

## DOSSIER

# { VIRGILIO PIÑERA }

• « ¡ | < ♟ > | ' ! » •

# \* [ PEDAGOGÍA, HISTORIA, SOCIEDAD GRAZIELLA POGOLOTTI ] \*

• • • ¿ / < ♞ > \ ' ? • • •

# ~ ( ENCUESTRO CON... AMBROSIO FORNET ) ~



«Todos se ponen serios cuando el timbal abre la danza. Solamente el europeo leía las meditaciones cartesianas. El baile y la isla rodeada de agua por todas partes: plumas de flamencos, espinas de pargo, ramos de albahaca, semillas de aguacate.

La nueva solemnidad de esta isla.  
¡País mío, tan joven, no sabes definir!»

Virgilio Piñera: «La isla en peso»  
En: *La vida entera*. La Habana, Ediciones Unión, Colección Contemporáneos, 1969, p.27.



## Dossier

- 3 Virgilio Piñera: discutido, marginal y adelantado  
NORGE ESPINOSA
- 6 Cuando Piñera ya era Piñera: Virgilio en *Espuela de Plata* y *Poeta*  
CIRA ROMERO
- 7 Piñera traductor  
DAVID LEYVA
- 8 La poesía de Virgilio  
ENRIQUE SAINZ
- 10 Valoraciones  
CINTIO VITIER, MARÍA ZAMBRANO, ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, RINE LEAL, FINA GARCÍA-MARRUZ

- 11 Cuento sin título  
VIRGILIO PIÑERA
- 12 Pedagogía, historia, sociedad  
GRAZIELLA POGOLLOTTI
- 14 El complejo de la rumba  
MARTHA ESQUENAZI

## Encuentro con...

- 16 Ambrosio Fornet  
El primero entre sus iguales  
HELEN HERNÁNDEZ, YINETT POLANCO, MABEL MACHADO Y ABEL SÁNCHEZ

## Poesía

- 19 Secreto del espía / Paseo del caballo / El Hechizado / Nadie / Para ti / Testamento  
VIRGILIO PIÑERA

## Papeles de vuelta

- 20 Opciones de Lezama  
VIRGILIO PIÑERA

## La crónica

- 21 Los perros y la lupa  
AMADO DEL PINO

## La mirada

- 22 *Herejes del vacío*: Representar lo irrepresentable  
SANDRA SOSA

## En prosenio

- 24 Quince razones para celebrar a El Ciervo Encantado  
VIVIAN MARTÍNEZ TABARES

## La butaca

- 25 Cine en blanco y negro. El supuesto redescubrimiento de *The Artist*  
MABEL MACHADO

## Libros

- 26 Félix Varela y Morales, exilio y obra religiosa  
ANA M. SUÁREZ DÍAZ

## La otra cuerda

- 28 Grupo Moncada: Defendiendo una ética durante 40 años  
GUILLE VILAR

## La compactera

- 29 Liuba María Hevia: *Ángel y habanera*  
JOAQUÍN BORGES-TRIANA

## Narrativa

- 30 Mi Buenos Aires querido  
JORGE ÁNGEL PÉREZ

## Cartel

- 32 Concurso «Por la Diversidad». Selección del jurado  
JORGE LUIS FERNÁNDEZ

## Secciones



**Dirección editorial:**  
Nirma Acosta

**Edición:**  
Roberto Méndez  
Yinett Polanco

**Redacción:**  
Helen Hernández  
Martha Ivis Sánchez  
Mabel Machado  
Abel Sánchez

**Corrección:**  
Odalys Borrell

**Diseño:**  
Víctor Junco  
Alejandro Rodríguez

**Realización:**  
Isel Barroso

**Webmaster:**  
René Hernández

**Análisis de información:**  
Yunieski Betancourt

**Correspondencia:**  
Madelín García

## Consejo de Redacción:

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

Calle Sta. no. 302 esq. a D,  
Vedado, Plaza de la Revolución,  
CP 10400, Cuba.

Impreso en los Talleres  
del Combinado Poligráfico Granma

ISSN 2218-0850

☎ 836 97 80 al 82  
✉ lajiribilla@enet.cu  
www.lajiribilla.co.cu  
www.lajiribilla.cu

Precio: \$1.00





Ilustraciones: Alejandro Rodríguez Fornés

El centenario de Virgilio Piñera, quien fuera dramaturgo, narrador, poeta, novelista, ensayista y traductor abre, para los estudiosos de su obra, un esperado paréntesis. Los homenajes se iniciaron en enero con el estreno de *Aire frío*, por la Compañía Argos Teatro, seguido por la presentación en la Feria Internacional del Libro de los primeros volúmenes de su obra, que formarán parte de una colección que reunirá sus novelas, cuentos, poesía y la hasta ahora inédita selección de su correspondencia: *Virgilio Piñera de vuelta y vuelta*, compilada por Roberto Pérez León.

Al ganador del Premio Casa de las Américas con *Dos viejos pánicos* se le recordará a través de puestas teatrales a cargo

de Teatro de la Luna, con *Los siervos*, *El álbum* y *La boda* y coreografías de la Compañía Rosario Cárdenas como *María Viván* y *Las siete en punto*. El Pequeño Teatro de La Habana llevará a las tablas *El flaco y el gordo*, en versión de José Milián y en junio se repondrá la *Electra Garrigó* que el Ballet Nacional de Cuba estrenó en 1986. Ese mismo mes, del 19 al 22, se desarrollará el Coloquio Internacional Piñera Tal Cual, y a finales de año se presentará la multimedia *Todos los Piñera*. *La Jiribilla* se inscribe en las celebraciones por esta primera centuria de Virgilio con un dossier que intenta iluminar algunas de las zonas más conocidas y otras menos abordadas de la creación de este hombre que llevaba «la isla en peso».

# Virgilio Piñera: discutido, marginal y adelantado

Norge Espinosa



**P**or encima de cualquier consideración, dictada por sus fieles o sus enemigos, Virgilio Piñera aparece en la memoria y en las actas de la literatura cubana como un hombre de destino teatral. Un carácter que traslada a todo lo que toca una percepción histriónica, una noción dramática, para demostrarnos, por encima de todo, el ridículo que somos cotidianamente, y cómo los actos rutinarios nos van condicionando, nos van llevando a ser ese ridículo que nos dice que vivir puede carecer de sentido.

Me gustaría que Piñera en esta intervención, se dejara ver no como un gran escritor, sino como dos cosas esenciales que fue: un marginal y un adelantado. Al final de su vida, se reveló como la esencia que era: un escritor solitario que, a pesar

de haber formado parte de algún grupo literario, como Orígenes y su célebre revista, o el grupo Ciclón al cual alentó más tarde para justamente enfrentarse a Orígenes, y crear un ejército de jóvenes autores a los que empujó a entrar en la batalla, era consciente de su destino, de la idea que él mismo en tanto negador, francotirador, opositor *per se*, se hizo como destino, a sabiendas de que ello lo condenaba a una inevitable carga de soledad. Esa soledad que se va volviendo un tema recurrente y reaparece con golpes y ráfagas devastadoras en su poesía final, en la cual, como Lezama, trata de llenar con palabras la ausencia y la espera que lo acosan. En tal estado supo reconocerse como una figura que sabe llevar la carga de quien sopesa la

culpa o la gracia de haber estado en el mundo para decirnos algo diferente sobre lo que somos, y eso conlleva un estado de apartamiento, una condición de marginalidad que tarde o temprano deja su marca de ceniza en quien se atreve a tanto.

Supo que como artista, como escritor, como persona de una sensibilidad y una agudeza tan singulares, no podía escapar de esa suerte y desgracia: la de no saberse un rostro en la masa de lo común.

A diferencia de lo que podrían ensayar otros autores, tal demarcación no opera en él como un acto de soberbia, antes bien, lo obliga a regresar pesadamente a su oficio, a sabiendas de que cada pena, decepción, alegría, anécdota

o anhelo tendrá que convertirse en una página, en un puñado de palabras que justifica su existencia ante los demás rostros de su tiempo.

Por ello, si recorremos lo que escribió desde sus primeros esbozos hasta los manuscritos editados póstumamente, puede comprobarse de qué modo se va difuminando lo literario en lo vivencial. Piñera es un autor que se confiesa constantemente, que quiere ser «él», Piñera, en tanto persona y personaje, el centro de lo que percibimos al leer sus párrafos o sus versos. Pero no hay que ser ingenuo: lo hace a través de un constante juego de máscaras, de la búsqueda de un doble al que hacer padecer en efígie lo que su cuerpo sueña o desprecia, lo convierte y nos convierte en un espejo que tendrá que reaccionar ante



sus pesadillas más sublimes o macabras. Y más, supo que desde la amargura y el escepticismo podía extraer de tal fatalidad un signo provechoso para el futuro en que imaginaba a sus lectores. A los lectores de Piñera que somos, ahora, nosotros.

En ese apartamiento, Piñera encuentra las fórmulas de su marginalidad. Lo hace desde el arranque mismo de su obra, y al final de su existencia, el Destino se habrá cumplido en un ciclo cerrado, a la manera de los que él imponía a los personajes de sus mejores cuentos y obras teatrales. Si en esos momentos iniciales ser diferente es una decisión de estilo, una norma a la que se apega para convertirse en el crítico implacable, dueño de un verbo frío y filoso, como lo ve Cintio Vitier; la década de los 70 lo despiden como sombra en vida, muerto civil que bajo los recelos de ese instante, se ha afantasmado del mismo modo que algunas de sus propias invenciones. Va perdiendo partes (su rol como figura pública, su voz en tanto intelectual, su poderío como dramaturgo representado), y acaba reducido a un oscuro traductor que tiene que hablar con la garganta e idiomas de otros: un húngaro, un vietnamita, un escritor africano.

Puede decirse que toda su existencia fue una especie de *training* para esa suerte de nirvana à rebours, pasando por períodos en los que fue también discutido, negado, censurado, alejado del canon por aquellos que se creían en la misión o la capacidad de establecerlo.

Se impuso a tales cosas desde una conciencia ética, lo cual en esos mismos ámbitos lo destacaba aún más. La honestidad fue el espejo en el que se miró para

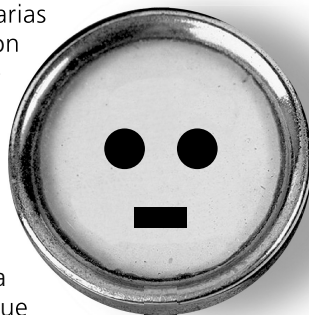


hallar las muecas y los estertores que sacuden de vez en vez a quien lo lee, porque como pocos escritores cubanos supo encontrar en esos juegos de silenciamiento una mayor razón para su terquedad, para ejercitar sus resistencias.

Alzó broncas literarias

con la misma intensidad con la que proclamó chismes, enredos, bretes y chanchullos desde ese papel de agitador, «loca negadora» dirían algunos con el máximo desdén. Pagó tales arrebatos con prohibiciones, estampidas, salidas teatrales a tono con el *aria di bravura* que fue para él la defensa de lo literario como una verdad intachable y que entonaba ante ese pequeño mundo literario cubano al que miró siempre con escepticismo, listo para asestar un golpe de sarcasmo allí donde creía ver laureles dormidos, pompas fáciles: la oreja de lo provinciano asomando en festines de juego floral, en los que un

poema como «La isla en peso» no obtendría el premio nunca por atreverse a recordarnos la elementalidad que somos, aun, en este país que tantas décadas y conflictos y traumas posteriores a aquel 1943 en el que vio la luz ese poema extraordinario, seguimos dependiendo de un concepto demasiado romántico de lo que creemos ser, y faltan aún proyectos de suficiente solidez como para que, despertando de ese sueño, hallemos el País



que tras esa ilusión verdaderamente nos corresponde fundar y asegurar en términos progresivos.

Oponiéndose a ese ideal de Nación que imaginaban nuestros próceres, nuestras figuras patrias: Varela, Martí, los pensadores del XIX y los polemistas y pedagogos de inicios del siglo XX, Piñera despliega su maniobra desacralizadora, porque intuía, para decirlo rápido y mal, que el cubano aún piensa más con el cuerpo que con sus ideas o sus ideales, y que las urgencias primarias son todavía entre nosotros más poderosas que las grandes proclamas que en tono mesiánico pretenden guiarnos a ser un ejemplo tan cristalizado.

Esa tensión entre el espíritu y las fuerzas del cuerpo se dejan ver a lo largo de toda su obra, sostiene *La carne de René*, su más lograda novela, o en numerosas piezas teatrales donde los personajes luchan físicamente entre sí, como en *Una caja de zapatos vacía*, o niegan ser el que han dicho ser, como en *Falsa alarma* o *Los siervos* para acabar convirtiéndose en los opuestos que negaban, como en *El flaco y el gordo* o *La niñita querida*. O se fingen muertos, en *Dos viejos pánicos*, para pretender burlar la vida y sobre todo las consecuencias del hecho siempre complicado de actuar la Vida.

Piñera nos dice que es imposible eludir las consecuencias, nos recuerda que vamos cometiendo un acto tras



otro y que eso desencadenará otros, contaminándonos, haciéndonos prisioneros de tales consecuencias. Y si esos actos han sido dictados por la hipocresía y la doble moral, terminaremos siendo víctimas de nuestras propias convicciones y cobardías, siendo responsables de un

Destino en el que ningún Dios interviene. Porque tal vez no haya Dios, dice Piñera. Aunque lo dice desde la cultura, lo cual es siempre una posibilidad engañosa.

En cuanto a su condición de adelantado, no hay que olvidar que para Piñera ese privilegio también era entendido como fatalidad. Lo reconoció en el prólogo a su *Teatro completo*, reconociendo que de poco le había valido, en estas tierras caribeñas, imaginar diálogos del

teatro del absurdo poco antes de que Ionesco lo hiciera en París. Sin embargo, a la agudeza con la cual pergeñó páginas que sonaban estridentemente según el gusto de sus contemporáneos, debemos la señal de alerta que nos es todavía útil para identificar el yeso que se disimula como mármol, el

vacío de ciertos gestos que aún abundan en nuestra literatura, en todo nuestro ámbito, no solo el cultural.

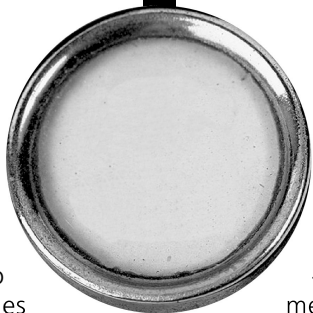
Su capacidad para recibir los síntomas no solo estéticos, sino el temblor que podía ganar temperatura en la calle, se multiplicará cuando se publiquen las crónicas que bajo el seudónimo de El Escriba redactó para *Lunes de Revolución*: son un capítulo esencial de ese Piñera al que hay que ver con ojos menos cercanos a los del estereotipo, y que nos revelará la velocidad de su



pensamiento, en plenitud, en lo mejor de su época más reactiva. Se adelantó al absurdo, al teatro de la crueldad, para que sus lectores futuros lo reconocieran como extraño profeta en el trópico. Un profeta acaso venido a menos, pero de revelaciones deslumbrantes.

Léanse ciertas escenas de obras como *Los siervos*, o su delirante relato «Concilio y discurso» para que se entienda de qué manera Piñera nos imaginó en una Cuba que es escenario y a la que quiso aportar no pocos golpes de efecto. Eso, insisto, también lo coloca en un plano marginal. Su habilidad en términos de progresión le hizo siempre dudar de la posteridad. Juró, poco antes de morir, que alcanzaría los cien años de existencia. Lo ha logrado de un modo más sutil para seguir diciéndonos revelaciones tremendas.

Nada de ello lo ha librado de ser eternamente discutido. Lo fue prácticamente desde su irrupción, y esas furias van a perseguirlo sin misericordia. El estreno de *Electra Garrigó* le costó diez años de silenciamiento: la prensa oficial de la época se negó a mencionarlo, cobrándole en mutismo la altura de sus atrevimientos. Aún hoy he escuchado a jóvenes dramaturgos confesar que detestan a Piñera, que anhelan dejarlo muerto ya como modelo, aunque sus propios esfuerzos no consigan siquiera la mitad del impacto que Virgilio provocó con sus piezas más endebles. O se le intenta arrebatar el espacio de poder e influencia que dejó precisado en la dramaturgia mediante argumentos que más que un criterio sólido, anhelan desterrarlo desde una negación



vacía, como pretende el autor de un artículo aparecido en un número de la revista *Unión* fechado en 2009, aduciendo que en toda su producción hay solo dos obras de «alcance y verdadera dimensión: *Electra Garrigó* y *Aire frío* tiene puntos a obje-

tar». La ingenuidad de tal ataque, que propone estimar de mejor modo, convirtiendo en dispositivos antiipiñerianos a Carlos Felipe y José Triana, olvida la manera en que Piñera mismo engloba y discute los modelos de esos y otros dramaturgos, y que él, autor siempre en movimiento, rechazaba la idea de una helada perfección, para saberse más interesante como fenómeno inquietante. Por no recordar que también esos otros autores, dueños de piezas de indudable interés, no carecen de «puntos que objetar»<sup>1</sup>. Una pieza de Piñera vale por dos o más de muchas de las que firmaron sus contemporáneos porque no se limita a ser simplemente teatro: son provocaciones que el escritor, desde un ejemplar trabajo crítico hacia sí mismo, lanza a sus rivales vivos, muertos y por venir, devorando lo mismo a Sófocles que a los riesgos del *happening*, replanteando la tradición que él mismo construye desde la perspectiva de una sucesiva destrucción desde la cual nos seguirá retando.

Varios directores han demostrado que aun las obras menores de Piñera,



llevadas a las tablas con soltura e imaginación, son mucho más intensas que las más logradas de aquellos a los que algunos querrían oponerle. La lectura cabal de su *Teatro completo* debiera incitarnos a pronunciar algo más que

gustos personales. Recordemos de qué manera tan enfática insistía en que lo leyéramos dentro de sus propias claves, y no en vana oposición a otros nombres reverenciados, en un tú a tú que ya el tiempo ha negado a Shakespeare o a Ibsen, pero que él, en tanto autor (casi autor teatral se identifica, se margina para no saberse parte de una corte ya congelada), exige como respuesta inmediata. En ese desafío estaba él emplazado ya desde 1948, cuando firmaba sus artículos en la revista *Prometeo*. Y aún esas páginas no se han releído lo suficiente.

A las seis de la mañana, cuando la ciudad que podía entrever desde su balcón apenas comenzaba a despertar, Virgilio Piñera se levantaba para escribir. Los vecinos de su apartamento, en 25 y N, deben haberlo detestado por esa insistencia en teclear a hora tan impropia, sin saber que ese hombre viejo, flaco, desgarrado escribía para los lectores que hoy procuran los tomos de su obra completa. Pocos tocaban a la puerta, el timbre del teléfono anunciaba breves conversaciones. La llamada que lo devolvería de nuevo a la vida pública nunca le llegó, mientras otros veían



abrirse los escenarios de los cuales habían sido expulsados. Concebirse como Hombre Problema, homosexual, pobre y artista fue una divisa que le servía de estímulo rabioso en esa Nada.

Sobrevivió a la muerte de Lezama para reafirmarse en su soledad y, desde el punto marginal en el que vio descender su cadáver, nos entregó, con un soneto como «El hechizado», una de las lecciones más estremecedoras de la literatura cubana, a veces tan escasa de humildad y confraternidad. Hizo de ese estoicismo una prueba de fe, y solo a la Literatura rendía su culto. Halló en la marginalidad de la página en blanco su prueba de Sísifo, y escaló mañana tras mañana el monte cargando la piedra que acabaría estallando en palabras. A eso le llamamos hoy Destino.

Lo cumplió, hombre teatral, con excelencia de gran histrión. Lo leemos hoy, cien años más tarde, para aplaudirlo en el teatro de una Cuba cuyo calor nos arranca varios de los mejores parlamentos que firmó. Seis de la mañana. Se levanta a escribir. El teclear impertinente de la máquina se va volviendo, en nuestros oídos, en los suyos, eco de una ovación estruendosa. ▀



1. En «¿Surrealismo trasnochado o surrealismo dramático?», texto de Rubén Sicilia publicado en el número 66 de la revista *Unión*, pp. 84-89, 2009.

Versión ampliada de varias intervenciones públicas, desarrolladas en La Habana y Santa Clara para acompañar la presentación de los primeros títulos de las *Obras Completas*, de Virgilio Piñera, editadas por su Centenario en este 2012.

# Cuando Piñera ya era Piñera: Virgilio en Espuela de Plata y Poeta

Cira Romero

La aventura literaria de *Espuela de Plata* (1939-1941), capitaneada por José Lezama Lima como figura central, junto con Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez, crítico de arte y pintor, respectivamente, y «aconsejada» por músicos, pintores y poetas —Jorge Arche, José Ardévol, Gastón Baquero, René Portocarrero y Cintio Vitier— fue también compartida por Virgilio Piñera. Creo que, muy gustosamente, hubiera suscrito el documento titulado «Razón que sea» aparecido en su primer número de agosto-septiembre de 1939, en el cual se expresaba (o más bien creo que era Lezama quien escribía, aunque no esté firmado): «Convertir el majá en sierpe, o por lo menos en serpiente. [...] Capar un caballo e injertar allí la rosa. Muchos artistas lo intentan, pero no hay castración ni injerto posible que puedan producir monstruos o signos de luz». Y el más divulgado de todos: «Mientras el hormiguero se agita —realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil, torre— pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*».

Con ese desenfado del pintor italiano, maestro de Rafael, llegó a las páginas de *Espuela de Plata* Virgilio Piñera, ¿invitado por Lezama? Su primera colaboración apareció en el número de abril-junio de 1940. «Poesía y crimen» fue el título que le dio y la considero una especie de arte poética. Cito el penúltimo párrafo:

«Comenzaron a surgir entonces del velo de la divinidad los cinco mudos hijos del Silencio, esos cinco hijos que abrazados a su padre presentifican al Cosmos apático. Eran ellos el Tiempo, la Luz, lo Vegetal, la Soledad y la Muerte y de su eterna copulación recíproca surgía en reflejo, en síntesis de belleza, la callada poesía. [...] Celestial torbellino que nos ilumina y mueve el rostro de gozo y espanto; así también en un giro seráfico llegó a mi presencia un alma que yo conocía.»

Poesía identificada con el alma ya «tocada» por el poeta en versos que poco tenían que ver con lo que, por esos años, cultivaban voces neorrománticas muy del agrado del escaso público lector, pero, sin duda, era lo que se leía. Pero en *Espuela de Plata*, en homenaje rendido a Juan Ramón Jiménez —pieza capital en el ajedrez literario jugado a jaque mate, años después, entre Lezama y José Rodríguez Feo— aparecían las «Estancias de los cuatro elementos», poema que no sucumbe a los estereotipos al uso. En el que dedica al agua, expresa en algunos momentos:

Por armoniosos cuerpos prometidos  
bajas aguas ejemplar en jerarquía  
de señora lustral hasta la pena,  
herida bajas por un loco fuego,  
desordenada en húmedo mensaje  
de gozosa demencia que te impulsa  
a calmar ansiedad de amarga tierra.

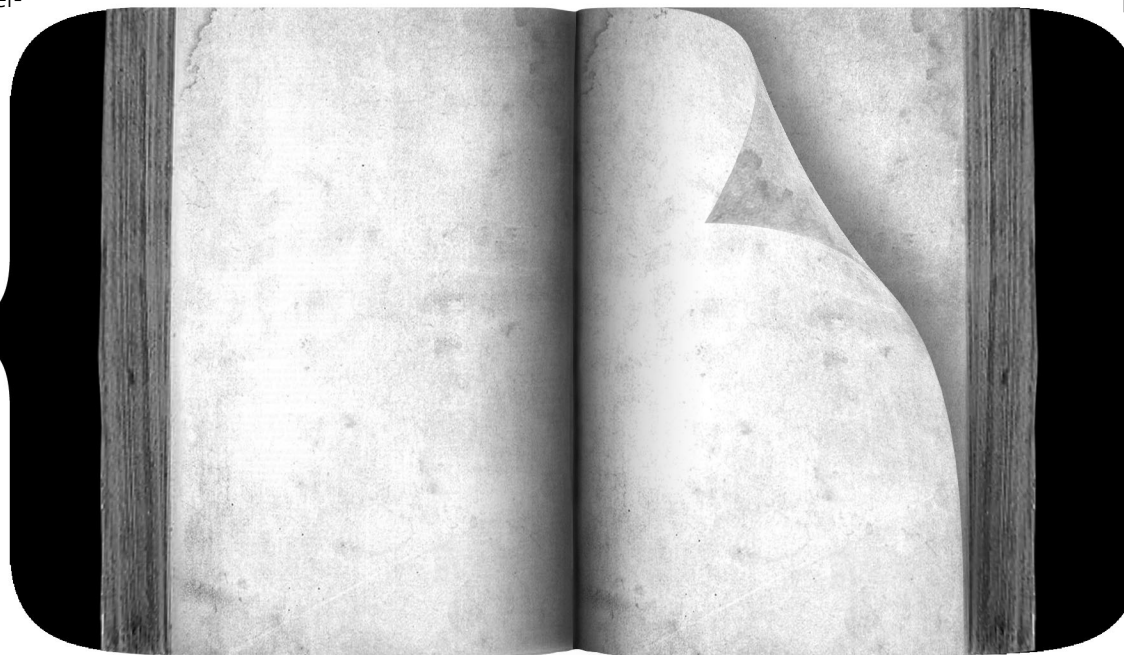
La voz «otra» es un hermoso pateo que no tiene la mano generosamente al lector, pero significa algo más que las palabras de Virgilio, sus propias palabras. Una insospechada emoción se percibe en esta estrofa donde no se adivinan condescendencias sino una reconstrucción de la poesía desde un linaje diferente, que extiende un hilo filológico desde una urdimbre estética apenas reconocida en otras voces contemporáneas. Ni ingenuo ni pueril en su decir, sino impulsado por una voz, la suya, que le es propia y que, a la vez, asusta porque poetiza lo común desde una nueva perspectiva. Lo logra también en una décima incorporada a su poema «Invención»<sup>1</sup>, de una naturaleza particular para nuestra estrofa nacional:

un modo de clasificar lo que quizá, hasta para el propio Virgilio, resulta inclasificable aunque no era un intelectual amante de los encasillamientos o los ajustes. Se trata de un acercamiento plural a dos textos capitales de nuestra poesía, vistos sin aspavientos. Sobre Ballagas volvería después, en las páginas de *Ciclón*, a través de ese texto capital e irreplicable de la literatura cubana: «Ballagas en persona». En carta a Lezama Lima del 31 de marzo de 1942 resume, al referirse a *Espuela de Plata*: «Forman tu genealogía de patrocinador de las bellas, letras (como diría Baudelaire)».

La aventura literaria de *Poeta* la emprendió Virgilio solo. Él era el director, el único, sin consejeros ni asistentes, por eso quizá (o casi seguro) hizo en ella lo que mejor creyó y su nombre se

mano, los riesgos que empezaban a correrse: «*Clavileño* es la 'revista para la amistad', *Nadie Parecía* es «revista de catolicidad».

Pero lo que él no aceptaba era «cierto *deus ex machina*, muy inteligente, de mucho efecto pero muy falso también. Superar ese *deus* sería para la literatura, que al fin dirá la última palabra, de mayor beneficio que la amistad o el catolicismo declarados expresamente». «*Poeta*, dice, no está o va contra nadie. *Poeta* es parte de la herencia de *Espuela*, familiar de *Clavileño* y *Nadie Parecía*. Solo que en este consejo poético de familia poética la salvación vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante. Por eso *Poeta* disiente, se enemista, contradice, da la patada, y aguarda, a su vez, el bautismo de fuego. *Poeta* espera, necesariamente, el descubrimiento de su parte falsa». Esta «parte falsa», revelada «gracias al conocimiento de la parte verdadera», afloró en la segunda parte de «Terribilia...», la causante del enfrentamiento físico sostenido entre Virgilio y Lezama frente al Lyceum, narrado en su momento por el primero, y que no es necesario repetir por ser tan conocido. Pero lo cierto es que, entre tantos desacuerdos y acuerdos, en Lezama encontró Virgilio, como ha dicho Antón Arrufat, «el necesario antagonista, el opuesto que nos ilumina a nosotros mismos, el otro del cual necesitamos para comprendernos»<sup>2</sup>. Asimismo, considera que en su «Terribilia meditants» Piñera supo ver con mucha claridad el peligro en que se hallaba la poesía de Lezama y del Grupo Orígenes. ¿Cuál era ese peligro? Toda la obra de Piñera es la conjunción de ese riesgo, el propósito deliberado de sacar a flote la irrealidad de la realidad, la negación del hombre santificado. Él sabe que al morir no nos acudirán alas, que el dogma o los consuelos religiosos no son suficientes. Mientras Lezama confía en la reparación del hombre en la eternidad, Virgilio se plantea la reparación en la vida, en el reino de este mundo. Y en esto fueron profundamente antitéticos, fueron dos respuestas distintas a una misma pregunta<sup>3</sup>. Si la revista *Poeta* ha trascendido es precisamente por «Terribilia meditants...», aun cuando en sus páginas aparecieron textos de María Zambrano, Vitier, Lezama o Aimé Césaire y Baquero. Cuando Virgilio Piñera diseñó *Poeta* —posiblemente sin ayuda de nadie, sin consultar a nadie, por una voluntad expresa de ser él y no otro(s)— no era ya un cachorro en literatura. Con ella está inaugurando un acto confesional que no lo abandonaría jamás. ¿Quería hacer tabla rasa con lo establecido? Creo que sí, pues con *Poeta* creó, él solo, una especie de fogata a cuyo alrededor no hubo coro, sino asombradísimas miradas que quizá desdeñaron lo allí publicado. ▀



¡Qué fino nervio de pluma  
solicita la distancia  
su matizada constancia  
conduce por leves brumas.  
La desamparada suma  
se mira musical fragua.  
Del mar, pulsando sus aguas  
mueven dorados conjuros:  
fuego en círculos impuros  
la metamorfosis fragua.

En agosto de 1941 vuelve a colaborar, ahora con un ensayo titulado «Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía», donde se acerca a *Muerte de Narciso*, de Lezama, y *Elegía sin nombre*, de Emilio Ballagas. Aunque pudiera parecerlo, Virgilio no compara a ambas figuras, sino que sus palabras son de apertura, de entendimiento a uno y a otro y significan, para Lezama, una de las primeras críticas laudatorias a su quehacer. Apenas un tiempo después, otro sería el cantar para con el futuro autor de *Paradiso*. Al situar a cada una de estas voces poéticas, precisa muy bien: «Antes y bajo la necesaria fascinación del espejo, Ballagas, Lezama saben con Narciso, con Ovidio en las *Transformaciones* que: 'el requestado es el que requesta, el que abrasa se quema, y es pedido el que pide, pregunta y da respuesta'. No es un simple juego de palabras, sino

repite en los dos únicos números publicados, en noviembre de 1942 y mayo de 1943. Fue algo así como un parto gemelar diferido en seis meses, hijos legítimos del futuro autor de *Aire frío*. Se apropió de ellos sin medida, egoísta (los buenos padres lo son, dicen) y los construyó casi a su imagen y semejanza.

En *Poeta*, «El Director», Virgilio, por supuesto, publicó, en la página inicial, la primera parte de un ¿editorial, declaración, proclama? que ha dado mucho que hablar en nuestros medios literarios: «Terribilia meditants...», cuya continuación, bajo igual título, pero indicando era la segunda parte, apareció casi seis meses después, en el mencionado número de mayo. El documento —prefiero llamarlo así, a pesar de la indefinición del término— comienza con su habitual desenfado: «El desarrollo es como sigue: del síntoma (*Verbum*) se origina el sentimiento (*Espuela*); de este surge el disentimiento (*Clavileño*, *Nadie Parecía*, *Poeta*). El resultado es riquísimo, no mensurable. Pero con todo se puede ir hablando ya de esa 'excepcional generación de 1936'. Si *Espuela de Plata*, a los ojos (dicen muy hermosos) de Virgilio, «está ya dentro del movimiento perpetuo», el poeta avizoraba que «una descendencia son muchas cosas, pero es siempre un peligro [...] un peligro para ellos mismos». Entonces comienzan a urdirse, salidos de su propia

1. Apareció en el número correspondiente a febrero de 1941.

2. Carlos Espinosa. *Virgilio Piñera en persona*. Término Editorial, Estados Unidos, 2003, p. 99.

3. Idem, p. 100.

# Piñera traductor

David Leyva

nuevas torsiones (...) Hay que comparar esta versión argentina con las traducciones en inglés o en francés para notar enseguida que se trata de un texto único. Conocemos hasta dónde fue capaz de llegar Joyce cuando tradujo al italiano el fragmento de 'Anna Livia Plurabelle', de *Finnegan*; conocemos las versiones al inglés de sus novelas que nos ha dejado Beckett, pero es difícil imaginar una experiencia parecida a la de Gombrowicz con *Ferdydurke*, en Buenos Aires, en los altos del café Rex de la calle Corrientes, a mediados de los años 40 (...). El *Ferdydurke* 'argentino', de Gombrowicz es uno de los textos más singulares de nuestra literatura (...); el español está forzado casi hasta la ruptura: crispado y artificial, parece una lengua futura. Suena en realidad como una combinación (una cruz) de los estilos de Roberto Arlt y de Macedonio Fernández.»<sup>2</sup>

Así de legendaria resulta también la traducción de Piñera de las *Flores del mal*, de Charles Baudelaire, obsequiada a Lezama Lima en la última y definitiva reconciliación de la amistad entre ambos escritores. Lamentablemente, el manuscrito desapareció de la papelería de Lezama y se desconoce su paradero. Sin embargo, algo se conservó de aquella empresa, pues en la revista *Albur*, del Instituto Superior de Arte de mayo de 1990, aparece su versión del poema «El balcón», perteneciente al famoso libro de Baudelaire.

En los proyectos de revista o publicación periódica donde Piñera estuvo más involucrado, no faltó el ejercicio de traducir. Dentro de su revista *Poeta*, de apenas dos números de vida entre

finales de 1942 y principios de 1943, tradujo el ensayo de Paul Valéry «El amateur de poemas», así como el poema de Aimé Césaire «Conquista del alba».

Tuvo Piñera el mérito, junto con Lydia Cabrera, de haber volcado al español por vez primera en Cuba la poesía de Césaire, aunque, paradójicamente, eso le valió que en 1943 cuando publicara su insuperable poema «La isla en peso» algunos intelectuales cubanos como Gastón Baquero llegaran a insinuar que Piñera estaba falseando la realidad cubana por la del Caribe francés a causa de su contaminación con la poesía de Césaire. Idea esta que fue totalmente refutada, muchos años después, por Enrique Saínz en su libro *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*.

Igualmente en la revista *Ciclón*, existen importantes traducciones suyas como la del ensayo «Encuentro con Salvador Dalí», del escritor Armand Lanoux; mientras que en el magazine *Lunes de Revolución* aparece un grupo amplio y disímil de traducciones piñerianas que van desde el cuento «La visita», de Bruno Schulz hasta la historia del teatro vietnamita de Song Ban.

Desde finales de la década de 1960 y en todo el decenio gris hasta su muerte, sí se estableció Piñera como traductor de francés del Instituto Cubano del Libro. En este período, a pesar del volumen de trabajo por encargo, no siempre de su agrado, realizó traducciones interesantes como *Tintoreto, el secuestro de Venecia*, de Jean Paul Sartre

o *La tragedia del hombre*, de Imre Mádach, a partir de la versión en francés de Russelot. En el libro *Virgilio Piñera en persona*, de Carlos Espinosa, encontramos un excelente complemento de lo que significó esta traducción para Piñera en voz de la filóloga húngara Eva Toth.

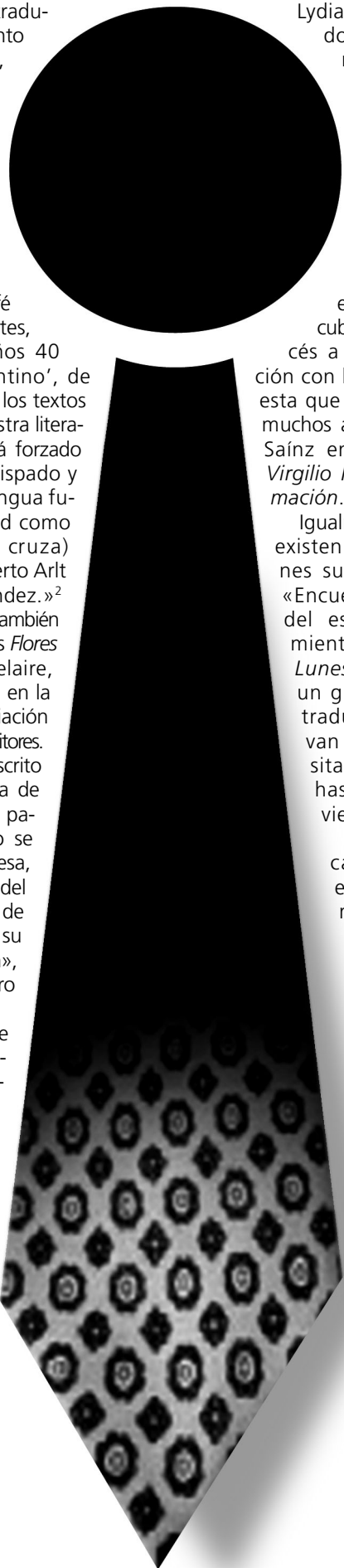
En los años finales de su vida como traductor del Instituto Cubano del Libro, Piñera trabajó en textos totalmente diversos y complejos. Tradujo novelas y cuentos de escritores africanos y vietnamitas totalmente ajenos a su personalidad de escritor, pero a su vez, se enfrentó a libros extensos y teóricos como: *Los primeros tiempos de Grecia: la edad del bronce y la época arcaica*, de Moses I. Finley; *Sociología de la literatura*, de Robert Escarpit y *La personalidad del escritor y la evolución de la literatura*, de Mijaíl Jrapchenko, de más de 500 páginas y capítulos finales dedicados a la obra de Turguéniev y Máximo Gorki.

Entre sus traducciones postreras más memorables fue la poesía de Arthur Rimbaud, específicamente los poemas «Ofelias» y «El barco ebrio» los que se publicarían diez años después de su muerte en el libro *Poesía de Rimbaud* con prólogo de Cintio Vitier.

La labor de traductor de Virgilio Piñera es vasta y apenas imaginable en un simple trabajo aproximativo. Una faceta más donde mostró su entereza y dedicación literarias, unidas a sus méritos como dramaturgo, poeta y narrador. Su labor como traductor es reflejo de inteligencia, capacidad de trabajo, frescura de palabra y sacrificio cuasi religioso en pos de la obra terminada. ■

1. De su amigo polaco Witold Gombrowicz también tradujo Piñera posteriormente el cuento «El banquete» y el texto dramático «Opereta» publicado en *Albur* 3 (Número especial): 45-83; mayo 1990: Reproducción facsimilar del manuscrito original.

2. Ricardo Piglia, «La traducción de *Ferdydurke*», en revista *Espacios* No.6, Buenos Aires, 1987.



**V**irgilio Piñera fue un incesante traductor. De los oficios del intelecto fue, sin duda, su preferido, luego de la propia labor de hacer literatura.

Sería complicado reunir o cuantificar todas las traducciones de Piñera, sobre todo, las realizadas en Argentina. Se conoce que ejerció como traductor de francés para la Editorial Argos, y en su correspondencia con José Rodríguez Feo desde Buenos Aires se mencionan varios proyectos de traducciones en compañía del también cubano Humberto Rodríguez Tomeu, que no sabemos con exactitud si fueron terminadas o publicadas.

En este sentido, sería muy útil revisar en su totalidad la correspondencia de Piñera con Rodríguez Tomeu que se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Princeton, en Estados Unidos. Sin embargo, de esta dupla de escritores cubanos que ejercieron el oficio de traducción en Sudamérica, sí conocemos con certeza la culminación en 1947 del libro de Edmond Jaloux: *Edgar Poe y las mujeres*, un ensayo biográfico hilvanado a través de las amistades femeninas del escritor, en las que —según Jaloux— buscó siempre el refugio y la protección de que careció en su temprana infancia, a causa del fallecimiento prematuro de su madre.

La participación protagónica de Piñera en el comité de traducción de la novela *Ferdydurke*, del escritor polaco Witold Gombrowicz, realizada en el Café Rex de Buenos Aires, parece ser uno de los ejercicios intelectuales más legendarios de su vida<sup>1</sup>. El escritor Ricardo Piglia nos comenta del carácter *sui generis* de aquella labor:

«Gombrowicz y Piñera estaban rodeados por una serie móvil de ayudantes, entre los que se contaban, por supuesto, los parroquianos y los jugadores de ajedrez y de codillo que frecuentaban la confitería Rex y que aportaban sus opiniones lingüísticas cuando las discusiones subían demasiado de tono. Este equipo no conocía el polaco y los debates se trasladaban a menudo al francés, lengua a la que Gombrowicz y Piñera se cruzaban cuando el español ya no admitía

# La poesía de Virgilio

Enrique Saíenz

La obra poética de Virgilio Piñera irrumpe en la cultura cubana como un lúcido testimonio de las fuerzas destructivas que acechan al ser humano. Miembro del Grupo Orígenes en su vertiente negadora, su palabra quiere penetrar la realidad para llegar al conocimiento, pero solo encuentra en el suceder un irredimible vacío ontológico, un mundo desustanciado, una historia imposible. Diríase que esta es la poesía de una desoladora experiencia, acaso el más intenso documento de la sensibilidad contemporánea en Cuba en tanto nos entrega un diálogo con lo desconocido irrebasable, del que nada más nos ha mostrado el poeta lo que ha podido entrever en el caos descomunal con su visión fatalista y única, impuesta desde su historia personal.

Piñera estaba poseído por su propio pasado, por su isla rodeada por «la maldita circunstancia del agua por todas partes», ámbito vital y al mismo tiempo el espacio en que los cuerpos se deshacen en metamorfosis incesantes. Poesía conmovedora, fuerte, trágica y, sin embargo, regocijante porque nos dice quiénes somos y dónde hemos vivido, sean o no ciertas o acertadas sus revelaciones. Pocos poetas cubanos han pensado y se han conmovido con el destino de su nación como Piñera. Precursor, heredero o epigono —nada de eso importa realmente cuando se está ante una obra que nos enriquece y en la que somos—, sus textos líricos conforman una sustantiva obra que quiere, como dice Vitier de la poesía toda de Orígenes, llegar a ser un medio de «conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar»<sup>1</sup>.

Lezama, Diego, García Marruz, Smith, García Vega, el propio Vitier, Baquero

edificaron una obra diferente, hecha de otras visiones y otras angustias, pero asimismo ávida de una sabiduría primigenia, última, en las fuentes primarias de la experiencia. Sin pretensiones de entrar en el juego estéril de los juicios sobre poetas mayores y menores, considero que Piñera posee una jerarquía que no lograron alcanzar Florit, Ballagas, Brull, Loynaz ni los representantes de la tendencia social, con la única excepción de Guillén. Vista la totalidad de cada una de las obras de esos creadores, de indiscutibles aportes en la conformación de nuestro ser y de nuestro paisaje, la poesía de Piñera nos sorprende porque nos entrega una realidad despedazada, sin memoria, sin destino. Rompe con los cánones de una armonía real o imaginada y solo puede ver en el acontecer el oculto caos que lo rige. Ello puede parecer, ciertamente, una limitación de su poesía, pero esa fue su verdad, el más fiel testimonio de un poeta que no dejó de decirnos qué veía detrás de lo aparente, aunque esa visión fuese ella también un sueño, cuerpos inasibles.

No tuvo Piñera la alegría de ver las cosas como las vio Diego: graves y misteriosas en su ser, siempre acompañando al poeta como presencias reales que le confirmaban la vida, aunque eran también signos de muerte; no tuvo tampoco la alegría de ver las secretas relaciones de los hechos y las cosas en la integración de la realidad como absoluto, ni de hacer de la poesía una posibilidad de salvación, como en Lezama; no sintió el paisaje en ninguna de sus múltiples dimensiones, tan entrañablemente cantado por tantos poetas desde *Espejo de paciencia* (1604-1608); no vio, en fin, nuestra historia a la manera de los representantes

de la poesía social, no padeció los conflictos íntimos ni la angustia ante la muerte del modo que los padecieron los creadores de las tendencias intimista y purista. Pudo ver, en cambio, el reverso de la realidad, el caos tras el orden aparente, las silenciosas y devastadoras destrucciones, la sobreabundancia de un suceder de incesantes mutaciones, padeció la angustiosa batalla del conocimiento imposible y el horror del vacío, de lo real desustanciado; sintió la soledad y el desamparo del diario vivir sin otro destino que la muerte; nos entregó otras imágenes de nuestra identidad, imágenes fragmentarias que no pueden integrarse en un cosmos y se consumen a sí mismas en un juego interminable de luces y sombras, de búsquedas y frustraciones, hombres y mujeres en una intemperie que paradójicamente los encierra y de la que nunca podrán redimirse; percibió como ningún otro poeta cubano el *fatum* de la existencia como absurdo, juego, ironía. A todo lo largo de su obra poética, desde el período inicial de tanteos e indefiniciones hasta los textos que escribió el propio año de su fallecimiento, nos dejó el testimonio auténtico de una existencia desesperanzada y de una indeclinable voluntad de ruptura. Siempre su poesía es diferente, siempre suya, cualesquiera que hayan sido las fuentes de las que se nutrió y las modas y estilos que le hayan sido coetáneos en los distintos períodos de su escritura.

Su obra poética, de la más alta calidad, es, no cabe duda, una experiencia inolvidable que nos enriquece en la lucidez de sus revelaciones. Son las revelaciones de un conflicto, de un desacuerdo, de una intolerancia ante una manera de ser y de estar en la realidad. Estos poemas testifican angustias metafísicas; pero también la insoportable convivencia dentro de un estilo, un modo de vivir, desesperado o vacío, idealizado o estúpido. No era posible que Piñera escribiese otra poesía que esta

que nos entregó, no era posible que su escritura intentara edificar una realidad que le era ajena al poeta. Su mirada ha visto siempre las destrucciones, nunca las imágenes de sus textos han aludido a la integración de lo real. Sus personajes son siempre estructuras que se deshacen, se rompen o se transforman.

Su poema más importante, «La isla en peso» (1943), una de las grandes páginas de la poesía cubana de cualquier época, tiene como uno de sus rasgos más vigorosos, acaso el más, esa tumultuosa sucesión de innumerables hechos de muy diverso rango, interminable historia material y espiritual de un país que no alcanza a hacerse a sí mismo, que no logra su construcción y cuya identidad es precisamente esa inconsistencia esencial. Es esta la poética de un moralista, un poeta que ha vivido toda su vida en contradicción con su medio, siempre inconforme con su circunstancia, en «lucha contra los paradigmas», como ha observado Carlos Alberto Aguilera<sup>2</sup>. Creo que es muy evidente en sus poemas y ensayos la necesidad de esclarecimiento, la voluntad de desmitificación de todo un mundo edificado por la cultura. Esa búsqueda convierte a su autor en antilezamiano y al mismo tiempo en un defensor de la Verdad, de una Verdad negadora. En sus mejores ensayos, que son sin duda los más beligerantes que escribió, como «Ballagas en persona» y el dedicado a la Avellaneda, se ve claramente una irrenunciable necesidad de deshacer normas, estilos, valores éticos, para sustituirlos por otros tan válidos y al mismo tiempo tan objetables. Para definirlo apunta Aguilera:

«No hay en Cuba poeta con mirada más irónica, corrosiva, patalante ante el contexto que Virgilio. Su imaginario, mezcla de cotidianidad y ficción, escatología y lugares comunes está más cerca de un Masoch enloquecido

—obsesionado por el cuerpo, sus discursos— que del orden tradicional que instauran los escritores alrededor de ellos».<sup>3</sup>

La poesía de Piñera se nos revela como expresión del horror metafísico y del vacío existencial, desamparo del individuo ante la muerte y ante la Historia: soledad, intemperie, encierro, nada, angustia, imposibilidad. Frente a su circunstancia el poeta asume una postura teatral por su sentido trágico y paródico, con múltiples escenas que pueden intercambiarse con las de sus obras de teatro. Es lamentable que en sus reflexiones sobre poesía y teatro, de 1940, no haya dedicado algunos momentos a su propia experiencia como creador. En *Las furias* (1941) hay ciertos elementos cosmovisivos que reaparecerán en sus piezas para la escena e, incluso, pueden verse en esos poemas figuraciones del absurdo, si bien sin los rasgos de cubanía de sus obras dramáticas. Poeta de la negación contra el orden establecido, representó la otra voz de Orígenes, su otra vertiente, en la búsqueda de una poesía del conocimiento sin concesiones al sentimentalismo, a visiones folcloristas de lo cubano, a las superficialidades de algunas tendencias de la poesía social ni a las vivencias de lo lejano espiritualizado.

La palabra de Piñera posee una reciedumbre implacable en su intolerante realismo. El propio poeta apenas aparece en sus poemas, no se integra en su discurso. Es un testimoniante, no un sujeto. En «La isla en peso» ha visto María de las Nieves Hernández Redonet la doble historia del país y del poeta, pero en un sentido que nada o muy poco tiene que ver con las posibilidades protagónicas del sujeto; se trata de una presencia de carácter historicista, presencia pasiva en un contexto del que no puede escapar, en el que se encuentra como parte de una totalidad. El poeta se sabe inmerso en su circunstancia,

hijo también de esa historia que nos está revelando. El centro del poema no es el yo del creador, sino la búsqueda de una identidad que es la suya y por ende lo define. El poeta quiere llegar a una definición, quiere alcanzar el conocimiento. Nos dice entonces la autora: «El ejercicio de la racionalidad garantiza al yo poético un distanciamiento objetivo sobre el entorno y le permite investirse de una autorizada conciencia crítica acerca de él»<sup>4</sup>. Las visiones que este poema nos entrega, en estas páginas se «testimonian ese tránsito desgarrador de una postura otra, de lo extraño a lo entrañable»<sup>5</sup>, del país al poeta, uno y distintos. Como vemos, es un yo comprometido, un sujeto, pero pasivo en la medida en que su historia es la del país al que no puede proponer una tesis redentora que no está en su cosmovisión. El poeta se atiene a sus percepciones, y dentro de ellas ocupa un lugar primerísimo la conciencia de la insustancialidad, de lo fugaz e inasible de nuestra historia, signos de muerte. En ese sentido observa Hernández Redonet: «La muerte es el principio

rector de la isla y la vida desempeña una función ancilar de la muerte porque resulta una máscara o instrumento suyo, y a eso se reduce; de idéntica manera que el lenguaje respecto del vacío»<sup>6</sup>.

En sus distintos momentos, esta poesía ha elaborado un discurso inconforme, intransigente por auténtico, y nos entrega solo lo que el poeta ve, nunca lo que quisiera ver. Se la puede leer como una crónica elaborada desde el miedo, siempre presente en el centro de su vida y del que surge su palabra tan suya y tan vigorosa. Hay en esta obra una perenne protesta contra el orden de la existencia. No hay experimentación ni intentos de abrir nuevas posibilidades de expresión a la poesía cubana, preocupaciones que Piñera no parece haber tenido nunca. Lo que hay de diferente en esta poesía no emerge de ella misma, sino de su severo realismo.

Sus textos están ya hechos desde el primer instante, hechos en un sentido conceptual, en su dimensión ontológica, no en tanto facturación verbal, pues es evidente el trabajo de reelaboración a que sometió algunas páginas. Superada la primera etapa de tanteos y búsquedas (1935-1940), desde *Las furias* muestra el poeta una lucidez total en la integración de sus textos. Diríase que los poemas se organizan rápidamente tanto los de su etapa de sobreabundancia —más elaborada, década de 1940—, como los de los dos periodos posteriores a 1960, de textos más sobrios y mesurados, de tono conversacional, poesía de la cotidianidad, escenas y personajes callejeros que tiene su gran antecedente en «Vida de Flora».

La cubanía de Piñera se encuentra, sin duda, en esas imágenes que integran la historia de nuestra sensibilidad y el diario acontecer, la tradición culta y la popular; pero

sobre todo en el conflicto del poeta con las circunstancias político-sociales del país desde 1940 hasta 1979, año de su muerte. Después del fervor de sus artículos de 1959-1965, cuya única expresión en su poesía es «Los muertos de la patria», ejemplo solitario y poco demostrativo de adhesiones o coincidencias ideológicas

con los postulados políticos de entonces, no vuelven a aparecer en su obra muestras de entusiasmo ante los hechos de la vida nacional.

Nuestra década de 1970, años de intolerancia estatal y de escritura silenciosa para el poeta, está en su percepción de la muerte, en sus constantes alusiones a ella en el conjunto que en 1988 se publicó con el título de *Una broma colosal*. Cuba estaba, asimismo, explícita o implícitamente, en la angustia del caos y el absurdo de sus grandes poemas de la primera mitad del decenio de 1940. Pero su cubanía no tendría verdadera significación si no fuese la suya una poesía hispanoamericana y universal, nuestra y de todos, de hoy y de siempre. ▀

1. Cintio Vitier. *Lo cubano en la poesía* [1957]. Prólogo de Abel E. Prieto. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 312 (*Obras 2*).

2. Carlos Alberto Aguilera. «De coditos en el tepuén», en *Unión. Revista de literatura y arte*. La Habana, a. X, No. 35, pp. 92-93, abr.-jun. 1999. La cita en la p. 92.

3. Ídem.

4. María de las Nieves Hernández Redonet. [«La isla en peso»], en su «Lecturas paralelas. Escrituras coincidentes. Cubanidad y muerte en Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas». Tesis de Licenciatura en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. 1997. Inédito, pp. 11-23.

5. Ídem., p. 23.

6. Ídem., p. 15.

# Valoraciones

[...] Quien al principio creyó habérselas con el más presuntuoso y falso de los poetas, acabará fulminado por la evidencia de que su verdadero asunto no es ninguna especie, por ejemplo, de surrealismo kafkiano internacional, sino estrictamente lo que más inmediata y simplemente aherroja nuestros ojos: la muda naturaleza desligada, con mudez de discurso físico, fisiológico; la autónoma naturaleza omnimoda, vacía y exterior en que vivimos. Tierra sin telos, sin participación. [...] Lo que aquí centralmente se expresa es que en este país estamos viviendo ese grado de desustanciación por el cual dos hombres que se cruzan, una boda, una cópula o una mujer que plancha, se equivalen y autodestruyen, no guardan resonancia ni entran en una jerarquía, no son nada más que fenómenos que están ahí bajo la luz terriblemente retórica del prosenio vacío, fragmentos que no se ligan entre sí, que no alimentan ni sugieren una forma orgánica, superior e invisible. Ya de otro modo lo había hecho Piñera en su poema «La isla en peso», por el que discurre deformada la intuición que ahora nos presenta nítida. [...]

[...] Pero debemos insistir en que, aparte de su altísima calidad literaria y el puesto inmovible que le corresponde en el empeño expresivo de la actual generación, este libro de Virgilio Piñera podrá ostentar en todo caso el honor de haberse enfrentado, para delatarlo y ceñirlo insuperablemente, con el vacío inasible y férreo que representa para nosotros, a través de nuestra cotidiana experiencia metafísica, el demonio de la más absoluta y estéril antipoesía. Y, sin duda, por ello simbolizará siempre, para el posible lector sucesivo, una desconcertante hazaña. **Cintio Vitier:** *Virgilio Piñera: Poesía y prosa* (1945).

No es música ni canto la poesía de Virgilio Piñera. Y no por otro motivo que por una decidida voluntad. Todo poeta —todo el que intente crear— puede practicar el ascetismo indispensable por dos modos, o bien en su intimidad personal o en su poesía. Virgilio Piñera es de los últimos. Su ascetismo no solamente se ha ejercido sobre la posible música del verso, sino sobre algo más íntimo; diríamos que, muy gravemente, sobre el centro último de su poesía: el sujeto mismo. Ha querido que el poeta esté por su ausencia, que es la más persistente manera de estar. Y así tiene su

poesía mucho de confesión al revés, en que retrayéndose el poeta presenta las cosas sueltas, diríamos, declinando la responsabilidad. Poesía de alguien que es cuestión para sí mismo, sometido a crítica, ante sí, en la raíz de su existencia. Casi podríamos decir que no se permite existir. Forzosamente sus poemas han de rozar la novela, por esa desaparición del sujeto que el novelista practica y que es lo que permite a las cosas y a los sucesos externos entrar en su alma. Mas esto sucede en el novelista clásico: Cervantes, Flaubert, por una indiferencia que es el último y más sutil grado del amor, mientras en un Faulkner simplemente por la indiferencia. La poesía de Piñera por su actitud roza la novela de un Faulkner, de Kafka, en las que el mundo dejado a su albedrío, se convierte en máquina. Mas rompiendo con el musgo la indiferencia de la piedra, brota en la poesía de Virgilio Piñera una realidad muy de la vida diaria, y entonces, cuando parece ser más novela, es también más poesía, como en el logrado —perfecto— poema, «Vida de Flora».

**María Zambrano:** *La Cuba secreta* (1948)

Piñera, poseído de hondo descreimiento, ofrece en su poética dos visiones esenciales: una hacia lo metafísico, otra hacia lo histórico [...] y en ambas halla, como centro de su irónica, dura poesía, el vacío como respuesta trascendente e histórica. Es la ausencia, la oquedad, el tema central de su poesía. En este sentido ofrece una nota única entre los integrantes de su generación. Formalmente, su obra presenta una nitidez de bordes fijos, nunca deleitables, que sentimos como la envoltura

necesaria de su amarga poesía. [...]

Frente a la circunstancia histórica, Piñera es el único de estos poetas que ofrece una directa crítica en su obra. Valiéndose de esa luz que lo llevaría al ensayo, y ese gusto por el acaecimiento que le haría preferir la novela, realiza tal crítica en *La isla en peso* [...]

y también en muchos de los poemas de *Poesía y prosa*. No intenta en ellos una crítica como la de la poesía social, sino que el deseo —común a otros integrantes de su generación— de hallar la sustancia, el sentido de nuestra vida histórica, lleva a Piñera a creer hallarla precisamente en una ausencia de sustancia, en un intrascendentalismo esencial y esto es lo que lo separa de los demás poetas de esta dirección.

**Roberto Fernández Retamar:** *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (1954)

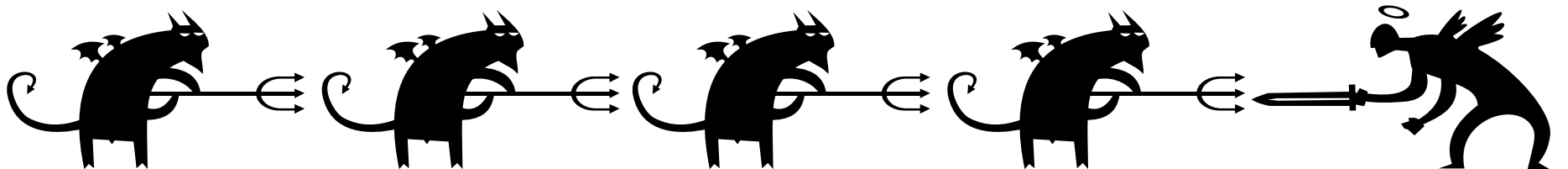
[...] Piñera se acerca tanteando a nuestro mundo negro, parodia la tragedia griega (el autor es un formidable humorista), utiliza una guantanamera como coro griego, y sus personajes son una gran abstracción que hablan un lenguaje falso y alambicado, totalmente extraño a nuestra habla diaria. ¿Defecto de concepción? Tal vez, pero hay que comenzar por encuadrar a *Electra Garrigó* en el momento social en que se hizo y convenir que el defecto mayor sería que Piñera escribiera su *Electra* en 1961 y no en 1948, año de su primera representación. Cualquiera que lea con detenimiento sus obras posteriores, comprenderá cómo el autor se ha ido acercando sensiblemente a nuestro mundo y cómo el tiempo mostrará que su *Electra* no ha sido más que el punto de partida de un teatro que necesariamente, como la mujer de Lot, si mira atrás se convertirá en una estatua de sal.

Entonces, ¿cuáles son las virtudes de *Electra Garrigó* que este crítico encuentra y defiende? Muchas: la calidad literaria de la pieza, su teatralidad, la imaginación con que ha recreado el mito helénico, el sentido parodial y cómico, el choteo que se escapa de los parlamentos, el ambiente en general de la tragedia, su espectacularidad, y por encima de cualquier disputa, lo que ella significó de logro para nuestra escena hace 13 años. Después de todo, *Electra Garrigó* está ahí y la pieza habla por sí sola. [...] Saludemos, pues, a *Electra*. Ella se ha convertido por derecho propio en una marca de comparación para nuestros dramaturgos, una insoslayable cita en nuestra historia teatral. Sigo pensando, mientras no se me pruebe lo contrario, que *Electra Garrigó* es en su conjunto el mejor momento que ha gozado nuestra escena. ¿De acuerdo? **Rine Leal:** *Electra Garrigó* (1961)

Recuerdo a Virgilio, en la biblioteca universitaria, cierta mañana en que, al vernos pasar, levantó la cabeza para comunicarnos su asombro ante la novela naturalista francesa, lo que no ayudaba mucho, ya que *Naná* es el punto geográficamente más distante de la «infinita posibilidad». A él le seducía el teatro que llevaba una situación cotidiana, por repetición, aumento y humor negro, hasta el grotesco. A nosotros nos seducía, por el contrario, ese momento en que una cotidianidad es visitada por la gracia, como en el teatro, sin efectismo, de modesta luz cubana, de nuestro Octavio Smith, o aquel otro en que un hecho excepcional de dolor se convierte en un misterio de gloria, como en la *Juana de Arco en la hoguera*, que, con el texto de Claudel y música de Honneger, fue representado junto a la Catedral en una de las noches más memorables de La Habana de aquellos años. Imposible que esto pudiera acabar bien.

No juzgo aquí la enorme calidad de su teatro —bastara su *Electra Garrigó* o su *Aire frío* para darle el lugar que en él merece: trato de explicarme un poco las razones que hacían difícil nuestra coincidencia y contribuyeron al fin del propósito unitivo de Orígenes.

**Fina García-Marruz:** *La familia de Orígenes* (1997).



Este cuento fue hallado en la papelería del autor después de su muerte, sin título y fechado en 1940, el mismo año en que publicara en la revista *Grafos* el primero de sus relatos conocido: «El conflicto». Al parecer el novel escritor no quedó satisfecho con esta pieza, pues no la incluyó entre las 14 narraciones de *Poesía y prosa* (1944). El texto resulta de interés porque en

él pueden constatarse la impronta surrealista y kafkiana en su escritura y algunas de sus obsesiones como la extrañeza del hombre ante su cuerpo, la obsesión por lo fisiológico y la tortura como un modo de relación torcida entre los humanos. Fue recogido por primera vez en los *Cuentos completos*, dados a la luz por la Editorial Letras Cubanas, en 2004.

## Virgilio Piñera

La situación era esta: el hombre llevó la mano a su ojo derecho y depositólo en la mesa de noche. El encargado me había colocado una frazada en los brazos y yo, desnudo y acostado, llevé las manos a mi vientre que comenzaba a rechinar de forma siniestra.

Mi amigo mostraba una cara coloreada de ceniza; con las piernas cruzadas trazaba los primeros compases de la teoría de la condenación.

El hombre llevó la mano a su boca y extrajo una fría dentadura del arco superior, con tonalidades de leche acidulada.

—Esto conduce por lo menos, al precinto... —decía mi amigo con tal tremulación que mis tripas avivaron el ronquido iniciado, a causa del ojo en la mesa y de los dientes sobre la frazada. Pero estábamos allí, transformados ya en esa composición mural que un pintor concibiera, tomando a grandes animales, a pájaros imposibles y obligándoles a defecar violentamente sobre la lisura de aquellas cuatro paredes.

Mi amigo comenzó a penetrar por la cuenca que el ojo del hombre sobre la mesa descubría.

—Es desolador buscarte en esta lobreguez que no permite ni el inocente acompañamiento de mi propia sombra; siempre pensé que te conjurabas contra la luz y a causa de ella; como posees la maldita cualidad de estar hecho de luminosa sustancia debes ir a la purificación por el infierno; es un grave caso y una quiebra del principio religioso.

Como el vientre amenazaba ruidos más imprudentes largué uno de los cordones de la faja: cuando sepultaron a mi tía virgen uno de los cabos del ataúd quebróse y por vez primera mi pobre tía mostró, dentro de su casa silenciosa, las piernas a un aire encerrado definitivamente con ella.

—¿Qué te pasa? —dijo el hombre, y él sí podía permitir a su aire que se escapase merced a la oquedad formada por su maxilar superior—. ¿Qué te pasa?

Allá lejos se escuchaba la voz de mi amigo viajando por la cuenca del ojo que estaba sobre la mesa de noche:

—Yo creo que está clavado en un poste de la tercera calle; ese nefasto hombre tiene un pegamento tan seguro y Silvio está constituido por tan débiles, delgadas láminas que una hoja no autorizaría a predicar mayor concepción de ligereza...

El hombre mostraba su excitación bestial en esa mortífera línea que la tráquea ostenta y donde es declarado todo el pecado de lujuria; casi no podía tragar y cuando decía: «¿Qué te pasa...?», parecía que levísimos trocitos de su tráquea me daban en la cara, en el vientre, en los muslos. Me imaginé el momento remoto en que la madre del hombre alumbrara a este portador de pegamentos y le dije:

—Sí, ahora procure usted fijar bien los dientes al arco superior; aquí está el ojo, sobre la mesa de noche; ¿tiene ahí ese pegamento maravilloso? Vamos a colocar el ojo en la cuenca.

Pero mi amigo gritó:

—¡Asesinos, estoy explorando esta mina! ¿No veis que Silvio se ha extraviado en ella...?

El hombre continuó su silencioso trabajo de proyectar sobre mi cara, sobre mis muslos, sobre mi vientre trocitos de tráquea reseca.

—¿Qué te pasa?

Contestaban mis tripas con el ruido de todos los pasos sumados de mi infancia.

—Vamos —decía el hombre—, estoy listo —y tomó de la frazada el arco de helada dentadura y lo puso junto al ojo que estaba en la mesa de noche—. Vamos.

Yo respondí con aquella suma de mis pasos infantiles; me contestaron trocitos de tráquea reseca. Entonces el hombre tapó con un dedo el otro ojo que no estaba en la mesa de noche y la oscuridad fue completa. Súbitamente algo estalló y el espacio de frazada poblose de menudos cuerpecillos blanquecinos, más bien cerosos; era la tráquea del hombre. Pude saltar de la cama con mayor rapidez que la suya porque él perdió el equilibrio a causa de mi amigo que metido en la cuenca del ojo, gravitaba con mayor peso sobre su hemisferio derecho que sobre el izquierdo. Comenzaron a caer rosas sin olor y de las paredes surgían gigantescos anos de pájaros desconocidos; entonces el pintor colocaba sobre aquellos embudos gelatinosos una rosa.

Mi amigo aseguraba que el torrente de sangre era tan caudaloso que amenazaba las altas riberas de la cuenca del ojo que estaba sobre la mesa de noche.

—Estás perdido —dijo, y se tapaba la cara con ambas manos. Lo que más le atormentaba era la ausencia de belleza, y por ella transfiguraba su rostro a fin de ofrecer alguna claridad entre tinieblas.

Me puse una butaca prostituida por armadura. El hombre portaba una brocha de pegador de pasquines y me cominaba a reunirme con los grandes pájaros de las paredes. Retrocedí, pero la puerta lateral comenzó a ondular como un espinazo descoyuntado. Todo el río de sangre afluyó a mis ojos. Dos de las vértebras de aquel espinazo de madera se entreabrieron y una voz que el viento encerrado conducía gritó unas palabras que no pude clasificar. Mi amigo se arrodilló en la cuenca del ojo y comenzó a recitar las postrimerías.

La voz seguía gritando; ahora el viento la conducía más distinta: «¿Quién está gritando...? ¿Quién está gritando...?» Mi tía saltó de su ataúd y mientras bailaba sobre el cabo caído, decíamos: «Cuando naciste, tu madre tuvo una hemorragia horrorosa; ahora la sangre vuelve; yo siempre dije que la habían taponeado muy mal...» Comencé la búsqueda de mi madre; era necesario contener la salida de la sangre. De la cuenca fluía la voz de mi amigo desenvolviendo los motivos de las postrimerías. Su última palabra fue pronunciada cuando un golpe violentísimo arrancó las rosas que tapaban los gelatinosos anos de los pájaros gigantescos haciéndolas caer soradamente sobre mi cuerpo en una larga procesión que vigilaban millares de trocitos de tráquea reseca. ▀

1940.

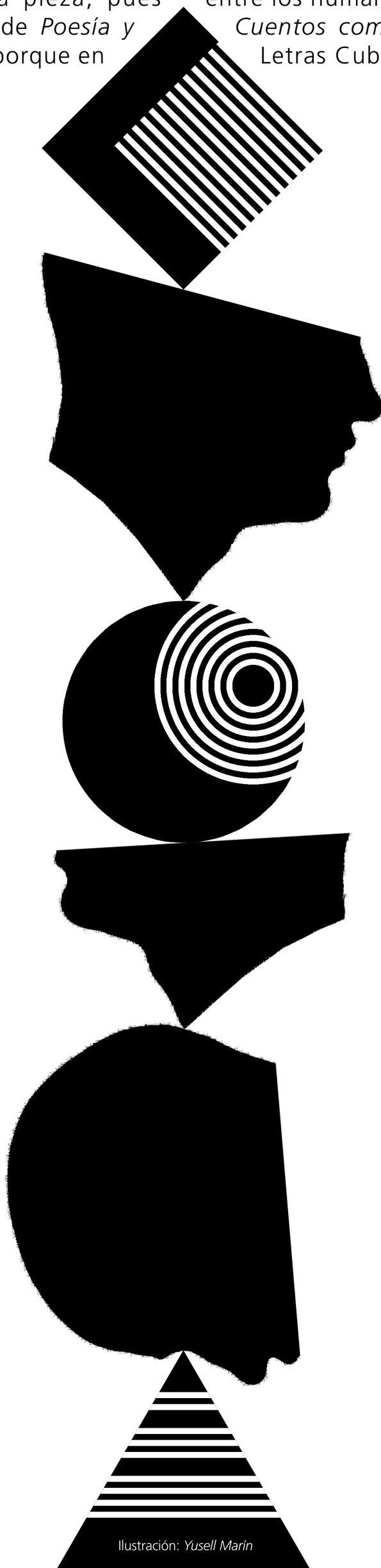


Ilustración: Yusell Marin



Desde los más remotos orígenes de la sociedad, se impuso la necesidad de formar a las nuevas generaciones. El aprendizaje incluía las habilidades requeridas para la supervivencia del individuo y del grupo, normas básicas de conductas, así como las respuestas míticas a las interrogantes fundamentales del hombre. Con el desarrollo de la propiedad privada, la división del trabajo y la aparición de las clases, comenzó a formularse un pensamiento pedagógico explícito. Unos estaban destinados a la realización de trabajos manuales. Otros asumirían funciones dirigentes. Para una refinada aristocracia, Grecia diseñó un modelo sustentado en el diálogo. Los filósofos, desde Sócrates hasta Aristóteles, se hicieron maestros. Legaron a Occidente el término Academia. Los saberes se bifurcaron en dos direcciones: aquellos demandados por la confección de bienes tangibles y aquellos reservados a la reflexión sobre el estado, las bases del conocimiento y el origen del universo. En el ejercicio de la tutoría sobre los

confrontación de ideas someterá al juicio de la inquisición a Giordano Bruno, a Galileo y, en la Ginebra calvinista, a Miguel Servet. Las vías de aprendizaje están en el centro de ese debate que compromete a la sociedad en la validación de la verdad.

El ascenso de la burguesía en el siglo XVIII produjo cambios sustantivos en las concepciones pedagógicas. Las ideas de Juan Jacobo Rousseau contribuyeron al descubrimiento de los rasgos específicos de la personalidad del niño y de sus necesidades para el logro de una educación integral. El diálogo sustituyó al autoritarismo. El desarrollo del capitalismo, el proceso de industrialización y la consigna igualitaria de la Revolución Francesa contribuyeron al paulatino establecimiento de un sistema universal, público, laico y gratuito en todos los niveles de la educación. Napoleón Bonaparte completó el diseño general con la fundación de las denominadas «grandes escuelas»: Normal Superior, Politécnica, Central, Aguas y Bosques, Puentes y Caminos. El énfasis en la preparación de ingenieros respondía también a las demandas del ejército, donde la artillería

el pensamiento pedagógico ocuparía un primer plano. Postergada la insurrección independentista por motivos harto conocidos, había que solucionar la paradoja de formar cubanos cuando no existía conciencia de nación y de ofrecer fuerza de trabajo calificada para un crecimiento azucarero vertiginoso. Al margen del poder político, mutilada por ello la posibilidad de transformar los proyectos en directrices para toda la Isla, los ilustrados se redujeron a instalar modelos de escala limitada. Conviene recordar que la Academia de San Alejandro, en su origen, tuvo como destino formar dibujantes técnicos. Al mismo tiempo, la Sociedad Económica de Amigos del País patrocinaba una escuela pública. Correspondería entonces a la escuela privada, alentada por maestros cubanos, dar continuidad a la labor iniciada por Varela en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio. Educar implicaba ampliar horizontes en el campo hasta ese momento restringido del conocimiento en la filosofía y la ciencia, forjar almas y enseñar a pensar en cubano.

El aliento de cubanía y la implantación de métodos pedagógicos de avanzada repercutieron

complemento para afrontar las necesidades mínimas del hogar, favorecía la incorporación laboral a las mujeres, muchas de ellas mestizas y negras. Nutridas de una tradición, transmitieron valores patrios y éticos a sucesivas generaciones de cubanos. Muchas anécdotas refieren que, al producirse el golpe de Estado de Batista, maestros de ambos sexos explicaron a los escolares el significado de aquel acto y las probables repercusiones sangrientas de la imposición de un régimen de fuerza.

Debemos suponer que en los medios académicos se han producido investigaciones sobre el desarrollo del pensamiento pedagógico durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, estos trabajos no se han difundido y no han entrado a formar parte del debate en torno a la cultura nacional. La explicación puede encontrarse en el legado inconsciente de la progresiva compartimentación de áreas del saber, generada en esa etapa histórica por razones de orden económico. En efecto, la extrema limitación de los puestos de trabajo disponibles condujo a la creación de instituciones orientadas a la defensa de intereses gremiales. Surgieron los

# PEDAGOGÍA, HISTORIA,

futuros gobernantes, Aristóteles acompañaría el crecimiento intelectual y moral de Alejandro Magno.

Durante la Edad Media, los sacerdotes conservaron la tradición letrada. Como se sabe, Carlomagno fue analfabeto. Invadida por los árabes, España se adelantaba a los tiempos al ofrecer, con Alfonso X un ejemplo de gobernante ilustrado. Orientada por la Iglesia, la enseñanza tuvo en la preservación del dogma uno de sus propósitos esenciales. La Universidad emergió como institución de nuevo tipo. Esta aparición responde a señales de cambio en una sociedad de creciente complejidad, cuando comienza a quebrarse la aparente unidad del mundo medieval. Los jóvenes de la nobleza se seguirán formando en el entorno doméstico, atendidos por tutores. En una burguesía procedente de las ciudades, se procura un conocimiento al margen de los dogmas establecidos por la iglesia mediante el rescate de una tradición humanista y el acceso a métodos que apuntan a la investigación científica. La medicina y la jurisprudencia ganan terreno. Al dominio absoluto de la letra, sucederá la observación de la naturaleza. La extrema

desempeñaba un papel decisivo. De esa manera, se entrenaba una elite intelectual, altamente calificada, comprometida a servir al estado y a las fuerzas armadas durante un plazo fijo después de la graduación. Se privilegian las disciplinas técnicas sin renunciar a las humanidades con acento en el latín, la lengua materna y la literatura.

El aparente impulso democratizador tropezaba, sin embargo, con obstáculos en su aplicación práctica. Los hijos de las clases populares se veían obligados a abandonar los estudios para contribuir al sustento familiar, vivían en ambientes desfavorecidos y no contaban con el respaldo de un hogar donde el saber letrado se hubiera convertido en tradición. El pensamiento de Rousseau impuso un replanteo de los objetivos y métodos de la educación. Se trataba en última instancia de preservar la imaginación y la curiosidad insaciable de los niños, así como el hábito de formular preguntas y potenciar la facultad de explorar el entorno por sus propios medios. La experimentación desplazaba al dogma.

En otro contexto, respondiendo a otras circunstancias históricas, en la Cuba del siglo XIX,

en las minorías criollas más favorecidas en contraste con la anemia de la enseñanza elemental. Las mayorías permanecían analfabetas o escasamente letradas. Con la asesoría de Enrique José Varona, la intervención norteamericana reformó la educación. El filósofo cubano aspiraba a la modernización sobre la base de fortalecer los estudios científicos. Por su parte, los interventores intentaron valerse de la precariedad del sistema para trasplantar sus modelos y arraigar su influencia por esta vía. Para solucionar la demanda de maestros derivada de la extensión de la enseñanza primaria, hombres y mujeres instruidos tuvieron la oportunidad de cursar entrenamiento veraniego en Estados Unidos. Entre los seleccionados se encontraba el poeta Regino Boti, quien ha dejado testimonio de esa experiencia singular. Hubo un aprendizaje, pero se produjo también un choque de culturas. De hecho, la influencia norteamericana penetrará lentamente, sobre todo a través de los centros de estudio bilingües. En la práctica, durante la república neocolonial, las escuelas Normales asimilaron un alumnado de escasos recursos. Era un trabajo decente, respetado en la comunidad. El reducido salario resultaba apenas un

llamados colegios profesionales para determinar los requisitos necesarios para ocupar cargos. Los egresados de las escuelas Normales y de la Facultad de Pedagogía de la Universidad estaban autorizados para el ejercicio de la docencia en el nivel elemental y en los cursos de la primaria superior. Los institutos de segunda enseñanza permanecían como terrenos en disputa entre pedagogos y graduados de las carreras de Ciencias y de Filosofía y Letras. La confrontación se expresó en el debate entre el qué y el cómo, vale decir, entre el contenido y la forma. Por una parte, se privilegió el método y, por la otra, el dominio en profundidad de cada disciplina.

Sin embargo, la Revolución había promovido cambios radicales en la vida nacional. La expansión educacional imponía una continua demanda de fuerza laboral calificada. El diseño de los Institutos pedagógicos intentó solucionar esta contradicción al desmembrar en especialidades la antigua carrera de Pedagogía teniendo en cuenta que el modo de enseñar no constituye una ciencia abstracta. Los objetivos difieren según las características de cada materia, según su naturaleza instrumental o formativa. Lamentablemente, la parcelación de los campos





interrumpió un diálogo necesario para garantizar los más altos índices de calidad en el proceso docente, de extraordinaria complejidad por su vertebración con la dinámica social. Por razones de personalidad y circunstancias ambientales, no hay dos maestros idénticos y lo mismo sucede con los grupos de estudiantes. En el intercambio entre ambos, la transmisión de los conocimientos programados se entremezcla con acotaciones motivadas por estímulos procedentes de la vida diaria. Solo puede responder interrogantes imprevistas, consolidar su prestigio en el aula y ejercer una adecuada influencia en la formación de las nuevas generaciones, quien maneje con soltura un rango de conocimientos que sobrepase el contenido de los manuales.

La renovación del pensamiento pedagógico y su incorporación a las corrientes fundamentales de la filosofía y la cultura constituye una de las prioridades del momento actual, tan complejo en lo nacional y en lo internacional. Las revueltas estudiantiles en países de América Latina y Europa son síntomas de una crisis con raíces que desbordan los reclamos por el acceso universal y gratuito a la enseñanza. Como la fragilidad

sostenida por una masa trabajadora. La enseñanza proporciona el *knowhow* indispensable para el cumplimiento de las labores, aunque ese utilitarismo conduzca a la preparación de un personal desechable a plazo fijo. La renuncia del estado a la asunción de sus responsabilidades en este terreno resulta una pieza decisiva en un engranaje muy complejo donde interviene también en el plano de la subjetividad, la formulación de expectativas y el descrédito de una visión humanista. Los disidentes comprometidos en la transformación de la sociedad, somos hijos de esos modelos de formación. Se nos impone un severo ejercicio crítico para separar el grano de la paja, explorar otros caminos a fin de refundar objetivos y métodos. Para actuar con sensatez, hay que derrumbar linderos parcelarios, ofrecer respuesta rápida y eficaz a los problemas más acuciantes del momento y repensar el perfil del ser humano en una perspectiva a largo plazo.

Como aprendimos alguna vez al estudiar Matemática, para elaborar un modelo concebido según la perspectiva de un real crecimiento humano, precisa establecer premisas y despejar incógnitas. Para lograrlo, los cubanos disponemos,

dogmatismo y autoritarismo suelen andar juntos. En esta revista, concebida para los niños y las niñas de la América nuestra, el poder de seducción convoca, como el flautista de Hamelin, a la aventura del conocimiento. Los textos inducen a despertar interés por lo que somos y de donde venimos, abren horizontes hacia el ancho mundo, muestran los adelantos de la técnica, siembran valores éticos y cultivan la sensibilidad por lo hermoso de la palabra y de cuanto nos rodea. Todo taller sobre pedagogía debería comenzar por la lectura atenta y analítica de estos trabajos martianos, visión que se complementa con su epistolario y, en particular, con las cartas dirigidas a María Mantilla en los días fervorosos de su último viaje a Cuba. El qué y el cómo andan juntos y solo el dominio del qué ampara la eficacia del cómo.

Las concepciones pedagógicas surgen de una tradición histórica asentada en las demandas del modelo de hombre requeridas por la sociedad. Los resultados del desempeño docente se reflejan a largo plazo en la corriente sanguínea de un país. En el aula, en cada mañana se está construyendo el porvenir. El niño

puesta en un futuro que nuestros aciertos e imperfecciones van modelando, los cimientos se construyen a partir de un riguroso análisis del panorama actual. Los lineamientos generales se ajustan, más allá de nuestra voluntad expresa, a las circunstancias locales, donde intervienen factores ajenos al sistema educacional, de orden cultural, social, que contribuyen a generar expectativas de vida. Las realidades siempre mutantes y las soluciones de otrora pueden no ser efectivas en otros contextos. Niños y jóvenes estaban sujetos a estímulos inimaginables medio siglo atrás.

La preparación de maestros y profesores padece insuficiencias en muchas áreas. Se trata, por tanto, de encontrar respuestas efectivas para solucionar los problemas más acuciantes del momento sin perder de vista el largo plazo. De acuerdo con estas premisas, importa considerar la concepción de los planes de estudio. En este sentido, conviene evitar la dispersión en multiplicidad de asignaturas y fortalecer el aprendizaje de las disciplinas básicas, con énfasis en aquellas que entrenan el ejercicio del pensar. Desde la república neocolonial, la influencia positivista

# SOCIEDAD

Graziella Pogolotti

de las capas de hielo que recubren los lagos al anunciarse la primavera, apuntan a la crisis de un modelo. Los avances de la ciencia y la tecnología, el estrecho perfil de muchos especialistas cancelan rápidamente la funcionalidad de los saberes en el mercado laboral. Necesitados de permanente reciclaje, los profesionales son víctimas del creciente deterioro de las clases medias. La información y las habilidades adquiridas son perecederas cuando la educación ha descuidado su tarea fundamental de enseñar a aprender, cuando el utilitarismo subestima la exigencia de injertar las prácticas instrumentales en el tronco de la conciencia ciudadana, que se impone, ante todo, estimular la capacidad de pensar, de formular preguntas antes de incorporar pasivamente un recetario.

Consciente de estar construyendo el mañana, todo verdadero maestro percibe en el aula el anuncio del porvenir. En la actual encrucijada, se delinean proyectos educacionales contrapuestos, articulados a dos concepciones del desarrollo social. El poder hegemónico del capital ha generado un modelo similar a la organización de las abejas en colmenas, con funciones definidas correspondientes a la elite dominante

desde la lucha contra el coloniaje, de una tradición pedagógica, de la posibilidad de examinar críticamente la experiencia acumulada durante medio siglo y la oportunidad de abrir un debate sin el estorbo de intereses creados. Acostumbrados a aludir a nuestro legado pedagógico ensalzando la secuencia Varela-Luz-Varona, la validez de esos precursores adquiere sentido verdadero cuando se inscribe en el pensamiento todo de José Martí y, en particular, en las enseñanzas de *La Edad de Oro* y de *Nuestra América*. En Martí podemos reconocer un modo creador de estructurar el ordenamiento de las ideas. El punto de partida en el vislumbre de un futuro posible descarta la carrera competitiva respecto a Europa y los Estados Unidos. Propone analizar nuestras raíces, nuestra realidad geográfica, histórica y cultural para diseñar un modelo armónico de desarrollo con equilibrio ajustado entre industria y agricultura. Su perspicacia de visionario le permite soslayar los peligros del exacerbado culto al progreso vigente en su época, responsable —lo comprendemos solo ahora— del efecto depredador de la acción humana. Con *La Edad de Oro*, el Maestro ofrece un ejemplo concreto de prácticas pedagógicas. Ambos desechables,

que está aprendiendo las primeras letras, iniciará su vida laboral dentro de 15 o 20 años, en un futuro inescrutable. A pesar de ese margen de incertidumbre, nos corresponde —como lo hizo Martí— apostar a favor de una república «con todos y por el bien de todos». Apremia, por tanto, diseñar un programa de acción coherente, aun cuando puedan abrumarnos las deficiencias actuales.

Al ser humanos en formación, precisa entregar las herramientas de un pensar en cubano, como lo quisieron nuestros maestros desde Félix Varela. Hay que desarrollar al máximo sus potencialidades creativas, cultivar la mente y el corazón, hacer de la honestidad norma y brújula de vida para disponer de la valentía necesaria para combatir lo mal hecho, la injusticia y así proteger la nación.

En la práctica cotidiana de la escuela, habrá que ejercitar el sentido de responsabilidad sostenido en la acción participativa y en la convicción de ser un actor en el continuo proceso de transformación de la sociedad. Pero, mucho ojo, para la transmisión de valores la retórica es contraproducente, sobre todo cuando contrasta con los hechos de la realidad. Con la mirada

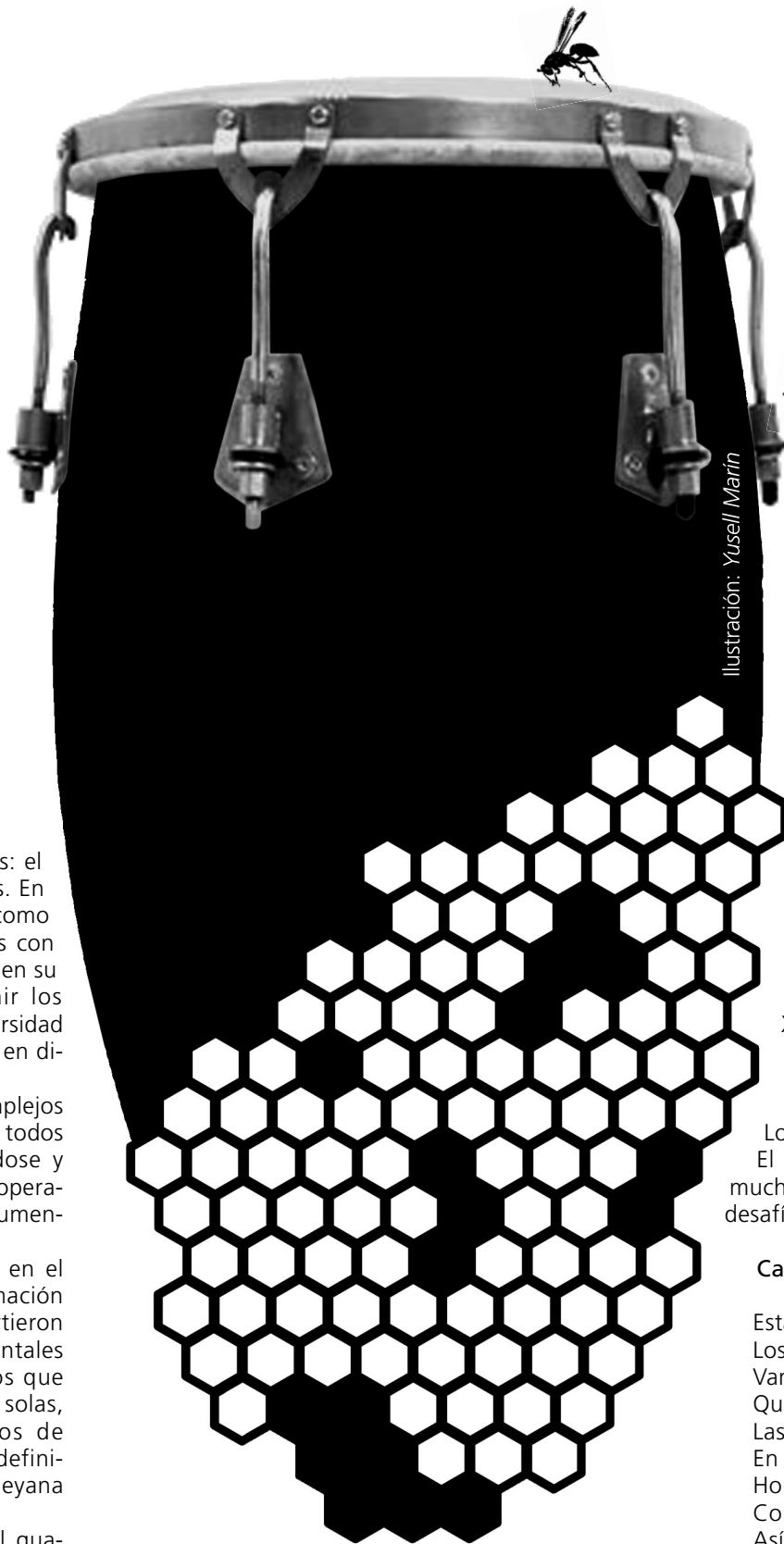
se afianzó con el auge creciente del pragmatismo, reforzado con la presencia progresiva de la pedagogía norteamericana, dominante en nuestra carrera universitaria correspondiente, lo cual se reflejó en la subestimación de las humanidades. El amplio y profundo dominio de la lengua y la continuidad de los estudios históricos y literarios constituyen saberes indispensables para la apropiación productiva de las ideas, el afinamiento de la sensibilidad, la comprensión de una realidad compleja y el arraigo de la identidad cultural.

Platón y Aristóteles en la antigüedad, Rabelais, Montaigne y Rousseau más tarde y, entre nosotros, Varela, Luz, Varona y Martí establecieron coordenadas para la educación en sociedades y circunstancias precisas. En todos los casos, las ideas pedagógicas integraron junto con la cultura un tronco común. Enseñar fue, al mismo tiempo, ciencia y arte, a fin de entrelazar en delicadísimo tejido la inteligencia y el alma de las nuevas generaciones. Replantear el problema en su conjunto atendiendo a nuestras realidades y a la experiencia acumulada no puede asumirse como simple tarea. Es una misión impostergable. ▀



Ilustración: Leonardo León

# EL COMPLEJO DE LA RUMBA



## Martha Esquenazi

Una de las definiciones de complejo es: el conjunto o unión de dos o más cosas. En este caso, defino el complejo genérico como la agrupación de dos o más géneros con características afines. Argeliers León, en su libro *Del canto y el tiempo* (1974), para definir los complejos del son y de la rumba, considera la diversidad de formas de expresión que estos géneros adoptan en diferentes regiones.

El proceso que lleva a la formación de estos complejos genéricos, puede explicarse a través del análisis de todos los elementos estructurales que, descomponiéndose y recomponiéndose en sucesivas etapas históricas, cooperaron a la gestación de los formatos estilísticos e instrumentales que actualmente poseen.

No incluyo la conga ni la música carnavalesca en el complejo de la rumba por considerar que la formación histórica de las actuales congas y comparsas partieron de las del siglo XIX y XX, sus conjuntos instrumentales fueron evolucionando desde la utilización de los que empleaban guitarras o bandas militares o voces solas, entre otras, hasta la formación de tres estilos de congas con sus patrones rítmicos y conjuntos bien definidos: uno de la zona occidental, otro de la camagüeyana y otro de la oriental.

El complejo de la rumba abarca la columbia, el guaguancó y el yambú. El guaguancó se presenta en varios estilos entre los que se hallan la rumba de santo y la cruzada con palo. En la columbia se destacan la jiribilla y la rumba de botella, que son más bien variantes danzarias al igual que la rumba de santo. Para su acompañamiento se emplean básicamente dos tipos de conjuntos: uno formado por tumbadoras y otro por cajones.

En cuanto a su antigüedad, se tienen referencias de la existencia de la rumba desde mediados del siglo XIX ya que era usual emplearla en los programas teatrales, costumbre que se mantuvo en el teatro vernáculo y en los circos hasta bien avanzado el siglo XX. A este tipo de rumba se le llama «de teatro» o «de pañuelo».

Cada uno de estos géneros posee sus características propias y ha sufrido transformaciones, se han interrelacionado entre ellos y con otros géneros musicales, y cada región tiene modalidades propias. Algunos autores han tratado de deslindar los elementos de antecedente africano presentes en ellos, pero resulta muy difícil; es más lógico considerar que, con sus variantes regionales, son el resultado de un proceso de transculturación, o sea, una neoculturación, para emplear la terminología propuesta por Ortiz.

La práctica de estos géneros se extiende por casi todo el país, con una mayor incidencia en las áreas urbanas de la zona occidental, y es el guaguancó el que más se baila; también el de mayor complejidad musical, debido tal vez al desarrollo de los coros de guaguancó surgidos a finales del siglo XIX, a imitación de los coros de clave, que poseían una organización interna y representaban los barrios en los cuales vivían sus integrantes; en la ciudad de La Habana fueron famosos los coros de guaguancó Los Roncos, Paso Franco, El Capirote, Los Amaléanos, El Rápido y El Rápido Fiñe (de niños), entre otros muchos. Como un ejemplo reproduciremos un Canto de desafío de Paso Franco y la contestación de Los Roncos:

### Canto de desafío de Paso Franco:

Están reunidos todos  
Los clarines del Pilar.  
Vamos a ver quién vence aquí,  
Quién vence a quién.  
Las aves maravillosas dicen así:  
En la lucha por la vida, no te asombres,  
Hombre no es el que luchar no sabe,  
Como nació para volar el ave,  
Así nació para luchar el hombre.

### Canto de contestación de Los Roncos:

¡Qué miedo le tenemos a esa gente!  
¡Más miedo le tenemos a su violencia!  
Y de algunos seres su inconsecuencia.  
No cantamos si no demuestran ser prudentes,  
Porque no queremos llevar  
A nuestros hogares tristezas,  
Y que la prensa mencione  
Y escriba con rostro acontecido:  
¡Qué barbaridad!  
¡En fiesta de color, muertos y heridos!  
No cantamos si no demuestran ser prudentes.

El Paso Franco fue un coro de guaguancó que representaba a los barrios habaneros de Carraguo y El Pilar; fundado en 1901, sus integrantes pertenecían a los juegos ñañigos Efori Sun, Efori Buma y Enseniyén (de blancos).

Los coros de guaguancó se componían de dos decimistas, un director y los tonistas, entre todos escogían las voces e instrumentistas, componían los cantos y dirigían los ensayos. Muchos compositores, como Ignacio Piñero, se dedicaron a componer para este tipo de agrupaciones, pero sucede con este género lo mismo que en cierta medida ocurre con otros de igual rai-gambre popular: el creador se diluye y pasa a un segundo plano mientras que su obra se populariza rápidamente; también es usual encontrar quien se proclame como creador de alguna canción que ya existía con anterioridad y cuyo verdadero autor se perdió con el tiempo. Lo importante es que estos cantos trascienden su época y se mantienen por años en la memoria de quienes sienten como verdadero su mensaje.

El Bando azul de Matanzas aparece como fundado en 1910 y vinculado al cabildo arará. Según se infiere de los datos compilados, comenzó siendo un coro o bando de clave y derivó a uno de guaguancó:

Soy Bando azul,  
Soy grupo azul.  
Sigo demostrando  
Mi grandeza.  
Yo soy Azul y seré,  
De este bando no me iré,  
Y contigo, madre niña,  
Siempre estaré.

Además de su función artística (en cuanto el arte sirve de sublimación a los sentimientos), los coros de guaguancó resultaban un elemento aglutinador de las clases pobres en cada barrio. Cada organización poseía un gallardete y una «moña» de cintas que la identificaba, y podían llegar a tener hasta 60 voces tanto masculinas, como femeninas.

El acompañamiento instrumental variaba, aunque era común un pequeño tambor de parche clavado o dos cajones; uno de mayor tamaño (donde usualmente se envasaba el bacalao) y otro pequeño (de velitas). El cajón mayor o salidor era cerrado y con unos huecos en los costados, el menor era el quinto o repicador que improvisaba toques sobre la base rítmica que mantenía el otro cajón. El tocador del salidor tenía unas pequeñas marugas de metal hechas de latón. Además, sonaban cucharas entrechocadas, claves, viola (banjo con parche y sin cuerdas), marímbula y guitarra.

Los cantos eran antifonales. El tonista improvisaba décimas y el coro repetía un estribillo; generalmente se enfrentaban dos o más coros en representación de sus barrios los domingos y días festivos. El carácter de los cantos podía llegar a ser ofensivo y terminar con una riña, o amistoso, con intercambio de las «moñas» representativas de cada barrio.

Por los años 30, este tipo de organización comienza a decaer hasta casi desaparecer en los 50, aunque no ocurrió así con las agrupaciones instrumentales, que se mantienen con un coro mínimo y que, además, se extienden hacia otras provincias; así se crean grupos de guaguancó en Guantánamo y Santiago de Cuba, por el traslado de rumberos matanceros hacia estas ciudades.

El conjunto instrumental sufre variaciones en su composición; los llamados grupos de cajón actuales no emplean la viola, utilizan tres cajones: salidor, llamador y requinto (de mayor a menor), catá, clave y en algunas agrupaciones, el chequeré como influencia de la música de santería, lo que también se puede notar en la utilización de algunas palabras y melodías en los cantos. Por la facilidad en la adquisición, afinación y empleo para otros géneros musicales, cada día se incrementa el uso de las tumbadoras para interpretar este tipo de música, en agrupaciones que, por lo general, se integran con dos tumbadoras, un quinto, claves y cajita china.

El guaguancó, la columbia y el yambú utilizan el ritmo binario y los modos mayores, y se encuentran formados por dos planos tímbricos, uno en el registro medio que mantiene un tejido rítmico estable sobre el cual el quinto en un plano agudo realiza sus improvisaciones. En cuanto a la estructura formal, por lo general el guaguancó presenta el lalaleo o vocalización inicial, se narra alguna historia y posteriormente se canta un estribillo o capetillo alternando con improvisaciones, y es lo que se denomina como rumba propiamente y se baila.

El yambú y la columbia suelen ser mucho menos elaborados musicalmente, no presentan el lalaleo inicial y el texto es más corto; la diferencia fundamental estriba en el *tempo*, que suele ser más lento en el bambú que en el guaguancó y más rápido en la columbia que en el guaguancó, aunque algunos estudiosos consideran que la diferencia fundamental entre guaguancó y columbia no estriba en el *tempo*, sino en las configuraciones polirrítmicas que son más complejas en la columbia, debido sobre todo a la interrelación rítmica existente entre el bailar solista quien bailando establece una controversia con las improvisaciones del quinto, para lo cual ambos ponen en juego toda su maestría.

En el yambú, también conocido como «rumba del tiempo'e España», el baile es más pausado, de solista o de pareja, pero no se «vacuna» como en el guaguancó, o sea, no se realiza el gesto mimético que simboliza la posesión sexual y que el hombre ejecuta con la mano o el pie mientras la mujer trata de cubrirse con la falda —el juego es constante y una buena rumbera no se deja «vacunar»—; lo más común en el yambú es que se practiquen movimientos para escenificar el texto del canto. Conocidos son los yambú de «Mamá Abuela, Tus condiciones» y otros, como «María la Nieve», de la agrupación Los muñequitos de Matanzas:

Yo tengo una amiga  
Que es muy fiel,  
Ella tiene un miedo, caramba (bis),  
De dormir sola.  
Estribillo: María la Nieve, la picarona,  
Tiene miedo, caramba  
De dormir sola.

En la columbia, el baile imita movimientos que se ejecutan en diversas ocasiones, como jugar pelota, por ejemplo; es propio de un solista (generalmente un hombre). En Cárdenas se baila con cuchillos y se ejecutan pasos por el solista que recuerdan los de los irum abakuá.

En La Habana hemos encontrado algunos textos de columbia y guaguancó que emplean palabras abakuá en sus textos, en Mariel y en Regla (barrios del Caimán, Las cinco esquinas y La Loma):

Ven a Regla, crucero,  
Ven si quieres compartir,  
Un tercio, asere co',  
Sentado en la esquina de la fai (five),  
Si quieres, tú puedes compartir,  
En la barra de Chicho  
Te puedes divertir.  
Allí estará Lázaro «el Isué»,  
Neno y Empegó,  
Mundito y el hijo de Martel.  
Con este grupo te puedes deleitar,  
Te cantará un bonito giagiancó,  
Mi Regla te felicita, ebodemió, mi asere co'.  
Regla tiene un mambo que sube  
Y sabe a caña.

También hemos encontrado un tipo de rumba cruzada con palo, por ejemplo, la siguiente columbia, de Nueva Paz, provincia de Mayabeque, que se interpreta con un grupo de cajones:

Solista: E oru su laye laye  
tana nberío awé.  
Coro: Oru su maye laye.  
Solista: E Manana, tana nberío awé  
Oru su laye laye.  
Coro: Oru su laye laye.

Variantes de la columbia son el canto del «cómo no» y el baile de «la botella» de Yaguajay, que se acompañan de tumbadoras, cencerros, cajones de madera, taburetes, cubos, cucharas, pomos o botellas percutidos por un alambre o hierro, dos pedazos de madera en forma de clave y una tinaja; es un baile de hombres solos que juegan con una botella alrededor de la cual van bailando mientras se van improvisando cantos a la manera de las puyas congas que alternan con la repetición de una o dos palabras por el coro: «cómo no, ay », o «eh eh eh», entre otras:

Adiós, tiburón, adiós.  
Qué negro más malo, adiós;  
Que lo echen al mar, adiós.  
Caimán sin pañuelo, adiós...

En otras rumbas se emplean las décimas, como en la siguiente columbia de Guanabacoa, La Habana, que utiliza una décima disparatada:

Una tarde estaba yo,  
Muerto de hambre y merendando,  
Me encontré una mata de mango  
Cargadita de ciruela',  
Me puse a tirarle piedras,  
Creyendo que era avellana  
Gritó la vieja Catana:  
¡muchacho deja esas nueces!  
No le estés tirando piedras,  
Que son limones franceses.  
¡Aguanile quilonsé!  
¡Aguanile may may!

Algunos santos como Changó poseen sus rumbas, en lengua yoruba e interpretadas por tambores batá en la zona occidental, como esta del Mariel en la provincia de Artemisa:

E a le o Changó llama a la ko ilé,  
Changó llama a la ko ilé,  
Changó llama a lo ku santú  
E a la e Changó llama a la ko ilé  
Changó llama a la kon batá,  
Changó llama a la ko ilé ma.

Estas rumbas se interpretan en los intermedios de los bembés de la zona central, tal es el caso de la rumba de santo en Placetas, Villa Clara. En estos momentos se cantan con tumbadoras y antiguamente se acompañaban de tambores de bembé. Según los entrevistados, las que más rumbas tienen son Ochún y Yemayá, algunas en yoruba. El ritmo de esta rumba es más rápido o «trilla'o» que el de los toques rituales, aunque esto también depende del oricha al cual se le dedique la rumba. La forma de bailar lleva más movimientos de hombros, piernas y saya, y el paso más corto que la rumba profana.

En Baraguá, Ciego de Ávila, la rumba se toca con tumbadoras o cajones antes de los bembés «para refrescar al santo». Estos guaguancós no siempre se refieren a un oricha, sino a algún incidente ocurrido; no es extraña la utilización de décimas, como en la siguiente, de Pedro Betancourt, en Matanzas:

Qué pena me dio, mi amiga,  
Cuando me enteré  
Que Obatalá te dio;  
Te tiraste en la cocina  
Atrás de un saco de carbón  
Y en tu canto me decías:  
Ena babá cañeñe,  
Ea tiene un muchacho  
Que en su canto decía,  
Ea tiene un muchacho.

La rumba se ejecuta en compás de 2/4 y, según plantean los intérpretes, existe una ligera variante rítmica entre los esquemas de la rumba habanera y la matancera. Los cantos son generalmente en modo mayor.

Hacia los años 30 y 40 se interpretó por las orquestas una llamada rumba (heredera de las rumbas de los circos) que incorporaba algunos de los elementos de la rumba tradicional para servir de marco a las rumberas cabareteras que invadieron las pantallas cinematográficas de aquella época, y pronto pasó de moda; la conga de salón pertenece también a esta etapa histórica entre los años 40 y 50.

Un verdadero y profundo estudio de la rumba está por hacerse, espero que la proclamación de la misma como Patrimonio Nacional lleve de la mano un proyecto para realizar este estudio pendiente y necesario. ■

#### Referencias bibliográficas

- Leonardo Acosta. *Del tambor al sintetizador*. La Habana. Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Olavo Alén Rodríguez. «Conformación genérica de la música cubana». *Revista Universidad de La Habana* (La Habana), No. 227, enero-junio, 1986.
- Martha Esther Esquenazi Pérez. Sección de música del *Atlas etnográfico de Cuba*, Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello, Centro de Antropología de la Academia de Ciencias de Cuba y Centro de informática y sistemas aplicados a la cultura, 2000.
- Del areíto y otros sonos*. Editorial Letras Cubanas, 2001.
- Rafael Inciarte. «Sones y conguitas de Guantánamo, Santiago, Manzanillo y Yateras». *Signos* (Santa Clara), No. 26, 1980.
- Raúl Martínez Rodríguez. «La rumba en la provincia de Matanzas». *Boletín Música* (La Habana, Casa de las Américas), No. 65, 1977.
- «Los coros de guaguancó: El Paso Franco y los Roncos» (inédito), 1984.
- Aleana Méndez Ramírez e Irmenia Abreus Sánchez. «Cantos del cómo no y baile de la botella» (inédito).
- [http://jiribilla2012/n565\\_03/565\\_02.html](http://jiribilla2012/n565_03/565_02.html)



**E**l nombre de Ambrosio Fornet está íntimamente ligado a las letras cubanas. Escritor, ensayista, crítico literario, guionista de cine, Premio Nacional de Literatura, este hombre nacido en Veguitas, Bayamo, le ha aportado a la cultura de la Isla investigaciones valiosísimas como la de *El libro en Cuba* y conceptos medulares para entender y definir nuestro pasado más reciente tales como el de Quinquenio gris, probablemente el más reconocido de todos. Por si todo ese trabajo no fuese suficiente, Ambrosio es, además, Premio Nacional de Edición, lo cual habla de su participación decisiva en la formación de proyectos y colecciones en los días iniciales de la Imprenta Nacional, así como en los cientos de libros que han tenido en él a su perentorio lector primero.

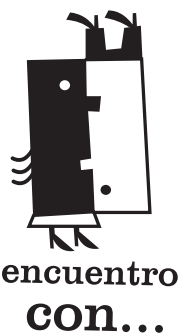
Ambrosio nos recibió en su casa, ese apartamento tan alto, con el mar como escenario y con tomos diseminados en estantes, ocultos o a la vista, que parecen evocar las conversaciones con amigos entrañables como Mario Benedetti. Las dos horas de diálogo polifónico concluyeron solo porque la llegada puntual de otro reportero a quien él había prometido una entrevista nos dejó con tantas preguntas como para escuchar a Pocho probablemente durante una hora más. Transcurrían los días de la 21ª Feria Internacional del Libro que se le dedicó junto con Zoila Lapique y aparecían entonces de forma simultánea varios títulos suyos, nuevos o reediciones: *Narrar la nación*, *A título personal*, *Las trampas del oficio*. *Apuntes sobre cine y sociedad*. Uno de ellos, *Yo no vi ná y otras indagaciones*, que recoge varios cuentos que nunca antes publicados a modo de libro, provocó nuestra primera interrogante.

*¿Por qué el narrador de los primeros años le dio paso al crítico literario?*

Publiqué mi primer libro de cuentos, *A un paso del diluvio*, a finales del año 58 en Barcelona y regresé a Cuba a mediados del 59. Al hacerlo me encontré con que todos mis amigos, gente con la que me relacionaba sobre todo a través de *Lunes* —suplemento cultural del periódico *Revolución*—, escribían cuentos y novelas. Nadie escribía críticas, era como una especie de género despreciado. Pero yo era un lector voraz con capacidad de leerme el original de una novela en una noche y llegar al otro día con el texto lleno de marcas. Se dieron cuenta de que era la persona que estaban esperando y me convertí, sin quererlo, en crítico de mi generación. Tanto es así, que Leonardo Padura decía: «Si el libro no lo ha leído Ambrosio, no va a salir, porque no hay autor en Cuba que se atreva a publicar un texto sin que él lo lea previamente». Entonces acabé haciendo críticas todo el tiempo y me olvidé de la narrativa.

Esa es una razón; la otra, que no la siento tan importante, era que escribía bajo la influencia de Kafka y otras lecturas que incluían hasta el *Kamasutra* y la literatura hindú. Escribía cuentos muy metafísicos, de espiritualidad retorcida y desconcertada. Luego, cuando llegué aquí, me encontré con otro mundo, uno donde se vivía con las puertas abiertas. Hice, y esto lo he dicho alguna vez, lo que no me quedó más remedio: poner los pies en la tierra; porque tuve la sensación de haber estado flotando durante mucho tiempo en torno a mi búsqueda, la de una temática, de una manera de decir, de narrar. Entonces, me puse a escribir los cuentos que aparecen en *Yo no vi ná y otras indagaciones*.

El primero de ellos, «Yo no vi ná», es sobre un niño idiota —evidentemente ahí está la huella de Faulkner— que vive detrás del cuartel de Bayamo y por la mañana, al salir a la letrina, ve cómo matan a uno de los asaltantes. Y no quiere de ninguna manera que se sepa, por eso insiste al final del cuento: «Yo no vi ná, yo no vi ná». Por tanto, estaba escribiendo un tipo de cuento muy ligado a la realidad, había cambiado de orientación temática, sin



**AMBROSIO FORNET**

# EL PRIMERO ENTRE SUS IGUALES

llegar a escribir literatura vernácula tradicional, me enfoqué en personajes y sucesos que se desarrollaban en el plano real. Después nunca más escribí cuentos, centré todo mi interés en la ensayística y la crítica.

*Ha dicho que El Quijote fue la primera novela de la Revolución Cubana. ¿Cuál sería la novela de este principio de siglo?*

A medida que pasó el tiempo, se renovó la generación y vino lo que Jorge Fornet ha denominado literatura del desencanto. Empecé a distanciarme de la narrativa contemporánea que me interesaba, porque ya no podía seguir el ritmo de las publicaciones. Por otra parte, se estaba escribiendo con una sensibilidad que ya no era la mía, tenía más la sensibilidad de mi propia generación, la búsqueda del elemento histórico, de la dialéctica pasado-presente, de la autenticidad, etc. De manera que un buen día, entre mi trabajo, los ojos que empezaban a fallar, la diversidad de temas y de autores, decidí dejarle a la nueva generación que hiciera el balance de lo que se estaba escribiendo. No quiere decir que no tenga opiniones sobre ciertas corrientes o ciertas novelas, pero hay cosas que me faltan por leer. Por eso no me atrevo a hacer un diagnóstico, sería difícil seleccionar una novela, por ejemplo, entre las diez que me vienen a la mente en este momento tanto de adentro, como de la diáspora.

*¿No le parece que en la producción literaria más actual hay una tendencia a la introspección?*

Quizá el desencanto la provoca, no ir a buscar la realidad fuera de ti, sino empezar a buscarla dentro, y fue justamente lo que abandoné en el 59. Es lo que había en *A un paso del diluvio*, una introspección permanente que me llegaba por la vía de muchas lecturas de Kafka, de Hermann Hesse, etc. Porque aquel era un mundo cerrado donde era imposible mantener una comunicación intensa, no con las personas, sino con el colectivo o con mi país, porque uno lo rechazaba, era el país del robo organizado, me daba pena ver lo que hacían con el país. Es muy difícil que la gente joven entienda eso.

Entonces, que la literatura contemporánea vuelva un poco a la introspección me parecería normal. Más que dando una opinión, estoy tratando de explicarme el fenómeno. Es decir, si la realidad comienza a resultar demasiado problemática, entonces uno se vuelve hacia la autorreflexión, hacia una literatura más intimista. Sucede justamente lo contrario de lo que me aconteció, que pasé de los gobiernos de Grau y de Prío, los gobiernos del robo organizado, al triunfo de la Revolución, cuando lo imposible se hace posible. En cambio, la otra generación vivió un momento distinto, el período especial, con un tropezón tras otro y muchas frustraciones; contrario a lo que me ocurrió, que todo servía para enriquecerme, para abrirme nuevas perspectivas, porque nunca hubiera tenido la posibilidad de trabajar en lo que trabajé y de hacer lo que hice si no hubiera sido por la Revolución. Entonces, mirándolo desde esta perspectiva, me resulta perfectamente explicable.

Aunque hay introspecciones e introspecciones. Existe un tipo de literatura introspectiva que no es necesariamente un rechazo radical de la realidad, sino una búsqueda de sí mismo, de la propia personalidad, de las propias potencialidades. Es decir, tampoco necesariamente se puede acusar a aquel que hace una literatura introspectiva de ser una persona aislada, lo que ocurre es que vemos las cosas desde ángulos totalmente distintos, porque en ese caso quien escribe se coloca en el centro del universo, y el resto del mundo es telón de fondo.

*Cuando mencionaba que hacía falta hacer de nuevo una revisión de lo que está sucediendo, nos remite a aquella idea de Jorge Fornet de que los libros los hacen los escritores, pero la literatura la hacen los críticos.*

Somos los críticos los que organizamos el concepto de literatura. A veces me resulta difícil explicarme por qué no hacemos periódicamente ese tipo de revisiones y hacemos un diagnóstico. Existen los críticos, existe la posibilidad de que nos paguen por una colaboración y, sin embargo, no se hace. El gremio no se permite discrepar de sus miembros. Esto es lo que habría que explicarse.

Durante mucho tiempo encontré las razones en la propia situación creada en los 70. Muchos de nosotros, jóvenes en esos años, constituíamos un grupo, llamado los liberales, frente a otro grupo, que parecía tener mucho poder, nombrado los dogmáticos. Mientras hubo una especie de equilibrio entre liberales y dogmáticos, con cierto predominio de nuestro lado, no hubo problemas. Pero cuando se dio el vuelco y nos dimos cuenta de que los dogmáticos habían tomado el poder, se hizo un pacto interno, por tanto, no nos atacábamos entre nosotros, cerramos filas. Funcionó lo que pudiéramos llamar la psicología del gremio. Quizá así empezó la situación y después esta posición resultaba más cómoda.

Ahora no se encuentran críticas de libros en la prensa. La verdad es que el oficio tampoco es tan estimulante por todos los problemas que implica; pero siempre han existido profesionales de la crítica en los periódicos y las revistas.

Nosotros, en el periódico *Revolución*, teníamos un grupo que dirigía Jaime Sarusky, integrado por Edmundo Desnoes, César López, Mario Trejo y yo. Hacíamos reseñas de libros utilizando pseudónimos, y ahí se decía lo que uno pensaba. Fue una bonita experiencia periodística, porque no solo se hacían críticas, éramos un equipo y a cada uno le tocaba una tarea distinta cada semana. Por ejemplo, si hoy yo hacía crítica de libros, la semana próxima debía hacer una sobre una exposición de pintura, después una de cabaret. Por cierto, recuerdo que hice una reseña muy divertida sobre la Caperucita Roja interpretada por Juana Bacallao en el Salón Rojo del hotel Capri, uno de los espectáculos más alucinantes que ustedes se puedan imaginar.

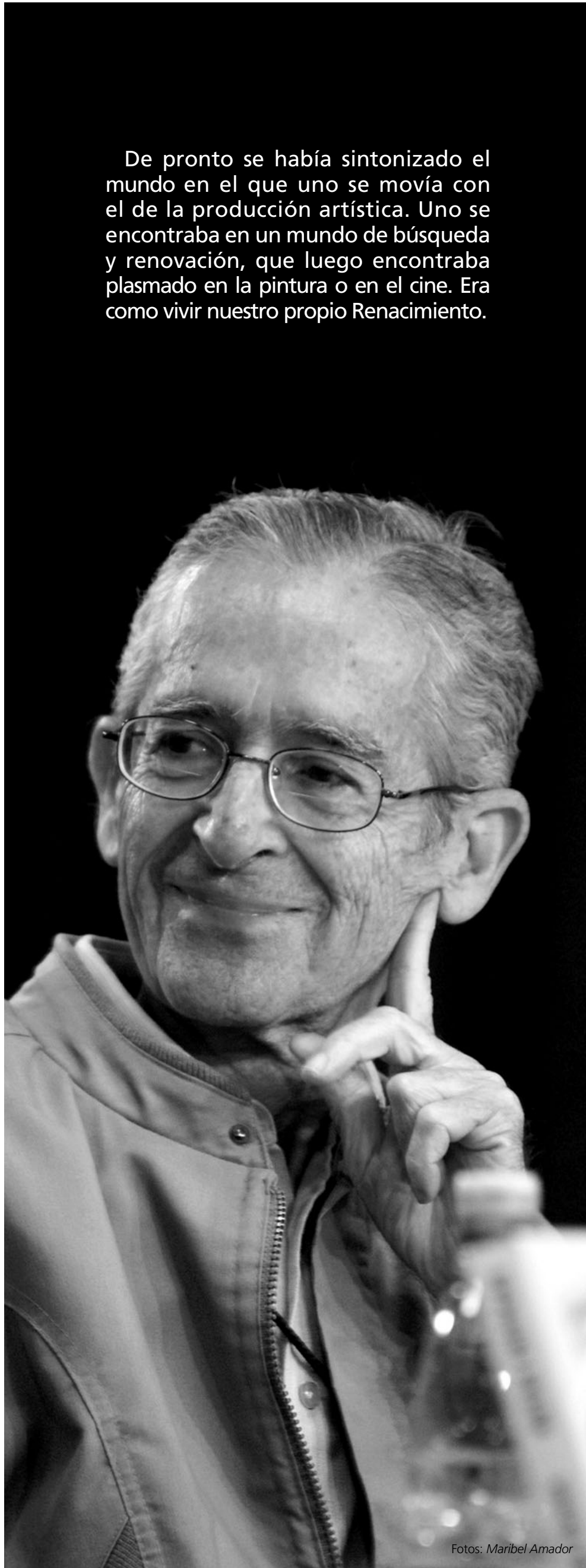
Intentábamos evitar la especialización para que no ocurriera que el crítico de pintura solo hablara de pintura, y el de cine solo hablara de cine; se trataba de darle otro lenguaje a la reseña, a la crítica, para abrirla a un público más amplio. Entonces, el tipo de crónica o reseña que hacía sobre una exposición de pintura, la hacía con mi vocabulario, mis preocupaciones y mi visión, que se acercaba más a la del lego. Ese fue un intento bonito que duró varios meses y del cual quedaron varios trabajos publicados.

*¿Cuánto cree que le aportó esa experiencia al obligarlo a escribir sobre temas que no eran su especialidad?*

Nos resultó muy refrescante. Claro, hay que dar por descontado que uno tenía una cultura general, no era crítico de pintura, pero había visto el Museo del Prado, el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Louvre. Sabía lo que eran «Las meninas», «La Gioconda» y también sabía quién era Jackson Pollock. Es decir, era un lego, pero no un ignorante, por tanto, se daba una especie de equilibrio. Era el lenguaje utilizado lo que me daba la posibilidad de la comunicación. Mi criterio no era tan elaborado como el de un crítico de arte, pero sí bastante lúcido.

Son muchas las ventajas acercarse a una materia artística de la que no se es especialista porque empieza a enriquecer la mirada, pones énfasis en ciertos detalles que antes pasabas por alto. Todo esto ocurre porque se intenta comunicar una determinada experiencia estética y al principio cuesta trabajo, porque no tienes el vocabulario técnico desarrollado ni el hábito de esa escritura y estás pensando todo el tiempo: «tengo la cultura; pero no la capacidad de comunicación con el otro», y se trataba de un rotograbado que tiraba 200 mil ejemplares, y uno quería llegar a ese público.

**De pronto se había sintonizado el mundo en el que uno se movía con el de la producción artística. Uno se encontraba en un mundo de búsqueda y renovación, que luego encontraba plasmado en la pintura o en el cine. Era como vivir nuestro propio Renacimiento.**



Fotos: Maribel Amador

Formaba parte de una estrategia de desarrollo cultural que nosotros asumíamos como nuestra. Veíamos que el público iba creciendo porque ya no se topaba con esas crónicas de especialista que son insoportables, salvo cuando aparecen en revistas especializadas. La gente quiere entender lo que está leyendo y que se pongan a su altura, aunque un poco por encima. Es lo que tradicionalmente se dice del crítico, los latinos expresaban: *primum inter paris*, o sea, el primero entre sus iguales. Se trata de un diálogo, creo que esta palabra «diálogo» es la que mejor resume esas aspiraciones: establecer una comunicación con el público.

*¿Podría hablar un poco más de su período en Lunes de Revolución?*

Pertenecía a *Lunes*, pero trabajaba colateralmente con Lisandro Otero en la página cultural del periódico. Acababa de llegar a La Habana fresquecito de España, y no sabía qué iba a hacer, no se me había ocurrido el periodismo ni mucho menos. Entonces fui a ver a Pepe Triana, quien habló con Virgilio y después con Lisandro Otero. Lisandro en esa época, año 61 o 62, estaba escribiendo su novela y cuando vio la talla que yo calzaba, se fue a escribir y me dejó la página completa. De vez en cuando daba una vuelta y me preguntaba: «¿Cómo está esto?» Yo le respondía: «Está perfecto, ni te preocupes, ve y termina tu novela».

Mis contactos con *Lunes* eran muy frecuentes, iba mucho por allí, sobre todo para presenciar los *performances* de Virgilio, pero no tenía esa relación tan estrecha. Era impresionante salir de *Orígenes* para entrar en el mundo de *Lunes*, turbulento y lleno de exuberancias por todas partes, muy rico desde el punto de vista cultural, con contradicciones y matices. Basta con hojear la colección y ver los autores que publicaban allí. Además, era increíble pensar que circulaban 250 mil ejemplares. Cuántos lo leían y lo disfrutaban, no lo sé; pero por lo menos acceso a él tenían muchos. Nos puso al día en tantos temas, por ejemplo, ahí fue donde se conoció el movimiento *beat*.

*Usted se refería a la lucha que Alberto Abreu llama por el poder interpretativo de una generación y nos gustaría que nos hablara en términos de la propia literatura, o sea, la instauración de un canon épico a finales de los 60 frente a una tendencia relacionada con la literatura fantástica y del absurdo, producida también en esa etapa. ¿Cómo usted lo vivió? ¿Qué experiencias tuvo a partir de esa propia determinación?*

Si se dan cuenta de lo que dije antes sobre mis preocupaciones y cómo giraba mi mundo en torno a las lecturas de Kafka y Hesse y lo que significó después el encuentro con la realidad, notarán que la respuesta está implícita ahí. Es decir, para nosotros todo se hizo demasiado transparente, había antes y después, el mundo se hizo en blanco y negro. Por una parte nos perjudicó, porque nos convirtió en creyentes de una causa y, sobre todo en el mundo intelectual, el creyente tiene sus características. A veces escuchamos que hay que ser incondicional, pero eso no tiene ningún valor porque te conviertes en un creyente y no en un militante de una causa. Para nosotros el antes era lo vivido, hacia lo cual había una especie de rechazo generacional, y el después era la posibilidad de que el mundo se abriera a otras perspectivas. Por consiguiente, la literatura se centraba en eso, ya fuera introspectiva o no. Por ejemplo, la propia *Memorias del subdesarrollo* no deja de ser una literatura de introspección, porque el personaje hace un balance de sí mismo en oposición al medio; aunque la película le añade una dimensión que la novela no tiene: el material documental; el protagonista no logra encajar en ese mundo, pero al mismo tiempo no quiere separarse de él, quiere explorarlo.

Si eso lo llevamos al plano de la Historia nos sucedía lo mismo: el pasado había sido horrible y el presente era la perspectiva de un

nuevo mundo. Entonces, esta dialéctica de pasado-futuro se hacía demasiado sencilla, esas novelas ahora parecen demasiado elementales, tal vez algunas de ellas lo son. Sin embargo, nosotros, que estábamos contra los dogmáticos, lo llegábamos a ser cuando nos referíamos a este tipo de escritores que todavía escribían como los de *Orígenes*. Lezama era un genio en más de un sentido, pero ese tipo de literatura ya había pasado, al menos en ese momento creíamos que era una etapa pasada definitivamente, mirándolo desde el punto de vista del espíritu de la época, no del escritor. Además, tal vez en la historia esta reacción haya comenzado después del 59, pero en el terreno de la literatura y la cultura había empezado un poco antes con *Ciclón*, con Pepe Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, quienes lo primero que publicaron fue *Las 120 jornadas de Sodoma*, del Marqués de Sade. Había que tener valor para inaugurar una revista con ese texto. Fueron ellos quienes trajeron ese elemento disidente y escandaloso a la literatura cubana que estaba ahogada de vírgenes y santos. Aquel mundo para nosotros era ya inaceptable desde el nacimiento de *Ciclón*.

Por supuesto, había autores que quedaban marginados, como también la literatura femenina fue marginada, porque no entraban dentro de la épica. Y esta no estaba marcada por el periódico *Revolución* o los medios, sino era la que nosotros teníamos incorporada como parte de una perspectiva histórica, habíamos entrado en otra fase de la historia de Cuba. Entonces, a quienes quedaban fuera, los veíamos como personas ideológicamente rezagadas, que no habían podido colocarse a la altura de la época. Algo así ocurrió con los muchachos de El Puente, cuyas preocupaciones eran otras. No es que esa literatura no nos interesara, pero para nosotros estaba fuera de época.

*¿Y la generación de los 80? ¿No sirvió para oxigenar ese panorama?*

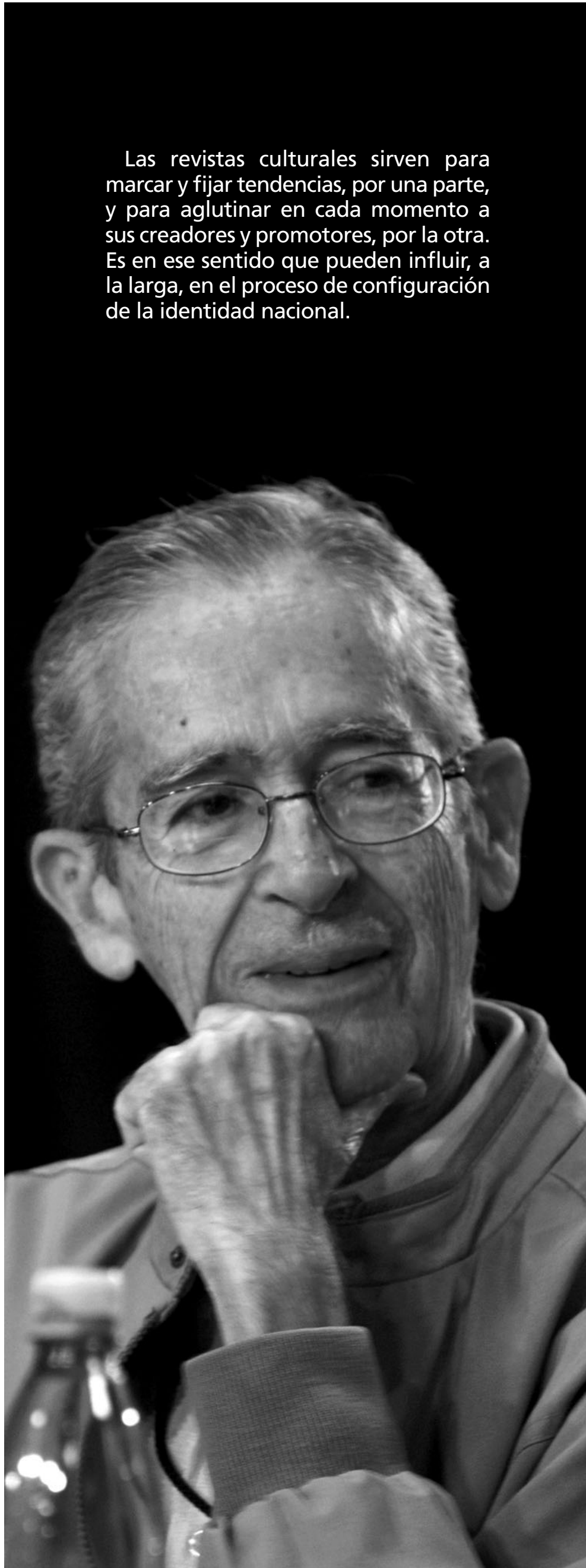
Hace algún tiempo publiqué en *Sic*, revista de Santiago de Cuba, un artículo sobre la literatura de los 80, porque me di cuenta de que no existe para nadie. ¿Por qué?, si en esa etapa hay muy buenas novelas, como *Temporada de ángeles*, de Lisandro Otero. Estamos hablando de una literatura cubana de gran nivel, puede que a algunos les guste y a otros no, pero debiera ser tenida en cuenta. En cambio, se barre como si el pasado no existiera.

Es una zona intermedia en la que nadie sabe qué paso ni qué significó. Había rezagos de la vieja sensibilidad y atisbos de la nueva, pero no acababan de cuajar. Salvo los que escribían desde la óptica del niño, que era una visión nueva completamente y también se mezclaba con la épica, ese sí fue un gran enriquecimiento para la literatura cubana. Lo que vino después en la narrativa, no estoy muy seguro exactamente en qué consistió.

*Hemos hablado del rol de los editores en la conformación de la literatura, pero habría que hablar también de los traductores.*

Los traductores hacen un servicio enorme, nos ponen en contacto con un mundo que de otra manera nos sería imposible conocer. Por ejemplo, cuando leí *Crimen y castigo*, traducido por hispanosoviéticos, que ya no tenían tantos errores como los del siglo XIX, a pesar de que tenían vicios castizos —uno casi podía escuchar cómo pronunciaban la z—, la traducción tenía un gran nivel. Dostoievski no era tan cuidadoso desde el punto de vista estilístico, escribía folletines, muchas de sus grandes novelas aparecieron en forma de folletín en las revistas. Sin embargo, la diferencia entre la traducción soviética y las que yo había leído anteriormente, hechas por españoles del siglo XIX a quienes les pagaban dos pesetas por cada cien páginas, es enorme.

**Las revistas culturales sirven para marcar y fijar tendencias, por una parte, y para aglutinar en cada momento a sus creadores y promotores, por la otra. Es en ese sentido que pueden influir, a la larga, en el proceso de configuración de la identidad nacional.**



*Además, hay muy pocos escritores que, incluso dominando el idioma, quieran asumir el rol de traductores.*

Así es, vean el caso de Eliseo Diego. Cuando yo dirigía Arte y Literatura perseguí a Eliseo como un loco para que me tradujera «Elegía a un cementerio rural», de Thomas Gray. Al final se quedó sin traducir ese poema del que nace *Spoon River Antology*, de Edgar Lee Masters. Yo conocía una traducción de la «Elegía...», pero quería que fuera Eliseo quien la hiciera, porque tenía una sensibilidad enorme y un gran conocimiento del idioma.

*¿La realidad artístico-literaria cubana ha sido para usted lo suficientemente compleja e interesante para satisfacer todos sus intereses como crítico?*

Sí, sobre todo en los primeros años. Uno sentía que estaba participando en un mundo nuevo de creatividad, que surgía por lo que dictaba la realidad misma. En literatura, Enrique Serpa y Labrador Ruiz eran los dos grandes novelistas cubanos, y de pronto todo lo que vino después fue un desafío. En el caso de la plástica, recuerdo que cuando vimos las primeras exposiciones de Raúl Martínez nos sorprendió a todos, porque ya conocíamos el *pop art*, pero Raúl había criollizado el *pop* y lo había politizado. Todo esto significaba renovación. Como ocurrió en la poesía, donde hubo una renovación increíble con la poesía coloquial, incluso llegamos a preguntarnos si aquello era realmente poesía. Pues sí, y no solo era poesía, sino que había todo un movimiento poético. En la música pasaba lo mismo, así como en el teatro y en el cine.

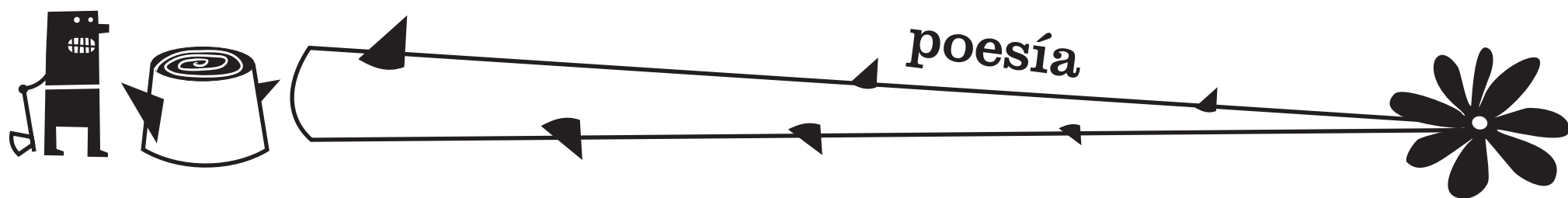
Resultaba muy alentador, primero porque uno se sentía participe de eso y después porque recibía todo tipo de estímulos intelectuales. No me perdía una obra de teatro ni una exposición de pintura. Vivía la cultura, no era ajena. Eso sí, siempre buscando una especie de ampliación, como decía anteriormente, tratando de ser el primero entre los iguales. Algo que también hicimos en el mundo editorial, cuando Edmundo Desnoes y yo dirigíamos la colección Arte y Literatura, los primeros libros publicados fueron: *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust; *Relatos*, de Franz Kafka; y *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce. ¿Qué quería decir eso? Que estábamos presentando nuestras cartas credenciales: la vanguardia de la vanguardia. A partir de ahí creamos la colección Cocuyo, de libros de bolsillo, publicábamos a autores del *nouveau roman* como Alain Robbe-Grillet. Era la época dorada de la piratería, se publicaba un título en París y aquí aparecía 17 días después, no pagábamos derechos y publicábamos con una rapidez enorme. Aunque siempre les mandábamos los libros a los autores. Con ese trabajo editorial entrábamos al siglo XX, nos estábamos poniendo al día, no hay una novela importante que no hayamos publicado.

El mundo viejo ya no tenía nada que decirnos. De pronto se había sintonizado el mundo en el que uno se movía con el de la producción artística. Uno se encontraba en un mundo de búsqueda y renovación, que luego encontraba plasmado en la pintura o en el cine. Era como vivir nuestro propio Renacimiento.

*Por su decisiva labor dentro del mundo editorial cubano el año pasado se le entregó el Ángel de la jiribilla, máximo reconocimiento que entrega nuestra publicación. ¿Cuánto cree que la existencia de revistas culturales como Orígenes, Ciclón o Lunes pueden ayudar a configurar la identidad de una nación?*

Las revistas culturales sirven para marcar y fijar tendencias, por una parte, y para aglutinar en cada momento a sus creadores y promotores, por la otra. Es en ese sentido que pueden influir, a la larga, en el proceso de configuración de la identidad nacional. Pero la identidad tanto nacional, como cultural, es un fenómeno complejo, que va más allá de las revistas, sean culturales o no. ▀

Entrevista realizada por Helen Hernández, Yinet Polanco, Mabel Machado y Abel Sánchez.



## Virgilio Piñera (Cárdenas, 1912-La Habana, 1979)

### SECRETO DEL ESPÍA

Furioso el espía recorre su salón  
amargamente ataviado con vestiduras reales;  
el espía divirtiéndose a sus inmutables bocas  
con todos los secretos del general en jefe.

Su salón en zigzag proyectado el espía recorre  
inútilmente traicionando al Estado Mayor,  
que en las mañanas con olor a oficina  
se aburre pinchando la nuca del ujier.

Portador de un secreto su salón el espía devora.  
Una rara invención del espía de turno  
en la brumosa orilla del oidor escarlata.

Ahora da dos palmadas y aparece un criado.  
Un criado que porta en su frente una cripta.  
El espía lo mira fijamente y solloza.  
El criado reclínalo en un lecho de ágata  
y el secreto propábase por las últimas cámaras.

Todo el pueblo se agolpa para ver al espía  
creador de un secreto no confiado a sus jefes;  
el pueblo lo conmina a revelar su invención  
para que todos puedan tocar la misma puerta.

El espía su boca profesional entreabre con fastidio.  
Su invención impecable ya puede propalar  
pero he ahí que el jefe terriblemente irónico  
un pañuelo cifrado en su boca introduce  
y el espía es fusilado con todas las formalidades.

### PASEO DEL CABALLO

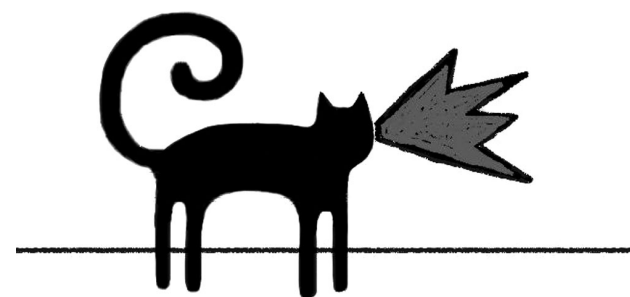
Encanta el caballo viniendo de flanco,  
el caballo con sus cuatro cascos provocando la tierra;  
encanta en las mañanas con descargas de fusilería.  
Pero advertid que el caballo no comparte nuestra admiración.

El caballo es llevado por su carne  
y lo que de él se mueve en un espacio es su forma:  
su forma que podría ser o una flor o un guante.  
El caballo ocupa un espacio más su relincho.

Encanta el caballo cuando caracolea  
pero estas suertes gentiles son la desesperación de sí mismas;  
si el caballo quisiera caracolear nada más que para sí  
tendría que no caracolear y permanecer cosido al suelo.

Pero el pueblo es cruel y le encanta el caballo  
en las mañanas con el asfalto mojado por el rocío.  
Un latigazo, y el caballo avanza piafando.  
Pero el pueblo ignorará siempre que el caballo  
no sabe que él es un espectáculo matinal.

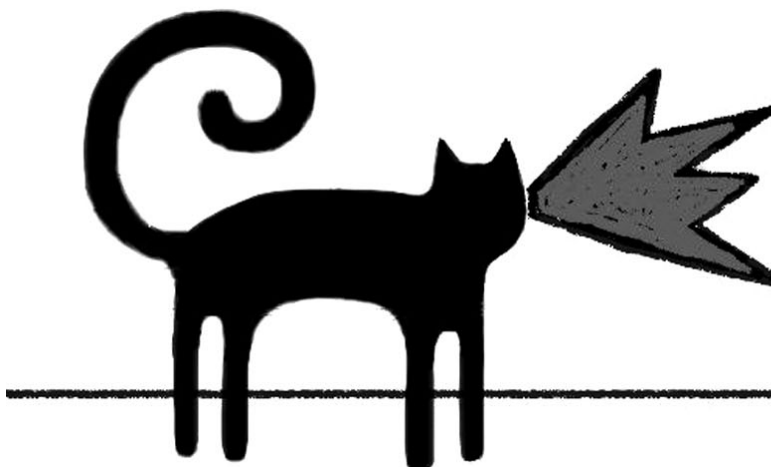
¡Mirad cómo avanza un caballo llevado por su forma!



### EL HECHIZADO

*A Lezama, en su muerte*

Por un plazo que no pude señalar  
me llevas la ventaja de tu muerte:  
lo mismo que en la vida, fue tu suerte  
llegar primero. Yo, en segundo lugar.  
Estaba escrito. ¿Dónde? En esa mar  
encrespada y terrible que es la vida.  
A ti primero te cerró la herida:  
mortal combate del ser y del estar.  
Es tu inmortalidad haber matado  
a ese que te hacía respirar  
para que el otro respire eternamente.  
Lo hiciste con el arma *Paradiso*.  
—Golpe maestro, jaque mate al hado—.  
Ahora respira en paz. Viva tu hechizo.



### NADIE

Cada vez que el empleado levanta la sábana que cubre tu  
cuerpo, el que mira exclama: Nunca lo he visto.  
Tuviste amigos, una esposa, hijos, jefes y subordinados.  
Todos desfilan. Escrutan tu cara, y suponiendo que podrías ser  
al que amaron u odiaron, se consternan ante tu calculada  
inescrutabilidad.  
(1977)

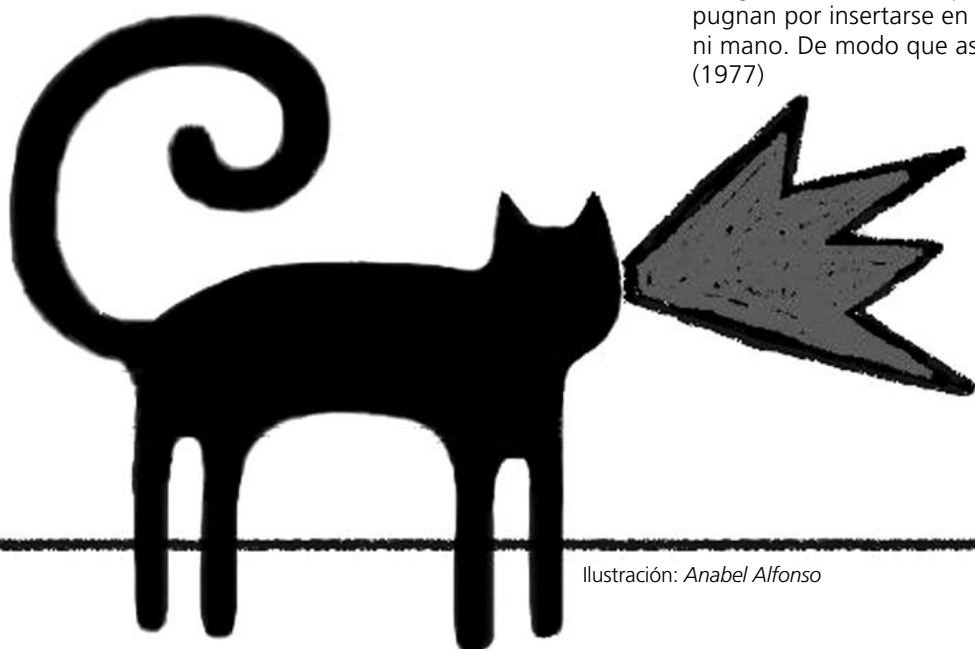


Ilustración: Anabel Alfonso

### PARA TI

Para ti ya no habrá formas ni contornos. Esperas por un sol  
que no ha de salir. Sin estar ciego, aún ignoras —en tu casa  
todavía hay luz—, que todo se volverá negrura en un instante,  
y en un instante nunca más te verás como eres.  
¿Qué dices...? El genio del hombre, la tecnología, los adelantos  
de la ciencia...  
Amigo mío, esa mano que busca otra mano, tus ojos que  
pugnan por insertarse en otros, pronto sabrán que no son ojos  
ni mano. De modo que asómate, y disfruta el último paisaje.  
(1977)

### TESTAMENTO

Como he sido iconoclasta  
me niego a que me hagan estatua:  
si en la vida he sido carne,  
en la muerte no quiero ser mármol.

Como yo soy de un lugar  
de demonios y de ángeles,  
en ángel y demonio muerto  
seguiré por esas calles...

En tal eternidad veré  
nuevos demonios y ángeles,  
con ellos conversaré  
en un lenguaje cifrado.

Y todos entenderán  
el yo no lloro, mi hermano....  
Así fui, así viví,  
así soñé. Pasé el trance.

En 1970, como parte de los homenajes por los 60 años de José Lezama Lima (1910-1976), la Casa de las Américas dio a la luz una recopilación de textos sobre su vida y obra, dentro de la serie Valoración Múltiple, cuya selección y notas estuvieron a cargo de Pedro Simón. «Opciones de Lezama» fue encargado a Virgilio Piñera para incluirlo en la sección Testimonios, junto con otros trabajos de Fina García Marruz, Eliseo Diego, Octavio Smith, Oscar Hurtado y Cleve Solís.

Personalidades tan distintas y dominantes como Lezama y Piñera tuvieron a lo largo de su existencia serios disentimientos, que llegaron a una franca



y dilatada ruptura cuando el segundo se puso del lado de Rodríguez Feo en el cisma de *Orígenes* en 1954 y se convirtió en uno de los animadores de la revista *Ciclón*. Sin embargo, el creador de *La isla en peso*, reconoció la grandeza de *Paradiso* cuando esta novela vio la luz en 1966 y se reconcilió con su autor. «Opciones de Lezama» es, en último caso, un homenaje al poeta de *Muerte de Narciso*, no desde la semejanza epigonal, sino desde una radical diferencia vital y estética que no impidió el acercamiento final entre estas dos figuras fundamentales de la literatura del siglo XX cubano.

# OPCIONES DE LEZAMA

Virgilio Piñera

**A** Lezama se le presentaban en lo que refiere a su futura grandeza literaria tres opciones: la del conversador, la del poeta y la del novelista. Por más de 30 años esas opciones le cortaron la respiración, le suspendieron el aliento, le resecaron la boca y lo mantuvieron en vilo sobre el abismo de las posibilidades. A su vez, ellas implicaban el problema no menos inquietante del reconocimiento. Manifiéstelo o no, todo escritor aspira al reconocimiento, el cual mantiene en sí mismo un principio de mensuración: ¿escritor provincial, nacional, internacional? Es decir, mayor o menor número de gente que lo reconozca. Ahora bien, como él aspira a ser reconocido universalmente, sus pensamientos en este orden de cosas son agitados a la vez que engañosos. Falta por registrar en las historias de la literatura los soliloquios del escritor; no niego que algunos de esos soliloquios él los traslade a su autobiografía o los incorpore a cualquiera de sus personajes de ficción, pero lo esencial, es decir, esos pensamientos que bordean el ridículo, que surgen del delirio (estoy por decir del delirio pítico, pues todo escritor es Casandra de sí mismo) los lleva a la tumba.

Lezama hablaba con Lezama, lo interrogaba ansiosamente, se miraba en los espejos (en sentido recto y figurado; en esas ocasiones era un Narciso de su obra a través de su cara) preguntándose: ¿es que la gloria nimbará los rasgos de mi cara? Además, hay la tremenda necesidad de escrutarse: ¿quién eres, qué buscas, qué descubres? Y las respuestas, siempre engañosas; eres un iluminado, un farsante, un iluso, un cagatintas, un genio...

Este *autontimoroumenos* se consume en la indagación de su persona literaria: esa futura confrontación con los otros lo es, al mismo tiempo, consigo mismo. Y aquí las preguntas son aún más angustiosas, por tanto, el margen para abandonarse al delirio resulta tan estrecho que todo gira en torno a la suprema pregunta: ¿soy o no soy un gran escritor? El resto son las atroces variantes: ¿seré tan solo un escritor para escritores? ¿O un escritor hecho de otros escritores? ¿Quedaré como un conversador, eso sí, inimitable, pero nada más que un conversador? ¿Me quedaré perdido entre los poetas menores? ¿O seré uno de tantos novelistas leídos por una docena de personas?

Consecuentemente esa formulación negativa lleva aparejada su propia contradicción: no, no soy un *raté*, soy, por el contrario, un gran escritor. Arquetipo de la Duda absoluta, paradójicamente exclama en la soledad de su cuarto: soy el detonante que provocará la explosión porque mi cabeza pensante es como una bomba de tiempo, que al estallar provocará el pismo de las edades presentes y futuras...

El cuadro se completa con ese otro sentimiento atroz de que todo termina con la vida que terminamos. Después de adormecerse en brazos de la Posteridad, se siente acometido por la atroz sensación de la Nada. A este respecto Jules Valles decía: «No creo en el Panteón, no sueño con el título de gran hombre, no aspiro a ser inmortal después de mi muerte, todo a cuanto aspiro es a vivir en vida».

En términos de metapsíquica, la clarividencia del escritor empieza y termina en la escritura; si intentara aplicarla con el objeto de indagar en su futuridad como escritor reconocido



universalmente, su entendimiento se oscurecería hasta el punto de la confusión. Una cosa es sentir o presentir que en un momento dado de la carrera literaria se podrá ser reconocido y otra es «saberlo» a ciencia cierta.

La clarividencia «funciona» en la escritura a manera de un radar que iría señalándole al escritor los caminos para tomar y los obstáculos para sortear, pero aplicada al reconocimiento, esa «funcionalidad», que es parte como hemos dicho de la misma escritura, es neutralizada por el enigma del destino, es decir de los otros, especie de computadoras electrónicas donde en última instancia se sabrá si se es o no un elegido.

Nuestro punto de vista es confirmado por el propio Lezama; intuyendo su futuridad, mas impotente para confirmarla, forzando por así decirlo su supervisión hasta el punto de como nuevo Atlas suspenderla sobre el abismo de la contingencia, dice en un pasaje de *Paradiso*:

«El traqueteo del ómnibus obligó al anticuario a torcer el rostro. Se fijó en el pulso del que estaba a su lado, en la otra fila paralela de asientos. Extrajo ese pulso unas iniciales: J.C.<sup>1</sup> Un escalofrío lo recorrió, se acababa de verificar silenciosamente algo que venía a ser un complementario tan forzado como prodigioso en su vida. Ya no se moriría intranquilo, incompleto. Se había verificado el signo que le permitirá recorrer su último camino, con expresión para su pasado y con esclarecimiento para su futuridad.»

En la contingencia de saber y no saber, el grado de impotencia es mucho más angustioso que la contingencia de solo no saber. Aquel que no sabe lo que le está pasando, tiene al

Esas tres opciones venían a ser para Lezama-persona como tres diablillos juguetones que le propusieran el difícil juego de la adivinación. El diablillo que representaba al conversador, tenía la misma cara del diablillo que representaba al poeta y al novelista, y, a su vez, estos tenían la misma cara de aquel. ¿Cuál de estos demonios (además de diablillos eran demonios) sería el que lo conduciría al país del universal reconocimiento o lo precipitaría en ese purgatorio de los escritores menores?

El juego estaba erizado de dificultades. Lo paradójico del caso es que «Lezama-escritor» podía reconocer la identidad facial de esos demonios, pero «Lezama-persona» se perdía y confundía de dicha identidad. El escritor se manifestaba en esas caras idénticas, pero la persona no lograba escrutarlas con la visión requerida para saber cuál de las tres era la de la futuridad y cuál la de medianía literaria.

Naturalmente, Lezama-escritor azuzaba a Lezama-persona a meterse de lleno en ese juego difícil. Hay en *Paradiso* un pasaje a este respecto revelador; Rialta, su madre, le dice a José Cemí:

«No rehúes el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una substitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la

Ilustración: Zardoyas

menos la ventaja de la no-elección sobre el que al mismo tiempo sabe y no sabe lo que le está pasando; es impotente para saber lo que le está pasando, pero no es, también, víctima de la Duda, en tanto que sí lo es (¡y en qué horrible medida!) el que sabe y no sabe lo que le está pasando. Por eso Lezama señala: «expresión para su pasado y esclarecimiento para su futuridad», es decir, el pasado adquiere una validez y la futuridad tiene una deslumbrante confirmación. Pero esta clarividencia, que es solo atinente a la letra escrita, se oscurece (como decía hace un momento) hasta el punto de la confusión si el escritor intenta hacerla funcionar para escrutar su ulterior reconocimiento. Precisamente, el hecho de escribir tal pasaje, es, al mismo tiempo, signo de su poder creativo y signo de la impotencia en que Lezama-persona se encontraba de saber y conocer sus futuras resonancias.

Así, pues, con esas opciones, con esos soliloquios, con esos atroces pensamientos de Posteridad y Mortalidad, con esas dudas el escritor va tirando. Esta palabra da la medida exacta de la situación de extrañamiento en que Lezama se hallaba: por un lado hacía la obra, por el otro daba tumbos con sus opciones: unos días era un genio, otro un *raté*; por momentos se prefería poeta a novelista, o viceversa; en otros desechaba a ambos para quedar como brillante conversador. Como si la Posibilidad fuese un derriscadero lo vemos que se obligaba a echar el cuerpo, ya a un lado, ya al otro, a fin de conservar el equilibrio: entre lo escrito y lo que se piensa de lo escrito (en lo atinente a su probable o improbable resonancia como escritor) se inserta ese equilibrio inestable.

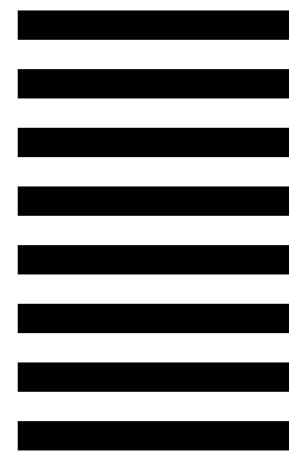
movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad.»

Y lo difícil estribaba en que Lezama-escritor tendría que realizar la hazaña de «fusionar» esos tres diablillos en uno solo para que Lezama-persona lograse discernir la cara verdadera de su futuridad. En el conversador estaba implicado el poeta y el novelista; en el novelista, el poeta y el conversador; en el poeta, el conversador y el novelista. No tres personas distintas y un solo Dios verdadero, sino tres personas indistintas, pero solo un Dios verdadero. Ese Dios era la Forma que había que adoptar para expresarse en el juego de las dificultades y, a través de ellas, acceder a la futuridad.

Lezama era (sigue siéndolo) el conversador más brillante de Cuba, y uno podía preguntarse si con el correr del tiempo no quedaría él como un excelso caso de pirotecnia verbal. Lezama, poeta magnífico, no llegaba a configurar una cosmovisión. Había hecho sus pruebas de nobleza literaria con estos dos géneros, pero en nuestro sentir no conseguía reunir los 16 cuarteles requeridos. Faltaba la opción del novelista. De pronto, con la publicación de *Paradiso*, Lezama-persona supo que los tres diablillos eran un solo diablillo, supo que *Paradiso* es, al mismo tiempo que una novela, un gran poema y la genial explosión verbal de un conversador, y supo finalmente que la futuridad le estaba asegurada. Entonces se reposó, se desalteró. Supongo que en tales momentos exclamara: «ritmo heciscástico»: «podemos empezar»<sup>2</sup>. ▀

1970

1. J.C. es decir, José Cemí.  
2. *Paradiso*, Cap. XIV.



# LOS PERROS Y LA LUPA

Amado del Pino

**N**o tengo a mano el recorte de periódico, pero la entrevista debe estar fechada en 1989 o tal vez en el 90. La gran escritora había pasado el tiempo del silencio completo. Sin embargo, su vida seguía siendo tan sobria y retirada como siempre. En la redacción de *Juventud Rebelde* me encargaron que le preguntara a Dulce María sobre un tema concreto: su labor como presidenta de la Academia Cubana de la Lengua.

Llegué puntual a la cita en la entonces muy deteriorada casona de la calle 19 en el Vedado. Dentro ladraban frenéticamente unos perros. Eran pequeños, al parecer, viejos y regordetes. No importa. Mi miedo a estos animales no precisa de tamaño exagerado ni de colmillos listos para desgarrar. Grité, advertí que sujetaran a los ruidosos, y hasta por un momento dudé de si sería capaz de entrar. Entre las cosas que agradezco al periodismo, está ese obligarte a poner la disciplina profesional por encima de las fobias o limitaciones personales.

La anfitriona fue amable, a pesar del tono tan bajo de su voz y la sensación de despedida, de estar más que de vuelta que emanaba de sus pequeños gestos. Al final me regaló un ejemplar de *Últimos días de una casa*, tal vez el más sólido de sus poemarios.

Acudió a una lupa para escribirme algo amable a manera de dedicatoria. No conservo el ejemplar. Y no hubo otro culpable que mi propensión a la bohemia en esos años. Sí he leído bastante sus versos —antes y después de que aquel ejemplar me acompañara— y estuve cerca del estreno de la formidable versión —entre danzaría y teatral— de Marianela Boán a partir del intenso poema. Eran años muy duros los de la arrancada de los 90, y Marianela enfatizaba en su lectura de *Últimos días...*, aquellos versos espléndidos que desde la escena nos conmovían: «Con un poco de cal yo me compongo/con un poco de cal y de ternura». Me gustaría tener el libro y comprobar la cita y que fuera un legado para mis hijos; pero me queda el inasible aroma de la escena, mi vago pero entrañable recuerdo de una media hora de conversación en la penumbra con Dulce María Loynaz y de unos perros que ladran con una vehemencia que se va tiñendo de común melancolía. ▀

# HEREJES DEL VACÍO: Representar lo irrerepresentable

Sandra Sosa

«(...) Una noche senté a la belleza  
en mis rodillas.  
—Y la encontré amarga—. Y la injurié.»<sup>1</sup>

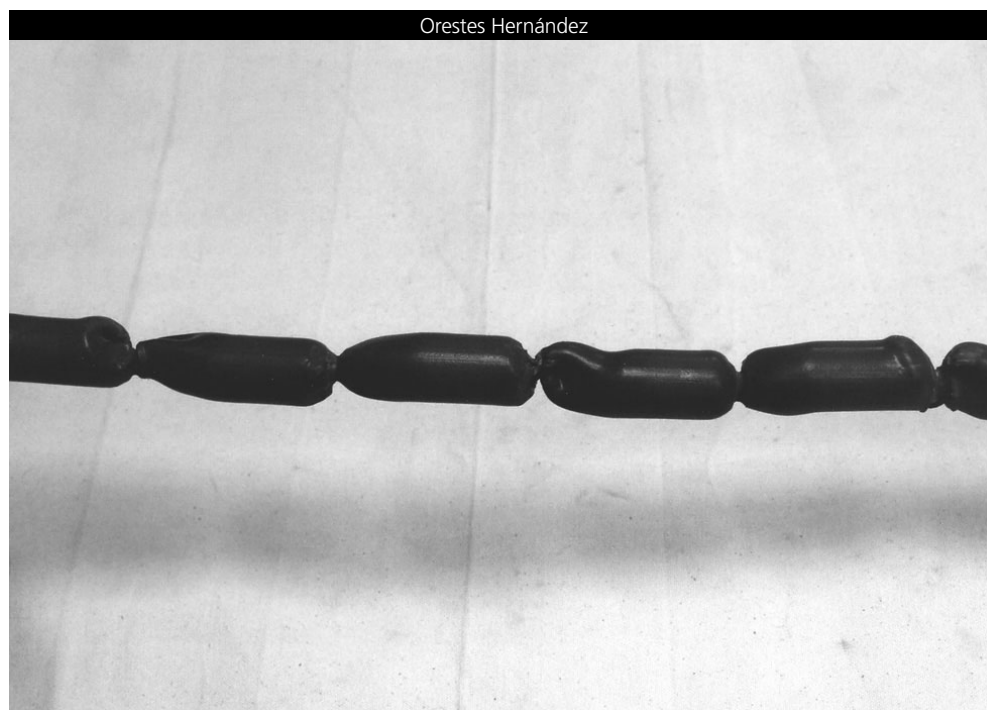
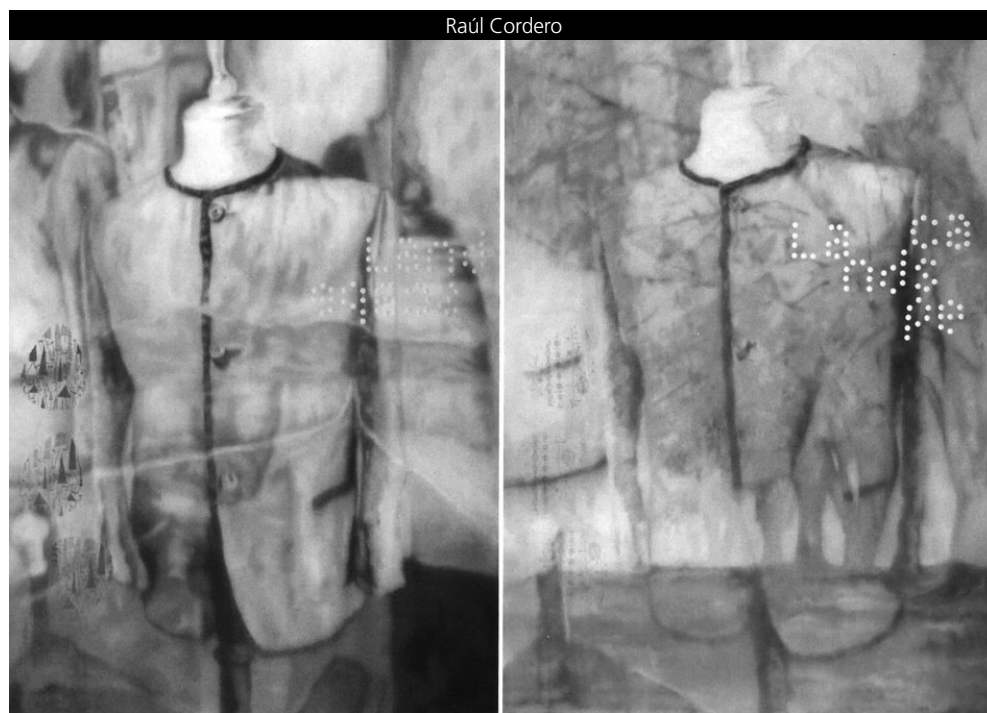
A *Herejes del vacío* le interesa esa tendencia del arte cubano contemporáneo que trabaja en los territorios de lo verdadero y lo falso, lo visible y lo invisible, lo racional y lo irracional. Se trata de autores con un pensamiento instrumental que ponen trampas a la vista, en un procedimiento donde todo apunta hacia el vaciamiento de los significados. Propuestas herméticas manipulan las opciones infinitas del lenguaje y la imagen para expresar. Ellas plantean otra noción de la mirada donde la estética se vuelca contra sí, y apela a la sorna, el desprecio, la apatía del público. Su esencia es un nihilismo que prevé como lector más eficaz otro artista, en tanto desdobra persistentes combates entre escepticismo y utopía, existencialismo y pragmatismo.

El resultado se arbitra en el intercambio que se da entre el peso y la levedad de la forma-contenido en la mente del espectador. Hay casos que se forjan antes y/o después a su recepción, ya sea por el rumor, la idea o el mero registro documental, debido a que la fuerza que las compone, trasciende su realización. Trabajos casi virtuales funcionan como maniobra táctico-mental: intertextualidad subjetiva donde la obra deviene por una analítica del arte que recoge emoción, sensación, lenguaje, idea. Ellas encubren interrogantes sobre la naturaleza del arte y sus procesos, la condición del artista en la sociedad, la posibilidad de aprehender y/o representar lo irrerepresentable, junto con la certeza de quién reconoce la (im)posibilidad del *horror vacui* y apuesta por crear desde el diapazón (i)limitado de lo existente.

Para Diana Fonseca, «3D» augura un nuevo comienzo. Conocidas sus acciones en el video y la fotografía, esta joven artista se vuelve ahora hacia una nueva manifestación. Mantiene la base, elemento de la escultura tradicional, mientras utiliza un material frágil, precario y dúctil como el papel. Diana se apropia de un suplemento verbal común en la esfera virtual para titular una pieza que se aplica en dar tridimensionalidad física al pixel. Su punto de partida son las hojas de la típica libreta de matemáticas que acompaña a los niños en los niveles de Educación Elemental. Diana no da rodeos en parangonar la partícula mínima del cybermundo y los cubos de diverso tamaño que provee la cuadrícula matemática en su serialidad. Tiene algo de empeño de gigantes «3D», porque la cantidad de estos cubos minúsculos hechos a mano depende de la cantidad de hojas que posea la libreta, tanto como de la persistencia de la artista en su actividad manual/mental. La belleza de este paisaje estriba en que otorga forma, tiempo y esfuerzo a lo abstracto. Y con ello semeja un homenaje a la infinitud del pensamiento y la creación humanos.

Raúl Cordero es un artista cuya obra siempre paladeó la diversión del ejecutante. Los últimos tiempos le han visto entregarse de lleno a la pintura, y este deseo se adivina en la escala que han ido alcanzando sus formatos y la persistencia numérica de su producción. Su creación tiene la ilusión de lo muy conceptual

por el zoom inesperado que otorga a cualquier detalle como motivo para hacer arte. Sus temas no parecen ser los clásicos que han subyugado a la



humanidad toda; incluso tienen algo, no se sabe si de broma o de ingeniosidad mental por su tendencia al juego de palabras. Esta ambigüedad se repite en la pintura, figurativa y abstracta al mismo tiempo, quizá porque lo visual sobrevive entre el atisbo y la pérdida de relaciones de los referentes pictóricos que ofrece el cuadro. El suyo es el efecto de construir el acto de pintar y el escepticismo que esto conlleva —acaso por el peso histórico de la manifestación—, mientras (des)cubre el disfrute de los pigmentos y sus olores, el acto casi ingenuo de pintar, la sorpresa de empezar y terminar lo previsto para domesticar la materia pictórica, la manualidad y destreza del evento que invitan a la soledad del artista. Raúl Cordero pinta y cuando lo hace, tiene la satisfacción de un placer sutil.

«Chorizo» pertenece a una nueva serie de obras donde Orestes Hernández echa a un lado el «objeto encontrado» para construirlo. Estos tubos de pvc manipulados con fuego surten como una especie de paráfrasis entre el chorizo comestible y el «chorizo artístico». Concepto enfatizado como estigma dentro del gremio artístico y que alude al gesto de cualquier creador por producir como en serie un arte similar en estilo, temas, puesta en escena, etc. porque ha sido bien recibido por el mercado. En esta asimilación del chorizo como símbolo de alimentación, con los registros diversos que tiene en cada sector, Orestes hace un comentario burlón sobre el arte, el artista, el mercado y sobre sí mismo. Con el rasero común, de una estética pedestre, fea, vulgar, residual, no existen diferencias entre el arte y la vida cuando se trata de llenar la barriga. Orestes es sarcástico y le va en ello la complicidad de una elección estética donde él atisba la casi imposibilidad de venta de este chorizo plástico, indigerible en el sentido básico de la existencia y quizá del espíritu.

Iván Capote trabaja con el lenguaje y sus significados, de ahí la persistencia de sus juegos de palabras. El procedimiento de contrapuntear los suplementos verbales se desdobra en una reflexión entre el título y la palabra que configura la pieza. Dialéctica que abraza la dualidad del pensamiento occidental, no puede evitar, muy a pesar del minimalismo escultórico que rodea esta producción, una creación de marcado existencialismo. En esta constante reflexión de la relación exterior e interior del sujeto, «Memorándum» persiste en ser una extensión de su autor. Como tal acota ese instante (in)voluntario de disolución de la historia individual, tanto como reniega la (im)posibilidad del olvido. Si memorándum significa memoria, apunte, nota, la palabra que exhibe como representación de su significado es olvido. Este olvido extiende la letra V al exterior, reforzada su escala, para suplir como brasero del artista que dispone el fuego intencional de papeles íntimos. El producto final son las huellas del gesto, dibujo carbonizado sobre la pared, vital e importante como el proceso mismo de la quema. Olvido y memorándum se superponen en un balanceo tan arbitrario como los deseos y los fracasos del hombre mismo.

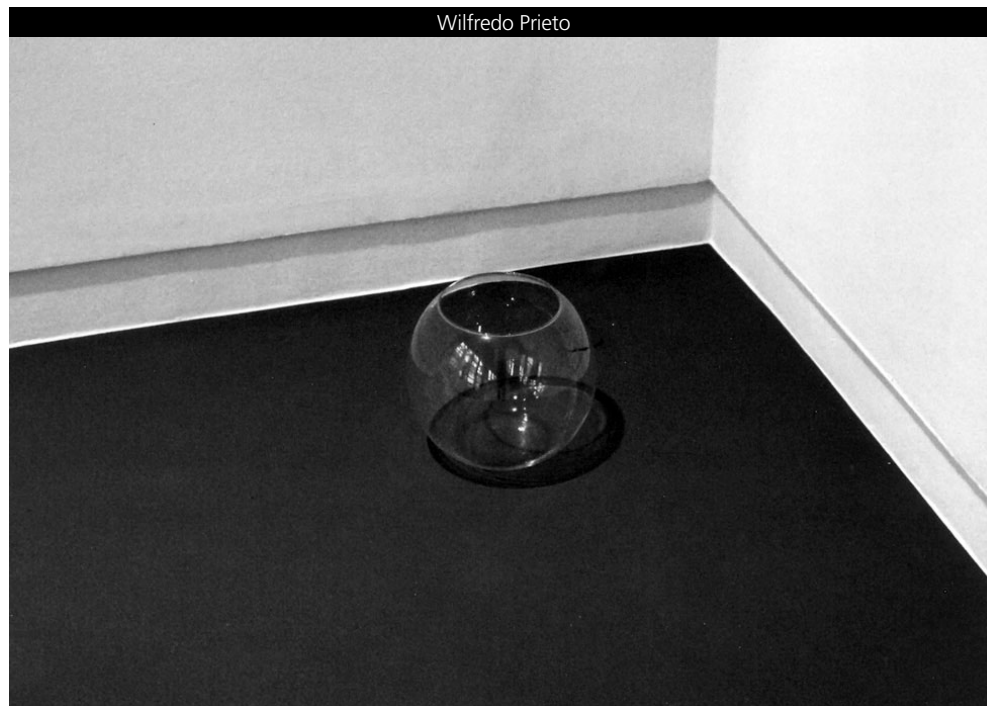
«Psicofonías» son grabaciones de voces o señales provenientes de «El más allá», mensajes de otra dimensión en la que existen los seres fallecidos. Las psicofonías se obtienen al poner a grabar un artefacto destinado para este propósito, en una habitación vacía donde no haya nadie, de ser posible de noche o madrugada. Luego se invierte la grabación, se cambia

la velocidad y supuestamente se pueden oír sonidos, voces o murmullos provenientes de fuentes inexplicables. En el caso de Ernesto Leal, este realizó grabaciones en aulas de la Universidad de La Habana, cuyo resultado fue esta pieza. La obra activa un procedimiento de origen pseudocientífico en el espacio por excelencia que sacraliza los saberes científicos. El resultado es fortuito y con toda seguridad mental, porque depende del oyente, de su capacidad para escuchar o recrear algo de esos balbucientes sonidos humanos, a veces inexistentes o inaudibles en medio del silencio. Otorgar voz a los muertos queda en manos de la imaginación o creencia de los vivos.

Wilfredo Prieto es un artista que convida al escepticismo, de manera que la duda acompaña la naturaleza de su trabajo. La tendencia al *ready made*, a la síntesis del icono, a la puesta en escena minimal, el gusto por las tautologías verbales y visuales, favorecen un arte que busca la interpelación mental. Hay un frío cálculo en su regodeo por negar límites al arte, y también al mercado. El autor busca en lo cotidiano un motivo de creación, y con ello el valor del oficio se pierde como mercancía. Claro que hablar de arte, en su caso, no estriba únicamente en hacerlo desde el arte y por el arte. Aunque en apariencia herméticas por sencillas, sus obras suelen ser metáforas controladas del arte, el artista y la sociedad. Con Wilfredo el artista cobra una escala monumental, a pesar de su disposición aparente por el anonimato. Su angustia existencial/profesional es el origen de la obra, el centro de observaciones para un espectador neófito o no, la figura que el rumor (re)construye para bien o para mal, la imagen virtual del triunfo o el fracaso. «Pecera sin pez» es extraña no solo por la ausencia del pez, también del agua. Lo que impera es la huella casi imperceptible del agua en el cristal, rastro de vida, del hábitat y del animal. Nota ambigua de lo que fue y ya no es.

La vocación por un arte liliputiense fragua una estética infantil, pueril. Alina Águila une el piso y la pared a través de montoncillos de azúcar. Pareciera que un duende se ocupara de la faena por la escala del cubillo y la cuchara. Un mundo paralelo se potencia a través de la imaginación, y la obra nace de esta apariencia de realidad. Pieza virtual donde el espectador está obligado a construirse una historia, un personaje, un porqué. Las piezas de Alina tienen algo de acción contenida, como si anotaran el tiempo congelado de un antes y un después. Narración donde el espectador prevé la existencia de un sujeto activo que nunca ve pero atisba de uno u otro modo como presente. En estas solitarias escenas que parecen desconocer su objetivo por su inherente cualidad absurda, lo normal es la precariedad y/o fragilidad de los medios. Por lo general, su puesta en escena tiene la cualidad del «objeto encontrado» por el aire espontáneo que le rodea. Lo cierto es que todo está construido de principio a fin, a sabiendas de esa cualidad inherente a lo humano que es el desgaste, lo impermanente. Alina fragua una lírica donde el acto de creer y soñar es tan fuerte como la posibilidad de lo imposible.

«Mausoleos», de Eduardo Ponjuán tiene como punto de partida fotografías tomadas en el Cementerio de Colón a algunas de sus edificaciones sin más criterio que el de la belleza. Un proceso de vectorización las simplifica y las convierte en paisaje trasmutado a espejo.



Wilfredo Prieto



Alina Águila



Tania Bruguera

De principio, la Ciudad de los Muertos pierde su caligrafía existencial por el interés arquitectónico que perfilan las instantáneas, aunque la muerte, la religión, la vida, el dolor y la angustia persistan allí como elementos básicos de un ritual universal. Símbolos de una liturgia y de una decisión y esfuerzos humanos, estos edificios se convierten en mensaje subliminar a través de una computadora y un *software* que desrealiza la imagen, la torna abstracta silueta para disolverse entre el espejo, su azogue y la huella grabada del chorro de arena. Narcisismo del espectador que no puede evitar mirarse en el espejo, perderse en él o, al menos, buscar sus fragmentos y armarios en medio de las zonas nunca tocadas por la arena. Ver y no ver, y la indefinición de lo que se observa, y el espejo gris de atmósfera gótica como recuerdo fantasma de una presencia o una ausencia.

Tania Bruguera trabaja con el espacio político y social, y con los mecanismos que articula el poder en la construcción de la realidad. Eso explica su manipulación de procedimientos éticos y zonas álgidas de la esfera pública, atacados por la doble moral, la desfachatez, la mentira y la hipocresía. Al producir y participar de estos requiebros, Tania maneja un innato sentido de las circunstancias y connotaciones político-sociales del objeto de su atención. Artista de puestas en escenas sabe qué resortes activar para el *show* multimediático, ya sea desde el comprometimiento o el repudio de lo que presenta; nunca la indiferencia. «Plusvalía» es atípica en su producción por su vuelco al objeto, ahora como réplica del cartel que daba entrada al campo de concentración nazi de Auschwitz. El cartel que reproduce en alemán la frase «El trabajo los hará libre» trasciende su origen como obra, cuando una noticia mundial anunció su robo para aparecer 15 días después cortado en tres pedazos. La crisis política que transpira la crisis económica corre de la mano con el peso histórico, político y social de este cartel, y la necesidad de crear biopolíticas que reajusten la situación de los trabajadores dentro de la economía global.

Walter Ernesto Velázquez gusta de construir *artefactums* que producen o hacen algo particular. Sus obras recrean al autodidacta tanto como al ingeniero mecánico que pone en práctica sus conocimientos. La consecuencia es que el proceso que secunda a la obra es tan importante como su resultado, quizá porque está a la vista de todos como parte de su esqueleto físico. Al mismo tiempo, el gusto por domesticar la materia, por moldear lo informe parece ser el criterio rector en las propuestas de Walter. La magia de aprehender las sustancias se logra en la misma medida que se activan discursos sobre la existencia y la sociedad. El trueque entre el peso y la levedad está como constante que relaciona la materia y el objeto que la somete. «Producto Nacional Bruto» no se queda atrás, aun cuando su punto de partida sea una máquina doméstica de producir burbujas. La relación entre el título y la acción que gestiona la pieza no permite tropiezos por lo directo de su idea. El producto nacional bruto, el índice que mide la capacidad y eficiencia de la producción local, se reduce al juego arbitrario de burbujas de agua que, en su misma transitoriedad física, se diluyen en la transparencia del aire. ■

UNO

La persistencia en enfrentar una exploración consciente en las identidades que nos definen, a partir de desmontar gestos, actitudes y comportamientos inscritos en el cuerpo. Al elegir el cuerpo como lugar de resumen y acumulación de expresiones del ser humano que decantan la memoria, la búsqueda de El Ciervo Encantado devuelve al teatro una postura artaudiana que, a la vez, emprende la resistencia al lenguaje como medio primario de comunicación, despierta la expresión de fuentes del inconsciente y nos insta, como espectadores integrados a la acción, a descodificarlas a la luz de nuestros tiempos. La saga de universos ficcionales que a lo largo de tres lustros ha construido este grupo, esbozada desde las búsquedas de *Las ruinas circulares*, hace ya 20 años —intenciones de la voluntad humana, luchas y empeños, sueños y anhelos a través de referencias literarias, rituales afrocubanos o pasajes de inusitada originalidad— define un signo y un sino inconfundibles.

DOS

El cuerpo en la trama de las ficciones de El Ciervo es ámbito de significado y valor polémicos como entidad política. Idealizado y venerado puede transmutarse en vulnerable y mortal; enajenado, puede revelar opresión y castigo, o ser cuerpo transformado, que se metamorfosea para despertar el objeto del deseo o el regodeo en sí mismo, como también puede descubrir lo oculto, lo onírico, lo escatológico o sensual, apuntar a la cima del espíritu o al escarnio por la vía del choteo con el meneo de unas nalgas que se muestran rotundas.

TRES

El Ciervo ostenta la vocación de fundar y defender su espacio para la creación, desde la instancia primera del lugar físico, ganado una vez y otra más de la basura —¿por qué será que a estas gentes, entregadas a un oficio de la memoria y la belleza más pura, le ha tocado higienizar y barrer el detritus para encontrar su propio ámbito?—. Al tomar por asalto el aula última de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte o la trastienda abandonada de un taller, ganaron para el teatro un gesto ético, conquistadores de un lugar simbólico por el derecho de crear, no para sosegar conciencias, sino para develarnos intersticios y señales escurridizas que nos afirman en lo que somos.

CUATRO

La apropiación sagrada del espacio de la creación, desde la manera concreta de asumir la entrada al espacio de madera del escenario, como dimensión otra para la labor creativa —que supera y aísla la realidad, no desde una perspectiva enajenante sino, por el contrario, intencionada en su examen minucioso de repuntes y señales contradictorias— hasta la perspectiva de hacer de la escena, más allá del lugar de encuentro y exposición de saberes y virtudes artísticas en tanto resultado, el momento precioso de prueba final, cada día renovada, como un laboratorio de reconocimiento.

CINCO

El laboratorio es un lugar de pruebas y riesgos contaminantes y, a fuerza de inmersión en el conocimiento experimental, el sitio donde se pueden hallar los antídotos contra las tentaciones. Para los artistas que han sido o son hoy parte de El Ciervo Encantado, la aventura de la creación artística ha sido la de la consagración orgánica a la búsqueda que resulta en hallazgo y error, al ensayo que prueba y ensaya —en el sentido de la instancia repetitiva del teatro como parte de su proceso creativo, pero también, en el sentido de la incursión en género literario propositivo de un discurso reflexivo propio, que proyecta y arriesga, que recodifica signos y construye discursos nuevos.

SEIS

El interés en dialogar con la historia para revivir héroes y fantasmas, alientos suspendidos en el tiempo, ideales perdidos que entresacan de entre la letra muerta de los libros, es ocasión para deconstruirlos y releerlos en un ámbito compartido y vital, en el que cada mente y cuerpo presente, del otro lado de la cuarta pared, activa una energía de rebote, fiesta de la inteligencia y la complicidad.

SIETE

El rescate de la naturaleza híbrida del teatro como síntesis y entramado audiovisual, que se traduce en la actitud instalacionista —y es el lenguaje artístico de El Ciervo de los que más intensamente pone a dialogar, entre nosotros, el teatro con las artes visuales— suscita otros tipos de apropiación sensorial a través de la mirada hacia formas, colores, texturas y códigos que propician otro nivel de interacción conceptual.

OCHO

Cuánto de productiva provocación en el sentido brechtiano comportan los contrastes contenidos en un discurso teatral complejo, no naturalmente hilado sino armado de cuadros, quejidos, fragmentos,



## QUINCE RAZONES PARA CELEBRAR A EL CIERVO ENCANTADO

Vivian Martínez Tabares



Ilustración: J. Gustavo

iconos y flashazos. Piénsese en las asociaciones ideológicas que nos despiertan los específicos componentes recogidos, de entre tantas escalas del trabajo de El Ciervo en esta muestra *A la eterna memoria*: la lisura de una brillante pelota de playa y los clavos amenazantes de un rústico tablón que puede, en cualquier momento, hacerla estallar; el oropel de los trajes cabareteros de Auxilio y Socorro, los festivos personajes de Sarduy en *De dónde son los cantantes*, y la caja de cartón de las mudadas; la jeringuilla en la maleta del viajero parisino; el anuncio permutero traído de *Cubita luchando la firmeza* que anticipaba y resume, en lenguaje callejero y doméstico, complicadas urdimbres de la economía nacional. La luz que crea el halo de la Virgen apantallada con las latas vacías de puré de tomate del Ten Cent de 23 y 12. O el mural de la operación de trapicheo turístico de Yara, quizá hermana menor de Enriqueta —la tímida vendedora de olores y albures, entre las partituras del *bel canto* y el bostezo—, pero más arrestada que aquella, hija de las urgencias de ahora mismo. La presencia obsesiva del andamio, que el grupo ha incorporado como motivo físico y espacial reiterado, cita visual de un país en faena permanente e interminable de construcción y reconstrucción. Estamos en medio de un gran pastiche tridimensional que propone hacer presente el cuerpo del teatro, aun desde la condición de su fijeza, lejos del escenario vivo. Y aquí el discurso propone un vuelo interminable y revela los signos de una identidad teatral indiscutible.

NUEVE

¿Qué es el performance, en última instancia, sino una manera de hacer al teatro volver a sus orígenes de ritual y riesgo, de sustancial compromiso político, de enfrentamiento a lo provisorio, a la vitalidad del aquí y el ahora, muchas veces pregonada pero dormida en formalizaciones y repeticiones en las que

la cuarta pared se vuelve muralla de protección para lo cómodo y lo aprendido? Desde que hace 12 años lancé un reclamo al «teatro que nos falta», he podido ir encontrando variadas respuestas e incitaciones en las inquietas tribulaciones de este grupo, exploración y explotación exhaustiva de las potencialidades del teatro y la performatividad, y sus cruces, que se alimentan de lo social y articulan una mirada desde perspectivas ontológicas y sociológicas para un saber esencial, que combina raíz, praxis del devenir y proyección soñada de un mundo más pleno, en el que el ser humano sea lo más importante.

DIEZ

A otros reclamos que lanzaba antaño, El Ciervo ha sabido responder también al tomar la calle y poner a dialogar el afuera y el adentro, real y figurado, en *Cubalandia*, sin que falte el intercambio de esquina que Mariela —enmascarada como Yara, la China— arriesga con las gentes que componen su público o al lanzar, desde la energía invocada en el canto a los muertos con los cantantes y percusionistas de Banrará, una procesión en la que la representación suelta sus amarras, resistida a quedarse en el recinto cerrado, multiplicadora de los cuerpos individuales de actores y espectadores en un cuerpo múltiple que ensaya una manera otra de entender lo social.

ONCE

Y de igual modo, como respuesta a otra de mis exigencias, ensayar —vuelvo a la obsesión comprobatoria— una fusión hasta ahora inédita en la escena cubana, de nuestra fracturada tradición de cabaret de diversión disoluta con el cabaret político que deriva del cabaret expresionista alemán y que, curiosamente, puede también recordarnos breves instancias críticas de los tipos del vernáculo.

DOCE

El Ciervo ha sabido conjugar tradición y vuelo al futuro, emprender el desbroce hacia lo ignoto a que conduce la experimentación consciente. Al ver reaparecer —más de dos décadas después— al Chivo, el curioso personaje que creara Nelda Castillo en la puesta de *Las perlas de tu boca*, de Flora Lauten y que hoy ve como el claro germen de todo lo que vendría después, la actriz devenida directora marcaba su nexa con las fuentes. El Chivo, aquel mítico y popular personaje callejero, comentarista sagaz y a la vez lleno de ternura, mitad niño travieso mitad viejo sabichoso, nació a la confrontación con los espectadores en un contexto y en un estado del teatro ligado al que hoy Nelda y su tropa continúan, pero a la vez que más complicado, más comprometido. Fue emocionante volverlo a ver, al cabo de ¡23 años!, con su misma camisa colorida y con la misma energía humilde de su presencia, sin embargo, rotunda en el nivel de transformación al integrar su máscara. Porque ha sido la máscara —atributo intermedial de protección, subterfugio, ocultamiento, develación pactada, instrumento técnico ancestral y reto artístico— una instancia crítica por excelencia, corpórea o metaforizada, como recurso expresivo y de transmutación caro al discurso artístico de El Ciervo, para proyectar figuras gestadas desde el cuerpo, revelar marcas inscritas en la memoria y descomponer mascaradas sociales.

TRECE

El Ciervo ha recuperado la palabra de la retórica y el naturalismo coloquial, pero también del discurso de la poesía que no encuentra cauce natural en la escena porque, siendo literatura, no es necesariamente acción hecha discurso. Procesadas y resignificadas, las palabras de Martí, de Piñera, de Esteban Borrero, Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Alfonso Bernal del Riesgo y de tantos otros se hacen carne y voz en la conjugación con los discursos de la espacialidad y el transcurrir del tiempo escénico porque las palabras contenidas en la narrativa, la poesía, el ensayo, el testimonio —da igual— se han digerido como portadoras de acción profunda y de sentidos visibles.

CATORCE

Por último, El Ciervo nos ha complicado la vida y el acto de acudir al teatro, obligándonos a seguirlo en cada cita convocada. Nos ha desconcertado, nos ha sacudido, nos ha revuelto las tripas, nos ha dejado botados, maltrechos, rumiando insatisfacciones, apaleados o eufóricos por la descarga intelectual y emocional, preguntándonos los porqués de muchas cosas pero, nunca, por suerte, nos ha dejado indiferentes.

QUINCE

Y parafraseando a mis colegas, como espectadora de El Ciervo, voto por que cuando el animal escurridizo se aventure a incursionar en las zonas de alto riesgo que le faltan por remontar en nuestra ciudad, para devolverle en ficción teatral la materia vital que les han tomado, conserve la misma energía. ■

Texto leído en la mesa redonda performativa «El Ciervo Encantado, 15 años de victorias», celebrada en la Galería Raúl Oliva del Centro Cultural Bertolt Brecht, el 20 de marzo de 2012.

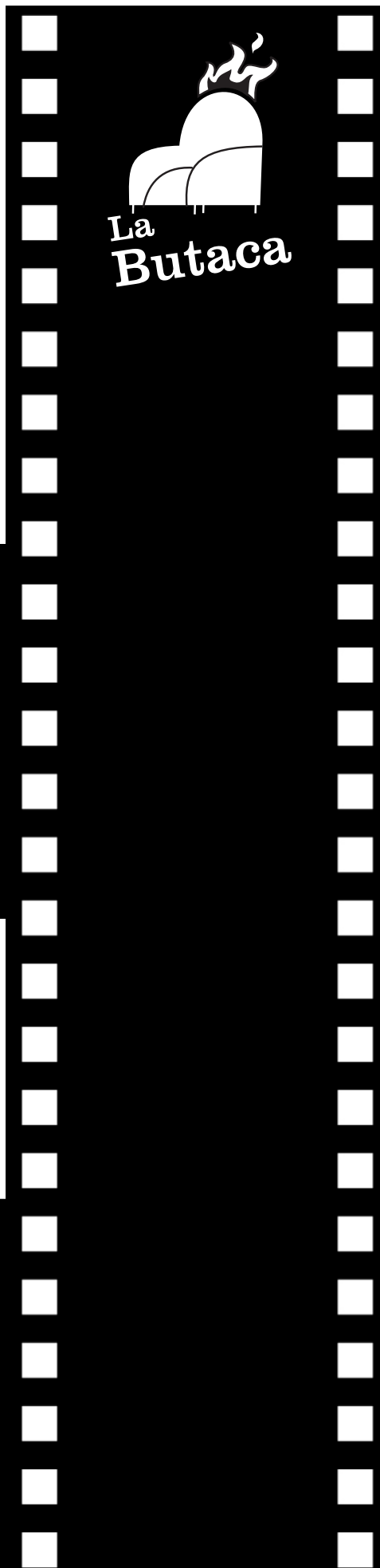
**D**l Oscar benefició este año a la cinta francesa *The Artist*, un homenaje al cine clásico de Hollywood y a los años 20 del siglo pasado. La estatuilla, sin embargo, solo cambiará la fortuna de una película que, salvo por su condición de pieza de museo rebarnizada, no habría suscitado por sí sola la demanda del «gran público», ni demasiados aplausos de haberse producido en el período histórico que recrea. La cinta de Michel Hazanavicius, calificada como «imitación perfecta» y «clonación» del entorno epocal y cinematográfico en que se introdujo del sonido al celuloide, tampoco representa una renovación estética o formal dentro del cine de ficción más reciente.

No obstante, al coincidir los ecos chismográficos provocados por los galardones de la Academia con el recién concluido Festival Internacional de Cine de Guadalajara (México), hay que ser justos con *The Artist*

señalando que uno de sus escasos aportes radica en haber llamado la atención sobre ciertas predilecciones de nuestros cineastas en la actualidad.

En Guadalajara, un certamen de 27 ediciones y amplio espectro de apartados (Largometraje, Documental y Cortometraje Mexicano e Iberoamericano, Cine de Animación, Cine para niños, Homenajes, Panorama Internacional) se mostraron en competencia algunos filmes que como el protagonizado por Jean Dujardin y Bérénice Bejo, apuestan por una expresión cinematográfica de impacto al margen del discurso y los reclamos estilísticos propios de una era virtual signada por Internet y la tercera dimensión.

La fama de *The Artist* se sustenta fundamentalmente en el interés de Hazanavicius por redescubrir la belleza y alto poder comunicativo del cine silente y la fotografía en blanco y negro, mientras que la estructura, el mensaje y la historia de la película pasan a



## Cine en blanco y negro

### EL SUPUESTO REDESCUBRIMIENTO DE THE ARTIST

un segundo plano y luego al olvido sin penas ni glorias.

Por el contrario, sin el respaldo de la fama, buena parte de los filmes latinoamericanos, exhibidos en Guadalajara, fotografiados en blanco y negro, muestran una mayor complejidad de las preocupaciones de los cineastas del área con respecto a la sobrevivencia e innovación del cine como arte. Tomemos como ejemplo las óperas primas *Todo el mundo*

*tiene a alguien menos yo*, de Raúl Fuentes; *Transeúnte*, de Eryck Rocha; y *Sudoeste*, de Eduardo Nunes.

La «moda» del blanco y negro —que tiene antecedentes mucho más significativos que *The Artist* en la historia del cine contemporáneo— ha supuesto no pocas veces el reconocimiento (no siempre justo) a las cintas que apelan a esta fórmula, como sello de garantía de la calidad fotográfica de las propuestas. Las de Fuentes y Nunes se incluyeron entre las preferidas del jurado al obtener en Guadalajara los Premios de Mejor Fotografía en las secciones de Largometraje Mexicano e Iberoamericano, respectivamente. Por su parte, la película de Rocha obtuvo el Premio a la Mejor Ópera Prima en el certamen tapatío.

Independientemente del atiborramiento hipertextual que deja al filme de Fuentes a medio camino entre el texto poético y la reflexión filosófica profunda, y distante

además de representar la auténtica naturaleza y complejidad de un romance homosexual en nuestros días, *Todo el mundo tiene a alguien menos yo* utiliza el blanco y negro de la imagen como referencia a la fotografía artística clásica y, hasta cierto punto, como alusión implícita o tangencial a la alta cultura (las protagonistas, por su parte, hablan de visitar New York, acuerdan encuentros en galerías, recitan versos de Whitman).

Otros elementos de la fotografía en blanco y negro en el filme de Fuentes pueden interpretarse como acentuaciones de las personalidades opuestas de María y Alejandra (una liberal, ligera y transparente; la otra enigmática, tímida, posesiva). La escena donde mejor se logra este propósito, ubica a ambas de espaldas a la cámara, dejando ver al centro del plano las losas de un piso que simulan los cuadrantes de un tablero de ajedrez.

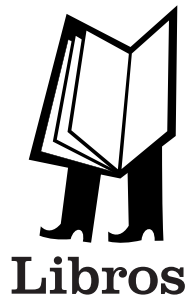
De otro lado, *Transeúnte*, que obtuviera el Premio del público en el Festival de Cine Latinoamericano de Sao Paulo y el lauro de Mejor Actor en el Festival de Brasilia para Fernando Bezerra, se apropia del blanco y negro en referencia evidente al documental realista, un estilo aprendido por el director brasileño a partir de la obra de su padre Glauber Rocha. Expedito, el personaje de unos 50 o 60 años de edad que protagoniza la cinta, vive solo en un apartamento estrecho, y en las dos horas aproximadas en que se resumen varios días de su vida, no habla más que con el cajero que le paga la pensión, con el taxista (Djavan) y con la sobrina que le entrega el único regalo de su cumpleaños.

Desde la primera secuencia de la película, el protagonista comienza una conversación tácita e íntima con el pasado, al parecer, la mejor manera que ha encontrado para habitar un presente a donde no trajo hijos ni nietos. Visita la tumba de su madre en el cementerio y luego sigue caminando con su suerte aciaga de bolero nocturno. El blanco y el negro elegidos para fotografiar *Transeúnte* permiten a los realizadores andar entre los dos tiempos psicológicos y los contrastes en que transcurre la existencia de Expedito, y deja que se mezclen libremente las escenas de ficción y los momentos documentales en el filme.

*Sudoeste* costó alrededor de diez años de esfuerzo al director brasileño Eduardo Nunes, quien ha demostrado una meticulosidad extrema a la hora de llevar a escena el guion que escribiera a cuatro manos con Guilherme Sarmiento. La calidad estética de la propuesta —primer elemento que salta a la vista del espectador— no solo ha sido responsabilidad de la exquisitez de Nunes, sino de la propuesta de Sarmiento de filmar en su tierra natal (un paraje aislado de la costa de Brasil) y del encargo de la fotografía del filme a Mauro Pinheiro Jr. (*El abismo plateado*).

El filme en blanco y negro, que pudo verse en La Habana en diciembre pasado y fue reconocido con un Coral a la Mejor Contribución Artística, contiene un gran número

**Mabel Machado**



# FÉLIX VARELA Y MORALES, EXILIO Y OBRA RELIGIOSA

Ana M. Suárez Díaz

**C**uando Félix Varela presta juramento en el Parlamento español el 3 de octubre de 1822, en calidad de Diputado a Cortes por La Habana, y con 33 años, había sido designado recientemente por el Obispo Espada para ocupar la nueva Cátedra de Constitución en el Seminario de San Carlos (1821). Fue en este cargo cuando publica su última obra en La Habana, *Observaciones sobre la Constitución política de la monarquía española*.

Sus trabajos previos se orientaron hacia la Filosofía, Lógica, Metafísica y Moral, conforme a su ejercicio docente en la Cátedra de Filosofía, también del Seminario de San Carlos, desde 1811: cuatro tomos de *Instituciones de Filosofía ecléctica* (1812-1814); *Doctrinas de lógica, metafísica y moral enseñadas en el Real Seminario de San Carlos de La Habana* (1816); *Lección preliminar, apuntes filosóficos sobre la dirección del espíritu humano* (1818) y cuatro tomos de *Lecciones de filosofía* (1818-1819); *Miscelánea filosófica* (1819), y *Apuntes filosóficos sobre la dirección del espíritu humano* (1820).

De modo que toda su obra activa posterior, a partir de su refugio en Estados Unidos luego de la caída del régimen constitucional en España y, restablecida la monarquía en este país (1823), queda contextualizada en esta nación, bajo su peculiar condición de exilio político, y resulta del complejo ejercicio sacerdotal que desempeñó el Padre durante los años subsiguientes en la ciudad de Nueva York, en época de polémicas religiosas y penurias de diversa naturaleza. Varela no vuelve a Cuba; solo regresan sus restos a la Isla natal en noviembre de 1911.

Significa esto que su desempeño autoral durante casi tres décadas, y que da cuenta de la mayor parte de su obra activa, viene a estar orientado de manera creciente hacia el tema religioso propiamente teológico.

Su primera publicación en el país anfitrión, *El Habanero*.

*Papel Político, Científico y Literario* editado entre 1824 y 1826, y que fuera obra exclusiva suya, del cual publicó siete números —en Filadelfia los tres primeros, y los restantes en Nueva York—,

es considerado indistintamente como «periódico independentista» y al mismo tiempo como la «primera revista católica en español publicada en Estados Unidos» (Paul J. Foix, *Pioneer Catholic Journalism*, NY, 1930). En esta dualidad incide tanto su reciente experiencia política, como su autorización para el inicio del ejercicio del ministerio sacerdotal, coincidentemente en igual año de 1824, y su casi inmediata designación posterior como vicario parroquial de la iglesia de San Pedro en 1825, lo coloca en posición privilegiada para la asunción de su nuevo perfil temático.

En este año también edita la que debió haber sido la «primera publicación bilingüe (español-inglés) publicada en Estados Unidos, *The Youth's Friend*» (Juan M. Navia, *An Apostle for the Immigrants. The exile years of Father Felix Varela Morales* (1823-1853), Miami, 2002). Y también continúa Varela trabajando el tema filosófico. En 1824 aparece su segunda edición de *Lecciones de Filosofía* —en opinión de la bibliógrafa Josefina García Carranza, «corregida y aumentada»—; poco después su primera y única edición en Estados Unidos —la tercera en realidad— de su *Miscelánea filosófica* (1828), que ampliada, será editada por la Universidad de La Habana, como parte de su colección de Autores Cubanos, en 1944.

*El Mensajero semanal* (1828-1831) fue una coedición de Félix Varela y José Antonio Saco. Su primer número llevó por título *El Mensajero Semanal de Nueva York*, y al comenzar a publicarse en Filadelfia, desde el segundo número, lleva como definitivo el primero, aun cuando concluye con un último número aparecido en Nueva York. En ella, al igual que en *El Habanero...*, se alternaron temas laicos y religiosos. Y también será la última de este tipo en la que participe Félix Varela.

El tema esencialmente religioso que prevalece en su obra de estos años, cobra mayor relevancia a partir de 1830, con su publicación considerada «primera revista eclesial o pastoral de Estados Unidos», *The Protestant Abridger and Annotator* (1830-1831) de la cual se publican solamente tres números, pero los artículos que en ella

aparecen constituyen la primera polémica pública del Padre Varela en defensa del catolicismo y la iglesia católica de Nueva York.

Las polémicas públicas religiosas de Varela continúan, y en 1833 los debates lo enfrentan junto con otros sacerdotes a la «Asociación Protestante» en lo que se conoce como la «Controversia de Nueva York», y a la que sigue su segunda polémica pública personal, en este caso contra la «Sociedad de la escuela pública» (1834), relacionada con la discriminación religiosa contra los alumnos católicos. Se ha considerado que esta dio lugar después al establecimiento del sistema laico de enseñanza pública en Nueva York.

Fue en este contexto, de evidente proximidad a problemáticas que enfrentaron niños y jóvenes católicos, y cuando su asistencia pastoral se dirige a la fundación de un orfanato, que surge el primer tomo de su *Cartas a Elpidio* [sobre la impiedad, la superstición y el fanatismo en sus relaciones con la sociedad], (NY, 1835); reeditado en 1836 (Madrid). El segundo tomo de *Cartas...* [Superstición] se publica también en Nueva York, en 1838, en momentos en que el Padre ejecuta otros proyectos igual dedicados a los jóvenes, *The Children's Catholic Magazine* y *The Young Catholic's Magazine* (1840). La bibliografía cubana le confiere a esta obra la intención de trasladar a la juventud cubana temas «ético-patrióticos», y hasta el momento se ha considerado que estos textos o «se recibieron con frialdad por el público habanero de la época», o se le confiere «falta de interés y críticas en su contra» al segundo, asegurando que ello fue razón para que no se siguiera al tercer tomo previsto. La primera edición en inglés, por su parte, les confiere un carácter «filosófico-religioso» (1989).

Tales imprecisiones pudieran estar apuntando hacia la imposterable necesidad de que el asunto, y el conjunto de la obra del Padre Varela escrita en Estados Unidos sea objeto de un estudio de mayor profundidad y contextualización histórico-social e ideológico-conceptual.

En estos años, el Padre Varela editó y colaboró en unas diez publicaciones seriadas, y acumuló más de 400 trabajos.

Por tanto, se debe considerar que es en este soporte en el que se concentra esencialmente la obra teológica vareliana. La más destacada de todas será *The Catholic Observer* (1835-1837), de frecuencia semanal, que Varela publica siendo pastor de la iglesia de la Transfiguración, y se considera el primer periódico parroquial católico de la ciudad de Nueva York. No menos importante fue su última publicación aparecida poco antes de su regreso a San Agustín, *The Catholic Expositor* (1843-1844), donde aparecen relevantes trabajos de madurez, como «Ensayo al origen de nuestras ideas»; «Carta de un italiano a un francés sobre las doctrinas de M. Lammenais» y «Ensayo sobre la doctrina de Kant», cuya versión al castellano estuvo a cargo de Roberto Agramonte y Luis A. Baralt Zacharie, destinadas a la *Miscelánea filosófica* que como parte del proyecto *Obras de Félix Varela y Morales*, t. XXIII, publicó la Universidad de La Habana (1944).

La circunstancia de que una buena parte de su obra estuviera destinada a publicaciones periódicas, ha dificultado, hasta el momento, la recuperación más extensa

de la misma, siempre escrita en inglés en estos años. En nuestras bibliografías se incluyen mayormente los libros, pero ha prevalecido la ausencia de estos trabajos específicos procedentes de tales colecciones.

Monseñor Eduardo Martínez Dalmau, obispo de Cienfuegos (Cuba), fue el primero en interesarse por la recuperación, traducción y publicación de esta parte de la obra vareliana, que consideró «quizá la de mayor relieve [y] que no se ha podido ponderar en la forma debida por no haberse traducido aún al castellano lo mucho que produjo», según opinaba. Este propósito queda delineado y fundamentado cuando en ocasión de presidir Martínez Dalmau el II Congreso Nacional de Historia (La Habana, octubre 8-12, 1943), su discurso de apertura estuvo dedicado a «La posición democrática e independentista del presbítero Félix Varela», y lo califica de «caudillo espiritual de Cuba [...] Primer revolucionario; primer pensador y primer maestro de los cubanos».

Las opiniones defendidas por Martínez Dalmau dieron lugar a que este II Congreso adoptara el acuerdo de «Rendir tributo de excepcional veneración a la figura del gran pensador y patriota cubano presbítero Félix Varela y Morales» lo que a su vez favoreció que aparecieran, en años subsiguientes, varias reediciones y nuevos estudios destinados a promover y difundir su obra. No obstante, la primera acción específica, destinada al rescate de la obra religiosa fue la del propio Dalmau, quien seleccionó un conjunto de nueve trabajos del Padre Varela de publicaciones seriadas, los tradujo al español y divulgó en el *Boletín de las Provincias Eclesiásticas de la República de Cuba* bajo el título genérico de «Varela y el periodismo católico en los Estados Unidos», entre 1944 y 1946.

No fue hasta 1979 que se vuelve sobre este tema en particular. El profesor Alberto Martínez Ramos le dedica su tesis de Maestría, «Father Félix Varela: Cuban Catholic Apologist in the United States, 1823-1853» (Cuban Research Institute, Universidad de Miami, 1979), al estudio de cuatro de sus publicaciones seriadas: *The New York Weekly Register and Catholic Diary*, *The Catholic Observer*, *The New York Catholic Register* y *The Catholic Expositor and Literary Magazine*.

Mas este interés no es privativo de Cuba, o de los cubanos, también para Católicos y Latinoamericanistas de Estados Unidos y, por razones obvias, el Padre Félix Varela es objeto de atención creciente dentro de dos perfiles académicos en el país que le dio refugio: los estudios del catolicismo en la costa este de Estados Unidos, y también los dedicados a la presencia y contribución de los latinos y sus comunidades en la formación de una identidad propia, en la multiétnica nación de Norteamérica. Igualmente en esos ámbitos se considera a Varela una figura fundacional.

La recuperación nominal que constituye el libro *Félix Varela Morales, exilio y obra religiosa (Nueva York, 1824-1850): Integración y síntesis bibliográfica* (La Habana, Ediciones Boloña, 2011), fue posible a partir de un proyecto integrador que asumió como fuentes primarias para la investigación un conjunto de 16 textos —libros, artículos, tesis de Maestría y Doctorado y colecciones de archivo— elaborados por quienes a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI (hasta el 2002), en Cuba y Estados Unidos, se han interesado por la vida y obra de Varela. Ello nos permitió alcanzar el objetivo propuesto de registrar la mayor cantidad de información bibliográfica disponible, conocida o referida, con sentido secuencial, que hace de este resultado un importante punto de partida potencial y facilitador para recuperaciones más definitivas perspectivamente. Y esta constituye su mayor trascendencia.

Si bien la indagación realizada confirma que uno de los obstáculos objetivos para que no se realizara hasta el momento una mayor y mejor identificación —«certera o precisa»— de esta obra de Varela —que todos los interesados en ella han debido enfrentar—, ha sido la inaccesibilidad y dispersión de las fuentes originales. Este resultado ofrece la alternativa de dejar registradas las coordenadas, que para el caso ofrecen internacionalmente las nuevas tecnologías en materia de comunicación y socialización de los fondos de archivos, al declarar los conocidos repositorios actuales de fuentes y colecciones originales de interés para tales gestiones.

Confiemos, por tanto, en que a partir de esta publicación surjan otros proyectos que se abran a nuevos conocimientos y acciones de recuperación de este enorme patrimonio cultural de todos los cubanos. ▀





# Grupo Moncada:

## Defendiendo una ética durante 40 años

Guille Vilar

**R**ecuerdo mis primeros pasos como estudiante en La Universidad de La Habana, específicamente en el canal de la Televisión universitaria, hacia comienzos de los 70. Allí consolidé una amistad, todavía duradera, con un inquieto realizador y profesor de Filosofía que le alcanzaba el tiempo para dedicarse al desarrollo de un grupo considerado de aficionados porque no cobraban como profesionales, toda vez que se trataba de jóvenes muy estrechamente implicados con la institución de altos estudios. Sin embargo, no solo para mí sino para el resto de muchos estudiantes al igual que para la población en general, resultaban más atractivos que otros de aquellos días.

El caso es que Jorge Gómez, como director del grupo Moncada, se distingue por una clarividencia natural que le ha permitido evolucionar estilísticamente sin que esto implique un menoscabo de la integridad como propuesta cultural de esta agrupación.

Sobrino del poeta Raúl Gómez García, uno de los mártires del asalto al cuartel Moncada, Jorge es un revolucionario de convicción que fluye al tempo de la dinámica de cada circunstancia impuesta por la vida.

Eran aquellos años en que la música de la Nueva Trova se encontraba en plena ebullición. Figuras como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola establecieron en su quehacer cotidiano los fundamentos de la canción comprometida.

Mientras, grupos como Manguaré, Mayohuacán y el propio Moncada acudieron al rescate de las obras más representativas de la trova tradicional cubana a la vez que estuvieron marcados por un intenso acercamiento con los ritmos del folclor de América Latina. Este acercamiento asumió los mayores compromisos de solidaridad con el hermano pueblo chileno, víctima del sangriento golpe de Estado al gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende.

La estancia en nuestro país de agrupaciones chilenas, como Inti Illimani y Quilapayún, dejaron una profunda huella reflejada en la obra de las mencionadas agrupaciones; pero particularmente en el grupo Moncada, al incluir en su repertorio piezas como «Allá viene un corazón» y «Cándida María», del folclor venezolano; «Mándame a quitar la vida», del folclor negro peruano; «Huayno», hermoso instrumental del folclor andino o «Chamamé a Cuba», vibrante pieza solidaria con la Revolución compuesta por los prisioneros del penal Rawson de Argentina; así como «Muchacha no seas boba» y «El pasito de la bibijagua» sones nuestros de raíces profundas. Esto es una apurada selección de temas que, ejecutados con el mayor rigor por los integrantes del Moncada, llegaron a ser francamente muy populares en cada uno de los conciertos a los que tuve oportunidad de asistir.

No obstante, el paso de los años en el caso de las agrupaciones musicales, ejerce una necesidad de coherente transformación en su proyección profesional, cambios que a menudo no son recibidos con la justicia merecida.

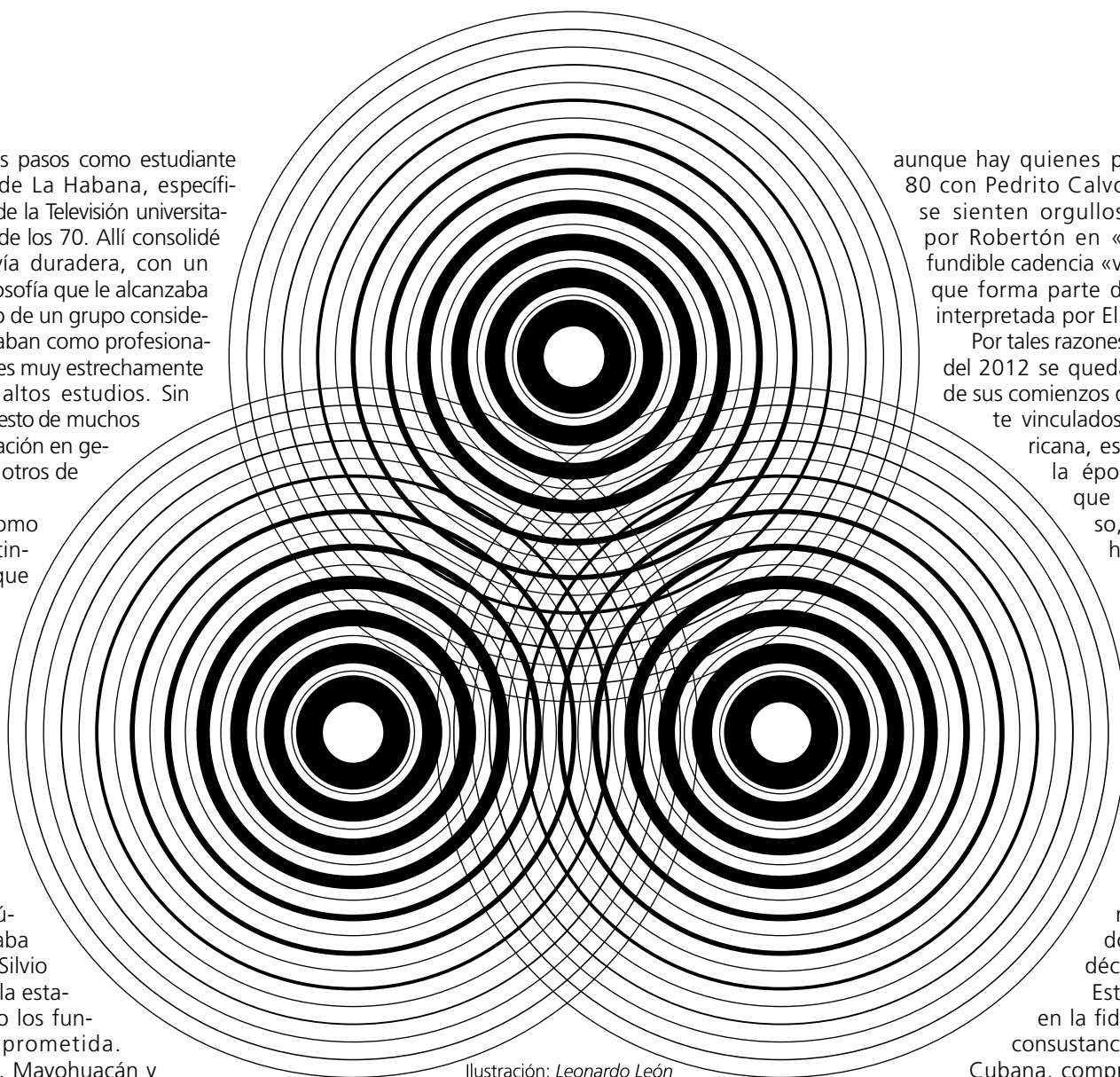


Ilustración: Leonardo León

Cuando Los Beatles comenzaron su exitosa carrera, no se imaginaron hasta dónde podían llegar y mucho menos lo hicieron las casas discográficas. Durante la etapa de oro del rock, que se extiende desde mediados de los 60 hasta bien entrados los 70, los propios músicos eran quienes decidían cómo afrontar cada nuevo proyecto o cómo recrear la línea estilística plasmada en trabajos anteriores, bien con sonoridades que rescataran un sonido establecido o rompieran abruptamente con lo que el público pudiera esperar de cualquier agrupación.

Precisamente, entre los mayores aciertos de Los Beatles para desarrollar su obra, estuvo el de sentirse soberanos para escoger caminos diferentes en cada disco por grabar. Por ejemplo, *Help* (1965) marcó un cambio en relación con los primeros discos, del mismo modo que este no guardaba parecido con *Rubber Soul* (1965) ni ambos con *Revolver* (1966) y así sucesivamente. Por supuesto, semejante voluntad creadora entrañaba sus riesgos, como el de perder al gran público que los acompañó desde sus inicios; pero también obtienen el reconocimiento por parte de muchos otros, estupefactos ante el talento desplegado por estos cuatro músicos de Liverpool en cuanto al nivel de complejidad y de experimentación alcanzados en cada nueva grabación.

Otro tanto ha sucedido con la orquesta de Juan Formell y Los Van Van, agrupación que no ha cesado de evolucionar

aunque hay quienes prefieren a Los Van Van de los 80 con Pedrito Calvo mientras que los más jóvenes se sienten orgullosos de la cubanía desbordada por Robertón en «La cabeza mala» o por la inconfundible cadencia «vanvanera» de «La bobería», pieza que forma parte del CD *La Maquinaria* y aparece interpretada por El Lele.

Por tales razones, pretender que el grupo Moncada del 2012 se quedara encadenado a aquella etapa de sus comienzos donde se encontraban fuertemente vinculados a la Nueva Canción Latinoamericana, es como pedirles a Los Beatles de la época de la canción «Revolution» que tocan «She loves you». Incluso, John Lennon es más explícito hacia finales de los 70 cuando en una ocasión, mientras caminaba tranquilamente por una de las calles de Nueva York, un admirador le gritó desde la acera de enfrente que cuándo formaría a Los Beatles de nuevo. Lennon le respondió que cuando él regresara a la Secundaria. Todo cambia, todos estamos en constante transformación y por tal motivo, el grupo Moncada se merece nuestro respeto y la mayor admiración al conseguir mantenerse vital, pero sin abandonar sus principios durante cuatro décadas.

Estos principios están enmarcados en la fidelidad a lo que implica ser parte consustancial de la epopeya de la Revolución Cubana, compromiso que no está patente solo de una forma explícita en canciones de un contenido político como «En una palabra» o «Crecerá», sino también en la elegancia de un divertimento como «La rueda de casino», donde la euforia provocada por el bailar jamás ha estado relacionada con frases chabacanas o improvisaciones francamente grotescas. Es la certeza de defender la ética de que un mundo mejor es posible y para lograrlo no funcionan aquellos estancos detenidos en el tiempo, sino que se asume la necesidad de aplicar una mayor dinámica donde haga falta.

Después de los 70, cuando la industria norteamericana se percató del gran negocio que representa la música rock, el productor discográfico se convierte en el funcionario que determina el futuro de una agrupación musical al decidir qué y cómo grabar, tras previo acuerdo con los intereses comerciales de los ejecutivos de la empresa.

En Cuba, al enfocar los discos como una realización cultural y no como el resultado de un artículo más de la llamada industria del entretenimiento, nuestros músicos no están sometidos a dichas presiones.

En tal sentido, Jorge Gómez, como director del grupo Moncada, ha mostrado la tenacidad, la confianza y la previsión de por dónde avanzar sin que los cambios necesarios para cada ocasión impliquen una negación de aquellos postulados que un lejano ya 9 de octubre de 1972, inspiraron a un grupo de jóvenes universitarios, decididos a formar parte del patrimonio de la cultura cubana. ■



# Liuba María Hevia: Ángel y habanera

Joaquín Borges-Triana

**A**unque en Cuba hoy el género de la habanera, lamentablemente, apenas es cultivado por nuestros músicos y, consecuentemente con ello, no disfruta de popularidad, creo que es una de las manifestaciones sonoras de mayor expresividad entre las muchas con las que contamos en el acervo musical cubano. Ni siquiera el concurso que durante años se ha organizado, a propósito del aniversario de la fundación de La Habana, y en el que han participado hermosas habaneras, ha logrado potenciar el género como se quisiera.

En tan desconsolador panorama, por fortuna se hacen acciones aisladas que, no por resultar solitarias y con escasa huella en el tejido social, dejan de ser significativas. Creo que una de ellas y tal vez la de mayor importancia, haya sido la publicación, a través del sello Unicornio, del álbum titulado *Ángel y habanera*, acreditado a la cantautora Liuba María Hevia. Disco de alta valía en su concepción general, resuelve de manera ejemplar la dicotomía entre lo tradicional y lo contemporáneo a la hora de facturar una obra artística.

En este CD se aprecian tres líneas diferentes al asumir el repertorio de la habanera. Por una parte, se encuentran las piezas catalogables de clásicos del género; en segundo lugar, hallamos aquellos temas de reciente data, escritos por autores

de nuestro tiempo; y en tercer orden, lo cual no significa que sea el de menos importancia, aparecen las propias composiciones de Liuba María enmarcadas en la manifestación.

Así, Hevia nos deleita con su interpretación de cortes como «Veinte años», tema original de María Teresa Vera y Guillermina Aramburu; «La rosa roja», de Oscar Hernández; «Mariposita de primavera», de Miguel Matamoros; «En el claro de la luna», de Silvio Rodríguez, o la que proporciona el nombre al fonograma, es decir, «Ángel y habanera».

Uno de los rasgos que cautiva este disco, es el tratamiento orquestal otorgado a las distintas piezas incluidas en el álbum. En dicho sentido, hay que resaltar los arreglos hechos por el «Guajiro» Miranda, Arnulfo Guerra, Ernán López-Nussa y la propia Liuba María Hevia. De tal suerte, cuando arribamos al último corte de la grabación, «Habaneras de Cádiz», tema compuesto por los españoles Carlos Cano y Antonio Burgos, uno experimenta la vivificante sensación de haber disfrutado de un trabajo musical de verdad, de esos que corroboran que lo auténtico no es cuestión de modas pasajeras que van y vienen al influjo de intereses que poco o nada tienen que ver con la creación artística y sí mucho con el comercio ramplón. Lástima que la radio cubana no sepa darse cuenta de lo anterior y, en consecuencia, no difunda en su programación un fonograma como *Ángel y habanera*, disco que, para decirlo en una frase, es una joyita de la discografía cubana en lo que va de la presente centuria. ▀

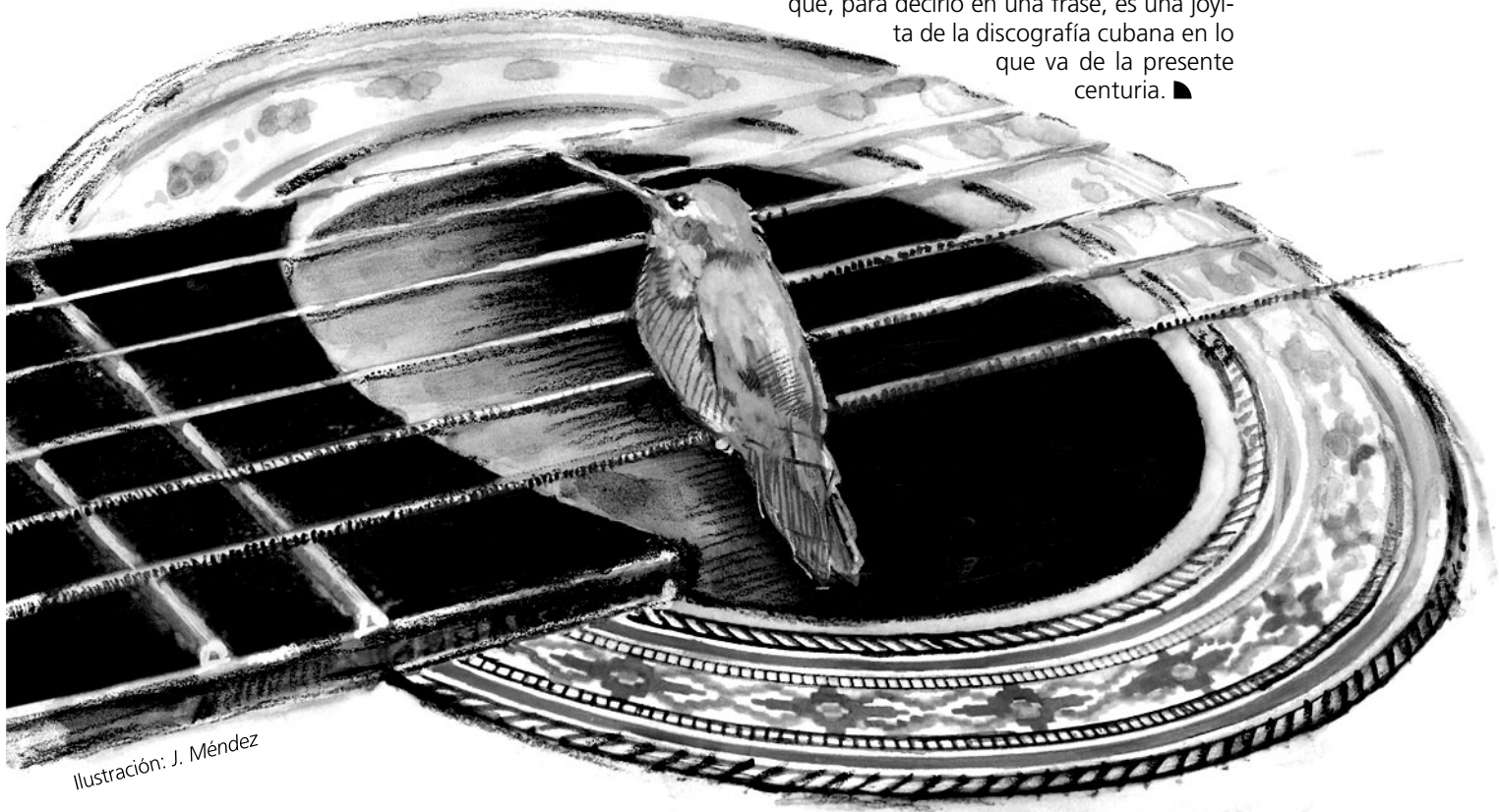
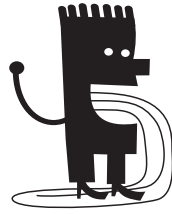


Ilustración: J. Méndez



Narrativa

# MI BUENOS AIRES QUERIDO

Jorge Ángel Pérez

Buenos Aires, 4 de noviembre de 1946.

Monsieur Pepe:

Te supongo molesto por mi silencio; han sido días aciagos. Llegué el 24 de febrero, que si en Cuba es una fecha de alboroto, también lo fue aquí esta vez. La estrepitosa muchedumbre que colmó las calles no celebraba el Grito de Baire, sino la victoria de Perón en las elecciones. Debo confesarte que tuve gran miedo, la chusma diligente, como diría la queridita Gertrudis, gritaba, co-reaba consignas peronistas. Una de ellas me asustó tremendamente: a coro vociferaban «Alpargatas sí, libros no», imagínate que yo llevaba un tomito en las manos: Boecio, *De la consolación por la filosofía*, y casi estuve a punto de deglutirlo de un bocado. ¿Puedes imaginar lo que es esto? Un desorden total; cuando la gentuza toma el poder, hay que temer por todo. Han pasado meses y apenas me atrevo a salir a la calle, temo que descubran filiaciones literarias en mi cara, y me linchen. Hasta el señor Borges ha quedado mal parado, lo echaron de su puesto de director de la biblioteca y le asignaron un simpático trabajito, él que aprendió a leer antes que a caminar, él que mientras succionaba la teta materna leía, en inglés, claro, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, ahora inspecciona pollerías. Me sonrío imaginando a Borges ante el cloqueo incesante, una multitud de animalitos plumíferos cagando a diestra y siniestra, pero bueno, querido, este es el fervor de Buenos Aires.

Aunque han pasado unos mesecillos, debo contarte los pormenores del viaje, que no fueron pormenores, más bien pormayores. La tripulación del barco era magnífica, una recua de bestias que para qué te cuento, prefiero que sufras imaginando cuerpos alemanes, ingleses, sevillanos, rusos de Odesa disidentes del comunismo llenos de tatuajes; todo el viejo continente con los torsos descubiertos, mostrando músculos. Solo permanecían completamente vestidos los tres chinos que se encargaban de la limpieza, y fue mejor así, al menos a mí no me conmueven esos cuerpos amarillos y esmirriados. El otro que permanecía completamente vestido y eternamente de gala era el capitán del barco, siempre dando órdenes y cerrado hasta el último botón. Las estrellas de su charretera se encargó de limpiarlas Caroline, cincuentona inglesa dueña de un condado en Kent y cuyo marido es propietario de varios frigoríficos en Argentina. Ella misma me contó que su familia es muy antigua; el condado fue reconocido durante el primer reinado de la casa Lancaster. Cuando no ocupaba su tiempo en las atenciones al capitán conversaba conmigo. Sentados en la cubierta, y después de mi observación sobre el impecable uniforme que nada dejaba entrever, la inglesa se despachó; es nuestra costumbre creer que actitudes como estas son propias únicamente de las mujeres del Caribe; tonterías, la condesa perdió toda compostura y bajo aquel sol ardiente me contó cómo lo despojaba del uniforme con el pretexto de lustrar los botones y las condecoraciones. La mujer, cuando viaja sola, llena su equipaje de «Blanco España». No te contaré las maravillas que me dijo del hombre, ni de las atenciones que ella le prodigó. El caso es que la cerrada vestimenta y las observaciones de la condesa me tuvieron ocupado todo el tiempo.

El barco atracó en el puerto de Valparaíso el día 23, y al siguiente tomamos un avión a Buenos Aires. En el aeropuerto me esperaba Matilde, hija de una catalana amiga de Flora la manicura. Fue esta última quien me recomendó que escribiera a la joven. Aunque la carta llegó dos horas antes de que aterrizara el avión, allí estaba ella

esperándome. Es monísima y tiene inclinaciones por la literatura, le apasionan los libros de viaje, pero la pobrecilla no ha podido viajar hasta ahora; eso sí descontamos el viaje que la trajo hace quince años de Barcelona a Buenos Aires. Flora y su madre se conocieron en la ciudad Condal y montaron un pequeño salón de belleza para damas; la madre de Matilde se ocupaba del pelo y Flora de las uñas; según la primera, el salón se llenaba de señoras que en la noche exhibían trajes y peinados en el Gran Teatro del Liceo, la otra me contó que, a falta de clientas, tomaron un barco en el puerto de Barcelona; Flora se bajó en La Habana, la peluquera y Matilde siguieron hasta Buenos Aires.

A mi llegada, Matilde me recomendó vivir en una pensión de la calle Mansilla casi esquina a Pueyrredón. Allí viven ella y su madre, quien como ha seguido con pocos clientes se la pasa peinando a su hija; la muchacha lee a Marco Polo y la peluquera se empeña en desenredar el cabello de la lectora. Una distorsión del camino del peine puede provocar una hecatombe; desmesurados escándalos arma Matilde si la progenitora lastima su cráneo con el peine. Lo peor es que se ofenden en catalán, y esa lengua, Pepe, no es de mi incumbencia.

La dueña de la pensión es una francesa, jura que noble. Más cierta es su pasión por la lectura. Una novela de Madame de La Fayette ayuda a su casi perenne vigilia: *La princesa de Clèves*, varias veces la he visto pasar sin descanso alguno de la última a la primera página. Los más viejos en la pensión hablan del sempiterno hábito de la señora. Desde el belvedere en que culmina la casa vigila la entrada de cada uno de los inquilinos, a quienes llama con nombres de personajes de la novela. Ella es la princesa de Clèves, y hasta mi llegada estuvo compungida por la ausencia de un inquilino al que le sentara el título de duque de Nemours. Puedes imaginar lo tarada que es, compararme a mí con esa beldad. Lo cierto es que me gustaría ser la duquesa de Valentinois, sus intrigas y carácter insidioso me seducen. A decir verdad, en esta pensión son muchos los que merecieran ser comparados con la duquesa, son unos cuantos los que me disputarían el título, uno de ellos es Pedro, a quien yo apodo Pedro, el de Jesús. Con tanto miedo de salir a la calle y que me linchen los peronistas paso el tiempo compitiendo con la dueña de la pensión: pongo nombres a los inquilinos. A Pedro la señora lo llama Caballero de Guisa, como el personaje que pretendía a la protagonista de su novela preferida. Te cuento. Resulta que Pedro para mi sorpresa es cubano, nació en un pueblo de la provincia de Las Villas, San José del Jumento, donde se dedicaba a labores detectivescas, y fueron tales los embrollos que armó, que tuvo que salir huyendo. La casa donde vivía fue cerrada por algunos de sus afectados, quienes se habían puesto de acuerdo para quemarlo dentro. Pero el detective, sabedor de su carácter liso y de los problemas que podía traerle, construyó una salida secreta. El olor a tabla quemada y las llamaradas lo llevaron a escurrirse por ella. Fue a dar a la Sierra Maestra, y en el poblado de Guisa estableció su residencia. Allí estuvo hasta que recibió la visita de un amante despechado. Madariaga había sido abandonado por su amante, Jorgelina viajó a la Argentina con Anselmo Poitiers y hasta allí lo siguió Pedro. Madariaga pagó su pasaje en avión y le dio una cantidad inicial que iría creciendo con el avance de las investigaciones. El detective, con solo llegar a Buenos Aires, conoció que Jorgelina había viajado a Capilla del Monte, un precioso lugar en las sierras de Córdoba situado en las faldas del cerro Uritorco, el que, cuentan, es visitado por marcianos. Hasta allí viajó el detective y lo echó todo a perder, las investigaciones quedaron inconclusas.

Llegado a Capilla, el detective descubrió que Jorgelina la Cubana acampaba en la cima del Uritorco, desde allí miraba el valle de Punilla y la sierra que lo rodeaba. Pedro calzó botas y, cargando enseres de alpinista, se dispuso a escalar el cerro. No había alcanzado los primeros ochenta metros cuando entre la espesura divisó un cuerpo desnudo, negro y musculoso, sentado como un Buda. El negro blandía su arma, una morronga cabezona que desvió al detective de su proyecto. Aquella estatua de ébano emitía señales a los extraterrestres que suponía merodeando el cerro; moviendo el prepucio, cubría y descubría la cabeza refulgente. El brasileño Jesús Carvalho creía que los destellos luminosos que emitía su glante al descubrirse llamarían la atención de los marcianos. Confundido y feliz se mostró al descubrir a Pedro escondido tras un árbol. «Un marciano», gritó al ver el cuerpo larguirucho, ataviado de alpinista y lleno de instrumentos: había amarrado grampones a sus botas de goma y llevaba en las manos dos armellas que clavaría en la montaña en caso de necesidad, un Piolet, especie de pico con una estructura puntiaguda detrás, sogas de nylon, martillos, un libro de Jacques Malbat donde contaba su experiencia en el ascenso al Mont-Blanc y un poema de Reina María Rodríguez dedicado al más alto de Los Alpes. El pobre Jesús Carvalho quedó encantado con el atuendo y el instrumental del detective, ya no cubano sino marciano a los ojos del brasileño. Pedro no perdió oportunidad, se acercó lento y se dejó caer en la torre luminosa, el negro no cabía en sí de gozo, había conseguido a un marciano.

El cubano se las agenció para convencer al negro de que tenía una labor importante que realizar en la Tierra, exactamente en Buenos Aires. Ambos se fueron a vivir a la pensión de Mansilla. Jesús, para conseguir la atención de Pedro, no cesaba de excitarse; quería que fuera siempre un faro erguido que deslumbrara al marciano para que un día lo montara en su nave y se lo llevara al planeta Marte. Luego de aquellos escarceos amorosos, Pedro terminaba hundiéndose en el faro negro. Jesús, incontenible, le gritaba: «Pedro, tú eres mío, mío y de nadie más», a lo que respondía el detective con movimientos desenfrenados de cintura y un discurso incontenible sobre la libertad y el individuo. Muchas veces he escuchado la misma controversia. El atezado engarza a Pedro, se une a él mientras le asegura que su cuerpo, su alma, todo, le pertenecen. «Tú eres mío, coño, mío y de nadie más». El cubano, entre gemidos y movimientos grotescos, asegura que la libertad es absoluta, ilimitada, y que no permite condiciones, que uno de sus derechos como marciano libre es la elección. «No creas, negro brasileño, retinto rico y pingüo, que porque te deje unir momentáneamente a mi cuerpo a través del culo, significa ello una pérdida de mi libertad», y continúa: «¡Ay, papi, según Santo Tomás el libre albedrío, es la causa de todo movimiento, porque el hombre, mediante el libre albedrío se determina a obrar!». «¡Ay, papi, si no fuera libre no me podría sentar encima de tu rica pinga!» «¡Ay, papi, la libertad es absoluta, dame más, papi, coño, papi, la libertad se origina en los átomos, qué rico, papi! No me hagas esclavo, que solo la esclavitud aleja a los hombres de la libertad, de la pinga, pero dame más, papi, y no me niegues tu pinga, tu leche, dame tu morronga, coño, que la libertad es hacer lo que a cada cual le parezca.» «La libertad, coño, es tenerte dentro.» Todo eso dice sin que el negro deje de recordarle que él, Pedro, le pertenece; por ello, cada vez que la princesa de Clèves lo llama caballero de Guisa, yo acoto: Pedro, el de Jesús.

El cuarto contiguo está ocupado por otros dos maricones, ya sé que estarás pensando que esta casa es una jaula, una pajarera



enorme, y llevas razón. A estas dos las llamo «Las esdrújulas enfermas». El primero de ellos, Mácula, es un maricón enfermo de vitiligo, la profusión de manchas o la despigmentación me llevó a nombrarlo de ese modo. Mucho me simpatiza, es un espíritu noble. Siempre quiso ser modisto, incontables veces se ofreció en la casa de Paco Jamandreu, que es costurero famoso y la gran sociedad argentina solicita sus servicios; las Ocampo, cuando no les queda tiempo para hacer un encargo a la casa Dior, visitan a Jamandreu. El hombre es un grande de la moda y una loca despiadada; llegó a pedirle a Mácula que se tiñera, que coloreara las zonas despigmentadas de su piel si quería al menos pulir el suelo de su casa de modas. Imaginate cómo llegó ese día a la pensión de la señora Clèves. Fue ella misma quien le recomendó a Mácula cierto ungüento, consistente en unir tierra de alguna zona tropical argentina, Jujuy escogió Mácula, con hielo de Ushuaia. Podrás imaginar que el pájaro encargó el hielo, pero cuando llegó a Buenos Aires era agua. La dueña de la casa dijo que no importaba, que uniera ambos elementos y esparciera la mezcla por las zonas dañadas. Común es ver a Mácula en las tardes, desnudo, llenando su cuerpo manchado con el bálsamo que le recomendaron. Él mantiene las esperanzas en una pronta curación, jura que cuando esté sano viajará a París para emplearse en las casas Dior o Chanel. Ojalá suceda, pero no espero lo mejor.

El otro miembro de «Las esdrújulas enfermas», Fécula, no tiene la bondad de Mácula, y aunque muchos lo disputaron, fue a él a quien la casera dio el título de duquesa de Valentinópolis. Es uno de los espíritus más negros que he conocido, capaz de cualquier cosa; hasta Pedro, el de Jesús, le teme. Para mayor desgracia es peronista. Todo comenzó el 17 de octubre del año pasado, día de una enorme movilización para exigir la excarcelación de Perón, el coronel estaba en la isla Martín García, como Napoleón en Santa Elena, otros serían los derroteros del militar argentino. El pueblo salió a las calles exigiendo su liberación. Ese fue el momento que escogió Fécula. En lo adelante sería peronista, nada como un movimiento que reclutara a tantos hombres de todas partes del país, una ciudad tan elegante y pacata le resultaba aburrida; los suburbios, los pueblos del sur de Buenos Aires, invadieron la Plaza de Mayo. Estaba encantado con tal profusión; aquel raudal masculino era ideal para sus propósitos y se personó en la plaza desde muy temprano, fue uno de los que gritó consignas revolucionarias. Únicamente a Fécula se le podía ocurrir aquel lema que se volvió tan popular entre los manifestantes. «Que suelten al macho de Eva». Únicamente una loca como ella vería en el presidente regordete a un macho. Exaltado recorría la plaza, gritaba, se aprovechaba del espíritu solidario y de los abrazos de los «compañeros». Fécula esperó que arreciara el calor, bien sabía que aquellos cuerpos abandonarían los sacos, las camisas, que los torsos quedarían cubiertos únicamente por camisetas, y algunos se mostrarían desnudos. Fécula fue el primero que abandonó los zapatos y metió sus pies en la fuente de la plaza, una multitud lo siguió, más tarde se retiró aterrado cuando descubrió las cámaras fotográficas. A esas alturas nadie sabía qué podía pasar, qué deparaba el destino a los alborotadores. Él no apareció en aquella foto de *La Nación*,

pero compró el periódico. Mirando la foto del diario tuvo una idea. Entre la multitud que rodeaba la fuente había tres muchachos de espaldas a la cámara, con los pies en el agua, dos de ellos aún vestían sacos, el tercero estaba en camiseta. Fécula se quedó impactado con el perfil del más cercano; tendría unos veinte años, algo morocho; con un lápiz rojo circuló su rostro. Era el primer elegido. Podía haberse marchado, deseaba que no fuera así, que permaneciera en la fuente y que el sol, el griterío y el hambre lo tuvieran exhausto. De esa manera podría acercarse, entablar una conversación, sugerirle un baño caliente, ofrecerle una cama, la suya, en la pensión de Mansilla. Era tanta la multitud que en un primer intento por reconocerlo fracasó. Volvió los ojos a la foto, un niño se le acercó, lo haló por la camisa, le habló: «Mira, yo soy ese, el que está inclinado.» No pudo reconocerlo en la foto, el muchacho señalaba con un dedo al que tenía la cara metida casi dentro del surtidor de la fuente, estaba rodeado por otros niños, lo que más se notaba en la foto era su espalda, era demasiado pendejo, pasó una mano por su cabeza y continuó la búsqueda. Un hombre interrumpió el camino, le dio un abrazo. «Debemos resistir, che», dijo y Fécula le miró a los ojos. También era guapo. Le devolvió el abrazo, se pegó bien a él. «Resistiremos, che», le respondió.

Mácula tuvo que salir del cuarto, Fécula daría unos masajes al cuerpo del muchacho, para eso estaban los peronistas, para servirse los unos a los otros, y también se la chupó. De vuelta a Plaza de Mayo continuó su pesquisa. Esa tarde el pobre pájaro manchado tuvo que abandonar varias veces el cuarto, el peronista debía ser solidario con sus compañeros. Cada vez regresaba a la manifestación con el diario entre las manos, mirando la foto, indagando en el gentío. Fue durante el cuarto arribo a la plaza que lo vio, otra vez con los pies en la fuente. Llegó hasta el joven, que parecía cansado. Pronto supo que había venido de Avellaneda, que no había comido nada en todo el día y le dolían los pies; deseaba tanto un baño como la excarcelación de Perón.

A pesar de las protestas de la Clèves, Fécula preparó el baño, agua tibia, espumosa. Sus toallas se habían agotado con las visitas anteriores y agarró una de Mácula, el vitiligo acostumbraba guardar jabones entre las toallas para que se les impregnara el olor, las suyas olían a Dior, sospechaba que solo Dior y el ungüento de la casera lo curarían.

Rodrigo se llamaba el joven. Pedro lo vio entrar, también a Fécula cuando fue por dulces a la panadería de la esquina, tan coqueto caminaba que el cubano recitó los últimos versos de «El jilguero», de Leopoldo Lugones, aquellos que dicen: Y con repentino vuelo/ que lo arrebatara, canoro,/ como una pavesa de oro/ cruza la gloria del cielo.

El muchacho comió goloso. Fécula ofreció la cama para el descanso, podía darle masajes en los pies,

él dijo que no hacía falta, que el baño lo había compuesto, que Perón esperaba por ellos en la plaza, pero se quedó dormido tal como deseaba el pájaro. Alelado lo contemplaba, con los anteriores había sido más fácil, pero este era bien arisco, además escuchó hablar muchas veces del espíritu bravío de los machos de Avellaneda. No podría contenerse todo el tiempo, la contemplación no era su fuerte. Rodrigo roncaba, no sintió el primer tanteo en la portañuela, de ahí el entusiasmo de Fécula, la resolución de sacársela. En ese empeño lo descubrió el revolucionario. Se levantó indignado, rabioso agarró una tranca, el palo surcó el vacío y golpeó recio la frente de Fécula, que quedó inconsciente, tirado en el suelo, y no pudo volver a la plaza, ni consiguió ver a Juan Domingo Perón hablando al pueblo desde un balcón de la Casa Rosada, tuvo que ser asistido de inmediato por los médicos. Desde hace unos meses exhibe un tumor en la frente, un promontorio que es la risa secreta de todos en la pensión, tan grande que parece una papa, por eso lo nombro Fécula. Él no abandona su filiación peronista, las movilizaciones del Partido son constantes y de vez en cuando consigue traer algún descamisado a casa. Aún lleva consigo el retrato del diario, el de las patas en la fuente, también circuló la figura de los otros dos muchachos cercanos a Rodrigo; temeroso de que sean de Avellaneda, espera reconocerlos en las manifestaciones y escurrirse. Estas «esdrújulas enfermas» ocupan el cuarto más cercano al mío. Hay más inquilinos, pero si te cuento de todos se haría demasiado extensa esta carta. Algunos pasan pocas semanas y luego se marchan a otro lugar sin que consigan despertar mi interés. De los otros te contaré en próximas cartas.

Así andan las cosas, querido Pepe. En estos asuntos empleo el tiempo. Hasta ahora no he podido dar con Pedro Ara, al parecer ha estado ocupadísimo, pero una noticia trajo la paz a mi cuerpo. Acabo de leer en la prensa que Manuel de Falla murió ayer, su hermana lo encontró en la cama, el pobrecito no pudo concluir la «Atlántida», pieza que escribe hace mil años. En la nota de prensa se confirman los rumores de que Pedro Ara viajará hasta Alta Gracia para embalsamar el cadáver del músico. Supongo que si el cadáver hace escala en Buenos Aires antes de embarcar a España, mi embalsamador lo acompañe. Allí estaré yo, esperándolo. Ya te contaré de nuestro encuentro.

Ahora te abraza, fervorosamente,  
tu Virgilio. ▀

Virgilio Piñera viaja Buenos Aires en busca de Pedro Ara, famoso embalsamador que se desempeña como attaché cultural de la embajada de España en Argentina, para que embalsame sus manos tras su muerte. El escritor cubano pretende desafiar a sus compañeros de generación cuando sean exhibidas sus manos embalsamadas en la Sociedad Económica de Amigos del País. Así comienza esta novela, que tiene como protagonista al gran poeta, dramaturgo, y novelista cubano. Con ella, su autor: Jorge Ángel Pérez, resultó primer finalista en el Premio iberoamericano de novela Rómulo Gallegos.



**DIVERSO**

**II** Complejidad

**III** Diferencia

**VARIADO**

*Ella* **NUEVO**

**MÚLTIPLE**

**ÚNICO**

DESIGUAL

**Heterogéneo**

**DISTINTO**

**DISPAR**

ESPECIAL

**DISÍMIL**

**Pluralidad**

**POR LA DIVERSIDAD**

CENTRO CULTURAL PABLO DE LA TORRIENTE BRAU  
Homenaje a LA JIRIBILLA en su Décimo Aniversario