *Fragmentos a su imán*. Editorial Arte y Literatura. La Habana, 1977, p.25.
8. Op. cit. p.25.
9. Op. cit. p.28.
10. Op. cit. p.28.
11. José Lezama Lima. *Fascinación de la memoria*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1994, p.23.
12. Op. cit. p.55.
13. Op. cit. p.56.
14. Op. cit. p.58.
15. Op. cit. p.59.
16. Op. cit. p.60.
17. Op. cit. p.61.
18. Op. cit. p.63.
19. Op. cit. p.63.

Texto cortesía de la Revista *Matanzas*.

Carlos Chacón Zaldivar: ensayista y narrador. Profesor de la Universidad de Matanzas.



~ Puerta de la ~ CATEDRAL



Muchos factores se perfilaron en mí con una postura más o menos definitiva después de llegar a La Habana. Entre ellos la relación entre la poesía y yo. No digo la inapreciable palabra inundada, legada durante siglos por criaturas de la mayor intensidad estética. Me refiero al sobrio contrapunto mío con la poesía, a través del cual llegué a visualizar los amarres de mi sentido de lo cubano, las piedras fundamentales del edificio de la nación según mi necesidad y entendimiento. Entre ellas está José Lezama Lima.

Apenas lo vi leyendo ensimismado al pie de su ventana, en una tarde habanera de los últimos 60, pero fui en su búsqueda a través del territorio de la escritura, en tiempos en los cuales no faltaban quienes querían levantarlo como una bandera de la belleza aislada del entorno, del cuerpo, a quien solo le interesa mirarse a sí mismo; encontré su almendra de cotidianidad. Su capacidad de síntesis del todo cubano, sin lo cual apenas tendría sentido su literatura. En esa alegría de palparlo, vecino de la mayor importancia de cualquier latido nuestro, escribí este poema en los ya lejanos 70:

NO ACEPTARÁ FIESTAS EN LOS ICEBERGS

dejó su caracol la rosácea voluntad de sacudir
colas y pelajes en las constelaciones.
trae la lengua delgada
conjugaba botellas sin navíos
corbatas que rara vez usaron los decentes.
todo para que le entienda
una espuma encendida detrás de los tambores.
procura un menú elemental
azúcar refinado en los espirales negros
carne subida de pica y servida
en el arco eléctrico de los orines y la cerveza.
quiere limpiarse nubes provenzales
curarse sarnas y tumores de invierno
soñados junto al Sena.
le he dado el más largo bastón de la palmada
preparo rumbas medicinales y carajos
confío en su piedra vieja raíz.
no aceptará fiestas en los icebergs
se abrirá la camisa —puerta de la catedral—
para poner al aire su cuerpo corneta china de sol. ▀

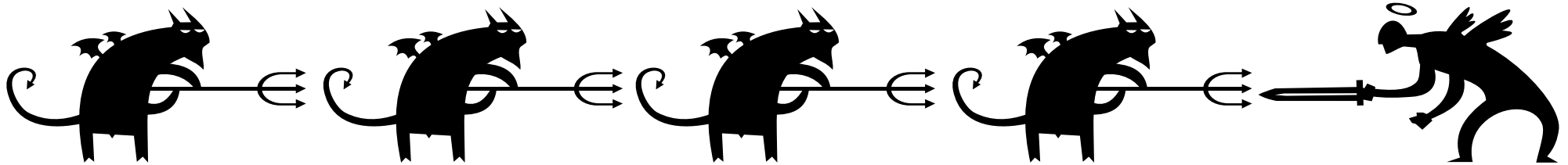
Bladimir Zamora: poeta, periodista e investigador, especializado en música popular cubana. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *El Caimán Barbudo*. Participó en la antología Poesía cubana: *la Isla entera*. En *La Jiribilla* mantiene la columna Aprende.

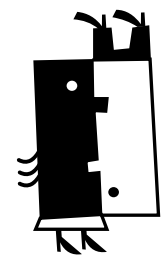
Salgo de mi butaca hacia el proscenio
(como sucede siempre)
orín de Menelao a la ciudad perdida.
Para los que vivimos películas vaqueras el Cine Majestic
es *modus operandi* en Trocadero,
pase a la diligencia que hay que frenar;
rienda la tendedera en Consulado.
El nailon que colgué se me tiró en el suelo.
—No lo voy a asfixiar, Cabrera no.
Dentro en la oscuridad de Pernambuco,
se molestan hablantes, porque a otros,
abanican libretas que se desencuadernan.
Cine pundonoroso a cine vándalo (pequeño recadero)
pasa sus anteojos para cazar alondras.
Por los tantos huequitos que le infringe
se las ve con los degenerados y chiflistas;
el cara de muñeca; el ofiuco de la media en el rostro;
el maestro de piano que deshonor.
Le sacan el sillón para que los case.
Los Montenegro, los Melgares, los músicos de Chuki.
Se lo ponen allí concretamente donde hace calor,
en la gaveta de Bladimir, en una recogida de carnés,
en la ciudad perdida de Menelao. Te lo ratificamos bostas.

Después del tokonoma viene el nai-lón, el combate pancrasio,
Pascasio, los Speek. Te lo ratificamos bostas,
los travestis (los negros) los bozales, los nietos de Nené. ▀

Carlos Augusto Alfonso: Poeta cubano. Entre sus obras están *Cabeza abajo* (1998), Premio Julián del Casal y Premio de la crítica; y *Cervál*, Premio Iberoamericano de Poesía Raúl Hernández Novás de 2001.

El cine al que no iba LEZAMA





encuentro con...

Pocos la expropián de su título académico en el tratamiento cotidiano, no creo que por exigencias de su nada ególatra personalidad, sino por respeto natural a su sabiduría. La Doctora Graziella Pogolotti, Premio Nacional de Literatura, ha sabido granjearse esa deferencia en los más diversos círculos intelectuales, por la confianza que inspiran sus reflexiones sobre el arte y la literatura, su magisterio universitario y su agudeza a la hora de valorar los procesos culturales cubanos.

Es una mujer de gran valentía cuya opinión es inexcusablemente consultada, lo mismo para una tesis de grado que para la asunción de una estrategia o una política cultural en Cuba. Su percepción de los procesos creativos y educacionales es tan lúcida que debemos agradecer a la nación el contar con hija tan pródiga y fiel.

A pesar de las apariencias —como nos sucede a muchos en este país y cual preciado signo de identidad—, es una mujer cuyo sentido del humor la salva y nos salva en las peores circunstancias. Ella dice ser una mujer iracunda, pero bien podemos entenderla cuando a la pregunta de qué le

provoca el mal genio, responde: «En general, me lo provoca lo mal hecho».

Su apellido habla de una familia de gran ascendencia en la cultura patria. El entorno hogareño condicionó por tanto su cubanía y ese sentido crítico y vital de su pensamiento. Así recuerda esos años:

«Llegué a establecer una relación más continuada con mis padres a partir de los siete años por las circunstancias en las cuales vivíamos en Europa. A mí me trasladaban de un lugar a otro, un tiempo en París con ellos y otros tiempos, muy importantes para mí, en Italia, con mi tía abuela, quien marcó mis primeros pasos. Era una mujer nacida en el siglo XIX, la única hembra entre nueve hermanos, apenas había tenido educación primaria, pero estaba dotada de un enorme sentido común, gran sensibilidad y necesidad de maternidad que compensó conmigo.

«En ese ambiente italiano, un poco provinciano, empecé a ir a la escuela. Tuve una maestra que no he olvidado, en aquellas aulas enormes que se usaban —construcciones que algunos pedagogos llaman cuartelarias—, donde estudiábamos más de cuarenta niñas.

«Después en otro momento estuve en París, donde las niñas francesas usaban el pelo corto para ir a la escuela y evitar los piojos, y a mí me hacían trenzas, pues mi padre estaba empeñado en que tuviera el pelo largo. Entonces todos los niños se ensañaban con mis trenzas... cosa que recuerdo mucho de mi estadía en aquella escolita pública francesa.

«Cuando viajamos a Cuba en el momento de la guerra, fue cuando establecí definitivamente mi vínculo con mi padre y mi madre. A la altura de mi edad provec-

pienso que los dos influyeron en mí de una manera muy diferente. Mi padre asumió el papel de maestro, a veces con autoritarismo, y contribuyó a desarrollar aquello que había aprendido en Italia: el sentido de la disciplina, del rigor, del horario, de la organización del trabajo y me abrió, desde luego, muchos campos de interés. Se produjo una extraña combinación porque su autoritarismo provocaba mi rebeldía; esa rebeldía que todavía me acompaña. Cuando nuestro vínculo se tornaba más amistoso conversábamos de cualquier cosa. Me preguntaba acerca de lo que estaba estudiando en la escuela y trataba de estimular mi sentido crítico.

«Mi madre era el elemento de equilibrio al neutralizar las tensiones que muchas veces se producían. Era fundamentalmente conciliadora y muy dada a descubrir los aspectos positivos, el fondo bueno de todos los seres humanos».

Habiendo nacido en Francia y a pesar de criarse en un ambiente europeo es notoria su acendrada cubanía. ¿Cómo la explica?

Al llegar a Cuba no sabía español y estuve un tiempo incomunicada hasta que logré dominar el idioma. Tenía un pasaporte de aquella época con el sello seco que decía República de Cuba, pero ni siquiera supe qué representaba hasta que desembarqué aquí. Me fui metiendo por una parte en la cotidianidad del barrio, jugaba en el parque con los niños y niñas de mi edad a las rondas infantiles —que ya no se cantan—, patinaba, montaba bicicleta, iba a la escuela. En la escuela, durante la República, existió una tradición de cubanía. Hace poco encontré alguna de las composiciones que nos pedían relacionadas con las fechas patrióticas y en

mi clase se hablaba mucho de política y de historia.

Gracias a los visitantes de mi casa aprendí también muchas cosas. Recuerdo a uno de los más frecuentes, Manuel Isidro Méndez, el biógrafo de José Martí, y aunque no entendía mucho de lo que hablaba, algo fue quedándose en mí. En fecha muy temprana me pusieron *La Edad de Oro* en las manos; fue un libro que recorrí muchísimas veces y también *El presidio político*, ambos de Martí.

El acercamiento infantil a la historia de Cuba tuvo que ver también con el libro *Huellas de Gloria*, de Emeterio Santovenia, quien estuvo involucrado en la dictadura de Batista, un hombre de la derecha, historiador. El libro tenía en cada página un dibujo a lápiz con el retrato de determinado patriota y una anécdota relacionada.

La influencia de todo aquel ambiente fue tal que recuerdo un día, cuando venía de hacer los mandados, andaba al parecer un poco en las nubes y me caí, se me rompieron los espejuelos en la frente, tuve una hemorragia y después que me curaron, me dijeron que no era grave, quizá quedaría una cicatriz. Entonces se me ocurrió contestarle: a mí no me importa porque así tendré una estrella en la frente como Calixto García. Creo que fue el sentimiento de cubanía, de nación, el que me impulsó, ese que se va adquiriendo por muchas pequeñas y grandes cosas.

Necesidad de escribir

«Empecé a escribir por necesidad de comentar algunas de las cosas que veía. Lo primero fue un comentario sobre teatro, un espectáculo que me impresionaba mucho. Poco a poco fui haciendo alguna que otra reseña, primordialmente por esa urgencia de producir, de expresar una reacción, ante un fenómeno que observaba y me despertaba inquietud, me planteaba preguntas...

«Escribir ha sido para mí una manera de hacerme preguntas y de encontrar, en la medida que voy escribiendo, respuestas».

Dentro de la crítica se evidencian tres preferencias tuyas, además del teatro, la literatura y las artes plásticas... ¿por qué esas materias?

Siempre he leído mucho y mucha literatura, desde la primerísima infancia, pero el camino de la literatura lo desarrollé un poco a través de la docencia. El teatro me fascinó porque me pareció que en la escena se daba vida delante de tus propios ojos a lo inanimado. Esa fue la primera impresión inolvidable de cuando asistí a una función de Louis Jouvet en La Habana, la de la comedia de Jules Romains, *Knock o el triunfo de la medicina*; siempre recuerdo el enorme escenario del Auditórium ese día. Como era una compañía itinerante, que había venido a América escapando de la guerra, no tenían mucha escenografía, ni recursos de luces; apenas una luz cenital que era la que había en el Auditórium, un teatro diseñado más para conciertos. Pero la sola presencia de los actores le daba vida a todo aquello, era como mágica la entrada de un actor, sus gestos, las palabras... de repente transformaban ese mundo ante los ojos de uno.

Y las artes plásticas me acompañaron mucho porque mi padre era pintor. Entre sus amigos se contaban muchos pintores y se hablaba frecuentemente de pintura. Así empecé a ir a exposiciones desde muy temprano,



**Magda
Resik
Aguirre**

Foto: Liborio Noval

con mi padre, quien me obligaba a explicar los cuadros porque no veía entonces y quería saber. Iba describiendo los cuadros, y evidentemente describir nunca es un ejercicio inocente. Siempre una descripción implica poner un orden dentro de aquello que se describe, privilegiar una cosa sobre otra, y creo que eso contribuyó a desarrollar mi sensibilidad hacia la plástica y también un cierto juicio crítico.

El juicio crítico puede desarrollarse de muy diversas maneras, existen muchos estilos de ejercer el criterio. ¿Cuál es el suyo?

Nunca he creído que el crítico sea un juez, ni que tenga que imponer puntos de vista normativos. Recuerdo haber leído unas cartas de Domingo del Monte a José Jacinto Milanés, donde le enmendaba la plana al poeta que de verdad era Milanés. Esa fue una función de la crítica, durante mucho tiempo era normativista. Pero creo que el crítico es un lector, un receptor privilegiado que dialoga con una obra de arte, descubre determinadas cosas que no son necesariamente todas las que hay en ella; con mucha frecuencia trata de ubicarla en un contexto, establecer relaciones, asociaciones y un contrapunto. La verdadera crítica es la que dialoga con la obra.

¿Y no la juzga en sus puntos negativos?
Creo en la visión martiana de la crítica: de lo negativo no vale la pena hablar.

¿Cuál es su visión de la crítica que se hace hoy en Cuba?

Una gran zona de la crítica contemporánea que se hace entre nosotros actúa con olvido de su verdadera función, pierde de vista el medio que está utilizando para ese ejercicio así como el destinatario al cual se está dirigiendo.

¿Un tanto culterana?
Bueno, culterana sería una manera piadosa de decir. La palabra que circula por ahí y que me parece más adecuada es «metatrancosa».

¿Cómo definiríamos lo «metatrancoso»?
Una especie de narcisismo crítico destinado a demostrar a los entendidos, a los colegas, que se domina un cierto vocabulario y en eso se pierde de vista, con mucha frecuencia, el objeto de estudio.

He leído alguna que otra reseña y me he preguntado, ¿de qué me está hablando, de un dibujo, de una instalación, de un video? Porque no hay siquiera una definición elemental del objeto en sí. Se despliega en cambio una especie de regodeo metafísico que resulta bastante poco eficaz, sobre todo cuando lo he visto en un tipo de publicación ligera, de tabloide, que se vende en los estanquillos y por lo tanto tiene como destinatario al gran público.

Entonces, ¿qué rol le destina a la crítica llamada especializada, o es que no cree en ella?

Sí creo. Por eso insisto en tener en cuenta el medio que se está utilizando, el circuito en el cual se está moviendo esa crítica. Hay una crítica especializada que, evidentemente, profundiza mucho más en el análisis de un tema, puede emplear un vocabulario técnico y darse el lujo de construir hasta un discurso paralelo. Pero esa no es la función de la mayor parte de las publicaciones que circulan entre nosotros y abordan un amplio espectro temático, dirigidas a un lector informado, pero que no tiene necesariamente que conocer en cada rama del arte el último debate altamente especializado.

Usted que acostumbra a dialogar con las obras de arte debe poseer una poderosa imaginación. ¿A qué se debe que la ficción literaria no haya resultado otro camino posible?

Intenté alguna vez escribir cuentos, pero el resultado me pareció horripilante y decidí rápidamente que ese no era mi camino. Mejor disfrutaba lo que hicieran otros, dotados de más talento.

Urbanismo y urbanidad
Usted padece del mismo amor por El Vedado y el paisaje habanero que Dulce María Loynaz, en cuya casa conversamos hoy. ¿Hasta qué punto acepta una readaptación funcional de un espacio como el de El Vedado y hasta qué punto propone el apego a la tradición de los distintos entornos arquitectónicos y urbanísticos de La Habana?

El Vedado es ecléctico, pero posee un diseño urbano que lo caracteriza, que constituyó una innovación en su tiempo y que considero debemos respetar.

Sin embargo, la arquitectura de las ciudades no se puede congelar, pero sí hay que preservar en ellas su carácter, su diseño urbano y las zonas que han adquirido con el tiempo un perfil de conjunto específico.

En el mundo actual, precisamente porque la especulación financiera ha tomado las

conjunto, de planeamiento general. Algunas de las ciudades que han crecido verticalmente de una manera apresurada, se han convertido en urbes antihumanas, porque la gente no solamente vive en sus casas, sino también en el entorno urbano.

A pesar de que hay ciudades horrendas donde la gente tiene el automóvil como una especie de segunda naturaleza, algo que no creo que permitirá el porvenir, nosotros debemos luchar por conservar una dimensión, una escala humana de las nuestras. Es lo que debemos preservar y lo que tenemos todavía en diversas zonas.

Si hubiera recursos para ello, en la gran Habana existen muchos espacios que pueden reconstruirse a pesar del grado de deterioro extremo en que se encuentran.

A través del tiempo en todas las ciudades ha florecido también la banalidad constructiva de cada época, pero eso no excluye la posibilidad de rediseñar esas expresiones arquitectónicas de mal gusto y anacrónicas, para ganar espacios y producir el ideal, una ciudad policéntrica.

Tampoco podemos olvidar que el crecimiento de una urbe supone también el contemplar espacios donde la gente comparte: un cine, un teatro... incluso, en una tienda no solo es factible adquirir mercancías, muchas veces puede convertirse

Graziella Pogolotti: Valentía en la sabiduría

el lugar donde se compra en sitio de intercambio. Todo en función de animar la vida de la gente.

El crecimiento de la ciudad debemos afrontarlo, por supuesto, y las necesidades habitacionales de sus residentes y visitantes. Pero se trata de un fenómeno muy complejo si pensamos que no se trata solamente de lo que se ve hacia afuera, sino de la infraestructura que corre por debajo, las redes necesarias para que funcione adecuadamente.

Estamos hablando a nivel arquitectónico pero, a nivel humano, ¿cuándo son brutales las conductas de quienes poblamos una ciudad?

Hay que hablar de urbanismo y hay que hablar de urbanidad, algo que se ha deteriorado bastante. Nosotros le llamamos «educación formal», pero realmente es el respeto al otro.

Lo que se llama urbanidad es una elaboración social dirigida a garantizar el respeto a los demás, que se manifiesta en ceder el paso cuando se entra en algún lugar, en no empujar brutalmente para apoderarse de algo, en darle la mano a alguien para subir el escalón... un principio de solidaridad y respeto.

A eso se une también una suerte de espíritu depredador, una acción humana agresiva que no podría analizar muy bien cuáles son sus causas, sus razones, pero que también contribuye al deterioro de nuestro entorno material y que se añade al daño que inevitablemente provoca el transcurso del tiempo.

Existen, además, ciertos problemas de educación del gusto y la mimesis, cosas que vienen de otros lugares y que a la gente le parece que son el último grito de la moda y constituyen la expresión de la pacotilla más vulgar. Son los vacíos perfectibles en nuestro proceso de educación.

¿Un fenómeno que alcanza al idioma? Con el idioma pasa mucho. Pero ahí debemos andar con cuidado.

Hay fenómenos que tienen que ver con el idioma que denotan descuido, un cierto abandono y otros tienen que ver con algo que siempre ha existido: los componentes de jerga.

Cuando nosotros éramos adolescentes también existía una jerga. A mí me divertía mucho emplear expresiones que mi padre no entendía y que tenían que ver con el habla juvenil del momento. Desde luego, en esa jerga hay elementos que posteriormente se asocian con la evolución de las lenguas.

Pero, como le decía hace algún tiempo a una muchacha, me parece muy bien que exista una jerga juvenil; sin embargo, uno tiene que ser «bilingüe»: hablar la jerga pero conocer el idioma para poderse comunicar con los demás.

¿De qué modo preservar la identidad cultural ante la universalización de la cultura y la estandarización de los patrones de consumo cultural?

La estandarización de los patrones de consumo cultural es algo que se extiende bastante en el mundo a partir de la influencia de lo que transmiten los medios de comunicación. Ello influye mucho en determinados elementos del entorno, de la música, de la moda, que en algunos casos son también pasajeros.

Frente a eso debemos proteger nuestra diversidad cultural. Este país tan pequeño es, sin embargo, un país de una cultura diversa, no solamente desde el punto de vista regional. Durante la Feria del Libro pasada estuve en Holguín y en Santiago de Cuba, dos territorios vecinos, pero con un ambiente y componentes culturales diferentes a pesar de esa cercanía. Ahí, como es lógico, se manifiesta una diversidad cultural, de tradiciones, creencias... que se traducen en una conducta y una expresión cultural determinadas.

Esa diversidad tenemos que protegerla. No debemos intentar, en el esfuerzo por desarrollar la cultura general, establecer también nuestros propios moldes, sino conciliar este establecimiento de coordenadas cada vez más amplias, con el respeto por las especificidades.

En el sentido contrario, tendríamos que seguir diversificando lo que ofrecemos, lo que programamos y promovemos, para multiplicar las opciones.

La identidad cultural no es un ente metafísico, ni definido por siempre, sino que es algo que se va transformando en el proceso histórico.

En el transcurso de nuestras vidas hemos visto cómo determinados elementos y expresiones, poco a poco, van quedando como parte de una identidad cultural «arqueológica» y en cambio, otros se mantienen.

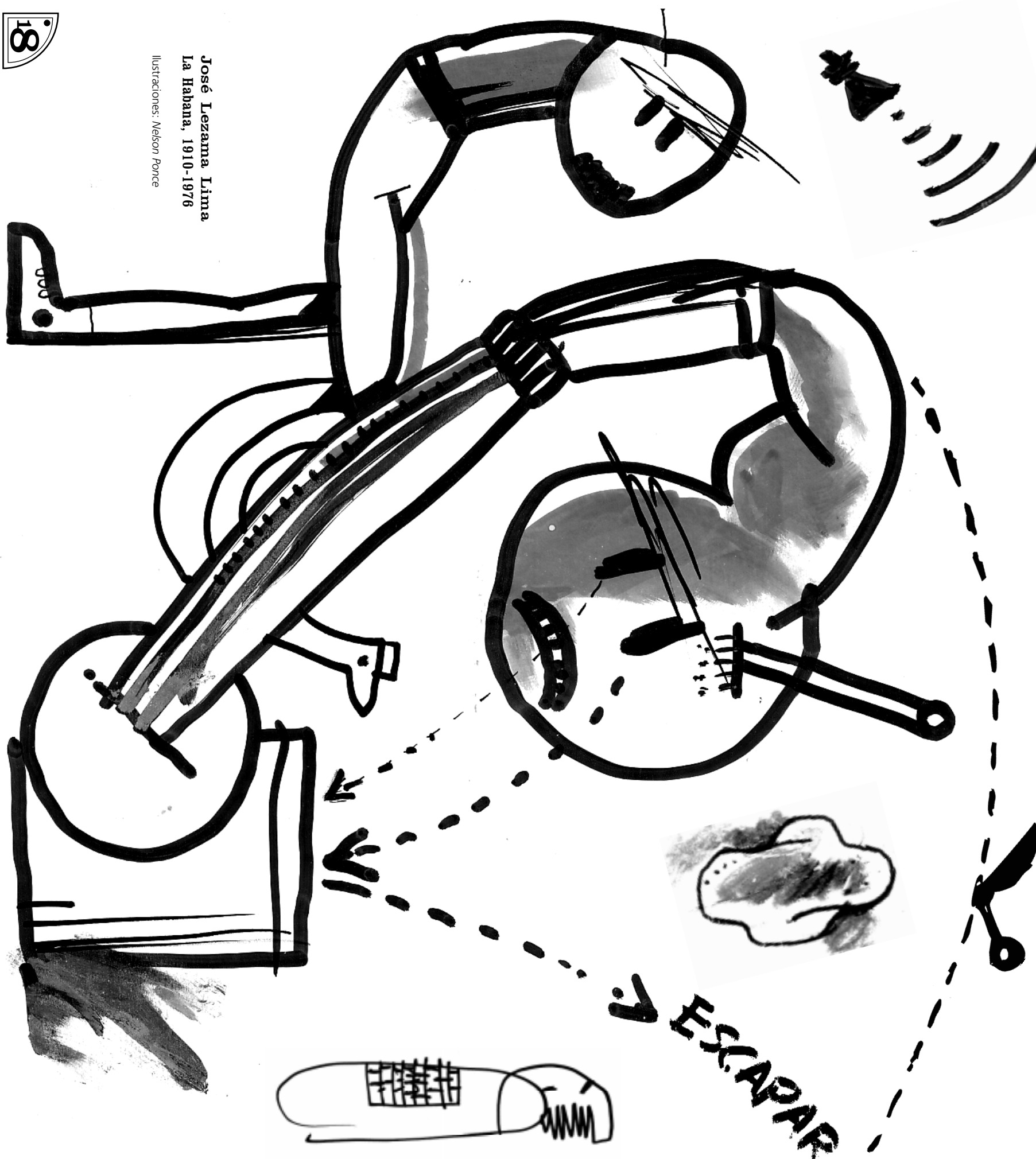
Promover y defender la diversidad, las opciones, es precisamente una forma de crear mecanismos de resistencia frente a esa cultura banalizante y homogeneizadora. ■

Entrevista realizada en el espacio de promoción literaria Encuentro con..., del Centro Cultural Dulce María Loynaz.

Magda Resik Aguirre: periodista. Conductora de los programas televisivos Espectador crítico y Entre libros.

José Lpezama Lima
La Habana, 1910-1976

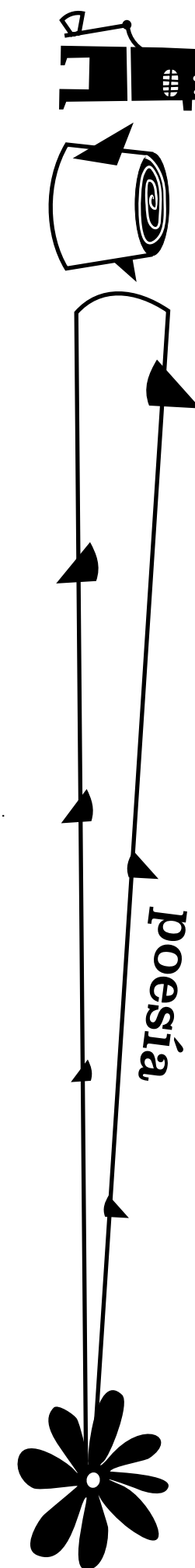
Ilustraciones: Nelson Ponce

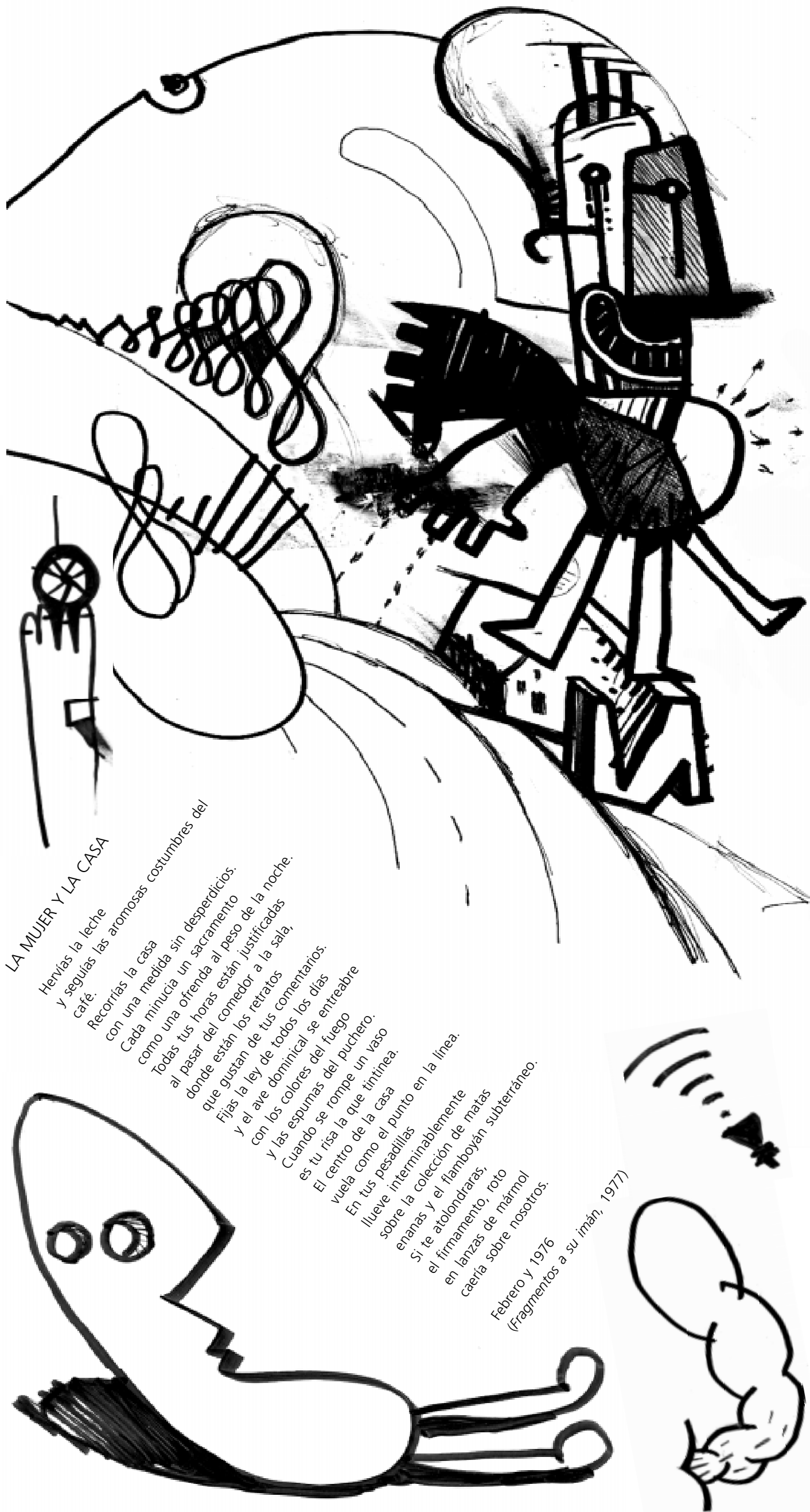


PONER EL DEDO

La cabeza que nos aprieta
incesantemente el cuello
hasta verla jugando
sobre una escoba dominical.
La cabeza impide la limpieza
de la casa, vuelan y zumban las alfombras,
después cae escalón tras escalón.
El teléfono aúlla al lado de un plato
sucio de frituras,
el timbre rompe la cerámica,
cada pedazo una oreja frente
al teléfono y el vejete
con su bata de verano va apuntando
en la tendedera de una pizarra.
Oye las pisadas nocturnas del caballo
en su aterciopelado teléfono de extensión.
El caballero real anota el minué
en la libreta de teléfonos.
De nuevo el dedo sobre la lámina.
Delicadamente la mesa
se hiende en dos planisferios.
El que se va hundiendo
hasta el centro de la tierra.
El otro es un hueco
por donde pasa una carreta
llevando un feto, con las guirnaldas de Baco.
El anillo en la punta del pañuelo
asegura las bodas imposibles.
El dragón babeando con una mantilla
y la cierva que espera el sueño
con cintajos de colores
y su baba placentaria.
Los reyes comienzan a galopar,
había mucha nieve
y las persianas hundían sus pestañas.
Dormido trabajaba en la escaramuza
donde el viento se hinchaba
como un almohadón, como una cuchara
gigante que explorara un vientre.
De allí sacaba un agua tornasolada
que yo llenaba a salivazos.
Era aquel humor espeso
un caldo para el regreso
que esputaba estrellas de ébano
que yo recogía para el sábado.
Una serpiente con cabeza de pez
al teléfono.
Puse el dedo en la lámina
y lentas explosiones
convidaban a dibujar al cabrito negro.
Comenzaban los sacrificios.

Enero y 1976.
(Fragmentos a su imán, 1977)





LA MUJER Y LA CASA

Hervías la leche
y seguías las aromas costumbres del
café.
Recorrías la casa
con una medida sin desperdicios.
Cada minucia un sacramento
como una ofrenda al peso de la noche.
Todas tus horas están justificadas
al pasar del comedor a la sala,
donde están los retratos
que gustan de tus comentarios.
Fijas la ley de todos los días
y el ave dominical se entreabre
con los colores del fuego.
Cuando se rompe un vaso
es tu risa la que tintinea.
El centro de la casa
vuela como el punto en la línea.
En tus pesadillas
llueve interminablemente
sobre la colección de matas
enanas y el flamboyán subterráneo.
Si te atolondraras,
el firmamento, roto
en lanzas de mármol
caería sobre nosotros.

Febrero y 1976
(Fragmentos a su imán, 1977)

EL PABELLÓN DEL VACÍO

Voy con el tornillo
preguntando en la pared,
un sonido sin color
un color tapado con un manto.
Pero vacilo y momentáneamente
ciego, apenas puedo sentirme.
De pronto, recuerdo,
con las uñas voy abriendo
el tokonoma en la pared.
Necesito un pequeño vacío,
allí me voy reduciendo
para reaparecer de nuevo,
palparme y poner la frente en su lugar.
Un pequeño vacío en la pared.

Estoy en un café
multiplicador del hastío,
el insistente daiquirí
vuelve como una cara inservible
para morir, para la primavera.
Recorro con las manos
la solapa que me parece fría.
No espero a nadie
e insisto que alguien tiene que llegar.
De pronto, con la uña
trazo un pequeño hueco en la mesa.
Ya tengo el tokonoma, el vacío,
la compañía insuperable,
la conversación en una esquina de Alejandría.
Estoy con él en una ronda
de patinadores por el prado.
Era un niño que respiraba
todo el rocío tenaz del cielo,
ya con el vacío, como un gato
que nos rodea todo el cuerpo,
con un silencio lleno de luces.

Tener cerca lo que nos rodea
y cerca de nuestro cuerpo,
la idea fija de que nuestra alma
y su envoltura caben
en un pequeño vacío en la pared
o en un papel de seda raspado con la uña.

Me voy reduciendo,
soy un punto que desaparece y vuelve
y quepo entero en el tokonoma.
Me hago invisible
y en el reverso recobro mi cuerpo
nadando en una playa,
rodeado de bachilleres con estandartes de nieve,
de matemáticos y de jugadores de pelota
describiendo un helado de mamey.
El vacío es más pequeño que un naipe
y puede ser grande como el cielo,
pero lo podemos hacer con nuestra uña
en el borde de la taza de café
o en el cielo que cae por nuestro hombro.

El principio se une con el tokonoma,
en el vacío se puede esconder un canguro
sin perder su saltante júbilo.
La aparición de una cueva
es misteriosa y va desenrollando su terrible.
Escondarse allí es temblar,
los cuernos de los cazadores resuenan
en el bosque congelado.
Pero el vacío es calmoso,
lo podemos atraer con un hilo
e inaugurarlo en la insignificancia.
Araño en la pared con la uña,
la cal va cayendo
como si fuese un pedazo de concha
de la tortuga celeste.
¿La aridez en el vacío
es el primer y último camino?
Me duermo, en el tokonoma
evaporo el otro que sigue caminando.

1ro. de abril y 1976.
(Fragmentos a su imán, 1977)





Eugenio, y no Barba

Era el verano de 1985. Había culminado mi tesis de grado: un estudio sobre el trabajo de Flora Lauten con sus alumnos del ISA, mis compañeros de aula durante cinco años en el Instituto. Resultaba terriblemente difícil encontrar una mecanógrafa para pasar la tesis, aproximadamente 80 cuartillas. No existían computadoras, ni correos electrónicos; y hacer fotocopias era un lujo inaccesible para mí. Apenas pude conseguir el papel para mecanografiar mi tesis. Tenía 22 años. Escribía la bibliografía consultada (eso era tenido en cuenta para valorar la investigación), y un extraño libro, que solo tenía Vicente Revuelta, llegó hasta mí. Se llamaba *Las islas flotantes*, y su autor era una persona desconocida: Eugenio Barba. Cogí el libro, abrí una página al azar y comencé a leer. Tengo muy clara esa primera impresión: no podía penetrar las palabras, no estaba preparada para comprender de qué me estaban hablando y, sin embargo, al cerrar el libro me dije: tengo que regresar. Devolví el libro como había prometido. Y aunque no fue cierto que lo consulté como bibliografía para mi tesis, el hecho de chocar con él marcó muchas de las relaciones que más tarde, sin saberlo, definieron mi camino y el de muchos de mis compañeros.

Un año después, era el verano de 1986, yo daba clases en ese mismo Instituto y un maestro, Helmo Hernández (hijo), llegaba de un viaje a Dinamarca que trastornó su

idea del teatro. Helmo organizó un Taller de Creación dentro de la facultad de Artes Escénicas, y reunió a estudiantes de actuación, crítica y artes plásticas. Investigábamos cómo hacer teatro, cómo improvisar, cómo usar la voz. Al decirlo ahora, parece que descubriríamos lo que todos sabemos, pero en aquel momento, plantearse un espacio abierto para el trabajo de preparación del actor era realmente un impulso nuevo que planteaba un punto de vista diferente y misterioso para todos. Términos como *barbiano* y entrenamiento comenzaron a circular y a levantar sospechas de toda índole, desde las más nobles hasta las más oscuras. Aquel extraño libro regresó hasta mí, ahora en las manos de Helmo, que nos hablaba de un grupo de teatro desconocido en Cuba llamado Odin, donde los actores pasaban horas enteras haciendo ejercicios increíbles, donde todos recibían el mismo salario, donde el personal administrativo era mínimo y los propios actores se ocupaban de organizar giras, seminarios y limpiar el piso. Y Helmo nos convenció a todos de que aquella era una experiencia maravillosa que podía estimular otros latidos en Cuba.

Los días del Taller son inolvidables para todos los que vivimos la experiencia. En la sala pequeña de la casa de Helmito, como solíamos llamarlo, estudiamos aquel libro enigmático que se convirtió en una Biblia. Nadie había visto jamás un video del Odin, nadie había visto una foto, nadie había leído una línea, salvo aquellas que yo intenté describir un año atrás. Todos eran estudiantes,

yo recién graduada. Muchos vivían en la beca y se quedaban sin comer para poder asistir en las tardes y noches a la casa de Helmo, a fajarnos con él y con los libros mientras preparábamos té con cáscaras de naranja. Helmito, sentado en un sillón blanco de madera, fumaba sin parar. Y yo casi siempre leía, porque a él le gustaba mi forma clara de pronunciar. De la mano de Helmo creímos entender los términos de oposición, tener o no tener *kochi, sat*¹ o contraimpulso, danza del cuerpo, y así, una serie de conceptos ajenos totalmente al vocabulario teatral de nuestro contexto. De la mano de Helmito aprendimos a leer, a hacernos preguntas interesantes, a lanzar los sueños un poco más lejos.

El tiempo teje sobre las historias reales muchos fantasmas, pero fue en ese Taller, y a través de la diáspora que produjo (nuestra historia es también una historia de diásporas), donde apareció el concepto de entrenamiento del actor como espacio particular de trabajo; y la energía, y la preexpresividad, o la dramaturgia del actor, se volvieron términos familiares que la crítica luego asumió.

Nos recuerdo a nosotros con emoción, esperando una guagua, recordando cada palabra; nos recuerdo con la obsesión de probar en cada frenazo de la guagua nuestra inercia y aprovechar el contraimpulso con las caderas. Parecíamos locos, pero nadie se daba cuenta. Hablábamos en idiomas inventados. Puedo recordar perfectamente mi primera improvisación tratando de mover a Eloy Ganuza y a Pedrito

Sicard, dos muchachos inmensos con espaldas robustas, y mi asombro y el de todos con la voz que me salía. Y Helmo que repetía, pero no bailen, no bailen. Recuerdo las primeras improvisaciones sobre *La vida es sueño*; yo era Rosaura, en el gimnasio del ISA; Pedrito era Segismundo. Recuerdo los pequeños montajes que hicimos en el Signor; Carlitos Celdrán estaba en mi equipo, y yo escribí *Azul*, sobre las relaciones entre el hombre y la mujer. Alguna vez cantamos «La Internacional» y Helmo, melodramático como es, nos tomó las manos a todos y cantó emocionado. Éramos jóvenes entre 19 y 22 años. Allí estaban Boris Villar, Rubén Salazar, Carlos Celdrán, Marcial Lorenzo, Miguel Ángel Sirgado, Joel Sáez, Felipito Dulzaides, Fernando Sáez (hijo), Eloy Ganuza, Raúl Durán, Odalys Chamizo, Cristina Braga; y muchos otros que luego salieron a hacerse camino y a sembrar semillas que algo contenían de aquellas vivencias.

Éramos muy jóvenes, pero yo esperaba cada tarde de Taller como si esperara a un buen enamorado. Se dijeron cosas horribles de nosotros, nos acusaban ya no de ser la generación de la imagen, sino de ser barbianos. Eso significaba rechazar nuestra cultura, nuestra historia, rechazar algo que debíamos seguir y nadie sabía exactamente qué era.

Junto a *Las islas flotantes* estudiamos a Brecht, a Grotowski, y discutimos hasta el infinito un libro muy interesante: *Pensamiento y política cultural cubanos*, con artículos de Graziella Pogolotti, Cintio Vitier, Ernesto Che Guevara y Fidel Castro. Llegaron a nosotros las teorías de Enrique Buenaventura y Santiago García sobre Dramaturgia nacional y Público, y la necesidad de un actor de nuevo tipo. Pero el hecho de que nos separáramos para estudiar y probar, decidió la etiqueta que nos registraba como inútiles. Yo creo que era también el miedo de muchos por la energía que nacía en aquellas tardes interminables.

Un día llegó Helmo y nos dijo: Barba viene a Cuba y tendremos un encuentro con él. Yo pienso que ninguno de nosotros creyó mucho en aquello. Pero una tarde de mucho sol, esperábamos junto al pino de la facultad de Artes Escénicas; estábamos muy nerviosos, tensos. La imagen que nos habíamos hecho de Barba era la de un señor mayor, preferiblemente con barba blanca, vestido de saco y corbata, y muy respetable en su compostura. No sé todavía de dónde nació aquella imagen. Creo ahora que puede haber sido del doloroso aprendizaje contra el que nos batíamos para aprender otra manera de razonar, y eso, claro está, lo asociamos a un catedrático y nunca a un artesano, como supimos hacer después. Helmo se acercaba por el camino de pinos y nosotros casi nos pusimos en atención, pero nuestras bocas se iban abriendo a medida que Helmo se acercaba. No venía junto a él ningún señor vestido de traje, ni con portafolio, ni zapatos lustrados. Se acercaron tanto, y nadie se atrevía a decir nada, no se oía una mosca. Helmo no entendía por qué estábamos paralizados. Y dijo con su vozarrón: «Este es Eugenio Barba». Delante de nosotros había un hombre hermosísimo, con una piel lisa y tostada por el sol, lleno de energía, con unos brazos que Ana Margarita no se cansaba de celebrar, y con una sonrisa enigmática que nos embrujó a todos. En el aula de Ana Viñas nos reunimos los talleristas con él. Cada uno de nosotros se presentó tímidamente. Estábamos asustados. Barba explicaba algo de la acción y tomó un malletín y lo lanzó con toda su fuerza. Cayó muy cerca de Carlitos Celdrán y lo golpeó. Y nos deseó mucha suerte.



Astillero individual

En Casa de las Américas nos juntamos el doble de personas de las que habría supuesto y estuvimos hablando sobre Juan Carlos Onetti. Orlando Contreras —un fogueado periodista— contó sobre la estela de admiración y respeto que rodeaba al autor en su Montevideo en la arrancada de los 70. Arango narró un encuentro con el espigado y enigmático personaje en los días en que Arturo —ahora reciente cincuentón— gastaba el último año como estudiante universitario. En el intercambio evocado por el colega, una escritora la emprendió con el gran narrador por la forma en que presentaba en sus libros a las mujeres maduras. Onetti padeció esos reproches a lo largo de su vida y también fue mirado con desdén por los que apostaban —sin dejar mucho respiro a otra opción— por una literatura comprometida con la política y rigurosamente clasista.

Traté en la tarde de Casa de evocar la llegada a mi vida del autor de *El astillero*. En la adolescencia tuve entre mis manos la excelente *Valoración múltiple*, editada por la editorial de esta institución, y una formidable antología del relato latinoamericano. Allí me asomé al pozo de Onetti y me dio algo de vértigo la sucesión de atmósferas aparentemente enrarecidas. Mucho después —en una temporada en que Tania y yo estuvimos atravesando una crisis especialmente aguda de vivienda— nos prestaron un apartamento en el lindo barrio del Vedado. Amparados en la generosidad del escritor y amigo Angelito, había un sillón robusto y medio añoso, ideal para las lecturas de atardecer, con un incendiado framboyán como fondo y el rumor del mar casi perceptible desde aquel tercer piso. Entonces disfruté, como ningún otro libro, *Juntadáveres*, esa prodigiosa novela que va tejiendo una ambiente incambiable desde la displicencia hasta el dolor. Aquella lectura dejó un solo saldo negativo. Por esos días me entusiasmaba la idea de hacer un intenso programa de lecturas, como paso previo a poner los dedos en las teclas en busca de una novela. Una de las cosas que siempre me ha preocupado de ese posible intento es la forma práctica de encarar el nuevo género. Porque la primera versión de mis textos teatrales suelo «parirlos» en unos 45 días. Supuse que —siguiendo esa vocación por la intensidad— podría tener en unos cinco o seis meses la primera versión de una novela más bien corta. Ahora bien, si uno aspira a acercarse al nivel de Onetti, ¿qué tiempo se precisa? ¿En cuántos días el maestro sacaba de su horno una de esas páginas en las que casi todo es pulcro, insólito, resplandeciente?

En los pasados días anduvo por La Habana un grupo uruguayo con la versión escénica de entrevistas que durante años concedió Onetti. Me mandaron el texto y me he estado riendo con el sentido del humor —que a veces es más bien del honor— que exhibe el narrador. El entrevistado protege su intimidad, defiende la soledad de la creación y puede parecer ríspido y pedante. Lo disculpo y venero porque la más insolente de sus respuestas constituye una recia verdad. Cuando le preguntan cómo escribe, responde, sin sombra de falsa modestia: «Estupendamente». ▀

Amado del Pino: dramaturgo y crítico teatral. Su obra *Penumbra en el noveno cuarto*, publicada por Ediciones Unión, ha recibido los premios UNEAC de Teatro 2003 y Villanueva 2004.



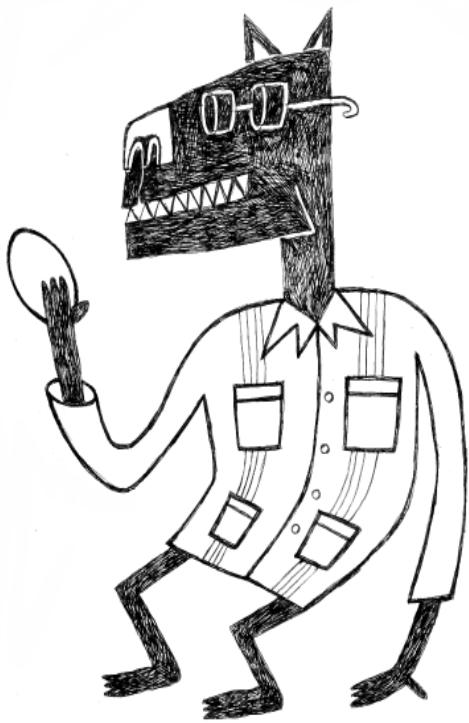
Ilustración: Isidoro

Amado del Pino



No pude tener tampoco esa vez mi libro de *Las islas flotantes*. Barba trajo consigo algunos videos del trabajo del Odin, todos sobre entrenamiento, y se proyectaron en una salita del ICAIC, donde algunas profesoras se levantaron insultadas cuando Barba explicó ante una pregunta provocadora para quiénes trabajaba cuando iba a la URSS. Las dos profesoras se hicieron luego «barbianas» y viven hace muchos años en el extranjero. Boris, a mi lado, se dormía, y yo lo pellizcaba y le decía: no puedes dormirte, es Eugenio Barba y el Odin. Muchos años después, el padre de uno de nuestros amigos nos dijo que en el Taller había personas que facilitaban información, pero imagino el aburrimiento de sus superiores cuando les hablaron de tener o no tener *kochi*.

El Taller decidió la vida de muchos de aquellos jóvenes. Algún día o no, se hará su historia. A mí poco me importa, la verdad. Ninguno de nosotros hacíamos historia, estábamos buscando un palo al que asirnos porque el mundo a nuestro alrededor



no nos complacía, y el teatro que veíamos no pasaba de ser un ejercicio estético. Éramos una generación sin historia, nacida de la generación de héroes que hizo la Revolución. No se trataba de una coquetería inútil, no hacíamos daño a nadie. Simplemente robábamos horas a las comidas, al sueño y a la vida, para descubrir algo desconocido que de pronto nos llenaba de entusiasmo. La palabra ética se convirtió en credo y cada uno salió al mundo, ya sin padres visibles, a construir su propio proyecto.

En aquellos años de ilusiones nos sentíamos los dueños de Barba y del Odin. Sabíamos de memoria la *Carta al actor D.* Clandestinamente logramos algunas fotocopias de algunos de los capítulos de *Las islas flotantes*; conservo como un amuleto aquellas fotocopias encuadradas en cartulina. La imagen de aquellos actores sudando, emitiendo sonidos y gastando su fuerza en el tabloncillo trastornaron nuestro *statu quo* y abrieron una puerta que no sabíamos a dónde iba. Todavía, después de 20 años, se habla en cierto tono despectivo de ser barbiano. Todavía se exige el respeto a la tradición, de espaldas a esa condición que nos ha marcado siempre, la de beber en toda fuente que aplaque la sed, y devolver el gesto con la energía de un pionero.

En aquella visita de Barba, además del encuentro en la iglesia de Buendía, que se acomodaba en aquella época; donde Magaly Muguercia cantó para Eugenio «La prefiero compartida» y Eugenio decía que él no comprendía por qué tenía que com-

partir lo que quería; donde Vicente lanzó un reloj al aire y dijo: «El tiempo», y cantó: «Si yo tuviera un corazón», y quiso hacer una escena de *El cuento del zoológico* con Rubén, pero Rubén se aterrorizó; donde Víctor Varela repetía: «Carlos quiere cantar, Carlos quiere cantar»; y cuando lo hizo, olvidó las notas; donde los actores de Buendía y también yo cantamos todas las canciones de *Lila, la mariposa*; donde Joel, sentado todo el tiempo frente a Barba, lo observaba para registrar cada detalle; en aquella visita, Boris y yo tuvimos la responsabilidad de preparar la comida de la despedida. Era domingo. No teníamos mucho dinero. Hicimos una ponina y fuimos a casa de una tía de Boris, que vivía en una finca, a rogarle que nos regalara dos pollos. Yo desplegué la mejor de mis labias para convencerla de que aquellos pollos iban a cumplir una función extraordinaria, y la señora se sintió orgullosa y nosotros felices. La fiesta fue en casa de Sirgado. Yo cociné todo el día. Hice ajiaco y tamales. Barba comió muy poco. Pero al final de la noche me dijo: «Pues al menos ya tienen la cocina del grupo de teatro». Él no sabía que estaba siendo profético una vez más.

Todos sabemos que algunos años después el Odin regresó a Cuba y que a partir de ese momento el Odin y Eugenio y Julia y cada uno de sus actores, han ido tejiendo relaciones que no quiero calificar.

En 1989, junto a Joel Sáez, fuimos fundadores del Estudio Teatral, en Santa Clara. Muchas veces Joel y yo hemos recordado aquellos años de alegría inmensa, de inocencia. Ha sido un camino difícil desde la provincia, momentos muy duros de soportar, pero nadie nos obliga. Nos obligamos nosotros mismos al ser dueños de una historia personal que nadie puede robarnos o tergiversar. Yo creo que son esas historias personales las que cuentan. Pasado el tiempo, la vida nos ha regalado el privilegio de enseñar a Eugenio, a Julia, a Iben, lo que hemos sido capaces de hacer.

Podría mencionar a Vicente Revuelta, con quien mantuve una relación de trabajo y amistad; podría mencionar también a Flora, donde descubrí alguna vez el teatro. Pero ahora, mirando atrás, mi historia es también la de aquel Taller donde nos volvimos locos y dejamos La Habana y quisimos inventarnos otro teatro y otra vida. Las palabras no podrán decirlo. Noté, después de muchos años, que ya no decíamos Barba, sino Eugenio, y que ese simple cambio indicaba una pertenencia real a la familia del teatro y del amor. Una vez le escribí una carta que nunca envié: le hablaba de los hijos huérfanos, de los hijos sin padre, y del dolor convertido en fuerza para defenderse y seguir.

La influencia del Odin en América Latina será muchas veces estudiada por personas inteligentes y capaces. El sentido de pertenencia a los espacios que el Odin defiende y protege, los gestos de solidaridad precisos que Eugenio y Julia regalan, sobrepasan cualquier estudio y arderán en las biografías de muchas personas anónimas que construyen día a día las vallas para que un modo de pensar y de vivir desde el teatro no muera. Esas historias silenciosas son las que dejan trazas que la gran historia no puede registrar, y las injusticias de esas omisiones son las que hacen grandes aquellas trazas. En silencio, disfruto el privilegio de conocerlos personalmente y de decir, ahora sin miedo, desde la ternura, Eugenio, y no Barba. ▀

1. Términos técnicos, del vocabulario de entrenamiento del Odin Teatret, tomados de distintas tradiciones textuales. (N. de los R.)

Roxana Pineda (La Habana, 1963). Actriz, teatrológica y profesora. Fundadora e integrante del Estudio Teatral de Santa Clara.



Ilustración: Sarmiento

conóciate a ti mismo

El verdadero viaje del descubrimiento no consiste en buscar nuevos paisajes, sino en tener nuevos ojos.

MARCEL PROUST

La frase de Sócrates que da título a este estudio sintetiza la intención de Flavio Garciandía (FG), quien nos emplaza a conocernos desde su última propuesta artística. Ironía, juego, identidad son las palabras clave para descifrar este proyecto sin antecedentes en nuestro país, que encontró ocasión ideal al ser presentado dentro de los eventos colaterales a la Novena edición de la Bienal de La Habana, consolidada como una importante plataforma para mostrar el arte cubano contemporáneo.

Auge o decadencia del arte cubano establece una paradoja especialmente polémica. La estrategia de invitar a 160 creadores cubanos convirtió la galería en el laboratorio donde nació la obra y constituye la clave del hecho artístico. Apartada de la exhibición tradicional, esta fórmula impuso un *modus operandi* diferente y el espacio expositivo funcionó cual si fuera el taller del artista. Se trata de la presentación de un inmenso lienzo sobre un bastidor único y desmontable de 1,50 x 20 metros al cual FG aplicó un color de fondo y subdividió equitativamente entre quienes accedieron a intervenir.

Durante el proceso —entre el 17 y el 31 de marzo— cada artista pintó una franja con un color plano elegido de «la carta de colores de Flavio», quien fungió como asistente de los realizadores. Aquellos que no pudieron asistir

tuvieron la opción de una presencia virtual mediante Internet, y FG les pintó el área reservada. Cuando esta obra arribó a su conclusión, la muestra se abrió al público con la presencia de todos los participantes posibles. El acontecer diario se grabó y se proyectó en la sala para mostrar el transcurrir por etapas. La edición final de este material queda en un DVD como memoria del evento.

FG presenta una exposición personal. Sin embargo, nos engaña una vez más, pues un grupo de autores están involucrados en el procedimiento. Nos manipula cuando establece esa complicidad con los artistas, quienes se confabulan con él y participan en la experiencia. Su personalidad y madurez, su conocimiento enciclopédico y el respeto mutuo de sus colegas le permiten convocar a este encuentro que aúna creadores con diferencias generacionales, de lugar de residencia y de reconocimiento artístico, puestos en función de desarrollar una obra en conjunto que constituye una zona de reflexión.

Auge o decadencia del arte cubano nos conduce al encuentro con la visualidad de las reflexiones de FG, y la cita es un pretexto para agrupar a artistas cubanos sin dejar que emerjan sus poéticas, pues Flavio apela a la intervención gremial, desmitificando la acción del artista como creador único: nos enfrenta a la expresión del concepto como parte de la disolución del yo para buscar el equívoco y alimentar la duda autoral. Desde un lenguaje abstracto, este lienzo colosal sirve como agente de relación, de diálogo, y su estructura le proporciona un aura de intensa energía.

En su eterna vocación por volver a sus raíces, Flavio tiende un puente para el reencontro entre los artistas cubanos residentes en Cuba y en el extranjero, en busca del sentido de identificación que les une, convencido que de esa contaminación, de esa hibridación cultural, emanan nuestras diversidades dentro de esta posmodernidad compleja y conflictiva. Por eso, resulta particularmente significativo este ejercicio como reafirmación de la trayectoria de FG y la vinculación de su discurso a partir de la historia de la pintura desde la pintura al poner al desnudo su actitud transgresora frente a los paradigmas con respecto a la autoría, la obra única o la institución arte. Su método tautológico se concreta en una poética concebida a partir de los elementos esenciales de la pintura.

El ejercicio curatorial aborda paralelamente una retrospectiva *sui generis* de la obra de FG con una presentación en soporte digital, la cual subvierte un tanto el oficio del museo, en cuanto a acumular y atesorar sus colecciones sin poder mostrar la totalidad de su patrimonio, ya que los espacios expositivos suelen ser limitados. Esta tecnología garantiza un uso funcional de la galería y permite presentar un amplio espectro de obras, tanto del tesoro existente en nuestros almacenes, como en colecciones particulares y en otras instalaciones museísticas del mundo. Sin embargo, intencionalmente, es una proyección con la imagen minimizada, por lo cual el interesado tiene que acercarse si quiere conocer esta selección de su devenir artístico.

El compendio de su obra nos demuestra su capacidad de síntesis, el uso de un lenguaje directo y la alusión a la identidad, sin desdeñar la universalidad así como la incorporación de importantes novedades iconográficas y estilísticas, junto al sentido espacial y la tensión dramática de sus composiciones. Desde sus comienzos, su labor se caracteriza por su claro sentido evolutivo y de investigación. A pesar de la gran diferencia entre sus diversas fases de trabajo se observa una total coherencia en sus avances, en torno a aspectos que procuran una evolución en espiral.

Uno de los aspectos más significativos de esta experiencia radica en la audacia del planteamiento, en el carácter abierto y la orientación multidisciplinaria. Aparecen los componentes básicos de sus fundamentos ideológicos: la relevancia que les concede a los títulos, desde un acercamiento paralelo a la imagen, y la importancia de estos como complemento de la obra; la presencia de la parodia llevada hasta sus máximas consecuencias, el marcado sentido del humor y esa actitud perversa que pervive en sus realizaciones.

Más que disfrutarla, esta acción plástica hay que entenderla, porque Flavio le otorga un interés mayor al referente que a la obra en sí misma. Y de hecho, lo logra. Por todas estas razones, a Flavio, el clásico depredador de los estilos, le propongo: Conóciate a ti mismo. ▀

Hortensia Montero: especialista del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Es curadora de la sala de Arte Contemporáneo Cubano.

Las magníficas posibilidades actuales de Danza Contemporánea de Cuba pudieron verificarse nuevamente con sus estrenos *El Dorado* y *Restaurante El Paso*. La compañía, bajo la febril dirección de Miguel Iglesias, prosigue la combinatoria de desarrollo en el vital campo de la coreografía a partir de invitaciones a destacados creadores extranjeros y mediante el apoyo de los suyos propios.

La inglesa Cathy Marston propone con *El Dorado* una coreografía de estilo clásico dentro de los códigos de la danza contemporánea, digamos que un terreno ya conquistado y probado dentro de esta. Seguramente la motivó a esa resolución, más allá de su habitual quehacer, la asunción de un tema que guarda orgánica correspondencia con ese tratamiento. Una deconstrucción del paraíso o de una imagen santificada del mismo. El Dorado, ese sitio al cual ha de llegarse alguna vez, ente devorador de tantas expediciones reales desde los tiempos de la Conquista de América, se traslada al terreno mítico o abstracto, mas no deja de dibujar la esquizofrenia del mundo actual y, sobre todo, de sus habitantes humanos.

Peleas, enfrentamientos, contrapuntos, dispersiones, trazan en el espacio la texturalidad corporal de la violencia incorporada a los comportamientos cotidianos, una suerte de tristes y nuevos tiempos modernos que pueden identificarse, en primera instancia, como urbanos, pero que en la obra de Marston apuntan a una condición genérica, ontológica del ser humano de hoy.

El vestuario, firmado por la propia coreógrafa, refuerza ese carácter coral que quiere imprimirle a la expresión de su tema: nada de destakes individuales, uniformes todos entre tonos mates y grises. Las luces, de Erick Grass, traducen siempre con pulcritud las precisas búsquedas de Cathy Marston. La música, de John Adams, con su insistencia en los agudos, llegará a una estridencia casi insoponible, molesta a propósito, para encarnar también como signo una parte esencial de la densidad conceptual del discurso, siempre centrado, perfectamente asumido por un colectivo de danzantes en plenitud de facultades. La precedencia de una tradición viva, de una misma escuela y su inserción en un sistema de trabajo arraigado en la compañía, les permite a los bailarines esa impactante imagen colectiva, tan necesaria a una puesta de estas características.

Una breve pausa, la suavidad de la música y la ralentización en la escena marcarán un segundo movimiento, cuyos cauces serían el intento de una respuesta individual para alcanzar una solución universal a esos problemas globales planteados. A la desintegración provocada por las fuerzas centrífugas se contraponen ahora la recomposición de las fuerzas centrípetas. Pero no resulta fácil conseguir nada en este terreno porque los antagonismos de esas fuerzas en oposición tienen similares espacio y peso.

La coreografía cruza soledades y ensimismamientos, entregas y aislamientos, indaga en el amor, se detiene en la pareja como ante una estación que es punto de llegada, mas, igualmente, no hallará expeditas soluciones.

Al final, Marston se decantará por una salida mística, valencias idénticas entre lo masculino y lo femenino, entre los números, entre los lugares, los pesos y las fuerzas. Una suerte de equivalencia que acaso sea síntoma —y causa— de paz, previo hallazgo de una identidad individualizada para la construcción de esa arquitectura global.

De principio a fin, los bailarines brillan. Aunque pudieran destacarse figuras en razón de sus roles, mejor es el placer de observarlos a todos en su poderoso despliegue corporal, en su síntesis, en su capacidad de dibujar en el espacio mediante cadenas precisas de concentrada expresión. Mujeres y hombres son arcos y flechas, hermosos vehículos que nos hablan con sus cuerpos, tal vez la propia respuesta a los legítimos desasosiegos y a las soluciones laberínticas de Cathy Marston.

Si con *El Dorado* asistimos a una lectura neoclásica sobre los cauces planetarios actuales, con *Restaurante El Paso*, de Julio César Iglesias, podemos leer lo mismo pero

de manera diferente. Danza Contemporánea de Cuba sitúa en un mismo programa dos visiones del «estado del mundo». A diferencia de la ordenada búsqueda de la Marston, que en dramaturgia igualaríamos al patrón ibseniano de causa-efecto, Julio César quiere ser destructivo, desordenado, provocar.

Asume su coreografía como una tesis cubana sobre las últimas tendencias de la danza contemporánea. Esas que he presenciado de la mano de un Sidi Labi o de una Constanza Macras. Esas que postulan que no puede haber límite para la danza, o mejor, que toda actividad humana puede ser materia danzable.

De ahí la burla a las fronteras de los géneros artísticos. De ahí la mezcla del baile con la palabra, la narración, el video arte, el dibujo animado, el pinchador de discos, la filmación en vivo... De ahí la invasión de la realidad en el tejido espectacular: comer en el escenario, vomitar, yuxtaponer esos planos y otros de disfrute del yantar con el sacrificio del puerquito —convirtiendo la dimensión del animal como ser viviente en simple comida.

¿Por qué no va a tener derecho la danza a esos reflejos abiertos y directos de la realidad? ¿Por qué no puede «meterse» todo en ella? Julio César Iglesias y sus colaboradores responden a esas interrogantes devolviendo las esquirlas de un proceso de trabajo colectivo —primer mérito de la participación de los bailarines y el resto del equipo ya que no se trata solo de intérpretes, sino de haber sido creadores del magma del espectáculo. Digo esquirlas porque hieren los sucesivos desamparos, locuras, violencias, conflictos —individuales y



colectivos— que, desgranados, vemos sobre el escenario; también porque parecen dirigirse sin control a cualquier dirección.

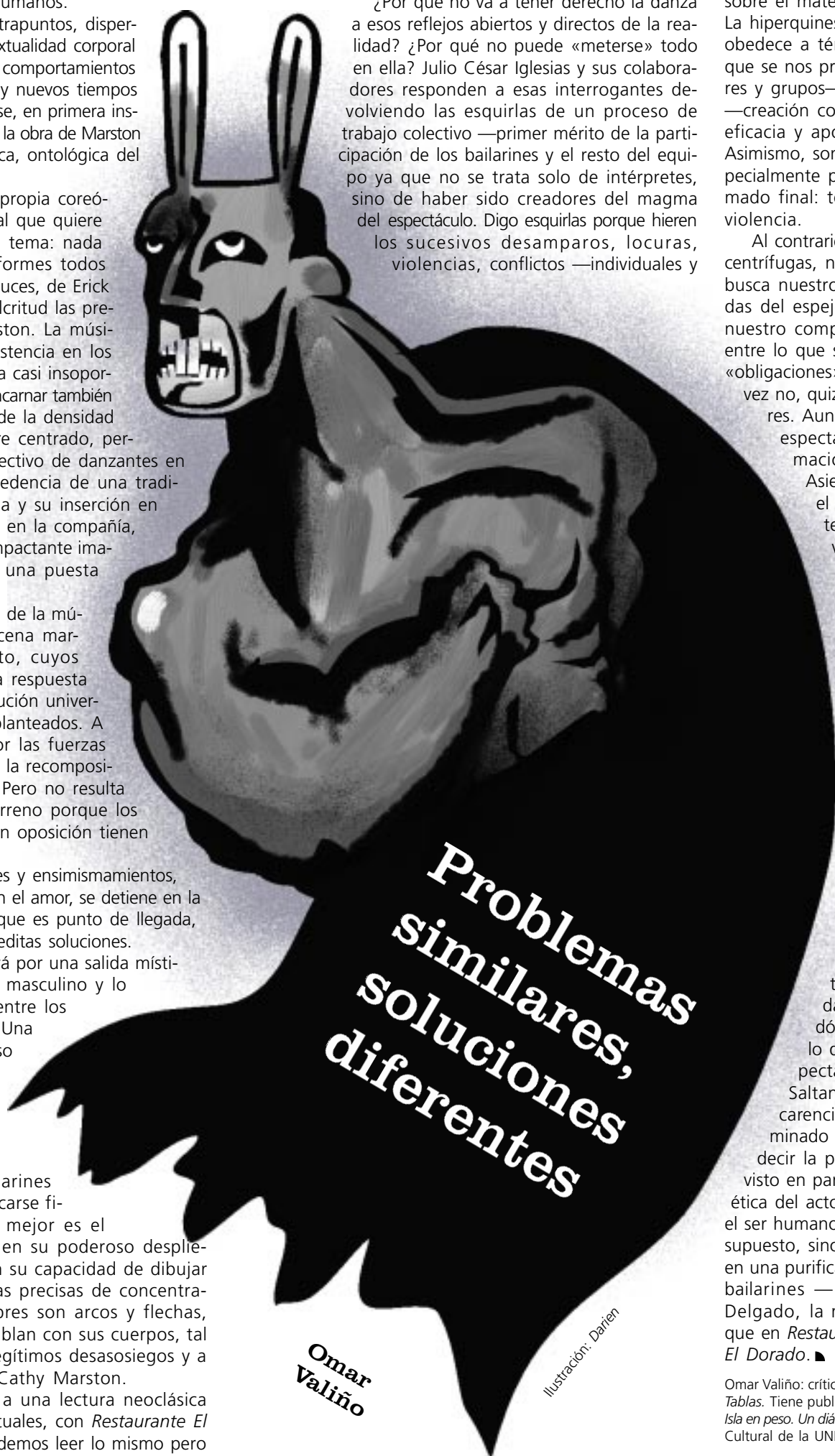
En este sentido, Iglesias debe cuidar el balance entre la legítima desorganización planteada como estrategia del discurso para metaforizar el caos que siente a nivel privado y público —sea a escala nacional o global—, y un «desorden» negativo, resultante de una falta de control sobre el material, su dramaturgia y su centro imantador. La hiperquinesia de acciones, o movimientos, no siempre obedece a términos claros de la historia de sensaciones que se nos propone. En cambio música —de varios autores y grupos—, luces —de Manolo Garriga— y vestuario —creación colectiva de los intérpretes—, responden con eficacia y aporte a la concepción general del montaje. Asimismo, son magníficos los audiovisuales realizados especialmente para la puesta, en particular ese dibujo animado final: todo un tratado sobre la sublimación de la violencia.

Al contrario de *El Dorado*, aquí predominan las fuerzas centrífugas, no ocurre recomposición alguna. Julio César busca nuestro aturdimiento ante las imágenes deformadas del espejo. Quiere que percibamos la brecha entre nuestro comportamiento cotidiano y sus implicaciones, entre lo que somos y lo que decimos ser, entre nuestras «obligaciones» culturales y nuestros deseos íntimos. O tal vez no, quizá no esperen nada de nosotros los receptores. Aunque pareciera que sí cuando reserva para el espectador, como parte estructural de la diagramación del espacio, un lugar sobre las tablas. Asientos vacíos y un observador lo denotan todo el tiempo. Pareciera que no cuando obvia esa tematización y no consigue un acercamiento verdaderamente participativo entre público y danza.

Creo que *Restaurante El Paso* exigía, por sus características y proposiciones, una ubicación real del espectador allí donde nos enuncia que debe estar. Tal vez Danza Contemporánea de Cuba debió concebir este programa enlazado por dos coreografías, que atacan problemas similares con soluciones diferentes, en dos salas del Teatro Nacional de Cuba. *El Dorado* en la Covarrubias, como fue, y *Restaurante El Paso* en el Noveno Piso. Amén de facilitar esta última esa posible interacción con sus espectadores, el tránsito ascensional de una sala a otra hubiera subrayado la relación identidad-diferencia entre ambas, así como los múltiples rostros que exhibe hoy la compañía.

Al final sentimos ante la obra un espacio teñido de añoranzas; a pesar de su denodada intervención en la esfera de lo real, paradójicamente nostálgico. Ella —Diana Cabrera— lo dice, lo pide con claridad al principio del espectáculo: no quiero esto, no quiero lo otro... Saltan buena parte de nuestras manquedades y carencias, mas también deseos íntimos. En determinado momento a ella la «bañarán» —sería mejor decir la prepararán— como al puerquito que hemos visto en pantalla. Cambia quizá el aspecto o dimensión ética del acto, el de la distancia —¿la distancia?— entre el ser humano y el animal. No se trata de un bautizo, por supuesto, sino de una ironía que a su vez contiene la fe en una purificación. Son las confesiones danzadas de unos bailarines —los excelentes Michel Rodríguez, Osnel Delgado, la mencionada Diana y el propio Julio César— que en *Restaurante El Paso*, a su manera, buscan también *El Dorado*. ■

Omar Valiño: crítico teatral, editor y profesor. Director de la revista *Tablas*. Tiene publicado, entre otros libros, *Viajo siempre con la isla en peso. Un diálogo con Alberto Sarraín*, Premio de Periodismo Cultural de la UNEAC.



Problemas similares, soluciones diferentes

Omar Valiño

Ilustración: Darién

Soy la rueda cuadrada

Entrevista con
José Gómez Fresquet
(Frémez)

Estrella Díaz

El 2006 es de Frémez: lo inició con la felicidad de saberse Premio Nacional de Artes Plásticas, máximo reconocimiento que se concede en Cuba a los creadores vinculados con esa especialidad y, justamente, tal distinción implica —entre otras cosas— una exposición personal a fin de año en el Museo Nacional de Bellas Artes, la meca del arte en la Isla. Esta sola razón bastaría para justificar una conversación con Frémez (menos conocido por José Gómez Fresquet, su nombre verdadero).

¿Cómo llega al mundo del arte?

Es una historia larga y difícil de resumir. Soy de un pueblo que para llegar a él hay que cruzar el mar: Regla. Tenía un tío caricaturista que firmaba Freskito-Fresquet y era una especie de ídolo para mí. Era el tío inteligente, brillante, que había estudiado en la Academia de Artes de San Alejandro, y yo quería ser como él. Lo intenté, pero no pude acceder a San Alejandro porque mi familia paterna se negaba a costear una carrera de artista porque pretendían para mí la disciplina militar. Mi padre decía que los artistas se morían de hambre, algo no muy lejano de la verdad en aquel momento. Decidí aprender por mi cuenta; lo más cercano que encontré fue la publicidad. Me apoyé en las amistades de Freskito y tropecé con un personaje fuera de serie que se llamó Eduardo Muñoz Bachs, quien con el tiempo se convirtió en el diseñador de carteles más importante que ha tenido nuestro país en toda su historia. Muñoz tenía un importante cargo en una agencia publicitaria, estatus que por cierto despreciaba porque lo que quería era dedicarse al dibujo, y me consiguió un trabajo en los *survey*, es decir, en el estudio del estado de opinión sobre los productos. Esta labor me permitió conocer La Habana completamente porque la tuve que caminar a la hora en que estaban transmitiendo las radionovelas y telenovelas: «señora, ahora que está viendo la televisión, ¿qué novela prefiere?; ¡ah!, mire, este espacio lo patrocina la pasta Gravy, ¿usted consume Gravy?». Esos fueron los orígenes. Eso fue en 1957. Traté de colarme en *Zig-zag* que era el único semanario humorístico que existía, signado por la política; hablaba bien de quien pagara bien y mal de quien pagara mal. Nunca mal del gobierno, porque se cogían palos.

Entré en ese mundo bastante sórdido, pero atrayente, y aprendí cómo se manipulaba la opinión pública. Te pongo un ejemplo muy fácil: hubo un aumento en las tarifas telefónicas que provocó una gran repulsa popular y empiezan a comprar a los periódicos. *Zig-zag* ponía un precio muy alto; el dueño entonces era Ángel Cambó Ruiz, quien había sido asociado de los Hermanos Mestre, en la CMQ, y ellos le habían dado la mala. Este hombre quería rehacer su fortuna. Cambó no tranzaba con el precio y todas las semanas salían páginas completas en contra buscando el dinero. De pronto, uno de los caricaturistas de *Zig-zag*, P Cruz, que al igual que yo comenzaba, me dice:

«tenemos que hacer un trabajo. Mañana nos vamos a ver con una persona en el Bar Encanto», ubicado en la calle lateral a la tienda del mismo nombre antes de que la quemaran. El Bar Encanto era

exquisito: no había más de catorce personas, aire acondicionado... nos pusimos dos trajecitos «mapiangos» que teníamos, corbatas del año de mi abuelo y llegamos allí. Nos esperaba un señor de apellido Castillo, que después se integró a la Revolución y murió en Cuba. Empieza el hombre a halagar el talento de P Cruz. A mí no me conocía, pero me dijo «si P Cruz te recomienda, es suficiente». Nos propuso empezar con P Cruz y a la semana siguiente continuaría yo.

Se trataba de publicar media página en el periódico... ¿qué pensé?, que me iban a dar 20 ó 30 pesos, pero aquel señor nos dice: les vamos a pagar 500 pesos por cada caricatura. ¡Rockefeller en La Habana!; nosotros embulladísimos. Le llevamos las propuestas; ¿cómo dices que te llamas, muchacho? ¿Feliz? No, Frémez. ¡Oye, qué nombre más raro! Nos fuimos y el lunes le pagó a P Cruz lo pactado. Habíamos hecho un acuerdo y los dos nos fuimos a comprar ropa nueva, zapatos y comimos en un buen lugar. Cuando el lunes salió *Zig-zag*, se publicó la caricatura de P Cruz defendiendo el aumento de tarifa, pero no salió en ningún lugar mencionada la Cuban Telephone Company; se publicó como una caricatura hecha por un caricaturista editorial de *Zig-zag* y por lo tanto *Zig-zag* defendiendo el aumento. Cambó perdió su dinero y tuvo que tranzar por lo que quisieron darle después. Ahí descubrí que la publicidad es la trampa. Mi primer golpe fue el darme cuenta de que estaban haciendo trampa.

Luego, en 1958, tuve que salir de mi pueblo por razones de índole política y me agarra 1959 en La Habana. A Freskito se le ocurre la idea de fundar una agencia de publicidad que se llama Fresket y Asociados. No se trataba



American social security, Frémez

de darle crédito a la familia, sino que el primer ministro de haciendas se apellidaba Fresquet y esa era una tarjeta que abría todas las puertas.

Reunimos a un grupo de gente que lo que quería hacer era arte. Nos alquilamos las oficinas más lujosas de La Habana; Freskito y yo rentamos nuestros apartamentos en el edificio del Seguro Médico, donde ahora está la Agencia Latinoamericana de Noticias Prensa Latina. Teníamos las viviendas en el piso 13 y la oficina en el quinto. Jorge Ricardo Massetti, uno de los gestores de Prensa Latina, tuvo que negociar con nosotros para que le cedieramos un espacio cuando se funda la Agencia. A la larga se lo dejamos completo... teníamos una tremenda oficina y nos dimos el lujo de mandar a buscar las lámparas a Nueva York, los muebles diseñados a la medida... ¡la gran locura! Nos gastamos todo el dinero que nos dio la familia... hubo tíos que murieron sin que nosotros pudiéramos saldar la deuda con ellos.

Un poco antes de esta desastrosa experiencia trabajé con un caricaturista cubano, Nikoliosien, que parece alemán, pero era un mulato campechano, dicharachero y tramposo con quien aprendí muchas cosas sobre la imprenta que me permitieron después sobrevivir. Cuando triunfa la Revolución estoy colaborando con el periódico Revolución, haciendo viñetas, y termino participando en el diseño. A su vez, trabajo en el periódico La Calle —que es donde coincido con José Luis Posada, Fornés, Chago; en ese momento se funda *El pitirre*.

Todo esto que estoy contando es una especie de Frankenstein. No hay un desarrollo lineal, hice caricaturas y a la vez, diseño. Lo más importante, creo, es que aprendí temprano la trastienda de la publicidad, es decir, la parte sórdida y para qué se usa.

¿Y para qué se usa la publicidad?

Para estafar y engañar. No hay publicidad noble, ni siquiera la que llaman de «bien público». Eso no existe. Existe la propaganda, que puedes usarla a favor o en contra, pero no la publicidad. El otro sofismo que se ha inventado es «la propaganda de bien público». No. La propaganda toda, si la ejerce el proletariado, es de bien público y si la ejerce el fascismo es de mal público. Hay una especie de pastiche en todo esto: un hombre que por un lado aprendió los mecanismos de persuasión y de manipulación de la publicidad y por otro hace caricaturas políticas. Debo señalar que gané mi primer premio en caricatura política en 1959 con un trabajo que se tituló «Made in USA» y para 1959 era altamente explosivo. Ese original se perdió. Se trataba de un dibujo muy esquemático, simple, con cuatro líneas, que representaba a un negrito ahorcado y en el pecho decía *Made in USA*.

¿La familia?

Mi familia paterna era como la película norteamericana *Nido de ratas*, de Marlon Brando. Controlaba los muelles de La Habana. Mi padre era uno de los capos y mi tío paterno participó en el asesinato del líder portuario Aracelio Iglesias. No hay genéticamente una relación. Yo soy otra cosa. Es el ver y el vivir en el pueblo. Tengo un recuerdo muy nítido: de niño veía a mi padre a las siete de la noche sentarse en el parque de Reina con una camisa blanca, impecable, y cuando regresaba a la casa había que lavarla: todo el que había trabajado ese día en los muelles tenía que pasar por allí y dejarle dinero en su bolsillo. Cuando triunfa la Revolución se va en una lancha

aunque tenía visa yanqui permanente. Vendió la casa y se lo llevó todo en un yate. Por eso digo que soy un Frankenstein, y esta es la primera vez que digo algo así en una entrevista. Estos temas los he tratado con algunas personas cercanas que me preguntan, ¿y de dónde tú saliste?

Un día, conversando con Lisando Otero, le dije: —Ya lo decía el viejo Tallet. —¿Qué Tallet? —me dice. —Pues, José Zacarías Tallet. —Tú no tienes edad para conocer a Tallet. —Pues sí, Tallet iba al periódico *El Mundo* y a mí me gustaba su poesía. ¿Hay algo extraño en eso de que me siente a conversar con Cintio Vitier, con quien aparentemente no tengo nada que ver, y pueda entenderme con Eliseo Diego...?

Ahora que estamos sobre la cuerda de la gente querida por usted, ¿Virgilio Martínez?

Siento por Virgilio una envidia sanísima. Hubiera querido ser como él, tener esa imaginación, esa facilidad para hacer cosas y a la vez nunca le perdonaré su modestia. Sé que eso no lo puedo cambiar, pero me parece que es un personaje que se merece mucho más reconocimiento del que ha tenido.

Usted es Premio Nacional de Artes Plásticas 2005. Si tuviera que desprenderse de ese premio y dárselo a Alfredo Rostgaard. ¿Lo haría?

Claro que no, porque el premio es de él y no mío... Esa es la espina que nunca voy a lograr sacarme de adentro: pensar que un burócrata impidió que Rostgaard realizara su exposición personal en el Museo Nacional de Bellas Artes, bajo el argumento de que «no tenía obra». Eso es una baja.

¿Qué le enseñó Rostgaard?

Una imaginación desbordada, una formación que le dio la posibilidad de hacer lo que quisiera, un carácter a prueba de terremotos y un amigo fiel... ahí me jodiste.

De 1964 a 1967 dirigió la revista Cuba, de 1976 a 1980, el Taller Experimental de Gráfica de La Habana, actualmente está al frente de la sección de artistas plásticos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), ¿esas responsabilidades no le aburren?

Me aburren, me cansan, me hastían, pero no puedo dejar de hacerlo porque es otra forma de participar en la vida del país, de definir la otra mirada. Si ves la vida desde una acera te pierdes lo que está pasando en la otra. La acera donde te paras es importante, pero tienes que estar cruzando la calle. Tengo que participar, no puedo estar en mi casa viendo la cultura y la vida del país de lejos. O participo o no estoy.

Hay quien ha dicho que usted es un renovador de la cartelística cubana. ¿Lo cree así?

No creo en una renovación. Pienso que el cartel cubano tuvo su momento histórico muy importante. Cuba era una isla sitiada, sin comunicación, sin un aparato de propaganda fuerte y con un pueblo recién alfabetizado. Las imágenes se convertían en un elemento importante para comunicar ideas; de ahí la trascendencia en la vida cubana del cartel, con un valor agregado muy importante y es que la gente los atesoraba. Los cubanos sin recursos —que ya sabían leer y escribir o que estaban por alcanzar el sexto grado— tuvieron un entorno culto. Esa ansia de acceder a la cultura fue lo que le dio el impulso interno al cartel cubano, porque sentíamos la demanda. La gente se peleaba por nuestros carteles. Y eso se da una sola vez: ahora se tiene otra formación, se exigen otras cosas y se requieren señales más elaboradas. Los graduados universitarios, por ejemplo, pueden tener un afiche o una lámina de reproducción y les da lo mismo porque ese hombre no necesita que lo estimulemos culturalmente, sino que tiene un grupo de opciones a las que tiene

fácil acceso. Esa es una de las causas de la muerte natural del cartel cubano.

Pero, ¿tiene el cartel posibilidades de resucitar?

No se trata de resucitar, sino de crear otro cartel. Las resurrecciones no son muy buenas y talento hay de sobra en este país; hay gente joven con ganas de hacer, buscando un espacio para expresarse con otro lenguaje que no tiene nada que ver con el nuestro.

Miseria y opulencia / vida y muerte, son temas que parece que van de la mano en su trabajo, ¿está de acuerdo?

No es que vayan de la mano, es que son dos caras de una misma moneda. Hay que darle la vuelta a la moneda. Casi con una consigna te puedo responder esa pregunta: el mundo cada vez es más explotado por un grupo pequeño. Mi capacidad de pitoniso está en haber visto hacia dónde íbamos. Cada vez es más grande el abismo, pero también el enemigo se ha vuelto más peligroso. Al inicio de la Revolución era fácil porque no teníamos acceso a la cultura, estábamos bloqueados y era la década de grandes rebeliones, era el tiempo de los Beatles...

¿Hay un color Frémez para la mujer?

Definitivamente. Es la mujer el ser más maravilloso de la concepción. Si existe Dios y si es cierto que creó a la mujer, la verdad es que «partió el bate». Soy un fan de las mujeres y siento una gran admiración por la belleza femenina. Me fascina. Me gusta verlas. Y es a la vez un objeto de culto en la sociedad capitalista, porque todo el consumo está inducido a través de la mujer. Agarras una revista y es la mujer bajándose del gran carro con el gran abrigo de piel o la mujer tostándose en la playa... es una imagen permanente y siempre ha sido el gancho. Desde Adán y Eva, es un anzuelo para estafar. No creo ni remotamente que la mujer sea culpable, al contrario, es una víctima de la cosificación. Eso lo ves en la sociedad cubana actual: muchachas que se prostituyen porque quieren tener cosas y

eso es la imitación de lo que ven en las revistas o lo que trae el extranjero. Existe una contaminación ambiental que es muy difícil de extirpar.

Hay quien dijo: Frémez tiene «manos de orfebre». ¿Qué le parece?

Un poco amanerado para mi gusto. La verdad es que soy manualmente torpe, pero acotejo las soluciones a mi torpeza.

¿Un truco?

No. Lo que sucede es que he desarrollado una pericia para vencer mis obstáculos. Es una ecuación sencilla. Sé que de tal manera me va a costar trabajo porque me falta pericia, adiestramiento, y empiezo a darle vuelta al problema hasta que encuentro la solución adecuada a mis posibilidades. El resultado es el mismo y la gente me dice: pero tú manejas quinientas técnicas. Sí, y cada una me sirve para algo. Lo que voy a exponer en el Museo Nacional de Bellas Artes a fines de este año me ha costado noches de noches buscando el cómo. El qué, ya lo sabía. Conocerme el proceso en profundidad, no ejecutarlo; si tengo que ejecutarlo debo hallar el camino y para eso me tienen que dejar tranquilo: ¡váyanse de aquí todo el mundo! Y lo hago.

De su obra, ¿qué prefiere: aprobación o reprobación?

Me es indiferente si es a favor o en contra. Me sentiría muy frustrado si la gente pasa de largo y no se da cuenta de que hay algo colgado ahí. Si le gusta o no, es su derecho. Ahí hay algo que nos rebasa a ti y a mí y es que la crítica cubana es muy adocenada y cobarde. A lo mejor alguien piensa que soy muy violento y que le voy a dar un botellazo si habla mal de mi obra, cosa que jamás haría... Sé que hay gente a la que no le gusta lo que hago.

¿Y eso le importa?

Realmente no, es un derecho. A mí me pasa lo mismo; puede no gustarme el helado de fresa y no hay quien me lo haga tragar. Es un problema de respeto. Nadie tiene por qué rendirles pleitesía a los artistas y si algún día sale una crítica me voy a alegrar muchísimo y la voy a reproducir en todas partes.

Cuando en 1957 usted comenzó en el mundo del diseño, ¿soñó alguna vez que su camino podía sobrepasar los 60 años?

Para empezar, nunca imaginé que estaría vivo a estas alturas. No era mi objetivo. Confieso que en los últimos años sí he soñado con el Premio Nacional de Artes Plásticas; eso debe ser que ya he envejecido. Puede ser, pero he vivido al día y he tratado de sacarle al día el máximo. Tal vez es un error y debería de haber hecho planes a largo plazo y a lo mejor sería un tipo más importante, con una obra más reposada, pero me hubiera aburrido muchísimo. Para mí es muy importante cambiar y aceptar los retos.

¿Los retos son una de sus obsesiones?

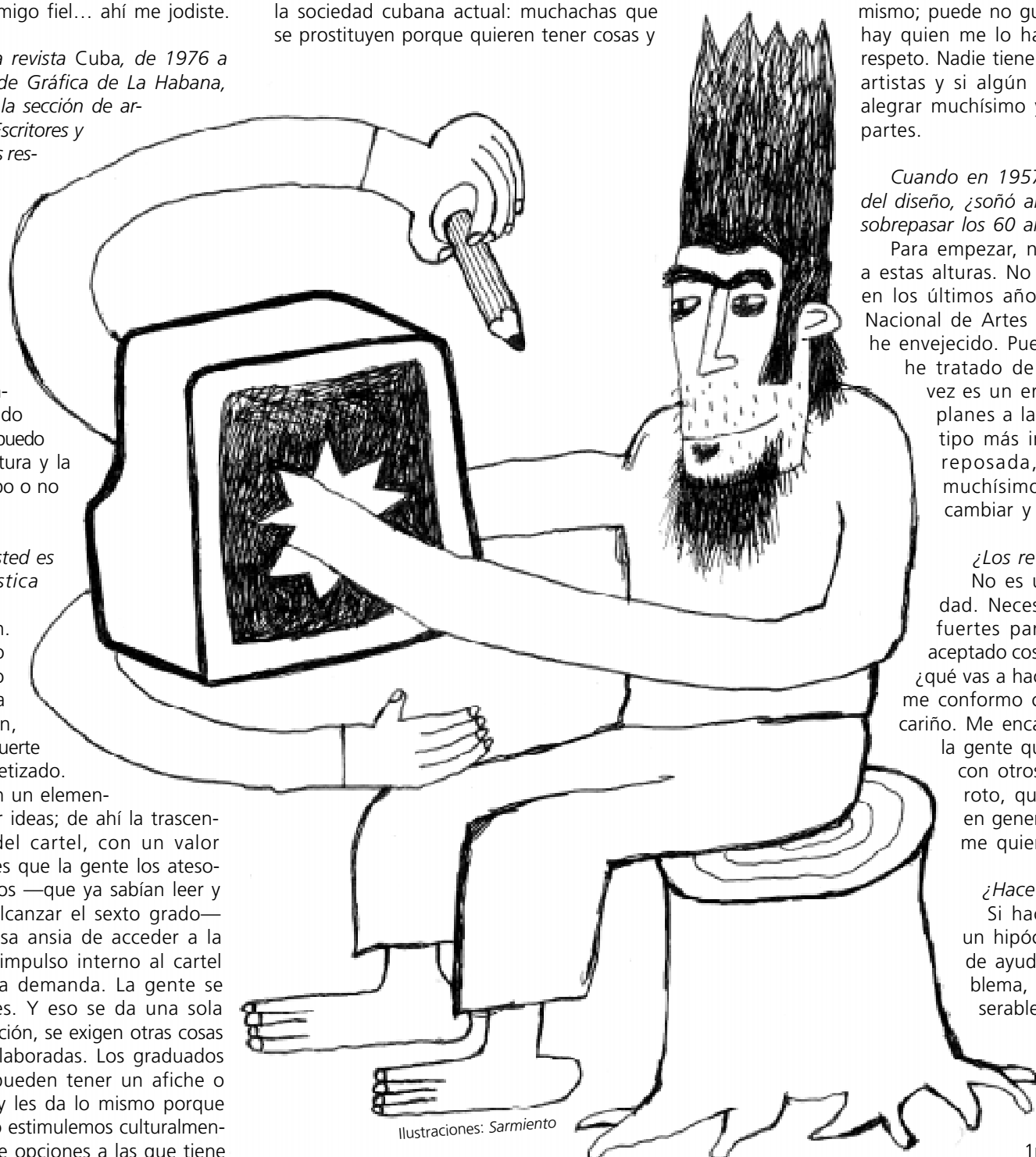
No es una obsesión, sino una necesidad. Necesito constantemente estímulos fuertes para poder trabajar. A veces he aceptado cosas y me han dicho: tú estás loco, ¿qué vas a hacer ahí? Soy muy vanidoso, pero me conformo con que la gente me trate con cariño. Me encanta ser amigo de la gente, de la gente que entiendo que debo querer... con otros puedo llegar a ser un puente roto, que no hay quien me pase. Pero en general soy afable y me encanta que me quieran.

¿Hace algo para que le quieran?

Si haces eso conscientemente, eres un hipócrita. Si yo tengo la posibilidad de ayudar a alguien a resolver un problema, ¿por qué tengo que ser tan miserable de no ayudarlo?

¿Los momentos más felices de Frémez?

¡Carajo, qué difícil! Uno, sin duda, el 1ro. de Enero de 1959.



El 31 de diciembre de 1958 andaba por las calles de Santos Suárez pintando paredes en las que decía: Batista asesino. Cuando llegué a Regla me enteré de que Batista se había ido. Volví a un lugar por El Laguito donde sabía que existía un alijo de armas. Cuando llegué se lo habían llevado y fui para la Universidad. No regresé a Regla hasta dos años después. El segundo momento fue el nacimiento de mi hijo Flavio y el tercero, el de mi hijo Claudio, que son como dos personajes de García Márquez.

¿Qué le falta por hacer?
Si tuviera un segundo chance volvería a empezar de nuevo.

Se me ocurre pensar que ¿quizá esa obstinación por experimentar se deba a esa torpeza de la que hablaba?
No. En definitiva la destreza uno la aprende a base de paciencia, lo que sucede es que estaba decidido a quemar etapas. Hacerlo todo muy rápido.

¿Temía que se le acabara el tiempo?
No, es cuestión de ambición, no de miedo. Ambición en el sentido más sano porque jamás me ha movido el dinero. Soy de los artistas que ya lograron —según el lema yanqui— ser famosos, rico no voy a ser nunca, pero cumplí la mitad. En serio, es la inquietud la que no me deja.

De niño, ¿también fue inquieto?
Cuando era chiquito me pasaba una semana con mi madre y luego se cansaba y me mandaba con mi padre; después, para casa de mis abuelos porque nadie me soportaba. Era muy inquieto. Si había que estar a las ocho en la casa, durante tres días llegaba puntual, pero al cuarto me aparecía a las doce y dormía en el portal de mi abuelo; o mi madre me daba una tunda o mi padre me quitaba las llaves de la casa. Soy la rueda cuadrada, pero con los años el filo se ha ido yendo.

Pero, profesionalmente, ¿qué le falta por hacer?
Poner una imagen mía que cubra toda la fachada de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana.

¿Ese es su sueño?
Sí, y sentarme solo en la Plaza de la Revolución a contemplarla.

¿Qué es lo cubano para usted?
No sé... ¿existe un solo cubano? ¿Hay un arquetipo? Creo que no. Hay muchos cubanos que forman lo cubano. Tratar de definirlo es imposible; primero, porque este es un país aún muy joven comparado con otras civilizaciones. Eso a mí, francamente, no me importa. Hay quienes me han dicho: «su obra no parece de un artista cubano». ¿Por qué?

¿Será por los códigos que utiliza?
Esos son los que están válidos en mi sociedad aunque esta no los reconozca y no los racionalice. Lo cubano es inapresable, no se puede cerrar en una fórmula porque no es la palma, ni es el bohío, ni la Plaza de la Revolución, es un cúmulo de poquitos que van desde el *iddé* de la santería hasta el Vaticano... es que este es un lugar de encuentros. Esa fusión se enriquece cada día más porque a nadie —al menos a mí no— se le escapa que Miami será en algún momento otra cosa que no es ni EE.UU. ni La Habana, pero van a ser cubanos. O sea, que la vida es importante para ir y volver.

Es decir, que usted no cree en el carácter insular del cubano...
El carácter insular lo único que nos hace ser es emigrantes clásicos. Por motivos diferentes, pero ¿la obra de Martí está hecha en Cuba? No, ¿y por eso deja de ser cubana? No, verdad. ¿Wifredo Lam?, ¿Alejo Carpentier? Entonces, ¿de qué hablamos? ¿Dónde está la insularidad? ¿Quieres tipo más cubano que Pablo Armando Fernández, y él está formado en EE.UU.? Hay cosas demasiado telúricas para que las puedas explicar o cambiar.

Usted me dijo una vez que «quería morir siendo un artista incómodo», ¿cómo se entiende eso?
Hay zonas de la burocracia a las que no les gusta mi obra. Precisamente porque como uso atributos de la llamada sociedad de consumo no les parece que ayudo; ellos creen que estamos en el tiempo de las banderas rojas, los hurras y los puños en alto. El asunto es que el mensaje es demasiado abstracto para que lo

comprendan. Mi obra estuvo retirada de los circuitos públicos cubanos durante una época; esa misma que es hoy reconocida, premiada y ensalzada.

¿Eso lo volvió amargo por un tiempo?
¡Qué va!, al contrario. En esos casos, la respuesta es trabajar más.

¿Cree entonces que en el trabajo está el secreto de la creación?
Es la única manera: trabajar todos los días.

¿Y trabaja Frémez todos los días?
Todas las madrugadas.

¿Prefiere la noche?
Es que durante el día tengo otros compromisos. A las ocho y media de la mañana estoy en la UNEAC... me reúno, me reúno, me reúno... voy a coloquios, asisto a inauguraciones de exposiciones de mis amigos; llego a mi casa a las siete y media de la noche —como, duermo una siesta—; a las once y media de la noche me despierto y comienzo a trabajar hasta las tres y media o cuatro de la madrugada. Así son casi todos mis días.

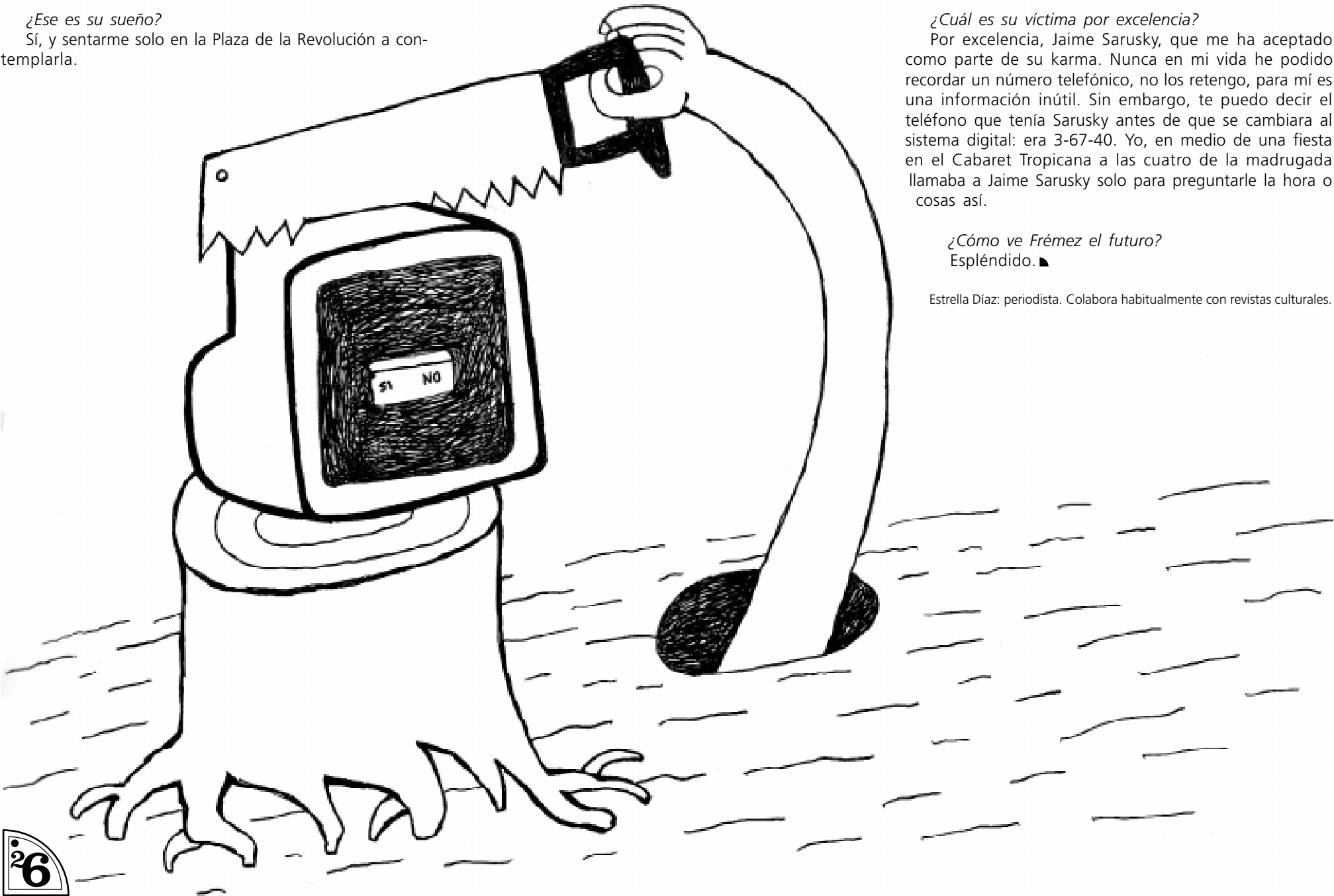
Usted que duerme a picotazos, ¿acaso crea mientras está durmiendo?
¡Qué va! Si tengo algo en la cabeza no me duermo. No puedo. A veces me levanto, me dejo una nota a mí mismo en la computadora. Cuando estoy seguro de que lo tengo todo registrado, regreso a la cama y al día siguiente reviso. Me dejo notas de recordatorio a mí mismo.

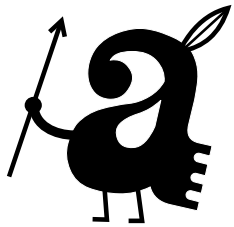
¿En qué lugar está para usted la amistad?
Es, a la larga, lo único que permanece. Aun con lo mucho que quiero a mi familia cada cual toma su camino: los hijos se van, tienen mujeres, asumen sus respectivos senderos y lo único que queda es la amistad. Soy bastante malo para conservar las amistades, pero muy bueno para que sean tan firmes como para que me sopor-ten todas mis majaderías. Tengo mis víctimas favoritas.

¿Cuál es su víctima por excelencia?
Por excelencia, Jaime Sarusky, que me ha aceptado como parte de su karma. Nunca en mi vida he podido recordar un número telefónico, no los retengo, para mí es una información inútil. Sin embargo, te puedo decir el teléfono que tenía Sarusky antes de que se cambiara al sistema digital: era 3-67-40. Yo, en medio de una fiesta en el Cabaret Tropicana a las cuatro de la madrugada llamaba a Jaime Sarusky solo para preguntarle la hora o cosas así.

¿Cómo ve Frémez el futuro?
Espléndido. ▀

Estrella Díaz: periodista. Colabora habitualmente con revistas culturales.





Letra y solfa

Alberto Garrandés

1. En su trabajo «La cultura árabe a través de la figura de Cidi Galeb en *Oppiano Licario*, de José Lezama Lima», Fátima Hupel nos invita a reflexionar sobre la manera en que Lezama subraya en sus libros el carácter puramente *circunstancial* de la sexualidad, su naturaleza de *confección cultural inmediata*, radicada en el centro mismo del triángulo que forman el deseo, la fascinación y las suposiciones en torno al cuerpo del otro. Situándose a veces más allá de las especificidades de esa novela en cuanto a trama y personajes —y, sobre todo, con respecto al poderoso referente que es *Paradiso*—, la ensayista subraya en su texto un horizonte de probabilidades donde el asunto del desempeño sexual se desdramatiza en términos éticos y religiosos, para redefinirse dentro del territorio inmarcesible de la cultura y sus tradiciones clásicas.

2. En tanto lenguaje activo del erotismo y la pulsión sexual, el cuerpo lezamiano no es un cuerpo de mujer. Decimos «cuerpo lezamiano» y vemos que se trata, en cualquier caso —lo que resulta bastante obvio—, de un varón heterosexual cuyas tipologías lo inscriben muy bien en la masculinidad y sus roles más o menos previsibles. Esa condición es, creo, muy cierta, en especial si nos detenemos a pensar en las convenciones de esa masculinidad —intervenidas, por supuesto, por los tejidos epocales de la llamada cultura popular— y en el soma que ella prescribe. Un soma que Lezama conecta con una erótica llena de posibilidades y de atisbos.

3. Si tomamos en cuenta que Cemí es la concreción de un espíritu excepcional, o que va por el sendero de las excepciones, y que Fronesis es un objeto de deseo muy bien delimitado, veremos que Lezama no renuncia a apartarlos de la contaminante *culpabilidad homoerótica*, acaso hija de la actividad dionisiaca (su magma secreto), de acuerdo con lo que nos permite ver el pensamiento de Nietzsche. Las «cosas» de Foción exhiben por contraste esa culpabilidad. Y están como bañadas por un mucílago «censurable» que posee, sin embargo, todo el *epos* trágico y todo el *pathos* del Satán de Milton, para delinear así una especie de heroísmo moderno.

4. Cuando aludo a Dionisos y oculto, por simple y automática divergencia, a Apolo, no hago más que sembrar la sospecha, indeseable pero forzosa, de que lo dionisiaco podría ser un ámbito de generación

instintiva —una *poiesis* lateral, digamos—, opuesto a (complementario de) ese otro ámbito, lo apolíneo, donde sobreviven y prosperan los equilibrios y las armonías. Pero lo dionisiaco se deja fascinar por lo apolíneo y viceversa. Fabrican, así, una relación simbiótica donde representan el papel de ellos mismos, el del otro y el de un tercero que rompe, felizmente, el pensar dicotómico. A esa ruptura (y, en especial, a la graficación de su dramaturgia) apela Lezama cuando dibuja la atopía somática (en realidad me refiero a una multitopía) de la sexualidad que Farraluque enarbola.

5. Con respecto al homoerotismo presente en *Oppiano Licario*, Fátima Hupel funda un lazo previsible entre la conducta y las palabras de Cidi Galeb

y la mítica personalidad Abu Nuwas, célebre poeta y pensador del Islam, en quien la pasión homosexual tenía un sitio de auténtico privilegio. La ensayista se apoya también en unas palabras de Malek Chebel, pertenecientes a su libro *Esprit du Sérail*. Allí, según observa la autora, Chebel sostenía lo siguiente: «Abu Nuwas el herético, ese librepensador del Islam, fue el eslabón que permitió que la tradición griega, con partidarios como Safo, Teócrates, Virgilio, Platón, y con la homosexualidad como mediación espiritual y estética, siguiera existiendo en la sensibilidad y la cultura árabe-persa».

6. El erotismo se presenta en el Islam como un macrorrelato donde va hilvanándose una aventura estética que nace en la

exploración del cuerpo del otro, y eso mismo podríamos pensar, acaso, de la aventura metafórica (y de la representación en condiciones de visualidad) del sexo en la narrativa lezamiana. Sin embargo, cuando asistimos allí a la cópula heterosexual, las dos tradiciones pelean y se mutilan; la tradición cristiana, situada en los gestos «obligados» del sexo (su mecánica básica) y en el horizonte del amor como quintaesencia de Occidente, lucha contra cierta tradición musulmana, u oriental en general, que a su vez se coloca en la mirada que Lezama despliega. En realidad, buena parte del forcejeo conceptual que allí tiene lugar, y de la panopsia del lenguaje del sexo en la narrativa lezamiana, se originan en esa «contradicción» que el autor de *Paradiso* aniquila o quiere aniquilar por medio de una

verbalización capaz de enquistarse en el centro mismo de un sistema poético del mundo y la realidad toda.

7. Farraluque salta sobre el cuadrado de las delicias —todas las delicias— y se inscribe en el mundo del instinto «natural». Practica la devolución del erotismo activo, que descrea de las predicaciones —culturales, sociales, éticas, políticas—, y se ciñe al carácter casi logocéntrico de sus tumescencias. Las erecciones seriales de Farraluque hablan no solo de su poderío carnal, que se emparenta con su poderío fálico —el tamaño y la «identidad» del falo—, sino también de una especie de relato sexual donde el pene-serpiente es un interventor que acepta todo cuanto sea gruta o receptáculo. El acreditado pene de

Farraluque es un *animal sabio* y está ahí para prodigarse una y otra vez. Lezama nos dice que ese pene es un replicante de la mínima actividad reflexiva de su dueño, y que incluso *se le parece*.

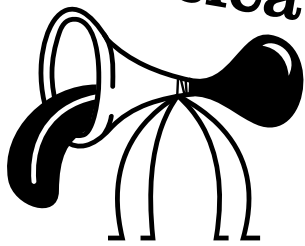
8. Pero el lector de la narrativa de Lezama Lima, como espectador que también es del sexo y las representaciones generales de la erótica visual, en vez de adentrarse en el automatismo de la gestualidad sexual, es testigo de una serie de ocultaciones, de vacíos y de fragmentos. Es como si Lezama lo hubiera escrito todo, lo hubiera representado todo, y después hubiera hecho la edición —particularmente en *Oppiano Licario*— de esos encuentros donde el sexo y la erótica de la propia verbalización son asimilables a la gestualidad y al deseo del otro. Uno se pregunta si Lezama tenía intenciones de ocultar algo, pero enseguida recordamos la microscopía regularizada de las acrobacias de Farraluque, donde la sinuosidad es atávica, casi primitiva, porque allí no están los estatutos de la seducción en tanto problema lingüístico del cuerpo y el sujeto modernos. Lezama no nos oculta a Farraluque. Más bien lo hace muy público, lo coloca bajo una luz tan potente que acaba por ser sospechosa. El célebre capítulo 8 fue escrito con una deliberación extraordinaria, y sin embargo se trata de una deliberación contrapesada por otras zonas de la novela —por ejemplo, aquella donde nos sumergimos en la historia del homoerotismo, la construcción del cuerpo homosexual y sus imágenes— y en la que, por contraste, lo que se quiere explicar o revelar o salvar es una *ratio* de la sexualidad múltiple, no la puesta en escena de un fornicador pantagruélico.

9. Lezama se arriesga a la panopsia del lenguaje donde Farraluque cobra vida. Ese es, en definitiva, el lenguaje de lo espectacular, no el lenguaje de esa *ratio* del sujeto homoerótico, o polisexualizado, o bisexual, o simplemente sexual, sin importar las incómodas categorías. Cuando Lezama cuenta las aventuras de Farraluque no está hablándonos de una *ratio*, ni de un sujeto capaz de *estetizar* sus experiencias. Nos habla de un pene hijo de los excesos de Rabelais, *un pene de carnaval doméstico*. (Imaginamos a Farraluque y podemos, incluso, verlo en calzas y jubón, y hasta alcanzamos a colocarle una peluca dieciochesca. Pero ni siquiera así luciría bien, pues se acercará en cualquier caso a una especie de parodia del libertino, aunque su imagen se aproxime por fuera a la que, muchas veces, se repite en los famosos grabados de Von Bayros.) Por ese motivo otras experiencias, esas que a Lezama sí le parecen trascendentes —por su relación con el conocimiento poético del mundo—, o de importancia —por similares motivos— para los *sujetos estetizantes*, pasan por la fragmentación, la gestualidad oclusiva y la elisión. ▀

Alberto Garrandés: narrador y ensayista cubano. Ha obtenido en cuatro oportunidades el Premio Nacional de la Crítica. En el Portal de literatura cubana *Cubaliteraria* mantiene la columna Presunciones.

EL AGUJERO NEGRO
(Meros apuntes sobre Lezama Lima y el cuerpo sexualizado)

música



Cuando Roberto Julio Carcassés, o sencillamente Robertico —como todos los que lo queremos lo nombramos—, a nombre del grupo Interactivo recogía tres galardones en la ceremonia de entrega del Premio Cubadisco, incluido el Gran Premio, honor compartido con Chucho Valdés, de algún modo se continuaba dando legitimidad a un tipo de discurso que va más allá de lo musical, para trascender al plano ideológico.

La nueva cultura cubana, esa que recoge lo mejor de la tradición nacional y se abre a los cuatro vientos sin el menor prejuicio por su propensión a lo apropiativo, está de fiesta. Interactivo es un proyecto que pasará a la historia no solo por el repertorio que ellos interpretan, parte del mismo recogido ahora en el fonograma *Goza Pepillo* (Bis Music), sino por la revolución que ha representado su irrupción en la escena local a partir del principio que los une: la interacción entre disímiles maneras de asumir la música con la participación de artistas cubanos radicados

tanto dentro, como fuera de la Isla e incluso, provenientes de otros países del mundo, pero poseedores de una sensibilidad común con el espíritu de apostar por una concepción ecuménica de la música.

Aunque por separado, cada uno de los integrantes de Interactivo lleva adelante una carrera sobradamente exitosa, como lo evidencian los discos que de manera individual sus principales componentes han ido sacando al mercado en estos últimos años, han considerado útil y necesario unirse en un proyecto colectivo, en el que toda una generación de creadores cubanos, formados en las escuelas de música de la Isla, pero en la actualidad residentes en ciudades tan dispares como La Habana, Madrid, Nueva York y Miami, evidencian que por encima de determinadas diferencias son más las cosas que nos unen que las que nos separan.

Así, la tropa encabezada por Robertico aporta aires frescos y renovadores tanto a nuestra música en particular, como a toda la cultura cubana en general. Porque, y creo que es lo fundamental, Interactivo no es únicamente una banda musical, sino un modo de pensar y de actuar, regido por el principio de que todo trabajo artístico debe asumir un proceder que resulte «incluyente» y nunca «excluyente».

Otro aspecto que en un análisis paratextual del quehacer de Interactivo es muy significativo está dado por la preponderancia que en el trabajo del colectivo desempeña el elemento lúdico, por medio de apelar al juego paródico y a la desacralización postmoderna. En sus actuaciones, lo performático está presente todo el tiempo, sin que ello merme en lo más mínimo el altísimo nivel musical de la propuesta, evidenciado por

ejemplo, en el empaste registrado por la cuerda de metales de la agrupación, de seguro en el presente uno de los mejores ensambles de trompetas, saxofones y trombones que podamos encontrar en nuestro actual panorama sonoro.

Igualmente, Interactivo verifica una tendencia del arte contemporáneo, en el que a partir del espíritu de hibridación que lo caracteriza, resulta punto menos que imposible el poder determinar qué resulta lo hegemónico y qué lo subalterno. De acuerdo con las ideas que sobre el asunto de la hibridación ha dado el mexicano Néstor García Canclini, en la propuesta de Carcassés y sus acompañantes nos topamos con un proceso en que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Aquí, la vivificante tendencia en pro de la mixtura sin un mínimo de prejuicios al echar mano a disímiles elementos se torna en extremo intensa. De igual forma, Interactivo da señales de absoluta maestría al manejar eficazmente signos musicales anteriores, fenómeno que resulta expresión de esa dinámica de nuestra época de buscar en la superficie y en el continuo despliegue de los signos la vastedad de la cultura.

En el álbum de Interactivo hay componentes de la música de cámara, dados por la utilización del clásico cuarteto de cuerdas; están los elementos provenientes de la tradición popular, personificados en la presencia de la síncope y la clave cubanas; el toque de las tumbadoras evoca las raíces

afro de nuestra nacionalidad; por momentos la sonoridad recuerda los aires de las orquestas de cámara, gracias al tratamiento de los violines; a su modo, el lenguaje de la batería rinde homenaje al songo ideado por Formell y Changuito o a la música negra norteamericana; el discurso urbano y marginal viene de la mano del rap, magistralmente interpretado en el CD por Telmary; el jazz lo encontramos en los solos de numerosos instrumentistas de primer nivel y que aquí también hallan espacio para la buena improvisación; las influencias del rock se perciben en esas guitarras distorsionadas y de un toque bien caliente; y el legado del mejor momento de la timba se recoge en el canto de Francis del Río.

El CD *Goza Pepillo*, galardonado en esta emisión de Cubadisco, incluye catorce temas en los que la diversidad estilística resulta la palabra de orden. Jazz, son, funk, rumba, rap, timba, rock..., están presentes de manera armoniosa a lo largo de la grabación. En no pocas ocasiones, la composición de los temas aquí aupados está realizada por varios integrantes del grupo, aspecto que realza de nuevo la intención colectiva del proyecto que, en todo momento al elegir el repertorio que interpreta o los arreglos para las piezas, se guía por el principio de interactuar.

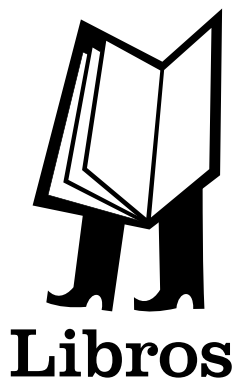
Finalmente, quiero señalar algo que me resulta fundamental. En el momento en que uno piensa acerca del tipo de música defendida por Interactivo, que algunos gustamos denominar como Música Cubana Alternativa, se da cuenta de su dinamismo intrínseco. Quizá ello obedezca al gran arsenal de recursos potenciales de que ellos disponen, tales como los ritmos, instrumentos, armonías y melodías de la cultura de nuestro país que nutre a estos artistas, a lo cual unen sin ningún prejuicio cuanto nos ha llegado de allende los mares. Asimismo, en el caso cubano, el quehacer de la banda

dirigida por Roberto Carcassés pone sobre el tapete el hecho de que las hoy tan de moda fusiones se realizan desde una perspectiva de respeto por las identidades de cada una de las músicas en juego, de modo tal que no se presume que una vaya a imponerse sobre la otra, sino más bien que la síntesis de ambas termina por potenciar a la música de nuestro país, a partir de ampliar sus horizontes al asociarla a diversos lenguajes foráneos. Visto el asunto hacia el futuro, cabe presuponer que el eje de rotación de la música cubana está cambiando inexorablemente. Si el nuevo eje se relaciona con las transformaciones producidas en la identidad del cubano y todo apunta a que serán todavía mayores, preparamonos a desentrañar las interrogantes derivadas de semejante proceso. ▀

Joaquín Borges-Triana: periodista y crítico de la revista cultural *El Caimán Barbudo*.



Interactivo ¡Goza, Robertico!



Libros

Una reubicación carpenteriana

al modo de Leonardo Acosta

Los miembros de la Academia Cubana de la Lengua, que como individualidades relevantes de la vida cultural de la nación andan bien metidos en los debates que contribuyen a estimular el pensamiento creador, decidieron premiar como mejor ensayo literario publicado en 2005 a un libro filosófico e inquietante.

Bajo el título *Alejo Carpentier en tierra firme: intertextualidad y encuentros fortuitos* (Ediciones del Centro Juan Marinello) se leen páginas rigurosas y apasionadas. El autor responde a esa estampa: Leonardo Acosta.

Puede que todavía alguno muestre sorpresa ante la decisión de la Academia, que valoró también hasta último minuto, según hemos podido saber, otra contribución ensayística medular, *Por los caminos de la mar*, de Guillermo Rodríguez Rivera. Puede incluso que la sorpresa de algún desorientado llegue hasta preguntarse qué hace Acosta por los pagos carpenterianos, quizá por aquello de que la más publicitada —y bien merecida— fama del ensayista esté cimentada en una extensa e intensa obra de musicología crítica. Cabría recordar que Leonardo es lo más parecido a un hombre renacentista. Estudió Arquitectura pero se formó como músico. Fue uno de los protagonistas del Club Cubano de Jazz a fines de los 50. Tocó saxofón y clarinete con diversas agrupaciones, entre ellas la Banda Gigante de Benny Moré. Se contó entre los fundadores del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, taller de lo mejor de la Nueva Trova, pero también ejerció el periodismo; trabajó en Prensa Latina y por largo tiempo compartió la redacción de la revista *Revolución y Cultura*. Ha escrito cuantiosos artículos sobre música, pero también sobre literatura, antropología y otros temas culturales. Su primer libro publicado fue de cuentos, y mereció un Premio de la Crítica por un poemario.

Ser músico y escritor lo hace muy cercano a Alejo Carpentier, músico, musicólogo y, por supuesto, novelista mayor como todos sabemos. Pero lo que quizá no todos sepan es que el padre de Leonardo, uno de los más singulares artistas, todavía insuficientemente conocido, de las primeras vanguardias cubanas del siglo XX, José Manuel Acosta, fue compañero de ruta de Alejo en el Grupo Minorista, con quien sostuvo una amistad que se prolongó en el tiempo.

De modo que Leonardo nos hace sentir el lujo de asistir a un profundo sondeo de la estética literaria de Carpentier fundamentada en la lectura, el testimonio personal y las vocaciones compartidas con el novelista. Ya lo había hecho antes, como puede constatar en el libro *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*, Editorial Letras Cubanas, 1981.

Alejo Carpentier en tierra firme... aparenta ceñirse al estudio de *Los pasos perdidos*, novela escrita en Venezuela por Carpentier, en 1948. Pero su verdadero alcance se halla en el empeño por deslindar lo auténtico y lo accesorio, despojar lo esencial y desmitificar los tópicos que rodean dos conceptos recurrentes en la definición de la narrativa carpenteriana: lo real-maravilloso y el barroquismo americano.

La primera operación está destinada a probar que lo real-maravilloso no es una camisa de fuerza ni una teoría literaria, sino una actitud intelectual que se plantea como novelista a la hora de enfrentarse al destino americano. Porque de lo que se trata, más que de otra cosa, es de novelar el destino y para hacerlo Carpentier confronta y

trasvasa el mito y la historia, idea del crítico peruano Antonio Cornejo Polar que Leonardo retoma y desarrolla.

«En mi opinión —resume Leonardo— lo real-maravilloso se limita a dos aspectos principales, bien establecidos por Alejo: en primer lugar, el hecho histórico del mal llamado anacronismo de América, o sea, el desfase de nuestra historia respecto a la europea y la

oficial (...); en segundo lugar, el hecho de que el discurso enunciativo europeo, basado en la propiedad —o apropiación— del ejercicio de la escritura (y que podemos considerar como un fetichismo occidental) se enfrenta en América a la oralidad de las culturas sometidas y a la funcionalidad de sus mitos a la hora de preservar las relaciones entre naturaleza, sociedad, hombre y cultura, a pesar del proceso de subversión y degradación que

les es impuesto con la irrupción colonialista de la Historia del Viejo Mundo».

Prolijo resulta el cotejo de fuentes, citas e influencias de la más diversa especie por parte de Acosta al escudriñar sobre los materiales con que está edificado el portentoso edificio narrativo de *Los pasos perdidos*. No es un ejercicio de mera erudición. Al ensayista le viene ajustado ese despliegue de resonancias intertextuales —aunque su propio concepto de la intertextualidad peca de estrecho, uncido unívocamente a la tesis del semiólogo Jonathan Culler— para demostrar la nada ortodoxa síntesis cultural que recorre la novela y, por extensión, la obra narrativa de Carpentier, descalificar las presuntas fobias al surrealismo, reubicar la intencionalidad del discurso y verificar las verdaderas novedades del ejercicio literario carpenteriano. Entre los aportes más incisivos de Leonardo se hallan el trasiego de vasos comunicantes entre la narrativa del cubano y la novela *Bajo el volcán*, de Lowry, y las derivaciones que se coligen de las reflexiones noveladas sobre la desilusión inoculada por Spengler a la perspectiva de la cultura occidental.

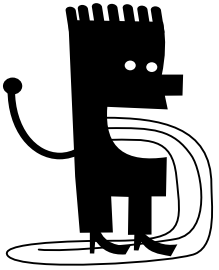
Mérito aún mayor si cabe es la argumentación que sustenta el lugar de *Los pasos perdidos* —mucho más que *El reino de este mundo*— como momento crucial para la autorreflexión carpenteriana en torno a lo que debe y no debe ser novelar en su tiempo y lugar. Para Acosta, *Los pasos perdidos* deviene otra dimensión, un capítulo en la narrativa americana de idéntico valor al que legó el alemán Thomas Mann con *La montaña mágica* a la tradición novelística europea.

El ensayo de Leonardo Acosta se lee con fruición, de manera retadora por el carácter polémico de su escritura y los mandobles que suelta a diestra y siniestra para demostrar sus fundamentos. He ahí otro motivo para celebrar: la restitución al ensayo cubano de su vocación apeladora, distante de los apacibles cauces de las monografías académicas. Al premiar este ensayo la Academia Cubana de la Lengua está dando una señal de su más viva condición. ▀

Pedro de la Hoz: periodista y crítico. Colaborador habitual de revistas culturales. Publicó en 2005 *África en la Revolución cubana: nuestra búsqueda en la más plena justicia*.

Ilustración: Darien

Pedro de la Hoz



Narrativa

cuento

El paño morado de una prolongada tristeza colgaba de los largos patios, de las cámaras abullonadas que formaban el palacio del obispado. En el centro el gran patio cuadrado parecía inundado de amistosas sombras desde la muerte de Monseñor. Los pasos fríos de los sacerdotes, que parecían contados por una eternidad que se divierte, lo atravesaban como el eco baritonal de un sermón fúnebre. Siempre había sido un palacio melancólico, no como son todos los palacios, sino con la melancolía que nos invade más que nos posee cuando contemplamos un surtidor de escarcha. Ahora era algo más que un palacio melancólico, una tristeza fuerte e invasora pesaba no como una sombra, sino como el crepúsculo que va quemando sus diminutos címbalos, sus últimas llamas ante la invasión de la lluvia tenaz.

El patio en el centro del palacio, y en el patio, esquinado, el loro. La humedad era imborrable: el que por allí pasaba después recordaba aquella frialdad en el calambre que ocupaba la punta de un dedo o que rociaba un buen fragmento de su espalda. Las paredes de aquel patio parecían intentar asimilar cada una de las lagartijas que manchaban su epidermis; gigantescos sumandos de colas de lagartijas habían depositado un blando tegumento parecido al sudor del caballo. Todo lo contrario sucedía en las plumas del loro: la humedad picada en uno de sus puntos por la tangente del rayo de luz producía un vicioso deslumbramiento.

La capa blanducha depositada en las paredes tendría el mismo espesor que lentas pisadas, en ocasiones rapidísimas, había ido depositando sobre el suelo. Estas pisadas tenían tanta relación con la aparición de ciertos pensamientos, como el desenvolvimiento de la figura en el tiempo. Si es un paso lento, fraguado laboriosamente, un pensamiento espeso, impenetrable, le va dictando casi en ondas marmóreas su continuidad inalterable. Cuando el paso se hace más ligero, el pensamiento se detiene, busca apoyarse en los objetos. En ocasiones no logra apoyarse, solo roza al pasar, o los roza tan solo con la mirada. Las cosas decisivas y concretas —la jarra con heliotropos o el pájaro que conduce al girasol en su pico rosado—, tendrían que ser barridas con el tacto. ¿Una mirada es insuficiente para congelarlos en su carrera? No es la mirada enteramente lineal la que los detiene, logrando solo producir una invisible malla que como el tufo del plomo detiene la oxidación de la sangre. El paso podía ser raudo, o casi inmóvil, pero las baldosas se contentaban con crujir como el misal que aun apretado levemente suena como la seda cuando el cuchillo la pulimenta sin rasgarla.

—«Las alondras del obispo»— exclamaban los muchachos cuando penetraban furtivamente en el patio. Después muy cerca formaban una turbadora conversación. De pronto, se apartaba lentamente uno de los muchachos como si sintiera que lo llamaban del patio del obispado. Era algún encargo: traería agua con limón, o iría un poco más lejos a comprar hilo morado. Dos o tres de esos ociosos donceles muy raras veces prorrumpían en el patio, pero el eco diciéndonos que esa visita no era deseada, se decidía a imponerles la separación. En realidad el patio estaba ocupado por tres misterios de indudable atracción: el eco, peligrosa divinidad, el loro y una jaula conteniendo las alondras del Obispo, situada frente a las babilónicas llamas que lanzaba el plumaje del loro. En la tarde, un hombre abundante de las células estrelladas que forman el tejido adiposo, con su voz como la de barítono castrado, abría la portezuela de la jaula. Alguna de las alondras, a las que los años de prisión habían casi cegado, permanecían inalterables, pero las más jóvenes buscaban codiciosas la luz. La más reciente de las alondras se apartaba de las que no deseaban salir de la jaula y del grupo más numeroso de las que se reunían para la hora de paseo que les concedía

aquel hombre gordo, rojizo, reiterado, que era como la caricatura que las sombras producían al apoyar sus pantuflas en los palios y en las cortinas moradas. La alondra marcada con un pequeño lazo amarillo para distinguirla de las demás, saltaba para posarse en los palos cruzados donde se apacentaba el loro. Era una fiesta veneciana, un paisaje de arrozales en Ceylán, el momento en que el sol se subdividía en tal forma que parecía como si los dos animales, uno al lado del otro, rodeados por un halo de agua tornasol, soltasen diminutas fuentes, donde la maravilla no fuese el líquido chorro ascensional, sino la ascensión de los peces ocultos en el mismo chorro.

Otras veces el peligro era inverso. El loro se introducía momentáneamente en el centro de la jaula de las alondras. Entonces todo el color se iba reconcentrando en un punto que aumentaba hasta reventar. A su alrededor cada alondra parecía nadar en su canto, prescindiendo de aquel bulto de tan mal gusto que el loro colocaba; colocándose en el centro de todas las alondras. Esto hacía que el que entraba con precipitación en el patio del obispado, dudase, sobre todo cuando el sol se entretenía en sus cegadores manotazos, de la verdadera situación del loro y de la verídica extensión del canto de las alondras.

Un día de atmósfera tibia el loro se mecía tranquilamente, cuando un grupo de muchachos penetró en el patio. El portero observaba con sus ojos de refracción acuosa. Era el intermediario entre la inmovilidad del palacio y las cosas que pasaban en la esquina o en el café de la otra esquina; primero que nadie sabía cuándo había habido una reyerta en el café El triunfo de Babilonia, o cuándo la policía, esto lo comentaba muy secretamente, se había llevado a dos muchachos que él conocía desde pequeños, por consumidores de drogas.

No era que fuera un hombre de aventuras, sus maneras lentas y circulares le impedían los largos paseos. Conocía su barrio como Champollion un papiro egipcio. Y en él se revelaba todos los días un maestro silencioso que podría desenvolverse gracias a que nadie sabía dónde estaba escondido ese enemigo delicioso. Inmóvil gustaba de contemplar cómo los más pequeños muchachos del barrio no se decidían a prolongar sus juegos, dejando en la misma mañana más sobrantes para las palabras transparentes, o las más rápidas comprensiones.

Aquel día los muchachos jugaban con un pequeño anillo de hierro donde habían engastado un pedazo de vidrio morado que la tarde anterior había saltado de una ventana, cuando esta había recibido la visita intempestiva de una pelota en cuyo interior sonreía una tripita de pato. Ya el portero estaba acostumbrado a verlos entrar en el patio, al principio muy despaciosos, como si siguiesen con el oído los pasos de una codorniz atravesada en su garganta por la tangente del rayo de sol, viéndose al fondo las tubas del órgano del obispado. A esa hora la luz luchando con la humedad lograba una matización violeta, morado marino, sumando por partes

desiguales una figuración plástica que le provocaría un sueño glorioso a un primitivo. Aunque el portero permaneció inmóvil, permanecer inmóvil era su ocupación

predilecta —gimnasia difícil a la que únicamente había llegado después de haber vigilado durante más de veinte años el patio del obispado. Se había dado cuenta de que algo raro se hinchaba ante sus ojos, por lo menos su cara reflejó la extraña sensación que se apoderaría de ella el día en que leído el testamento del Obispo otorgándole un chapín, o aquellas flores de oro, que él sabía que no eran de oro, pero que colocadas en las paredes de su alcoba vinieron a ser como la pelusilla suave de una mano que nunca le había envuelto en las pesadillas ni en la más comúnicas venturas.

Le poseía la agradable visión de que los muchachos no penetraban en el patio más allá de aquel punto invisible pero nunca cambiable en el que de pronto retrocedían y partían hacia la calle. Para su vida serenísima un pellizco adquiriría la dimensión de un globo de fuego y una jarra que oscilara y cayera como un volcán que le hacía pensar con espanto sagrado lo que se derivaría si él hubiese tenido familia en esa no precisada ciudad italiana.

Pero no solo prosiguieron su marcha, sino que a partir de aquellas columnas de Hércules de su prudencia, su marcha adquirió una finalidad determinada por días de anteriores meditaciones. Dos infantes se destacaron del grupo. Dispensadme esta descripción rápida e imprecisa. Uno de ellos existía tan solo por sus ojos que parecían fijarse constantemente

en el vértice de su ángulo de visión, pero aunque su haz de rayos visuales —cuya esperada coincidencia le comunica una espléndida alegría al trabajo de los ópticos—, convergía en el punto apetecido a semejanza de todos los humanos, los haces en este caso especial estaban tan tensos que sufrían la influencia de la oscilación impuesta por la marcha. De tal manera que como sus pasos eran incesantes y violentos las necesidades de la carrera, sus miradas parecían de continuo agitadas y refractadas. Cosa para ser vista pero difícil de comunicar, muy semejante a los temblores que una pequeña caja de cristal, llena de alfileres y agujas, aun situada en la última pieza de la casa, siente cuando pasa el tranvía. El otro muchacho existía por su voz, de igual calidad que la perfección de sus años, un tanto burlona con la indecisión, con la falta de continuidad de la voz de los adolescentes. Voz que no parecía producida por las entrañas, sino por los extraños oficios de la fluidez de un río breve y domesticado aunque se sabe de ajena y misteriosa pertenencia. El portero continuaba inmutable con la misma pesadez de la nube que mezcla a dosis iguales el barro y el esmalte blanco. Al principio los muchachos lo miraron de reojo, ahora lo colocaban en la categoría de la verja pintada de blanco para los bautizos, o de los escaparates toscos donde se guardaban las casullas de los días de ceremonia mayor, una de ellas, de seda blanca combinada en tal forma con hilos plateados que producía al ser contemplada una sensación cremosa, enviada por León XIII. Los dos muchachos ya no miraban hacia atrás, empezaba una labor donde la punta de los dedos estaba impulsada por la rapidez de las miradas. Junto con el anillo de hierro enarbolaban una finísima tira de lino.

Rápidos los dedos apresaban las paticas del loro que estaba en su trono de mediodía —las dos maderas cruzadas eran suficientes para construirle un albergue señorial—, ostentando una siesta impenetrable, único momento en el que no miraba la jaula de las alondras, para poner allí después de todo un poco de necesaria confusión. Mientras uno de los muchachos procuraba estirar la fina pata de loro, el otro lograba hacer un lazo con la tira de lino de donde pendía el anillo de hierro. Miraban al portero no para ser impedidos, sino para comprender qué haría después que ellos se hubieran retirado. Permanecía el portero inmóvil, sin asentir ni reaccionar. No se sonreía, pero tampoco se levantaría para sujetar entre sus manos aquella bruñida pata de loro y deshacer con una grasosa decisión, toda la labor breve pero conducida por una graciosa indecisión. Unos golpes leves, una mano que convierte en escala las paticas apresadas, cae el anillo de hierro y la tira de lino lo retiene. Significaba ese pequeño lazo en la vida del loro una perspectiva ilimitada. La tira de lino del loro se había enroscado en el palo que lo sostenía, adquiriendo una nueva feria de diversión. Daba un pequeño salto aventurero, y caía en tal forma que el anillo de hierro se le introducía en una de las patas, mientras que con un golpe de ala lograba asirse totalmente de la tira. Era un movimiento violento, no lo podría prolongar mucho tiempo, pero se podía observar que tenía el loro un regusto en aventurarse, en acometer aquella pequeña travesura. Con ese pequeño riesgo borraba la monotonía de las tardes, pues el sol en constante refracción sobre las plumas del loro, provocaba breves incendios de coloreada plenitud, que le impedían quedarse adormecido, sin que instantáneamente viese cómo precisos alfileres venían a revolver primero —cartografía impresionista—, y a clavarse después —estructurada saeta del Chirico—, con la precisión de un corolario en una tumba de hielo, más que en la carne, en aquel delicioso abultamiento que rodeaba el globo óptico del loro. Se encogía con movimientos tardos que solo el calor tornaba disculpable, caía sobre la pequeña tira de lino, de la misma manera que un anciano cuya adolescencia transcurre entre elegante competencia de natación y que ya en la hora de su muerte al apoyarse en la eternidad, le naciera una vejiga natatoria que favorecía su entrada en un mundo desconocido pero suavizado por el recuerdo de sus gestas marinas, de tal modo que su alma no sentía la violencia de la despedida de su cuerpo, si no siguiese apoyándose en un punto intermedio de líquido equilibrio y buscando un punto final de reposo en la misma y última dirección de la ola. Uno de sus atrevimientos más vistosos, mostrado casi siempre antes de irse volando a la jaula de las alondras, consistía en dejar repentinamente el tosco trapecio en que se apoyaba, buscando alcanzar el anillo que colgaba de la tira de lino. Cuando lo realizaba lo apretaba entre sus dedos y prorrumpía en un

El patio morado

José Lezama Lima

grito mate. A causa de la sacudida nerviosa perdía aislados grupos de plumas, pero lucía con obstinación furiosa el anillo apretado, y después desentumecía, lo soltaba como si sus dedos se hubiesen rodeado de un fango blanco, y esbozaba, desinflando sus plumas un gesto de entonada satisfacción. Otras, las menos, no lograba que al cerrar los ojos y saltar sus dedos apresaran el anillo, cayendo al suelo, marchándose cubriendo la silenciosa ebullición de sus plumas de escoriaciones, de adherencias arcillosas, como si de pronto desapareciese en una civilización antigua el culto al sol porque unos guerreros enanos y zambos, distrajesen sus noches fabricando unos ídolos con el fango sagrado de un río ancestral.

Pero manchadas sus plumas, sonando como la palabra de un reloj su risa espesa de delantal con viandas groseras, tendría que salvarse en el collarín de carne fatigada que rodeaba su ojo, ya que al refractarse con la tangente del rayo de sol, avivaba el carbunco de sus plumas, logrando el rebrillo necesario para producir la visión. Su ojo de carne desgastada y venerable, el alba de sus plumas que aún guardaba adheridas gotas de fango, hasta el momento en que las patas se crispaban, eran su lujo principal. Y de pronto el genio solar pulverizando, destruyendo momentáneamente aquella ave sin gracia, transfigurándola, quedando tan solo después de ese deslumbramiento su nariz que cae y sus dedos crispados que han fracasado de nuevo, que no han encontrado en el abismo el anillo de asidero. El mismo sol al lanzarse sobre unos rastros que crecen en las paredes del patio, produce un círculo donde predominan paradójicamente los colores de la humedad, acentuando los islotes violetas, pequeños pinares y florecillas de alambre pascual.

Así continuaba aquel juego y así también todos los días visitaba el café de la esquina, a una hora especial alejada de las vulgares del desayuno o de la merienda. El hombre que sin ser leproso se tapaba la cara con un periódico; el que realizaba el milagro extraordinario, pero cotidiano y humilde de ingerir el líquido posando sus labios sobre un cristal; el que intentaba leer el periódico por encima del hombro de su vecino, sacudiendo indolentemente la ceniza de su cigarro sobre una consumida taza de café; el que cuenta mentalmente los pasos de un balcón cerrado y pregunta la hora con sílabas largas. Todos juntos en una hora especial convirtiendo el vulgar café de la esquina en el barco fantasma o en el trirreme, que con la proa incendiada, hace más de cien años que continúa su travesía.

Atravesaba el patio, la rapidez con que lo hacía borraba la sensación de deslizarse, lo que recuperaba por el silencio con que ganaba la gran puerta, aumentándola después cuando ya en la calle no entornaba los ojos ante la soberbia de la luz.

Seguía su deslizamiento ante la tediosa linealidad de la calle que se insinuaba frente a él, pero no sentía ningún afán de apoderamiento, de justificación.

Llegaba hasta el café. Los extraños y divertidos personajes que allí se encontraban no se movían ni estaban ansiosos de integrar nuevas combinaciones. Helados, muertos dentro de un témpano, podían parecer vikingos, bretones, normandos, que seguían los rasgos en la nieve de una expedición perdida. El hastío formaba la niebla espesa y metálica y la ceniza que se fracturaba del cigarro igual podía ser una orden de muerte, que una manera brusca de abandonar aquella piedra del hastío, en un lago de fango blanco. Entraba el portero en aquella inmóvil fauna, cambiaba unas palabras rápidas con el hombre que servía y penetraba de nuevo en el patio. En ese momento el loro lucía sus ojos blandamente cerrados y dos niños de túnica bermeja penetraban en el patio para ver furtivamente el lenguaje de las manecillas del reloj. Extraño personaje que también ocupaba aquel patio, pero con una solemnidad tan superficial que nos gana la mención, pero no la mención honorífica que reservamos íntegra para el loro y para el portero, frenético amante de los secretos inútiles.

A veces en sus pasos demasiado ligeros se esbozaba la sombra de una expiación. Sus vesperales excursiones al café estaban unidas a un deslumbramiento: a una hora fija esperaba un blando cometa amable.

Un suave crujir de sedas y morados rebrillos y por la escalera lateral descendía Monseñor.

En ocasiones el descenso era solitario, pero casi siempre algún acompañante obstinado en cuchichear al oído de su Eminencia le acompañaba. Al pasar por su lado, él se curvaba radicalmente. Monseñor, con una voz semiapagada, le decía: «Puedes ir». Esas palabras lo impulsaban, no se ponía en marcha hacia el café con el paso mascullado de las otras ocasiones cuando esa palabra no caía en sus oídos agrandándose como el apacible ocio de una flauta. Cuando se acercaba el atardecer, esperaba siempre esa visión. Se repetía con continuidad esa sensación tibia y perfecta, y entonces su intranquilidad se mantenía pensando en los días desolados y venideros cuando Monseñor pasaría por su lado sin decirle la frase que lo colmaba. Dos o tres días en que la para él cegadora visión olvidaba decir su frase, y el día en que la oía de nuevo le parecía que entraba en un sublimado paraíso regalado. Pero esa visión llegaba a límites extremos y curiosos, cuando coincidía con la entrada del loro en la jaula de las alondras. Llegaba entonces con el «puedes ir» pegado a la oreja como una tapa sometida a las leyes de la ebullición, al café de la esquina. Esas sensaciones superpuestas al principio, y después agitadas y confundidas, le producían la agradable atmósfera de vivir un secreto inexistente, sin principio ni fin, rocío o grosera adherencia, bastante a producir en el dormido una locuacidad progresiva y peligrosa, hasta que lentamente vuelve a caer en su clausura de interminable extensión.

Ya era la tarde y el portero se dirigía de nuevo al café de la esquina, que era, como ya dijimos anteriormente, para un portero guardador del patio morado de un obispado como convertirse en el tripulante último del buque fantasma. «Puedes ir, café de la esquina, tira de lino, anillo de hierro», se habían convertido en él en ásperas y zumbadoras mitologías, en carretas trasladadoras de ciudades. Aislaba siempre la magnificencia de ese «puedes ir», como un filósofo que subraya el acierto de los patronímicos homéricos: «el domador de potros, el de la larga nariz, el que ciñe la tierra». Vio cómo por el extremo de la calle avanzaba una inundación, que los infantes furtivos que entraban en el patio a ver la hora o a colocar en la pata bruñida del loro la tira de lino, se zambullían, saltaban, parecían ir desarrollando la inundación, prolongándola en fragmentos menos peligrosos, o ya peinando las aguas que avanzaban,

levantaban cortos remolinos. Abrió la boca al sentir la extraña descarga que receptaba y se desplomó. Ágiles y silenciosos los muchachos lograron arrastrarlo hasta la gran puerta que protege el patio morado. En la otra esquina otro grupo se reía lenta y suficientemente. Después por la noche lucía en las habitaciones inferiores la iluminación que era de ritual. Solamente lograron encontrarle una manta ya vieja, que sin haber sido nunca usada parecía haberse consumido en muchos otoños secretos.

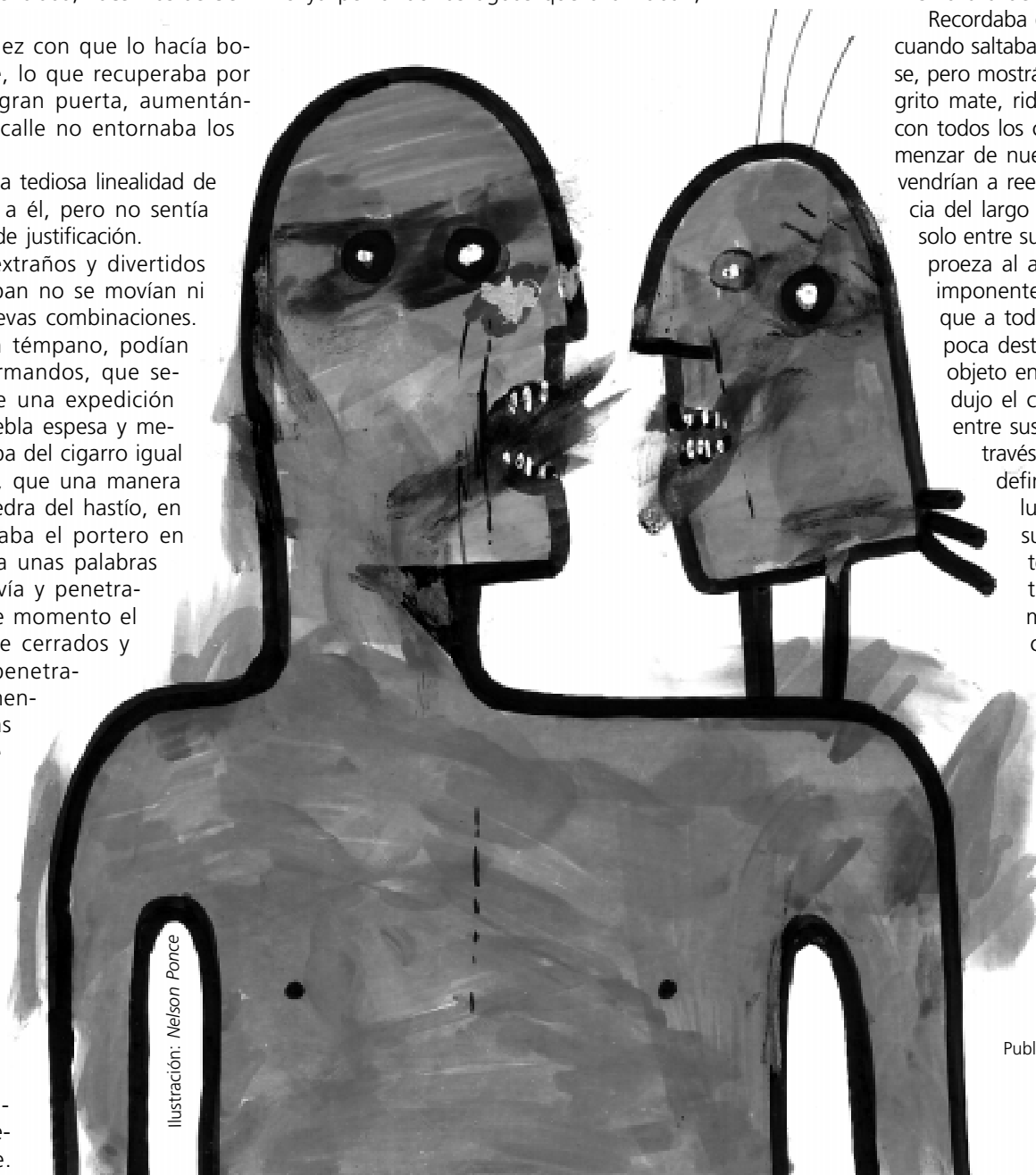
Pero fue otra la suerte de la cotorra. Sus miembros se desperezaron, aún más crujieron algunas articulaciones. Creía que su fuerza para el vuelo solo le duraría lo suficiente para llegar hasta la jaula de las alondras. La inundación avanzaba sin sobresaltos, ocupando el gran molde que le estaba señalando, con la misma tranquilidad con que un artesano vierte sin medidas previas la suficiente cantidad de bronce en el molde que va adquiriendo la curvatura de un brazo o el torneado de un pie que puede ser de una Diana o de una galga rusa. Las nubes eran impulsadas por un viento que las obligaba a tomar figuras groseras: un coche, un establo, una barcaza de Sorolla. El viento que al llegar al patio del obispado se arremolinaba y parecía jugar con los manteos, convirtiéndolos en la tienda de un circo visto el único día del año que el elefante furioso rompe todos los postes sostenedores, descansando después en una inconfundible calma, sin ver siquiera los destrozos causados. Una estremecida potencia recorría al loro otorgándole un poderoso don de vuelo. Durante tres noches la impulsión no cesaba, sin contemplar siquiera que ya solo volaba sobre una extensión ocupada por un cono de rocas y sobre un mar apagado donde las olas se sucedían a las olas como los invisibles lamentos de una naturaleza enfriada. El ave sin gracia caía en el momento en que la envoltura de la ola la recogía suavemente.

Todo parecía indicar que aquella sucesión de elegantes curvaturas la depositaría en un banco de arena hasta el final de sus días. El cuerpo de la cotorra un tanto relajado por la violencia frenética de la marcha impuesta, había perdido sus coloraciones y se había declarado impotente para refractar la esbeltez del rayo de sol. Calzaba de su pata, más morada por la falta de circulación que bruñida por el cuidado del portero, la misma tira de lino que sostenía el mismo anillo de hierro.

Recordaba que había sido un sostén y un inicio de juego cuando saltaba para apresar en sus dedos el anillo, cayéndose, pero mostrándolo en otras ocasiones acompañado de un grito mate, ridículo y aplastado, mientras su ojo se irisaba con todos los cambiantes de una furia tenebrosa. Podía comenzar de nuevo su diversión, solo que las rocas en torno vendrían a reemplazar la jaula de las alondras. La experiencia del largo vuelo le acuciaba la temeridad. Sostener tan solo entre sus dedos el anillo de hierro le parecía pequeña proeza al alcance de cualquier Walhalla. La decoración imponente exigía la variabilidad respetable, un hecho que a todos convenciese. Dio su salto de siempre, con poca destreza y estirando sus dedos para aprisionar el objeto en la brevedad de aquel espacio saltado, introdujo el cuello en el anillo, y como antes en apretarlo entre sus dedos, quería ahora el garbo de su cuello a través de aquel límite de hierro. Sus músculos, sus definiciones, la brevedad de su cuello tenía que lucir aquella última adquisición. Pensaba que su cuello estaba hecho para el anillo, dada la tendencia de sus patas para crisparse. Aquella tramoya wagneriana hecha con grandes armaduras de cartón requería el sacrificio de su cuello para atrapar el anillo caído.

Como un rey que se inclina quedaría el anillo en su cuello. No resonó el acostumbrado grito mate después de cada una de sus proezas. La curva del oleaje fue modificada por la ola siguiente, conduciendo el cuerpo inservible del ave retadora, depositándola en el coro de las rocas. La continuidad indeterminable de la espuma en aquel confín frío e inanimado ha venido a reemplazar a la jaula de las alondras que antaño atolondrara el loro, manchando la callada perfección que de noche lucía el patio del obispado. ▀

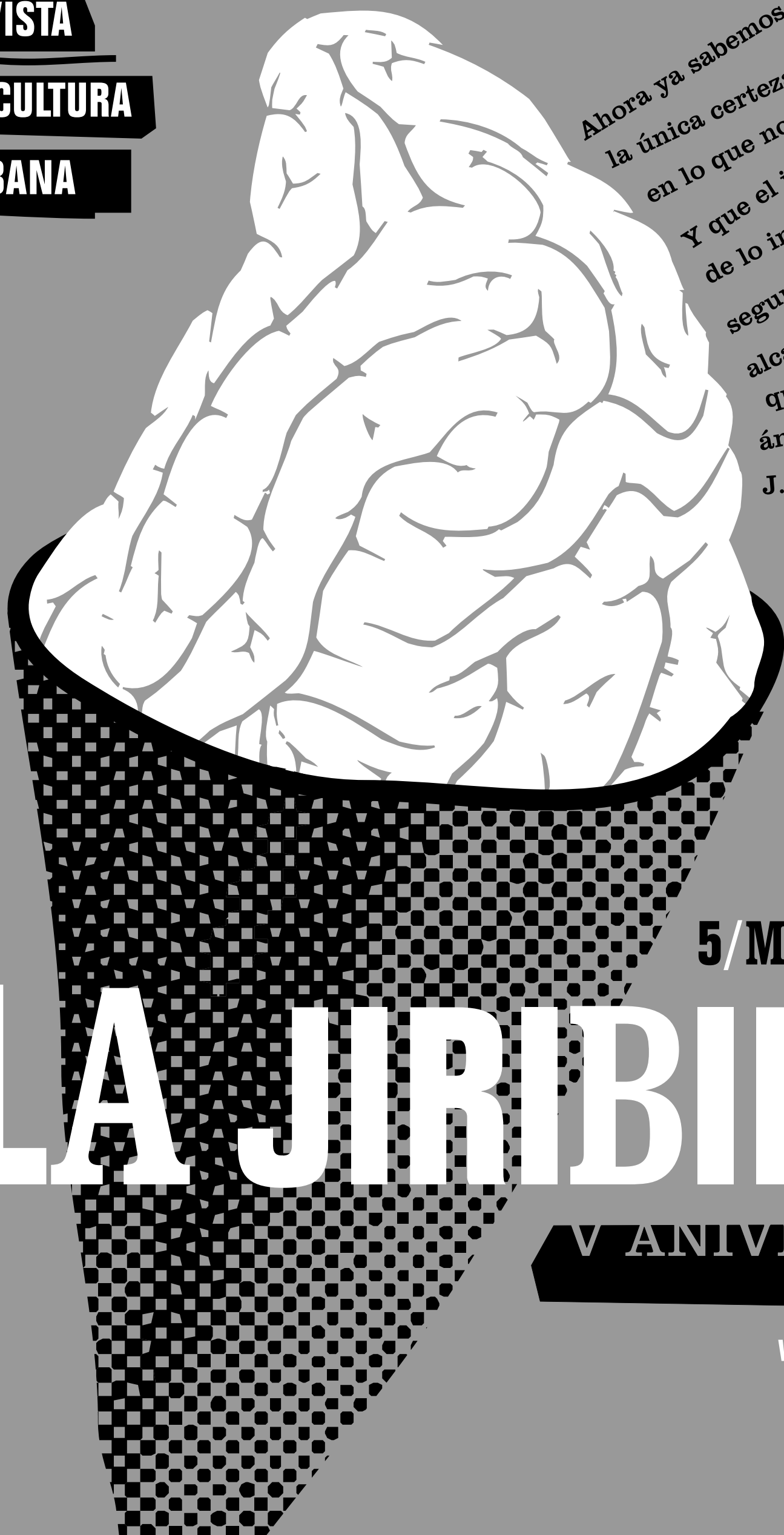
Publicado por primera vez en *Espuela de Plata*, febrero, 1941.



REVISTA

DE CULTURA

CUBANA



Ahora ya sabemos que
la única certeza se engendra
en lo que nos rebasa.
Y que el icárico intento
de lo imposible es la única
seguridad de que se puede
alcanzar, donde tú tienes
que estar ahora,
ángel de la jiribilla.
J.L.L.

5/MAYO/2006

LA JIRIBILLA

V ANIVERSARIO

WWW.LAJIRIBILLA.CO.CU

WWW.LAJIRIBILLA.CU

