

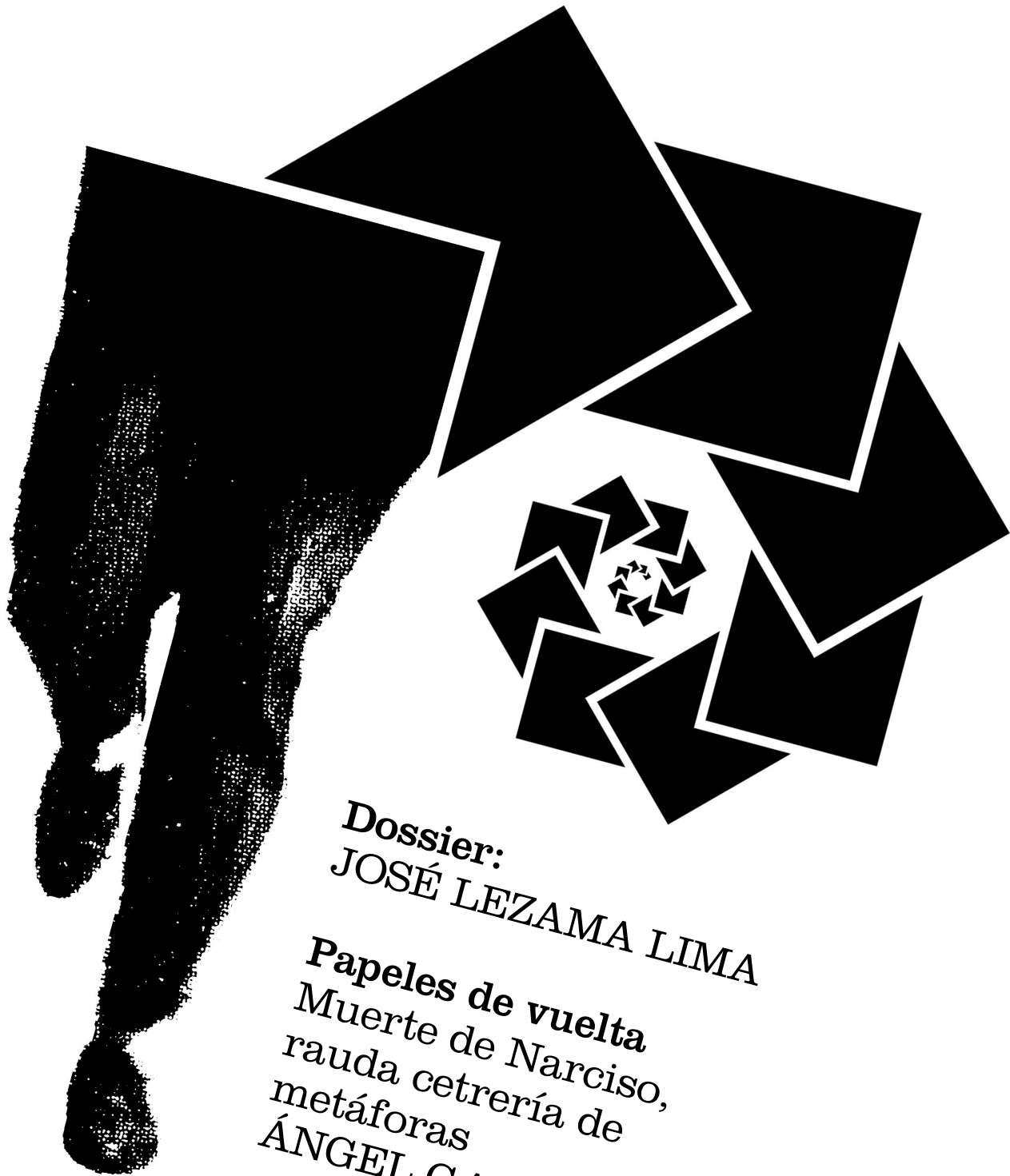
la Jiribilla **de papel**



www.lajiribilla.co.cu

• revista de cultura cubana •

www.lajiribilla.cu



Dossier:
JOSÉ LEZAMA LIMA

Papeles de vuelta
Muerte de Narciso,
rauda cetrería de
metáforas
ÁNGEL GAZTELU

Encuentro con...
LUIS GARCÍA PASCUAL
José Martí, el hombre
más puro de la raza



Gota, germen, acto, corpúsculo, esfera, trocándose en fluencia, cuerpo, participación, logrando la epifanía verbal por la que el acto naciente se trueca en signatura.

José Lezama Lima: «Al llegar la poesía a su identidad...», *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.



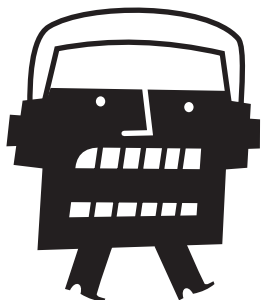
Dossier

- 3 José Lezama Lima, una poesía, un sistema
ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ
- 4 Un cuarto de siglo con Lezama
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR
- 5 Una poesía de la antillaridad
NANCY MOREJÓN
- 8 Eloísa Lezama Lima. Hermana, muchas veces querida
SIGFREDO ARIEL
- 10 Editar a Lezama, una experiencia juvenil
REYNALDO GONZÁLEZ
- 12 Interrogando a Lezama Lima
FRAGMENTOS DE ENTREVISTAS REALIZADAS POR CIRO BIANCHI, EUGENIA NEVES, JEAN-MICHEL, FOSSEY Y MARGARITA GARCÍA FLORES

- 14 Noticia y No-Noticia
ALFREDO GUEVARA
- 15 La USAID y la propaganda contra Cuba por Internet
EVA GOLINGER

Secciones

- Encuentro con...**
- 16 Luis García Pascual
José Martí, el hombre más puro de la raza
YINETT POLANCO
- Poesía**
- 18 Poemas dedicados a Lezama
NICOLÁS GUILLÉN / MIGUEL BARNET / ELISEO DIEGO / CÉSAR LÓPEZ / PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ / RAÚL HERNÁNDEZ NOVÁS / BLADIMIR ZAMORA / VIRGILIO PIÑERA
- Papeles de vuelta**
- 20 Muerte de Narciso, rauda ceterería de metáforas
ÁNGEL GAZTELU
- La Crónica**
- 21 Revistas y melancolía
AMADO DEL PINO
- La Mirada**
- 22 Centro Pompidou en La Habana. Un viejo sueño se hace realidad
JORGE FERNÁNDEZ
 - 23 Una colección que acierta
PABLO F. RIVERA
- En proscenio**
- 24 Bitácora y anclajes. Notas para resumir un bienio de teatro cubano (II)
OMAR VALIÑO
- La Butaca**
- 25 Martí eterno y excelso, en carne y hueso
JOEL DEL RÍO
- Libros**
- 26 Humano, excepcional, trascendente: Los recuerdos de Arcos Bergnes sobre el Che
VÍCTOR FOWLER
- La compactera**
- 28 Mezcla. Las puertas están abiertas
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
- La otra cuerda**
- 29 La Camerata Romeu. Un compromiso con la música
GUILLE VILAR
- El Cuento**
- 30 Fugados
JOSÉ LEZAMA LIMA



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Coordinación editorial:
Mey Ramírez

Edición:
Roberto Méndez
Shellyan Arrocha

Redacción:
Yinett Polanco
Mabel Machado
Liliana Rodríguez

Corrección:
Odalys Borrell

Diseño:
Alejandro Rodríguez
Yusell Marín

Realización:
Isel Barroso

Webmaster:
René Hernández

Análisis de información:
Yunieski Betancourt
Martha Ivís Sánchez

Correspondencia:
Madelín García

Consejo de Redacción:

Julio C. Guanache, 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 5ta. no. 302 esq. a D,
Vedado, Plaza de la Revolución,
CP 10400, Cuba.

Impreso en los Talleres
del Combinado Poligráfico Granma

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

Precio: \$1.00





Ilustraciones: Yusell Marín Gutiérrez

José Lezama Lima, una poesía, un sistema

No fueron muchas las personas que en el verano de 1937 adquirieron el segundo número de la revista *Verbum* y menos aun las que se detuvieron en un extenso poema titulado «Muerte de Narciso» y firmado por un J. Lezama Lima que por entonces debió parecer seudónimo:

«Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo,
envolviendo los labios que pasaban
entre labios y vuelos desligados.
La mano o el labio o el pájaro nevaban.
Era el círculo en nieve que se abría.
Mano era sin sangre la seda que borraba
la perfección que muere de rodillas
y en su celo se esconde y se divierte.»¹

Irrumpía de ese modo casi secreto una voz distinta en la literatura cubana. En aquellos versos había huellas del surrealismo y del neogoniorismo; pero, más allá de esa impronta, la obra defendía todo un programa: el abordaje del mito clásico desde una perspectiva nueva que permite avanzar en el conocimiento del mundo por aristas insospechadas; el empleo del lenguaje poético no tanto con una finalidad emocional, sino procurando llevarlo al límite extremo de sus implicaciones; la falta de temor a parecer oscuro o complejo porque no hace concesiones al populismo. La literatura es vista como parte de una misión mayor, en principio la del filósofo, que parece prolongarse en las labores del sacerdote y también en las de los míticos fundadores de pueblos.

Lezama es un escritor difícilmente clasificable: nadie duda de su erudición, pero esta resulta muy lejana de los hábitos y las normas del mundo académico; desdén la superficialidad, la imagen turística de la Isla, la efusión sentimental de corte neorromántico, pero en vez del «buen gusto» clásico nos impone la proliferación barroca. La condición hiperbólica de sus poemas, ensayos y novelas, que se extendió a sus entrevistas y hasta las anécdotas particulares que se le atribuyen, participan de esa desmesura de la que hizo gala alguien a quien no le bastó el simple oficio de escritor, sino que quiso intentar lo que a todas luces parecía imposible: devorar toda la cultura y, a partir de ella, forjar nada menos que una teleología, un destino para su nación.

El resultado de su labor no fue solo un puñado de libros y algunas revistas que animó, sino, sobre todo, lo que llamó un «Sistema Poético», aunque hubiera podido titularlo un sistema filosófico desde la poesía: una explicación del mundo a partir del conocimiento poético, que permita el acceso del hombre íntegro a la trascendencia y sea la justificación, no solo de un individuo o grupo, sino de todo un país y una cultura ante la historia. Él, que tantas veces criticó o se burló abiertamente de Hegel y Heidegger, tuvo esa misma vocación de forjar un sistema de pensamiento a partir de vastas arquitecturas verbales, aunque estas estuvieran sostenidas por los elementos más diversos: la teología cristiana, el pensamiento de José Martí, la relectura del arte y la literatura del siglo XIX cubano, puestos a dialogar con Baudelaire, con Mallarmé o con la tradición del barroco de la Contrarreforma.

Nutrido por fuentes tan diversas, su escritura, sin embargo, es esencialmente criolla. Sea que se ocupe de la cultura egipcia, de las miniaturas medioevales o de la pintura de Picasso, el resultado



siempre puede ser paladeado como criollo. Un cosmopolitismo de buena ley le sirvió para perfeccionar su búsqueda de los veneros secretos de lo cubano. Su divisa era «intentar lo más difícil», eso le permitió edificar una obra que en América Latina apenas puede compararse con otras dos figuras abarcadoras y discutidas: Octavio Paz y Jorge Luis Borges.

En el mismo año 1937, el poeta dio a la luz su «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» donde lanza el «mito de la insularidad» para intentar explicar la cultura y la sensibilidad cubanas: «Me gustaría que el problema de la sensibilidad insular se mantuviese solo con la mínima fuerza secreta para decidir un mito [...] Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta. Por eso he planteado el problema en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa, donde, sin ir directamente a tropezarnos con el mito, es posible que este se nos aparezca como sobrante inesperado, en prueba de sensibilidad castigada o de humildad dialogal»².

El «mito que nos falta» tiene un valor unificador, otorga una dirección y un sentido a la cultura nacional, estimula el cultivo de la sensibilidad y desarrolla el diálogo, elemento sobre el que volverá continuamente el poeta por el valor socrático que le concede para obtener un conocimiento pleno del universo. El hallazgo de una «sensibilidad insular diferenciada» le sirve como reverso de una «búsqueda de la expresión mestiza», obsesión de los artistas de la primera vanguardia, que ya le parece limitada en sus posibilidades. La «insularidad» se le hace un reto: la Isla tiene su propio mito y no puede ser medida con los raseros de otras latitudes.

En «Razón que sea» —publicado en *Espuela de Plata* en 1939— vuelve el escritor sobre su idea al formular: «La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos»³. La misma concepción es formulada de otra manera en ese texto, llena esta vez de burla criolla: «Convertir el majá en sierpe o, por lo menos, en serpiente»⁴, es decir, la dignificación de lo nacional pasa

Roberto Méndez Martínez

por el fundamento mítico para poder ser comparado con la universalidad de los arquetipos.

La obsesión mayor del escritor fue la penetración de la poesía en la historia para conformar un destino: «la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poesis*»⁵.

Se trata de llegar a la iluminación, a la experiencia que es a la vez histórica y mística, apertura al ser nacional y al mundo como totalidad, sin abandonar, paradójicamente, el refugio de la interioridad: «No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia»⁶.

Su legado se inscribe ante todo en esa resistencia: al facilismo literario, a la superficialidad, a la asimilación acrítica de la moda extranjera, a cualquier complejo de inferioridad. Los grandes textos que nos dejó, fueran los ensayos de *La expresión americana* o la monumental novela *Paradiso*, son empeños por definirnos desde lo más difícil, desde la densidad del lenguaje, pero también desde la permanente gracia del Ángel de la Jiribilla, que él fue el primero en despertar.

Lezama debe ser leído como un poeta-filósofo en la gran tradición latinoamericana, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta José Martí y Octavio Paz. Su obra, calificada tantas veces como hermética o situada al margen del devenir histórico, ha desafiado estas y otras falacias, en la misma medida en que se afirma como una de las creaciones culturales más sólidas de nuestro siglo XX.

Su grandeza estuvo en intentar lo casi imposible: la poesía del absoluto que encarnara un destino utópico para la nación y a la vez una salvación para el espíritu. Ningún otro escritor cubano puso en su escritura tanta ambición y a tal precio de soledad.

«Araño en la pared con la uña,
la cal va cayendo
como si fuese un pedazo de concha
de la tortuga celeste.
¿La aridez en el vacío
es el primer y último camino?
Me duermo, en el *tokonoma*
evaporo el otro que sigue caminando.»⁷ ■

1. José Lezama Lima: «Muerte de Narciso», en *Poesía completa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985, p. 13.

2. JLL: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en *Analecta del reloj*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1953, p. 47.

3. JLL: «Razón que sea», en *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 210.

4. *Ibidem*, p. 209.

5. JLL: «Suma de conversaciones», en *Órbita de Lezama Lima*, UNEAC, La Habana, 1966, p. 31.

6. JLL: «Resistencia», en *Poesía completa*, p. 191.

7. JLL: «El pabellón del vacío», en *Poesía completa*, p. 549.



Un cuarto de siglo con Lezama

Roberto Fernández Retamar

El 7 de septiembre de 1965 escribí el poema «Lezama, persona», en el que traté de evocar a partir de detalles más bien cotidianos. Aludo allí, por ejemplo, a ocasiones en que salimos a cenar juntos. No obstante ser un hombre pobre, cuando cobraba acostumbraba convidar a sus amistades más cercanas a comer en algún restorán habanero. Con mi esposa y conmigo, como después se verá que lo recuerda en sus cartas, fue más de una vez a sitios donde vendían comidas chinas, en general bastante humildes y baratas, pero que él siempre magnificaba y veía feéricamente. Sin embargo, lo curioso en Lezama es que supo vivir de modo feérico y tener, a un mismo tiempo, los pies afincados en la tierra. Comunió que se aprecia también en su obra literaria, hecha de los elementos más suntuosos o fantásticos y de las cosas más inmediatas. Una frase de mi poema, «La *forifai* en la mano de D'Artagnan», remite a una de las muchísimas observaciones pintorescas que le oí. Era durante la última etapa, atroz, del batistato, y en plática con él me manifestó: «En un momento determinado, la página se quedará en blanco, porque no admitirá ya la escritura. A mí no me agarrarán entonces en mi casa, sino que tendrán que cazarme por los tejados de La Habana, donde estaré con mi *forifai* [revólver *forty five*] en la mano». Aquella imagen (Lezama pesaba alrededor de 300 libras), imagen en verdad alucinante, la incorporé luego a mi texto. Hay también una oración, «Tú serás el animal», que proviene de otra conversación que sostuvimos. Le hablaba sobre los feroces ataques que él recibía de los mediocres, y que casi siempre lo acompañaron, como los ladridos a los caballos que galopan. Aquella vez, cuando le mencioné la jauría variopinta, Lezama evocó a un poeta maduro de otro país al cual sus mezquinos enemigos literarios atacaban con furor, y que en una oportunidad le dijo a uno de sus jóvenes amigos que tocó el desagradable punto: «Algún día tú serás el animal», lo que Lezama me anunció con malicia y tristeza: y, como experimenté después (también yo era joven entonces), con razón. He aquí el poema, que apareció por primera vez en mi libro *Poesía reunida* (La Habana, 1966):

«Un momento entre óleos de Mariano y manchas de humedad,
Junto a un grueso jarrón de bronce cuneiforme,
Y el soplo ladeado de la voz de doña Rosa, anunciando
Que Joseíto viene para acá: anoche
No ha dormido bien usted sabe Retamar cómo es el asma,
Era lo necesario para que llegara bamboleándose
Y su palma húmeda pasara de encender el tabaco
posiblemente eterno
A dar ceremoniosamente la mano que alzaba aquella
gruta a palacio,
Aquel palacio a flor de loto conversada, a resistencia
De guerrero o de biombo de Casal.
Recogíamos el último número de *Orígenes*, olorosa aún
la página,
Con algo de Alfonso Reyes o versos de un poeta
de veinte años,

Y no hacíamos demorar más el ritual del Cantón.
Adelaida había guardado para entonces su silencio,
Rajado a momentos por su mejor risa valona.

La noche se abría, por supuesto, con mariposas.
Aparecían platos suspensivos, bambú y frijoles
trasatlánticos
Junto al aguacate y la modestísima habichuela.
Ya habían saltado del cartucho previas empanadas,
Y por encima de alguna sopa y del marisco misterioso,
La espuma de la cerveza humeaba hasta adquirir la
forma
De una Etruria filológica, calle Obispo arriba,
Posiblemente con Víctor Manuel, una pesada mañana
de agosto.
Tú serás el animal, oigo decir todavía.
Los ojitos desaparecen por un instante
(Después de haber brillado como ascuas húmedas),
Tragados por la risa baritonal primero, luego aflautada
En el Bombín de Barreto.

O, grave
(Esto es más bien en sillones, frente a un obsesivo
dibujo de Diago,
Un cuerpo que se curva o quizá se derrite),
La evocación sobre los tejados de La Habana,
La *forifai* en la mano de D'Artagnan, cruzada con la
otra en el cuadro de Arche
(Pudo haber sido Arístides Fernández),
Y atrás un parque que siempre me ha hecho pensar
En la plazoleta de nuestra Universidad,
De donde baja con risa la manifestación hacia la muerte.

Todavía nos esperan extrañas aves
Posadas en los adverbios, arpas para ser reídas hasta
la última cuerda,
Cimarras entreabiertas, abandonadas por el invisible
camarero
Que sirve el té frío con limón, porque aquí el café es
muy malo,
Aunque, a la verdad, no puede pedirse más por un
peso.

Infelices los que solo sabrán de usted
Lo que proponen (lo que fatalmente mienten) los
sofocados chillidos de la tinta:
Los que no habrán conocido el festival marino,
Aéreo, floral, excesivo, necesario,
De una noche del restorán Cantón —de una noche del
mundo
Girando estrellado en torno a La Habana que nos
esperaba afuera
Con billetes de lotería, algarabías descascaradas, y el
viento arrastrando
Papeles de periódicos infames, y un mendigo más des-
esperanzado que su sombra.»

[...]

Un triste privilegio

Cuando publiqué por primera vez en *Orígenes* y empecé a tratar a Lezama, no imaginaba que sería, entre sus amigos de muchos años, el último en hablar con él. Comparto ese triste privilegio con el médico y poeta José Luis Moreno, quien hasta el final

de su vida lo cuidó y atendió con ejemplar devoción.

Tan pronto me enteré de su enfermedad, en agosto de 1976, por una llamada que me hizo Alfredo Guevara, corrí a verlo a su casa de Trocadero 162, aunque no pensaba que fuera algo serio. Se hizo todo lo posible por trasladarlo de inmediato al Pabellón Borges, del Hospital Calixto García, pero desafortunadamente ni su esposa ni nosotros logramos convencerlo de que aceptase ser conducido ese día. Si en nuestro país a todos los enfermos se les brinda una cuidadosa atención médica, en el caso de Lezama esa atención fue extremada. Se le prepararon en el hospital condiciones óptimas, y lo aguardaban, como se dice en nuestro lenguaje popular, con todos los hierros. Sin embargo, él no accedió a ingresar sino al día siguiente, y esa demora resultó fatal. Tuvo en su contra la excesiva gordura, y el que sus pulmones, por el asma y el tabaco, estuvieran muy disminuidos en su función, según me explicó el médico.

Fui a verlo al hospital. Estaba con todas esas gomas y aparatos que, para quien se ve obligado a ellos, resultan tan molestos. No obstante, una que otra vez nos reímos. «Joseíto,» le dije (no recuerdo en qué momento de nuestra larga relación pasamos del usted al tú), «tienes que portarte bien y dejarte hacer todo lo que sea necesario. Fíjate que te han traído al Pabellón Borges, que es donde llevan a los buenos poetas. Si no lo haces, te mandarán al Sánchez Galarraga». Para un lector no advertido, debo aclarar que el nombre de la sala nada tiene que ver con el gran escritor argentino, sino con José Elías Borges, médico y mártir de la Revolución. El otro nombre es el de un poeta local de hace muchas décadas.

Pocas horas antes de morir, al anochecer del 8 de agosto, hablé con él por última vez. Me aseguró que se sentía mejor, y hasta halló ánimo para bromear conmigo: «Cuando creían que había descendido a la mansión de Hades, me encuentran en Guanabacoa bailando una rumba». Con ese espíritu optimista me despedí de él. La llamada del doctor Moreno para anunciarme, cerca de la medianoche, que Lezama había fallecido, me llenó de desolación y sorpresa. Cuando telefoneé a varios de los amigos comunes, tuve que empezar por pedirles excusas por no haberles avisado antes de la enfermedad de Lezama. No esperaba ese desenlace. Me negaba a aceptarlo.

Último recuerdo

Dejen que mi último recuerdo de Lezama en esta conversación no sea luctuoso. Déjenme evocar en un viejo café habanero, con su cerveza espumeante, su tabaco eterno, un libro sabio bajo la mano húmeda, una risa grande, hermosa, que me llena el oído y el alma. Un cuarto de siglo de *amititia* latina y cumbilismo criollo, un alegre magisterio, una incesante fiesta espiritual: así quiero conservar a Joseíto, bailando una rumba etrusca, con la *forifai* en la mano (por si acaso), en Guanabacoa la bella, haciendo esperar al pacotillado Caronte. ▀

Fragmentos aparecidos en su libro *Recuerdo a*, Ediciones Unión, La Habana, 1998, pp. 19-45. En una nota al pie, el autor aclara que se deriva de «Perpetuo gerifalte, escándalo bizarro», incluido en *Cercanía de José Lezama Lima* —compilación de Carlos Espinosa— y de un texto, cuyo título no cita, que leyó en la UNESCO, París, el 27 de mayo de 1983.

Una poesía de la antillanidad

Como una maldición gitana, la poesía de José Lezama Lima (1910) llevó consigo el calificativo de «hermética». Se trataba de un escritor al que la ramplona burguesía criolla le había endilgado ese apelativo con la mejor muestra de barbarie cultural. Como Lezama no era otra cosa que un refractario de esa misma burguesía y de su propio desajuste, lo condenaron al ostracismo y a la incomunicación. Durante la República, ejercer el oficio de la literatura «significaba poco menos que la muerte civil, poco más que llevar la imprecisa, deprimente vida del paria». Ese, precisamente, era el caso de José Lezama Lima. «Ese no es más que negrito catedrático». Muchos argumentaron en reiteradas ocasiones acerca de la relación casi sanguínea de Lezama con ese engendro del peor teatro nacionalero. La caricatura de la fabla del negro bozal, según el criterio de aquella burguesía, era justamente el sustrato a través del cual se expresaba el estilo barroco de Lezama. Pero, ¿de dónde les salió semejante astucia epocal? Todo nacía de la ordinaria certidumbre de que nuestra literatura no cumplía ninguna función. Solo una minoría la produjo y otra, más exigua aun, la consumió, ya que por desconocimiento y por estar desprovistas de medios, las grandes mayorías fueron condenadas a una perversa inercia intelectual. Nuestros escritores no fueron escuchados ni temidos y, como su cacareada espectacularidad no era contagiosa, naturalmente que ni siquiera fueron leídos. Fueron señalados como nocivos a la nación y a sus buenas costumbres, pero no fueron leídos. Los mantuvieron a raya, y algunos —los menos— fueron tolerados, aunque con sistemática desconfianza. De modo que, sin encontrar un lugar apropiado en nuestra sociedad, el escritor resultó ser un anómalo, un indigente, un excéntrico, un chicharito ilustrado a quien, si acaso, había que seguirle la corriente.

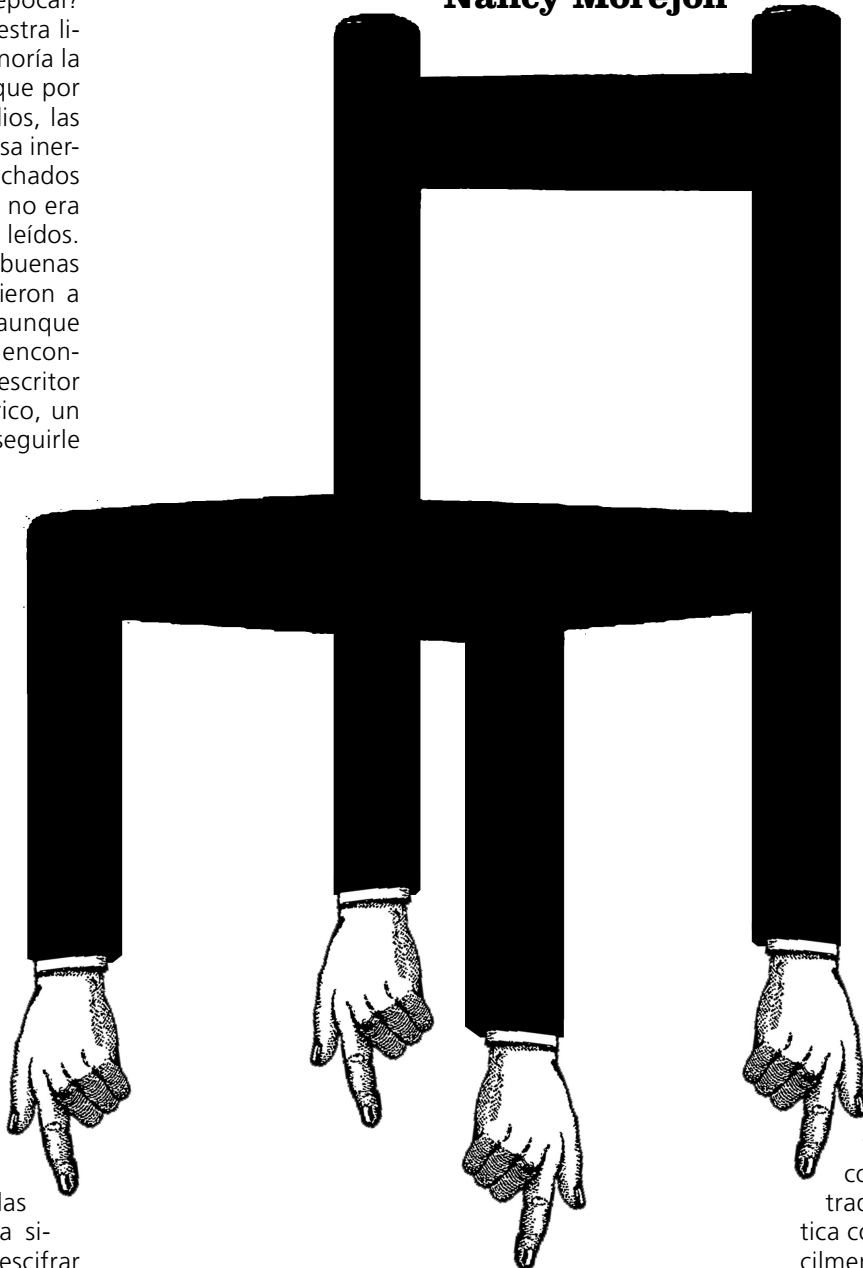
En el ambiente universitario, al empezar a leer los primeros textos, todavía encontré rezaos de aquella mentalidad. «Ese Lezama es un escritor hermético». Herméticos los estudiantes de Letras que no queríamos rendir el más mínimo esfuerzo intelectual por desentrañar aquella sugestiva materia lingüística que nos entregaba el escritor cubano. Mientras tanto la Revolución lo editaba, difundía y, claro, ponía su obra sobre el tapete. Pero no podíamos librarnos de la clásica y tradicional versión del antiintelectualismo entre nosotros, fenómeno que en el mundo llega a su punto álgido en las llamadas «sociedades de consumo». A mis oídos nunca llegó otra cosa. Mientras los jóvenes universitarios politizados leíamos *Cartas sin dirección de Plejanov* y manuales de orden práctico, la curiosidad por Lezama nos comía. La desazón cundió cuando llegó a mis manos *Dador* (1960).

Fue un libro al que me acerqué con usura. Era el primero que publicaría el autor después del triunfo revolucionario. Pero, ¿y este mago, este adivinador de la palabra, este shamán? ¿Qué querrá decir este escritor? ¿Hacia dónde irán encaminadas sus ascendencias espirituales? Todas aquellas preguntas proliferaban por la intrincada simultaneidad de lecturas. Por el año 1963, para descifrar

el gran misterio, Guillermo Rodríguez Rivera y yo concebimos en la escuela un ciclo de conferencias sobre poesía, y lo invitamos. Allí nos enteramos de sus teorías poético-culturales. Su personalidad a la cubana se desplegó mientras nos convencía, entre bocanada y bocanada de humo, de las bondades curativas de la hoja de yagruma. Lo oímos hablar por primera vez, con sus asmáticas pausas aspiradas, de su sistema poético. Explicó sus diáfanos ideas acerca del genitor por la imagen, el genitor telúrico, el genitor subterráneo, la vivencia oblicua. Los poemas que nos leyó aquella noche —recuerdo la espléndida «Oda a Julián del Casal»— en ningún momento me parecieron oscuros ni claros, aunque sí extraordinariamente sugerentes. No era en verdad «hermetismo», sino otro mundo que se abría al oído contra los vicios retóricos. La cuestión residía en que Lezama instauraba entre nosotros la emancipación de la palabra que da su tradicional servidumbre al significado. Él se había sublevado contra tales denominaciones: «Pero esto de oscuridad y claridad ya me va pareciendo trasnochado».

En el transcurso de la lectura de *Dador*, existía aún ese mito de Lezama oscuro e increído. El advenimiento de una nueva era en Cuba —nuestra primera «era imaginaria», si utilizamos esa nomenclatura suya para el devenir social—, la toma del poder político por las clases populares, impulsó a muchos a cuestionar la función de la literatura y la poesía en un país que atravesaba semejantes circunstancias históricas. Muchos con buena voluntad, pero con precarias intenciones de leer con el mínimo de rigor y de racionalizar dinámica, revolucionariamente, nuestra realidad cultural, se apearon con el facilismo literario y la convocatoria al ejercicio de la literatura propagandística, panfletaria, justificada siempre en aquellos años de gestación ideológica. Ciertos lectores, escritores, críticos, profesores abogaron por una literatura y un arte artificiosos, inservibles para la real y eficaz edificación de un futuro mundo desalienado, mascullando entre dientes: «Esa poesía no tiene nada que hacer en Cuba. Ese hermetismo no enseña al pueblo. Esa literatura es un conflicto ideológico». Estos lógicos embates hacia escritores de transición, inmersos en un proceso revolucionario, me hacen suscribirme a una observación hecha por Roberto Fernández Retamar al citar una carta de Máximo Gorki a Budionni, general soviético de caballería, a raíz de salir a la luz el volumen de cuentos *Caballería roja*, de Isaac Babel: «Nuestros escritores viven en un momento de transición bajo las complejas condiciones de un país en el que hay cuando menos 20 millones de propietarios individuales y solo dos millones marxistas, de los cuales casi la mitad repiten los preceptos marxistas más o menos con la misma inteligencia con que los loros repiten las palabras humanas. Es imposible, bajo tales condiciones, hacerles a nuestros escritores exigencias demasiado estrictas en cuanto a consecuencia ideológica. Nuestra vida es contradictoria y no es en modo alguno tan didáctica como el pasado, que puede enseñarnos fácilmente a quién amar y a quién odiar».

Nancy Morejón



Ellos no comprendían que utilizaban los mismos argumentos esgrimidos por aquellos ya barridos del poder para siempre, que de igual manera tildaban de «hermético» a un escritor hacendoso y tenaz como un viejo anamita.

Abogaron por una literatura y un arte artificiosos, inservibles para la real edificación de un futuro mundo desalienado.

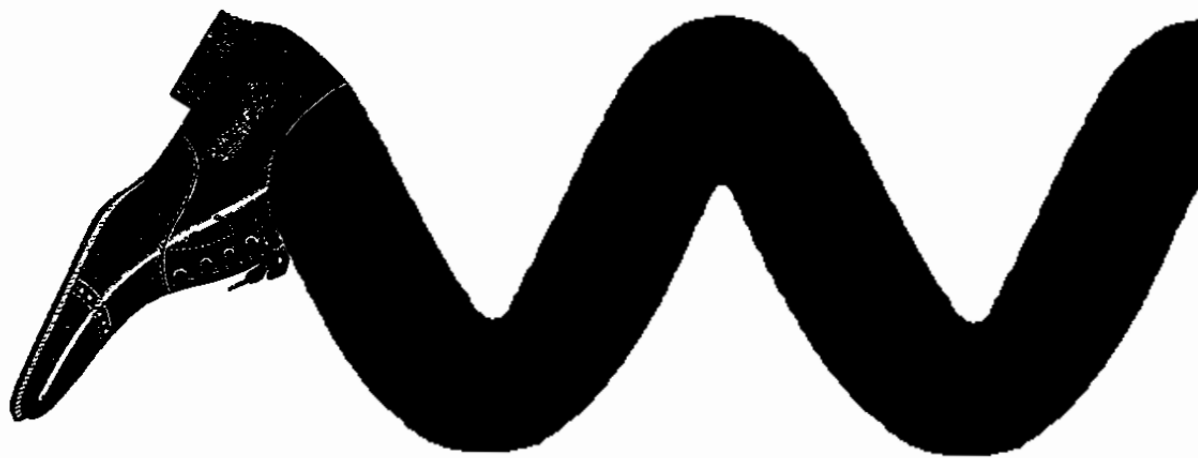
Por supuesto que hice el caso del bobo. Mantuve mi curiosa fidelidad, junto a mi dosis de escepticismo generacional. Y aquel perpetuo indagar me salvó de la modorra; aquella infatigable búsqueda partiendo del texto en sí, y no de criterios preestablecidos, me condujo a leer a Lezama cada vez más y mejor. Un infundado celo hizo que algunos hasta sacaran a Lezama, por el cuello de la camisa, de nuestra vida literaria, y aun de nuestra historia cultural. Por eso recuerdo estas palabras del poeta: «Mi sistema poético se desenvuelve, como es lógico pensar, dentro de la historia de la cultura y de la imagen, no dentro de un frenesí energuménico». Padecemos el mal del «sociologismo vulgar» al enjuiciar la obra *sui generis* de Lezama. Nunca caí en la trampa de concebirlo como un escritor atemporal, retórico o formalista. Claro está que su coordenada estaba trazada paralelamente a nuestro quehacer político-social, haciéndose menos tangible en algunas esferas. Nunca fue una línea perpendicular sobre el radio de una circunferencia. El hecho de que su poesía no incidiera «fotográficamente» sobre nuestro mundanal inmediato, era una característica que no debió obligar a nadie a pretender hacerla desaparecer de nuestro mapa ni a pensar en injustas torres de marfil. De paso, y porque lo admiro, traigo este esclarecedor pensamiento de Maiacovski: «El arte no es un espejo sino un martillo». En Lezama incidió la historia con la Revolución. A ella ha aportado su formación anterior puesta a prueba por la erosión de esa misma historia, que él contribuye a hacer también. Es un enriquecimiento vivencial y, claro, una contradicción. Y así podemos pensar en cierta medida en el caso de los formalistas rusos y el movimiento futurista, en los primeros tiempos de la Revolución de Octubre, que fueron atacados severamente, incluso por la crítica más oficial. Vuelvo a Roberto Fernández Retamar: «Estrechamente vinculada a la poesía de vanguardia, se desarrolla también la que sería llamada —por sus detractores— escuela formalista de crítica (1915-1930), la primera en este siglo en considerar intrínsecamente y con máximo rigor la obra literaria. La repercusión de esta escuela iba a ser enorme en todo el mundo tanto en el Círculo de Praga (1926-1939), probablemente el grupo lingüístico más importante de este siglo, como en el estructuralismo contemporáneo: Lévi-Strauss ha señalado en 1960 la deuda contraída con el formalismo ruso».

Ellos, integrantes de una vanguardia artística y de una vanguardia política, emprendieron el análisis del lenguaje poético, zona de confluencia de la crítica literaria y la lingüística, tan descuidado por largo tiempo. Hoy, todos los hombres de cultura, y especialmente de cultura literaria, revolucionarios o no, le deben principios fundamentales.

Pienso que mucho se ha especulado sobre la significación del sistema poético lezamiano. Eso ocurrió entre sus compañeros de generación y entre los de generaciones posteriores interesados en estudiar su obra. Su sistema ha sido, ante todo, una factura, una «realidad verbal», como diría Octavio Paz, donde la palabra no le rinde obediencia al significado; también quizá una confluencia de símbolos e ideas, caras de una misma moneda. Yo

había encontrado en *Dador* toda la maravilla temática y expresiva que iba a anteceder en el tiempo, a ese monumento estilístico de nuestra lengua que es *Paradiso*. En esas realidades verbales, observé varios de los mejores contextos cubanos y americanos. Vi una poesía de la antillaridad. El poeta abordaba el trauma, los contextos geográficos y filosóficos de la insularidad ya vulnerada por el genio visionario de Nicolás Guillén. Eso en otra medida lo había cumplimentado también, curiosamente, Alejo Carpentier en *El reino de este mundo* y en *El siglo de las luces*. Es de notar que Lezama lo haya llevado a su clímax en *Paradiso*. Un poeta moderno, en un lenguaje idóneo buscaba la semejanza, la diferencia, la peculiar sensibilidad de las islas. Ya en el caso de *Dador*, que Armando Álvarez Bravo señaló como el libro de la madurez, Lezama realiza esa intangible trascendencia por el desbordamiento de los temas de la insularidad, inaugurados en el significativo «Noche insular: jardines invisibles». Un viaje a Jamaica en 1950, referido poéticamente en el texto más importante del volumen «Para llegar a Montego Bay», culminado del trauma insular, le confiere un pase de servicio para residir proteicamente en el complejo mundo antillano. Así que *Dador* es una poética sociológica. Es allí donde comienza la verdadera dimensión americana de Lezama. No por azar en esos años había empezado a redactar las páginas de *La expresión americana* (1957). Se trata de un libro de ensayos donde teoriza e indaga, precisamente, sobre la idiosincrasia barroca americana y problemática de nuestra expresividad y la raíz de algunos de nuestros hombres más desconocidos. Pero es curioso que el mundo de esencial referencia parta de América Central, de nuestro medio antillano. «Para llegar a Montego Bay» no es otra cosa que un discurso funcional que obtiene el efecto estético deseado por su propia definición

de la imagen en lo histórico y en el destierro. Dice Lezama: «Por la imagen el hombre recupera su naturaleza, vence el destierro, adquiere la unidad como núcleo resistente». La fundación literaria, así como la apreciación del devenir histórico americanos que aparecen planteados en «Para llegar a Montego Bay» y en «El coche musical» permanecen en los ensayos de *La expresión americana*. Álvarez Bravo asevera: «No creo que *Dador* sea asimilable si no hay una previa asimilación de la obra lezamiana». La obra de Lezama a pesar de ser períodos abastecidos, confluentes y repelentes, es también una idea diseminada en múltiples formas. Lezama ha escrito sin atender a las reglas gramaticales o a las del establecimiento de géneros. No los ha atendido como tales porque confluyen en uno. Sus ideas y fantasmas se desplazan. Hay una continuidad de círculo en espiral, autoabasteciéndose de manera constante e intermitente a la vez. Así es nuestra manera de pensamiento y de expresión, multilateral, a manera de *rondeau*. No es de extrañar que Lezama haya trascendido el concepto de género al proclamar que el texto poético más importante de José Martí sean los *Diarios* y no, por ejemplo, los *Versos sencillos*: «Alcanza la poesía en Martí la mayor dimensión de que ha disfrutado un cubano [...] En esos momentos es cuando José Martí comienza a fijar la escritura dibujada de su *Diario*, que es para mí el más grande poema escrito por un cubano, donde las vivencias de su sabiduría se vuelcan en una dimensión colosal. Este poema únicamente puede ser comparado con las «Soledades», del viejo Góngora o con *Las iluminaciones* o *Una temporada en el infierno*, del hechicero de la tribu, del arúspice furioso, del mejor lector del hígado etrusco, Rimbaud». La cita es más que significativa, sintomática, porque desde el momento en que los *Diarios* adquieren para él semejante importancia,



los nombra poema sin la menor vacilación. Afortunadamente, la literatura no siempre respeta, y acata, sus propios decálogos. Lo más determinante en Martí para que la Historia de la Literatura lo proclamara como adalid del modernismo, no es exactamente su verso, sino su prosa periodística y hasta su oratoria. Conocía más *La expresión americana* que su poesía, cuando tuvo la ventura de inmiscuirme en el mundo de *Dador*. Sin embargo, me bastó, porque eran lo mismo.

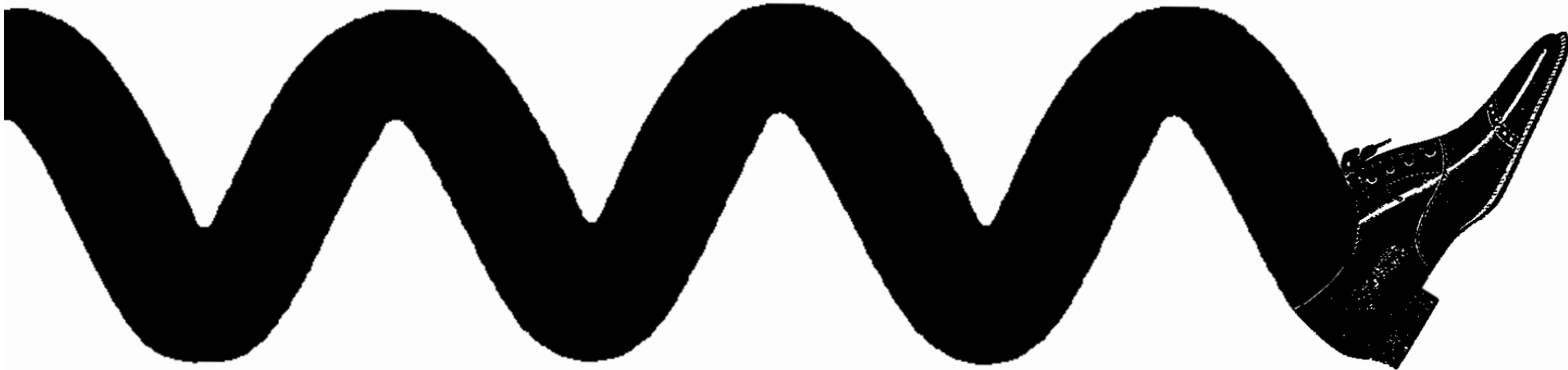
Desde que la imagen de la Isla entró a formar parte del universo, ella se expresó sustancialmente mediante la poesía. Lo primero que sabemos de nuestra flora y fauna nos ha llegado a través de los llamados géneros periféricos de la literatura: los diarios de viaje, las memorias, los epistolarios y el agobiante testimoniar de los cronistas de Indias. En ello siempre se vertió la genialidad americana. Entre nosotros el discurso ha sido fantástico; la posibilidad de racionalizar nuestra realidad ha sido maravillosa. Nuestro siglo XIX, *avec tambour et trompette*, dio sus pensadores. Sin embargo, el eurocentrismo, el hecho de que el hombre europeo —acostumbrado como está a confundir la historia suya con la historia del mundo— se creyera exclusivo protagonista de la historia humana, hizo que nuestros pensadores, apenas descubiertos, pasaran a mejor vida en la ignorancia y en la inadvertencia. No queda otro remedio, nuestros tratados de política y filosofía están en el *Popol-Vuh*, en las libretas de santeoría así como en la diversa sabiduría de un Tomás Romay, el cangaçeiro Lampião, José María Heredia, Emerson o Esteban Montejo. Se ha hablado, entonces, de que nuestra expresión nace de lo maravilloso, de la realidad fabulante, de la conjugación de la imaginación y la realidad, del tiempo fabulístico-fabuloso. La visión de Lezama de la Isla, del Trópico no es, precisamente,

liberatriz de su pueblo, y en Viena o en Moscú, parece intuir el calabozo final...», nuestro Lezama ha sufrido de una insaciable gula cultural. En ese sentido, nos ha enseñado que es heredero de lo grecolatino y de las poesías de William Blake, así como de los líricos españoles primitivos. Él ha ejercido el más legítimo de los derechos en materia de culturas. Si no habría que sospechar de esta lúcida aseveración: «La más disciplinada voluptuosidad inteligente debe detenerse en los 'Negritos', de Juana Borrero. Se dice que este cuadro fue pintado en el sur americano, así lleva desde su raíz esa lejanía que necesita el cubano para acercar. Pero percibimos que lo mismo esos negritos podrían ser los hijos del palafrenero del doctor Borrero, o reírse de los que pasan, en una calle por donde pasan muy pocas gentes, podrían ser también los hijos del farero del Cabo de las Tortugas. Pero no importa [...] Las vivencias profundas que produce la contemplación de los 'Negritos', son semejantes a las que produce la Gioconda. No creáis que deliro».

Él emprendió el autoconocimiento de nuestras fuentes idiosincráticas. Si Lezama ha descubierto leyes poéticas, las ha intuido históricas y étnicas. Mientras leía en *Dador* el poema «El coche musical» reconocí la ubicuidad de Lezama en un mundo ancestral, pero que no se separaba para nada del espíritu generador de mis lecturas anteriores. Sí había una visión totalizadora de una realidad nueva, nuevas texturas fácilmente comprobables inclusive por las referencias geográficas y el imprescindible carácter anecdótico de muchos de sus poemas. (Eso ocurre con toda la obra más reciente, desde 1950 hasta nuestros días.)

En «El coche musical», la nacionalidad se ofrece en el sonido acoplado de las 12 orquestas de Raimundo Valenzuela,

No hay duda de que la manera en que Lezama acomete el ensayo es inherente a esa americanidad cuya naturaleza él mismo ha ido escudriñando sin cesar. Su condición de ensayista escamoteada por muchos es una de sus zonas más valiosas. Los aldeanos, los incólumes mercaderes del mimetismo ponzoñoso han mantenido sus aberraciones: «esa manera de pensar no es científica». ¿Y cuál es nuestro modo de pensamiento? ¿El del provinciano copión egresado del peor seminario? Nuestro modo de pensar será el ponerlo todo a prueba, el ir tanteando irremediamente. Por ende, el ensayo debe llevar en sí el riesgo. ¿Por qué ha de ser unilateral y absolutamente definitorio? Mi inmediatez puedo escudriñarla estudiando un hecho histórico ubicado en la Antigüedad y viceversa. La metodología del ensayo ¿por qué no ha de nutrirse de recursos de otros géneros literarios, de otros modos de abordar el pensamiento lógico? H. M. Enzensberger ha observado al señalar el estado esclerótico de cierto ensayo actual: «En los últimos años ha ido creciendo el número de escritores que han reconocido estas nuevas posibilidades del ensayo. La vieja, cansada y pedante definición del ensayo está en proceso de desaparición. El ensayo ha absorbido momentos del reportaje y de la autobiografía, convirtiéndose en una voz múltiple. Hoy se halla en camino de transformarse en el género dominante dentro de la literatura sin ficción [...] Todos ellos pueden apoyarse en el ejemplo de Víctor Shklovski, quien ya en 1921 había previsto y anunciado este desarrollo, diciendo que en el siglo XX el ensayo se hundiría sin remedio o se convertiría en lo que Shklovski mismo realizara de una manera tan ejemplar: la factografía».



la de los ojos de los cronistas, llámense Oviedo o Pedro Mártir de Anglería, que fueron todos seducidos por la luz, por las tonalidades del mar y la figuración carnososa de nuestros ancestros, que, por otra parte, no hicieron otra cosa que complacer a la metrópoli siendo tan solo guardianes fieles de nuestra constitución geológica. Hans Magnus Enzensberger afirma: «Puede ser que la 'visión desde el exterior' sea imprescindible para todo autoconocimiento humano tanto en lo individual, como en lo nacional». Esa fue la tarea de los cronistas. Nos conocimos mejor por sus ojos. Muchos tenemos que fijar a partir de sus crónicas, pero mucho habremos de borrar. (¿La sífilis del virrey?)

Así, por padecer esa «errante curiosidad universal», Lezama ha sido un teorizador de nuestro ojo cultural. Él ha emprendido lo que yo llamaría un proceso de ósmosis de culturas. No podía ser de otro modo, al ser nosotros un continente nacido de culturas residuales; eso, quizá nos haya formado un cierto espíritu de eclecticismo y de demanda cultural.

Con insistencia casi envolvente, en varios de sus ensayos, Lezama Lima ha llamado la atención sobre una condición específica que se atribuyó a ciertos científicos y hombres de letras típicos del siglo XVIII, a quienes los alemanes de la época definieron como *welter-bürger*, es decir, ciudadanos del mundo. Dice Lezama: «El *welter-bürger*, se siente en todas partes como en su casa de investigación, y ya vemos a Humboldt solazándose con las danzas habaneras en las mansiones de la cortesía más elaborada, mientras que en Goethe su errante curiosidad universal se tiene en torno de su centro estático weimariano». Más en la línea del *welter-bürger* Goethe, que en la del sabio Humboldt o en la del americano Francisco de Miranda que «está demasiado atenaceado por la preocupación

diseminadas por el Parque Central. El timbal, la flauta y el violín no son más que los guardieros de nuestra idiosincrasia, de eso que llamé hace un momento ósmosis de culturas. En su sonido acompasado está nuestra síntesis. En la cultura popular habanera, la jira, el paseo en los jardines bailables, significaban nuestros pilares. La charanga también lo era porque es la ilustración de esa síntesis. Eso, que los americanos hemos tenido que emprender, la gula cultural, la fundación partiendo de un «tercer estilo», se pone de manifiesto cuando vemos la constitución de nuestro primer grupo musical. Estamos hechos de fragmentaciones. Cito al propio Lezama: «La misma diversidad de gentes, que subrayamos en el contrapunto social que se va formando, plateros o dulceros, guerreros o escribanos, la encontramos en los conjuntos que van integrando nuestros primeros músicos. Aparecen por los mismos años, fines del siglo XVI, cuatro músicos. Uno de Málaga, otro de Lisboa, un tercero de Sevilla y una negra libre de Santiago de los Caballeros. Esta diversidad de influencias, étnicas y artísticas, profundiza nuestra música desde sus inicios. La fusión de la diversidad en el arte o en la familia otorga una riqueza que se negará siempre a prescindir de su profunda unidad».

«El dragón, el bombín», son exclamaciones de la multitud enardecida y cohesionada por los compases de la contradanza o el danzón. En un baile público, en la jira, ahí hemos sido uno, transculturados hasta el frenesí de la improvisación. La fiestería popular, aún rezagada entre nosotros, no sabemos si para mal o para bien, es una consecuencia del *pathos* cubano. Hemos bailado siempre para teatralizar nuestra catarsis colectiva. Un verso de «El coche musical» apunta: «Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos».

En este sentido, *La expresión americana*, de Lezama y *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, han sido en América libros precursores, llenos de eficaz fundación literaria.

En eso de dinamitar géneros y formas, Lezama no es más que un buen americano. Su pensamiento lógico y su pensamiento por imágenes llegan a un único grado de combustión. Su concepción del ensayo, así, es absolutamente moderna y revolucionaria. Como buen indígena, él puso en entredicho la lengua escrita castellana, y la nutrió. Como buen cimarrón, él desbrozó el monte intrincado de la ciencia literaria en nuestro país. Fue esa su revolución. Muchos terminarán por adoptarla. Es ese su legado. Ciertos contemporáneos han visto su obra con escepticismo —del pesimista—, con miramientos, mejor, con incredulidad de lesa inteligencia, pero las generaciones venideras, ahí tienen sus textos.

Diciembre de 1970. ▀

Referencias bibliográficas

Lezama Lima, José: *La expresión americana*, Ediciones de la Universidad de Las Villas, 1957. *La cantidad hechizada*, Col. Contemporáneos, Ediciones Unión, La Habana, 1970.

Álvarez Bravo, Armando: (Ensayo preliminar, selección y notas), en *Órbita de José Lezama Lima*, Col. Órbita, Ediciones Unión, La Habana, 1966.

Fernández Retamar, Roberto: (Selección y prólogo), en *Cinco escritores de la Revolución rusa*, Col. Biblioteca del Pueblo, Instituto del Libro, La Habana, 1968.

Magnus Enzensberger, Hans: *Las Casas y Trujillo*, Col. Cuadernos, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1969.



Eloísa Lezama Lima

Hermana, muchas veces querida



Sigfredo Ariel

En uno de los primeros números de *Orígenes* se encuentra un geométrico «Retrato de Eloísa», obra de Mario Carreño, óleo que estuvo en una de las paredes de la casa de Trocadero 162 y que ahora nadie sabe a ciencia cierta qué destino corrió.

Aparece la muchacha en numerosas fotos de grupo junto al hermano que acaba de ofrecer una charla o lectura de poemas y ha dejado a todos boquiabiertos, o bien en la de un almuerzo familiar en un restaurantito del Wajay, y años después, otro día, fiesta de Santa Rosa, en el predilecto salón aragonés de La Zaragozana, junto a la madre y la hermana mayor, que llevaban el nombre de la santa de Lima.

Y sonrío Eloy en las imágenes de bautizos y cumpleaños cíclicos, junto con su hermano Jocelyn, mientras los niños «estiran» y se aproxima el momento en que la familia se disperse para siempre, en 1961, y amigos escritores, músicos, pintores o simplemente amigos, emigren también.

A ella, a su «querida hermana Eloy», escribiré durante años cartas llenas de dudas, esperanzas, reproches familiares, pero también de noticias y comentarios acerca de cómo «iba caminando», por ejemplo, su antología de poesía cubana desde *Espejo de paciencia* hasta los poetas del siglo XIX, de cómo avanzaba *Paradiso*, con nuevas páginas escritas en un rectángulo de *plywood*, equilibrado sobre dos brazos de un sillón, los «ensayitos nuevos» y los poemas.

Al final de una de las primeras cartas que le dirige a su hermana menor, Lezama dice: «Después de mamá, tú cubrías una gran región de la familia. Cada uno logra formar su tribu, la que tú lograste se aviva con tu recuerdo.

«En el sueño y en la realidad, por la mañana y en la medianoche, te digo siempre, oye ahora mi grito: Eloy, Eloy, ven que tengo que hablar contigo un rato, siéntate aquí, pero sé que donde quiera que estés, nos acompañas y nos alegras, nos fortaleces y nos sueñas.»

Y en octubre del mismo año 1961, cuando arreciaban los ataques a su literatura desde las páginas del suplemento *Lunes*, del periódico *Revolución*, le participa: «Queridísima Eloy: Ahora empiezo a ver más claro

cierta inquietud con respecto a mí que demostraban tus últimas cartas. Me he enterado de que en la *Bohemia*, de Miami, ha salido o va a salir un manifiesto en que se me alude en forma agresiva. Siempre veo mi nombre rodeado de incompreensión, tironeado por aquí, vejado por allá, siempre tengo que estar soportando flechazos de la ira y el rencor. ¿Quiénes lo firman? ¿Tienen acaso tanta autoridad como para exigirles normas de conducta a los demás? Batistianos, priístas, todos en amalgama, arremeten en contra de los que nos quedamos. Solo me preocupa el porvenir de nuestra patria, no su pasado lleno de ignominia en la era mal llamada republicana. En el mundo contemporáneo se han acostumbrado a considerar al escritor como un bulto, con una etiqueta para colocarlo aquí o allá como un pisapapeles. No aman su trabajo, el esfuerzo que ha costado la obra que han realizado, rodeado de la incompreensión y de la falta de amor a la integración de su obra y su trabajo de todos los días. No es respeto, sino el sanguinario rencor a todo el que ha tenido que sufrir la incoherencia de los bandos en discordia. Tú eres mi hermana y sabes lo que yo he tenido que sufrir para realizar mi trabajo intelectual y mi poesía, y en realidad lo poco que les debo a los demás. He llegado a edades mayores teniendo todos los días que marcar la jornada burocrática. Vivo siempre mortificado, pues, acaso tengo yo la culpa de tantos disparates y falta de sentido histórico.

«Esa gente de la *Bohemia* de Miami siempre me ha tenido la misma antipatía, que ahora se vuelcan con sentido revanchista. Nada de delicadeza, nada de cuidado para enjuiciar actitudes y puntos de vista. Siempre buscando una víctima a quien recriminar y culpar de cosas que están en sus antojos, sin una visión profunda de todas las cosas que se han ido sucediendo, de las cuales son ellos los más culpables, pues no tienen ojos para el porvenir, sino para la oportunidad y la apetencia inmediata.

«Si ya se publicó ese recorte, hazme el favor de mandármelo, pues solo tengo vagas referencias de su aparición, para por lo menos saber a qué atenerme.

«Recuerdos a Rosita y a toda la parentela.

Besos muchos de,
Jocelyn».



Las penurias económicas por las cuales atravesó Lezama, aliviadas en lo posible gracias a la generosidad de algunos amigos, están minuciosamente reflejadas en sus cartas a Eloísa. También sus proyectos, sus nuevas publicaciones, así como sus menudas victorias sobre la mediocridad que intentó —y de algún modo logró durante algunos años— acorralar su obra maestra: «Querida hermana: Te envió un artículo de Salvador Bueno sobre *Paradiso*. Es oportuno porque cierto público mojigato se sintió alarmado por ciertos temas que se tratan en el Capítulo VIII. Las cosas que sucedían en las escuelas, el despertar del sexo. Las relaciones amistosas llenas de extrañeza y de misterio. Creo que tendrán que pasar algunos años para que la novela sea captada en su esencia. El coro de ocas se levantó lleno de resentimiento y de envidia tronante. Yo creo, sencillamente, que es algo muy importante que ha sucedido en la literatura cubana. Si tengo tiempo, le añadiré un primer piso, para que todo quede resuelto y aclarado. Despertó y sigue despertando un ambiente muy polémico. Mi única respuesta es seguir trabajando, los venzo porque son unos vagos».

Aunque en 1970 aparecieron dos de sus libros fundamentales: su *Poesía completa* y el volumen de ensayos *La cantidad hechizada*, Lezama sentía, como en el tormento chino de los cien cortes, que le cercenaban del cuerpo físico, fragmento tras fragmento. Quedarse o irse de Cuba eran, en las tenaces décadas de los 60 y los 70, decisiones definitivas. Al tiempo en que amigos y familiares decidían poner agua de por medio, se ahondaban los huecos que idos y muertos abrían a su alrededor. Cuando en 1964 «la madre se durmió / en una nube frente a la ventana» arreciaron los términos de la tremenda prueba.

De manera irrevocable Lezama había decidido permanecer en La Habana; «quedarse»; afincarse en el extremo de una balanza decisiva. «Como solo existen el bien y la ausencia», aseguró en 1972 en su página dedicada a Virgilio Piñera, «sobre un tablón, / jugando lo terrible, / el bien y la ausencia».

En junio de ese mismo año, poco después del *affaire* Padilla, que acarreó secuelas nefastas para el ámbito cultural cubano, y especialmente para Lezama, de las cuales nada en detalle refirió, al menos en carta, el autor de *Paradiso* le escribió estas líneas a Eloísa: «Recibí la medalla del premio Maldoror, es una medalla de oro, muy bien hecha. Lleva, por un lado, una pareja de delfines entrelazados y por el reverso la firma del jurado. Con qué honda alegría mamá la hubiese visto, pero yo recuerdo que ella me decía siempre: cuando llegue el triunfo ya yo estaré muerta. Así ha sido, pero nosotros creemos en lo invisible y veo su preciosa mirada de alegría. Me gusta mucho hablar contigo. Lo intranquilizante es que den la llamada con irregularidad y, claro, me molesta que suene el timbre de tu casa en la alta noche y despiertes intranquila».

En el poema dedicado a la esposa de *Fragmentos a su imán*, su hermana menor figura en una de las cuatro presencias visibles-invisibles que «me levantan todos los días / para fortalecer la mañana / y comenzar el hilo de la imagen». El de Eloísa es uno de los dos rostros de «la hermana que se fue» nombrada en el poema, tal vez el más nítido, el otro es el de Rosa. Por eso suman cuatro. En esa página, su esposa María Luisa ha de ocupar el limbo de sus dos hermanas en la lejanía y de la madre muerta, obra imposible; misión que solo un hombre dramáticamente desvalido podría encargar a los hombros de otro, aun cuando se tratase de una mujer de vocación estoica, hija y nieta de cuáqueros, como gustaba recordar a menudo el escritor.

No sin razón escribe de esos años una divisa que podría presidir su última escritura, que es poemática, marcada por el vacío, que no es exactamente el *tokonoma* en su dimensión filosófica, sino vacío de ausencia física: «No espero a nadie / e insisto en que alguien tiene que llegar».

En una de las cartas que le dirige Lezama en 1961 a Eloísa expresa, a propósito de lo ardua que comenzaba a ser la comunicación telefónica entre Cuba y EE.UU., de lo volátil y hermético que comenzaba a ser su actualidad, al tiempo que su poesía se desplazaba como nunca antes hacia lo anecdótico: «Eloísa, hermana muchas veces querida, cuando hace muchos años leía en Proust el magnífico capítulo sobre las telefonistas de París, no podía pensar que años más tarde tendría la vivencia de un ser muy cercano que destacaría su voz para ser oída en la distancia. Ahora recuerdo, destacándose en su propia escultura, convertida en propia sustancia, la voz que avanza hacia nosotros para ser al propio tiempo, presente y recuerdo. En la antología de nuestros recuerdos, otro motivo incesante, la impresión de tu voz, ya bien guardada para siempre».

El teléfono, único puente transitable, va a ser el frágil reducto que la familia o el pasado —entendido como tiempo dichoso o juventud, cobija de hogar— encuentre este hambriento de diálogo y cercanía, que recibe un prosaico regalo material, como un niño en día de reyes que habla con nadie, o consigo en medio de un enorme silencio, y tal acontecimiento —la llegada de un par de zapatos que le envían sus hermanas— se convierte en sustancia mítica:

«No vienen al teléfono,
no está el almuerzo dominical con su cine,
la llegada de Eloy al atardecer,
y la llegada de todos los familiares de antaño
y la tribu de nuestra sangre,
con sus mujeres altas y su prole bien guardada.
Veo a mis dos hermanas dentro de los zapatos,
como en una barca de juncos,
saludar con un abanico habanero, saludar
para reaparecer detrás de las costas
con los mismos zapatos, la misma barca,
llenos de conchas, las bromas de nuestra infancia,
lo que todos los días nos regalaron como si nos tirásemos
arena al rostro, con el recuerdo del Coronel
que fue nuestro padre y cuya muerte
profundizará siempre nuestros recuerdos, como un
[anticipo del
destierro.»

Nunca se volvieron a ver los hermanos. A veces, en las cartas, harán planes para el reencuentro, en la Florida, México, París, Roma... Pero el escritor no volvió a salir jamás de Cuba ni Eloísa regresó a La Habana. En 1974, en una de las espaciadas cartas que se cruzaron, Lezama le confesó a Eloísa este deseo, extraña petición, que ahora nos parece de raíz más bien escasa: «Como me gustaría que algún día escribieses un libro. Se podría llamar *La Hermana* y ahí cabría tu vida y la de toda la familia. Me parecería como si te tuviese a mi lado. Tú naciste para escribir. Desde que eras niña te lo estoy diciendo y ahora más sabio, es decir, más viejo, te lo vuelvo a repetir».

Aunque no escribió *La Hermana*, en 1977 Eloísa aparecerá como parte de la delineación de una poderosa fugacidad —Ynaca Eco—, en la inconclusa *Oppiano Licario*, según críticos temerarios y amigos íntimos que aseguran haber recibido del propio Lezama tal aseveración. Lo que Eloísa transparentó en Ynaca, dueña de endriagos, resulta poco menos que incomprensible por más que interroguemos las rayas que trazó Carreño de su cara sobre el lienzo, y sobre todo, las páginas que dejó escritas o las múltiples entrevistas que concedió sobre Lezama tras la muerte de este en 1976.

Es sabido que en Cuba Eloísa impartió clases en la escuela de Publicidad, adscrita a la Universidad de La Habana, hasta que, en abril de 1961, decidió fijar su residencia en San Juan, Puerto Rico junto a su esposo, el publicista Orlando Álvarez. Fue profesora de Literatura en la Universidad Interamericana de ese país y redactó libros de texto dedicados a la enseñanza. Trabajó en la divulgación de la obra de su hermano, preparó una edición de *Cartas (1939-1976)*, Editorial Orígenes, Madrid, 1979 —con misivas inconcebiblemente espulgadas—; el ensayo «Para leer *Paradiso*», prólogo de *Paradiso*, Cátedra, Madrid, 1984, —realizada a partir de la edición de la Editorial Era, México, 1968, si bien contiene una extensa bibliografía del autor, también posee numerosas erratas, casi 900 advertidas, heredadas en su mayoría de la edición mexicana—; «María y Lezama: Encuentros en La Habana», que dictó como introducción a la *Correspondencia. José Lezama Lima-María Zambrano, María Zambrano-María Luisa Bautista*, Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, 2006, y el controvertido folleto *Una familia habanera*, Ediciones Universal, Miami, 1998.

A su hermana Eloísa, en uno de sus poemas últimos, reunidos póstumamente en *Fragmentos a su imán*, Lezama dedicó esta resignada línea, entre otras muchas que, curiosamente, jamás incluyó en las cartas que le dirigiera: «La mano ofrece la brevedad del rocío / y el rocío queda como la arena tibia del recuerdo».

Muchas veces, en cartas íntimas y en un par de poemas, Lezama se refirió a la alegría que provocaba en él ver a su hermana reír o sonreír. Las imágenes de juventud la muestran una mujer hermosa, muchas veces riendo. Eloísa Lezama Lima dejó de existir en Miami, a los 91 años, el 26 de marzo de 2010. Todo cuanto desconocemos sobre ella, su hermano lo sabía. ▀



Editar a Lezama,

Reynaldo González

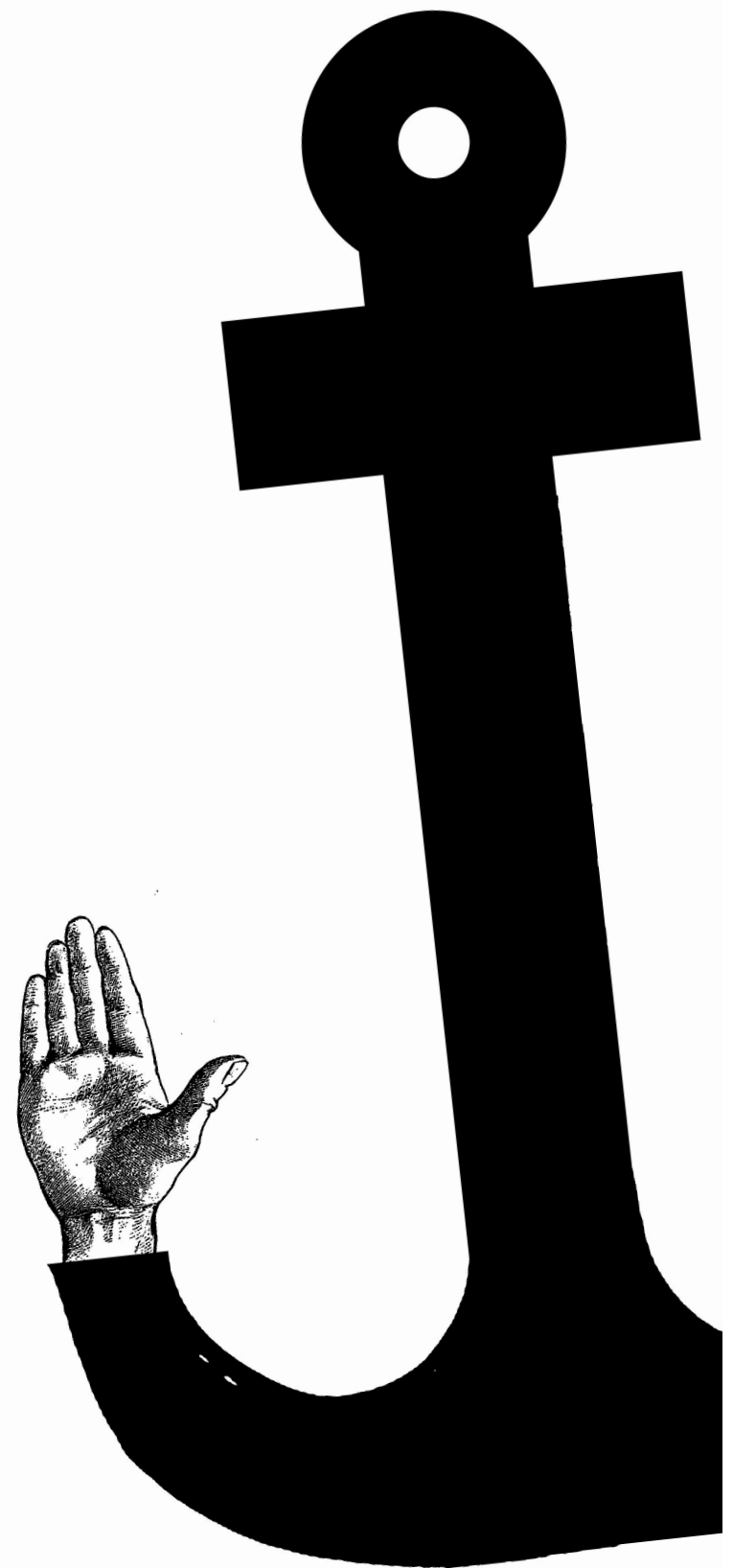
Editar a Lezama cuando se es joven, inexperto y se está bajo la imantación de un escritor como él, fue la inquietante pero jubilosa tarea que me correspondió en 1969, frente a los manuscritos que constituirían *La cantidad hechizada* (Ediciones Unión, 1970), el último libro suyo publicado en vida (luego vendrían las ediciones póstumas de *Oppiano Licario* y *Fragmentos a su imán*, 1977). Sería uno de los libros que en Cuba saludaron los 60 años del poeta, junto a la primera edición de su *Poesía completa* (Letras Cubanas) y la *Valoración múltiple de Lezama Lima* (que organizó Pedro Simón para Ediciones Casa de las Américas). Se les sumaron numerosos textos en revistas literarias, incluido un *dossier* que junto a Reinaldo Arenas y Luis Marré contribuyó a conformar para *La Gaceta de Cuba*, con entrevistas, poemas y artículos que evocaban la trayectoria del autor de *Paradiso*. «No son mis textos lo importante de ese número de *La Gaceta* —dijo el poeta—. Me ha parecido muy juvenil. Está hecho con entusiasmo y tiene las dimensiones de la poesía y del ensayo, características de mi obra. Numerosos poetas jóvenes se han acercado allí a mi persona. Uno siente una verdadera delicia cuando quien ha trabajado la poesía llega a convertirse en un ente novelable. Y cuando un poeta lo ve a uno, pues uno forma parte de una novela, como si se manifestaran infinitos círculos irradiantes. Cuando un poeta convierte a otro poeta en motivo de sus cantos, podemos decir que es la poesía novelada. Uno se ha convertido en sujeto participante, en un ente novelable. La imaginación ha comenzado a recrear a la persona: uno se siente actuar y vivir frente a un espejo»¹.

Eran días de júbilo y trabajo, de amistades y sentimientos que se estrechaban: «[...] me ha dado alegría en la forma en que se ha desenvuelto esta fiesta de la amistad»². Esta ha sido una cosa entre amigos y comprensiones de tipo amistoso. Ha sido un acercamiento a mi obra regido por la amistad.» Para entonces Lezama abría el compás de sus afectos, confirmaba entre los jóvenes escritores la ampliación de relaciones que le granjeó *Paradiso*, aunque en los festejos impresos no estuvo la ya muy requerida segunda edición cubana que como en nuestros largos temporales, debió esperar otra escapadita. En Cuba, la novela soportaba una «cuarentena» injusta, mientras editoriales y revistas especializadas de todo el mundo la colocaban en un lugar cimero, donde sumadas cuatro décadas aún despierta gran interés.

«Yo no puedo estar peleado con el autor de *Paradiso*», le dijo «el flaco» Virgilio Piñera por teléfono, porque atravesaban un período de distanciamiento. «Pues venga a buscar su ejemplar autografiado», respondió «el gordo», ansioso de retomar el hilo de una amistad a prueba de desavenencias, como las mejores. (La anécdota es parte del rosario de cuentos reales o apócrifos que rodean a Lezama y a Piñera en el ambiente literario cubano.) No todos los convocados por «el *Paradiso*»,

como decía Lezama, eran de la generación de Virgilio, su antiguo compañero en la aventura de la revista *Orígenes*. Verdaderos «fragmentos a su imán» fuimos los jóvenes escritores, sentimos con más fuerza aquel «cornetazo en pleno oído», también expresión lezamiana, y sin atender la alevosía y la mendacidad del ambiente nos acercamos a quien le había puesto la pica en Flandes a la novelística latinoamericana. El interés por Lezama, que parecía adormecido, despertó con un vigor inesperado. «[...] me siento muy alegre, porque un grupo de amigos se ha aparecido en mi casa en señal de homenaje, con la obra que yo había hecho. Sobre todo la publicación de mi *Poesía completa*, porque las obras mías estaban todas muy agotadas, costaba mucho trabajo conseguirlas y, en ese sentido, la publicación de mi *Poesía completa* viene a satisfacer a ese grupo de curiosos de mi obra, que así la reciben como una totalidad, como un *continuum*, es decir, como deben recibirla ya en estos momentos, en que la obra no se va haciendo, sino que ya está hecha, o parte de la obra o casi la totalidad de la obra»³.

En el poemario póstumo *Fragmentos a su imán*, que dejó en manos de su viuda María Luis Bautista, incluyó una sección que validaba aquellas amistades retomadas o recientes. Muchos poemas aparecen dedicados a los amigos de toda su vida, incluidos, por supuesto, sus colegas del grupo *Orígenes*, los pintores y personalidades de la cultura en su cercanía; pero también las nuevas incorporaciones, que a su espíritu inquieto acercaban matices y comprensiones diferentes. En una sección del poemario, «Décimas de la querencia», junto a piezas dedicadas a García Marruz, Juan David, Martínez Pedro y el matrimonio Spottorno, incluyó a José Triana, el dramaturgo de *La noche de los asesinos*, quien atravesaba un período negro en la consideración oficial; Darío Mora, el jovencísimo diseñador de su libro de ensayos *La cantidad hechizada, a quien dibujó en versos: chino y persa con Ceylán, / órficos sonos dirán / linda esfera que se aleja*; a Reinaldo Arenas, ya maldito y maldiciente, enfrascado en una querrela declarada con la oficialidad y llevada también al plano familiar, origen de una justificada paranoia, lo retrató en dos octosílabos: *¿El fuego será un espía / o la abuela temeraria?*; a mí, que estaba enrollado en la misma desgracia, me dibujó en pareados que se referían a mis orígenes en una zona citrícola y al funeral descrito en mi novela *Siempre la muerte, su paso breve*, que había leído con minuciosa curiosidad: *sonrisa de la toronja, / la amarilla luz esponja. / Fiesta y final de la luz, / vuelan los huesos en cruz. / Azul oscuro la trampa, / la tapa ya se levanta*; y una décima del conjunto, publicada como «Décima sin escritura» (la muerte de la viuda se llevó la motivación), pero con referencias a idolillos, ajos machacados, contradanzas, elementos habituales de las investigaciones etnológicas de Miguel Barnet, sabíamos que le estaba dedicada, bajo esa definición nos la leyó Lezama en la estrecha sala de su casa. En cuanto al regreso del disidente



una experiencia juvenil

de *Orígenes*, demonizado por el grupo Orígenes y apartado de la sociedad por sus preferencias sexuales, más explícita no pudo ser la alegría que dictó el poema «Virgilio Piñera cumple 60 años»: *Vuelven los demonios a pactar con los ángeles, / buscando la sabiduría / de las ondas del pífano*. En la difícil circunstancia que rodeaba esa etapa de su vida, hostilidad que no cesó hasta después de su muerte, Lezama valoraba los vínculos que traían regocijo a su sala de Trocadero 162, aunque lo malquistaran con un contexto intelectual adocenado bajo ordenanzas, o con los más conservadores miembros de su querido grupo literario.

En esta página de recuerdos, donde me refiero a los años que fueron desde la salida de *Paradiso* (1966), las publicaciones que signaron su cumpleaños 60 (1970) y, entre ellas, mi trabajo con *La cantidad hechizada*, no puedo olvidar la consideración que Lezama le dio al jubileo. «[...] me siento alegre, pues al cumplir esa edad, que es una edad venerable, de senador romano, siento que puedo llamar también a este el 'Año de la Imprenta' para mí, por la cantidad de obras que se han publicado y los trabajos que se han hecho. En la vida de uno hay dos cumpleaños que se sienten. Lo demás es un desfile de años. Pero cuando se cumple treinta y cuando se cumple sesenta años, uno se da cuenta de que algo distinto ha sucedido. Algo ha comenzado y algo ha terminado. Cuando uno llega a los treinta años, se ha despedido ya de la primera juventud. Cuando uno llega a los sesenta, los años se puede decir que marchan no a partir de nosotros, sino hacia nosotros, a buscarnos: como si desde la otra ribera, desde otro tiempo y espacio se dirigieran hacia nosotros. Es decir: 60 años ya es edad de recuento; los treinta son edad de despedida de la juventud, pero estamos dentro de una posibilidad que viene siendo como la realización de esa juventud. Cuando se llega a los sesenta hay que pensar ya tanto en lo que se va a hacer como en lo que se ha hecho»⁴.

Considérese mi circunstancia, despidiéndome de la primera juventud y trabajando los papeles de un senador romano. *La cantidad hechizada* fue un golpe mágico en mi formación, subrayó mi ansiedad de conocimiento de la cultura cubana, cada ensayo del libro supuso una caminata por la memoria patria, su poesía, su pintura, más que escuchar a Lezama le bebía las palabras, le preguntaba con una insistencia que su bondad perdonaba. «Eres un guajiro lépero» —que en Cuba no significa ordinario ni indecente, sino perspicaz y astuto—, pero accedía a mis demandas. Por eso, en la dedicatoria del libro, cuando brindamos con un ron añejo entre humaredas de puros habanos, escribió: «Para Reynaldo González, que cuando apaga la lámpara, el güije comienza a dictarle en el oído cosas que le hacen sonreír, da un manotazo, se enseria y ve un caballo alado que se sienta en una sillita de mimbre, a la manera de Ciego de Ávila. Por la mañana, su lucidez esgrime un alfil de obsidiana.»

Cómo desperdiciar la explicación de lo que él llamó Sistema Poético del Mundo, escrita y de viva voz. Cómo desaprovechar sus consideraciones sobre la poesía y la pintura en Cuba en los siglos XVIII y XIX; sus jugosos circunloquios para adentrarse en el tema de Don Ventura Pascual Ferrer y *El Regañón*; el prólogo a su monumental antología de la poesía cubana, deleitosamente repasado y enriquecido con comentarios que no recogió en sus páginas; cuanto sabía y desentrañaba del caso de Juan Clemente Zenea y su entorno; su comprensión del admirado Ramón Meza, novelista al que años después dedicaría mi discurso de entrada a la Academia Cubana de la Lengua; sus apreciaciones de Saint-John Perse, de Julio Cortázar y una conferencia tan memorable y autobiográfica como «Confluencias», piedra angular para el conocimiento de su obra. Para mi curiosidad y para mi propia trayectoria como intelectual interesado en asuntos de la cultura insular, editar *La cantidad hechizada* fue un regalo inapreciable.

El poeta conoció mi ensayo «Lezama Lima, el ingenuo culpable» (1977), que recogió la editorial Casa de las Américas en su «Valoración múltiple» y luego sería el título de mi primer libro sobre él (1988). Entonces no pensé que se afincaría tanto en mi propia literatura, al punto de escribir otro libro, *Lezama sin pedir permiso* (2008), hasta unirlos en el tomo *Lezama revisitado* (2009), como parte de las publicaciones con motivo de su centenario. Sin intención de sumarme a «la órbita de Lezama», ni hacer de mis páginas un muestrario epigonal de su proyección literaria, sigo siendo aquel «a quien un día su *sympathos* acercó al *Paradiso* con ánimo de justicia», como me definió en una de sus dedicatorias. Defendí su gran novela en los momentos de mayor agresividad adversaria, pero también de quienes persisten en mostrarlo como un gurú de comprensión solamente reservada a intrincados especialistas que, por supuesto, vendrían a ser ellos. Y de quienes pretendiendo esclarecerlo —con el riesgo de allanar la complejidad de su pensamiento—, más enredan que aclaran, haciendo de cada párrafo un alarde de estilo; de las ideas, un embrollo, hasta perder la cordura que requiere el ensayismo. Mi trayectoria de editor y de escritor sería otra de no haber encontrado, en el momento preciso, la joya preciosa que es su volumen de ensayos *La cantidad hechizada*. Si no marcó mi literatura en términos estéticos, sí mi vida, dándole un sentido unido, por él, a un aprecio íntimo, irrenunciable de la cultura cubana.

La Habana, junio de 2010. ▀

1. Reynaldo González. «Entre la magia y la infinitud. Entrevista con el autor de *Paradiso*», 1972. *Lezama revisitado*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2009, p. 130.

2. Ídem, p. 129.

3. Ídem, p. 129.

4. Ídem, p. 129.



Interrogando a Lezama Lima

Fragmentos de entrevistas realizadas por Ciro Bianchi,
Eugenia Neves, Jean-Michel Fossey y Margarita García Flores



CB: *¿Cuándo comenzó a escribir? ¿Cuándo decidió dedicarse a la poesía?*

En realidad, empecé muy joven, después viendo las dificultades de publicación me dediqué a hacer revistas para ir publicando nuestras cosas; por ejemplo, mi poema «Muerte de Narciso» fue escrito a mis 21 ó 22 años y publicado en *Verbum* en 1936. A mí nunca me ha interesado publicar sino hacer, como aquel noble inglés que escribía sus poemas en papel de cigarrillos y después se los fumaba y exclamaba: lo interesante es crearlos. Uno nunca se dedica a la poesía. La poesía es algo más misterioso que una dedicación, pues yo le puedo decir a usted que cuando mi padre murió yo tenía ocho años, y esa ausencia me hizo hipersensible a la presencia de una imagen. Ese hecho fue para mí una conmoción tan grande que desde muy niño ya pude percibir que era muy sensible a lo que estaba y no estaba, a lo visible y a lo invisible. Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, esa pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen. Por eso la poesía ha sido en mí siempre vivencial, alrededor de una pausa, de un murmullo, se iba formando la novela imagen, yo iba reconstruyendo por la imagen los restos de planetas perdidos, de zumbidos indescifrables.

J-MF: *[...] ¿Siempre ha recibido el apoyo de sus congeneracionales?*

He sido un solitario, que cultiva el diálogo con fanatismo. Creo en la intercomunicación de la substancia, pero soy un solitario. Creo en la verdad y el canto coral, pero seguiré siendo un solitario. Participo, converso, me paro en la esquina y miro en torno, pero sigo siendo un solitario. Creo que la compañía robustece la soledad, pero creo también que lo esencial del hombre es su soledad y la sombra que va proyectando en el muro...



CB: *Hablemos de Orígenes. ¿Cómo surgió la revista y, por tanto, el grupo? ¿Qué la mantuvo?*

Nos conocíamos Ángel Gaztelu, Guy Pérez Cisneros, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, y el momento era propicio para hacer revistas. Casi todos los escritores jóvenes tenían el mismo desenvolvimiento, y en sus revistas está la verdadera historia del espíritu. No me imaginaba que lo que andando el tiempo se convirtiera en lo que fue, hubiese surgido con notoria indiferencia. Era el espíritu venciendo una coraza de dificultades. Recuerdo que en una ocasión en una librería, ante el asombro de mis asombros, un señor bibliómano buscaba la colección completa de *Espuela de Plata*. Este señor que no tenía ninguna conexión espiritual con nosotros y que jamás se hubiese interesado en el surgimiento de la revista, 20 años después se acercaba como una hiena para reconstruirla. En el momento de su nacimiento estaba completamente adormecido porque estos señores nunca se dan cuenta de nada y cuando la campana llega a sonar en sus oídos, el badajo es de palo. La raíz de *Verbum*, de *Espuela de Plata*, de *Nadie Parecía*, de *Orígenes* fue la amistad, el trato frecuente, la conversación, el paseo inteligente. Estábamos muy al lado de los pintores Lozano, Mariano, Portocarrero, y de los músicos, Ardévol, primero, Julián Orbón después. Esta amistad estaba por encima de hacer o no hacer revistas, porque las revistas fueron desapareciendo y la amistad ha subsistido. Claro que este tipo de amistad intelectual es extremadamente complicada, sutil, laberíntica, hecha de avances y retrocesos como la lucha de siempre entre el toro y la sutileza del cordel mediterráneo. Más entre nosotros en que el cordel está hecho por las fibras demoníacas del henequén que es, como todos sabemos, una cactácea donde a veces en el desierto el diablo se recuesta para preparar sus próximos paseos por la Plaza de la Catedral, donde busca adormecerse a la sombra de los campanarios, como en el cuento de Villiers. He hecho este distingo para expresar que la amistad, cuando de veras es creadora, no es tan solo un disfrute, sino punzadora, a veces implacable, con misteriosas pausas, como sumergida por debajo del mar. Pero en la raíz del grupo de pintores, músicos, escritores estaba implícita en todos ellos la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje (no se puede olvidar que esa fue una época de un gran pesimismo) y yo me creí obligado a levantar el mito

de la insularidad en mi «Coloquio con Juan Ramón Jiménez». Y sobre todo que la expresión es una experiencia total siguiendo la gran tradición griega cristiana, pues ahí coinciden Platón y San Agustín, que estaban acordes que era lo mismo hacer el bien que combatir el mal, y hacer un buen poema es el mejor gesto de protesta contra los poetastros pimpantes.

EN: *Ud. es un escritor múltiple, en el sentido que se expresa a través de la poesía, la narrativa y el ensayo. ¿De qué modo siente Ud. la necesidad de esta diversidad expresiva?*

[...] Primero hice poesía, después la poesía me reveló la cantidad hechizada. Mis ensayos intentan tocar esa extensión, esa resistencia. Cinco letras del alfabeto, invencionadas por un poeta, tienen significado distinto, todos mis ensayos giran en torno de ese retador desconocido.

Mis ensayos relatan la hipóstasis de la poesía en lo que he llamado las eras imaginarias. En la novela persigo el contrapunto del hombre, sus infinitos entrelazamientos, que son sus infinitas posibilidades.

Esa diversidad se manifiesta en un ritmo penetrante cifrado si es poesía; en el cuerpo que forma un ritmo extensivo reconstituible o cifra (ensayos). Y el sujeto en su contracifra (novela).

CB: *¿Cuándo comenzó a escribir *Paradiso*? ¿Cuándo lo terminó?*

Se habla mucho del tiempo para hacer el *Paradiso*. Yo hice algunos capítulos que publiqué en *Orígenes*, después escribí muchos ensayos y poemas pero siempre volvía y me obsesionaba la necesidad que tenían las cosas que están allí de mi ayuda y cariño. Yo recuerdo que hace años me preguntaron a mí que qué tiempo yo me demoraba en escribir un ensayo y yo le contesté que 44 años, que era los que tenía entonces. En realidad uno se demora todos los años que tiene para escribir algo. Yo creo que unos cuatro o cinco años de preocupación en torno a esta obra, de volver sobre ella, justificaron su aparición. Las 20 páginas finales, referentes al velorio de Oppiano Licario, las terminé poco antes de enviarlas a la imprenta, pero ya el fragmento mayor de Oppiano Licario había sido publicado en *Orígenes*.

Hay que sacar tiempo como de un pozo para poderlo aplicar, hay que tomar casi una trágica decisión pues todo nos tironea, nos saca de la proyección incesante que nuestro trabajo necesita proyectado sobre un punto. Pero en realidad no debemos olvidar que las obras de sensibilidad tienen un tiempo que yo llamaría puntiforme, un unto que vuela en búsqueda como de un incaico dios invisible, un tiempo que está fuera del tiempo, pero que es la gravitación del tiempo y su levitación. No se podrá precisar jamás el tiempo que se tragó la redacción de una obra. Es como un hágase que corriese por un hilo incandescente.

J-MF: *¿Qué fue lo que Ud. sintió necesidad de decir en Paradiso?*

[...] Yo había escrito mucha poesía y perdón por la palabra «mucha», y también ensayo, y al llegar a... a mi primera madurez, pudiéramos decir, me encontré con que la poesía bullía, hervía, como afanosa de quererse convertir en otro mundo; cada metáfora se iba convirtiendo en un personaje, cada imagen en una situación en la novela en sí y entonces me fui transportando, un poco mágicamente, como en la alfombra de Bagdad, de la poesía a la novela. Pero en cuanto uno penetra en las páginas de *Paradiso* nos damos cuenta de que estamos en la misma raíz, en la misma de la *poiesis*, como decían los griegos, de la creación del mundo respirante, afanosos de transformar lo inorgánico en orgánico, lo más lejano en cercano y todo plétórico de un mundo que se agita y que aspira a vivir; en esa

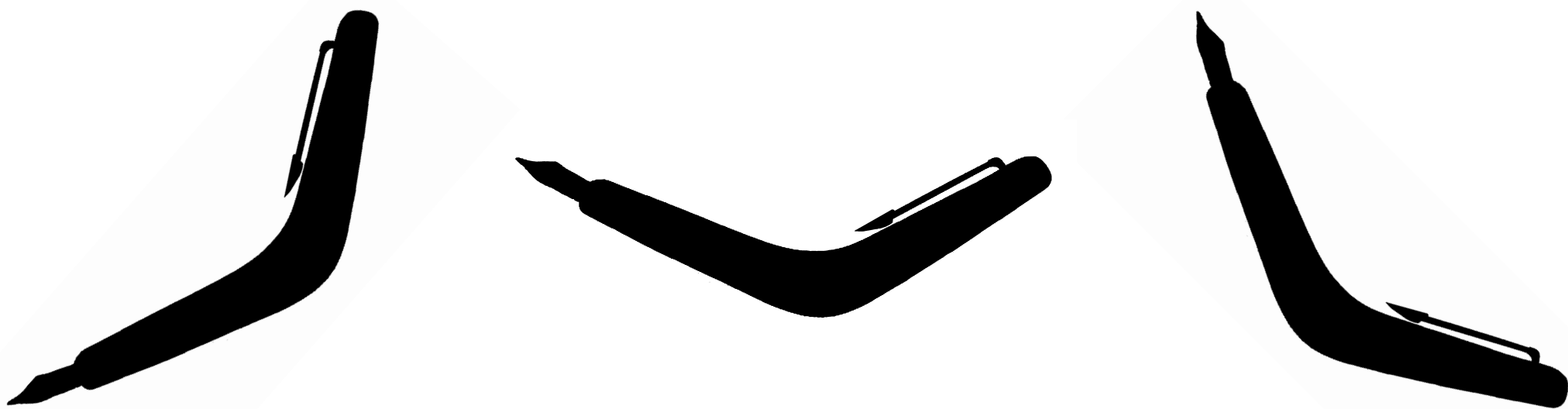
mundo hispánico, existe más la tiranía de los tíos. Esos tíos eran, en el fondo, muy queridos. Porque eran más queridos por las madres, por las hermanas y, a pesar de su demonismo, se iban convirtiendo en seres que, a través del recuerdo eran protectores. En ese sentido, yo he señalado como una de las primeras visiones de imagen de poesía que tuve cuando vi jugar a mi tío Alberto al ajedrez. Entonces, iban abriendo las piezas y encontraba adentro unos papelitos y leía en ellos aforismos, sentencias, frases de la Edad Media. En cuanto terminó la partida y mi tío se fue, yo fui afanosamente a buscar los papeles para ver lo que tenían escrito dentro. Pero estaban vacíos, no tenían nada en su interior. Una partida de ajedrez (recuerdo, realidad, cosa inmediata) a ser un lanzazo, en el nacimiento casi sexual del adolescente, de lo que es la poesía. Es la misma presencia de Oppiano Licario; ¡cómo va llegando por momentos! Por ejemplo, conoce momentáneamente, en una entrevisión, al tío Alberto, conoce al coronel... Pero a quien conoce después es a quien interesa que conozca, a José Cemí. Se planteaba este encuentro fuera del tiempo, en una dimensión casi onírica: en un ómnibus impulsado por la cabeza de carnero que gira en los piñones rotativos de una guagua. Esa guagua no es una guagua de un causalismo aristotélico habitual, sino que es una guagua como aquellos velocípedos, como aquellas barcas medioevales que procuraban un acercamiento entre dos mundos.

hablaba de *Riosotis de Miraflores*, *Pisa Rocío*, *El Entomatado*, las palabras al trepar sobre las palabras esbozaban figuras, me parecía que las imágenes enmascaradas querían revelar su secreto al final del baile. Nadie veía en el momento en que mostraba en el rocío un rostro incomparable, por un azar concurrente se me regalaba ese deslumbramiento. El azar se empareja en la metáfora, prosigue en la imagen, el contrapunto que hace visible esa concurrencia en la novela.

Para un alemán una cantata bachiana y un fragmento metafísico sobre el absoluto hegeliano coinciden. Son maneras de penetrar por el ritmo. Pero mi metafísica, si es que eso existe, no busca la razón ni la dialéctica, sino la imagen y el ritmo de esclarecimiento. Un *corsi e ricorsi* entre el apetito y la repugnancia es mi metafísica, pero en general, prefiero hablar de la imagen y de su punto de partida, usando la frase de Tertuliano. *Es cierto porque es imposible*. El sistema poético no pretende tener ni aplicación ni inmediatez. No aclara, no oscurece, no se derivan de él obras, no hace novelas, no hace poesía. Es, está, respira. Lo mismo repasa una superficie muy pulimentada, sigue en una ballena, pone huevos de tortuga en el espacio vacío. Lo que pretendo es un hechizamiento, una dilatación de la imagen hasta la línea del horizonte.

EN: *¿Qué misión le confiere Ud. a la literatura?*

Nunca un sentido directo o inmediato de catequesis, pues nadie ve por que se le indique en la dirección del índice, sino



reproducción de lo circunstancial cotidiano y de lo más lejano fue surgiendo mi novela, que fui haciendo a través de años, mezclada con mi trabajo habitual de ensayos, de poesía, etcétera. Pero yo no creo que los que estaban acostumbrados a mi poesía tengan una gran sorpresa al pasar a la novela, todo es uno y lo mismo, y como ya decía Goethe, «un pedazo de la naranja tiene el sabor de toda la naranja».

J-MF: *¿Es Paradiso una obra autobiográfica? ¿Responde, en cambio, solamente a lo que se ha dado en llamar la transformación de lo concreto-sensible en concreto-artístico o el logro del mito?*

Yo creo que *Paradiso* parte de su circunstancia, de su realidad inmediata. Ofrece las dos cosas: lo muy inmediato, lo más cercano —la familia— y lo que se encuentra en la lejanía, lo arquetípico —el mito. Toda novela es siempre algo autobiográfica; todo novelista emplea recursos idiomáticos, factores idiomáticos, recuerdos de infancia, entrevisión, momentáneas fulguraciones, una visión, una totalidad. Para ello, he partido, como algunos teólogos medievales, de una *summa*. He procurado, sí, ir de una *summa* a una totalidad. En ese sentido, hay en *Paradiso* personajes autobiográficos; por ejemplo, el tío Alberto, que es un personaje de la familia cubana. En la familia cubana es muy frecuente la presencia de un tío un poco bala perdida, el tío terrible, el tío solterón que se emborracha, que en las familias más graves es como una excepción, un tarambana. Creo que, entre nosotros, donde hay una especie de

MGF: *¿Cómo definiría Ud. su estilo?*

No pensaba que se me hiciera esa pregunta y tampoco debo desconcertarme ante ella, porque es una pregunta inevitable que en cualquier momento puede surgir. ¿Tengo yo un estilo? ¿Se me puede considerar un escritor que tenga un estilo? Lo que me ha interesado siempre es penetrar en el mundo oscuro que me rodea. No sé si lo he logrado con o sin estilo, pero lo cierto es que uno de los escritores que me son más caros decía que el triunfo del estilo es no tenerlo. El estilo se forma como una de las resistencias del tiempo frente a un escritor. [...] No sé si tengo un estilo; el mío es muy despedazado, fragmentario; pero en definitiva procuro trocarlo, ante mis recursos de expresión, en un agujijón procreador. [...]

EN: *¿Cómo definiría su obra?*

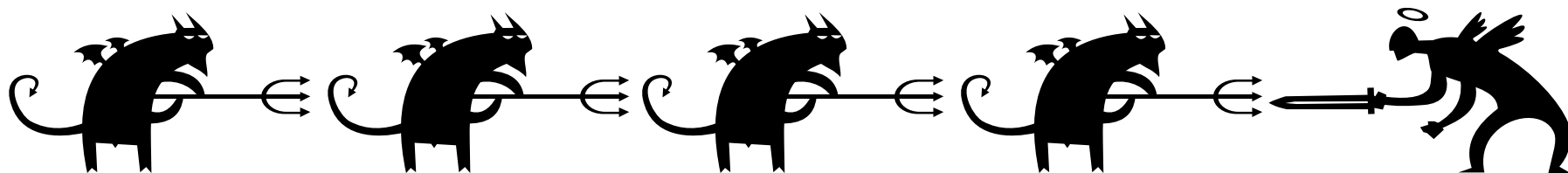
No me atrevería a definirla, sería tal vez detenerla. Toda definición es un conjuro negativo. Definir es cenizar.

EN: *A través de toda su obra es posible observar una constante, una suerte de metafísica que le da su configuración más honda. ¿Está Ud. de acuerdo con esta afirmación? ¿Por qué?*

Tendríamos que ponernos de acuerdo sobre qué metafísica y cómo penetra en mi obra. Al llegar a mi madurez se fue haciendo en mí el sistema poético del mundo, una concepción de la vida fundamental en la imagen y en la metáfora. Me pareció adivinar en cada poema una vida que se diversificaba, que alcanzaba infinitas proliferaciones, entrelazamientos, conversaciones y silencios. Los enlaces y las pausas se corporizaban, en un poema

cuando se nos caen las escamas de los párpados y el ojo refractante del pez deja paso al ojo penetrado por el rayo del hombre. Cuando me entero de la condicional de un rastreador, pido idéntico pulso para el escriba. Conoce el peso de la hoja y sus destrezas al caer, relacionados con la cercanía del arroyo, el mugido aconsonantado con el corpúsculo del desierto, la recurva secreta del tigre para huir del nido de serpientes. Así, descubrir en una sentencia la intención de nuestros pasos, no olvidar tampoco cuando digo «la espiral del tiburón, primer réquiem» que en francés se le dice al tiburón *requin*. Por los ojos es lentísimo, muy despacioso, adormilado, se oye un réquiem mozartiano, de pronto un coletazo, una desdeñosa sabiduría mandibular. ¿Misión de la literatura? Quitarle horas al sueño y profundizar el sueño. Llegar como Marco Polo a Kubla Kan. Como Coleridge, ensoñar a Kubla Kan. Buscar el camino del caballo como en la cultura china y encontrar el de la seda. Quedarse aborto, preguntar por qué algunos campesinos se persignan delante de un árbol sagrado como la ceiba. ▀

Esta selección parte de la recopilación «Interrogando a Lezama Lima» preparada por Pedro Simón y el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas para la primera edición de la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, de la Serie «Valoración Múltiple», en 1970. En ella aparecen pasajes de las entrevistas realizadas por Ciro Bianchi (CB), Eugenia Neves (EN), Jean-Michel Fossey (J-MF) y Margarita García Flores (MGF). Algunas de las preguntas realizadas por Ciro Bianchi fueron tomadas de la versión definitiva de sus entrevistas con el escritor, tal y como aparecen en «Asedio a Lezama Lima», en *Voces de América Latina*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1988.



Noticia y No-Noticia

Alfredo Guevara

Desde hace varias semanas mi país y la revolución —este proyecto de justicia, elevación del nivel de instrucción y que va siendo de formación intelectual con un millón de universitarios— están cercados por un barraje de noticias calumniosas, desinformantes y sobredimensionadas hasta influir o servir de pretexto a medidas de arbitraria extensión del embargo-bloqueo norteamericano que sufre nuestro pueblo desde hace tantas décadas; la mayor parte de la ciudadanía nació en este periodo. No hay modo de comprender si no lo situamos en términos de voluntad hegemónica y subyacente psicología imperial, si no lo situamos en términos de intereses político ideológicos cavernarios, que países y dirigentes que se suponen informados y cultos esgriman los pretextos que les entrega el imperio norteamericano y esos centros de poder de autónoma apariencia, sirviéndose de los Medios de Comunicación (no de información) que en redes envuelven el planeta. Todos sabemos que una campaña de descrédito, no importa el grado de agresividad y vulgaridad que alcance si va dirigido desde esos pocos pero aplastantemente poderosos centros que controlan toda la prensa y otros medios de comunicación y buena parte de Internet; todos sabemos que será campaña efectiva, es decir, confundidora y que usurpará las fuentes de información asesinando el principio que estas debiesen tener, es decir, hacer reinar el principio de la diversidad.

Los que no son propiedad de Murdoch, Time-Warner, Disney, del City Group o de otras multinacionales monopólicas quedan obligados, ante tanto poder, a seguir líneas que fueron planeadas a sus espaldas y que acaso le son ajenas. La deontología de la comunicación resulta barrida de los Medios y de la Información y al ser esta casi inexistente es aun menos visible. Las redes,

al mundializar la comunicación, no dejan espacio apenas para esa diversidad asesinada que permitiría una autodefensa eficaz o que la haría siquiera medianamente posible.

Un país como Cuba, en efervescencia revolucionaria, la visible, a un ritmo que puede ser o no convincente pero que se empeña en avanzar con prudencia y tiene razones para hacerlo y la invisible que va construyéndose rostro en las nuevas generaciones, que indefectiblemente y desde dentro, continuarán y perfeccionarán la Revolución social, de vocación Socialista, profundizando y extendiendo esa dimensión que es en esencia y clave ética, la dignidad de la persona, una a una y solo después, colectividad, asociación, Sociedad; y solo a veces, cuando necesario, muchedumbre, masa, o como quiera llamarsele.

El cerco mediático, la calumnia y el odio que infectan prensa y redes no pueden ser minimizados. Tendrían que encontrar respuesta y la intentamos, pero esa prensa servil casi toda con conciencia de serlo, otra condicionada, obligada a ser mimética dado que debe cubrir espacios perentoriamente y en términos de competencia, no será nunca o solo esquivamente capaz de darnos voz. A nosotros, o a quienes

como marea incontenible protagonizan en otras latitudes el renacimiento de la izquierda y del proyecto socialista nos la niegan. Y por eso es que indefectiblemente debemos buscar y encontrar otros caminos. TeleSUR, uno; pero aún insuficiente y solitario

Somos ahora los más golpeados pero es la izquierda latinoamericana toda, objeto obsesivo, sistemático, de burdas mentiras y alambicadas calumnias en las que el descaro y el enmascaramiento se conjugan. Al recibirlas a través de tan repetitivos y sofisticados Medios, sean de prensa, sean del ciberespacio puede caerse en la trampa de aceptar casi como parte de rutina lo que los Medios entregan. El ritmo acelerado de la vida y el de la información llevan a olvidar no pocas veces que todo mensaje directa o indirectamente relacionado con política o ideología es irradiado desde un solo punto aunque sea expresado de mil maneras. Tres, cuatro Monopolios Transnacionales tienen control suficiente para hacerlo y están orgánicamente ligados al Imperio norteamericano, a sus líneas estratégicas y a sus finanzas. Todo les une, no hay fisura. Estamos ante la guerra psicológica que subyace bajo la coquetería palabreril. La Revolución Bolivariana, Venezuela entonces, Ecuador, Nicaragua, Bolivia y según se acercan a ese espíritu libertados identitario y económico, países y países de América Latina son sometidos a ese golpeo mediático destinado a deformar la imagen real ante una opinión pública que no tiene opciones. El cerco va cerrándose también en Internet. Es guerra de la información entendida y teorizada por el Imperio como guerra psicológica.

Un ejemplo en marcha subraya y debiese servir de evidencia. El Gobierno australiano fijó reglas del juego a Google limitando su operatividad en función de los intereses del país. No es noticia especial. China ha hecho otro tanto y la prensa mundial sin excepciones califica el ejercicio

de sus derechos como censura, abuso, perjuicio y etcétera, etcétera. He aquí ejemplo de Noticia y No-Noticia. Tal y como la campaña mediática anticubana que ocupa tanto espacio que nada quedó en estos días no ya para denunciar, o para reseñar tan solo el asesinato de periodistas en Honduras. Noticia y No-Noticia nuevamente como cada día.

Esas grandes monopolísticas agencias de desinformación no muestran, como parece ya casi natural, interés alguno por la muerte en huelga de hambre de un joven estudiante prisionero en una cárcel de Buenos Aires. La muerte de un ser humano, por un motivo u otro y con mayor razón si en huelga de hambre, no puede sino turbar la conciencia del eventual receptor de noticia y entonces, a partir de la información, se preguntará por qué, cómo, qué significación; y podrá así formar criterio. Los grandes Medios y su Internet nada han reflejado de esa muerte en huelga de hambre; ese ser humano carece de importancia. Se quita la vida en marco de protesta en una prisión de Buenos Aires, ciudad federal, con gobierno propio. Esa muerte probablemente tendría otra significación y provocaría acaso otras reacciones y magnificaciones y quién sabe de qué dimensión, si se tratase de igual suceso en áreas en que pudiese pedirse responsabilidad al Gobierno Central y a la Sra. Kirchner.

Es que para esa «gran prensa», de grandeza inmoral, existe y rige un Código despreciable: Noticia y No-Noticia. Solo es Noticia en ciertos casos aquella que sirve a prolongar de un modo u otro el poder imperial y a dar imagen humanitarista al capitalismo salvaje, del que esos Monopolios de la información son parte y en la guerra psicológica instrumentos. Y debe subrayarse, de guerra psicológica instrumentos.

Noticia y No-Noticia, esa es la clave. ■

La USAID y la propaganda contra Cuba por Internet

Eva Golinger

Documentos recientemente desclasificados bajo la Ley de Acceso a la Información (FOIA, por sus siglas en inglés), evidencian que la USAID ha invertido más de 2,3 millones de dólares para diseminar propaganda sucia contra Cuba y financiar periodistas dentro de la Isla desde el año 1999.

Los documentos, que incluyen contratos originales entre la USAID y la organización CubaNet, muestran un patrón de financiamiento que aumentaba y se intensificaba cada año en su esfuerzo por promover información distorsionada sobre Cuba —todo con la intención de provocar una «transición a la democracia», o un «cambio de régimen», en la isla caribeña.

Desde hace 50 años, Washington ha estado ejecutando una guerra sucia contra Cuba. Un componente de esa agresión ha sido el uso de los medios de comunicación para manipular y distorsionar la realidad cubana ante la opinión pública internacional, y al mismo tiempo, infiltrar y diseminar información falsa dentro de Cuba.

Luego de los fracasos de Radio y TV Martí, que aún existen y reciben aportes financieros de Washington a pesar de su inutilidad, un nuevo campo de agresión contra Cuba fue establecido a través de Internet. En 1994, CubaNet se estableció como una de las primeras páginas web hechas para diseminar propaganda contra la Revolución Cubana en Internet. Ubicada en Miami, CubaNet utiliza el dinero de la USAID y la National Endowment for Democracy (NED) —de la cual también recibe aportes multimillonarios para financiar «periodistas» dentro de Cuba, y promover la campaña mediática internacional contra el gobierno cubano.

Aunque no es secreto que CubaNet recibe financiamiento

El encargado del programa de la USAID era David Mutchler, Asesor Principal de la USAID para Cuba.

Este contrato requería un informe sobre el progreso de la ejecución del programa cada tres meses, entregado a la USAID, y un informe anual, que detallaba todo el trabajo realizado durante el período anterior.

USAID es jefe

En la cláusula 1.6 del contrato entre la USAID y CubaNet, titulado «Entendimientos de Participación Sustancial», se evidencia el control mantenido por la agencia estadounidense sobre la organización miamense. «Se entiende y se acuerda que la USAID mantendrá una participación sustancial durante la ejecución de este Acuerdo de Cooperación de la siguiente manera: Personal Clave: El Asesor Principal de la USAID para Cuba aprobará con antelación la selección de cualquier personal clave y sus alternos. Planes de Monitoreo y Evaluación: El Asesor Principal de la USAID para Cuba aprobará los planes para evaluar y monitorear el progreso de los objetivos del programa durante el transcurso del Acuerdo de Cooperación».

Básicamente, el funcionario de la USAID decide quién trabajará en el proyecto de CubaNet, cuál será su plan de trabajo, y cómo evaluará su progreso; en otras palabras, es el jefe de CubaNet.

Violando las leyes de EE.UU.

En los documentos que modifican el contrato original, que son 11 del período 2000-2007, se demuestra el aumento del financiamiento anual del proyecto CubaNet y revelan otros datos sobre la naturaleza del programa. En un documento

«continúa publicando reportajes [...] y promoviendo su diseminación en los medios masivos en EE.UU. y en la prensa internacional». Está prohibido por ley en este país diseminar propaganda financiada por el gobierno y utilizarla como «información» en los medios de comunicación. No obstante, el documento desclasificado¹ evidencia que la USAID está en plena violación de esa ley.

Más y más dólares

Los documentos evidencian también que anualmente, la USAID aumentaba su financiamiento a CubaNet para continuar con sus esfuerzos de diseminar propaganda contra Cuba. Aquí están las cifras:

Año 1999: 98 mil dólares
Año 2000: 245 mil dólares
Año 2001: 260 mil dólares
Año 2002: 230 mil dólares
Año 2003: 500 mil dólares
Año 2005: 330 mil dólares
Año 2006: 300 mil dólares
Año 2007: 360 mil dólares
Total = 2,323 millones de dólares

La campaña de agresión contra Cuba está más intensa hoy que nunca, y este año 2010, la USAID maneja un presupuesto de más de 20 millones de dólares para financiar grupos dentro y fuera de Cuba que promueven la agenda de Washington. CubaNet sigue siendo uno de los principales actores en la guerra sucia contra Cuba. ▀



Ilustración: Jorge Méndez

y directrices de las agencias de Washington, los documentos recientemente desclasificados de la USAID demuestran la estrecha relación de control que la agencia estadounidense mantiene sobre la organización propagandística.

Cuando fue realizado el contrato entre la USAID y CubaNet en 1999, el sumo de dinero inicial que aportaría Washington al esfuerzo de propaganda vía Internet sería de 98 mil dólares. El dinero estaba destinado a «apoyar un programa para la expansión de un sitio en Internet para periodistas independientes dentro de Cuba». El contrato era de un año, con la posibilidad de extensión del tiempo necesario para ejecutar el programa.

del 19 de abril de 2005, autorizaron el envío de «fondos privados» a Cuba que no provenían de la USAID o de otra agencia estadounidense, para «avanzar con los objetivos del Acuerdo». Debido a las restricciones que mantiene el Departamento del Tesoro de Washington sobre el envío de dólares estadounidenses a Cuba, según el documento de la USAID, los «fondos privados» se esconderían dentro de la autorización que ya tenía la agencia estadounidense para financiar el programa CubaNet.

El mismo documento también revela que CubaNet no solo realiza su trabajo dentro de Cuba, sino que también

1. Algunos de los documentos desclasificados están disponibles en Internet:

Contrato original entre la USAID-CubaNet:

http://centrodealerta.org/documentos_desclasificados/usaid_contract_cubanet_199.pdf

Modificación del Contrato USAID-CubaNet, año 2005:

http://centrodealerta.org/documentos_desclasificados/usaid-cubanet_modification.pdf

Modificación del Contrato USAID-CubaNet, año 2007:

http://centrodealerta.org/documentos_desclasificados/usaid-cubanet_2007_addendum.pdf



encuentro
con...

José Martí,

Luis García Pascual

Yinett Polanco

Han transcurrido 115 años de la muerte de José Martí en Dos Ríos, pero sus apenas 42 de vida siguen trazando el rumbo de los cubanos. Pocos hombres han existido que puedan mostrar mayor coherencia entre su obra y su vida, tan extensa la primera que parece imposible que la haya realizado en tan corto tiempo. Bastante difundida, aunque siempre inagotable, es la faceta del Martí patriota, fundador del Partido Revolucionario Cubano (PRC), artífice de la Guerra del 95. Pero al Martí político se encuentran indisolublemente ligados el creador, el intelectual. Ese cultivador concienzudo del periodismo, capaz de instaurar estilos, adelantar tendencias literarias y prever conceptos y relaciones con la ciencia y la naturaleza que solo serían realidades años —y siglos— después, tiene todavía muchos diálogos posibles con los cubanos, latinoamericanos y hombres de todo el mundo. Al estudio de aquel hombre capaz de amar tiernamente, llenarse de celos por unos «ojos encendidos» y aun sacrificar sus pasiones por la devoción mayor a Cuba, ha dedicado su vida Luis García Pascual, hombre de pueblo, autodidacto —como él mismo se describe—; autor de

pero no repetía lo mismo porque tenía mucha facilidad de palabras, y fechaba unas y otras no. Se me ocurrió entonces relacionar los datos de las cartas, como por ejemplo dónde las escribió. Tomé como muestra la carta al Marqués de Santa Lucía que dice: «Por *El Herald* de hoy verá que no hay que comprobar más nada» y tenía puesto 1894. Yo sabía que en esa fecha él estaba en Camagüey, no en New York y llegué a la conclusión de que debía ser durante la Guerra Chiquita, en el 1880, así que la carta tenía 14 años de diferencia; un historiador norteamericano lo buscó en el periódico: la noticia salió el día 12 y le puse 12 de mayo de 1880.

Hay otra carta del corresponsal del *Diario de la Marina* sobre el periódico llamado *El Separatista* que iba a salir e incluye a Martí entre los colaboradores, lo cual no era cierto. Entonces Martí le dice que tiene derecho a publicar cosas de él, pero solo lo que fuera verdad. Le habían puesto año 1893 a la carta. Fui a la biblioteca y lo busqué porque Martí días antes había ido a New York y entonces los viajes se demoraban cinco días. Busqué en el periódico del 1893, del 1892 hasta que en el del 1883 encontré el artículo.

cinco libros que versan sobre el entorno cotidiano del Apóstol, uno, quizá, de los menos abordados por la mayoría de los historiadores.

Todo está dicho ya; pero las cosas, cada vez que son sinceras, son nuevas.

Me incliné hacia la lectura de Martí desde muy niño. Leí los epistolarios de Félix Lizaso que reúne 500 cartas, y en uno de los momentos del libro dice: «fechamos estas cartas» —porque muchas están sin fechar o tienen una data incompleta. Luego empecé a coleccionar cartas y me inscribí en la Fragua Martiana en un curso sobre Martí. Le pregunté a Gonzalo de Quesada por qué no se completaban las fechas de las cartas y me dijo que sería una tarea inmensa. Entonces me dediqué a eso. Estuve más de 20 años reparando las cartas. Yo soy autodidacto. Trabajaba en el Cotorro, en la electricidad, pero empleaba el tiempo libre que me dejaban el turno de la mañana o la noche en la investigación. En esa época la Biblioteca Nacional cerraba a las 10:00 p.m. y el Archivo Nacional a las 7:00 p.m. Acumulé más de mil 300 cartas y llegué a arreglar más de 500 poniéndoles el mes y el año porque había fechas completamente dislocadas. A unas 200 les pude poner la fecha en que las escribió, pues él en un mismo día redactaba cinco cartas,

En la única carta que existe a Emilio Bacardí dice: «desde el miércoles caí en cama», le habían puesto el año 1894 y por su contenido deduje que había sido en Kingston, Jamaica; pero en el año 1894 Martí no estuvo en Jamaica, estuvo en 1892 diez días porque había una epidemia y no podía salir, y en 1893 diez días pero por enfermedad. Entonces había sido en junio de 1893, aunque como fechaba domingo y él llegó un sábado, no podía decir que estaba en cama desde el miércoles, así que le puse 18 de junio de 1893. De esa manera me sucedió con infinidad de cartas más. Fue una labor de 20 años a la que dediqué mis ratos libres.

Estando en ese trabajo conocí al director de la Fragua Martiana, quien me sugirió que recogiera las cartas recibidas por Martí. Le respondí que en otras ocasiones había pensado en eso, pero era un trabajo muy extenso. Él me dijo que lo hiciera porque me lo iba a publicar. Comencé a recuperar cartas, y acumulé más de 300. El epistolario fue publicado en 1993 por la Editora Abril y premiado por el Instituto Cubano del Libro, la Academia de Ciencias, y recibí la Distinción por la Cultura Nacional.

Después pensé que había tantos hombres amigos de Martí, buenos patriotas... y se me ocurrió hacer un diccionario,

el hombre más puro de la raza

con una pequeña ficha biográfica de sus familiares y amigos más íntimos. Entonces hice *Entorno martiano*, con 400 fichas biográficas, publicado por la Unión de Historiadores de Cuba.

Luego coleccioné certificados de nacimiento y fallecimiento. Llegué a tener más de 300 partidas bautismales porque me dieron permiso en el Arzobispado para buscar en los archivos de las iglesias. Escribí a Guatemala para que me enviaran el certificado de la Niña de Guatemala, a México para el de Manuel Mercado, a España para el de otras personas: amigos y familias. Con todo ese material hice otro libro llamado *José Martí: Documentos familiares*.

En estos momentos estoy trabajando en una cronología familiar con más de mil fechas de los momentos más importantes. Mi primera investigación sobre esta temática fue una que le di a Cintio Vitier cuando estaba la sala Martí en la Biblioteca Nacional. Veía que las cronologías eran muy escuetas, con solo 40 ó 50 fechas e hice una con 600, publicada por Cintio Vitier en el Tomo 3 de los Anuarios Martianos de la Biblioteca Nacional. La mayoría de ellas se refieren a hechos «materiales», pero quiero hacer una con mayor

decir que era hija suya porque ella lo creía. Indudablemente Carmen Miyares tuvo relaciones con él; en una carta que dio a conocer Rolando Rodríguez ella lo confiesa: «para usted todo en la vida de la que no olvida un solo momento, C». Luego, en una carta que ella le envió a Gonzalo de Quesada, cuando él estaba coleccionando todo lo de Martí le dijo: «fíjese bien en lo que publica, usted sabe por qué se lo digo». Él conocía de religión —dijo que creía «en Dios porque lo comprendo»—; un padre no puede bautizar a un hijo porque es un sacrilegio, y aun así fue el padrino de María. Era un hombre religioso pero liberalmente. Cierta vez afirmó: «La libertad será la religión definitiva del mundo», era un fanático de la libertad. Es cierto que él tuvo relaciones con Carmen Miyares, la mujer que más hizo por él: lo cuidó, lo apoyó, lo curó cuando estaba enfermo; mientras que su esposa quería apartarlo de la política, pero eso no significa que fuera el padre de María Mantilla.

En la década de los años 30, se publicaron muchos textos sobre el Apóstol: la biografía de Mañach, la de Isidro Méndez; pero la mayoría están basadas en lo que dijo

Ilustración: Alejandro Rodríguez

espiritualidad, contar cómo, cuando estaba preso y su padre le daba dinero, él lo repartía a manera de limosnas.

Yo no sirvo más que al deber, y con este seré siempre lo bastante poderoso.

Por mi trabajo he recibido varios reconocimientos: La moneda internacional de la paz, que se les entrega a las personas que han trabajado los temas relacionados con la cultura o el saber por más de 30 años —otorgado por la Cátedra Honorífica Carlos Manuel de Céspedes en Pedagogía—; la Réplica del Machete de Máximo Gómez; una certificación del Centro de Estudios Martianos como colaborador; el Premio La utilidad de la virtud, de la Sociedad Cultural José Martí y otro reconocimiento de la Casa Natal; además, soy socio de la Unión de Historiadores.

La única fuerza y la única verdad que hay en esta vida es el amor.

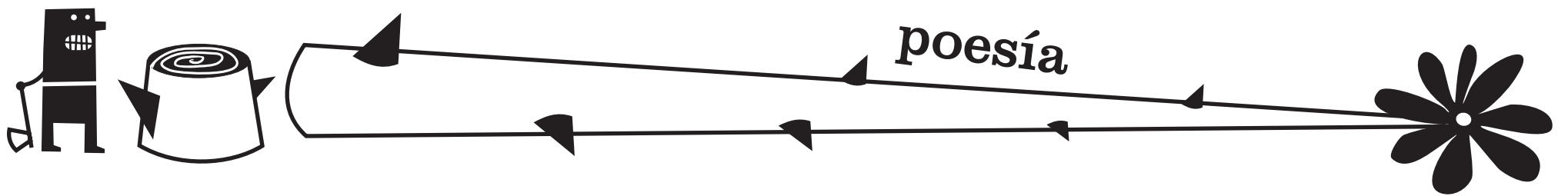
Martí fue un hombre poco comprendido. La niña de Guatemala se enamoró de Martí y él de ella, pero sacrificó ese amor por el compromiso que tenía en México de casarse con Carmen Zayas Bazán. Otro equívoco fue cuando María Mantilla comenzó a

Fermin Valdés Domínguez, y él, aunque lo quería mucho, dijo cosas que no son ciertas. Hay que hacer una biografía del verdadero Martí.

Se afirma el pueblo que honra a sus héroes.

Admiro a Martí como poeta, como escritor, como patriota y, sobre todo, como persona, por su ética y su moral. Por eso pienso dedicarle este libro en el que trabajo a Gabriela Mistral, pues dijo que era «el hombre más puro de la raza». Siempre viví enamorado de su figura, hasta que un día decidí dedicarle la vida a esta labor. Lo hice, y me siento satisfecho por todo lo que he trabajado por Martí. Todo el mundo lo admira, pero muy poca gente lo conoce, no con la devoción y el amor que se le debe tener porque fue un hombre que lo dedicó todo a la patria.

En la carta de despedida que le escribí a su madre dijo: «y porque ha nacido de usted un hijo que ama el sacrificio [...] jamás de mi corazón saldrá obra sin piedad ni limpieza [...]» En la carta a su hijo le expresó: «sé justo». Para él la justicia, la libertad, el amor lo eran todo. Me duele que no se acerquen a él con mayor profundidad, no lo quiero santificar, solo que se le valore como un hombre extraordinario. ▀



Poemas dedicados a Lezama

¡POM, POM!

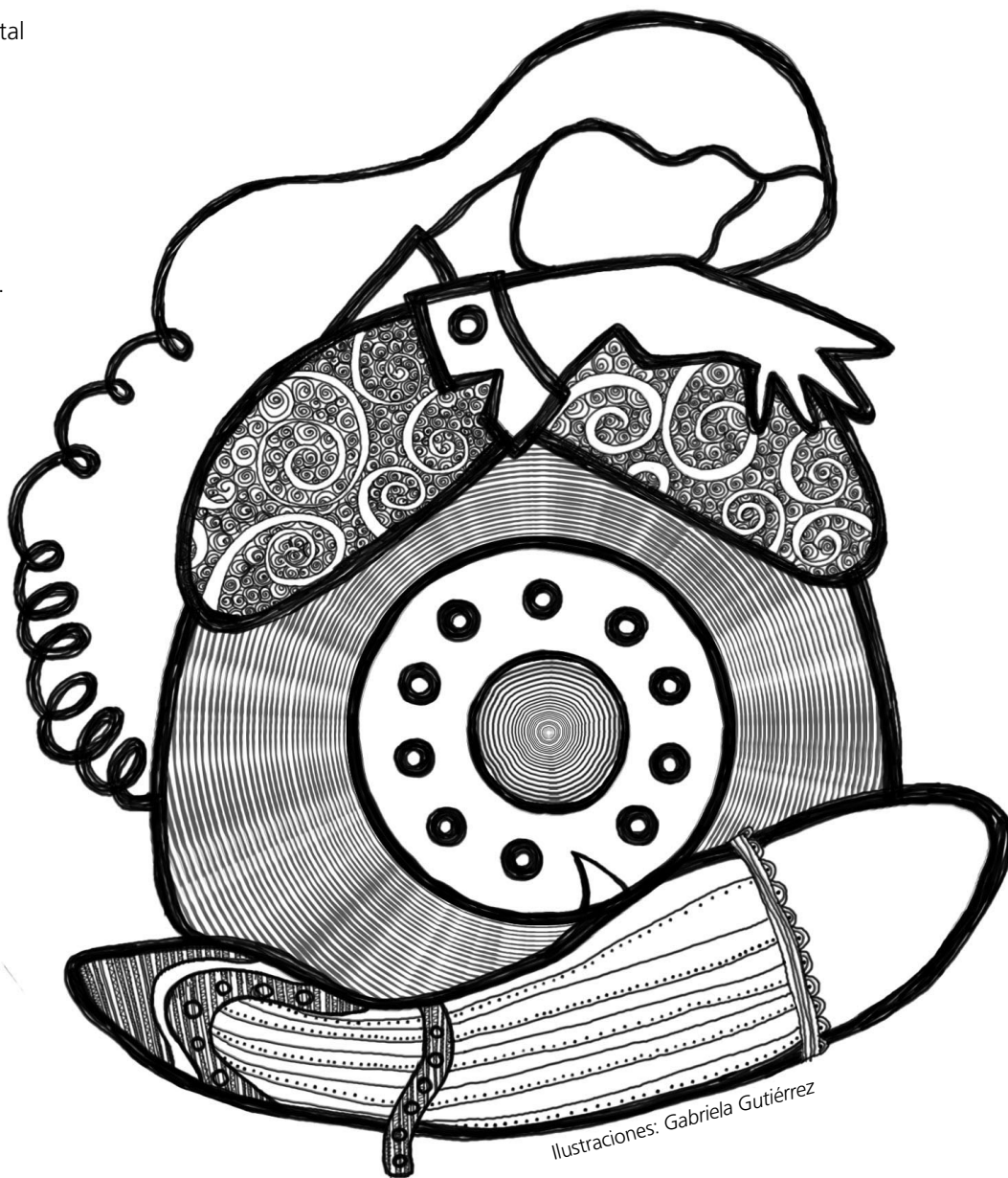
De una manera casi fatal
el tiempo pasa
repicando un timbal,
de casa en casa.

Atención.
Pom, pom.
Lezama llega, llegó.
Pom, pom.
Augier lo sigue, siguió.
Pom, pom.
Dora sonrío, sonrío.
Pom, pom.

Lezama, sesenta.
Pom, pom.
Sacar bien la cuenta.
Pom, pom.
Ay, Dora, no mienta.
Pom, pom
Augier los sustenta.
Pom, pom.

En regla de tres,
raíces cuadradas,
envés y revés,
tangente tajada,
comemos después,
con tres por sesenta,
arriba aquí es,
saquemos la cuenta,
saquémosla pues,
son ciento y ochenta,
caramba,
son ciento y ochenta,
caramba,
son ciento y ochenta,
caramba,
sumando los tres.
¡Pom!

NICOLÁS GUILLÉN



ELEGÍA PARA UNA PARTIDA DE AJEDREZ

En el crepúsculo, si estás
de veras solo, mira,
lo que se dice solo, vienen,
poquito a poco en torno tuyo,
levísimos fantasmas, tus recuerdos.

José riéndose, su vaso
junto a la sapientísima nariz
capaz de discernir
el olor de lo eterno
en el breve grosor de la cerveza.

José-José riéndose.

Una partida de ajedrez,
jugada por nosotros dos,
ha de quedar, no piense usted,
siempre honorablemente a tablas,
dice José, riendo entre la espuma.

La brisa en las arecas, y el cristal
tan firme y frío de la mesa,
y en torno los demás, los entrañables
—refugio, abrigo nuestro.

Ni arecas ni cristal José,
se acabó la cerveza.
Solo su risa oculta permanece
como un farol iluminando
las piezas, el vitral
de blancura y negror. ¡Ah, tablas,
mi querido José! Pero su risa, sí,
me tumba el rey definitivamente.

Arrecia el viento en las arecas, mira,
y a solas yo-lo que se dice a solas.

ELISEO DIEGO

ORIKI PARA JOSÉ LEZAMA LIMA

Muy al principio
cuando las Antillas Menores o Mayores
—para el caso da igual—
un río viejo como los ríos
retomaba su cauce prehistórico,
una lechuza enlutaba lo días iniciales,
y un árbol de hojas gigantes daba los primeros frutos,
las primeras señales de vida,
un hombre sin edad
tomó una palabra al azar, la juntó a la otra,
y creó un juego de nupcias increíble
para que hombre y hombre se entendieran
a través de los ríos
las lechuzas
y los árboles.

MIGUEL BARNET

PARA DECIRLE PALABRAS A UN MAESTRO

Después de tanto tiempo, de sonrisas extrañas y de
olvidos,
cuando a golpe total, más que rayando
u horadando la piedra postulada
se espantaron los ángeles ridículos, las turbias gentes
de murmullos y oportunidades, los que siempre quisieron
mantener en la sombra la esperanza, los estirados
profesores que aún almuerzan y viajan y comienzan
una novísima negación por el escándalo; en fin, cuando
ya todo
cambia, cuando es ahora: Nos ha quedado usted,
limpio de toda duda, en el más puro
misterio de la tierra sobre llama.

CÉSAR LÓPEZ

GLOSA

*Le digo al amanecer
Que venga pasito a paso
Con su vestido de raso
Acabado de coser*

JOSÉ LEZAMA LIMA. *Paradiso*, Cap. VII

I
Que renazca sobre el mar
y atravesie la marisma.
Que traiga su voz, la misma
con que hechizaba el cantar.
Que se renueve su estar
hondo, le pido al no ser.
Que vele la flor de ayer,
libre de antiguas congojas.
Que la guarde entre sus hojas,
le digo al amanecer.

II
Él vio la ciudad celeste
y los rojos de la tierra.
Desenvainaba una guerra
al hastío, rancia peste.
Oyó al sinsonte en lo agreste
y al mulo en su insomne paso.
Entró al jardín, en un trazo
los tesoros de la brisa.
Que se despierte sin prisa,
que venga pasito a paso.

III
Realta, don't still de nuts.
Paradiso, Cap. III

Él sintió cómo lo ahondaban
las miradas maternas
que traían abisales
peces, que en su cesta entraban.
Sus ojos iluminaban
los terrores del acaso.
Él la sintió como un vaso
que desborda y se derrama
y la vio niña en la rama
con su vestido de raso.

IV
En la brisa, una ciencia
de lo eterno se divisa.
Paradiso, Cap. VII

Eclipsada su presencia
fue en el rigor de la suerte,
pero no puede la muerte
cabalgar sobre su ausencia.
Hoy que respira una ciencia
de lo eterno, responder
pueda en la estatua de ayer
sin las vetas del quebranto
y nos traiga el nuevo canto
acabado de coser.

RAÚL HERNÁNDEZ NOVÁS

DEL ÁBACO Y LA CENIZA

*Para JLL, cuya obra y amistad son
alimento secreto de mi alma*

No es que seas de un ángel penitente
el vuelo vago, la visión velada.
Todo lo que era forma consumada,
imagen tuya es Presencia ardiente.

Dígalo dulce voz o son doliente,
no eres a la memoria enajenada
prisión, eres el alma libertada,
gozosa de estar libre eternamente.

No es que seas olvido, eres adiós
al vano pensamiento. Ardor, desvelo.
Enamorado vuelo a su destino.

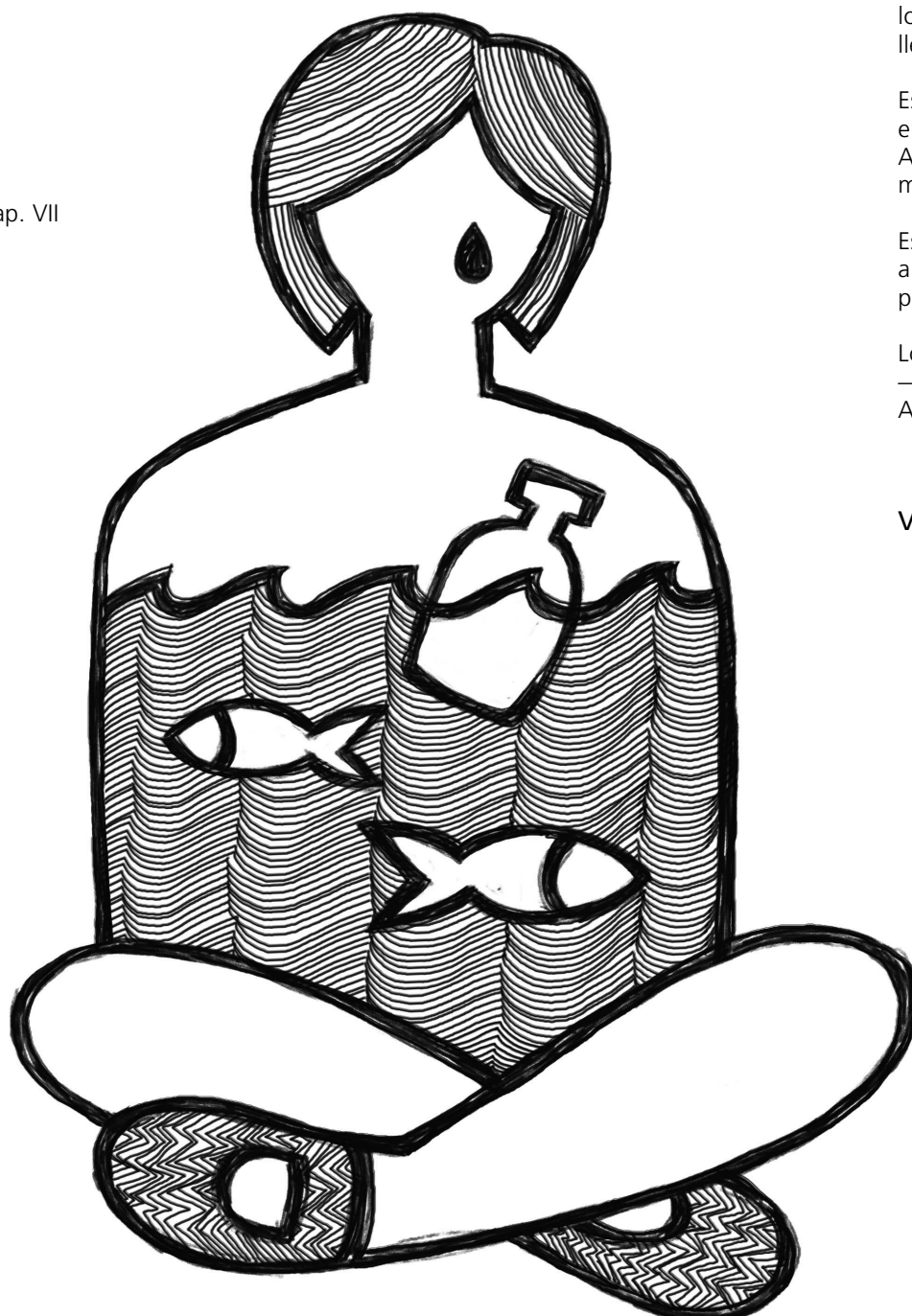
No eres el dios caído, no eres sino
santa ciudad cayendo de su cielo.
Tu reino guarda el hálito de Dios.

Vio las fiestas del mundo, vio la guerra;
circulares desiertos y jardines:
una imagen del tiempo inapresable,
rotación enemiga a la memoria.

Oyó feroz el canto, la batalla,
cuerpo a cuerpo del agua; la corriente
que se sumerge y reaparece. Nada.
Soñó seguro de vivir la historia
ardua del universo inagotable,
del arcano los últimos confines,
y despertó, sumándose a la tierra.

Detrás del viaje y la estación velada,
¿qué nuevo azar le espera? ¿Otro poniente,
otra fiesta del alba, otra muralla?

PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ



NO ACEPTARÉ FIESTAS EN LOS ICEBERGS

A Lezama

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

BLADIMIR ZAMORA

EL HECHIZADO

*A Lezama
en su muerte*

Por un plazo que no puede 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. Vive tu hechizo.

9 de agosto de 1976

VIRGILIO PIÑERA

Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas

Ángel Gaztelu

Para llegar a una pura, a una legítima aprehensión —no intelección— de un problema de creación o recreación, digamos poético, es necesario *a priori* una total desnudez de emociones propias para poder entregarnos, abandonarnos —bogar— con sutil ductilidad por las corrientes vivas, al omnímodo albedrío del poema.

Siempre nos ha rechinado, nos hemos sublevado ante la frase «no entiendo esto o aquello» refiriéndose a materia poética. Como si se tratase de un aserto o verdad filosófica. En filosofía —podría estar bien no decirlo— ya sabemos el papel tan primordial y pleno que juega la verdad en sus varios planos, cuyo órgano de captación es el entendimiento, algo así como el espejo de aquella. En poesía nada de esto ocurre. La poesía es a manera del fluido eléctrico, sentimos en nuestro sistema de hilos emocionales sus sacudidas y temblores, no su verdad ni su esencia. Para la verdad filosófica tenemos inteligencia. Para la verdad —o la mentira— poética tenemos sensibilidad... y al que carece de ésta —pobrecillo— que no hable de poesía. «Inteligencia y sensibilidad, nos confirma J. Larrea, son enemigos, pero no en el tiempo, ni en el espacio, sino en cada interior humano donde únicamente existen».

Si a la fe inicial, como preparación, además del influjo de la gracia, se llega por la acción, campo de la voluntad, libre juego del Albedrío, no de otra manera a la poesía se llega por iluminación, pasión y entusiasmo.

Al poema hay que entregarse con todas las velas dóciles y sin reservas a la voluntad de sus aires, vuelos, que empujan hacia su encendida y secreta estrella «del entresueño amable y ávido país».

G. K. Chesterton, el gran ensayista y poeta de la «Batalla de Lepanto» a nuestro propósito dice: «aceptarlo todo es un ejercicio y robustece; entenderlo todo es una coerción, y fatiga».

Y ahora al acercarnos a nuestro fin y propósito de estas letras o notas alrededor del culto e impetuoso poema «Muerte de Narciso», de José Lezama Lima sin más timbres, a los que tenemos la gracia tan cercana de conocerlo, que no los necesita, y a los que no le conocen, que le conozcan, y si no peor para ellos; nota más que crítica, no somos críticos, eufórica, somos apasionados, entusiastas, no alcorzará mucho el camino C. G. Jung al decirnos: «que es completamente lógico que el poeta vuelva a la figura mitológica (o por lo menos a la pseudohistoria), a fin de encontrarle a su experiencia una expresión adecuada». Ya en la inicial, en el génesis mismo del poema Lezama cumple a maravilla esta lógica poética de Jung.

Con una hermosa imagen, concentrada, apretada —como puño que cela preciosos tesoros— nos inicia en el poema, transportándonos en magnífico salto lírico al estado poético —descentrándonos de lo real— a su país de creación, fantástico país de fábula y mitología.

«Danae teje el tiempo dorado por el Nilo», tal su primer verso.

Aquí como en las fábulas «que nos contaban cuando niños» donde toda personificación, toda concreción parece tan posible y natural, la imagen, la personificación y acción nos da la sensación natural de lo maravilloso, fabuloso. Tan maravilloso naturalizado a nuestros incipientes oídos como cuando nos decían: «Allá en



Ilustración: Zardoyas

un lejano país había un hermoso jardín que tenía un árbol, que producía manzanas de oro. O el del príncipe que muerto por sus hermanos y convertido en fuente le reveló a su padre el rey su metamorfosis, en la canción de la flor del Lili-la.» Este poder mágico tiene el verso inicial de la «Muerte de Narciso». Nos produce un ambiente de sueños de oro, como en nuestra primera edad, que ablanda y ductiliza nuestros estratos más íntimos, preparando nuestras facultades para todo lo místico y sorprendente. Tan frecuente y variado en el poema de Lezama, como esas familias de verdes y exuberantes archipiélagos ceñidos por rizadas valonas de espuma, como los cuellos tan amados del Greco.

Verso también que da en lo redondo, en lo pleno, graciosa flecha que acierta en el blanco puro de lo bello extático y clásico mejor, es:

«La perfección que muere de rodillas.»

O estos dinámicos, plásticos, que animan y recorren encendidos acentos de tragedia:

«En chillido sin fin se abría la floresta
al airado redoble en flecha y muerte.»

Además, Lezama tachona su poema con mórbidos y sutiles hallazgos, eufemismos de preciosista, que tienen dentro del poema su aislado sistema de belleza y sugestión. Sus metáforas, sustantivas, desligadas, consiguen matices emocionales del más puro y acendrado metal. Subrayemos:

«[...] la frente que se abría en loto húmedo.
[...] El espejo se olvida del sonido y de la noche
y su puerta al cambiante pontífice entreabre.»

Precioso eufemismo este de llamarle al viento «cambiante pontífice».

«[...] El río en la suma de sus ojos anunciaba
lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en halo convertía.
[...] Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla
y como la fresa respira bailando su cristal.
[...] laberinto y halago
le recorre junto a la fuente que humedece el sueño.
[...] ¿Ya se siente temblar el pájaro en mano terrenal?»

Secreta pregunta. Hondo, místico sentido, gozo tal vez de la gracia, en el temblor del pájaro de la poesía, cuyo destino tan angélico, por fuerza está regido por mano tan terrenal y caída desde la tragedia original de la manzana.

«[...] Los donceles trabajan en las nueces y el surtidor de frente a su sonido
en la llama fabrica sus raíces y su mansión de gritos soterrados.»

Cuántas dulces sugerencias y halagos sensitivos nos traen estos versos. ¡Los donceles trabajan en las nueces! Hasta ahora no habíamos señalado —ni lo pretendíamos— fuentes, puntos de contacto con otros poetas. Aquí nos apremia y salta uno, Don Luis de Góngora y Argote, con quien Lezama tiene más de un contacto, por la desligada y lujosa —gulosas, lascivas— ornamentación de la metáfora, por esa constante y dulce huida del nombre, reduciendo a veces las cosas a una pura ecuación de color y acento, o como nos dice «Concha del sonido», por el frenético aliento «raudo torbellino» con que empuja, deforma y retuerce las imágenes, buscando y rebuscando sus más polifórmicas variaciones, tal un cubista, un *fauve*, como decían los franceses. ¿No parece que nos pinta —ya sabemos lo amante y estudioso, que es Lezama de la pintura— un cuadro cubista en estos versos?

«Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas
islas —y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas.»

Mas ¿para qué y cómo poder glosar, Dios mío, estos versos:

«[...] Orientales cestillos cuelan agua de luna
[...] el secreto en geranio convertido
[...] Mas esforzado pino ya columna de humo tan aguado
que canario es su aguja y surtidor en viento desrizado.»

de tan sutil y delicada intuición lírica, de tan pura y ascendente armonía?

Quédense ahí en su inefable éxtasis, en su indefinible e ilustre belleza.

Hagamos también una breve alusión a otra maestra y lograda imagen, cuando condensa en la palabra «ciervo», esa edad inicial de la juventud, tan sacudida de primitivos y soterrados temblores, hondas soledades, sobresaltos, sorpresa y eléctricas fugas o esas eclosiones de alegría e ilusiones «en sus bosques rosados».

«[...] huidos los donceles en sus ciervos de hastío,
en sus bosques rosados.»

Y aquí damos fin a estas consideraciones breves de «Muerte de Narciso», que tal vez sea en Cuba el más alto y atrevido intento de llevar la poesía a su desligamiento y región sustantiva y absoluta en virtud y gracia de esa esencial y mágica deidad de la metáfora, de acuerdo con la definitiva frase de Ortega y Gasset, que dice que «la poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas». ▀

«Muerte de Narciso, rauda ceterería de metáforas» fue escrito en octubre de 1937 y publicado en el tercer y último número de la revista *Verbum*, correspondiente a noviembre de ese año. Este comentario al poema «Muerte de Narciso» —que había aparecido en el número anterior de esta publicación, poco antes de ver la luz en forma de folleto en la imprenta Úcar, García y Cía— inaugura la bibliografía pasiva lezamiana y no solo es una evaluación crítica de su novedoso poema, sino el intento de explicar las fuentes y presupuestos fundamentales de la poética de este creador.



Revistas y



melancolía

Amado del Pino

Llega un día en que las revistas no caben en las cajas donde duermen y también desbordan los costados de la cama donde, recordando a Machado, «yaces». Me ocurrió hace poco y, no sin cierto dolor, me puse a la tarea de botar —tirar, dirían los españoles— buena parte de esas publicaciones seriadas. Eso sí, me demoré horas. Casi todas pasaban antes por mis manos. Se trataba de darles otra lectura a esos artículos o entrevistas que la semana en que fueron frescos, revisé con prisa.

Otros lectores —con más paciencia y más casa— atesoran cientos y hasta miles durante años. En muchos casos, cuando son muy viejos, las donan a alguna biblioteca. Se trata de un acto de generosidad antes de la despedida y supongo que también una forma de dejar espacio para algún nieto o bisnieto que anuncia su llegada al mundo.

El creciente mundo digital en que vivimos facilita la acumulación de estas publicaciones. Basta con destinarlas a la fortaleza y amplitud de un disco duro. Con todo, cumpliré pronto 50 años, soy un hombre más bien del siglo XX: si alguna vez dispusiera de espacio suficiente, empezaría de cero a guardar montañas de esas amigas que nos acompañan hoy y mañana ofrecen otros ángulos de interés, diversas variantes de significado. El disco grabado es cómodo, no se pone amarillo como el papel de segunda calidad, pero le falta textura, ámbito, cercanía.

Nadie sabe. Tal vez sin la imperiosa necesidad de decirle adiós a tanta letra impresa no hubiese leído por segunda vez muchos de estos trabajos. De pie, haciendo antología de meses y meses de esforzada compra de ejemplares, tenía algo del lector de las hemerotecas que también he sido. A las bibliotecas uno va casi siempre por obligación puntual, pero hay un momento en que te olvidas de la temática o el autor que persigues y te das al fragor de las noticias varias o las crónicas variopintas.

Lo he dicho otras veces. Me gustan las revistas. Sea para escribir en ellas o para leerlas una y otra vez. Cuando prescindo de alguna la releo, palpo, acaricio, como un amor fuerte con un costado imposible. ▀



Centro Pompidou en La Habana

Un viejo sueño se hace realidad

Jorge Fernández

En una nación como la nuestra, donde las consideraciones acerca de lo que es un artista joven son bastante estrechas, hablar de Nuevos Medios para referirse al video como creación resulta un tanto obsoleta. Han pasado 45 años desde su gestación, aunque sus orígenes hayan estado con anterioridad en el celuloide y sobre todo en aquel cine denominado como de autor.

La exposición de video creación que nos trae el Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou, nos permite ver la pluralidad de un género a partir de la obra de artistas de diferentes generaciones, donde no solo han cambiado las maneras y formas de hacer, sino también su empaque tecnológico con el paso del soporte electrónico a la era de la producción digital.

A Cézanne le tomó mucho tiempo entender que la pintura y la escultura no eran la misma cosa, una convicción que lo llevó a la ruptura con la visión ilusionista propia de la bidimensionalidad. Prefirió entonces jugar con los primeros planos y la deconstrucción de la figura humana.

Los artistas interesados en las realizaciones videográficas han ido escrutando los

No podemos apreciar estos procesos acudiendo a viejos remedos taxonómicos. Cada uno de ellos abren otros puntos de mira en relación con las formas de articular los lenguajes.

El criterio de coleccionismo del Pompidou es muy abierto, y no es casual que en esta muestra aparezcan obras de Jean Luc Godard y Chris Marker que junto con Alain Resnais y otros importantes realizadores del mundo ejercieron una gran influencia en los filmes que se hicieron en Cuba en los comienzos de la década de los 60.

Godard es, sin duda, uno de los precursores del cine ensayo, el maestro en manejar un guión abierto que le dé total libertad

para que todos interactuemos y descubramos aquellos pequeños fragmentos que fueron desechados y que hoy forman parte de un imaginario simbólico. *Inmemoria* se mueve como una cadena de acontecimientos que se desliza a lo ilimitado. Desde allí se mezcla su experiencia cubana en 1961 cuando hizo la película *Cuba 51* y pueden aparecer Bola de Nieve, cualquier discurso de Fidel de la época o un archivo referente al cine de Hitchcock.

Este es uno de los puntos de partida que elige la curadora Christine Van Asshe

y procedencias nacionales diversas se alteran los mapas y las barreras existentes entre el Norte y el Sur, y lo que hoy entendemos como centro y periferia donde es fácil constatar la provisionalidad de cualquier enunciado de carácter epistemológico.

Cuando recibimos a Christine Van Asshe por primera vez en el Instituto Superior de Arte en La Habana y en la Fundación

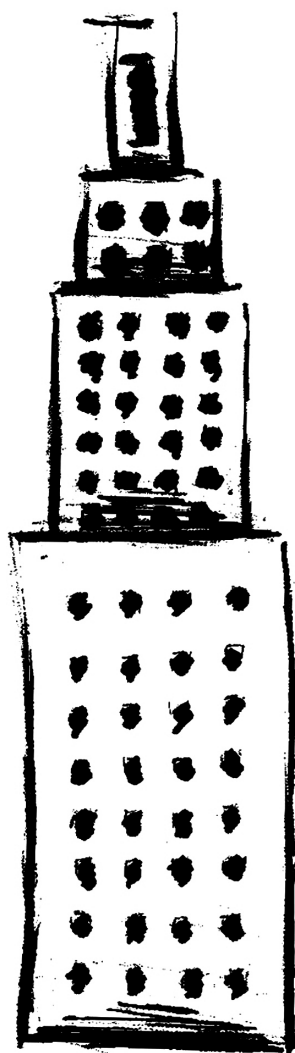
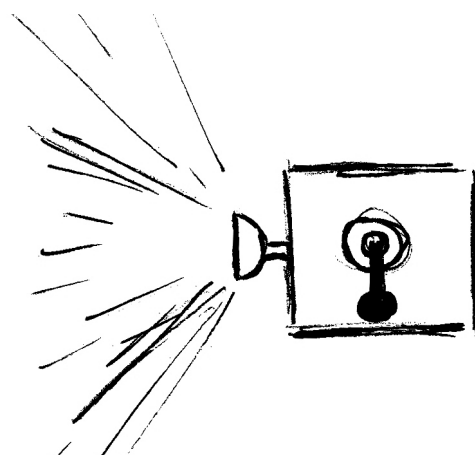


Ilustración: Isel Jiménez



elementos que ofrecen los medios de creación para subvertir su propia naturaleza. Algunos se han convertido en una suerte de arqueólogos de la genealogía de los sistemas de filmación y proyección de la obra audiovisual. Ejemplo de ello constituyen los trabajos de Stan Douglas. Desde *Hans Champs* hasta *Incommensurables memorias*, la manera de proyectar se transforma en un acto performático que incide en la percepción de la obra por parte del receptor.

Estas propuestas también han sufrido cambios en las vías de entender la estructura aristotélica de la dramaturgia. Las formas clásicas que todavía conserva el cine como consecuencia de los lenguajes heredados por la novela del XIX son desarticuladas. Las narrativas están sujetas a las poliproyecciones, emplazamientos, yuxtaposiciones, desestructuración de diferentes planos, *remakes* que oscilan desde el monocanal hasta la videoinstalación y la transformación del espacio en el diálogo con otros soportes. De momento, la noción de género se pierde y se comienza a transitar por una zona difusa que cede

paso a las interrelaciones cómplices de arquetipos para construir un determinado discurso.

al montaje. Entiende el video como un pretexto para convertirse en el observador lúdico de sus propios filmes. Su interés es dividir al público al plantearse una conexión directa con sujetos individuales, sacrificando las lecturas homologantes de las grandes masas. No busca, como bien ha dicho, la imagen justa, sino justo la imagen que necesita.

Chris Marker abre todo un caudal de posibilidades a la creación al retomar su *Inmemoria*. Con este trabajo recobra los archivos y las huellas de su transcurrir en el tiempo. Es el registro de una obra, un *link* infinito donde concurre la diversidad de saberes, una obra que funciona como un hipertexto con disímiles situaciones

para abordar *La intratable belleza del mundo* con una nómina de artistas constituida por creadores de primer nivel como lo es Isaac Julien, cuya obra sentimos a veces cercana a lo mejor de las tradiciones del documental cubano, y que contrasta muy bien con el análisis social de los trabajos de Allora y Calzadilla o de Laura Waddington.

Once artistas son los que nos trae este proyecto. Con ellos no se despiden las teorías poscoloniales como se anunciaba en la Trienal de Gunagzhou. Desde posiciones

Ludwing de Cuba, comenzamos a soñar con este proyecto. Damos entonces las gracias a la curadora, al Señor Alfred Pacquement, director del Centro Pompidou y a la Embajada de Francia en Cuba, por hacer posible esta vieja idea. ■

Palabras escritas para la presentación de la exposición *La intratable belleza del mundo*.

Una colección que acierta

Pablo F. Rivera

En lo que a partir de los 60 fue uno de los lugares que en sus espacios materializó la denominada «integración de las artes» —el Teatro Nacional de Cuba—, quedó expuesta al público de modo temporal la Colección Institucional de Arte que el Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP), por encargo del Ministerio de Cultura, ha conformado. Junto con una presentación del Conjunto de Danza Contemporánea que reabría la remozada sala Covarrubias de ese complejo cultural, en el vestíbulo bajo que contiene el restaurado mural de Portocarrero, fueron apretadas las piezas de dos y tres dimensiones que participan de lo que en la invitación digital se consignaba como Nuevas Adquisiciones. Era el resultado meritorio de un acuerdo excepcional de cooperación entre artistas y la entidad estatal nombrada, que posibilitó a esta comprar las realizaciones en una equilibrada cantidad de moneda nacional.

La colección, que cuenta como señal gráfica con un atractivo marco de franjas multícromas con los nombres de los autores exhibidos —concebido por Heydi Fernández—, nos pone en contacto con la diversidad de opciones expresivas, referentes estéticos, además de muy personales maneras de materializar el producto artístico, de más de 30 creadores cubanos vivos. Se trata no solo de un grupo de piezas de alta calidad que responden a lo que cada tendencia o estilo exige para ser resultado consolidado, sino igualmente de un suceso que coloca de nuevo sobre el tapete la vieja y necesaria idea de expandir el arte a nivel de las instituciones disímiles del estado y la sociedad. Es de alguna manera un cumplimiento de acuerdo del último Congreso de la UNEAC, a la vez que la posibilidad de trascender las reductoras clasificaciones que excluyen por

«tradicionales» a la pintura y la escultura o el grabado, y solo aceptan como «contemporáneas» a las modalidades del arte visual establecidas durante los tres últimos decenios del pasado siglo.

En instantes realmente tensos de la existencia histórica que nos marca, esta colección se levanta como una armonizada concurrencia de variadas edades, firmas y aportes; como un mosaico que nos revela la riqueza de la cultura nacional de este tiempo, y como una justa vía de darle a cada cual una zona de reconocimiento y valoración dentro de nuestro arte. Ahí en las obras que la forman hay seres humanos con sus percepciones y dudas, egresados de la enseñanza artística del país que ya tienen un lenguaje o acaso un método de hablar desde la visualidad, gente que se ha formado por caminos autodidactos, momentos en sucesión del acontecer de permanencias y rupturas, hedonismo y fantasía, diálogos con el ambiente y sentido crítico, apropiación resignificativa de arte precedente y conciencia figurativa de sustento antropológico, naturaleza insular y erotismo, evocaciones rituales y lirismo estilizado, geometría y máscara. Puede cuestionarse la hechura en alguna que otra obra, pero no negarse que cada imagen y objeto de arte elegido encarna con singularidad una perspectiva, vivencias convertidas en propuesta palpable, y alguno de los lados de la poliédrica estructura de la realidad subjetivizada por los artistas.

Aparte de conducirnos a otras consideraciones, la Colección del CNAP nos entrega una lógica autónoma de selección que no depende de ninguna otra institución ni equipo

curatorial tenido por dictador autorizado de lo que puede o no adquirir rango patrimonial; que no queda atrapada en el gusto limitante o la dependencia respecto de patrones «globalizados» desde los centros internacionales de «poder y mercado estéticos»; y que sí abre una puerta a lo que debía instaurarse como sistema abarcador de juicio y valor para el arte cubano: numerosas colecciones en distintos museos y otros espacios sociales y estatales del país, con conservadores y curadores que les permitan operar mediante concepciones propias, para corresponder así a la abarcadora medida de validez que habita en el multiforme movimiento de plástica que nos identifica.

Terminemos con la mejor de las evidencias: la lista de artistas visuales que se funden y destacan en ese atinado conjunto:

Eduardo Abela, Belkis Ayón, Abel Barroso, Agustín Bejarano, Yoan Capote, Raúl Cordero, Roberto Diago, Nelson Domínguez, Flora Fong, Ever Fonseca, Rocío García, Eduardo Rubén García, Ernesto García Peña, William Hernández, Joel Jover, Manuel López Oliva, Kadir López, Michel Mirabal, Arturo Montoto, Juan Moreira, Julio Neira, René Peña, Eduardo Ponjuán, Carlos Quintana, Ángel Ramírez, Ernesto Rancaño, Zaida del Río, Eduardo Roca (Choco), René Francisco Rodríguez, Rubén Rodríguez, Santiago Rodríguez Olazábal, Esterio Segura, Juan Suárez Blanco, Reinerio Tamayo, José Ángel Toirac, José Villa Soberón, Osvaldo Yero y Rafael Zarza. ■

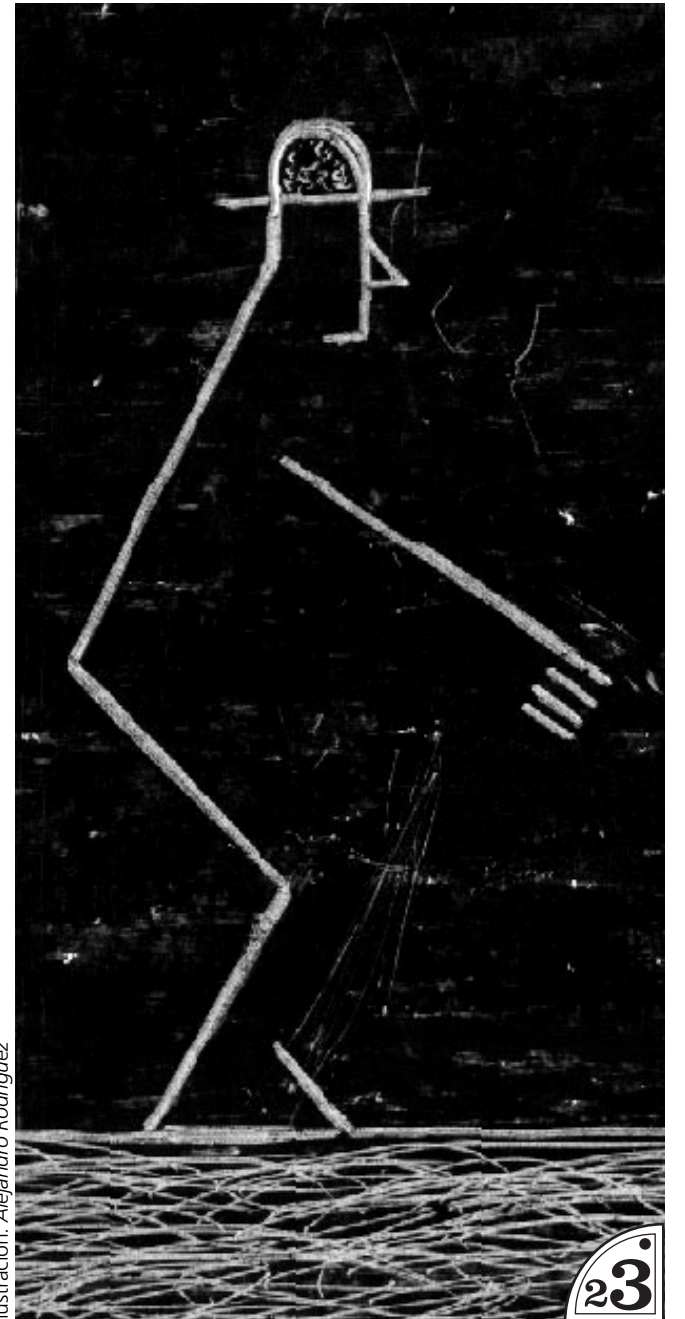
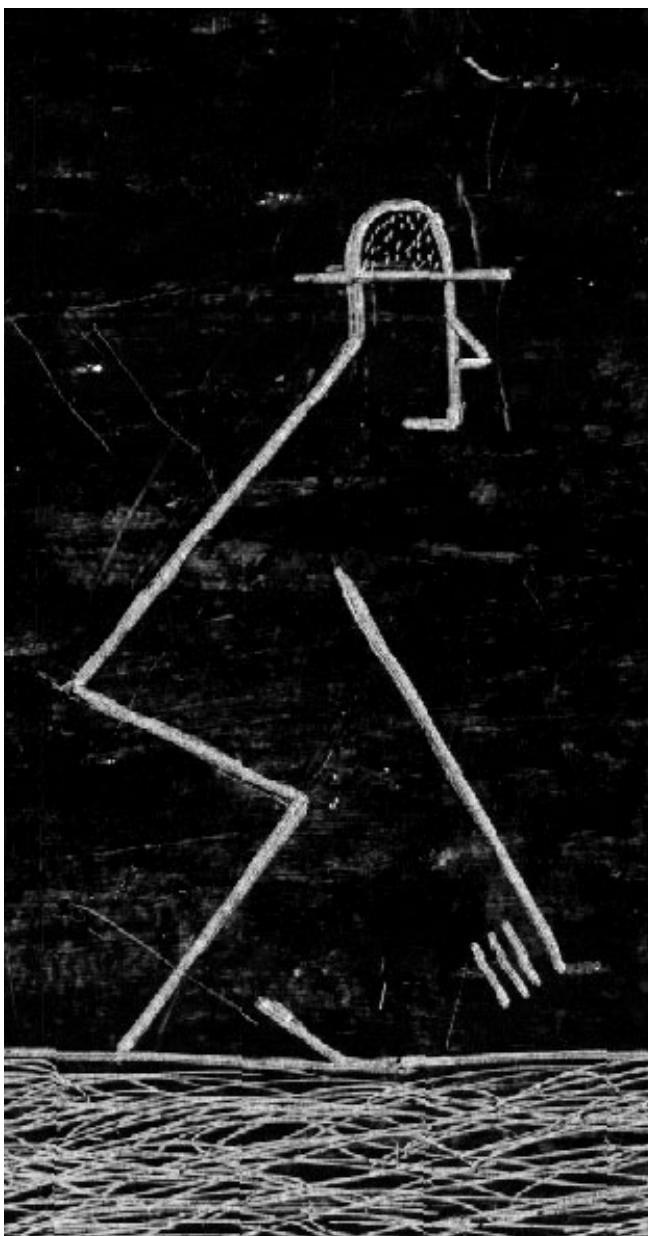
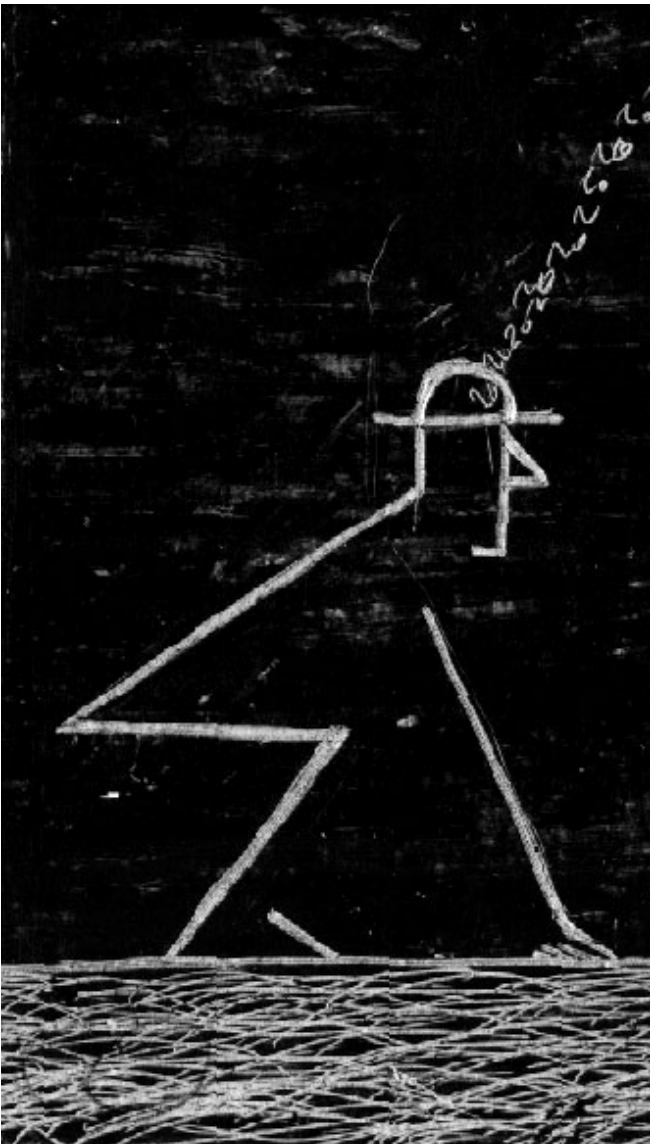


Ilustración: Alejandro Rodríguez



Bitácora y anclajes

Notas para resumir un bienio de teatro cubano (II)

Omar Valiño

X

«Pero, a despecho de equivocarme, dentro de un año estaremos hablando de lo mismo. Ya revisaremos otra vez la bitácora personal y avistaremos los anclajes.»

Así decía yo en un texto publicado en la última *Tablas*, de 2008 y que fue la base para reparar en *La Jiribilla*, tanto ese año como el 2009. Pero me equivoqué, 2009 resultó un año diferente. Aunque muchos asuntos enunciados en cuanto a la creación y a la interrelación de esta con la institución se mantienen intactos, lo que advertía como esencialmente positivo —un casi oculto trasiego de piedras— se expandió con visibilidad y cierta fuerza a lo largo del período.

Un conjunto de eventos nacionales permitió aquilatar, en mayor y mejor medida, la producción actual de la Isla, confrontar los segmentos más habituales con los apenas visibles. El Festival del Monólogo Cubano en el Teatro Terry, de Cienfuegos; las Jornadas de Teatro Callejero, de Matanzas; el primer Taller de Jóvenes Directores, de Manzanillo ubicados entre las especiales Jornadas Villanueva en enero, renombradas para la ocasión Jornadas de Teatro Cubano —que me obligó a repetir aquí por la lógica de este recuento— y el Festival de Teatro de La Habana en noviembre, se constituyeron en inflexiones de este trayecto.

Junto a ellos una suerte de avalancha de presencias internacionales muy notables, dentro y fuera de los eventos arriba mencionados, que ubican el año 2009 —en este sentido— como unos de los tres más significativos en los últimos 25 años, y dejan una carga sumamente estimulante y retadora.

En sucesivas entregas me detendré en cada una de las obligatorias estaciones.

XI

Fue relativamente el azar quien trajo hasta La Habana las Jornadas de Teatro Cubano de 2009. Azar que puede ser personificado como el huracán Ike y sería lo único por agradecerle. Como se sabe, los enormes destrozos causados a su paso por el país en septiembre de 2008 y, en particular, para el caso que nos ocupa, por tierras agramontinas, obligaron a la suspensión del XII Festival Nacional de Teatro de Camagüey, gran evento que, surgido en 1983 y amén de lógicas transformaciones, se ha estabilizado como el espacio de encuentro bienial de esa manifestación en Cuba.

Para no perder del todo el esfuerzo realizado en su preparación, que al paso de Ike era inminente, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) determinó la exhibición en la capital de la muestra escogida por un comité de selección, y la realización de la habitual competencia postulada por el diseño del festival camagüeyano. Ello aconteció del 9 al 23 de enero y finalizó con la entrega de premios. Quise, al ritmo de esos días, comentar algunos puntos con respecto a las Jornadas y, al finalizar el evento, evaluar la muestra misma, textos que, como ya dije, reitero aquí.

La primera imposición de Ike, anticipada por las amenazas de otros ciclones a convocatorias anteriores del festival, resultará trasladar hacia fines de noviembre o, incluso, a diciembre la cita (se realizó así en 1998). Aunque traerá nuevos conflictos con la temporada alta del turismo internacional, tendrá

como ventaja dejar más tiempo al resumen de carácter bienial que el Festival Nacional representa. De alguna manera, y no sin ciertas contradicciones, el sistema de eventos del teatro cubano se articula «camino a Camagüey», se cierra un período con cada encuentro y se abre, por ende, otro ciclo.

La segunda imposición de Ike es complementar cada futuro festival con una nueva Jornada de Teatro Cubano. Tiene enorme importancia que lo mejor de Camagüey se presente en La Habana en el enero siguiente. Esa cota más alta puede derivarse de los premios y el consenso de otros juicios que confluyen en la cita nacional. Pero, en todo caso, lo estratégico es apreciar aquí, por parte de un público amplísimo y creciente —y con segmentos decisivos dentro de él—, una muestra que concita renovado interés por su carácter panorámico, por las ventajas que conlleva observarla en sus diálogos

de los 50 años de teatro y Revolución porque no se encontrará fecha mejor. Ese esfuerzo mayor por significar, promocionar, dar y adquirir relieve, es lo que he reclamado como construir sentido, más allá de los hechos.

A las tradicionales Jornadas Villanueva, surgidas dos lustros atrás alrededor del 22 de enero, Día del Teatro Cubano, con este mismo afán, se les imponen nuevas perspectivas gracias a esta realización en enero de 2009 de las Jornadas de Teatro Cubano. Ambas conmemoran el aniversario 140 de los sucesos del Teatro Villanueva, día en que, como señalara alguna vez Albio Paz, se unieron para siempre los destinos de teatro y nación. Sea ese eje el destino de todas nuestras jornadas.

XII

He visto casi todos los espectáculos de estas Jornadas de Teatro Cubano 2009. Algunos por

pertinente— entre los propósitos que puedo descubrir por parte de los creadores y su concreción real. La mayoría traiciona los presupuestos enunciados por incapacidad en el oficio artesanal, falta de inteligencia conceptual, carencia de rigor en el proceso de trabajo, cuando no por lo endeble de las bases mismas de la propuesta.

No adivino por qué se escogió un texto u otro, por qué no se perciben fallas tan visibles en la estructuración de la fábula o en la relación del texto literario con su anclaje escénico; no percibo por qué se desanda por ciertos caminos que parecen conducir a ninguna parte. En el teatro cubano faltan las ideas y el vínculo de ellas con las ricas y complejas intersecciones de nuestra realidad actual, de resonancias tan particulares al encarnarse en la escena.

Sí sé por qué a los grupos les cuesta tanto mantener una poética singular: porque el grupo es una célula en crisis donde, sobre todo en La Habana, es difícil articular procesos de trabajo más allá de un espectáculo, casi siempre condenado a morir pronto, y a veces hasta en un solo proceso de puesta en escena. La excesiva movilidad de los actores, las lógicas atracciones de otras labores mejor remuneradas y la carencia de apoyos particularizados al teatro vivo y de mejores resultados, en medio de un archipiélago de proyectos, núcleos y entidades sin sentido, entre otras razones, giran en contra de esa concentración imprescindible a un arte de naturaleza colectiva.

Lo anterior explica, en parte, la perplejidad con que miro las resoluciones del campo artesanal del teatro cubano, no únicamente relacionado con la precariedad material. Resultados fáciles y opciones primerizas en la construcción y el uso de códigos y lenguajes: musicales, sonoros, visuales, cromáticos, objetuales, actorales, gestuales, proxémicos, etcétera.

Todo desplaza las miradas hacia el director, una figura en crisis y, sin discusión, decisiva. Urge reabrir la carrera de Dirección de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, y abandonar discusiones academicistas y bizantinas so pena de poner en riesgo el futuro mismo del teatro nacional. Además, proyectar a muy alto nivel, otras estrategias de formación no académicas para directores emergentes.

Por último, me permito el disenso de pensar que sí hay buenos actores (y conste que no me refiero a estrellas ni primeras figuras denominaciones que eludo porque en el teatro lo que hace falta son buenos actores y actrices para hacer de todo), unos probados y otros en desarrollo, solo que viven y trabajan dispersos, desgastándose muchas veces en esas agrupaciones sin sentido ni rumbo. Si los viéramos juntos alguna vez, nos evitarían padecer a quienes han ocupado sus «puestos» porque, contra viento y marea, hay que seguir haciendo teatro en Cuba.

Esa voluntad ha quedado, una vez más, expresada sobre las tablas capitalinas, acompañada de estas duras paradojas sobre las que vale la pena discutir. Hagámoslo como tributo final a estas Jornadas de Teatro Cubano. ▀

Este texto recoge la segunda parte de las reflexiones de su autor sobre el quehacer del teatro cubano durante los años 2008 y 2009. La primera salió publicada en la edición No. 85 de *La Jiribilla de Papel*, enero-febrero, 2010.



Ilustración: Leonardo León

internos de todo tipo al ritmo intenso de pocos días y porque, en definitiva, comporta una mirada más «nacional» sobre nuestro teatro, si pensamos además que lo sistémico de la presencia en la capital de la escena de las provincias no se ha resuelto.

La tercera imposición de Ike es la pronta necesidad de articular en circuito las salas de teatro que tienen como eje la calle Línea de El Vedado habanero. La apretada agenda de persecuciones y traslados entre una y otra sala cercana que estas Jornadas, felizmente, han provocado, demuestra que este proyecto del Consejo Nacional es viable desde ahora mismo, aunque no estén terminadas todas las inversiones de nuevos espacios. Pero no se trata solo de cercanía física, sino de caracterizar salas, complementar horarios, aumentar el ritmo de trabajo y servicio de las instalaciones, programar en sistema, señalar y promocionar el servicio del circuito y sus particularidades.

A esas «tres imposiciones» que nos ha revelado el azar —que, como el error, es en ocasiones arranque y descubrimiento— debieron agregar las instancias pertinentes del CNAE un movimiento de ideas y comunicación a la altura del esfuerzo principal. Ha sido un tiempo magnífico, desperdiciado para encuentros en torno a la propia muestra y a los debates que atraviesan hoy al teatro cubano y al repaso, en definitiva,

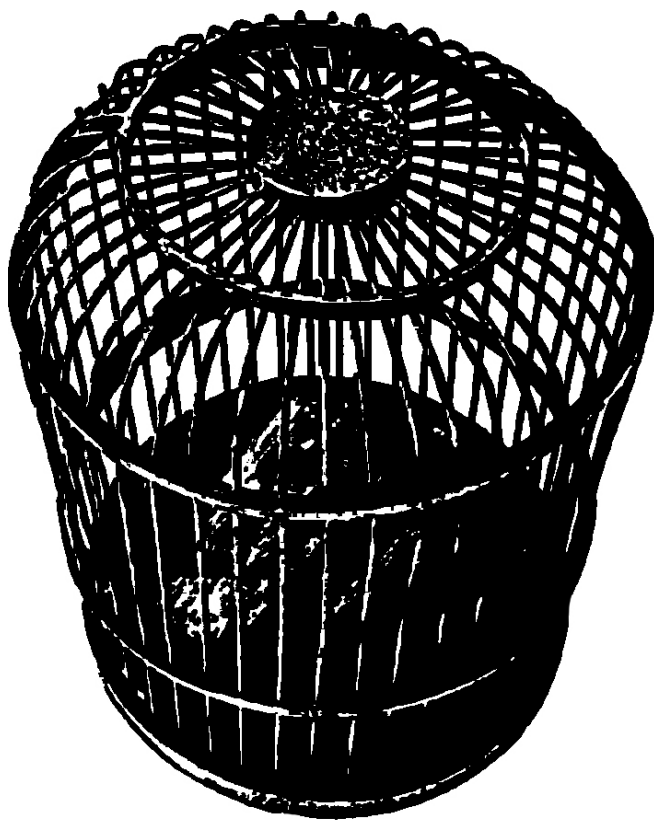
primera vez ahora, otros, que en ciertos casos repetí, en el camino que los trajo hasta las salas de El Vedado. Muchos, muchos más,

amén de no estar presentes, me sirven para pensar la «totalidad» de la escena cubana de hoy y no solo estos días tan teatrales de enero, si bien es este un objetivo siempre imposible.

En las páginas anteriores llamé la atención sobre las virtudes y las ausencias de las Jornadas en términos conceptuales y organizativos, lo que me releva de repeticiones, exceptuando la de mi firme apoyo a la realización futura de este evento.

Las Jornadas de Teatro Cubano cierran un bienio (2007-2008) de escasa calidad en los resultados artísticos de esta manifestación. Contados hechos han alcanzado probada relevancia e, incluso, algunas distinciones han ido a parar a desempeños que nunca lo habrían merecido en períodos anteriores. Las múltiples razones que me doy, junto con las apreciaciones de otros, para explicarme esa afirmación, rebasan esta breve nota; pero al menos arriesgaré ciertas observaciones.

Los espectáculos logran muy pocas veces cumplirse a sí mismos, que es el punto de partida de mi valoración, salvándome de aplicar una receta, propia o ajena, ante cada puesta en escena. Considero el equilibrio —aunque pudiera ser la asimetría si fuera



Puede ser que a ciertas personas les desagrade el joven dubitativo que presenta Fernando Pérez en *José Martí, el ojo del canario*. Otros, quizá se desconcierten cuando les sea imposible encontrar en este chiquillo cobarde y contemplativo al poeta excelso, al más generoso y preclaro de nuestros próceres. Pero, personalmente, lo primero que le agradezco a este drama biográfico-histórico, que no épico, el más reciente largometraje de ficción producido por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), es su capacidad para perfilar un personaje por supuesto imperfecto, atrapado en sus limitaciones, muchas veces incapaz de satisfacer las expectativas de su propia familia.

En su empeño por delinear algunas de las partes menos rutilantes del héroe, las vulnerabilidades de este hijo de vecino que Martí fue, pudo ser, debió haber sido, Fernando Pérez nos presenta a un ser humano con necesidades carnales o fisiológicas, alguien que durante toda la película exterioriza temores, se equivoca; pero termina asumiendo su destino excepcional. Fernando Pérez ha conseguido un espléndido retrato, comprensible, terrenal, humanísimo en tanto sombrío, que nos devuelve íntegra la nobleza del Apóstol.

La película gana en matices, y en capacidad para conquistar al espectador contemporáneo, en tanto se distancia del didactismo, la afectación y los excesos libresco o teatrales que suelen permear numerosas películas cubanas y latinoamericanas de época. Esta tendencia a la hagiografía y la exégesis ha sido con frecuencia la fórmula elegida por el audiovisual cubano cuando se trata de adaptar obras literarias prestigiosas, o de revalidar las acciones que marcaron la vida ilustre de aquellos que construyeron o dignificaron la nación.

Desde el título, y las primeras secuencias, se pone en claro que los códigos expresivos escogidos por el director-guionista, el fotógrafo (Raúl Pérez Ureta en una labor que si fuera única bastaría para haberle conferido el Premio Nacional de Cine) y el director de arte (Erick Grass en uno de sus más soberbios trabajos) se afilian al realismo y el naturalismo, y rehúyen tanto del pulimento típico del llamado *costume drama*, como de la epopeya rimbombante. Así, puede decirse que existen muy pocas películas cubanas que muestren la época colonial tan desarrapada, tenebrista y opresiva como se ve en esta película, en sintonía con el acercamiento medularmente desmitificador que se plantearon sus hacedores.

Desde la naturalidad como estilo, se muestra entonces el proceso iniciático de entender el mundo, con todos los miedos, incertidumbres, la inseguridad y las pequeñeces que enriquecieran el genuino y orgánico perfil de un hombre cuyo martirologio y trascendencia histórica se inician justo en el momento en que concluye la película. Me refiero al presidio político. Es decir, que Fernando Pérez, como Walter Salles en *Diarios de motocicleta*, se refiere más a las primeras experiencias, al inicio del camino que a los momentos de consagración del personaje histórico biografiado.

Fueron muchos los riesgos que lograron solventar los creadores de este proyecto. Vencieron los peligros, siempre acechantes, de que el vestuario de época pareciera disfraz y no ropa cotidiana, de que la imagen íntima, juvenil o doméstica de Martí distara océanos del ser estoico y consagrado sobre el cual cada cubano tiene una imagen nítida, y sobre todo se propusieron exaltar ciertas constantes que signan la niñez y adolescencia de la mayor parte de los seres humanos. De modo que, a través de este muchacho muchas veces abstraído y ausente, taciturno y melancólico, el filme está apelando al eterno adolescente que todos llevamos dentro: rebelde, cuestionador de los padres, informado, contradictorio, inseguro.

Además de reconocer que el filme venció los principales escollos que se alzaban ante un proyecto por encargo de la Televisión Española, de matriz eminentemente televisiva e historicista, críticos y espectadores pueden encontrar una creación afincada en la sutileza y la profesionalidad, digna sucesora de una creación autoral indiscutiblemente distinguida —la mayor parte del público y de los críticos

Martí eterno y excelso, en carne y hueso

Joel del Río

Ilustración: Alejandro Rodríguez

reconocen a Fernando Pérez entre los mejores cineastas latinoamericanos del presente—, además de que restaura la excelencia del cine histórico realizado en Cuba, dentro de una tradición donde se engastan clásicos como *Lucía*, *La primera carga al machete*, *La última cena*, *El otro Francisco*, *Cecilia* y *El siglo de las luces*.

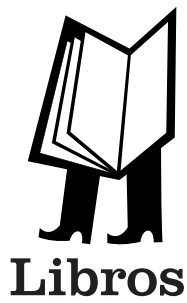
Fernando Pérez consiguió deshacer por completo la supuesta imposibilidad de que el audiovisual cubano biografiera admirablemente, desde la complejidad y la humanización de las efigies, a su Héroe Nacional, y nos presenta al aprendiz del libertador más que al prócer mismo, nos muestra a un ser en franco crecimiento y expansión, ni santificado ni estatuario ni mucho menos atrapado en las costumbres del remoto siglo XIX. Este Martí adolescente, escolar sencillo, muchacho común, tímido, casi prosaico, también aparece honrado por su inteligencia despierta, la aguda sensibilidad, el temperamento poético y el amor indoblegable a la libertad.

Debe decirse que el apogeo de las señales dirigidas a ganarse la empatía del público actual se perfila, en los dos últimos segmentos de los cuatro que conforman la película, cuando se desarrolla el conflicto principal del filme: la contradicción entre el iluminado, el adalid, el perseguidor de utopías estrelladas y los impostergables requerimientos domésticos de una familia numerosa y muy pobre. Y en tanto nos revela una versión plausible del Martí privado —porque del hombre público se sabe mucho más— *José Martí, el ojo del canario* comunica, ilustra y conmueve, además de entregarnos un retrato plausible de un ser humano libre, alguien que se impuso la tarea de luchar contra todo menoscabo que sufrieran la libertad y el derecho a pensar y a actuar sin hipocresía.

Los muy jóvenes y aptos Damián Rodríguez y Daniel Romero compartieron escenas con la reciedumbre casi operística de Broselianda Hernández y Rolando Brito, quienes encarnan a Leonor Pérez y Mariano Martí desde la absoluta solvencia de sus recursos histriónicos, y la emoción más interior que, evidentemente, les suscitó interpretar a un padre honrado pero autoritario, y a una madre amorosamente posesiva. Ambos se oponen a los propósitos patrióticos y emancipadores de su hijo, y apenas comprenden el afán de altura moral e intelectual que alienta al muchacho. De la contradicción entre los progenitores y el vástago saca la película sus mejores momentos dramáticos e histriónicos.

El rostro adolorido, elocuente del Martí de los grilletes y el presidio, acompañado por los acordes de «La Bayamesa» «rota», como la llaman Fernando Pérez y Edesio Alejandro —quien se vio precisado a reconstruir los sonidos y silencios de toda una época—, resultaba suficientemente emotiva como para solemnizar el epílogo de observaciones historicistas harto conocidas. Y todo ello me resulta doblemente abrumador cuando uno recuerda dos momentos extraordinariamente bien conseguidos y muy cercanos al final, dos fragmentos cercanos a lo magistral, cuando el padre y la madre, cada uno por su lado, visitan al joven confinado.

Aseguraba José Martí, en una carta escrita en 1881, que «cuando se tienen los ojos fijos en lo alto, ni zarzas ni guijarros distraen al viajador en su camino». A la película habrá que reconocerle el mérito de poner los ojos en la altura sin desconocer, en ningún momento, los tamaños obstáculos que pudieron entorpecer el paso del héroe. Y desde este punto de vista, el filme parece cuajado de referencias visuales y simbólicas pletóricas de sentido. *José Martí, el ojo del canario* es profunda y conmovedora, triunfa sobre todo a la hora de mostrar la vida humilde y cotidiana, al igual que *Suite Habana*. Quiso ser cubanísima, y comprometida con el destino de la familia y la nación, como *Madagascar* y *La vida es silbar*. Atiende a las facetas más comprensibles, usuales y vulnerables de sus personajes, al igual que *Clandestinos*, *Hello Hemingway* y *Madrigal*. Es, en fin, otra espléndida película de Fernando Pérez, *opus* personalísimo y valioso que se consagra no solo a destacar las palpitaciones iniciales de su joven protagonista, sino la respiración emancipadora de todo un país, el sentido de libertad y soberanía que inflama el pensamiento y la acción de los cubanos en todos los tiempos. ▀



Humano, excepcional, trascendente: Los recuerdos de Arcos Bergnes

Víctor Fowler

¿Qué hacer con las grandes figuras históricas, cómo se habla de ellas cuando murieron ya y se alejan en el tiempo? Para la teorización del género testimonial en Cuba ha devenido texto clásico la introducción del Che a su libro *Pasajes de la guerra revolucionaria*, donde recuerda episodios de la lucha del Ejército Rebelde contra las tropas de Batista; en particular el párrafo del prólogo en el que precisa los motivos por los que escribe y hace pública su versión de la historia: «Muchos sobrevivientes quedan de esta acción y cada uno de ellos está invitado a dejar también constancia de sus recuerdos para incorporarlos y completar mejor la historia. Solo pedimos que sea estrictamente veraz el narrador; que nunca para aclarar una posición personal o magnificarla o para simular haber estado en algún lugar, diga algo incorrecto. Pedimos que, después de escribir algunas cuartillas en la forma en que cada uno lo pueda, según su educación y su disposición, se haga una autocrítica lo más seria posible para quitar de allí toda palabra que no se refiera a un hecho estrictamente cierto, o en cuya certeza no tenga el autor una plena confianza. Por otra parte, con ese ánimo empezamos nuestros recuerdos».

De las varias proposiciones que para la memoria del pasado el párrafo contiene, me interesa destacar el hecho de que la historia es algo que debe ser completado mediante la narración de cada uno de sus participantes; lo que es lo mismo que distribuir el patrimonio de la verdad, de manera que nadie, ni siquiera las figuras supuestamente principales, posean el privilegio de elaborar relatos últimos. Junto con ello, la petición de veracidad estricta —según la cual las prohibiciones básicas serían magnificar o simular— es complementada por el realismo político de Guevara, a quien no se le esconde la debilidad humana de quien desea exponer el modo en que participó en el interior de algún evento histórico; por ello, el acto de escritura debe de ser continuado por otro de revisión al cual interesa menos el estilo que la fijación de verdad, de modo que esta memoria escrita del pasado es un ejercicio ético, una prueba.

La severidad general, de la voz —que habla al conjunto de los participantes en la gesta— vela el más importante detalle del prólogo: el hecho de estar dirigido, en primer lugar, a sus jefes, y de ahí la particular mención que de ellos se hace en el párrafo de apertura: «Desde hace tiempo, estábamos pensando en cómo hacer una historia de nuestra Revolución que englobara todos sus múltiples aspectos y facetas; muchas veces los jefes de la misma manifestaron —privada o públicamente— sus deseos de hacer esta historia, pero los trabajos son múltiples, van pasando los años y el recuerdo de la lucha insurreccional se va disolviendo en el pasado sin que se fijen claramente los hechos que ya pertenecen, incluso, a la historia de América».

Hay que entender esto en el contexto más amplio de lo que constituye tanto uno de los enigmas de la personalidad del Che, como

uno de sus mayores aportes a (y debate implícito con) la teoría marxista: el papel y características de los dirigentes revolucionarios. Para el Che, como expresara en «El cuadro, columna vertebral de la revolución» (texto publicado en la revista *Cuba Socialista* en septiembre 1962), es aquí donde se localiza la clave para la supervivencia y desarrollo de cualquier proyecto revolucionario, muy especialmente cuando se ha completado la toma del poder.

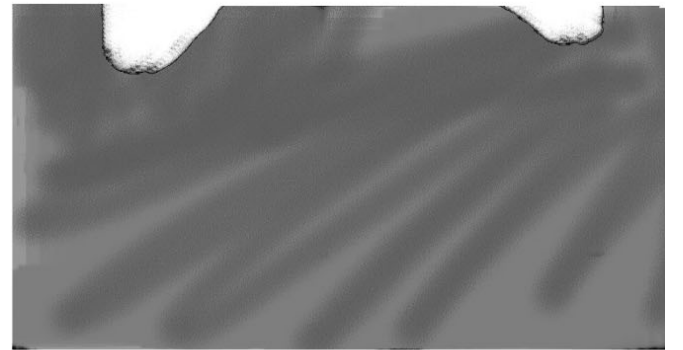
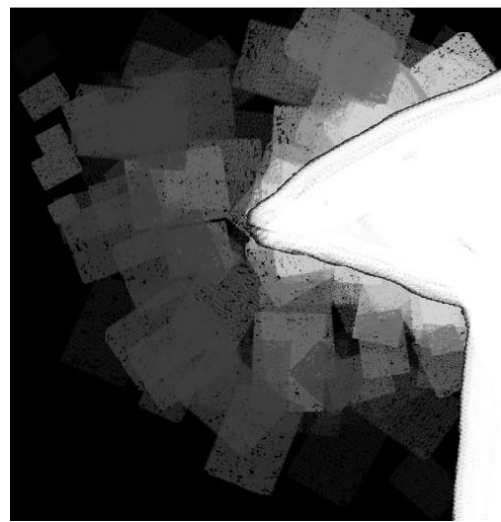
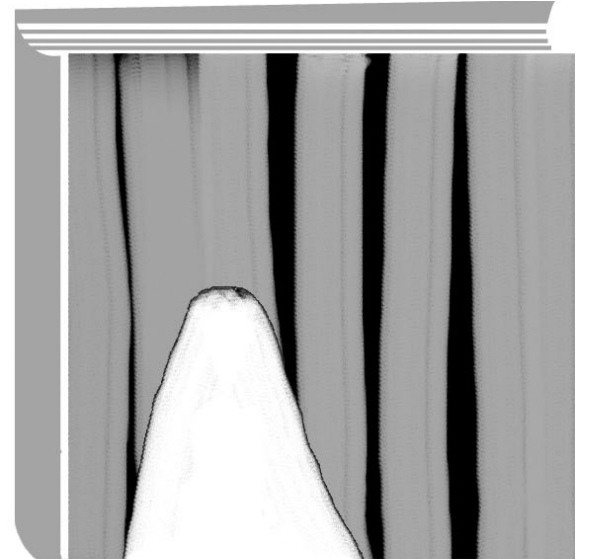
Según se lee en este texto, en la trilogía de tareas principales que toca a una revolución cumplir —«[...] en el aparato estatal, en la organización política y en todo el frente económico», especifica el texto— acaso la principal dificultad es la inexistencia de «cuadros» capaces de trabajar dentro del nuevo sistema; esto último, a los efectos de una quiebra del orden capitalista e instauración del socialismo es equivalente a la construcción de un nuevo mundo. En la teorización de Guevara, el elemento mínimo imprescindible para conseguirlo es ese cuadro al que, de manera sucinta, define como: «[...] un creador es un dirigente de alta estatura, un técnico de buen nivel político que puede, razonando dialécticamente, llevar adelante su sector de producción o desarrollar a la masa desde su puesto político de dirección».

El «razonamiento dialéctico» se refiere al hecho de que no se trata de ser el simple subordinado de una estructura de poder, sino alguien cuyo desarrollo político le permite, en lo que toca a la relación entre «grandes directivas» y «masas»: interpretar, hacerlas suyas y transmitir las como orientación. En este esquema la apelación a lo «creativo», correspondiente al modo en que la directiva es apropiada-transmitida y aplicada-desarrollada, solo es posible por la mediación del momento de razonamiento dialéctico que, a la vez, implica el debate interno con la directiva hasta alcanzar su entera comprensión; de esta manera la Revolución no es un proceso asimilable por mera empatía emocional, sino que obliga a un permanente y profundo proceso intelectual.

Con semejante contenido agónico —en el sentido original de la palabra griega *agón*, combate— la estancia en la Revolución, en primer grado para aquellos que son sus cuadros, equivale a una prueba permanente: de la directiva que emana del poder central —ante el cuadro y ante la masa—, del cuadro mismo ante sí y del



Ilustración: María Carla del Río



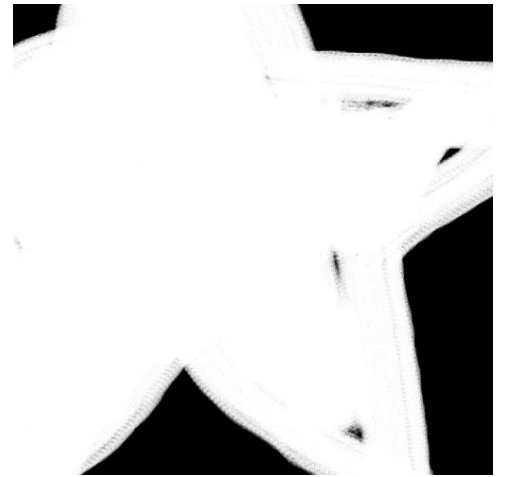
cuadro ante la masa. Este último movimiento —que Guevara define como: «[...] percibiendo además las manifestaciones que esta haga de sus deseos y sus motivaciones más íntimas»— es el que garantiza la señal de retorno de la directiva y únicamente puede ser realizado cuando el cuadro es un habitante de la masa que dirige, cuando no hay —y este es un leitmotiv de sus concepciones— «divorcio» entre ambas.

La reedición por la Editorial Ciencias Sociales de *Evocando al Che*, testimonio de Ángel Arcos Bergnes, quien trabajara cerca de Guevara en lo que fue, al inicio de la Revolución, el Ministerio de Industrias —un verdadero megaministerio según las estructuras de hoy—, es la oportunidad de revisar no pocos de estos temas. Sin necesidad de un estilo que resalte por la variedad de recursos literarios utilizados o por la densidad reflexiva del autor a partir del material que rememora, Arcos Bergnes consigue entregar a los lectores un volumen fascinante que,

junto con el hecho de haber sido testigo de lo que relata, tiene la ventaja de una estructura interna en la que los capítulos se fragmentan a su vez en múltiples anécdotas breves que hacen fácil la lectura. Solo dos, el 18 y el 19 —dedicados respectivamente a los aportes e iniciativas del Che ministro y a sus ideas acerca de cuestiones económicas, de control y de calidad— prescinden casi por entero de la anécdota y fueron elaborados mediante explicaciones de Arcos Bergnes sobre la estructura de aquel megaministerio y gracias a fragmentos de intervenciones del Che.

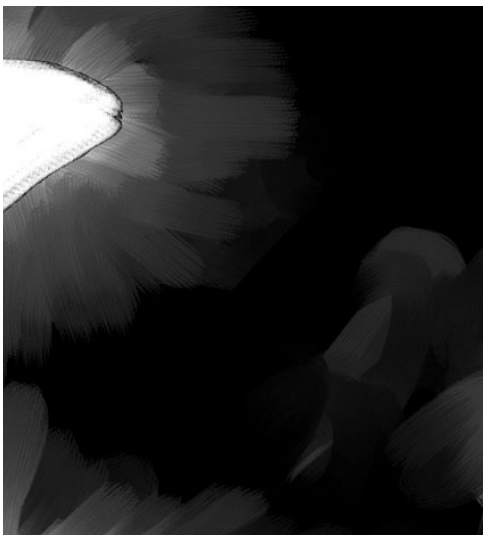
Si el procedimiento escogido nos brinda acceso a un Guevara que es compañero de trabajo, diríase que «normalizado», la intencionalidad de los recuerdos y la situación de contexto nos abren puertas al conocimiento de un revolucionario excepcional. Desde cualquier ángulo se trata, especialmente, de un ser humano que ríe, se equivoca, discute, juzga, premia, sanciona, analiza. Las claves

sobre el Che



de su pensamiento y acción son tan mínimas como claras y suficientes para adelantar en la construcción de mundos nuevos, dado que concentran todo lo inaceptable para los espacios donde la vida económica, social y política se basa en relaciones de explotación; en el mundo de Guevara el respeto por el otro —desposeído o disminuido— es tan absoluto que conduce a no desear nada para uno mismo y esta articulación constituye la guía de vida sobre todo para aquellos que mayores posibilidades tienen, por las condiciones especiales en las que desarrollan su tarea, de olvidar quiénes son, de dónde salieron o para qué están donde se encuentran. Este sector son los cuadros.

La necesidad del recuerdo permanente, que nos remite a la constancia de que las



revoluciones de signo socialista se hacen para facilitar el ingreso hacia lo humano del otro desposeído o humillado, se traduce en la práctica de una autorrevisión —también permanente— de la postura propia; pero autorrevisar no es solo, según acciones de control, llevar cuenta de si el encargo asignado fue mejor cumplido o no, sino fomentar el análisis de este y de mi actitud ante él (de ahí la importancia de los instantes de «razonamiento dialéctico» y de «creatividad»).

Como complemento de lo anterior, el proceso solo cierra su ciclo en esa comprobación última que es el habitar, de la tarea o idea y del propio cuadro, en el interior de la masa por cuya continua humanización trabaja; mas esto no puede ser alcanzado desde una posición externa, que finalmente remitiría a la función de la «orden» en los regímenes de explotación, sino que exige del cuadro un *plus* de entrega. Ese *plus* que en términos prácticos es sacrificio y dolor, al ir posibilitando lo que antes se consideraba excepcional, transforma el accionar y la vida íntegra del cuadro en un espejo donde la masa presenciara, sin intermediario, las potencialidades que posee sin saber y el espacio de nueva sociabilidad que pudiera fabricar. De ahí la insistencia de Guevara en potenciar el «trabajo voluntario» y en ser trabajador de base en estas ocasiones de entrega de sí, que no busca retribución monetaria y marcan el límite en el que las relaciones de producción

capitalistas, obligadas a comprar el trabajo (y en consecuencia a alienarlo, borrándole todo rasgo de solidaridad) no pueden siquiera aspirar.

Junto con lo anterior, puesto que es este el punto más sorprendente de colisión entre pasado y futuro, tiene que ser donde mayor agudeza enseñen el realismo y desarrollo político del cuadro; por tales motivos, para Guevara, el trabajo voluntario «tenía» que estar basado en un irrestricto principio de voluntariedad y de ningún modo se podía mentir en él (al convocarlo donde o cuando no hiciera falta, falsificar cifras o no asistir los cuadros). A fin de cuentas, iba a ser el espacio privilegiado donde las masas populares verían lo que antes solo tenía sentido como parte de las fantasías de venganza típicas de los dominados: al jefe trabajando sin el beneficio de la distinción, en las mismas condiciones del obrero, sin ego.

Acostumbrados como estamos a las imágenes del Che en estas ocasiones perdemos el detalle principal, que Arcos Bergnes nos recuerda, y esta es la actitud con la que enfrentaba estos momentos, el hecho de que preguntaba minuciosamente las características técnicas de lo que debía hacer; pues no se trataba de simplemente mostrar a las masas (y, en general, al mundo) que en la Revolución Cubana los jefes también trabajaban en la base, sino de realmente respetar el trabajo y hacerlo en la misma dimensión de entrega a la que el proceso productivo obliga al trabajador.

Esto explica el rechazo del Che a que sus participaciones en trabajos voluntarios se convirtiesen en acontecimientos mediáticos, y enlaza con anécdotas en las que sorprende su negativa a aceptar lo que consideraba protección excesiva de los órganos de Seguridad, la reprimenda a algún administrador que le entrega un regalo especial o la atmósfera de austeridad en la que se desarrollaban las reuniones de alto nivel que narra Arcos Bergnes. En la misma dimensión en la que el cuadro se entrega, se brinda como ejemplo mediante la realización de lo que se creyera imposible, precisa del desapego crítico que impida integrar como «gusto» semejante dar de sí, pues tal placer empuja al ego hacia el amor al cargo más que a la tarea, a la complacencia con la voz propia más que a escuchar a las masas, y termina divorciándolo del entorno y del proyecto.

La asombrosa manera con la que el Che lidió con aquellos subordinados que sucumbieron a las tentaciones del poder es contada por Arcos Bergnes en uno de los capítulos más descolantes del libro, el referido al campamento de castigo de Guanahacabibes, establecido por el Che para —mediante el trabajo y según estricta voluntariedad de los «castigados»— enfrentar al sancionado con su falta y recuperarlo como revolucionario en la misma posición que ocupara en el instante del error.

Arcos Bergnes brinda su visión de Guevara como cuadro modélico que combina lo excepcional y lo simplemente humano en el devenir de una situación trascendente. A veces como actor de un episodio chusco, como cuando los escoltas se quejan del mal olor de los pedos del perro del Che; otras, como

cuando maneja una avioneta entre nubes, aventurándose en un riesgo innecesario; una tercera vez interviniendo en una disputa administrativa de ponzoñoso matiz político, para deshacer un acto donde oportunismo y extremismo se daban la mano. Siente nostalgia de los días de juventud; pega la espalda a la pared mientras lee; sentado, para que la incomodidad estorbe el sueño; insiste en su concepción del ejemplo personal del cuadro como elemento dinamizador de las reacciones de la masa; impulsa el movimiento emulativo y estimula las mejores cualidades en quienes se le subordinan; o soporta, según el autor del libro, una de las más terribles e hirientes bromas que alguien pueda imaginar.

Camino a un trabajo voluntario, una mañana de frío, abandona el auto y sube junto con los obreros a la cama del camión que los conduce; mientras está en otro se disgusta cuando descubre que le han creado condiciones especiales para que no se vea obligado a hacer grandes esfuerzos. Controla la disciplina, brinda lecciones éticas, estudia para poder entender el sector que dirige e introduce la evaluación psicológica como complemento en la selección de cuadros. Es múltiple, poco menos que total, mas no para asfixiar, sino para desarrollar.

Las varias veces en las que Arcos Bergnes se refiere a la extensión y complejidad del proceso según el cual una economía capitalista, de múltiples productores aislados —desde la fábrica hasta el diminuto «chinchal» individual, a los cuales solo el mercado es quien organiza y controla— debe ser reestructurada y reconectada bajo nuevos parámetros, da la clave de lo que significa construir el mundo nuevo. La transformación productiva, esencialmente mental, según la cual las relaciones de dominación y competencia deben ser sustituidas por otras nuevas de emulación y colaboración al servicio de objetivos comunes.

Creo que en ningún otro sitio he visto un documento que, pese a no ser esta su intención principal, permita reconstruir dicho camino con el espíritu de un relato de aventuras; tal es la infiltración de la sustancia épica en la vida de esos hombres, dirigentes y trabajadores de aquel Ministerio de

Industrias, acerca de los cuales Arcos Bergnes nos regala detalles y que acaban por sernos también ellos tan familiares como el Che. Semejante apertura del campo de visión, uno de los grandes méritos de estos recuerdos, atraviesa cada página de modo que —por encima de la grandeza de los hombres o la magnitud de la tarea— es la época la que se manifiesta como trascendental y ello a partir de la recolección de centenares de detalles mínimos y de la puesta en escena del entusiasmo de infinidad de seres anónimos que adivinamos presentes durante las anécdotas, motivándolas o recibiendo sus consecuencias.

Hay una suerte de sinergia entre los elementos, un combate, una voluntad que lentamente confluye, construida con esfuerzo, y es encauzada hacia las acciones de cambio; de ahí la importancia medular del cuadro, así como el hecho de que estos conducen a la masa, la transforman, al tiempo que se transforman a sí mismos. Semejante proceso, cuyas condicionantes mínimas son la comprensión del sacrificio («razón»), de su direccionalidad («profundidad política»), la disciplina, la comunicación con la masa («centralismo democrático») y la voluntad de verdad (muy especialmente del cuadro dentro del aparato), están presentes en cada una de las páginas del libro.

La principal pregunta que deriva de todo esto tiene que ver con el tiempo, pues no en vano ha pasado casi medio siglo desde las historias que aquí son recordadas y una memoria política está obligada a confrontar sus resultados; dicho de otro modo, la visitación a la épica del nacimiento de un mundo no es únicamente un acto de nostalgia, sino que apela a la razón cuando se le inserta en la realidad presente de aquello que se intentó conseguir. Desde este ángulo, el momento de cierre para un volumen de memorias políticas tiene lugar cuando estas introducen un enfoque comparativo con aquel presente en el que fueron escritas y desde allí se abren al futuro del proceso o destino grupal o social que, al retratar en un punto, han impugnado o acreditado como justo.

En este sentido, mediante la sumatoria de comentarios y pequeñas historias, Arcos Bergnes nos entrega una determinada imagen del Che a la vez viva e interesada; su intencionalidad o consecuencia es radicalmente política, necesitada de debate, porque la reunión de memorias nunca es un acto de ingenuidad, sino cargado, marcado. Si esto es así, la figura de este interlocutor dialógico que Arcos Bergnes conservó es regresado para que participe del presente e intervenga con aquellas mismas potencialidades que demostrara mientras vivió; dicho de otro modo, si el realismo político del Che nos obliga a aceptar que la Revolución, en su estado actual, tiene que enfrentar su propio desgaste o insuficiencias, la multidimensionalidad y el ideario que revelan las anécdotas e ideas recogidas en el libro son al mismo tiempo respuesta e intervención.

De este modo, la lectura obliga a ir más lejos que el disfrute pasivo. ■

Arcos Bergnes, Ángel: *Evocando al Che*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2009.





Mezcla

Las puertas están abiertas

Joaquín Borges-Triana

Pablo Menéndez es uno de esos músicos a los que se le puede aplicar aquello de que más sabe el diablo por viejo que por diablo. No se trata de que sea un venerable anciano, pero ya tiene una experiencia de treintitantos años sobre el escenario. Vale recordar su tránsito por agrupaciones tan importantes como el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, Sonido Contemporáneo y Síntesis, todos verdaderos talleres de creación artística.

Con lo aprendido en dichos ensambles, a comienzos de los 80 optó por fundar Mezcla, un proyecto destinado a dar rienda suelta a sus propias inquietudes autorales e interpretativas y que, como su nombre indica, se creó con la intención de apostar por la fusión de géneros y estilos. Penosamente, aunque la banda no ha dejado de estar activa en ningún momento, de entonces acá su discografía ha sido en extremo reducida y lo que todavía resulta peor, muy mal distribuida, en particular dentro de nuestro país.

Pese al problema antes aludido, en la memoria de los amantes de la música popular, entre nosotros, permanecen nítidas sus interpretaciones de temas como «Aquí cualquiera tiene», «Nacidos del fuego», «Homenaje a Raúl Lima» o «Cuando se vaya la luz», piezas no solo compuestas por integrantes del grupo, sino escogidas entre el repertorio de distintos cantautores y que son versionadas de acuerdo con el modo en que Mezcla asume el hecho sonoro.

En ese sentido, habría que decir que si bien lo híbrido ha protagonizado las distintas producciones de la tropa de Pablo Menéndez, el formato utilizado ha sido el de las bandas de rock, con un protagonismo de la guitarra eléctrica ejecutada por el director de la agrupación. Curiosamente, en su producción discográfica titulada *Las puertas están abiertas*, hay un cambio en la concepción tímbrica que había predominado en las dos décadas pasadas, pues a la labor frontal de la guitarra se añade una cuerda de metales.

En la nueva sonoridad que propone el ensamble, también se denota el abandono para este CD de las composiciones enmarcadas en los parámetros de la música popular de concierto y una mayor aproximación a lo bailable, claro que con una selección de piezas en las que se impone el buen gusto.

El fonograma se inicia con una rumba que, dicho sea de paso, es el género que señorea a lo largo de toda la grabación. «Rumbas a puertas abiertas» es una composición del percusionista y vocalista Octavio Rodríguez, y su arreglo me hace evocar al desaparecido Sonido Contemporáneo. En el tema hay unos muy llamativos pasajes de la cuerda de metales y un par de logrados solos, a cargo de Pablo Menéndez a la guitarra y del trompetista

Mayquel González, los cuales tienen el respaldo de una percusión a todo dar. Sigue a continuación un delicioso chachachá de Gerardo Alfonso y que responde al título de «Lo que me amarra aquí», de nuevo con protagonismo de la trompeta de Mayquel. En el tercer corte, «Guaguancó a todos los barrios/rap de Belén», que cuenta con la intervención como invitado de Coco Freeman, su intro y estructura morfológica, en general, hacen evocar los trabajos del Conjunto de Chapotín, lo que con un toque de contemporaneidad aportado en particular por la intervención de las raperas del ya desaparecido grupo Instinto, que en el fragmento que les corresponde corroboraban sus muchas posibilidades para el canto.

El espíritu festivo predominante en el CD no decae tampoco en «Navegando», una creación del holguinero Julián Gutiérrez, pianista de Mezcla en el momento en que se registró este material. Vienen después un par de cortes que, si bien corresponden a una etapa anterior de la banda, no habían salido en anteriores discos y están grabados por una alineación distinta a la que realiza *Las puertas están abiertas*. Trátase de «Yo solo hablo de amor» (Erick Sánchez), en el que hay dos notables solos de los hermanos Yosvany y Yoel Terry, en saxo y flauta, respectivamente, y «Ya ves, como el primer día», un viejo tema de José Antonio Acosta (otrora bajista de la formación) y que aquí tiene el aporte de los trombones de los Van Van y las improvisaciones de Pedrito Calvo en la voz y de Yoel en la flauta.

«Desaliento, odio y frenesí», original de Gerardo Alfonso, representa un cambio de aire hacia una atmósfera más tranquila y relajada. El solo de Pablo en una guitarra acústica con cuerdas metálicas posee una excelente dicción y un fraseo con mucho sentimiento.

Si descontamos una suerte de *bonus track* o segmento realizado solo con la percusión y voces procesadas con efectos, que interpretan un texto en *spanglish*, suerte de jocosa broma, el álbum concluye con la sabrosa rumba «Lenguasá», de Lázaro Rizo, en la que el trompetista Roberto García se lleva las palmas.

Un balance del fonograma apunta a que como producción es un disco equilibrado, quizá demasiado breve en su duración, pero que cumple los objetivos para los que está concebido. De seguro, alguien acostumbrado a otras propuestas de la agrupación eche de menos piezas cercanas al rock y a la música popular de concierto. Empero, en el trabajo aquí reseñado Pablo y Mezcla apostaron por la «gozadera» y, de veras, no les salió mal. ▀

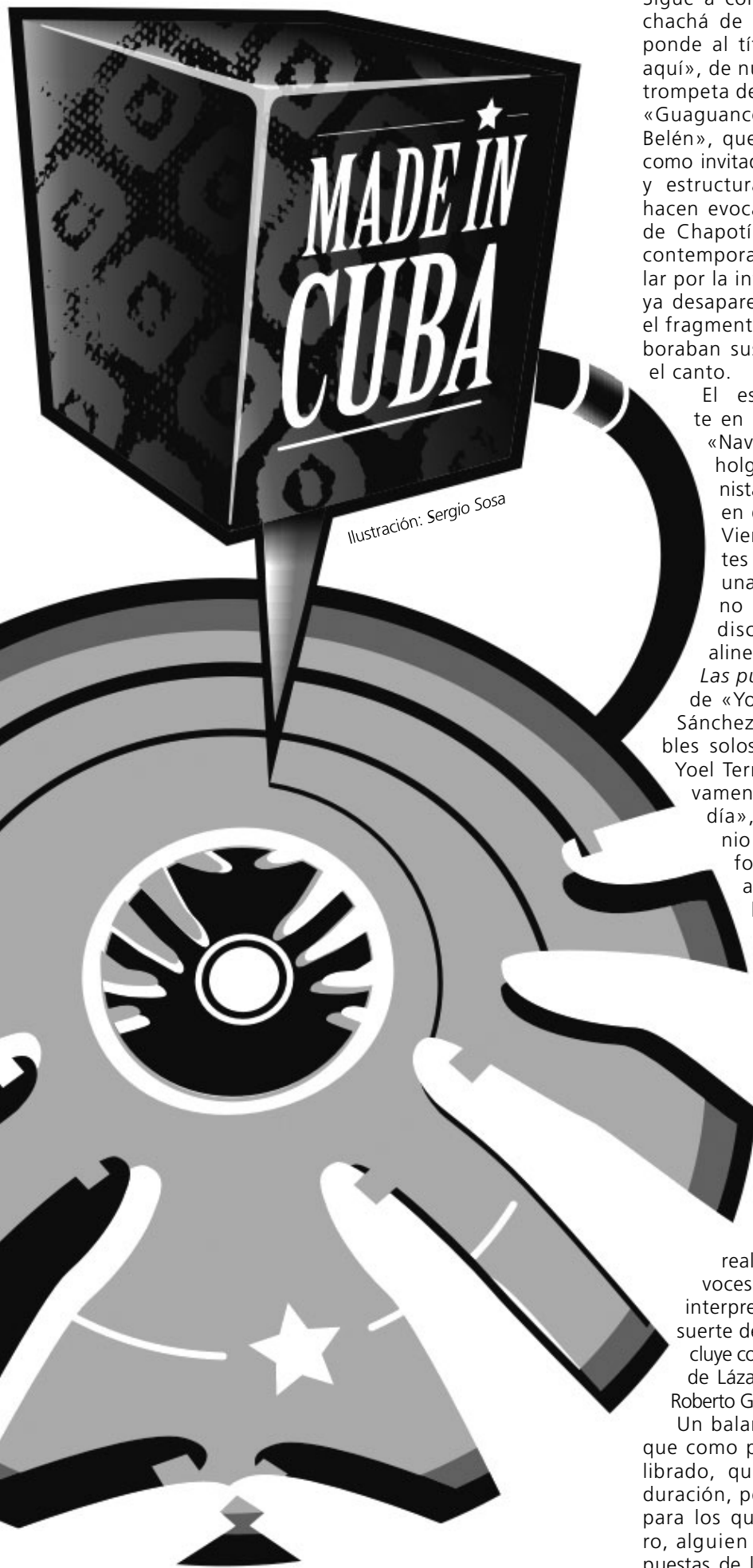


Ilustración: Sergio Sosa



No era un aire desligado, no se nadaba en el aire. Nos olvidábamos del límite de su color, hasta parecer arena indivisible que la respiración trabajosamente dejaba pasar. Llovía, llovía más, y entre lluvia y lluvia lograba imponerse un aire mojado, que aislaba, que hacía que nos enredásemos en las columnas, o que mirásemos a los hombres iguales que pasaban a nuestro lado durante muchos días y en muchos cuerpos distintos. Hubo una pausa que fue aprovechada por Luis Keeler, para dirigirse a la escuela apresurando el paso, no obstante se detuvo para contemplar cómo el agua lentísima recorriendo las letras de un escudo que anunciaba una joyería había recurvado hacia la última letra, pareciendo que allí se estancaba, adquiría después una tonalidad verde cansado, se replegaba, giraba asustada, sin querer bordear el contorno del escudo, donde tendría que esperar que la brisa se dirigiese —podía también coger otro rumbo— directamente al escudo, cuyas letras desmemoriadas surgían ya con esfuerzo, ante la nivelación impuesta por la brisa y por las lluvias, y por último la gota después de recorrer las murallas y los desiertos desdibujados del escudo saltaba desapareciendo.

Armando Sotomayor había aprovechado también la pausa colocada entre las lluvias, para dirigirse al colegio, que ofrecía un aspecto deslustrado, como si la voz de los profesores hubiera ido formando una costra húmeda que separaba la pared de las miradas. El recuerdo de la lluvia y del agua enfermiza que saltaba de las casas al suelo azafrañado, donde se iba borrando, como si la suela de los zapatos limpiase las caras inverosímiles grabadas sobre el asfalto blanduzco. Era como si una idea se dirigiese recta a adivinar el objeto enfrentado, y al encontrar las paredes, verde, amarillo-escamoso, del colegio, saltase al mar para borrarse a sí misma.

Luis y Armando se miraron. Armando observó que al mismo tiempo que ya empezaba a sentir la humedad del agua evaporándose de su chaqueta azul oscuro, con rayas blancas, desde lejos grises, vio como también asomaban con nuevos colores que se secaban lentamente, como después de pensarlo mucho, dejando en las paredes mareadas, patas de moscas, caras viejas, casi resquebrajadas.

Armando ya no miraba las paredes húmedas, mareadas, como si la lluvia se hubiese entretenido

en extender sobre las paredes piel estirada de gamo, soplado estrellas, trazando una esfumada cartografía sideral. Los ojos de Armando giraron lentamente, los dejó caer sobre Luis que llegaba. Sin saludarlo le dijo: No entremos, en el malecón las olas están furiosas, quiero verlas.

Luis, más joven, alegre por la primera palabra de Armando, lo saludó primero con alegría disimulada, después rápidamente respondió: Vamos.

La humedad persistía, se notaba más que en los zapatos húmedos, en el sudor de la cara de Luis. La última gota se demoraba en el escudo de la joyería, hasta que al fin caía tan rápidamente que la absorción de la tierra daba un grito. Luis parecía fijarse en el peligro de la próxima lluvia, en la disculpa que daría en su casa si sus padres descubrían el improvisado paseo. Aunque cualquier pregunta de Armando fuese demasiado brusca, no se fijaba en la cara de él, como quien goza la presencia de un espejo empañado o se imagina muy espesa la atmósfera lunar o demora la papilla de puré en la lengua. La emoción de escaparse del colegio tenía demasiada importancia para dirigir su mirada a la cara de Armando, aunque es casi seguro que la fijase en sus ojos. Sin embargo, cada palabra de este era una mirada, hasta casi pensaríamos que hablaba para encontrar en los ojos de Luis la colmación de sus palabras, más que necesaria respuesta.

No deberíamos, pensaba, nada más que ir al colegio por la mañana, todo lo demás sobra. Es cierto que las mañanas casi siempre son húmedas, que ablandan las cosas, que inutilizan las palabras. Cuando veo venir a mi tía, oleaginosa blancura y humedad de la mañana, con los ojos pinchados, con la ropa bruscamente lanzada contra el cuerpo inmóvil, me parece que la veo llegar montando en una vaca y descendiendo muy lentamente —como si quitásemos paños sudorosos de una estatua de yeso— del globo de la mañana. La contemplación del café con leche mañanero produce una voluptuosidad dividida, que se convierte en poca cosa cuando los garzones van penetrando en las academias. Un sabor espeso va penetrando por cada uno de los poros que se resisten, una paloma muere al chocar con la columna de humo de un cigarro, las aguas algosas van alzando el cadáver de un marinero ciego que deja caer pesadamente las manos, ostentando en las narices tatuadas el esfuerzo por querer sobrevivir en aquellas aguas espesadas por las salivas y por los papeles mojados.

Habían llegado ya al lugar esperado, las olas entraban por la mirada, luego se producía una desesperada oquedad ocupada rápidamente por las nubes. El paisaje estrenaba una apariencia distinta frente al estilo o la manera distinta de las miradas. Las olas saltaban aceradas alrededor de un puño que les prestaba un esqueleto férreo y algoso. Se formaba el público que sobra siempre en las ciudades para bostezar en los incendios, para encender un quinqué en las inundaciones. Luis y Armando habían llegado frente a las olas un tanto desmemoriados, aquello parecía no ser su finalidad. Momentáneamente había servido, pero les golpeaba un secreto más escurridizo. Las huidas del colegio son el grito interior de una crisis, de algo que abandonamos, de una piel que ya no nos disculpa. Habían perdido una tarde de colegio, ahora dejaban caer las manos, ladeaban un poco la cabeza, todos corrían y Luis se dejaba mojar los zapatos sin levantar la mirada de la próxima ola. Comprendía que el día era gris, que se habían fugado de la escuela, que Armando estaba a su lado ocupando un espacio maravilloso, doblemente cerrado,

espacio rítmico, pues de vez en cuando se llevaba la mano a los cabellos como para obligarlos a mantener una postura irreal, movediza. Los cabellos le desobedecían, huían, como si aquel no fuese el sitio indicado para su sueño, rehusando el dominio de la mano que no reconocían como suya. Luis adivinaba que unas cuantas gotas eran poca cosa para sus zapatos. No había oído los gritos, los menudos papeles blanquíssimos que al huir le tiraban a la ola, que cortés volvía después a olvidar y a recogerlos. La curvatura de las olas, la grosera asimilación de la ola por otra ola producía una onda de vapores exenta de recuerdos. Como si las nubes se fuesen extendiendo entre ellos y convirtiesen a los niños fugados en unos archipiélagos húmedos. Un barco los golpea suavemente y se ve lentamente rechazado por las manecillas de un reloj. Cambiaron de rumbo, la finalidad que los había unido se perdía invisiblemente. Se iban a mantener más tensas y secretas las palabras que los enlazaban. Los dos se fueron replegando, ignorándose. Se alejaban de las olas creyendo que cansadas de estilizar el litoral se perderían en una aventura más comprometedor. Más que ver las olas las habían adivinado entrando en la atmósfera acuosa que desalojaban, les llegaba un ruido lejano, una ola empujaba a la otra, impulsando curvados sonidos que se adelgazaban para penetrar en la bahía algodonosa de los oídos. Ya habían decidido pasear. La incitación primera se había convertido en el tedio llevadero del tener que pasear. Armando se fijaba en uno de los dos botones que se apartaban de la coloración azul con rayas blancas del traje de Luis, invariablemente uno le parecía distinto, después empezaba el nuevo agrado descubriendo que los dos eran iguales. Ya no esperaba la próxima ola, sino la cambiante atracción de los botones azulosos, iguales, desiguales, aparecían, se sumergían. La ola que se tendía, después la fijeza de uno de los botones, el otro era tan improbable. La mirada humedecida alargaba peces asfaltados. Era como si una grulla, ave blanda, fuese absorbida por el asfalto exigente que podía lucir así su nueva marca de grulla asfaltada. Todo tan diluido que no se diría la grulla escudo sobre el asfalto, como aquel que demoraba la última gota en el anuncio de la joyería. Luis se estremeció, como si hubiese chocado con una nube o como si se hubiese despertado. Se oyó una voz más espesa, menos infiltrada de humedad. Se sintió aterrorizado como cuando nos enteramos que el escarso, pescado exquisito, solo tiene los intestinos comestibles. Luis sentía la humedad invisible en su paseo con Armando. Ningún punto fijo podía obligarlo, cualquier línea clarea-dora era tan alargada que moría en el agua electrizada.

Verde de luna palustre, adivinando verdor de juncos enlunados. Había surgido Carlos —la obligación con el nombre, la esclavitud a la línea y al punto—, mayor que Armando, diciéndole imperiosamente, era esa la palabra que Luis no decía, pero que sentía, pero que oía desgarrándole: ¿No habíamos quedado en ir al cine? Todavía podemos ir. Armando, secamente, sin mirar a Luis, que ha tomado una figura insignificante, le dice: Adiós, me voy. Secamente, sin la mirada decisiva, sin intentar por última vez discriminar el colorido de los botones de su chaqueta azul con rayas blancas. Nuevos pájaros nevados dejan caer sus picos sobre las mandolinas que silabeaban numeradas elegías. El sueño se va espesando en el recuerdo de aquella última ola que definitivamente se marmolizó. La ola es el monstruo que busca el tazón de alabastro cuando dos

FUGADO

José Lezama Lima

S

manos viajeras deciden desembarcar a la misma hora.

Siguió con la mirada la curva de los paredones, que parecían inútiles, pues las olas desmemoriadas se detenían en un punto prefijado, trazado en el vértice de la ola y de la gaviota. Vio también cómo su brazo giraba, se perdía, hasta que adormecido lentamente se iba curvando, obligado por el girar de las gaviotas que trazaban círculos invisibles, no tan invisibles, pues al querer extender el brazo sentía las picadas de los peces-arañas, y al alzar los ojos veía a la gaviota esconderse en un punto geométrico, o entrar como flecha albina en un gran globo de cristal soplado. Ya no podía aislar el recuerdo de los peces-arañas, ni el brazo lentamente curvado de la mansa compasión de las gaviotas. No podía aislar en su cajita de níquel como los fósforos de las agujas. Ni el libro de las preguntas de las respuestas madre-selvas, de los grupos de corales, de las más podridas anémonas. Las nubes se abrían rápidamente mostrando el castillo que se desangraba. Las nubes destetadas hacían un poco más rosado el nácar de aquella agonía. Siguiendo las vueltas de las gaviotas aparecían una docena de adolescentes ocultando en las arenas sus flautas cremosas, dejando en recuerdo sus orejas enterradas. En el centro de la pecera se ven flotar, diminutos, otra docena de guerreros romanos.

Se sentó en el muro, el agua ya no rebotaba en las piedras. Se dirigía a los oídos con pasos secretos, rebotando contra el castillo, sin timbre o lebril que partiesen aquella humedad, que avivasen la oportunidad de aquel secreto oleaje. Vio como la uniformidad marina se abría en un remolino somnoliento, vislumbró un alga verde cansado, gris perla, adivinanza congelada, secreto que fluye. Llegaba una olita, fabricada por los juncos tejidos, guiada tan solo por el ruido que forman los peces al virarse para pellizcarse el cuello; parecía que avisada el alga, ya empezaba a oír su nombre indistinto, iba a incrustarse en la piedra. Insatisfecho momento y el alga diferenciada, un tanto mareada, volvía a ocupar el mismo sitio. Luis Keeler sintió la fijeza del alga, sintió también su carrera invisible hacia el paredón musgoso. Quedando así el alga, como una corona que desciende hasta la raíz del castillo que se desangra sobre el río. El alga clamaba por la monarquía del sueño interminable. Entre los pasos de la codorniz y la raíz del castillo, la fotografía tomada a la sombra del húmedo ruido y a la ligereza, podía garantizar el surgimiento de las algas diferenciadas.

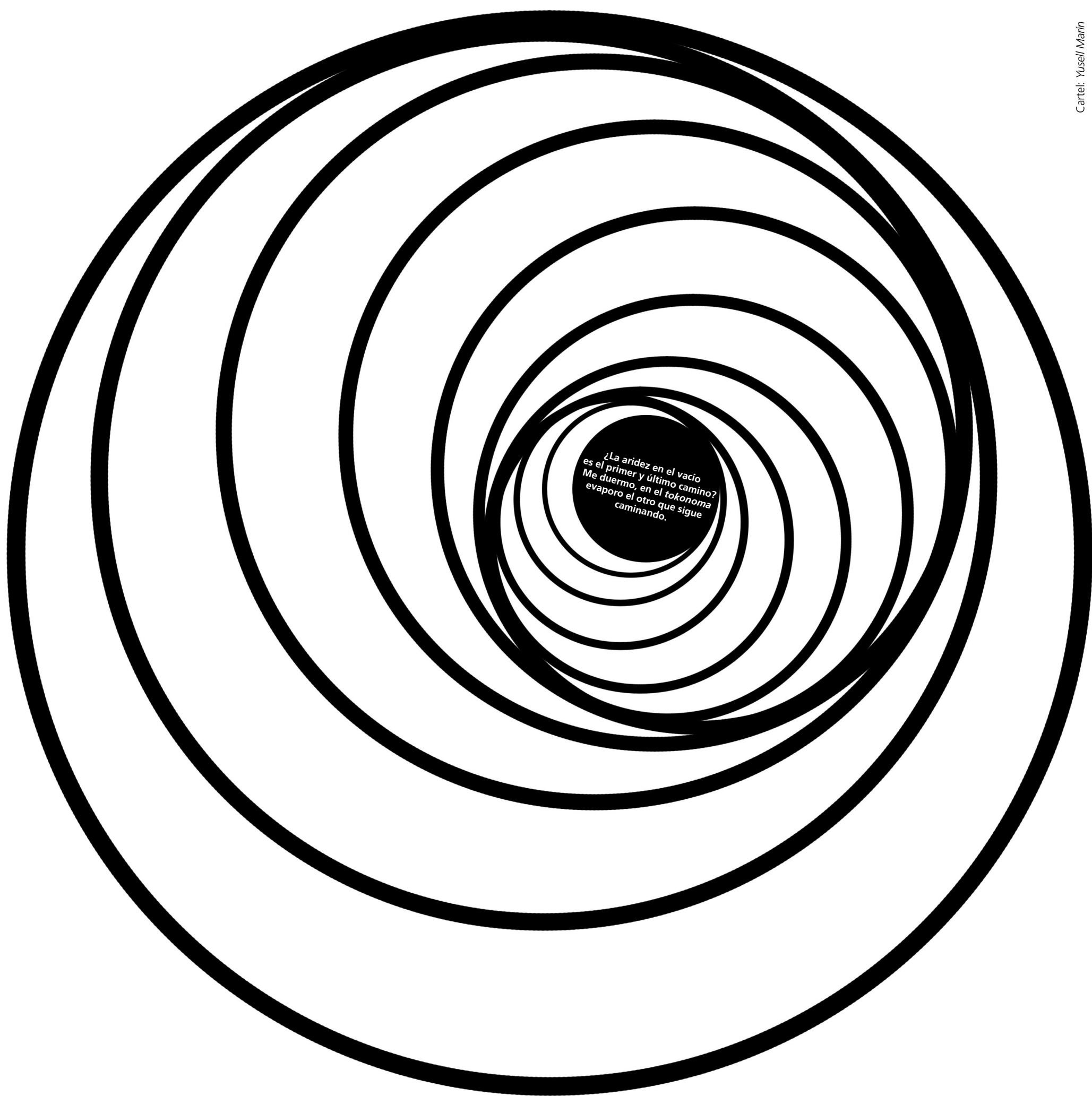
Cuando el alga rebotó por última vez contra la piedra ablandada, Luis Keeler se fue hundiendo en el sueño. Un sueño blando, rodeado de algas, algodones, de manos que tocan blandamente un saco de arena y de puntillas. Cartas persas, las codornices de servicios domésticos, las peceras volcadas después del crimen. En su afán de buscar la última palabra y el nivel del sueño la codorniz tiraba desesperadamente de los labios. En el paraíso el agua corría de nuevo y se fabrica el cielo. La línea del paredón se alargaba, y él fue también estirando, adelgazando. Sintió que el pensamiento se le escapaba como había sentido los pasos de la codorniz, para ocupar el centro de aquella alga nombrada, diferente, que podía ostentar su orgullo y sus voluntarios paseos. El tacto insatisfecho ya no podía prolongarse en la mirada o en aquel último fragmento de sus labios. Espeso sueño como de quien pudiese hablar con la boca llena de agua. Absolutista alga que separaba el cristal de la divagación de los recuerdos y de las nubes.



Ilustración: Anabel Alfonso

Trasapó una línea marinera, que había sido trazada por los juncos antes de convertirse en pájaromoscas. La última se extendió por el cuerpo de Luis Keeler, quedando también adormecida en la arborescencia de sus nervios. Uno de sus ojos, traspasando el globo de porcelana, que había sido traído junto con el taladro de los granates, se fijó en la punta del dedo de un bandoleiro agilísimo. Triunfó, una ruedecilla recorría la distancia que separaba la mirada del objeto ceniciento.

Después el otro ojo se fijó en la condecoración dejada por el carapacho de las aguas quemantes, de las lavas y de los punzones. Puesto ya de pie, todas las algas huidas y borrado el límite de los paredones, la noche le empapaba las entrañas, creciendo como un árbol que sacude la tinta de sus ramas. Hubiera sido decoroso dar un grito, pero en aquel momento se vaciaba la jaula de los cines y de la vida clamante de las algas había surgido un absoluto sistema de iluminación. Dar un grito le hubiera costado partirse un pie o adivinar los últimos cabeceos de las algas o cómo circula la sangre en los granates. ▀



¿La aridez en el vacío
es el primer y último camino?
Me duermo, en el *tokonoma*
evaporo el otro que sigue
caminando.

La Jiribilla

9no. aniversario