

INTI: Revista de literatura hispánica

Number 59
Cuba: Cien Años de Alejo Carpentier

Article 1

2004

INTI Número 59-60 (Primavera-Otoño 2004)

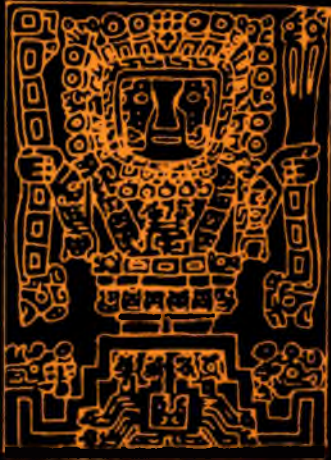
Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 2004) "*INTI* Número 59-60 (Primavera-Otoño 2004)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 59, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss59/1>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



INTI

Revista de Literatura
Hispanica

Cuba: Cien Años de Alejo Carpentier



Tomás Barceló Cuesta, "La bandera"

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques.

Como *INTI* depende totalmente de suscripciones sólo se publicarán los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. En caso de no ser aceptados, sólo se devolverá el original y diskette si el autor envía sobre estampillado. Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados.

INTI se publica dos veces al año (primavera y otoño). Los trabajos deben ser enviados en diskette de Macintosh Microsoft Word versión 3.0 en adelante con dos copias mecanografiadas y una breve nota biobibliográfica a: *INTI*, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, USA.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Las notas deben consignarse al final del artículo según las normas de *The MLA Handbook for Writers*, N.Y.: MLA, 1988. No se considerarán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. Teléfono: (401) 865-2111/2690. Fax: (401) 865-1112
E-mail: rcarmo@providence.edu

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Regular individual:	\$40.00 (US)
Bibliotecas e instituciones en Estados Unidos:	\$80.00 (US)
Extranjero:	\$90.00 (US)

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 59-60

PRIMAVERA 2004 – OTOÑO 2004

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino
Providence College

COMITÉ EDITORIAL

Martha L. Canfield, *Università di Firenze*

Américo Ferrari, *Université de Genève*

Roberto Ferro, *Universidad Nacional de Buenos Aires*

Carlos Gazzera, *Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs*

Ricardo Gutiérrez Mouat, *Emory University*

Gwen Kirkpatrick, *University of California, Berkeley*

Pedro Lastra, *State University of New York, Stony Brook*

Alexis Márquez Rodríguez, *Universidad Central de Venezuela*

Rafael Olea Franco, *El Colegio de México*

Julio Ortega, *Brown University*

Mirian Pino, *Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

Rodolfo Privitera, *University of Cincinnati*

Carmen Rivera Villegas, *Universidad de Puerto Rico, Río Piedras*

Saúl Yurkievich, *Université de Paris, VIII*

INTI is a member of **CELJ**
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2004 by
INTI ISSN 0732-6750

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA

NÚMERO ESPECIAL

CUBA: CIEN AÑOS DE ALEJO CARPENTIER

EDITORES

ROGER B. CARMOSINO
Providence College

ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ
Universidad Central de Venezuela

AUSPICIADO POR



Università degli Studi di Napoli
"L' Orientale"

DIPARTIMENTO DI STUDI AMERICANI, CULTURALI E LINGUISTICI

NÚMERO 59-60

PRIMAVERA 2004 – OTOÑO 2004

Inti se complace en ofrecer a sus colaboradores y lectores en general el presente número-homenaje, publicación especial en torno a la figura de Alejo Carpentier, uno de los narradores-innovadores más importantes de lengua castellana en el siglo XX.

Agradecemos la inestimable colaboración de Alexis Márquez Rodríguez que estuvo a cargo de la Sección Monográfica. También deseamos dejar constancia de nuestro agradecimiento a los profesores del Departamento de Estudios Americanos, Culturales y Lingüísticos de la Universidad de Nápoles "L'Orientale" por su apoyo y colaboración a este número: Jocelyn Vincent Marrelli, Directora del Departamento; Vito Galeota; Alessandra Riccio y Alessandro Rocco.

Roger B. Carmosino

ÍNDICE

SECCIÓN MONOGRÁFICA

ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ: Presentación	3
RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: La lección política de Alejo Carpentier	5
KARL KOHUT: Dos revoluciones europeas como antecedentes de las revoluciones latinoamericanas: una interpretación comparativa de <i>El siglo de las luces</i> , de Alejo Carpentier, y <i>Temporada de ángeles</i> , de Lisandro Otero	13
KSENIJA BILBIJA: Itinerarios de la masculinidad en <i>Los pasos perdidos</i> de Alejo Carpentier y <i>La conquista del paraíso</i> de Eliseo Subiela	25
ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ: Los personajes femeninos en las novelas de Alejo Carpentier	47
FERNANDO BURGOS: <i>Concierto barroco</i> : escenarios del tiempo	61
AMBROSIO FORNET: El reino revisitado.....	77
JACQUES JOSET: Los pasos recobrados de Alejo Carpentier	85
FÁTIMA NOGUEIRA PEREDO: Acerca del tiempo y de la historia en <i>Concierto barroco</i>	91
LEONARDO ROSIELLO: Regreso al otro lado del sueño	105

SECCIÓN MISCELÁNICA

ESTUDIOS

- ALESSANDRA RICCIO: Maggie Mateo despilfarra su patrimonio. Pensar y escribir en el período especial 113
- DOMENICO ANTONIO CUSATO: *Fresa y chocolate* de Senel Paz: régimen y homosexualidad 123
- ADRIANA MUSITANO: La enfermedad y la muerte en *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy (1993) 133
- SUSANA CELLA: Tres poetas cubanos 153
- CLAUDIA CAISSO: Avatares de la crueldad: Artaud en Virgilio Piñera 177
- PAUL B. MILLER: The Prison-House of Allegory: Reflection on the Cultural Production of the Cuban “Special Period” 195
- MARIELA A. GUTIÉRREZ: Lydia Cabrera y su *Yemayá y Ochún*, incomparable compendio fluvial de la mitología afrocubana.....207
- VITO GALEOTA: La representación “visionaria” de lo histórico en la escritura de Alejo Carpentier215
- SUSANA SANTOS: Baile de la historia y danzón macabro: *Cecilia Valdés* (1839-1892) de Cirilo Villaverde227

NOTAS

- JULIO ORTEGA: Una mujer trasatlántica; Concurrencias de Jesús Díaz241

CREACIÓN

REINA MARÍA RODRÍGUEZ: Variedades de Galiano	253
ANTONIO JOSÉ PONTE: Esta Vida.....	261
SOULEEN DELL'AMICO CIRUTA: Alrededor de la nada; Carta de despedida	269

ENTREVISTA – DOSSIER FOTOGRÁFICO

CARLOS GAZZERA: “El Periodismo se aprende, la poesía se descubre”: Un diálogo con el fotógrafo cubano Tomás Barceló Cuesta	275
--	-----

RESEÑA

LAURA MIDDLEBROOKS: Nancy Morejón. <i>Black Women and Other Poems / Mujer negra y otros poemas.</i>	297
---	-----

NOTICIAS

CARTA DE LOS POETAS POR LA PAZ Y EL DESARROLLO A LOS PRESIDENTES DEL CONTINENTE AMERICANO	305
--	-----

COLABORADORES	311
---------------------	-----

**SECCIÓN
MONOGRÁFICA**

PRESENTACIÓN

Al cumplirse cien años del nacimiento de Alejo Carpentier (La Habana: 26 de diciembre de 1904 – París: 24 de abril de 1980) la ocasión se hace propicia para una revisión crítica de su vida y su obra. Eso nos llevó a proponer a la dirección de la revista *INTI* dedicar todo o parte de uno de sus números a ese tema, de por sí fascinante. Carpentier es uno de los escritores fundamentales del siglo XX en lengua castellana. Y a veinticuatro años de su fallecimiento, su obra conserva intacta su frescura y su vigencia, como lo prueba el hecho de que sigue despertando gran interés entre los lectores, en especial los jóvenes, lo cual es altamente significativo. Sus novelas y cuentos, lo mismo que sus ensayos de teoría y crítica literarias, siguen siendo temas de estudio en universidades de los más diversos países, y materia preferida por críticos y estudiosos de la literatura. Asimismo sus libros se reeditan con frecuencia en diferentes partes del mundo.

Todo ello indica que se justificaba una publicación como esta, que no sólo tiene el propósito de rendir un justo homenaje al gran escritor que fue Carpentier, sino también el de someter su obra a un nuevo examen, desde diversos puntos de vista ideológicos y críticos, a la luz de los más nuevos principios de la investigación y la crítica literarias.

En razón de tales propósitos invitamos a un grupo de escritores de diversos países, catedráticos y cultivadores de la crítica, entre los cuales incluimos algunos veteranos, pero también gente nueva, algunos muy jóvenes, que no obstante su juventud se han destacado por el talento, la rigurosa formación académica y el aporte de novedosas apreciaciones de una obra como la de Carpentier, amplia y variadamente estudiada en todo el mundo, no obstante lo cual se presta a nuevas lecturas, que permiten descubrir en ella valores igualmente novedosos. Ese es, sin duda, el gran valor de esta publicación. Se incluyen en ella enfoques totalmente inéditos sobre la obra de Carpentier, planteamientos que sobre ella nunca se habían intentado, o sobre los cuales sólo se habían formulado algunas ideas sueltas. Lo cual supone que están en marcha, o se pondrán muy pronto, nuevas investigaciones sobre la poética y la narrativa carpenterianas, que irán

aportando nuevas luces sobre una obra que luce muy lejos de estar agotada. En estos trabajos los lectores interesados encontrarán verdaderas incitaciones a leer las novelas, los cuentos y los ensayos de Alejo Carpentier desde nuevos puntos de vista, y puntos de partida de novedosos análisis e investigaciones. Creemos que este es el mejor homenaje que puede ofrecerse a tan insigne escritor en su centenario.

Alexis Márquez Rodríguez

LA LECCIÓN POLÍTICA DE ALEJO CARPENTIER

Rafael Gutiérrez Girardot
Universidad de Bonn

El derrumbamiento del comunismo causó un desprestigio indiferenciado de la izquierda, que abrió el camino al desaforado neoliberalismo, cuyo cínico dominio contribuyó esencialmente al desmoronamiento de América Latina, puesto en marcha por las dictaduras, favorecidas por los Estados Unidos. El aumento de la pobreza y la concentración de la riqueza en pocas manos ha agudizado los conflictos sociales, pero a su vez ha provocado significativas reacciones rebeldes y la formación de grupos que reclaman y se empeñan en imponer la justicia social. Sin embargo, esos esfuerzos requieren un amplio marco histórico-ideológico, que permita superar los localismos y cree la conciencia de que el viejo ideal del Libertador y de los propulsores ideológicos de la Magna Patria, como José María Torres Caicedo y Manuel Ugarte (de los siglos XIX y XX), esto es, la unidad de América Latina, es hoy la más segura y necesaria alternativa a la destrucción de nuestra América, que han organizado los agentes de Estados Unidos, la variopinta, corrupta y autodespatriada llamada clase alta o dirigente. Alejo Carpentier contrapone, sin mencionar ni polemizar con ese cipayismo “legalizado” y disfrazado de progreso, un postulado y ejemplo a la vez de la pasión por Nuestra América, que fundamenta con una precisa interpretación de su historia social, política y cultural. Él parte del contraste entre Europa y América, que es un presupuesto para desvelar la relación entre el Viejo y el Nuevo Mundo y para determinar el perfil de América.

Huellas del surrealismo, en el que participó en Francia a fines de los años 20, se perciben en su interpretación de América. El acento que pone, por ejemplo, en la importancia de los mitos, de lo antirreal y antirracional,

es una de esas huellas, que, sin embargo, no significan un prejuicio, sino todo lo contrario: despejan la óptica para contemplar sin prejuicios bíblicos o mediterráneos la presencia de esos peculiares mitos. En América se funden mito y naturaleza, lo fantástico se hace real. El primer acceso al conocimiento y conciencia de América es el paisaje, es decir, la tierra firme que encontró Colón, el Nuevo Mundo. Como el Almirante, Carpentier descubre América; su método consiste en dar la palabra a lo que va encontrando en su camino descubridor. Este método determina la descripción de su descubrimiento: además de fundamentada históricamente, es pictórica en el sentido de que ella hace surgir ante los ojos las estaciones del viaje. En esa descripción se entrelazan los rastros de sus predecesores en el viaje, que generan la esperanza que subyace a la Utopía de América. Presentida por Tomás Moro, Campanella y Voltaire y configurada por hombres como Lucas Fernández Peña y Patss Caroque, descubridores de yacimientos de oro y de diamantes que beneficiaron a otros y que “jamás hicieron esfuerzos reales por enriquecerse con sus hallazgos”, la Utopía implica un “desprecio total por las deleznable facilidades de lo que llamaron civilización”.

La Utopía que anhela Carpentier es la que restablece una edad precapitalista, es decir, la de una fraternidad social que desprecia el principio de lucro de la sociedad burguesa. Es una Utopía paradisiaca, si así cabe decir, que, sin embargo, no aspira a un pasado soñado, al Paraíso terrenal, sino a un futuro gobernado por noble y generosa fraternidad. En su conferencia de 1922, *La Utopía de América*, Pedro Henríquez Ureña fundamenta de manera semejante la Utopía del futuro americano: “Si nuestra América no ha de ser sino una prolongación de Europa, si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre, si no nos decidimos a que esta sea la tierra de promisión para la humanidad cansada de buscarla en todos los climas, no tenemos justificación: sería preferible dejar desiertas nuestras altiplanicies y nuestras pampas si sólo hubieran de servir para que en ellas se multiplicaran los dolores humanos... los que la codicia y la soberbia infligen al débil y al hambriento”. Para formular esa exigente esperanza, Henríquez Ureña partió de su experiencia con el México postrevolucionario, como caso ejemplar para su tesis.

Carpentier encontró esa esperanza en el conocimiento de la historia entrelazada con la Naturaleza prodigiosa de Venezuela. Carpentier renueva el topos literario de la Naturaleza como “esencia” de América, que formuló primeramente Andrés Bello en sus *Silvas* (“Alocución a la poesía” y “A la agricultura de la Zona Tórrida 1823-1826 respectivamente). Pero no considera la Naturaleza como determinante, sino como horizonte pictórico y grandioso que la diferencia de Europa. Esa diferencia no excluye lo europeo, sino lo transforma. Esta relación con Europa requiere el esclarecimiento de sus condiciones. Históricamente, esa relación se redujo en el siglo XIX a imitación de Europa, con retraso. Los escritores latinoamericanos que

surgieron al par y después de la independencia se debatieron sobre el propósito de acompañar la independencia política de España con su correspondiente independencia intelectual. La carencia de una tradición a la altura de las circunstancias contribuyó a que los escritores buscaran llenar ese vacío con la importación, por así decir, de la cultura europea moderna. Andrés Bello advirtió, ya a mediados del siglo XIX, que la ciega imitación de lo europeo excluía la adecuada apropiación crítica de sus lecciones europeas.

Se pasó por alto esta advertencia, pero las imitaciones que Carpentier aduce, tardías todas, como el romanticismo, el simbolismo y la reacción que ellas provocaron, forman parte de un proceso de asimilación de la cultura europea que llene otro vacío: el de la ausencia de lo que Carpentier llama “tradición de oficio”. Pese a que ese proceso fructificó ya en el siglo XIX con Rubén Darío, por ejemplo, a quien Carpentier critica y admira, y quien contribuyó considerablemente a crear esa “tradición de oficio”, estos “ismos”, imitados tarde, dejaron la huella del vicio de la imitación, del remedo. La crítica a este vicio se refiere a la incapacidad de los imitadores de “traducir América con la mayor intensidad posible”. Una de las reacciones contra ese proceso de asimilación, el “nativismo”, suscita en él una crítica que matiza la crítica a los “ismos” y especifica la significación de la “tradición de oficio”.

En el ensayo sobre “La problemática de la actual novela latinoamericana” (1964) (la crítica a los “ismos” la expresó en el artículo “América ante la joven literatura europea”, de 1931) aseguró: “La incultura filosófica, literaria, enciclopédica de nuestros grandes nativistas es notoria. Muchos de ellos hubieran sido incapaces de dialogar, en plano profesional, con sus colegas de Francia, Inglaterra o España. De ahí que el enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, lejos de significar un *subdesarrollo* intelectual, sea, por el contrario, una posibilidad de universalización para el escritor latinoamericano”.

Esta opinión coincide, por el sentido, con la que expresó Pedro Henríquez Ureña en su ensayo de 1926 “El descontento y la promesa”: “... contentándose con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido...” “Nuestros enemigos, al buscar la expresión de nuestro mundo, son la falta de esfuerzo y la ausencia de disciplina, hijos de la pereza y la incultura...”.

La tradición de oficio y el ansia de perfección son postulados de heroica realización. Sus obstáculos no son sólo la pereza, la incultura, la indisciplina y el remedo, sino, además, lo que Henríquez Ureña llamó en el mismo ensayo “La vida en perpetuo disturbio y mudanza”. Carpentier detalla estos

obstáculos: la “ola de dictadores iletrados invadió sucesivamente, hasta nuestros días, las repúblicas de América. Se llamarán Cipriano Castro, Estrada Cabrera; más hábil, un Porfirio Díaz no morirá asesinado, pero detendrá la presidencia de México durante treinta años (¡), y será el culpable, por su cruel complacencia con los grandes terratenientes, de que el vasto suelo del país se lo repartan once mil propietarios. Durante un siglo, casi todos los intelectuales de este continente conocieron la prisión, el exilio, y en Guatemala y Venezuela incluso la tortura y la muerte...”.

En este ensayo, de 1932, “Los puntos cardinales de la novela en América Latina”, Carpentier describe un estado del intelectual latinoamericano que Alfonso Reyes caracterizó concisamente en su conferencia de 1942 “Notas sobre la inteligencia americana”. En ella recordó a los intelectuales europeos el heroico trabajo que cuesta a los intelectuales latinoamericanos “mantener la antorcha encendida”. Pero esa no es la única incompreensión. En el citado ensayo de 1932, Carpentier alude a otra de mayor significación, pues sigue determinando la prepotencia eurocentrista de quienes, después de cinco siglos, parecen no haber podido reconocer el Descubrimiento de América, la realidad del Nuevo Mundo. Los europeos, dice Carpentier, no pueden explicarse que “un mundo mayor que Europa, dividido en numerosas repúblicas, casi aisladas unas de otras por barreras naturales y dificultades de comunicación, un mundo ya dotado de una población autónoma más o menos numerosa...; no puede explicarse cómo es que ese continente que posee todos los climas, todos los injertos, todas las costumbres imaginables, admite la posibilidad de una sensibilidad común”.

Esa “sensibilidad común” es la sustancia de la unidad de América. La miopía eurocentrista llega al extremo de que desde la perspectiva de una pluralidad de Estados y culturas no es posible esa unidad, y así confunden *unidad* con *uniformidad*. Carpentier presenta su doble faz: la comunidad de ideologías, de desarrollos políticos y culturales, influencias, revoluciones, por una parte. Y la violencia y el dramatismo en las que está anclada esta comunidad. Esta doble faz del mundo latinoamericano no empobrece su complejidad “maravillosa”, “tan lleno de misterios, tan lleno de cosas no nombradas”, en suma, tan propicia a la épica poética, no en el sentido de *epos*, sino en el nuevo de narración poéticamente analítica de esa “realidad maravillosa”.

La exigencia de esa épica poética es la cultura, es decir, la pluma de un “poeta doctus”. Y lo es en un doble sentido: conoce la literatura occidental, desde la Grecia antigua hasta la moderna literatura europea y la amplia de Nuestra América, y con ese conocimiento rescata a la historia social y cultural latinoamericana del prejuicio europeo y del sumiso prejuicio latinoamericano de que el Nuevo Mundo es un mundo social y culturalmente selvático; con ese conocimiento, pues, destaca la universalidad humana de

Latinoamérica. El procedimiento para comprobar esa universalidad es lo que Carpentier llama el establecimiento de una “escala de comparación”. En el ensayo “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, de 1979, ilustra esa “escala de comparación”. Recuerda que presencié una escena de iniciación del “voudú”, que es análoga a la del sacrificio de Ifigenia en el altar de Artemisa. Y tras otros ejemplos concluye: “Yo he llegado a ver los mitos americanos en función de los mitos universales, estableciendo enseguida relaciones... cada vez que veo algo en América Latina pienso inmediatamente en otras cosas. Y cuando termina Homero la Odisea diciendo: “Héctor domador de caballos”, para mí el domador de caballos es un llanero, o es un jinete camagüeyano, o es un gaucho de la pampa... y a mí me ha parecido que el *Ayax* de Sófocles es una tragedia llanera simple y sencillamente...”.

Con ello Carpentier no sólo pone de presente que “hay una cantidad de constantes, que han pasado...”, es decir, que Latinoamérica no es, como lo aseguraron De Paw y Buffon en el siglo XVIII y filósofos del siglo XX, degenerada en todos sus aspectos (botánicos, zoológicos, geográficos, humanos) sino un mundo nuevo, pero humano como todos los demás del Planeta. Significativo es que para esta comprobación Carpentier se nutre de su experiencia venezolana, de su intimidad admirativa con la patria de las patrias, la de Andrés Bello, de Simón Rodríguez, la del Libertador, la de sus llanuras. En su ensayo “De lo real maravilloso americano” (1948-1964), da poético testimonio de su experiencia. Poético, porque el tono y la orgullosa y justa serenidad emotiva delatan al narrador que redescubre a los apestados cipayos latinoamericanos por la “peste del olvido”. Nuestra América, la que fundamentó José Martí, cuyas huellas él siguió. La estadía de Martí en Venezuela colmó su deseo de conocer la “matriz de América”. Cuando volvió a Nueva York escribió una carta a su amigo Fausto Teodoro de Aldrey, en la que expresa su gratitud por la acogida que le dieron en Venezuela: “Muy hidalgos corazones he sentido latir en esta tierra; vehemente pago sus cariños; sus goces me serán recreos; sus esperanzas, plácemes; sus penas, angustias; cuando se tienen los ojos fijos en lo alto, ni zarzas ni guijarros distraen al viajador en sus caminos: los ideales enérgicos y las consagraciones fervientes no se merman en un ánimo sincero por las contrariedades de la vida. De América soy hijo: a ella me debo. Y de la América, a cuya revelación, sacudimiento y fundación urgente me consagro, esta es la cuna; ni hay para labios dulces copa amarga; ni el áspid muerde en pechos varoniles; ni de su cuna reniegan hijos fieles. Déme Venezuela en qué servirla: ella tiene en mí un hijo”.

Con semejante talante poético, Carpentier apunta lo que debe a Venezuela, esto es, la visión de una múltiple y maravillosa América, de la que es preciso traer a cuento estas líneas: “Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos, pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a

pesar de muchos pecados cometidos, debe reconocerse que su *estilo* se va afirmando a través de su historia, aunque a veces ese estilo puede engendrar verdaderos monstruos. Pero las compensaciones están presentes: puede un Melgarejo, tirano de Bolivia, hacer beber cubos de cerveza a su caballo Holofernes; del Mediterráneo caribe, en la misma época, surge un José Martí capaz de escribir uno de los mejores ensayos que, acerca de los pintores impresionistas franceses, hayan aparecido en cualquier idioma. Una América Central, poblada de analfabetos, produce un poeta – Rubén Darío – que transforma toda la poesía de expresión castellana. Hay también ahí quien, hace un siglo y medio, explicó los postulados filosóficos de la alienación a esclavos que llevaban tres semanas de manumisos. Hay ahí (no puede olvidarse a Simón Rodríguez) quien creó sistemas de educación inspirados en el *Emilio*, donde sólo se esperaba que los alumnos aprendieran a leer para ascender socialmente por virtud del entendimiento de los libros, que era como decir de los códigos. Hay quien quiso desarrollar estrategias de guerra napoleónica con lanceros montados, sin monturas ni estribos, en el lomo de sus jamelgos. Hay la prometeica soledad de Bolívar en Santa Marta, las batallas libradas al arma blanca durante nueve horas en el paisaje lunar de los Andes...”.

Simón Rodríguez y Bolívar crearon y representaron una América justa, solidaria, libre y heroica. Sus hazañas, sin embargo, no lograron transformar las estructuras sociales heredadas de la Colonia: las discriminaciones étnicas y sociales. A ello se agrega la “ola de dictadores iletrados”. Pese a esas depravaciones de América Latina, Carpentier no pierde la fe en el Continente. Su argumento es un acto de fe, que se funda en un peculiar “esencialismo”. En la ya citada conferencia sobre “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” replicó a un estudiante que le objetó: “Usted a veces habla de lo real maravilloso americano, cuando en realidad debía hablar de lo real horroroso americano”. Le dijo: “Tiene usted razón, pero me parece que está confundiendo usted lo temporal con lo permanente. Si yo creyera que lo horroroso americano, el desarrollo, a dimensiones a veces que cubren todo el mapa de un país, del alambre de púas de Santos Luzardo, había de perpetuarse; si yo creyera que ciertas abominables dictaduras latinoamericanas y tiranías latinoamericanas hubieran de perpetuarse, yo, literalmente, abjuraría de tal continente. Es por lo mismo que tengo fe en él, y tenemos fe en él, que sabemos dividir lo que es temporal y transitorio, dolorosamente, sangrientamente transitorio, de lo que permanece eterno”.

Lo permanente eterno es la *esencia*, lo transitorio es la *existencia*. Con este “esencialismo” Carpentier no se mueve en el campo filosófico. Este “esencialismo” es peculiar porque lo que él llama lo “permanente eterno” es la esencia fundada en una tradición histórica, es, pues, una esencia temporal. Tras la aparente paradoja se divisa una coherencia que para Latinoamérica es el motor de su historia: la Utopía. En el ensayo “El último buscador del

Dorado" pregunta: "¿Qué leyenda" pudieron "perseguir... la que los hombres de Europa persiguieron durante siglos uniendo extrañamente al propósito de saquear el oro de Manoa, el anhelo de hallar una Utopía, una Heliópolis, una Nueva Atlántida, una Icaria, donde los hombres fuesen menos locos, menos codiciosos, viviendo una historia no empezada con el pie izquierdo. En América situaba Tomás Moro su Utopía; también en América debía hallarse la Ciudad del Sol de Campanella... En Manoa, decía a Cándido el inevitable anciano razonador del siglo XVII francés: "Como estamos rodeados de intransitables greñas y simas espantosas, siempre hemos vivido exentos de la rapacidad europea, con la insaciable sed que le atormenta, de las piedras y el lodo de nuestra tierra..."

Lo que Carpentier anhela es, en suma, una nueva Patria de la Justicia, como la llamó Pedro Henríquez Ureña en su ensayo "La Utopía de América", de 1925. A esa América utópica y en parte real, a lo real maravilloso americano, se opone la saña de los países europeos misoneístas, fruto de una compleja codicia y envidia del Nuevo Mundo hispánico, que se concreta en una situación, resumida por Carpentier en este párrafo: "La historia moderna de América Latina nos enseña que todo poder autoritario que cuenta con el apoyo de a) los grandes capitales; b) las oligarquías nacionales; c) los monopolios extranjeros, las empresas multinacionales; y e) el respaldo (y ayuda) del Departamento de Estado norteamericano, es factor negativo, agente de opresión –luego inadmisible–. Y cíteseme una sola dictadura latinoamericana, en este siglo, un solo gobierno corrompido y tiránico de nuestro continente, que no haya contado con el apoyo de esas cinco fuerzas". Esas cinco fuerzas han agudizado la lucha de clases, fomentado el analfabetismo, sustentado el imperialismo y provocado una reacción revolucionaria: son su más sólida y noble justificación.

Consecuentemente, Carpentier se adhirió en 1959 a la promesa de una nueva aurora de la Historia de "Nuestra América", la Revolución Cubana. Aunque esta fue obligada a desvirtuarse por la guerra fría, su inscripción en el Partido Comunista en 1974 – al cumplir los setenta años de edad – y su consecuente valoración de *El Capital*, de Marx (no hay en sus reflexiones huella alguna de la falsificación de este por el leninismo de la burocracia del Partido), sólo invita a una renovadora y razonada redefinición de la izquierda, a formular una alternativa precisa al neoliberalismo cínicamente cruel. Hegel escribió; "No se ha realizado nada grande en el mundo sin pasión. La idea es la urdimbre, las pasiones son la envoltura del gran tapete de la historia universal extendido ante nosotros". La pasión de Nuestra América es la sustancia de la obra novelística y de su fundamentación histórico-política de Alejo Carpentier. Ella es el presupuesto de la urgente redefinición de la izquierda. Sus reflexiones sobre la historia y la política de Nuestra América son suscitaciones para ampliarlas y fundamentar detalladamente esa redefinición, esto es, la conciencia de una América emancipada y justa,

que ha sido nutrida por los Arquitectos de América: Bello, Bolívar, José Martí, Manuel González Prada, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Luis Romero, por sólo citar señeros ejemplos.

Carpentier recoge, revivifica, resucita la pasión de esa tradición, que él incluye en el marco real y a la vez visionario de “lo real maravilloso americano”. “No se ha realizado nada grande en el mundo sin pasión”. En la larga y cruel agonía de los depravadores de Nuestra América, agentes de la codicia bélica del aspirante a nuevo Imperio, comienza a perfilarse una difícil y perspicaz emancipación de nuestro Nuevo Mundo. La pasión de Carpentier por él tiene la fuerza y alta poética hondura que impulse a quienes perciben la necesidad de la realización de nuestra Utopía bautismal y contribuyen a que se realice lo latente en Nuestra América, la culminación de lo “grande”: la configuración política de “lo real maravilloso americano”, la Patria paradisiaca de la justicia. La América de Bolívar y Martí tiene fuerza para acercarse a sus límites. Esa es la lección política de Alejo Carpentier.

NOTA

Estas páginas sólo pretenden glosar los ensayos de Alejo Carpentier editados por Alexis Márquez Rodríguez en la colección *Biblioteca Ayacucho*, bajo el título *Los pasos recobrados* (Caracas; 2003). Como tales, renuncian a todo aparato bibliográfico y se limitan a mencionar los títulos de los ensayos citados. El procedimiento es una incitación a la lectura de los ensayos, cuya introducción por Alexis Márquez Rodríguez es exhaustiva y constituye, junto con los textos, un *Manual del Latinoamericano del Siglo XXI de la Emancipación*.

**DOS REVOLUCIONES EUROPEAS COMO ANTECEDENTES
DE LAS REVOLUCIONES LATINOAMERICANAS.**

**UNA INTERPRETACIÓN COMPARATIVA DE
El SIGLO DE LAS LUCES, DE ALEJO CARPENTIER, Y
TEMPORADA DE ÁNGELES, DE LISANDRO OTERO**

Karl Kohut

Alemania. Universidad Católica de Eichstätt

Fascinante palabra: poder:
la apertura de todos los caminos,
la llave de todas las puertas,
la aceptación de todas las opciones,
el propiciamiento de todas las tendencias,
la realización de todas las inclinaciones,
el quebrantamiento de todos los albedríos,
la síntesis de todas las autoridades,
la concentración de todos los arbitrios:
la totalidad total.

Lisandro Otero: *Temporada de ángeles*

En su libro *The Darker Side of the Renaissance*, Walter Mignolo destaca el papel de la Revolución Gloriosa de Inglaterra y de la Revolución Francesa en el proceso de decolonización (2003, 447). Más concretamente, Fidel Castro había designado, en *La historia me absolverá*, las mismas revoluciones como antecedentes del “proceso de liberación de las colonias españolas en América, cuyo último eslabón fue Cuba”. En este ensayo,

deseo proponer una interpretación comparativa de dos novelas dedicadas a las revoluciones francesa e inglesa, *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, y *Temporada de ángeles*, de Lisandro Otero. En mi análisis, me centraré en la relación de dichas novelas con la problemática de revolución y liberación en general y con la Revolución Cubana en particular proponiendo que, en este sentido, ambas novelas pueden ser leídas en el contexto de las teorías poscoloniales actuales. Si bien la novela de Otero no trata de la Revolución Gloriosa sino de las guerras civiles y el establecimiento de la república que la anteceden en ocho lustros, el autor la pone en el contexto de la Revolución Gloriosa al anteponer la reflexión de Fidel Castro citada antes a su novela.

***El siglo de las luces* y la Revolución Francesa**

No cabe duda de que *El siglo de las luces* es – como escribe Alexis Márquez Rodríguez (1992, 168) – una novela de la revolución¹. Las diferencias en la interpretación, que llegan incluso a convertirse en controversias, empiezan cuando se trata de especificar sus relaciones explícitas con la Revolución Francesa, e implícitas con la Cubana. A pesar de que la Revolución Francesa ocupa un lugar protagónico en la novela, su impronta real sobre la novela sería muy débil, según escribe Roberto González Echevarría (1990, 242): “of the French Revolution, as it were, there is little in *Explosion in a Cathedral*, only some of its repercussions in the Caribbean”². En cuanto a la Revolución Cubana, las interpretaciones son incluso más divergentes³.

Para aproximarse a esta doble problemática, es inevitable empezar con el tantas veces interpretado enigmático preámbulo. Un yo narrador, que el lector no puede identificar con persona alguna, se encuentra en un barco en medio de un viaje cuyo espacio y el tiempo han sido anulados, oscilando entre el ayer y el mañana, entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur. En la proa del barco se halla una gran máquina, como una puerta abierta a un ancho cielo, una puerta sin batiente, con un triángulo negro con bisel acerado y frío, una especie de guiadora, que por la necesaria exactitud de sus paralelas, por su implacable geometría se asemeja a un gran instrumento de navegación (7). Sólo mucho más tarde se le revela al lector que este yo pertenece al joven cubano Esteban y que el barco es parte de una pequeña armada que en los primeros años de la Revolución Francesa partió de Francia rumbo al Caribe. El mando absoluto se halla en manos de Víctor Hugues, quien tiene la misión de llevar a las posesiones francesas del Caribe los adelantos de la Revolución. La enigmática máquina del principio es la guillotina:

Luciendo todos los distintivos de su autoridad, inmóvil, pétreo, con la mano derecha apoyada en los montantes de la Máquina, Víctor Hugues se había transformado, repentinamente en una Alegoría. Con la Libertad llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo (134).

El párrafo anterior conlleva los polos entre los que oscila la visión de la Revolución Francesa en esta novela, es decir, la libertad y el terror. En la revolución trasplantada a América, Carpentier dibuja un cuadro de la propia Revolución Francesa. Mediante la figura de Víctor Hugues reproduce el desarrollo histórico de la misma en todas sus fases, desde los inicios idealistas hasta el regreso al punto de partida, pasando por la época del Terror. La analogía se aplica hasta a los detalles, como se pone especialmente de manifiesto en la campaña final de Víctor contra los esclavos, análoga a la campaña rusa de Napoleón. Ambos regresan vencidos, derrotados por la naturaleza, por el frío ártico el uno, por la exuberancia tropical el otro. Con esto llego a un punto decisivo de la crítica implícita que hace la novela al trasplante de la Revolución Francesa a América, en tanto que ésta encarna el espíritu de la geometría y de la abstracción, que puede resultar mortal cuando se transpone a la realidad. Aquí se revela el profundo significado de la descripción de la guillotina en el preámbulo de la novela, donde había sido descrita con términos tomados de la geometría. La antítesis de la abstracción geométrica es la naturaleza viva y multiforme, lo que nos lleva a comprender la importancia particular que cobran las descripciones de la exuberante naturaleza del Caribe que tienen un papel tan importante en esta novela de la revolución. Así, Esteban vive con extática exaltación esta naturaleza, en la que todo se suma "al Gran Teatro de la Universal Devoración, donde todos eran comidos por todos, consustanciados, imbricados de antemano, dentro de la unicidad de lo fluido" (183). La revolución fracasa en América porque se vuelve contra la naturaleza en vez de ajustarse a ella. Si esta interpretación es acertada, podemos leer la novela como un comentario a las revoluciones contemporáneas en América: para tener éxito, una revolución debería fusionar lo europeo con lo americano. Esta visión-explica el hecho de que la novela haya sido leída a la vez como defensa y como crítica de la Revolución Cubana, dependiendo esto, de manera decisiva, de la posición ideológica del crítico.

La interpretación anterior no sería completa si no incluyera la cuestión de la reflexión sobre la historia universal. Hay en la novela un pasaje de elevada solemnidad que, aún estando vinculado a la perspectiva de Esteban, por su estilo y su tono parece apoyarse sobre sí mismo. Esteban se encuentra en las Bocas del Dragón, donde Colón creyó haber hallado la puerta al Paraíso Terrenal. La reflexión se desprende del lugar y se dirige hacia los Caribes, que en los siglos anteriores a la venida de Colón se encaminaron hacia el norte en busca del Reino del Norte y de la Tierra de Promisión. Inundaron las Islas del Caribe sembrando por dondequiera que pasaban el

horror y la muerte. En las islas se enfrentaron con otros intrusos que procedían de regiones desconocidas. En realidad, dos épocas históricas se encontraban frente a frente en esta lucha, en la cual era imposible la paz, confrontándose, al mismo tiempo, el Hombre del Tótem y el Hombre de la Teología:

Y [Esteban] pensaba, acodado en la borda del *Amazon*, frente a la costa quebrada y boscosa que en nada había cambiado desde que la contemplara el Gran Almirante de Isabel y Fernando, en la persistencia del mito de la Tierra de Promisión. Según el color de los siglos, cambiaba el mito de carácter, respondiendo a siempre renovadas apetencias, pero era siempre el mismo: había, debía haber, era necesario que hubiese en el tiempo presente – cualquier tiempo presente – un Mundo Mejor. Los Caribes habían imaginado ese Mundo Mejor a su manera, como lo había imaginado a su vez, en estas bullentes Rocas del Dragón, alumbrado, iluminado por el sabor del agua venida de lo remoto, el Gran Almirante de Isabel y Fernando. [...] Mundo Mejor habían hallado los Enciclopedistas en la sociedad de los Antiguos Incas, como Mundo Mejor hubiesen parecido los Estados Unidos, cuando de ellos recibiera Europa unos embajadores sin peluca [...], que impartían bendiciones en nombre de la Libertad. Y a un Mundo Mejor había marchado Esteban, no hacía tanto tiempo, encandilado por la Gran Columna de Fuego que parecía alzarse en el Oriente (253s.).

En este pasaje se ponen en paralelo la utopía de la Ilustración Francesa, sus fines y sus ideas, y las concepciones míticas del Paraíso Terrenal, con lo que la revolución concreta e histórica llega a ser la expresión de un mito siempre presente, en todos los tiempos, que acompaña los caminos del hombre.

Es en el vínculo entre revolución y utopía que se encuentra la clave del concepto de revolución tal como aparece en esta novela, en tanto que la utopía aparece como una constante de la historia del hombre, que renace bajo nuevas formas y que determina, al convertirse en modelo, la dirección que toman los actos humanos en una época determinada. No obstante, cuando una revolución quiere imponer la utopía como algo absoluto a la realidad, la utopía se transforma en amenaza que desemboca inevitablemente en el terror, con lo cual la visión de un Mundo Mejor se convierte en Apocalipsis. Víctor Hugues fracasa porque busca en la revolución la idea de lo absoluto, perdiendo en esta búsqueda la idea de la revolución y perdiéndose finalmente a sí mismo.

Esta reflexión filosófica sobre la revolución (expresada en ocasiones en un tono algo ampuloso) es ironizada o, como se dice después de Bajtín, carnavalizada en otros pasajes de la novela. Los dos niveles de significación, tanto el de la reflexión filosófica como el de la carnavalizada, se corresponden. El mejor ejemplo de esta carnavalización me parece ser el capítulo dedicado

a la colonia penitenciaria Sinnamary que constituye una contrafactura tragicómica de la sociedad revolucionaria francesa:

La deportación, era muy cierto, había transformado Sinnamary en un rarísimo lugar, que tenía algo de irreal y de fantástico dentro de la sórdida realidad de sus miserias y purulencias. En medio de una vegetación de los orígenes del mundo, aquello era como un Estado Antiguo, asolado por la peste, transitado por los entierros, cuyos hombres, vistos por un Hoggart, animaran una perenne caricatura de sus oficios y funciones (230).

Este procedimiento resalta incluso de modo más obvio en una escena que tiene como protagonista a Billaud-Varennés, personaje que gozará de mucho poder durante la Revolución Francesa y que se encuentra ahora desterrado en la colonia penitencial. Después de una noche de elevadas discusiones filosóficas, Esteban ve al ex mandatario escribiendo en su habitación:

De cuando en cuando mataba con un potente manotazo algún insecto que se hubiera posado sobre sus hombros o su nuca. Cerca de él, echada sobre un camastro, la joven Brígida, desnuda, se abanicaba los pechos y los muslos con un número viejo de *La década philosophique*⁴.

La revolución degradada se convierte en farsa. Sin embargo, la novela no termina con este tono paródico que corresponde a una desilusión radical sino, al contrario, con un tono trágico que paradójicamente abre la novela al futuro y, con esto, a la esperanza. Después de la desilusión por la Revolución Francesa, Esteban y Sofía se pliegan a la Revolución Española del 2 de mayo en la cual desaparecen⁵. Con su compromiso mantienen viva la fe en la revolución. Por ende, *El siglo de las luces* no es una crítica aniquiladora de toda revolución, sino una crítica a una revolución concreta cuyo espíritu le es ajeno al de América. La obra es un comentario filosófico e irónico en forma de novela a la idea de la revolución y su realización histórica. En este sentido, la novela no es ni una apología ni una crítica de la Revolución Cubana de 1959, sino una reflexión sobre la implantación de la revolución en la realidad cubana, reflexión que confiere a la novela un valor emblemático dentro de las pocas novelas históricas cubanas de la segunda mitad del siglo XX.

Temporada de ángeles: las guerras civiles y la instalación de la república en Inglaterra

Cuatro lustros después de la aparición de *El siglo de las luces*, Lisandro Otero – uno de los intelectuales más importantes de la revolución victoriosa –

retomó el tema de la revolución, concretamente las guerras civiles y el establecimiento de la república en Inglaterra, con Oliver Cromwell como "Lord Protector of the Commonwealth". Empero, no pudo repetir el éxito de la novela de Carpentier: mientras que *El siglo de las luces* es considerada una de las grandes novelas de mediados del siglo pasado, *Temporada de ángeles* no ha recibido mucha atención por parte de la crítica académica⁶. Dicho silencio, que se explica con las palabras de David H. Bost y Lisa Zimmermann (1991/1992, 1), según los cuales escritores como Edmundo Desnoes y Lisandro Otero "wrote somewhat traditional novels in which characters are mere types moved and motivated by inevitable forces of history"⁷. Del mismo modo, Seymour Menton (1993, 10) inserta la novela entre las "no tan nuevas novelas históricas" (1993). En efecto, la narración despliega la evolución histórica en sus distintas ramificaciones siguiendo la vida de los personajes humildes y de los grandes en el Londres de esos años, y lo hace con tanto lujo de detalles que tenemos la impresión de asistir a una de esas gigantescas producciones históricas de Hollywood, sea *Ben Hur*, *Cleopatra*, *Gladiator* u otra. El autor reconstruye el ambiente histórico tan minuciosamente que cumpliría con las exigencias tanto de la *couleur locale* del romanticismo francés como de la verosimilitud aristotélica que Georg Lukács postula para la novela histórica. Por otra parte, no hay carnavalización ni metaficción ni otro de los recursos que Linda Hutcheon o Seymour Menton destacan como característicos de la novela histórica posmoderna. La única variación narrativa que el autor se permite es el tratamiento particular del protagonista de la novela, Luciano, cuyas acciones y pensamientos evoca a través del tú narrativo.

Empero, no es el objetivo de este ensayo discutir la novedad o no novedad literaria de la novela, sino su contenido ideológico relacionado con el problema de la revolución. A este nivel, la novela es de una riqueza que hace olvidar la escritura algo tradicional.

La obra empieza con un prólogo tan similar al de *El siglo de las luces* que cabe preguntarse si no se trata de una intertextualidad consciente. Otra vez estamos en un barco, esta vez navegando hacia Inglaterra, otra vez el barco lleva una máquina, esta vez una prensa, en la que un personaje (todavía) no identificado hace imprimir folletines de propaganda libertaria y antimonárquica destinados a Inglaterra. Al personaje

le exaltaba su participación como combatiente, su entrega, su cometido en la guerra por introducir la luz; estaba plagado de imperfecciones pero sabía que estaba llegando la temporada en que los ángeles descienden a la tierra, y él podía asistirlos (10).

El episodio está datado en 1639, y la guerra a la que se hace alusión es la guerra del Parlamento inglés contra el monarca Carlos I, guerra que terminará con la victoria de las tropas parlamentarias bajo el mando de

Oliver Cromwell, la ejecución del rey en enero de 1649 y la instalación de la República. Otero narra estos acontecimientos en tres *libros* con un total de 26 capítulos minuciosamente datados. La progresión temporal es lineal sin ninguna complicación técnica. Los personajes de la novela son tanto históricos como inventados. Entre los primeros, destacan el rey y Oliver Cromwell, con otros personajes de ambos lados; entre los segundos, los protagonistas son Luciano, quien de aprendiz de panadero asciende a capitán de caballería en el ejército de Cromwell, y el abogado Stanton, quien termina como secretario del Consejo de Estado bajo Cromwell.

La novela enfrenta los dos bandos opuestos, presentándolos a través de los distintos personajes que defienden las ideas respectivas, sean ésta liberales o monárquicas. Las ideas aparecen no en forma de reflexiones del narrador, sino “en perspectiva”, procedimiento de particular importancia en la presentación del bando liberal que no es unívoco sino en el que compiten diferentes tendencias y fracciones.

Entre ellas, es de particular importancia la de los llamados *niveladores* “quienes encarnan, en verdad, el espíritu de cuanto había hecho [Cromwell] hasta ahora” (349). Su meta se resume en las palabras (presentadas a través de la conciencia de Luciano) que nos dicen que estos

querían cambiar el mundo, suprimir las injusticias y fundar un orden nuevo en la existencia humana, eliminar el hambre y entregar la libertad; para eso estudiaron, discutieron, conspiraron, agitaron y se rebelaron; por ello conmocionaron aquel Reino descascarado y hueco, por ello combatieron y muchos murieron (349s.)

La vanguardia radical de los *niveladores* está conformada por los llamados cavadores, capitaneados por Winstanley. Su credo está contenido en un panfleto titulado *La bandera de vanguardia de los verdaderos niveladores*, panfleto guiado por dos ideas maestras, La Razón (con mayúsculas) como creadora de todos los seres vivos, y la absoluta igualdad de todos los hombres. Más tarde, la igualdad de los hombres terminaría con la victoria de los sentidos sobre la razón y la introducción de la propiedad privada. La meta política de los cavadores es, por ende, la vuelta al estado original:

Cuando la tierra vuelva a ser un patrimonio común, la enemistad cesará, y ninguno pretenderá someter ni aniquilar a otros, y se hará a los demás lo que se espera que los demás hagan a uno, y se amará a los enemigos, no sólo en palabras sino con acciones (341).

Estos fines políticos retoman la *Utopía* de Tomás Moro, que a su vez expresa ideas comunes del humanismo europeo. Sin embargo, esas ideas igualitarias que motivaron la oposición del Parlamento al monarca, resultan

incómodas en el momento de la victoria. Porque como explica Stanton a Luciano, toda sociedad necesita un orden, y la propiedad privada es el fundamento de toda sociedad (351s.). Para Luciano, por el contrario, una revolución nunca está acabada, por lo que habría que mantener vivo el espíritu revolucionario; de lo contrario, la revolución parlamentaria se degradaría y el nuevo orden impuesto contendría el germen de un nuevo autoritarismo que remplazaría al viejo abolido:

¿Qué fue de la tempestad y del torbellino, qué de la voluntad de transformación, en qué se convirtió su inocencia original, dónde se perdió la pureza de algunos, por qué transformaron el atropello en privilegios y a la antigua opulencia en rígidas jerarquías, por qué acompañar la instauración de la justicia con el autoritarismo? Se quiere demasiado orden en la República y por ello iban a matar la imaginación. Para ser fieles a los principios por los cuales se sublevaron y escogieron un camino incómodo y arduo; para seguir siendo leales a lo que realmente eran y no traicionarse, no bastaba con ser irreproachable, impoluto y probo, debían impugnar permanentemente, oponerse, contradecir, reclamar, refutar: no perder la vehemencia de los primeros tiempos y seguir con el enardimiento de sus ideas iniciales (...) (350).

Consecuentemente, Luciano se separa primero de su amigo Stanton, al cual había seguido desde el principio, y después, como capitán de un regimiento que sigue las auténticas consignas revolucionarias y cuya acción Cromwell considera como sedición, de éste. Luciano ya había asistido antes a un caso análogo en el cual Cromwell no había dudado en hacer ejecutar al que consideró culpable, y sabía “que algo estaba terminando con todo aquello” (299), de modo que no le sorprende mucho el hecho de que a él le espere el mismo destino: “Estabas preparado y decidiste salir de ese mundo lo más inadvertidamente posible” (373).

En las horas que anteceden a su muerte, Luciano reflexiona sobre su dedicación a “La Causa”, palabra con la que se designa la revolución parlamentaria:

[...] a pesar de todo el haber servido a La Causa era lo mejor que pudo acontecerles, y su advenimiento avanzó aquella tierra hacia fronteras atrevidas; los epígonos eran imperfectos pero aventajaban a los antecesores. En la búsqueda de los fines se llegó a los mayores contrasentidos: matar al hombre por amor al hombre, buscar la paz por la violencia, liberar al hombre subyugándolo. Podía alcanzarse una plenitud – no sólo en lo material, que ya vendría–, en los asuntos espirituales, nunca antes conocidos, aunque un proceso como aquél viniese acompañado de atrocidades, su llegada indicaba la propensión moral del hombre, su búsqueda de las categorías éticas, su demanda de armonía y rectitud, su necesidad de moderación y decoro [...] (368s.).

Estas palabras se pueden leer como una apología de la revolución real existente, y una aceptación algo resignada de las violencias cometidas en su nombre. ¿Justifica Luciano, al borde de la muerte, los excesos de la revolución por considerarlos inevitables? El personaje llega hasta disculpar la acción de Cromwell:

No tenías rencor hacia Cromwell: hacía lo que podía, dentro de las circunstancias; no pudo llegar tan lejos como ustedes hubieran querido, pero tampoco lo habrían dejado quienes lo respaldaban: su deber era mantener la unidad del Ejército, y la de ustedes, rebelarse: cada uno actuaba como le correspondía. El hombre siempre trataría de ir más allá de sus posibilidades y en eso estaba la medida de su grandeza y no en lo que efectivamente hubiese podido lograr; por ello, ustedes eran más sobresalientes que Cromwell y la posteridad lo reconocería así (369).

Luciano disculpa a Cromwell, pero mantiene la superioridad de la utopía sobre la realidad. Sin embargo, la novela no termina con este tono conciliador. En el último capítulo, Cromwell invita a Stanton a una conversación íntima, en la que hace ver que aspira a la corona, desde luego por motivos desinteresados y siempre para servir a La Causa. Muy discretamente, Stanton le indica la inconveniencia de esta acción, para el descontento visible del nuevo mandatario. Cuando se separan, Stanton tiene “la certidumbre de que no perduraría como secretario del Consejo de Estado” (376).

Estas palabras escépticas con las que termina la obra arrojan nueva luz sobre las últimas reflexiones de Luciano. La novela se cierra con una nota pesimista: la revolución ha fracasado porque su protagonista sólo se sirvió de la utopía igualitaria para llegar al poder. Cabe citar, en este lugar, las reflexiones de un personaje secundario y que preceden al epígrafe de este ensayo:

El jorobado pensó en la extraña forma de gobernar de los hombres: la necesidad política, la razón de Estado: el filo de la espada tienen un lugar preponderante en las relaciones humanas y las demás minucias se supeditan al objetivo central: el control del poder; no era muy distinto de la imposición de la violencia por los salteadores, la diferencia estribaba en la legalidad: unos se acogían al orden de las injusticias y otros se colocaban al margen de ellas; la legitimidad aleaba y santificaba con tanta intensidad que, incluso los que la violaban, como ahora hacía este coronel Pride, eran readmitidos al concierto tan pronto ajustaban sus diferendos. Fascinante palabra: poder [...] (301s.).

Al final de la novela se revela que su tema central es el poder político en tanto que amenaza inmanente a todo movimiento revolucionario.

CONCLUSIÓN

A pesar de las diferencias entre las dos novelas, tanto en la forma literaria como en la profundidad y complejidad del pensamiento filosófico, ambas son reflexiones sobre la degradación de la revolución y sus causas. A la luz de la obra de Otero, nos damos cuenta de que también al fondo de la carpenteriana se encuentra el problema del poder y de su seducción. Sin embargo, las causas de la degradación en ambas novelas son opuestas: mientras que en *El siglo de las luces* es la imposición de la utopía a la realidad, en *Temporada de ángeles* es el abandono de la utopía para reacomodarse *con y en* la realidad.

Lisandro Otero escribió y publicó la novela en Cuba, y quiso darle un sello de autenticidad revolucionaria al anteponer las frases citadas de Fidel Castro. En efecto, en muchos pasajes la obra se lee como una novela en clave de la realidad cubana, y supongo que lo será mucho más para un lector cubano. A través de las ideas libertarias expuestas, a través de las críticas al sistema monárquico, vislumbramos el discurso de la Revolución Cubana. Al final, sin embargo, la apología de la revolución se convierte en subversión. La novela de Lisandro Otero termina con un tono escéptico, mientras que la carpenteriana lo hace abriéndose a la esperanza. ¿Tenemos que leerla como una crítica cuidadosamente envuelta de la Revolución Cubana?⁸ Sea como fuere, ambas novelas tienen en común el obligar al lector a reflexionar, a través de los hechos pasados en otros países y otros siglos, sobre la realidad política del presente.

NOTAS

1 Para Carpentier y *El siglo de las luces*, véanse – además del artículo citado de Márquez Rodríguez – González Echevarría 1977/1990, Müller-Bergh 1983, Herlinghaus 1991 y Dill 1993.

2 Para la impronta de la Revolución Francesa sobre las letras hispanas en general véanse Herrera 1988, Maniqués 1989 y Busquets 1990.

3 Cf. Márquez Rodríguez 1992, 162-165. Para el lugar de la novela en el contexto de la novela de la Revolución Cubana, véase Rodríguez Coronel 1986.

4 241; cf. el comentario de González Echevarría a esta escena (1990, 237).

5 Cf. el comentario de Márquez Rodríguez al último capítulo de la novela (1992, 163-165).

6 Cf. Bost/Zimmermann 1991/92, Alegría 1993 y Rodríguez Coronel 1995a y b. Según éste último (1995b), las pocas críticas aparecieron casi exclusivamente en revistas cubanas.

7 Además, es significativo el hecho de que los dos autores no mencionen en su reflexión sobre la novela cubana de la revolución *Temporada de ángeles*. Para Fernando Alegría (1993, XVI), por el contrario, la novela es una “brillante especulación histórica”.

8 Cf. las preguntas formuladas por Fernando Alegría (1993, XVI).

OBRAS CITADAS

- Alegría, Fernando. 1993. Prólogo. En: Otero 1993, IX-XVII.
- Bost, David H.; Lisa Zimmerman. 1991/1992. The Cuban Novel of the Revolution. A Postmodern Perspective. En: *South Eastern Latin Americanist* 35, 1-13.
- Busquets, Loreto. 1990. *Cultura hispánica y revolución francesa*. Roma: Bulzoni.
- Carpentier, Alejo. [1962] 1965. *El siglo de las luces*. Barcelona: Seix Barral.
- Dill, Hans-Otto. 1993. *Lateinamerikanische Wunder und kreolische Sensibilität. Der Erzähler und Essayist Alejo Carpentier*. Hamburg: Dr. Kovac.
- González Echeverría, Roberto. [1977] 1990. *Alejo Carpentier. The Pilgrim at Home*. Austin: University of Texas Press.
- _____; Klaus Müller-Bergh. 1983. *Alejo Carpentier. Bibliographical Guide/ Guía Bibliográfica*. Westport/London: Greenwood Press.
- Herlinghaus, Hermann. 1991. *Alejo Carpentier. Persönliche Kritik eines literarischen Moderneprojekts*. München: text + kritik.
- Herrera, Luis Alberto de. 1988. *La revolución francesa y Sudamérica*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental de Uruguay.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge.
- Kohut, Karl. 1999. Novela histórica, Independencia y Revolución. En: íd., María del Carmen Barcia Zequeira, Günter Mertins (eds.): *Cien años de Independencia de Cuba. II Simposium Cuba-Alemania*. Eichstätt, Centro de Estudios Latinoamericanos (Mesa Redonda, N.F. 14), vol. I, 149-162.
- Maniqués, Robert M. 1989. *La revolución francesa y mundo ibérico*. Madrid: Turner.
- Márquez Rodríguez, Alexis. 1992. El concepto de revolución en la novelística de Alejo Carpentier. En: íd.: *Ocho veces Alejo Carpentier*. Caracas: Grijalbo, 159-197.
- Menton, Seymour. 1993. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press.
- Mignolo, Walter. 2003. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Otero, Lisandro. 1983. *Temporada de ángeles*. La Habana: Letras Cubanas.

_____. 1993. *Pasión de Urbino. General a Caballo. Temporada de Angeles*. Prólogo de Fernando Alegría. Cronología y bibliografía de Tomás Fernández Robaina. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rodríguez Coronel, Rogelio. 1986. *La novela de la revolución cubana* (1959-1979). La Habana: letras Cubanas.

_____. 1995a. Lisandro Otero. En: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL), III, 3528-3531.

_____. 1995b. *Temporada de ángeles*. En: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL), III, 4643s.

**ITINERARIOS DE LA MASCULINIDAD
EN *LOS PASOS PERDIDOS* DE ALEJO CARPENTIER Y
LA CONQUISTA DEL PARAÍSO DE ELISEO SUBIELA**

Ksenija Bilbija
University of Wisconsin, Madison

Hay un punto donde los caminos se cruzan y una pasa a ser personaje de ficción o todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación.

Luisa Valenzuela, "Cuarta versión"

Frente a una serie de memorias ajenas, deseos cifrados en los cuerpos textuales y visuales, pasados hospitalarios y hostiles, armo una historia. La palabra "historia" parece perfecta puesto que connotativamente invoca no sólo una organización cronológica de los hechos pasados sino también una construcción ficticia emparejada con la noción de "cuento". A la vez, su perfección se vislumbra dentro del signo denominado "h" cuya visibilidad silenciosa me invita a dar voz a lo que sobresale por su mudez: inscribir mi narrativa mientras voy desarticulando algunos textos ajenos para ofrecerles la forma y el sabor de mi propia memoria. La verdad evita estar en las palabras y prefiere esconderse en sus ecos. Delante de mí se despliegan dos alephs borgeanos: la novela *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier y la película *La conquista del paraíso* (1980) de Eliseo Subiela. Lo que sigue es la historia desmadejada de la "h", el hilo de oro que, si prestamos atención a los mitos, Ariadna ofreció a Teseo antes de entrar en el laberinto

de sus propios deseos. También puede ser el hilo de migas que dejó Gretel para poder rastrear sus pasos hacia el paraíso perdido de su hogar. Este hilo, bastante más complejo, alimentó varios pájaros que se desparrramaron por todo el mundo, sembrando otras narrativas en los mapas del paisaje del deseo.

El seguir hilos y desplazar identidades y significados me llevará a una reterritorialización cuyo propósito no es sólo postular otra escenografía narrativa sino indagar topografías discursivas de la sexualidad masculina en términos de conquista.

La conquista parece ser la metáfora hispana por excelencia. El año 1492 marca, por un lado, el final de la larga tarea de la Reconquista española del territorio que controlaran los musulmanes y, por el otro, el comienzo de la Conquista del espacio latinoamericano por los cristianos peninsulares. De forma emblemática Cristóbal Colón fue el puente de ese ímpetu cultural hispano cifrado ya en la grafía de su nombre: cristiandad y colonización. Además, las conquistas se ejercen sobre el eje del traslado y de la masculinidad. Basándose en la terminología establecida por la socióloga Gail Bederman, la crítica cultural Gabriela Nouzeilles distingue dos vertientes de la masculinidad, no siempre exclusivas entre sí sino más bien tensamente coexistentes: la hombría y la virilidad. La hombría “conecta el poder masculino con la supremacía racial”, y como tal “fue un elemento importante en los argumentos que Occidente esgrimió para legitimar la misión imperial y el dominio sobre razas consideradas primitivas” (167). En los relatos de la Conquista, la hombría se destaca en la “eficacia del cálculo racional [con la que] se impone sobre lo salvaje”. La virilidad, por otro lado, “postulaba una identidad sexual que hacía colapsar lo masculino con lo primitivo”. Según Nouzeilles, “...son historias celebratorias de experiencias viriles cuyos heroicos protagonistas trascienden los límites impuestos a su masculinidad ancestral por la sociedad moderna” (167-8). El Nuevo Mundo, cuyo ‘descubrimiento’ y colonización corren paralelos con la llegada de la modernidad occidental, se perfila como un espacio perfecto para el ejercicio de una masculinidad siempre más auténtica. La racionalidad del sistema de poder vigente, el patriarcado, ya había establecido su superioridad masculina sobre las culturas percibidas como salvajes e inferiores, destruyéndolas. Por eso, los hombres nativos fueron aniquilados físicamente y luego asimilados contra su voluntad al sistema de la racionalidad occidental, mientras que las mujeres fueron apropiadas por la economía patriarcal. Sin embargo, con el paso del tiempo y con la entrada en la modernidad, la mujer empieza a adquirir más derechos y tomar posiciones de relevancia en la sociedad. Se redefinen las prácticas culturales de acceso a la sexualidad femenina. Asimismo, la sensación de un cambio inminente en cuanto a la relación de poder entre los géneros sexuales empieza a permear las diferentes esferas de la cultura occidental. El temor, a veces

traducido y percibido como el tedio que el hombre occidental sentía dentro de su cultura, se alivia con la búsqueda de un mundo otro, hecho a imagen y semejanza del que se estaba perdiendo, en el que los valores viriles se podían todavía ejercer sin los innecesarios cuestionamientos y responsabilidades que la llamada modernidad suponía.

Llegada la segunda mitad del siglo XIX, la posibilidad de encontrar espacios suficientemente primitivos y paradisíacos en la realidad de las disponibles tierras americanas ya se había reducido a un número bastante limitado de zonas que incluían la Patagonia, la Amazonia y el Orinoco. El mismo binomio civilización-barbarie impone lo masculino como civilizador mientras que lo femenino queda reducido a la idea de que la barbarie necesita ser civilizada. El retorno a la autenticidad primitiva, la conquista del ámbito que el hombre moderno imagina y desea como un paraíso prometido a su masculinidad, la salida de la artificialidad y el cansancio de la sociedad de consumo, el desafío al automatismo de la cotidianidad urbana, se imponen como meta de las travesías liberadoras. Y si antes todos los caminos conducían a Roma, ahora parece que llevan al “corazón de la oscuridad” conradiano. Los mapas escripturales de la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX reflejan estas búsquedas: José de Alencar escribe la novela fundacional *Iracema* (1865) sobre el amor entre la india Iracema y el criollo Martín, quien encuentra el sentido del hogar brasileño en la tumba de su amada. Vale añadir que, antes de morir Iracema le deja a su héroe un hijo para facilitar el proceso de construcción de la nación. A su vez, Jorge Isaacs re-crea el *locus amoenus* alrededor de la memoria de la casa paterna a través de la casta y virginal (difunta también) imagen de María (1867). José Eustasio Rivera en *La vorágine* (1924) y Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara* (1929) construyen en sus paradigmas de la conquista a hombres que llegan a descifrar en la selva y en la llanura los espacios capaces de desafiar su masculinidad, claramente esencializados en la identificación de la protagonista de Gallegos como “devoradora de hombres”. Serán varones como éstos, equipados con sus civilizadores archivos culturales, los que penetrarán los ámbitos telúricos metaforizados en diferentes presencias y esencias femeninas en la búsqueda de un conocimiento que nunca parece estar dentro de ellos sino que se les escapa continuamente.

Con el tiempo, los aventureros y los conquistadores de los siglos pasados dieron paso a los exploradores, antropólogos y etnógrafos para transformarse en la segunda parte del siglo XX en turistas. Guiados tanto por el repertorio de sus propias ficciones como por los simulacros culturales dominantes, los viajeros de la modernidad buscan la autenticidad de la experiencia en los ámbitos –espaciales y temporales– de la pre-modernidad. Dejan lo que perciben como ordinario para entregarse a lo extraordinario, siempre ubicado en la memoria de los tiempos idos. Su deseo envuelve el

pasado en el aura de lo auténtico, transformándolo así en lo sagrado. En este sentido, la modernidad está caracterizada por una sensación de pérdida de la autenticidad que sólo se puede buscar en el pasado, pero es irrecuperable y utópica. Claude Lévi-Strauss, uno de los más famosos viajeros-etnógrafos modernos, ya había notado en su relato autobiográfico *Tristes Tropiques* (1938) que la búsqueda está cifrada en una paradoja irresoluble:

The less one culture communicates with another, the less likely it is, in such conditions, that the respective emissaries of these cultures will be able to seize the richness and significance of their diversity. The alternative is inescapable: either I am a traveler in ancient times, and faced with a prodigious spectacle which would be almost entirely unintelligible to me and might, indeed, provoke me to mockery or disgust; or I am a traveler in our own day, hastening in search of a vanished reality. In either case I am the loser-and more heavily than one may suppose; for today, as I go groaning among the shadows, I miss, inevitably, the spectacle that is now taking shape. My eyes, or perhaps my degree of humanity, do not equip me to witness that spectacle; and in the centuries to come, when another traveler revisits this same place, he too may groan aloud at the disappearance of much that I should have set down, but cannot. I am the victim of a double infirmity: what I see is an affliction to me; and what I do not see, I reproach. (44-45)

La llamada autenticidad se traduce dentro del terreno de la masculinidad en el sistema patriarcal dominante porque las vértebras del imaginario masculino son la virilidad y la hombría. Pero, como lo ejemplifica Lévi-Strauss – quien, vale la pena mencionarlo, incluye en su relación del viaje sólo una referencia a la participación de su esposa, quien lo acompañaba – es paradójico tratar de buscar la autenticidad en las comunidades culturales identificadas con la otredad, o sea, en la periferia y la marginalidad. Privilegiar simbólica y poéticamente al otro, racional y culturalmente construido como inferior, no es más que un estéril (aunque placentero) ejercicio del poder y de la razón. El guión social que tiene la apariencia de la búsqueda del sentido de la vida resulta ser una búsqueda de la masculinidad.

A veces, la dicha búsqueda se traslada discursivamente a la relación padre-hijo: un hijo enfrentado con un problema existencial emprende el viaje para buscar a un padre ausente. Al ser la paternidad discursiva, basada en la palabra de la madre cuyo cuerpo es el único que cambia visualmente durante el embarazo, la paternidad ofrece más posibilidades especulativas que la maternidad en términos de la pregunta existencial ¿de dónde vengo? y aun más incertidumbre en cuanto al propio origen. *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo sería uno de los posibles ejemplos. Otro tipo de esquema mítico presenta a un padre que añora trascender su propia muerte y re-crearse en su hijo. El mago de “Las ruinas circulares” borgeanas sería un ejemplo obvio de esa variante de la metáfora de la paternidad: engendra a un hijo sin la participación femenina, sufriendo luego una dura crisis existencial cuando

él mismo resulta ser un simulacro. La búsqueda – el deseo de renovación, auto-confirmación y superación de la alienación – requiere una escenografía de connotaciones de pureza ¡virginal! que invita la penetración masculina y que suele encontrarse en la imagen de la naturaleza. Como se mencionó antes, la participación femenina, en este caso, se reduce a la identificación esencialista con la naturaleza, fenómeno bien ejemplificado en la novelística de Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Jorge Isaacs, entre otros.

Mi historia de filiaciones y simbiosis, anunciada desde el principio como una invitación a dar voz a lo que sobresale por su mudez, tiene muchos comienzos pero me decido por uno que se remonta a un diciembre de 1904 cuando en Cuba nace Alejo Carpentier. En otro diciembre, muy al sur, cuarenta años más tarde, cuando Carpentier ya había vuelto a Cuba de su exilio en Francia, se había divorciado de su esposa francesa y se había casado con su esposa cubana, nació Eliseo Subiela en Argentina. Carpentier y Subiela eran hijos de padres enamorados de la música que, a pesar de varios intentos, nunca consiguieron dedicarse completamente a ese arte. Ninguno consiguió tampoco terminar sus estudios ni de música ni de letras, en el caso de Subiela ni de arquitectura en el caso de Carpentier, aunque la presencia de estas disciplinas es constante en la poética de ambos. También es constante la imagen de los padres ausentes: “Un buen día, nunca sabremos por qué, Georges abandonó a su familia y jamás se volvió a saber de él”, relata un biógrafo sobre el trauma adolescente de Carpentier. “Esta ‘catástrofe’ familiar”, como la llama el escritor ya maduro en una carta a Roberto González Echevarría, forzó al joven Alejo a abandonar la universidad para sustentarse a sí mismo y a su madre” (19).

Subiela tenía veintiún años cuando su padre murió. “El padre había perdido al suyo a la misma edad”... apunta el biógrafo de Subiela, añadiendo que “Estaba [Subiela] por incorporarse como camarógrafo al viaje alrededor del mundo de la fragata “Libertad” cuando sorpresivamente murió su padre. [...] Al morir el padre le dieron la baja. Debía ser el sostén de la madre viuda” (Sendrós 10). Y añade el mismo Subiela, haciendo eco de las palabras de Carpentier no anotadas por biógrafos: “Después de eso, había que buscar laburo en serio”. No sabía que al año siguiente le llegaría una invitación y un pasaje a Cuba donde le esperaba una historia maravillosa “Una vez en La Habana me enganché en una historia maravillosa,” cuenta Subiela. Ya hacía exactamente veinte años que Carpentier había postulado su famosísima pregunta retórica “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” extendiendo, sin saber, los ladrillos que compondrían el camino luego recorrido por el cineasta argentino. La historia que Subiela encuentra en Cuba pudo sólo ser maravillosa:

Me enamoré de una chica de 19 años, impresionante, y por primera vez viví con una mujer. Me quedé como trabajador voluntario, y convivimos dos meses, en la casa que los padres le habían dejado al irse a Miami. Pero si

me quedaba no podía volver más a la Argentina, ni ver a mi familia, ni siquiera escribirles, porque las relaciones entre ambos países estaban cortadas. Así que, en lo mejor de este amor, tuve que cortarlo y volver. (Sendrós 13)

Encuentra el paraíso y lo abandona... porque no podía escribir. Doce años después, el protagonista de su 'conquista del paraíso' clausurará su propia pérdida del paraíso con palabras cuyo peso tendría que haber sentido el mismo Subiela rumbo al sur en aquel retorno de 1968: "Deberé encontrar mi forma de entrar en él. Más al sur hace tanto frío." ¿Sorprende el hecho que al volver a Buenos Aires Subiela se haga redactor publicitario en una agencia? Carpentier lo había hecho unos cuantos años atrás en Caracas trabajando para *Publicidad Ars*. Durante aquella estancia en Caracas le tocó descubrir el paraíso en un viaje a la selva, a los macizos del Orinoco. Su primer intento de captar la experiencia en palabras fue en un libro de viaje. Pero ésa no iba a ser su historia, quizás demasiado suya para entregarse a la palabra autobiográfica. ¿Tal vez se da cuenta de que las historias se escribían y la vida se vivía y que no había nada como una verdadera historia? Carpentier nunca termina lo que iba a llamarse *El libro de la Gran Sabana*. Es como si únicamente la ficción de una novela pudiera tomar el lugar de la experiencia de la realidad, y el 'yo' de una relación de viaje se tuviera que fragmentar en sus propios ecos. Veintitrés años después, Subiela en su luna de miel lee una novela titulada *Los pasos perdidos* que sí se entregó a la palabra y que lo deja "embarazado" rumbo a la selva subtropical de la frontera argentino-brasileña (1). "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos" (526), advierte Borges en su cuento "El sur" y también previene en el prólogo que "es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo." Es sabido que a Carpentier le encantaban esos leves anacronismos que han confundido y engañado a más de un crítico y lector.

"Fue un amor fulminante", recuerda Subiela tras casi tres décadas de memorias acumuladas, borradas, elaboradas y conservadas, "y creo que nunca más me pasó encontrarme con un relato que produjera en mí el inmediato deseo de filmarlo" (Correspondencia 1). Era el año 1976 y comenzaba una de las más atroces dictaduras militares en Argentina. Carpentier vivía en Francia como agregado cultural de la embajada de Cuba y Subiela necesitaba los derechos de su novela para filmar su primera película. A pesar de todo, el argentino emprende el viaje a París inmediatamente después de su luna de miel.

"Ese amor, con la potencia de la juventud, me hace vencer todo tipo de escollos, conseguir el dinero para pagarme el pasaje a París, e ir a verlo a Alejo Carpentier. [...] En la Argentina era el comienzo de los oscuros años de la más sangrienta dictadura que padeció mi país. Cuba y todo lo referente a la Revolución eran las señales más evidentes del "enemigo principal". De

manera que viajar a entrevistarme con un funcionario cubano en una ciudad como París, donde funcionaba un siniestro grupo de inteligencia argentino llamado “Grupo de tareas”, suponía bastante riesgo. Obviamente para mí valía la pena correr ese riesgo, y esa certeza se vió robustecida luego de la entrevista de unas dos horas con Alejo Carpentier”. (1)

Ninguna biografía relata cómo se sintió Subiela después de esa entrevista al enterarse de que Carpentier ya había vendido los derechos de autor a Tyrone Power en 1955 y que el actor norteamericano nunca había hecho nada con el texto. ¿Cómo fue su viaje de regreso a Buenos Aires? ¿Es durante esa vuelta que decide “escribir su propia historia con algunos elementos esenciales de la novela”? (2, énfasis en el original) Casi treinta años después recordará que “la búsqueda del paraíso perdido y el dolor de volverlo a perder cuando parecía recobrado, era el eje central de la historia que a mí me interesaba contar” (2). ¿Recordaba Carpentier, al despedirse de Subiela, que él también había tenido que abandonar su proyecto original de *El libro de la Gran Sabana*? ¿Le había pintado con palabras Carpentier alguna de las imágenes de sus recuerdos del viaje al Orinoco que había hecho un cuarto de siglo antes? ¿Le mencionó que en la primera versión de la novela “el personaje que narra su historia es un fotógrafo” pero que, como no sabía lo suficiente sobre los mecanismos mentales de “alguien que ejerciera esta profesión”, lo había transformado en músico? (Carpentier 1977, 23) ¿Hubiera preferido Subiela trabajar con un protagonista fotógrafo?

Los anacronismos de mi historia son leves y obedecen a los hechos que indican que al regresar a Buenos Aires, Subiela escribe un guión titulado *Las puertas del paraíso*. En el título vibra la sonoridad conseguida con la repetición y aliteración de la p y la s haciendo eco del original carpenteriano mientras que la sinopsis produce indudablemente la trama de *Los pasos perdidos*:

El personaje protagónico, llamado simplemente Personaje, es un musicólogo misionero que en la gran ciudad abandonó sus ideales, ocupándose de jingles publicitarios. La noche de su cumpleaños, el encuentro casual con un viejo profesor le abre la perspectiva de dejar unos meses su matrimonio y su trabajo para internarse en grabaciones etnológicas en el corazón de su provincia. El retorno a su pueblo, la memoria de sus padres, maestros rurales, lo llevan a nuevos procesos, hasta vivir un hermoso romance con una lugareña, Consuelo, en la idílica aldea secreta fundada por un héroe zonal, El Español. Sin embargo, El Personaje debe volver a la ciudad, se demora en ella, y ya no sabe cómo encontrar de nuevo el camino a la aldea secreta. Las marcas se han borrado. Consuelo, cansada de esperarlo, ha iniciado otra vida. (Sendrós 15)

En enero de 1977 la censura aprueba el guión de Subiela, pero con objeciones. Esto determina su transformación en otro guión que, tres años más tarde, se conocerá en el preestreno marplatense como *La conquista del paraíso*. El protagonista es un publicitario que tiene pretensiones de ser

escritor y que después de treinta años de ausencia del padre y de la presumida muerte de éste, recibe una carta en la que se le informa que su progenitor está vivo, aunque moribundo y que quería verlo en relación con la herencia. El hijo, Pablo, recién divorciado, decide visitarlo a pesar de un rechazo inicial y del rencor que siente por haber sido abandonado. La herencia consiste en cumplir un sueño paterno, terminar lo que él no pudo cumplir: buscar en la selva el tesoro de la ciudad perdida de Borore donde los jesuitas guardaron su oro. Deja también al hijo una lancha anclada en el jardín, lejos de las aguas del río, un mapa de la ciudad perdida y una lista de cuatro tripulantes: el viejo João, con fama de mentiroso y ladrón; Laureano, el español, dueño de un boliche; Teófilo, un loco capaz de encontrar cualquier cosa; y Marcos, hombre de armas. Al morir el padre, Pablo decide cumplir su deseo y lanzarse a un futuro que hasta hace poco no era el suyo. Decide también llevar a Iracema, una bella y misteriosa mujer de quien se enamora. La travesía culmina en decepción una vez ubicadas las ruinas de la ciudad jesuita en la que en vez del oro encuentran un casco y una espada. Laureano propone instalarse allí para fundar su propia ciudad, Puerto Paraíso “lejos de los lugares y las cosas que nos impiden ser felices”. Sin embargo, la fundación fracasa cuando, después del primer entusiasmo empiezan a padecer de aburrimiento y calor. Finalmente, una tormenta de trece días destruye todo lo que habían construido, dejándolos en la misma ruina que habían encontrado al llegar. Teófilo desaparece en uno de los túneles secretos, Marcos abandona la ciudad llevándose las armas y las mujeres que habían sido traídas más tarde a Puerto Paraíso, Laureano muere, Pablo e Iracema vuelven a la civilización, y João, herido, se queda para morir en las ruinas jesuitas. Sin embargo, un helicóptero lo rescata así que puede narrar toda la historia, incluyendo el final: que Pablo decidió volver a su ciudad para traer cosas de allí, que Iracema sabía que nunca iba a regresar y que en el último momento le dijo a Pablo que esperaba un hijo suyo y que Pablito nació unos meses más tarde. La película cierra con la imagen de Pablo ante una máquina en la que no consigue escribir, mientras se oye su nostálgica y decepcionada voz:

Empiezo a reconocer con tristeza que pertenezco a otra parte. Que aquel paraíso no fue hecho para mí. Me perderé los sabores dulces que destila esa parte del mundo, me perderé la tibieza de una mujer para la que yo venía de un lugar tan remoto que no podía entender que estuviera a sólo dos horas de donde ella estaba. Nací entre dos mundos, pero presiento que todo cuanto puedo llegar a saber, a ser, es a partir de ese que parece empezar allí. Deberé encontrar mi forma de entrar en él. Más al sur hace tanto frío.

El viaje, el descubrimiento de sí mismo y de la posibilidad de ser otro en la naturaleza indómita junto a una mujer ‘original’, el regreso a la civilización y la subsiguiente conciencia del fracaso, son los lazos definitivos que unen los imaginarios de Carpentier y Subiela. Pero la historia de la

masculinidad que hilvano, deshaciendo madejas ajenas, es también una historia de filiaciones y tiene un protagonista más: Lucas Demare.

Demare fue no sólo uno de los más importantes y prolíficos directores del cine argentino, sino también guionista, actor y editor. De su biografía sacaré algunos hilos entretreídos ya en otro contexto y orden: nació en 1907, unos tres años después de Carpentier, vivió en Francia, fue músico pero abandonó su bandoneón para dedicarse al cine, filmó unas cuarenta películas, entre las que figuran *La guerra gaucha* (1942), *Pampa Bárbara* (1945), *Los isleros* (1951) e *Hijo de hombre* (1961). Su nombre se relaciona con la época de esplendor del cine argentino 1930-1955... los tiempos en los que Carpentier se establece como escritor y produce. No es una exageración identificarlo con la metáfora paterna y decir que fue uno de los padres del cine argentino, particularmente de la generación a la que pertenece Subiela.

Subiela terminó la filmación de *La conquista del paraíso* en 1980. Ese mismo año se extingue en París la vida de Carpentier. La película tiene su preestreno en Mar del Plata en 1981. Subiela recuerda la oscuridad de la sala, las luces que se prenden y los brazos del eufórico Lucas Demare que se abren hacia él. “¿Te puedo abrazar?” le pregunta el maestro. Recuerda Subiela:

Yo extrañaba un bache en nuestra formación, el contacto con los viejos. La fractura de los años sesenta repercutó en nuestra formación, éramos más hijos de la nouvelle vague que del cine nacional. Y yo extrañaba un maestro de esos, sobre todo durante el rodaje. (Sendrós 22)

El maestro lo abrazaba para enfatizar lo cercano que parecía estar el cine de Subiela al suyo, adoptándolo. ¿Debo repetir, tal vez, que Carpentier, quien *no* le otorgó a Subiela los derechos para filmar la historia que lo había dejado “embarazado” durante su luna de miel, había fallecido unos meses antes? “Ya tengo listo el traje para el estreno,” anunció el maestro a su discípulo. ¿Será en ese momento, al escuchar la palabras de Demare, que decide dedicarle su primera película? Pero, tal vez, como lo indican las palabras del narrador João Mentiroso de *La conquista del paraíso*, hay cosas que no corresponde preguntar al destino. La historia escrita indica que Demare nunca se pondría el traje que tenía listo y que presenciara el estreno únicamente desde la cripta de la dedicatoria. Moriría once días antes de la primera proyección del 17 de septiembre de 1981, y nunca vería que la versión final de la película estaba encabezada por las palabras: A Lucas Demare. El nombre del padre inspirador de la obra, Alejo Carpentier, quedaría sepultado en los agradecimientos finales. Hoy en día los negativos de *La conquista del paraíso* están perdidos (Subiela, Correspondencia, 3). ¿Habrá determinado esta traición del director argentino los pasos finales de la película?

La conquista del paraíso es un palimpsesto de imágenes y palabras que remontan a otro palimpsesto nunca producido titulado *Las puertas del*

paraíso, el cual lleva dentro de sí el deseo del otro que es *Los pasos perdidos*, sueño, a su vez, de otro palimpsesto llamado *El libro de la Gran Sabana* que es la ensoñación de un mítico viaje de búsqueda al significado de ser hombre.

La trama de *Los pasos perdidos* gira alrededor de un protagonista anónimo de unos 40 o 45 años, un etnomusicólogo descontento y desilusionado que trabaja en publicidad y vive casado con una actriz, Ruth, quien también se encuentra atrapada en la rutina de su trabajo. Residen en una ciudad grande y moderna. Desde hace dos años él tiene una amante, Mouche, que se dedica a la astrología. Un encuentro inesperado con el curador del museo organográfico, en una tarde lluviosa y llena de ominosos truenos, lo lleva a la selva amazónica en busca de un instrumento musical que pueda comprobar su teoría sobre el origen de la música. Aunque al principio se niega a ir, Mouche lo convence de los beneficios turísticos del viaje y pronto se encuentran en una enorme ciudad latinoamericana. Sin embargo, una revolución los sorprende y, a causa de los toques de queda, no pueden salir ni siquiera del hotel. Mouche conoce a una pintora canadiense pero el protagonista se obsesiona cada vez más con una antipatía inexplicable hacia la nueva amiga de su amante. Con la prolongación de la revolución, la vida en el hotel se vuelve más peligrosa e incómoda, y cuando la pintora los invita a mudarse a su casa, Mouche acepta sin consultar a su amante, quien, a estas alturas, ya está “sufriendo por algo mucho peor que los celos: la insostenible sensación de haber sido dejado fuera de un juego tanto más aborrecible por ello mismo” (136). Su humor, afectado por la inseguridad causada por “ese ‘algo’ oculto y deleitoso que podía urdirse a mis espaldas por convenio de hembras” (136), empeora en la casa de la canadiense y, después de unos días, decide, sin consultar con Mouche, separar a las dos mujeres y llevarse a Mouche a la selva. En el camino topan con Rosario, una mujer de muchas razas mezcladas (147), y continúan el viaje juntos. A diferencia de lo ocurrido con la pintora canadiense, Rosario está mucho más interesada en el narrador protagonista y pronto se establece entre ambos un entendimiento que excluye a Mouche, quien no parece enterarse de ello e intenta saber más sobre la vida de Rosario. Finalmente, durante un delirio provocado por un ataque de malaria, Mouche descubre a Rosario y al narrador haciendo el amor. Aunque está gravemente enferma, su amante decide deshacerse de ella para poder disfrutar de la nueva mujer y la envía de vuelta a la ciudad. El narrador protagonista continúa su vida con Rosario sintiéndose rejuvenecido y lleno de energía y adquiriendo un nuevo sentido de la vida, el cual crece con el descubrimiento del instrumento primitivo que había sido la razón inicial de su viaje. Sin embargo, su felicidad no dura mucho tiempo porque se obsesiona con la idea de crear una composición musical. Cuando ya no le queda dónde apuntar las notas, decide volver brevemente a la civilización en busca de papel. Esta decisión coincide con la llegada de un avión enviado por la esposa y el curador que lo creen

perdido. Una vez en la ciudad, se revela la verdadera razón de su ausencia, Ruth lo abandona, él tiene otro encuentro sexual con Mouche y finalmente, provisto de papel, vuelve a la selva. Sin embargo, se entera de que Rosario ya está esperando un hijo con otro hombre. La novela termina con su búsqueda de la entrada secreta al mundo que acaba de perder.

La metáfora de carencia de papel es significativa en esta lectura, si se mira a la luz de la sexualidad masculina, porque representa la constante imposibilidad de unir dos elementos necesarios para sentirse completo: cuando tiene la inspiración, le falta el papel para anotar las melodías; cuando lo tiene carece de inspiración. La permanente sensación de insuficiencia abruma al protagonista en diferentes ámbitos geográficos. Lo único constante en todos los ambientes es él mismo. Con todo, la obsesión con la falta de algo nunca se transforma en una búsqueda interior. Es por eso que el rosario de mujeres no le es suficiente para alterar por mucho tiempo su casi constante sensación de fracaso. Su búsqueda, egocéntrica y narcisista, no da fruto porque nunca reconoce en ninguna de las mujeres a un ser igual. Por ejemplo, en el momento del abandono del paraíso que brevemente había creado junto a Rosario, no se da cuenta de que es él quien está perdiendo, sino que invierte los papeles y la ve a ella en su aspecto de viuda solitaria, o sea, como alguien marcado por la falta (294).

Las dos (hu)idas del narrador protagonista coinciden con la temporada de las lluvias torrenciales que, a pesar del simbolismo, no se relacionan con la fertilidad: la primera, cuando se encuentra con el curador, quien le propone el cumplimiento de su esbozo creativo – buscar el instrumento primitivo – y la segunda, cuando abandona a Rosario ignorando su propuesta de tener un hijo. Quedarse en la selva con la mujer de su vida y aprender a tocar el instrumento primitivo son posibilidades que nunca se le ocurren al narrador protagonista. El curador, que tiene la función de la figura paterna (82), lo empuja hacia el viaje de búsqueda, simbolizada en el instrumento, pero queda decepcionado al final con su falta de responsabilidad, aunque el protagonista vuelve con la misión oficial cumplida. Rosario, quien por su parte juega el papel de la esposa y de la madre, también lo abandona negándose a participar en su infantil juego de la masculinidad.

Desde la perspectiva de la sexualidad masculina, el meollo del problema del narrador protagonista es su sensación de falta de virilidad. Como varones, se supone que los hombres son independientes y autosuficientes y que siempre tienen que estar listos para demostrar su hombría cuando sea cuestionada. De hecho, la sexualidad encabeza el pensamiento del narrador protagonista desde el principio de la historia cuando, al escuchar la propuesta paterna, encuentra en su esposa, y no en sí mismo, la razón de haber abandonado su investigación teórica del origen de la música: “Cuando agotamos los tiempos de la anarquía amorosa me convencí muy pronto de que la vocación de mi mujer era incompatible con el tipo de convivencia que

yo anhelaba" (83). Poco después hablará específicamente de su falta de virilidad y de la "peña hembra" que, como Sísifo, carga (125), haciendo así textualmente explícito lo que como hombre no puede reconocer: la relación entre su constante sensación de fracaso y su visión de la masculinidad:

A tal punto me hunden mis palabras, como dichas por otro, por un juez que yo llevara dentro sin saberlo y se valiera de mis propios medios físicos para expresarse, que me aterro, al oírme, de lo difícil que es volver a ser hombre cuando se ha dejado de ser hombre (87).

El problema se agudiza cuando está con Rosario y le preocupa fracasar frente a ella: "A cada paso temo ofenderla, molestarla, llegar demasiado lejos en la familiaridad o hacerla objeto de atenciones que pueden parecerle tontas o *poco viriles*" (177, énfasis mío). Su inseguridad le hace dudar inclusive de las prendas que lleva y que, de repente, le parecen "propias de hembras". Para entender estas referencias es necesario recordar dos situaciones simétricas que se crean alrededor de la masculinidad del protagonista. Me refiero al triángulo sexual entre el narrador, Mouche y la pintora canadiense, y poco después, entre Mouche, Rosario y el narrador.

Mouche y el narrador conocen juntos a la pintora en el hotel durante el toque de queda que los mantiene encerrados. La mujer está descrita desde el filtro de la perspectiva de la voz narradora en términos ambiguos: "...de voz cantarina y grave, casi fea y sin embargo atractiva..." (123). Esta impresión inicial de repugnancia acompañada por cierta atracción sexual, adquiere tonos más negativos mientras más tiempo pasa Mouche con la pintora y mientras más se dedica el protagonista a deambular por el hotel recordando su niñez y adolescencia: "Por tercera vez volvía a encontrarme con esa mujer de cuerpo un tanto anguloso, cuyo rostro de nariz recta bajo una frente tozuda tenía una cierta impavidez estatuaría que contrastaba con una boca a medio hacer, golosa, de adolescente" (125). El narrador ya ha empezado a sospechar algo que ni siquiera es capaz de formular en palabras: una relación lésbica. Los elipsis narrativos merodean la idea, pero nunca se concretizan:

Mi impaciencia presente se debía a mi poca confianza en Mouche. [...] la creía capaz de las peores perfidias físicas... Yo no tenía en qué fundar mi suspicacia, mi eterno recelo; pero demasiado sabía que su formación intelectual, rica en ideas justificadoras de todo, en razonamientos-pretexos, podían inducirla a prestarse a cualquier experiencia insólita, propiciada por la anormalidad del medio que esta noche la envolvía. [...] no podía tolerar la idea de saberla allí, en aquel edificio habitado por la ebriedad, libre del peso de mi vigilancia. Todo era posible en aquella casa de la confusión, con sus bodegas oscuras y sus incontables habitaciones, acostumbradas a los acoplamientos que no dejan huella. (129)

A pesar de estas descripciones vívidas y sospechas bastante marcadas, cuando se trasladan a la casa de la pintora en Los Altos la voz narradora se

autoconvence de que antes no le había prestado mucha atención:

Debo decir que este personaje, al que no había prestado mayor atención en los días anteriores [...] se me estaba haciendo cada vez más irritante, desde la salida de la capital, a causa de su crecimiento en la estimación de Mouche. Quien me pareciera una figura incolora al principio se me iba afirmando, de hora en hora, como una fuerza contrariante. Cierta lentitud estudiada, que daba peso a sus palabras, orientaba las menudas decisiones que nos afectaban a los tres con una *autoridad*, apenas afirmada y sin embargo tenaz, que mi amiga acataba con una mansedumbre impropia de su carácter. (133, énfasis mío)

Parece que el narrador protagonista asocia la independencia de Mouche con su formación intelectual y que dentro de su economía sexual tanto la independencia como la autoridad no pertenecen al sexo femenino. Más tarde Rosario se va a describir en términos que corresponden a una mujer: como sumisa. Dentro de tal sistema de valores falocéntricos, el placer entre dos mujeres es aceptable sólo frente a la mirada masculina. En un momento le parece ver a las dos mujeres con

...un no sé qué de indiferencia fría ante todo, de suficiencia - como de gente que regresara de un viaje a dominios vedados -, que no les era habitual. [...] [S]ufrió por algo mucho peor que los celos: la insoportable sensación de haber sido dejado fuera de un juego tanto más aborrecible por ello mismo. No podía tolerar la perfidia presente, la simulación, la representación mental de ese “algo” oculto y deleitoso que podía urdirse a mis espaldas por convenio de hembras. De súbito mi imaginación daba una forma concreta de las más odiosas posibilidades físicas [...] (135-6)

Lo que parece molestarle no es tanto la posible relación sexual entre dos *hembras* sino el hecho de que no estuviera incluido, de que podían disfrutar sin la mediación masculina. Esta es la razón por la que decide separarlas y llevarse a Mouche a la selva imponiendo su voluntad, sintiéndose como un *verdadero* hombre:

Fui informado de que aquí también se iba a observar durante varios días el toque de queda a la puesta del sol. Esa desagradable evidencia que vendría a estrechar más aún nuestra – para mí ingrata – convivencia con la canadiense, se me tradujo, de súbito en una decisión que venía a culminar todo un proceso de reflexiones y recapitaciones. [...] No me importaba lo que pensara Mouche: por vez primera me sentía capaz de imponerle mi voluntad. (140)

El segundo triángulo emblemático de la novela carpentieriana está formado alrededor del narrador protagonista, Mouche y Rosario. Al principio, cuando en el autobús Rosario se sienta junto a Mouche las dos

mujeres parecen comunicarse bien. Sin embargo, esta vez, el narrador quien acaba de imponer su voluntad a su compañera, está consciente de que él es el centro del interés de la nueva mujer no sólo porque cambian miradas y sonrisas (176), sino también porque la misión de Rosario está impulsada por un hombre: su padre enfermo por quien hace una larguísima travesía para llevarle una estampa de los Catorce Santos Auxiliares. A pesar del obvio interés que le muestra Rosario, el narrador protagonista todavía tiene dudas en cuanto a su masculinidad y necesita una prueba para autoconfirmarse. Sólo la repetición de la misma situación que lo impulsó a continuar el viaje puede satisfacerlo. La prueba necesaria se ofrece cuando Rosario ataca a Mouche físicamente durante un baño en un río. Como antes en el caso de Mouche y la pintora, cuando “algo oculto y deleitoso ocurría por convenio de mujeres”, lo que pasa entre las dos mujeres no cabe en el lenguaje. Se usa la misma estrategia del silenciamiento por parte del narrador protagonista que deja en una elipsis lo ocurrido entre Mouche y Rosario. El narrador reconstruye la situación del siguiente modo:

Mouche, que presume de la belleza de su cuerpo y nunca pierde la oportunidad de probarlo, la incita, con fingidas dudas sobre la madurez de su carne, a que se despoje del rafajo conservado por aldeano pudor. Luego, es la insistencia, el hábil reto, la desnudez que se muestra, las alabanzas a la firmeza de sus senos, a la tersura de su vientre, el gesto de cariño, y *el gesto de más* que revela a Rosario, repentinamente, una intención que subleva sus instintos más profundos. Mouche, sin imaginárselo, ha inferido una ofensa que es, para las mujeres de aquí, peor que el peor epíteto, peor que el insulto a la madre, peor que arrojar de la casa, peor que escupir las entrañas que parieron, peor que dudar de la fidelidad al marido, peor que el nombre de perra, peor que el nombre de puta. (211, énfasis mío)

Esta cita insinúa que “las mujeres de aquí” no están corrompidas por la formación intelectual que “podían inducir[la]s a prestarse a cualquier experiencia insólita” (129). Aún más interesante es que la cita supone la belleza de Mouche, necesaria para la posible seducción de Rosario y para la inminente venganza del narrador protagonista, aunque desde la introducción de Rosario en la narración, la belleza de Mouche se presenta como deteriorada y abyecta. Inmediatamente después de la prueba de lealtad de Rosario, el narrador se acuesta con ésta sin que a ninguno de los dos le importe la presencia de Mouche, quien se recupera del ataque anterior en la hamaca y está además sufriendo de malaria. Aún así el narrador protagonista necesita completar su sentido de masculinidad con el reconocimiento de su virilidad por parte de Mouche, quien, supuestamente, lo había traicionado con la pintora. Lo consigue cuando finalmente la despiertan con su acto sexual. Mouche grita, y Rosario, para que no haya dudas en cuanto a su posible solidaridad femenina, “dispara golpes a la hamaca con los pies para hacerla callar” (212). Esa noche el narrador protagonista se dormirá al lado de su

nueva amante a quien acaricia “con mano de amo” (212). Es importante notar que en la economía sexual falocéntrica y patriarcal, las mujeres son ingredientes necesarios, pero de ningún modo suficientes. Un hombre también necesita el deseo de otro hombre como confirmación del valor de su pertenencia. Este rol se cumple con la presencia de Yannes, quien quiere acostarse con Mouche sin saber que es de otro. Por supuesto, una vez establecido “el dueño” de Mouche, los dos hombres siguen como amigos.

Al comprobar su virilidad y su autoridad, al deshacerse de Mouche, quien era la única testigo de su último fracaso sexual en términos de la economía patriarcal, el narrador siente su masculinidad reconstituida en las Tierras del Caballo donde “parecía que el hombre fuera más hombre” (178):

[El hombre] volvía a ser dueño de técnicas milenarias que ponían sus manos en trato directo con el hierro y el pellejo, le enseñaban las artes de la doma y la monta, desarrollando destrezas físicas de alardear en días de fiesta, frente a las mujeres admiradas de quien tanto sabía apretar con las piernas, de quien tanto sabía hacer con los brazos. Renacían los juegos machos de amansar al garañón relinchante y colear y derribar al toro, la bestia solar, haciendo rodar su arrogancia en el polvo. (178)

¿Por qué se llama a estas tierras, en las que la masculinidad se reconstruye, donde “el hombre fuera más hombre” (178), las Tierras del Caballo? La siguiente cita muestra, hasta qué punto se identifican el caballo y el hombre a través del poder sexual y cuánto añora el narrador protagonista “los juegos machos” que no puede jugar en las ciudades modernas:

Una misteriosa solidaridad se establecía entre el animal de testículos bien colgados, que penetraba sus hembras más hondamente que ningún otro, y el hombre, que tenía por símbolo de universal coraje *aquello* que los escultores de estatuas ecuestres tenían que modelar y fundir en bronce, o tallar en mármol, para que el corcel de buen ver respondiera por el Héroe sobre él montado, dando buena sombra a los enamorados que se daban cita en los parques municipales. (178, énfasis mío)

El crítico Mark I. Millington hace hincapié en que la identificación entre el hombre y el caballo se hace explícita cuando se introduce la idea del centauro (179). El discurso del narrador protagonista evita hablar abiertamente de la masculinidad y por eso no sorprende que, al igual que las referencias a la sospecha de una traición lésbica, la referencia al órgano sexual del caballo es elíptica, situada fuera del texto. Pero el caballo dotado por “aquellos” que no cabe en las palabras, está montado por el Héroe, completando así la imagen del Centauro y de la dominación. El ingrediente final de esta imagen narcisista de la potencia sexual masculina es la frase que invoca la presencia de los enamorados que prefieren sentarse en un parque bajo la “buena” sombra de los innombrables “cojones”.

¿Por qué fracasa el narrador protagonista después de haber encontrado su masculinidad en las Tierras del Caballo? ¿Por qué no alcanza el heroísmo vislumbrado en la imagen del Centauro? Rosario cumple casi todos los papeles que la economía patriarcal de la masculinidad requiere: “la hembra ‘sirve’ al varón en el más noble sentido del término” (213), lo rodea de cuidados; le trae de comer; ordeña las vacas para él; le seca el sudor con paños frescos; es atenta a su palabra, su sed, su silencio, su reposo; aparece como muda y, cuando habla, se disocia adoptando la perspectiva del narrador y transformándose en “tu mujer” (213); de modo que además de ser mujer-amante, su papel se extiende hacia mujer-madre y madre-naturaleza (Fama 186). En las palabras del narrador protagonista, se comporta “con una solicitud que me hace orgullecerme de mi condición de hombre” (213). Y cuando todo pareciera perfecto para el narrador protagonista, que finalmente ha encontrado el objeto de su deseo y empezado a escribir su composición “machihembrada” (275), hecha de proporciones perfectas de lo masculino y lo femenino, Rosario no cumple con el último requisito patriarcal: no quiere casarse. “Casarse es caer bajo el peso de leyes que hicieron los hombres y no las mujeres. En una libre unión, en cambio – afirma Rosario, sentenciosa – el varón sabe que de su trato depende tener quien le dé gusto y cuidado” (284). La transcripción condescendiente de las palabras de Rosario que hace el narrador protagonista, particularmente notable en la selección del adjetivo “sentenciosa”, muestra cuánto le molesta el rechazo de ella hacia algo que él mismo no está seguro de querer, pero es lo que asume está bajo su control exclusivo. Se siente “humillado” (284) por el rechazo de la mujer a cumplir con ese papel tan necesario para la confirmación de la economía patriarcal de la masculinidad. ¿Serán los ecos de una futura “formación intelectual” lo que está brotando dentro de esta mujer de repente “sentenciosa”, que hasta ese momento cumplía perfectamente los requisitos necesarios para cumplir el papel de “su mujer”?

El papel simbólico fracasado de que ella sea su esposa se traduce en la carencia literal de papel que se transforma en la “verdadera” causa de su vuelta a la modernidad. Como si la voz narradora abandonara el pensamiento analítico por el analógico y su propia causalidad, el significante “papel” se vuelve polisémico, semánticamente inestable.

La travesía del protagonista resulta ser edípica ya que al volver, la figura paterna que incitó todo el viaje queda decepcionada y la madre/esposa termina perdida. La impotencia y la esterilidad quedan cifradas en tres embarazos fracasados que marcan su travesía: Ruth, la esposa, resulta no estar embarazada de su hijo; Rosario lleva el hijo de otro hombre, y la simbólica semilla creativa que en un momento le pareció que “fue resembrada [...] y empezó a crecer...” (275) tampoco brotará, porque, sin los apuntes, no puede reconstruir la música de su composición. El acceso a la virilidad se ha perdido porque el imaginario masculino sustituyó el cuerpo de la mujer con el cuerpo textual simbólico.

El papel simbólico y literal quedará en blanco y ese “hijo” tan vivo en la imaginación del narrador protagonista nunca llegará a ser más que una creación frustrada: “Un joven, en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el rumbo liberador “ (293). Su deseo se hace eco de otro, engendrado por un padre ansioso de crear y consecuentemente humillado, el padre de “Las ruinas circulares” de Borges que también quería un hijo sin la participación femenina. Vale la pena recordar que el primogénito del cuento puede dejar las ruinas sólo después de llevar a cabo la tarea masculina de la conquista: el mago le ordena plantar una bandera en la colina cercana para marcar simbólicamente el territorio. “Esa noche lo besó por primera vez y lo envió al otro templo cuyos despojos blanquean río abajo, a muchas leguas de inextricable selva y de ciénaga” (454). Ambos demiurgos fracasan en la creación del “Adán de los sueños”. En el caso de *Los pasos perdidos*, el cuerpo femenino – Rosario – queda identificado con el cuerpo textual – el papel en el que está inscrito (sembrado) el Treno que permanece en posesión de Rosario – perdido para siempre al lado de allá, accesible a los hombres como Marcos que sí lo supieron fertilizar.

Y es aquí donde este itinerario de la masculinidad de Carpentier vuelve al guión de la masculinidad construido en *La conquista del paraíso* de Subiela.

Rosario, quien para el narrador de *Los pasos perdidos* representa el continente – “varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera” (147) – está cifrada en Iracema, cuyo nombre es anagrama de América. La canción popular brasileña que acompaña su presencia sensual en la película (“Si esta rua, si esta rua fosse mia / la mandava, la mandava enladrilhar, / la sembrava de pedrinhas de brilhantes, / so pra meu, so pra meu amor pasar”), hace eco del título de la novela de Carpentier y de la idea de una entrada posible al vedado mundo de la sexualidad telúrica encarnado en el cuerpo de la mujer. Sin embargo, la economía falocéntrica indica que la mujer misma no es dueña de su sexualidad: cuando Iracema, que es prostituta, hace el amor con Pablo por primera vez, le explica que “yo soy como soy porque el cuerpo me lo pide, por ninguna otra razón”. Antes de acostarse con ella, sin embargo, Pablo, como el narrador de *Los pasos perdidos*, tiene que probar su virilidad. Lo hace frente a otros hombres en el boliche local, arrancando a Iracema del abrazo milonguero de otro hombre. La prueba es absolutamente necesaria, porque el primer encuentro entre Iracema y Pablo resultó ser un fracaso en términos de la demostración de la hombría requerida para proteger a la mujer, cuyo nombre denotaba el continente. Me refiero al momento cuando el taxi que lleva a Pablo se detiene al toparse con Iracema, paralizada por el inminente ataque de una serpiente. Pablo todavía está revestido por las

marcas de su masculinidad fracasada por su divorcio y el cercano casamiento de su esposa con un 'viejo', y está sudando en su traje, medio sofocado por una corbata mucho más apropiada para la reunión de un publicista. En vez de protegerla a Iracema, Pablo se queda estupefacto, mirando cómo otro hombre, el taxista, desvía la atención de la serpiente con un palo. Sólo al despertarse de su estupor, ayuda al taxista y mata la serpiente con una piedra. Allí Iracema huye sin volver a mirarlo. La escena con la serpiente es comparable con el encuentro entre el narrador protagonista carpenteriano con el leproso que acaba de violar a una muchacha en Santa Mónica de los Venados. Se muestra incapaz de reaccionar, está paralizado, y otro hombre, Marcos, tiene que intervenir arrancándole el fusil y disparando al asaltante. En ambas situaciones fracasan los protagonistas en demostrar su hombría y proteger a las mujeres amenazadas.

El acceso a una masculinidad auténtica le estará vedado a Pablo hasta el encuentro con el padre. Hacía treinta años que no se habían visto y lo primero que el padre tenía que comprobar era la sexualidad correcta del hijo: "Cuando pensaba en vos, cómo serías ahora, tenía miedo que fueras marica, educado por tu madre." La duda homofóbica es el indicio de la angustia del falocentrismo patriarcal. Tal economía sexual basada en la masculinidad heterosexual asume la primacía de las relaciones homosociales, masculinas, que requieren la circulación de las mujeres como objetos de intercambio entre los hombres (Current 179). La normatividad de la ley del padre está ejemplificada en los términos del testamento paterno: viajar a la selva con cuatro hombres escogidos por el padre, en el barco (en cuya cubierta muere el padre), en busca de un tesoro, teniendo como guía el mapa diseñado por el padre. Justo antes de morir la figura paterna le pasa simbólicamente su masculinidad al hijo: "Ya ves, antes de morir todos nos volvemos maricones." Pablo lo besa, el padre muere, y en la escena siguiente el hijo comprueba su recién conseguida virilidad con la exitosa conquista de Iracema, con quien se acuesta en el mismo lugar en el que le había cerrado los ojos a su padre moribundo: la cubierta de la lancha que el progenitor le había dejado para penetrar la selva. La referencia a la genealogía patriarcal está cifrada en los nombres del padre y del hijo: Pedro y Pablo, homónimos de los dos apóstoles, representantes de la ley divina en la tierra, la piedra fundacional y el diseminador.

La cartografía del deseo paterno tiene fuertes ecos homosociales y el drama de la masculinidad se efectúa en la pantalla de lo femenino, a través de la conquista y rendimiento de un tesoro escondido en la selva. Entre todos los viajeros que Pedro escogió, su mejor amigo, Laureano – llamado El Español – es quien se encarga de buscar al hijo y animarlo para emprender el viaje. Es el único capaz de descifrar el mapa de Pedro y lo mantiene en su posesión hasta quemarlo justo antes del viaje para que no caiga en manos de otros. La historia de su relación con Pedro tiene sólo un ingrediente femenino: su difunta esposa polaca, con la que nunca compartió el mismo

idioma: “Yo no hablaba polaco y ella nada de español. Nos llevábamos muy bien.” Parece que ‘llevarse bien’ indica tener relaciones sexuales (que nunca resultan en un hijo), pero no otro tipo de comunicación, puesto que lo social proviene de la relación con Pedro. En este sentido, lo que Pedro le deja como herencia a su amigo es precisamente su propio hijo, Pablo, con quien ahora podrá emprender su última aventura, ya trazada en su mapa. Cumplirá su deseo por un breve instante fundando la ciudad de la que se proclamará regente. Más que todo, Laureano quiere repetir el destino de sus antepasados españoles que conquistaron el Mundo Nuevo. “Hace tres siglos con casco y espada hubiera sido un conquistador. Ahora con casco y con espada soy un gallego loco.” La hombría y la virilidad cifradas en la empresa conquistadora van más allá de la mera decoración provista por un casco y una espada: desposeído del poder y de la capacidad de controlar, al ver a su ciudad destruida y su sueño de repetir la empresa conquistadora hecho pedazos, el Español empieza su lento descenso. Como lo fue la muerte de Pedro, su fin es un lamento por la masculinidad fracasada: “Pero así terminamos todos los que no fuimos capaces de amar con cojones.” La voz enmarcadora del narrador, João, añade otro ingrediente de la masculinidad: “Laureano no se animó a matar. Entonces entendió cuál era la diferencia entre un bolichero y un conquistador.” Las normas de la masculinidad requieren el cumplimiento de ciertos roles y, al fracasar, el Español no tiene otra opción que morir en la cama. Como en el caso de su amigo Pedro, la última imagen que el espectador tiene es de los hombres yacientes, lo que indica una absoluta falta de actividad y carencia de poder, ingredientes imprescindibles de la normatividad masculina.

La masculinidad del segundo participante en la empresa, Teófilo, es aún más problemática dentro del esquema patriarcal. A diferencia de otros miembros de la expedición, no se relaciona sexualmente con las mujeres. En una escena emblemática, cuando una de las prostitutas recién llegadas a la ciudad fundada en el corazón de la selva demanda que Teófilo se acueste con ella, él la rechaza diciéndole que sólo pueden conversar. “Mi niño”, le dice la mujer, “yo hice el viaje porque había cuatro hombres. Usted es el cuarto. Yo soy la cuarta mujer.” Teófilo, visiblemente incómodo, responde: “No hay cuatro hombres” y huye para no aparecer nunca más. El día siguiente el grupo descubre un túnel que está lleno de víboras y ninguno de los hombres se atreve a entrar para buscar a Teófilo. Las serpientes son obvios símbolos fálicos que marcan el final de la existencia de Teófilo y que se pueden interpretar como una ratificación de su homosexualidad expresada en el rechazo de la confirmación de que había “cuatro hombres” en el grupo.

Marcos parece ser el único en cumplir las normas de la sexualidad masculina porque es capaz de matar y es utilitario y decidido: cuando se da cuenta de que nunca encontrarán el tesoro, se lleva las armas y las mujeres. Sin embargo, la venganza de João lo deja rengo, quitándole así un aspecto de su corporeidad masculina.

João, el narrador de la historia, resulta ser el único ganador entre toda la tripulación masculina. A diferencia de Laureano y Pedro, se niega a morir en la cama y pide a Pablo e Iracema que lo dejen sólo en las ruinas de la ciudad dos veces fundada y destruida. Lo encuentra un helicóptero y así se salva. Como un verdadero macho halla a Marcos y ejecuta su promesa de vengarse. Su victoria es pírrica porque ni su cuerpo incapacitado le permite ser dueño del boliche que Laureano le había dejado a Iracema, ni su vejez le permite ser el “hombre” de su familia. La última prueba de su masculinidad era vengarse de Marcos, pero después de hacerlo se vuelve un viejo asexuado, formando una extraña familia con Iracema y su recién nacido hijo Pablito. Es una unión en la que Iracema tiene que tomar las decisiones relacionadas con el negocio, con su hijo y con su vida, mientras que João, el abuelito bonachón, se vuelve un narrador mítico, atemporal y fuera de los límites impuestos por el sistema falocéntrico. No hay que olvidar que su discurso empieza con la siguiente ambigüedad: “Mi madre era brasileña y mi padre argentino pero ellos nunca se pusieron de acuerdo si yo había nacido de este lado o de aquel otro”. Y cuando luego concluye burlonamente que es internacional, la palabra se podría tomar también como definición de alguien que está no sólo entre dos territorios nacionales, Brasil y Argentina, sino también entre el territorio regido por la reglas patriarcales y matriarcales. La narración de João no viene ni del mundo femenino, encarnado en la madre brasileña, ni del masculino, cifrado en el padre argentino, y por eso es el único que puede relatar imparcialmente la historia de la masculinidad. Vale la pena recordar que el narrador protagonista de *Los pasos perdidos* intuye que la solución a su inmanente pérdida está en la escritura de una composición “machihembrada”, que su *magnum opus* polifónico habría contenido proporciones perfectas de lo masculino y lo femenino (275). Tal vez si no hubiera relatado su historia de “los pasos perdidos” sólo desde su perspectiva omnisciente, sino con la participación de las voces de Rosario, Mouche o Ruth, habría resultado creador de un texto polifónico, machihembrado.

Pablo, el eco del protagonista carpentieriano, vuelve a la ciudad de la que había salido unos meses antes, para “arreglar unas cosas”. El último plano de la película lo muestra en un frustrado intento por escribir. Levanta la vista hacia los invisibles espectadores, pero alguien le cierra la puerta. La vuelta al mundo del que acaba de salir parece ser imposible.

Como el narrador anónimo de *Los pasos perdidos*, Pablo queda con la página en blanco, impotente para procrear las huellas de su identidad, para traducir su deseo en palabras. Su hijo, inscrito en los registros de nacimiento como “de padre desconocido” ni siquiera tendrá su herencia cifrada en un mapa, en un itinerario de deseo. Estar lleno de sí mismo no parece ser suficiente ni para crear ni para procrear exitosamente.

Iracema, la personificación de América y su naturaleza indómita, triunfa al final de la travesía hecha por la masculinidad fracasada: es dueña

de un negocio y tiene una familia no tradicional, compuesta por ella, un abuelo y un niño. En otras palabras, sin representantes propiamente masculinos, vive en una unión no regida por el sistema falocéntrico. Como en el caso de las protagonistas de *Los pasos perdidos*, su situación mejora al final de la travesía. Un vistazo es suficiente para comprobar que, mientras el narrador de la novela de Carpentier fracasa en su búsqueda de una identidad más completa, las mujeres dan un paso positivo hacia su autodescubrimiento. Ruth es finalmente capaz de tomar la decisión de acabar con la repetición del papel que la mantenía en el círculo vicioso de una identidad que la hacía infeliz: no desempeñará el papel impuesto y escrito por el otro, ni en el drama teatral ni en el de la vida. Mouche vuelve a la ciudad y le cuenta al público ansioso de escuchar las travesías de otros la verdad de lo sucedido en la selva. Además, recupera su atracción sexual frente al hombre que la había abandonado y traicionado. Rosario, por su parte, ha encontrado a un hombre capaz de darle un hijo.

¿Y los hombres? ¿Las personas y los personajes masculinos? Parece que la historia que he tramado y trazado indica cierto desplazamiento de las relaciones simbólicas centradas alrededor de la figura paterna como emblema de la autoridad (Braidotti 16). La pregunta que resta es: ¿en qué dirección puede ir una sociedad que ha perdido el centro organizado alrededor de la figura paterna? La masculinidad no resulta ser ni inmortal ni transcendente sino más bien marcada por un sinnúmero de f(r)icciones. Pero, tal vez esto sea porque el hilo de Ariadna que sirvió de guía en este laberinto de la masculinidad, esta vez no estuvo en las manos de Teseo sino en las mías.

OBRAS CITADAS

Bederman, Gail. *Manliness and Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1995.

Borges, Jorge Luis. "Las ruinas circulares". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 451-455.

_____. "El sur". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 525-530.

Braidotti, Rosi. *Patterns of Dissonance*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Ed. Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra, 1985.

_____. "Habla Alejo Carpentier" *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Centro de investigaciones literarias, 1977. 15-55.

Current, Michael. "Melancholic Modernity: The Hom(m)osexual Symptom and the Homosocial Corpse". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. Vol 6, No. 2+3, 1994, 174-198.

Fama, Antonio. "Proceso de individuación y concepto del ánima junguiana en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. III, No. 2, Invierno 1979, 183-188.

González Echevarría, Roberto. "Introducción". *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985. 11-53.

Leante, César. "Confesiones sencillas de un escritor barroco" *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Centro de investigaciones literarias, 1977. 57-70.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques: An Anthropological Study of Primitive Societies in Brazil*. Trans. John Russel. New York: Atheneum, 1969.

Márquez Rodríguez, Alexis. Ed.: Alejo Carpentier. *Los pasos recobrados: Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Ayacucho, 2003.

Millington, Mark I. "Gender Monologue in Carpentier's *Los pasos perdidos*". *Modern Language Notes*. 111 (1996) 346-367.

Nouzeilles, Gabriela. "El retorno de lo primitivo. Aventura y masculinidad". *La naturaleza en disputa: Retóricas del cuerpo y el paisaje en América latina*. Comp. Gabriela Nouzeilles. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2002. 163-186.

Sendrós, Paraná. *Eliseo Subiela*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

Subiela, Eliseo. *La conquista del paraíso*. Guión y dirección. Texto transcrito de la visión del filme. Buenos Aires: CineVisión SRL, 1980.

_____. "Correspondencia personal". 3/10/2004.

Valenzuela, Luisa. "Cuarta versión". *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1998. 205-247.

LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Alexis Márquez Rodríguez
Universidad Central de Venezuela

A Lilia Carpentier

En todas las novelas de Alejo Carpentier (1904-1985) hay personajes femeninos, algunos relevantes. No es un hecho fortuito. En estas novelas la presencia de ciertas mujeres se debe a propósitos del novelista, dentro de planes muy bien concebidos y minuciosamente trazados. Lo demuestra que algunas de ellas tienen un empaque paradigmático, mujeres que en la trama de la novela representan un papel fundamental, que además trasciende de los límites del relato, y adquieren un simbolismo vital, pues aun tratándose de personajes inventados por el novelista, representan seres de la vida real.

Se sabe, por confesión del propio Carpentier, que su trabajo novelístico fue siempre muy riguroso, — según esquemas previamente elaborados, que incluían hasta bocetos según él horrorosamente dibujados — de personajes, ambientes, vestidos y otros detalles. Varias veces le oí decir, además de que lo dejó escrito, que él no podía comenzar a escribir una novela si no tenía ya en su cabeza una especie de prerrelato, como un negativo fotográfico, ya con todas las líneas del contenido argumental muy bien determinadas. Era entonces, decía, cuando podía sentarse a escribir la novela, y esta le iba saliendo con gran fluidez, como si se la dictara una voz superior.

Esto no quiere decir que durante la escritura el esquema inicial no se fuese enriqueciendo y perfeccionando. Al contrario, Alejo era sumamente cuidadoso en la corrección de lo que escribía. Y no se limitaba a cuestiones meramente gramaticales, sino que incluía también el contenido, procurando siempre robustecer un pasaje, mejorar la estructura de un personaje, precisar el desarrollo de un episodio, enriquecer, en suma, aquel esquema inicial, que en él actuaba más como un faro iluminador, que como una pauta rígida e inalterable.

Dentro de esa metodología los personajes femeninos no son casuales, sino piezas muy bien elaboradas para cumplir una función dentro de la trama, de tal modo que en algunos casos esas mujeres alcanzan un rol protagónico.

Longina: un puente entre la muerte y la vida

La primera novela de Carpentier, *Ecue-Yamba-O*, fue escrita en 1927, preso su autor en una cárcel de La Habana, acusado de comunista bajo la dictadura de Gerardo Machado, en realidad por haber firmado, junto con otros, un Manifiesto del *Grupo Minorista*, en que se denunciaba la miseria y la represión que padecía el pueblo bajo la tiranía, y la explotación a que estaban sometidos los trabajadores, de hecho esclavizados por las compañías yanquis dueñas de los grandes ingenios azucareros. Es esta una novela de corte social y político, escrita con el propósito de denunciar aquella inicua situación de Cuba, sometida a los brutales designios del imperialismo yanqui, al que en la novela se menciona expresamente, con todas sus letras. Sin embargo, Carpentier, entonces muy entusiasmado con el Surrealismo y demás corrientes de vanguardia, quiso distanciarse de la que para la época predominaba en la narrativa hispanoamericana, *la novela criollista*. Con ese fin apeló a la estética vanguardista, y la novela abunda en metáforas surrealistas y futuristas. Con lo cual, además, Carpentier quería matizar aquel enfoque primordialmente social y político, en busca de un equilibrio entre forma y contenido, de modo que la novela resultase realmente una novela, obra literaria, y por tanto obra de arte, que sin dejar de cumplir su propósito de denuncia antiimperialista y antidictatorial, no fuese tenida como un manifiesto o panfleto socio-político. Equilibrio que no logró del todo, porque aquel lenguaje surrealista, como él mismo reconoció más tarde, resultaba artificioso, con sus metáforas forjadas a partir de esquemas preestablecidos. Además, aun en el contenido argumental de la novela, si bien los aspectos sociales y políticos eran justos y respetables, se le escaparon, según su propia confesión, aspectos esenciales en la vida de los negros, predominante en la trama novelesca. Sobre todo, ha dicho Alejo, se le escapó algo fundamental en la vida de aquellos seres, el *animismo*, elemento principalísimo de las culturas africanas trasplantadas a América.

En esta primera novela de Carpentier, publicada en 1933 en España, cuando su autor vivía exiliado en París, figura un personaje femenino coprotagónico, Longina, mujer de Menegildo Cué, personaje central. De hecho, *Ecue-Yamba-O*, título que remite a una invocación ritual africana, es la historia de Menegildo, un joven negro que con su familia vive en un campo aledaño a La Habana, cercano a un central azucarero. A lo dramático de su vida de proletario, que se debate en la miseria, la ignorancia y la explotación de

su fuerza de trabajo, Menegildo une la violencia física, la cual desemboca en un grave delito de lesiones que lo lleva a la cárcel, con toda su carga infrahumana de sordidez y de ruindad, y finalmente a su propia muerte.

Longina es una joven negra cubana que, muy niña, fue llevada por su padre a Haití. Después de duras vicisitudes se fuga a Cuba, a donde ansiaba volver, con un bracero haitiano que va a buscar trabajo en los cortes de caña. Posteriormente este la vende por veinte pesos a otro haitiano, Napolión, borracho y pendenciero, que le da muy mala vida. Longina y Menegildo se enamoran apasionadamente, lo cual les trae a ambos serios problemas. Napolión, enardecido por los celos, agrede brutalmente a Menegildo, y este, en venganza, lo hiere de gravedad de una cuchillada, por lo que va a parar a la cárcel, en La Habana. Longina abandona a Napolión, y viaja a la ciudad siguiendo a Menegildo. Este sale de la cárcel, y va a vivir con la muchacha en la habitación que ella había alquilado.

Más tarde Menegildo aparece muerto una noche, con la yugular cercenada. Longina, con varios meses de embarazo, busca albergue en la casa de los Cué. Al principio Salomé, la madre de Menegildo, mujer netamente matriarcal, la recibe de mala manera, con insultos y recriminaciones, pues la considera la causante principal de la desgracia de su hijo. Pero luego, consciente de que Longina lleva en el vientre el hijo de Menegildo, la perdona y la acoge en la familia. La novela termina cuando Longina pare su hijo, al que bautizan con el nombre de su padre. Con lo que la acción, que aparentemente había concluido con la muerte de Menegildo, se inicia y proyecta en un nuevo Menegildo Cué. La vida continúa...

Es evidente el valor especial de Longina. En primer lugar, es la protagonista, junto con Menegildo, de la anécdota amorosa de la novela, episodio que en sí no tiene ningún gran valor, y es el ingrediente romántico que hay en casi todas las novelas del mundo. Lo especial, en este caso, comienza con el signo trágico que desde el principio marca el amor de Longina y Menegildo, hasta desembocar en la muerte de este.

A lo dicho se agrega el valor simbólico de Longina, cuando ella, madre del nuevo Menegildo, se convierte en el puente entre la muerte y la vida, en el factor que hace que la vida triunfe sobre la muerte, y continúe y se proyecte en el futuro.

Desde el punto de vista de la técnica narrativa y del estilo, este hecho evita que el final de la novela hubiese sido de signo negativo y pesimista, sin tener que recurrir a las manidas fórmulas del *happy end* y de la novela rosa.

Paulina Bonaparte: exotismo y trastocamiento del tiempo

En *El reino de este mundo* (1949) el personaje femenino más destacado, casi el único, es Paulina Bonaparte. Su presencia en esta novela ha sido

considerada como algo frívolo, o como un rasgo de exotismo, de los que con demasiada frecuencia la mayoría de los europeos ven como lo más interesante y atractivo de América.

Desde luego que la presencia de Paulina Bonaparte en una isla del Caribe, entre gente primitiva, especialmente esclavos traídos de África, es un hecho exótico y pintoresco, al margen de la valoración moral que del mismo podamos hacer. Mas no fue eso lo que indujo a Carpentier a ponerla en su novela. Esa presencia, por lo demás, no es un invento del novelista, sino que recoge un hecho real. Paulina, hermana de Napoleón, estaba casada con el general Leclerc, a quien su cuñado envía con una expedición a las islas francesas del Caribe, a sofocar las revueltas de esclavos que habían venido ocurriendo, alentadas por la revolución que había derribado la monarquía. Allí vive varios meses, rodeada de esclavos y de cortesanos que la miman y protegen, hasta que su marido muere víctima de una epidemia de fiebre amarilla. Entonces, la joven y bella Paulina regresa a Francia, llevando el cadáver de su esposo.

Lo que más llamó la atención de Carpentier fue el contraste entre la muchacha, que representaba el esplendor de Francia en vísperas del Imperio, el tope, para ese entonces, de la civilización occidental, y el primitivismo de los pobladores de las islas caribeñas, sobre todo los africanos o descendientes de africanos, que representaban el otro extremo de esa escala civilizacional. Pero no fue lo pintoresco, y hasta cómico, de ese contraste lo que más interesó al novelista, sino el hecho, mucho más trascendente, de la convivencia, en un mismo lugar y en un mismo momento, de dos tiempos diametralmente opuestos: el *presente* más avanzado, representado por Paulina, y el *pasado* más remoto, representado por los negros esclavos, traídos desde África, y sembrados en América con sus ritos primitivos, sus costumbres, sus valores y sus rasgos físicos propios.

Aquel contraste le hizo ver a Carpentier que, no obstante lo inexorable y el avance constante e indetenible del tiempo, era posible hallar en un mismo lugar y en un mismo instante dos tiempos totalmente diferentes, como si el tiempo no marchase a un solo ritmo en todas partes, sino a ritmos distintos, lo que generase un desfasamiento de insólitas consecuencias.

Tal significado simbólico de Paulina Bonaparte, en el contexto de *El reino de este mundo*, no le impide a Carpentier darle un tratamiento peculiar como personaje, basado en rasgos propios de la persona real, pero manejados como materia novelística. Se percibe en la novela cierta fruición del narrador en destacar algunos comportamientos de Paulina que no hablaban muy bien de sus valores éticos. Maneja, al hacerlo, la fina ironía que llegó a ser uno de los rasgos estilísticos más celebrados de Carpentier, y hasta podría hablarse de ensañamiento al describir a quien, más tarde, llegó a ser la Princesa Borghese, llamada también la Venus de Cánova, en alusión a la célebre escultura que hoy exhibe su extraordinaria belleza en uno de los

salones del Palacio Borghese, en Roma. Escultura que, por cierto, también aparece en *El reino de este mundo*, en un episodio de alta significación.

No ahorra palabras Carpentier para remarcar las liviandades de Paulina, a despecho de su condición de esposa de un conspicuo general del ejército francés, en su relación con otros hombres. Ya al comienzo del pasaje de la novela que tiene a la joven Bonaparte como personaje central, el narrador cuenta cómo la muchacha, a quien define irónicamente como “buena catadora de varones, a pesar de su juventud”, durante la travesía al Caribe solía dormir desnuda en el alcázar de la nave, a sabiendas de que al amanecer decenas de ojos libidinosamente ávidos se regocijaban contemplando su regia desnudez. Luego, ya instalada a cuerpo de reina en una de aquellas islas, nos cuenta también que Paulina se hacía bañar desnuda por un esclavo joven y vigoroso, quien además le daba masajes, y la joven, con maligno regocijo, lo provocaba eróticamente. Y por último que, muerto su marido, cuando la joven viuda regresa a Francia llevando el ataúd con sus despojos, en el mismo barco se entrega a un joven y apuesto oficial:

Luego de hacer colocar el cadáver de su esposo, vestido con uniforme de gala, dentro de una caja de madera de cedro, Paulina se embarcó presurosamente a bordo del *Switshure*, enflaquecida, ojerosa, con el pecho cubierto de escapularios. Pero pronto el viento del este, la sensación de que París crecía delante de la proa, el salitre que iba mordiendo las argollas del ataúd, empezaron a quitar cilicios a la joven viuda. Y una tarde en que la mar picada hacía crujir tremendamente los maderos de la quilla, sus velos de luto se enredaron en las espuelas de un joven oficial, especialmente encargado de honrar y custodiar los restos del general Leclerc.

Un trío femenino en *Los pasos perdidos*

En *Los pasos perdidos* (1953) Carpentier incluye varias mujeres, dos de ellas de singular importancia. Esta novela es la más venezolana de su autor – quien vivió catorce años entre nosotros –, no sólo por haberla escrito íntegramente en Venezuela, sino también porque casi toda se desarrolla en nuestro país, no mencionado por su nombre, pero fácilmente reconocible en los lugares donde se ubica cada episodio. La novela cuenta la historia de un personaje innominado, un músico y musicólogo que trabaja en una empresa publicitaria, autor de una teoría acerca del origen de la música, para comprobar la cual sólo requiere de unos instrumentos musicales primitivos, que se encuentran entre las tribus indígenas, en la selva de un país suramericano, igualmente innominado, pero, como ya dije, fácilmente identificable con Venezuela y su región guayanesa-orinoquense.

La novela comienza en una gran ciudad del norte, donde vive el innominado protagonista, que aunque tampoco se la nombra, corresponde

inequívocamente a Nueva York. Allí el joven musicólogo obtiene el financiamiento de una expedición a la selva suramericana, donde deberá hallar los ansiados instrumentos. A partir del segundo capítulo, todo el resto de la novela narra aquel viaje, por mil razones fascinante, en el cual ha de recorrer toda la geografía del país, hasta adentrarse en la selva, remontando durante nueve días un inmenso río, que es, sin duda, el Orinoco.

El protagonista, casado con Ruth, actriz con quien mantiene una típica relación conyugal demasiado convencional, con su rutinarismo, sus desencuentros y sus pocos ratos de placer físico y amor regimentado, se ha hecho acompañar por Mouche, su amante ocasional, una joven francesa físicamente muy agraciada, quien practica la astrología y exhibe un intelectualismo que a la legua se adivina falso y ridículo, pero que, como mujer, es capaz de satisfacer a cabalidad las urgencias eróticas de cualquier varón.

En el viaje el protagonista conoce a Rosario, una criolla casi al natural, campesina de escasa educación formal, de costumbres primitivas, acordes con el nivel de desarrollo de aquella sociedad a la que el viajero va descubriendo, pero de una avasallante autenticidad femenina. Desde el principio la muchacha despierta la atención del protagonista, al paso que se va revelando el extremo contraste entre aquellas dos mujeres, ambas físicamente bellas, aunque de bellezas diferentes. Sin embargo, muy pronto las penurias del medio, lejos de la abundancia y el confort de la gran ciudad de donde provienen, hacen ver que los atractivos de Mouche en parte se deben al artificio de los cosméticos, que en aquellos remotos parajes es imposible reponer, lo cual se agrava por la acentuada marchitez de una piel nada acostumbrada a las plagas y los rigores del clima tropical. Mientras que los encantos de Rosario, enteramente naturales, se acrecientan cada día a los ojos del viajero, que termina por romper abruptamente con la francesa, y se enamora apasionadamente de la criolla.

Es palpable el contraste en el trato que el protagonista da a las dos mujeres. Su relación con Mouche es superficial, alimentada por una atracción meramente física, sin ingrediente amoroso alguno más allá del sexo. En ella encontraba la satisfacción carnal que no le daba Ruth, pues el trabajo de esta como actriz, tremendamente tiránico, la mantenía en permanente desfase con el trabajo de él, de modo que apenas lograban coincidir en el hogar algún rato los domingos, que aprovechaban para una unión carnal más imposición de la necesidad, que fruto del deseo y del verdadero amor.

En contraste, Rosario como personaje bordea la sublimidad, en la exaltación de sus virtudes físicas y morales y la perfecta naturalidad de su belleza y de sus gestos. Con Rosario, además, el protagonista alcanza el más alto nivel del amor, en el cual se conjugan el contenido afectivo y la plenitud sexual. En esta novela Carpentier, en cuyas narraciones no son escasos los episodios eróticos, logra algunas de las escenas de ese tipo de mayor calidad

literaria, guardando un perfecto equilibrio, no obstante lo directo y explícito de su lenguaje:

Agarro a Rosario por las muñecas para tenerla quieta, y con la brusquedad del gesto, mi pie derriba una de las cestas en que el Herborizador guarda sus plantas secas, entre camadas de hojas de malanga. Un heno espeso y crujiente se nos viene encima, envolviéndonos en perfumes que recuerdan, a la vez, el alcanfor, el sándalo y el azafrán. Una repentina emoción deja mi resuello en suspenso: así – casi así – olía la cesta de los viajes mágicos, aquella en que yo estrechaba a María del Carmen, cuando éramos niños, junto a los canteros donde su padre sembraba la albahaca y la yerbabuena. Miro a Rosario de muy cerca, sintiendo en las manos el palpito de sus venas, y, de súbito, veo algo tan ansioso, tan entregado, tan impaciente, en su sonrisa – más que sonrisa, risa detenida, crispación de espera–, que el deseo me arroja sobre ella, con una voluntad ajena a todo lo que no sea el gesto de la posesión. Es un abrazo rápido y brutal, sin ternura, que más parece una lucha por quebrarse y vencerse, que una trabazón deleitosa. Pero cuando volvemos a hallarnos, lado a lado, jadeantes aún, y cobramos conciencia cabal de lo hecho, nos invade un gran contento, como si los cuerpos hubieran sellado un pacto que fuera el comienzo de un nuevo modo de vivir. Yacemos sobre las yerbas esparcidas, sin más conciencia que la de nuestro deleite. La claridad de la luna que entra en la cabaña por la puerta sin batiente se sube lentamente a nuestras piernas: la tuvimos en los tobillos, y ahora alcanza las corvas de Rosario, que ya me acaricia con mano impaciente. Es ella, esta vez, la que se echa sobre mí, arqueando el talle con ansioso apremio. Pero aún buscamos el mejor acomodo, cuando una voz ronca, quebrada, escupe insultos junto a nuestros oídos, desemparejándonos de golpe. Habíamos rodado bajo la hamaca, olvidados de la que tan cerca gemía. Y la cabeza de Mouche estaba asomada sobre nosotros, crispada, sardónica, de boca babeante, con algo de cabeza de Gorgona en el desorden de las greñas caídas sobre la frente. “¡Cochinos!”, grita. ¡Cochinos!”. Desde el suelo, Rosario dispara golpes a la hamaca con los pies, para hacerla callar. Pronto la voz de arriba se extravía en divagaciones de delirio. Los cuerpos desunidos vuelven a encontrarse y, entre mi cara y el rostro mortecino de Mouche, que cuelga fuera del chinchorro con un brazo inerte, se atraviesa, en espesa caída, la caballera de Rosario, que afinca los codos en el suelo para imponerme su ritmo. Cuando volvemos a tener oídos para lo que nos rodea, nada nos importa ya la mujer que estertora en la oscuridad. Pudiera morirse ahora mismo, aullando de dolor, sin que nos conmoviera su agonía. Somos dos, en un mundo distinto. Me he sembrado bajo el vellón que acaricio con mano de amo, y mi gesto cierra una gozosa confluencia de sangres que se encontraron (183-184).

La ruptura con Mouche, además de abrupta, es casi violenta. Hay un pasaje en la novela en el cual toda la crueldad del amante decepcionado pareciera concentrarse en el lenguaje minuciosamente descriptivo del

narrador. Es una escena en que el desprecio por Mouche alcanza su más alto nivel en lo grotesco del texto narrativo-descriptivo:

...aunque yo solía cuidarme de proferir palabras excesivas en las discusiones con ella, esta noche, gozándome de verla fea a la luz del quinqué, sentía una nerviosa necesidad de herirla, de vapulearla, para largar un lastre de viejos rencores acumulados en lo más hondo de mí mismo. A modo de comienzo comencé por insultar a la canadiense, calificándola de algo que tuvo el efecto de actuar sobre Mouche como una hincada de alfiler al rojo. Dio un paso atrás y me arrojó el jarro de aguardiente a la cabeza, fallándome por un canto de baraja. Asustada de lo hecho volvía ya hacia mí con las manos arrepentidas; pero mis palabras, autorizadas por su violencia, habían roto las amarras: le gritaba que había dejado de amarla, que su presencia me era intolerable, que hasta su cuerpo me asqueaba. Y tan tremenda debió sonarle esa voz desconocida, asombrosa para mí mismo, que huyó al patio corriendo, como si algún castigo hubiera de suceder a las palabras. Pero, olvidada del fango, resbaló brutalmente, y cayó en la charca llena de tortugas. Al sentirse sobre los carapachos mojados, que empezaron a moverse como las armaduras de guerreros sorbidos por una tembladera, dio un aullido de terror que despertó a las jaurías por un tiempo calladas. En medio del más universal concierto de ladridos metí a Mouche en la habitación, le quité las ropas hediondas a cieno y la bañé de pies a cabeza con un grueso paño roto. Y luego de hacerla beber un gran trago de aguardiente, la arrojé en su catre y marché a la calle sin hacer caso de sus llamadas ni sollozos. Quería – necesitaba – olvidarme de ella por algunas horas (pp. 152-153).

Ruth, Mouche y Rosario son, pues, una trilogía femenina, en que cada una desempeña un papel importante. Ruth simboliza el amor conyugal, mediatizado por factores que lo esterilizan y banalizan. Mouche el amor ocasional, sólo sexo y goce sensual. Rosario es el amor auténtico, sin afeites ni convencionalismos limitantes.

Sofía: sabiduría y revolución

Sofía, uno de los personajes protagónicos de *El siglo de las luces* (1962), es la criatura más amada de Carpentier, el personaje en quien pone mayor cuidado, a la que define más amorosamente, a la que atribuye una importancia realmente trascendental, más que a sus otras criaturas. Carpentier confesó más de una vez que en la creación de este personaje hubo un propósito de rendir tributo a un tipo de mujer que siempre atrajo su atención y su simpatía. Explica que incluso su nombre fue cuidadosamente escogido: “Sofía”, dice, “habrá de responder, según la etimología griega de su nombre, al conocimiento, al ‘gay’ saber...”.

Sofía es, además, un paradigma universal de la mujer revolucionaria, como también confiesa el propio Carpentier: “Sofía (...) representa un espíritu menos razonador [que el de Esteban], menos intelectual, pero que es capaz de sentir y entender las fuerzas profundas de una revolución...”.

En *El siglo de las luces* hay tres personajes protagónicos: Víctor Hugues, Esteban y Sofía. Los dos últimos son primos, tempranamente huérfanos, que al criarse juntos y solos desarrollan entre ellos una relación de verdaderos hermanos, junto con un tercero, Carlos, hermano mayor de Sofía, personaje también importante, pero en una escala menor. Sofía, además, desde muy joven manifestó sentimientos maternos hacia su primo, enfermo desde niño de asma, en cuyas terribles crisis ella lo cuidaba con admirable solicitud.

El trío protagónico tiene en común su filiación revolucionaria. Víctor Hugues, conspirador nato, emigra a Francia, llevándose con él a Esteban, cuando sabe que ha estallado la revolución, y participa activamente en el régimen del Terror, al lado de Robespierre. Este lo envía como Comisario a la Guadalupe, con el encargo de combatir las apetencias inglesas sobre las islas francesas del Caribe, y de llevar la revolución a las Antillas. De nuevo Esteban lo acompaña. Ambos, pues, tienen ocasión de participar directamente en una revolución, y de conocer de cerca las miserias y las claudicaciones que siempre se incuban en los procesos revolucionarios. Muy pronto Víctor Hugues traiciona los principios ideológicos, exhibe un desmesurado afán por la riqueza mal habida y se adapta de manera oportunista a los cambios en el paso de la república revolucionaria al Directorio y al Consulado. Esteban, a su vez, asqueado ante la imagen despreciable del antiguo revolucionario, y de las monstruosas deformaciones que la Revolución va sufriendo, cae en la decepción y el pesimismo, y aunque sigue creyendo en los principios revolucionarios, no está dispuesto a continuar luchando por ellos. Sofía, en cambio, no tiene oportunidad de realizarse como revolucionaria, salvo por el hecho de que al final, después de una etapa de incertidumbre y desconcierto ante la figura corrupta de Víctor Hugues, de quien se ha hecho amante soñando con “realizar grandes cosas, un día, junto al hombre a quien se había atado” (p. 268), después de abandonarlo, da su vida en Madrid, el 2 de mayo, en una lucha desigual, junto al pueblo madrileño alzado contra las tropas invasoras de Napoleón. Después de todo, la muerte puede ser también una forma de realizarse...

No obstante, Sofía es protagonista de una escena en que Carpentier pareciera ensañarse con ella, humillándola, mostrándola en una situación grotesca y ridícula que, al mismo tiempo de producir pena, también provoca risa. Sofía, quien ha huido a Cayena para reunirse con Víctor Hugues, su antiguo amante, está a la espera de este, lindamente vestida para recibirlo, después de tantos años:

...al fin, una chalupa maniobrada a remo se arrimó al embarcadero. En las sombras del anochecer (...) se fue dibujando, con relumbre de galones y paramentos, un traje de aspecto algo militar, acrecido en su estatura por un sombrero empenachado de plumas. Sofía salió al atrio de la vivienda sin advertir, en su precipitación, que una piara de cerdos negros se entregaba, frente a la entrada, a la regodeada tarea de asolar los canteros de flores, desenterrando los tulipanes y revolcándose, con jubilosos gruñidos, en una tierra recién regada. Al ver la puerta abierta, los animales se metieron en la casa, en tropeles, pasando sus cuerpos enlodados por las faldas de quien trataba de detenerlos con gestos y gritos. Echando a correr, Víctor llegó a la casa, enfurecido: “¿Cómo los dejan sueltos? ¡Esto es el colmo!” Y, entrando en el salón la emprendió a planazos de sable con los cerdos que trataban de colarse en las habitaciones y subir las escaleras, mientras los sirvientes y algunos negros acudían de los trasfondos de la vivienda para ayudarlo. Al fin las bestias fueron sacadas una por una, arrastradas por las orejas, por las colas, levantadas en alto, corridas a patadas, con tremebundos aullidos. (...). “¿Te has visto?”, dijo Víctor a Sofía, cuando en algo se hubiese aplacado la porcina barahúnda, señalando el vestido manchado de lodo. “Cámbiate, mientras mando limpiar aquí...”. Al mirarse en el espejo de su habitación, Sofía se sintió tan miserable que se echó a llorar, pensando en lo que se había vuelto, de pronto, el Gran Encuentro soñado durante los días de la travesía. El traje que se había mandado hacer para la ocasión se desprendía de su cuerpo, enlodado, desgarrado, hediondo a corral. Tirando los zapatos al rincón más oscuro, se arrancó las medias con furor. El cuerpo entero le olía a piara, a fango, a inmundicias. Tuvo que mandar subir baldes de agua para bañarse, pensando en lo grotesco que resultaba ese trasiego en tales momentos. Había algo ridículo en este aseo forzoso, con los chapaleos en tina que debían oírse abajo. Al fin, echándose cualquier cosa encima, bajó al salón con paso renqueante, sin cuidar de la apostura, con el despecho del actor que ha fallado una buena entrada en escena (264-265).

Aunque esta escena se asemeja mucho a la de Mouche en la charca de las tortugas, aquí la estructura narrativo-descriptiva es más rica, exhibe mayor expresividad. No podría asegurarlo, pero tengo la impresión de que este pasaje sirvió a Carpentier para perfeccionar el de *Los pasos perdidos*. Lo cual no tendría nada de raro, pues tales hechos abundan en la narrativa carpenteriana. En este texto, incluso, aparecen de modo expreso dos vocablos clave, que no están en el otro: *grotesco* y *ridículo*, indicativos de que el autor estaba consciente del carácter de la escena.

Es significativa la sustitución de las tortugas de la escena de Mouche por los cochinos de esta. Los cochinos, en efecto, son animales mucho más próximos a lo grotesco que las tortugas. En algunas culturas el cerdo se considera un animal impuro. Su figura aparece en relieves medievales que representan escenas cómicas y grotescas. De parecida manera lo hallamos también en pinturas y grabados de artistas como Ierónimus Bosch y Goya.

Si la escena de Mouche se explica por un propósito de desvalorizar el personaje, de mostrarlo en su exacta dimensión moral, ¿cómo explicarnos esta escena de *El siglo de las luces*, en que la víctima es un personaje particularmente grato dentro del *dramatis personae* de la novela, y que lo es, además, de manera particular para el autor? ¿Por qué, si es así, el narrador nos la muestra en semejantes circunstancias, tan desairada y descompuesta? Sofía también puede erigirse, como personaje y como tipo, en símbolo de lo sublime. Lo grotesco, en este caso, es, precisamente, el contraste entre esa sublimidad y la situación ridícula en que la muchacha se encuentra de pronto en la escena transcrita. ¿Es, acaso, un hecho nada más que estético, un alarde de maestría literaria, y por tanto inocuo desde todo punto de vista extraño a lo estético y literario? Si fuese un pasaje tan sólo cómico, cuyo único efecto fuese el de provocar risa, sería así. Pero este episodio va mucho más allá de producir hilaridad. Como antes dije, además de hacer reír, causa pena. La imagen de Sofía deviene en lastimosa. Ella misma lo advierte: “Sofía se sintió tan miserable que se echó a llorar”, registra el narrador. Pareciera haber, pues, en el autor algo más que un propósito humorístico.

Conviene destacar que aquí lo ridículo y grotesco no afecta sólo a Sofía. También la situación de Víctor Hugues es bastante desairada. Y hasta podría decirse que Carpentier se complace en esa presentación caricaturesca de un personaje que en casi toda la novela asume papel de héroe. La imagen en la escena de aquel personaje, cuya presentación se ha hecho indirectamente, mediante una metonimia, a través de un traje “con relumbré de galones y paramentos”, complementado por “un sombrero empenachado de plumas”, en lucha a sablazos – empuñando el sable de héroe de la Revolución Francesa – contra una tropa de cochinos enlodados y malolientes, no puede ser más tragicómica y, además, cargada de simbolismo. El Víctor Hugues de ese momento no es sólo el héroe disminuido que ya era en aquella etapa de su vida. Su decadencia personal se corresponde con la decadencia de la Revolución, que ya ha cedido el paso a la aventura napoleónica, heroica, claro está, pero aventura al fin. Y la ironía sube de punto, hasta el sarcasmo, cuando se piensa que es un alto funcionario del Consulado, en cuyo empaque ya se vislumbraba el esplendor del futuro Imperio, quien se bate con aquel astroso ejército de cerdos. A partir de allí la degradación de Víctor Hugues, pareja con el desmoronamiento de la Revolución, se irá acentuando hasta el envilecimiento y la abyección.

Muy otro es el caso de Sofía. Hasta aquel momento no se ha visto disminuir en nada su estatura moral e intelectual. Y posteriormente, a diferencia de Víctor Hugues, Sofía se irá agigantando, hasta la glorificación final, con el gesto heroico del 2 de mayo, con que se cierra la novela. De manera que el deplorable episodio de los cochinos viene a ser, en la vida de Sofía, como un paréntesis desgraciado, suerte de interpolación desafortunada en el transcurso de una vida admirable y excelsa.

¿Podría interpretarse ese contraste como una sanción moral a Sofía, por haber abandonado su hogar y su familia, cuando todavía el cadáver de su marido no ha acabado de pudrirse en la fosa, para ir al encuentro de su antiguo amante, cuya abyección ya había empezado a manifestarse? Tal vez sí. La conducta de Víctor Hugues no era ignorada por Sofía, ya que Esteban la había puesto al tanto de todo. Y si pudiese alegarse que su condición de enamorada le impedía aceptar con objetividad el juicio de su primo, no podría decirse que no estaba advertida. En todo caso, la interpretación del hecho como castigo moral encaja dentro del esquema de la ética burguesa que impera en la novela.

Sin demeritar esa interpretación, cabría también valorar el episodio en otro sentido. No es difícil percibir el signo de fracaso que hay en el mismo. Sofía ha preparado con sumo cuidado la escena. Se ha vestido y arreglado de una manera muy estudiada, digna, a su juicio, de la jubilosa ocasión. Esta ha sido soñada con ansiedad durante mucho tiempo. Por su parte, el atuendo de Víctor Hugues, aunque no fuese inusitado en él, se correspondía con el de la muchacha, si no con tal intención, al menos de hecho. Todo ello se viene abajo inesperadamente, ni siquiera como consecuencia de actos humanos que pudieran atribuirse a la voluntad o al destino, sino mas bien como producto, por demás absurdo, de lo fortuito, del azar. Viéndolo así, el episodio de los cochinos podría interpretarse como un acto premonitorio, anuncio de lo que luego viene en la novela: el fracaso de Sofía en su proyecto de vida, que contemplaba unir su impulsión y su conciencia revolucionarias a la satisfacción de su anhelo femenino, al lado de aquel hombre a quien quizás no amase realmente, pero que ya en el pasado supo despertar en ella su dormida sensualidad. Incluso cabría señalar que, siendo como es este episodio el comienzo de una nueva etapa en la vida de Sofía, en la cual ella espera alcanzar la plenitud y la felicidad, el lamentable desarrollo de este primer acto de lo que se vislumbra como una nueva vida no puede presagiar nada nuevo. Lo que mal comienza, mal acaba..., pareciera ser la implacable ley que rige la vida de estos seres.

Vera, la inutilidad de huir de su destino...

En las novelas cortas de Carpentier, *El acoso* (1957), *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1984), figuran personajes femeninos, pero ninguno tiene un relieve destacado. Tampoco en *El recurso del método* (1974). En esta aparece Ofelia, la hija del dictador protagonista, como una joven frívola, totalmente desentendida de los problemas políticos y sociales, que sólo sabe vivir aprovechando, en Europa, las prebendas y riquezas que le proporciona ser hija de quien es. También en esta novela aparece la Mayorala Elmira, suerte de ama de llaves, sirvienta y amante a destajo del

dictador, intencionalmente concebida para mostrar el contraste de la criolledad y, en cierto modo, el primitivismo de acá, en vestidos, costumbres y comidas, con los valores *de allá*, en las escenas que transcurren en París, a donde suele trasladarse el dictador en una especie de prolongadas vacaciones. Así mismo, hallamos en *El acoso* a Estrella, una prostituta que en la trama juega un papel de vínculo entre otros dos personajes de la novela, el taquillero y el acosado, pero nada más. Son, pues, personajes de reparto.

Un personaje femenino importante lo volvemos a hallar en *La Consagración de la Primavera* (1984). Vera es una joven bailarina rusa, que desde muy niña anda huyendo de la revolución. Pero al mismo tiempo que huye de la revolución, la revolución la persigue, y la va a buscar a dondequiera que huya. Un día se la tropieza en la persona de Enrique, joven cubano, burgués pero revolucionario, de quien se enamora, y con él comparte, en medio del contraste de sus ideologías encontradas, los avatares del combatiente, primero en Europa, y específicamente en los días azarosos de la Guerra Civil española, en la que Enrique participa como integrante de las brigadas internacionales, y después en Cuba.

Vera tiene dos referentes reales: la madre del propio Carpentier, rusa como ella, como ella amiga de la famosa Ana Pavlova, anticomunista y enemiga de la revolución, que, como anota Carpentier, “termina sus días en La Habana, rodeada de jóvenes comunistas a quienes daba clases de ruso, totalmente identificada con el proceso revolucionario cubano”.

El segundo referente es otra rusa, bailarina y también amiga de Ana Pavlova, que hacía años se había refugiado en Baracoa, un remoto y pequeño puerto cubano de difícil acceso, en el que aspira a vivir ignorada y borrosa, y a donde le llega la revolución cuando, al decir del propio Carpentier, un primero de enero que cambió radicalmente la historia de ese, su país de adopción, “había sido despertada por los gritos de ‘¡Viva la Revolución’”. Cuando Alejo descubre su existencia, aquella singular mujer le inspira la idea de escribir la novela, la cual, por cierto, primero se llamó precisamente *La rusa de Baracoa*.

La misma Vera traza con líneas muy firmes el cuadro de ese proceso de su vida, en que huyendo de la revolución, esta termina por alcanzarla y rendirla. Es en la escena final de la novela, cuando, derrotados los invasores en Playa Girón, retorna a su casa con Enrique, convaleciente de las heridas que había sufrido en la batalla:

Y, reinstalada en mi casa desde hace unas horas – después de arreglarla un poco con ayuda de Gaspar y de Mirta, para el regreso del herido –, recostada en una de las sillas de extensión de la azotea, pienso en el misterioso determinismo que rige la prodigiosa urdimbre de destinos distintos, convergentes, paralelos o encontrados, que, llevados por un inapelable mecanismo de posibilidades, acaban por incidir en razón de acontecimientos totalmente ajenos a la voluntad de cada cual. Yo, burguesa

y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución. (Inútil me había sido infringir el precepto de Gogol: “no huyas del mundo donde te ha tocado vivir”...). Enrique, burgués y nieto de burgueses, había huido de su mundo burgués, en busca de algo distinto que, a la postre, era la Revolución que volvía a unirnos ahora. Los dos girábamos ya en el ámbito de una Revolución cuyas ideas fundamentales coincidían con las de la grande y única Revolución de la época (575).

Es evidente el contraste entre Sofía y Vera. Aquella, revolucionaria, nunca llega a saborear el triunfo de la revolución. Vera, antirrevolucionaria, termina incorporada a una revolución triunfante.

Magnífica, en fin, es la rica y variada muestra de tipos femeninos que nos da Alejo Carpentier en sus novelas. Cada una de esas mujeres, a su manera, encaja en su famosa teoría de *lo real maravilloso*. Algunos estudiosos de la obra de Alejo, con agudeza e inteligencia, han señalado que su concepción de la mujer es machista. Sí y no. Mouche, sin duda, representa en la novela la *mujer-objeto*. Pero en la novela lo es, porque así es en la vida, no porque Carpentier lo quisiese. Longina es la típica mujer proletaria, sin una conciencia de clase propiamente, pero que sabe por intuición – es una mujer intelectualmente inculta – asumir su papel de esposa y madre. Ruth es el símbolo novelesco del amor conyugal, de la esposa según la concepción burguesa del matrimonio, con todas sus glorias y sus frustraciones. Rosario es la mujer al natural, sin afeites cosméticos ni intelectuales. Sofía es una mujer excepcional, que se halla en cualquier lugar y en cualquier época, pero no con la abundancia de las otras. Es la mujer ideológicamente revolucionaria, capaz incluso de dejarse matar por sus ideales. Vera, finalmente, simboliza la realidad cambiante de nuestros tiempos, pero con signo positivo. Paradójicamente, es la mujer que comienza siendo reaccionaria, que huye de toda revolución, pero termina incorporándose a una revolución triunfante. En contraste con Sofía, que fue revolucionaria toda su vida, pero no pudo vivir el triunfo de la Revolución.

Todas ellas son criaturas de Carpentier, pero no “inventadas” por él, sino extraídas de la vida real. Él no es responsable de lo que cada una representa en la novela de que se trate, porque esta representación es extraída de la vida misma. Desde luego que Alejo pudo escribir sus novelas combatiendo o denunciando lo que pueda haber en sus mujeres de víctimas del machismo. Pero su concepción literaria no era la del narrador de tesis, que escribe sus cuentos y novelas para tratar de mejorar el mundo. En Carpentier las lecciones que se desprendan de sus obras tiene que asumirlas el lector enteramente a su riesgo.

CONCIERTO BARROCO: ESCENARIOS DEL TIEMPO

Fernando Burgos

Chile / University of Memphis / USA

Mientras la demarcación cronológica y ordenada del tiempo es reemplazada en *Concierto barroco* por la de su aprehensión integral, como si éste fuese el impulso líquido de una continuidad que no puede detenerse y cuyo principio y fin tienden a devorarse en una cascada de volutas, cuya primera función ornamental no es óbice para el cumplimiento de su razón más primordial efusiva y centrífuga, el espacio, resistiéndose a la imposición de construcciones temporales de cualquier especie, adviene una serie de puertas de acceso al espectáculo de lo sorprendente, esto es, las vertientes de entrelazamientos heterogéneos y mestizajes culturales, que disuelven la perspectiva de la Historia como sucesión diacrónica y de personajes enmarcados en funcionalidades narrativas unívocas, llegándose a un tejido de relaciones inadmisibles desde una perspectiva racional, aunque extraordinariamente productivo como exploración creativa confluyente e híbrida. De allí la impresión de haber llegado a la representación de una farsa, que produce en varias instancias narrativas el ingreso del viajero y de su sirviente Filomeno a estos espacios, quienes en realidad son intérpretes, inspiradores, participantes o promotores de eventos cuyo poder pulsivo logra llenar las soledades y ausencias que preceden la realización de estos sucesos y peripecias, ejecutados apoteósicamente como conciertos y carnavales, observados participativa y vivencialmente como óperas y pinturas, o simplemente disfrutados en la confusión y derroche de algarabías, cuyo lujo más degustado es precisamente su sentido antipragmático.

Esta novela de Carpentier, por otra parte, proponiendo una plasmación del verdadero barroco americano se regodea en la espontaneidad de esa reunión improbable sobre la que uno de sus personajes centrales, el viajero,

exclama: “¡Imposible armonía!” (*Concierto* 25), cuando en medio del recuento de la oda *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa, se revisa la enumeración de instrumentos, aquella extraordinaria conjunción de panderos, rabeles, zampoñas, adufes, flautas, marugas y tipinaguas, interpretados por músicos españoles, mestizos y negros en composiciones de génesis europea, que cambian a variaciones criollas y estrepitosas percusiones afro. Esta impresionante reunión de lo diverso responde tanto a la idea de lo extraordinario hallada y fundida de un modo natural que comporta el concepto carpenteriano de lo real maravilloso, como a su identificación con lo barroco ganada en la productividad proveniente de todo sincretismo proveniente ya de los elementos de la cultura, ya de la naturaleza. El crisol donde se mezclan seres, personajes, textos, pinturas, manifestaciones de variada índole es la sustancia artística de la que se nutre el barroco americano, el cual Carpentier adopta como eje estético de su producción artística.

El texto de Balboa incorporado a *Concierto* como pieza de fundamental revelación y correlación estéticas es en sí mismo un espacio más de filiación barroca al que accede el viajero y Filomeno atraídos por la curiosa yuxtaposición de entes de una mitología clásica: ninfas de los bosques y centauros saltando en la vegetación del paisaje cubano, guayabales probablemente poco refinados para la perfección de simetrías clasicistas. Su inclusión en *Concierto* va más allá de la justificación referencial de que el sirviente del viajero es biznieto de un protagonista de la oda, ya que por más fuentes históricas de que *Espejo* se abastezca, no puede negar el hecho de la constitución eventual de éste como pura ficción. *Espejo* (1608) deviene, en otros términos, una realización para-textual de *Concierto* (1974), ejecución sincrónica que en el trazo de un arco voltaico reúne la visualización barroca tanto de la naturaleza americana como del acontecer artístico-cultural del continente americano y europeo. Tal particular tratamiento de la temporalidad es discutido por el propio autor cubano, quien ve en *Concierto barroco* la figura del “tiempo ayer en hoy, es decir, un ayer significado presente en un hoy significante” (*Los pasos recobrados* 160), enfoque artístico muy diferente a las opciones artísticas encontradas en otras obras de Carpentier, como por ejemplo, la idea de inversión temporal en “Viaje a la semilla”, o la imagen de circularidad de *Los pasos perdidos*, o la visión de un tiempo rotatorio que puede mantener inalterada la esencia del ser humano a través de los años en “Semejante a la noche”. En *Concierto*, un tiempo está encajado dentro de otro, abstracción en la que es posible la absorción de la temporalidad, es decir, la succión de cronologías que, dentro de esta operación, pueden instalarse como proceso acumulativo en una nueva dimensión que retome todos los tiempos, los deshaga o los anule. Lo verdaderamente importante en esa operación que comprime los tiempos es la esencia que se transmite, la tradición que se recupera con nueva vida y renovada expresión, y que nutre lo reciente, la simbiosis de lo que artificialmente se considera “pasado”

y “presente”, ya que dentro de esta visión el tiempo no tiene más realidad ni más concreción de la que el espíritu humano puede adscribir en cada uno de sus amaneceres, ante lo cual, la inasible dimensión de lo que llamamos “presente” podría revivir y re-energizar las formas del “pasado” – registro también tentativo e imposible sin su convocatoria y actualización desde un presente – que es lo que ocurre con el ritmo del son inscrito en la música barroca de la escena del concierto en esta novela.

Esa reunión, que involucra la posibilidad de alcanzar en un mismo estado las dimensiones con las cuales se pretende distinguir falsamente la Historia en perspectivas pasadas, presentes o futuras, es la mejor ilustración de cómo Carpentier entiende lo barroco: “un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes” (*Los pasos recobrados* 72). Así, la idea de distanciar el “pasado” se presentará tan sólo como una mecánica creada por la necesidad bipartita de la Historia. La convicción, en cambio, de que la temporalidad le pertenece al ser humano, y no a la Historia, y de que el tiempo – cualquier tiempo – puede hacerse significativo, ya sea por integración, absorción, yuxtaposición o incluso por su propia eliminación, pertenece a esta excepcional visión artística carpenteriana a través de la cual el escritor cubano – siguiendo las ideas Eugenio d’Ors – distingue en el barroco, no un estilo de época, sino una constante artística que también se eleva por sobre los tiempos, y cuya necesidad de surgimiento o de reaparición subraya la necesidad de transformar el arte, especialmente con vistas a la propia condición mutable y absorbente que engloba la condición barroca. Deshojado de preceptos, lo barroco provoca con su inherente fuerza creativa una interpretación múltiple de su adopción, una expansión de sus propias dimensiones, que Carpentier ejecuta brillantemente en su obra narrativa, alcanzando así con singular fuerza una original expresión americana de lo barroco. Los 366 años de diferencia que separan cronológicamente la composición de un texto colonial y de otro posmoderno se anulan en esta imbricación intra-textual, por la cual ambas obras revelan que la posesión de una escritura barroca es no sólo expansiva, sino que también combinatoria, absorbente e inclusiva, sin preocupaciones por la especificidad o distinción de elementos naturales y culturales, puramente expresivos o refinadamente artísticos, populares o elaborados, que en principio deberían verse o tratarse separadamente. Como textos superpuestos y preferentemente amalgamados, *Espejo* y *Concierto* convergen en un espacio de propensiones híbridas, que disuelve la procura de escrituras autosuficientes, encontrando su realización más audaz en el reconocimiento de su textualidad mestiza.

La postulación de una dimensión espacial predominante que hacemos respecto de su contrapunto temporal en *Concierto*, nos conduce al ingreso de la escritura en zonas que parecen revitalizarse en el abandono a esta instancia, en la que la categoría tiempo comienza a ceder. Una vez que la

narración se ha deshecho de señaladas coordenadas temporales, el universo de las significaciones comienza un proceso expansivo ilimitado, que multiplica las posiciones de la lectura y de la escritura a través de la exploración gozosa y libre en las ventanas abiertas de un espacio aglutinante, desacralizador, de unidades y convenciones, abriéndose la cuestión sobre la posibilidad o imposibilidad de que un viajero y su(s) acompañante(s) se desplacen sin una marca temporal específica y en abierta contraposición con la construcción lineal del tiempo. La persistencia con que los “moros” de la torre del Orologio marcan el tiempo en *Concierto* crea la impresión de una preocupación obsesiva de medición temporal, que acarrearía una determinada respuesta o conducta de los personajes y de sus acciones en los diversos escenarios en que estos actúan. Las marcas de este tiempo, sin embargo, están entregadas con la imagen percusiva de elementos que golpean y que se confunden con los martillazos de los tramoyistas, los inventores de la ilusión, en su desafortado intento por encontrar la apariencia de la realidad en las máquinas que ellos manipulan con destreza y artificio. En otros términos, las marcas del tiempo son tan ficticias como la ilusión de la verdad que pretende la tramoya. Esto explica el hecho de que, justo en el momento en que los “moros” ejecutan el supuesto paso del tiempo en la torre del Orologio, en el inicio del capítulo siete de la novela, el Amo acabe de salir de “un largo sueño – *tan largo que parecía cosa de años*” (*Concierto* 59), y que más adelante, en el mismo capítulo, “el indiano, desconcertado por el trastrueque de apariencias, empieza a perderse en el laberinto de *una acción que se enreda y desenreda en sí misma, con enredos de nunca acabar*” (*Concierto* 62). Asimismo, la novela concluye con la acción unísona de las horas marcadas por los “moros” de la torre del Orologio, y la ejecución de un nuevo concierto barroco guiado por Louis Armstrong en el estruendo, también mestizo y colmado de instrumentos varios: “saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas ‘tipinaguas’ mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillos de platería, cajas descimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano de tapa levantada” (*Concierto* 83). Así, las marcas de los moros de la torre del Orologio se asimilan más bien al establecimiento de un compás – un *tempo* musical – que al de una demarcación cronológica. Su funcionalidad de acompañamiento musical puede por lo demás abrir y cerrar la ejecución de la ópera, cuya orquesta dirige Vivaldi en el capítulo siete, o concluir la novela misma en el momento de la efusiva interpretación barroca de una pieza de jazz de Armstrong, con una clara indicación, esta vez, de que las horas que dan los moros de la torre se *amalgaman* a la *música*: “nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, *vinieron a mezclarse*, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio” (*Concierto* 83).

El onirismo, el sonido paralelo de máquinas que tratan de hacer real la ficción, el acompañamiento agolpado y jubiloso de instrumentos que ejecutan la “imposible” reunión de tiempos y espacios, y el escalamiento de apariencias plasmado en confusos e interminables laberintos que envuelven la actuación de los personajes, deposita a los marcadores del tiempo de la torre del Orologio en una pintura ornamental y decorativa escénica, así como en su función de apertura y cierre musicales. Como estamento artístico y metafísico, la particular contextualización de *tablado* que recibe aquí el tiempo no causa una sensación de apremio ni de respuesta hacia coordenadas de transcurso o mediciones. La pintura demarcativa del tiempo ocurre junto con la ejecución musical o la máquina tramoyista. En el primer caso, se entra en todos los tiempos, en la fusión del “ayer” y del “mañana”; en el segundo, invade la ilusión escénica. La configuración del tiempo como escenario no es una idea desconocida a las posiciones estéticas del barroco. De este modo, es la configuración ondulante del tiempo, y por lo tanto eminentemente barroca, de lo imaginario la que permite la fluidez y traslado a los diversos ámbitos a los que acceden estos dos personajes, móviles y suspendidos a la vez en la temporalidad de su traslado del continente americano (México y Cuba) al europeo (España e Italia), y luego – una vez en este último país – de una barca que los lleva por los canales de Venecia a cinco lugares: 1) la plaza y calles de la ciudad en la que se realiza el carnaval, y el uso generalizado de la máscara, con excepción de Filomeno, permite actuar el rol deseado o de conexión como el disfraz de Montezuma del viajero, figura histórica a la cual Vivaldi dedica su ópera. 2) El *Ospedale della Pietà*, edificio custodiado por monjas que alberga a las huérfanas, pupilas de músicos – Vivaldi en particular – donde se produce el mestizaje musical de las tradiciones europeas y americanas en un apoteósico concierto barroco. 3) El cementerio, lugar al que el Barquero ha trasladado al viajero, Filomeno, Vivaldi y Haendel para desayunar los víveres traídos del *Ospedale* en las tumbas que sirven de mesa. El quinto personaje principal del concierto, Doménico Scarlatti, se ha quedado en el *Ospedale* con Margherita del Arpa Doble, permitiendo así una oposición dual de los personajes que llegan al cementerio, es decir, la de dos europeos (Vivaldi y Haendel) y la de dos americanos (el indiano y el negro), quienes discuten sobre los temas posibles para ejecuciones musicales, y especialmente sobre la idea de Filomeno de realizar una ópera sobre su abuelo Salvador Golomón, cuestión que Vivaldi (el veneciano) y Haendel (el sajón) ven como extravagante y risible, ante lo cual el viajero y su criado citan ejemplos de piezas del arte europeo que igualmente se pueden tildar de extravagantes, poniendo en evidencia el envejecimiento de las tradiciones europeas frente a la riqueza inexplorada de lo americano. La visita a la tumba de Stravinsky resulta en otro efecto de descronologización de la obra, ya que Vivaldi y Haendel son anteriores en su fuente real e histórica al músico ruso, quien murió en 1971.

Aunque este pasaje, como en otros de la novela – el viaje a la luna y el concierto de Louis Armstrong en Venecia, por ejemplo – puedan verse inicialmente como acceso al futuro de personajes que viven a fines del XVII y comienzos del XVIII, no se trata verdaderamente de una internación cronológica de figuras que van avanzando en el tiempo. De hecho, el encuentro con un Stravinsky ya muerto representa, desde el punto de vista de este músico, la visión de su pasado, el encuentro con la historia que él ha sido, aparte de ser evidente que los así denominados “futuros” que irrumpen en esta novela no son tales sino desde un presente que aparece y desaparece. Es más bien la instalación de una dimensión temporal en otra – el devorar, el encajamiento – lo que posibilita este peculiar tratamiento del tiempo, que rechaza la idea de desplazarse ordenada o normativamente en los espacios atribuibles a una existencia poblada de máscaras e identidades desdobladas y hasta multiplicadas. Al atardecer y concluida la visita al cementerio, la barca se dirige hacia la Plaza Mayor de la ciudad, y en ese transcurso, frente al palacio Vendramin-Calergi, vuelve a producirse otro encuentro con “el futuro”, esta vez el “pasado” de otro compositor – Wagner – cuyos restos son trasladados a su patria: “Las figuras negras, envueltas en gasas y crespones, colocaron el ataúd en la góndola funeraria que [. . .] comenzó a navegar hacia la estación del ferrocarril” (*Concierto* 56). El encajamiento de diversas dimensiones temporales, como si unos tiempos pudieran existir dentro de otros, es consistente en el transcurso narrativo de la novela y un modo de posicionar el status predominante de una plasmación artística barroca. Mientras Vivaldi y Haendel parecen haber desaparecido en el transporte onírico de la barca, el viajero y Filomeno llegan a un alojamiento – la Hospedería – en el que al primero lo vence el sueño y al segundo lo mantiene despierto la obsesión de tocar la trompeta, preanuncio y vínculo con la interpretación posterior de Armstrong. 4) El palco del Sant’ Angelo, teatro para óperas, donde el indiano y el negro presencian el ensayo de la ópera *Montezuma* de Vivaldi, confrontando a este último sobre las distorsiones históricas de esta obra, quien argumenta que la ópera, aparte de entretener no entra en los parámetros de verdad y falsedad: “No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética” (*Concierto* 69).

Las fuentes de la Historia – las crónicas de Bernal Díaz del Castillo y Antonio de Solís – citadas por el indiano llegan en este contexto como una estrategia autoderrotada y de poca ayuda en su defensa, puesto que estas obras también se corresponden con una perspectiva europea, acentuada en la visión imaginativa de cronistas españoles por la lectura de su época: los libros de caballería. 5) Las calles de Venecia, donde comentan sobre la ópera de Vivaldi, se produce la decisión de irse de Venecia, al tiempo que buscan los encargos que le habían hecho en Coyoacán los amigos del indiano, entrando a una tienda de música en la que se encuentra a la venta la obra de

los tres músicos con quienes ellos han compartido las aventuras del carnaval y la realización del concierto en el *Ospedale*. Al compás de los comentarios que en esta tienda Filomeno y el viajero hacen de la obra musical de Vivaldi, Haendel y Scarlatti, se vuelve a insertar un tiempo dentro del otro como si la acción presente en la que convivieron con ellos, el futuro en el que compran su música y el pasado en el que se ha convertido esa misma convivencia con los músicos pudiera coexistir, arribando así a una visualización artística integrada y simultánea del tiempo: el curso caudaloso de un río navegable desde cualquier punto.

Todos estos escenarios, accesibles a través de la ciudad dispersa en agua, contribuyen a la metáfora del devenir existencial en un tiempo fluido que revuelve las dimensiones del pasado, presente y futuro, mezclándolas en recónditas curvas arquitectónicas que estallan ahora a la vista, para significar que esa figura extraña que comporta el Barquero – taciturno personaje e impertérrito cumplidor del destino – no es otra cosa que el curso inevitable de la vida en su condición espiral, alcanzando en un minuto la cúspide y en el mismo instante el descenso que levanta y da vueltas por los anillos del progreso y de la muerte. Desde esta ciudad europea envejecida que ya tiene “arrugas en las caras de sus paredes cansadas” (*Concierto* 80), reconocidos ahora en su identidad – el indiano y el negro – más que o en lugar de su estamento social – el Amo y el sirviente–, pueden cada uno de ellos decidir su destino y emprender un nuevo viaje, aunque el supuesto regreso del indiano a México se convierta sólo en un movimiento del tren “hacia la noche” (*Concierto* 80), y el incierto regreso del negro a Cuba sea un propósito desconocido acompañado de otro deseo, el viaje a Francia, sobre el cual también se cierne la interrogación.

Sin tiempos y sin espacios, el nuevo concierto barroco, de predominante telurismo africano, en manos de las cadencias y ritmos de Louis Armstrong, viene a llenar una vez más el vacío de la soledad y la oculta inocencia de enfrentarse nuevamente a la separación que per se impone el viaje. La fluidez del jazz se asocia al concierto barroco como medio musical construido en la alternancia de variaciones y en la espontaneidad que crea el llamado de la creación, transportando a un estado de realización espiritual que responde a una anhelada expresión de identidad y arraigado sentir de libertad.

En este juego de traslados a parajes varios es inexcusable volver atrás al modo de una línea que busca el comienzo del pasado, tampoco es posible recoger de un zarpazo el futuro o establecerse convenientemente en el presente, pues toda estadía en un centro agota sus formas, la potencialidad explosiva de los significantes, así como su poder expansivo. Son espacios simbióticos, esferas de circuitos atestados hasta el límite, donde toda palabra, frase, contexto, escenario, se llena, acumulándose con ese recargamiento excesivo que libra del vacío, del despojamiento y la soledad.

De los ámbitos mencionados una vez que el viajero y Filomeno llegan a Italia, me referiré con más detalle a dos de ellos: la Ciudad en Carnaval y el *Ospedale della Pietá*. En el primero tiene lugar la celebración de la Epifanía. En el segundo, un concierto, el éxtasis y transporte de una interpretación musical y una farándula. En ambos, el arrebató y el exceso signan el *tablado* de la representación en el espacio abierto de la ciudad y en el interior de un edificio destinado al arte musical.

En el carnaval de la Epifanía, las calles y la plaza de la ciudad comienzan su *llenado* en colores cuantiosos, encendiéndose en luces, proliferando en bullicio, multiplicándose en máscaras, despertando en lujuria, allegando embarcaciones, extendiendo la actividad comercial hasta bien entrada la noche, preparando espectáculos y tramoyas, anticipando el tema y ejecución de óperas, recabando prodigios, congregando el total de las capas sociales, y la diversidad del pueblo: “la marinería, las gentes de la verdura, el buñuelo y el pescado, del sable y del tintero, del remo y de la vara” (*Concierto* 34), atiborrando cada rincón con lo permisible y lo condenable, satisfaciendo la liberación de la ciudad controlada y reprimida: “Mudando la voz, las damas decentes se libran de cuantas obscenidades y cochinas palabras se habían guardado en el alma durante meses, en tanto que los maricones, vestidos a la mitológica o llevando basquiñas españolas, aflautaban el tono de proposiciones que no siempre caían en el vacío” (*Concierto* 34-35). Al Amo, vestido de Montezuma, y a su sirviente negro – “que no había creído necesario disfrazarse al ver cuan máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos” (*Concierto* 35) se les unen el Fraile Pelirrojo, el sajón y el napolitano, quienes encarnan a Antonio Vivaldi, Jorge Federico Haendel y Doménico Scarlatti respectivamente. El acto de celebración de estos personajes se traduce en la combustión de una pasión revitalizadora, así como descontrolada, en el que la desmesura de interpretaciones, el intercambio de identidades y la abundancia de máscaras y disfraces permite una redistribución de roles y un perspectivismo insólito de la Historia. Toda acción parece escénica, representándose en mudanzas de transfiguraciones exultantes, como si Dionisos hubiera ingresado mil y una veces en el orden de la acrópolis, haciendo las fortificaciones urbanas porosas al apetito de sensualidades, a la recuperación de los deseos y el hallazgo de la saciedad. La composición de la ciudad en carnaval no sólo es heterogénea, sino que además ofrece el reverso del control, la actitud disidente de lo oficial, un punto de liberación, y por lo tanto de renacimiento, en el que el emplazamiento de ficciones tiene el atractivo de lo real.

La risa, la juerga, la diversión, el espíritu general celebrante y también disipado, así como la fuerza de una colectividad universalizada en la resonancia de una festividad que integra e iguala todos los estamentos sociales y hace visible las obsesiones individuales y públicas, como si fuese el latido de un solo corazón gigantesco, vertebran ese sentido de ofuscación,

desistimiento y resistencia hacia el conductismo opresivo de la Ciudad Apolínea. Mientras la Ciudad Ordenada contempla sin críticas las necesarias máscaras de la hipocresía social, y la condición humana se parapeta en la homogeneidad de posiciones clasistas, políticas o religiosas, la Ciudad Carnaval debe entregarse, sin formulismos ni convenciones, a las resoluciones y ritmos espontáneos de un organismo social que privilegia el destino, decisión y libertad de cada individuo. El concepto bajtiniano de la carnavalización como principio de resistencia hacia la cultura oficial, y la imposición de modelos totalitarios, tiene una profunda conexión con el concepto de lo barroco que maneja Carpentier. De hecho, Bajtín desarrolla la idea de carnavalización en relación a Rabelais, a quien el escritor cubano considera “el príncipe de los barrocos franceses” (*Los pasos recobrados* 70). Por lo demás, Carpentier ve en el espíritu barroco la sustancia inequívoca de la “transformación, mutación, [e] innovación” (*Los pasos recobrados* 77), puesto que “el barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer *un orden nuevo en la sociedad*. Puede ser culminación, como puede ser premonición” (*Los pasos recobrados* 77). Es decir, que Bajtín y Carpentier se dirigen hacia las nociones de carnavalización y barroquismo, respectivamente, como fuerzas contestatarias y poderosos principios de transformación, capaces de remecer la raíz misma de formaciones culturales, entidades sociales e instituciones de sostenida perduración histórica. La escena del carnaval de Epifanía en la obra de Carpentier desciende sobre los lectores con su manifiesta intencionalidad de cambio. El disfraz del gentío y el engalanamiento de la ciudad provocan un efecto de transfiguración de los personajes, quienes, internándose una vez más en la catarsis de la actuación y en la atmósfera de juega colectiva, se acercan a la esencia de una naturaleza social que los rescata momentáneamente del continuo deambular viajante y solitario que impone la imagen de la barca. El carnaval, en su recargamiento barroco, ha llenado el espacio vacío del viajero y su acompañante. Es, además, una revelación sobre el verdadero sentido que comporta el concepto de *diferencia*, en la que se reúnen la peculiar idiosincrasia popular, los rostros de una sociedad polifacética y la extraña conjunción de tres músicos, nacidos en las últimas décadas del siglo XVII, con el viajero y su sirviente africano en preparación del único concierto posible en esa medida de renovación: una producción cultural del barroco americano.

El *Ospedale della Pietá*, “casa consagrada a la música y artes de tañer” (*Concierto* 46), albergaba, como hemos indicado anteriormente, bajo el cuidado de monjas, a huérfanas que aprendían música a cargo del *maestro di capella*. Antonio Vivaldi, el cura pelirrojo a quien no le gustaba officiar misa, fue uno de estos maestros del *Ospedale*, lugar al que en la novela descienden por la noche los protagonistas del carnaval, Vivaldi, Haendel,

Scarlatti, el viajero y Filomeno, preguntándose estos dos últimos la razón de haber llegado a un lugar tan solemne y contrario al bullicio y diversión del carnaval. En el fondo, sabemos que es una pregunta retórica, que ese espacio hueco es incongruente con el destino del viajero – quien también es el Amo, el forastero, el mexicano, Montezuma, el disfrazado, el indiano – figura flotante del arabesco vocálico de la o y la a, del plato y la plata, viajante de la Nada, sin nombre definido, huyendo de la muerte en un abrazo de lo multitudinario y de lo *otro*, de acercamiento a la experiencia de una cultura diferente, que quizás lo arranque de su movimiento lineal hacia un punto determinado para integrarlo, y también perderlo, en las contorsiones y revueltas de escrituras, narraciones, obras de teatro, ejecuciones musicales, festividades, máscaras y representaciones. Ese espacio de ausencias que aparentemente encierra el Ospedale della Pietá es también los antípodas del barroquismo de Vivaldi, Haendel y Scarlatti, así como de Filomeno, sobre quien su Amo ha observado su inclinación – cuando relata una historia – por las “curvas” y “transversales”, su tendencia a *rellenar*, volver y re-volver con variantes que invaden, inundan y atestan los intersticios de lo ahuecado y revierten lo lineal. La gran Sala de Música de este edificio comienza a llenarse tan pronto ambos personajes extrañan la proliferación, abundancia y divertimento de la plaza. Setenta mujeres – muchachas, las huérfanas y pupilas de Vivaldi del *Ospedale* – con instrumentos musicales y bebidas varias comienzan a llenar el vacío de la sala, preparando el desenlace de un concierto asombroso, cuyas múltiples variaciones lo ocuparán todo, aliviando así la aprensión al vacío que experimentan ambos personajes.

Carpentier dio énfasis a este rasgo tan esencial al barroco, en el cual la sensación de vacío conjura un sobrecogimiento paralizante y de total inseguridad sobre los propósitos de la existencia. Frente al vacío, como amenaza de separación y constante recuerdo de la soledad y de la condición humana de arrojo o lanzamiento a la vida, sin conexiones que la aten a una pluralidad de sentidos, el barroco crea por expansión una red de vínculos que reviste y acompaña, que llena y satisface. Señala el escritor cubano: “el barroco [...] se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica, estilo donde en torno al eje central [...] se multiplican lo que podríamos llamar los ‘núcleos proliferantes’, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción [...], con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia afuera” (*Los pasos recobrados* 72). El concierto, con Vivaldi en el violín, Scarlatti en el clavicémbalo y Haendel en el órgano, así como el acompañamiento de otros setenta instrumentos, arranca con el derramamiento de un torrente musical sin obstrucciones, e inyectado con un repertorio inagotable de variaciones y de polifonías mudadizas, cuya improbable, aunque verosímil realización, es destacada como la ejecución de un “*concerto grosso* que pudieron haber

escuchado los siglos – aunque los siglos no recordaron nada” (*Concierto* 42-43), afirmación con la que se vuelve a admitir la cancelación de la temporalidad o al menos su evasiva a una fijación cronológica e histórica.

En sus disquisiciones sobre el tiempo, Borges ensaya diversas aproximaciones provenientes de la tradición filosófica, artística y cultural, haciéndonos ver el lugar imprescindible que este ocupa en el pensamiento, así como el hecho de que es la posición y perspectiva de cómo nos situamos antes esta categoría – la productividad de una particular concepción – la que sitúa la esencialidad del retrato artístico del tiempo junto con la constitución de sus aporías. La vertiginosa fluidez con la que Borges capta el hacerse o deshacerse del tiempo, se refleja en la siguiente visualización del escritor argentino sobre su conductividad: “Vamos a tomar el momento presente. ¿Qué es el momento presente? El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como el punto finito de la geometría. El presente en sí no existe. No es un dato inmediato de nuestra conciencia. Pues bien: tenemos el presente, y vemos que el presente está gradualmente volviéndose pasado, volviéndose futuro” (*Borges oral* 99). La imagen borgiana del “río del tiempo”, de la maleabilidad tridimensional de este, de la extraña realización de que una dimensión puede volverse otra instantáneamente, puede ayudarnos a comprender la alternativa artística que Carpentier escoge en *Concierto* sobre la cuestión de los trasvasamientos, superposiciones o absorciones de una dimensión temporal en otra, hasta un punto en que se hace absurda la pretensión de remontarse en un pasado visible a través de una línea que regresa, o de actuar el presente como un punto inmodificable, sin extensiones hacia el pasado y el futuro, o de entender el futuro como una proyección desde el presente, ya que de este modo el futuro jamás sería alcanzable. Es la peculiaridad de nuestra concepción temporal, por lo tanto, la que puede hacer posible o imposible alcanzar plenamente cualquiera de estos registros, deshacer la posición cronológica y estática sobre el tiempo, devorar o anular los demarcadores de la temporalidad. El concierto “que pudieron haber escuchado los siglos” carece de relevancia como ocurrencia temporal. Su alta significación espacial, en cambio, lo es también decisivamente espiritual. Sustraído de la eterna barca del tiempo, el viajero entra en la dimensión espacial del concierto – todos los siglos y ninguno – entregado al derroche de una música que, como nos recuerda Borges, citando a Schopenhauer, “no es algo que se agrega al mundo; la música ya es mundo” (*Borges oral* 92).

Y mundo lleno, pródigo, fecundo, de una copiosidad prácticamente inverosímil, aunque necesaria, en la cual a la abundancia de la instrumentación barroca europea debe integrarse el barroco americano, dimensión apoyada en este texto por el sirviente del viajero en cinco aspectos principales: 1) el fuerte y variado ingrediente de percusión que elude las ordenaciones, sembrando un ritmo frenético, de erotismo contagioso, que da volumen al

cuerpo, remontando hacia la curva y contorno, susceptibles de envolver y atrapar: “entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumero” (*Concierto* 43). 2) La improvisación – que hacia el final de la obra coincidirá con la del jazz de Louis Armstrong – como fuente primaria de creatividad, cuyo uso frente al de la composición realza la idea de tensión del barroco: “[Filomeno] con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. ‘¡Magnífico! ¡Magnífico!’ – gritaba Jorge Federico. ‘¡Magnífico! ¡Magnífico!’ – gritaba Doménico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo” (*Concierto* 43-44). 3) La incorporación del son cubano al concierto, lo cual da cuerpo a la ejecución de un verdadero concierto barroco a través de la mezcla, de la conjunción de fondos artísticos y culturales múltiples – el ritmo africano del son en particular – enriqueciendo así el potencial creativo de su realización. En este caso, además, el surgimiento del son proviene de una pintura europea que retrata el tema de la tentación – Eva y la Serpiente – cuya visión para el sirviente negro se concentra en la expansiva fuerza telúrica, porte, sensualidad y movilidad de esta última en lugar del tema religioso y fuente bíblica. Doble mezcla: el son cubano junto a Vivaldi, Haendel y Scarlatti, y la serpiente de una representación clásica junto a la del son: “– La culebra se murió, / Ca-la-ba-són, / Son-són. / Ca-la-ba-són, / Son-són” (*Concierto* 45). 4) El divertimento de la farándula como vivificante expresión de respuesta emocional y corporal a la fuerza artística de un barroco renacido en la mezcolanza y expansión de todos sus elementos. Esta exultante celebración, en la que todos los músicos – Vivaldi, Haendel, Scarlatti y las setenta mujeres guiados – ya por Filomeno, ya por Montezuma, forman una “fila danzante y culebreante” (*Concierto* 46), contrasta con la seriedad del “concierto sacro en honor del Rey de Dinamarca” (*Concierto* 46), realizado hace apenas unos días en el mismo espacio, y se contrapone asimismo a la idea europea de ejecución y recepción artísticas sostenidas por Haendel: “se dio Jorge Federico a alabar las gentes que, en su patria, escuchaban la música como quien estuviese en misa” (*Concierto* 37). En un inigualado derroche de energías esta columna de cuerpos cimbreantes, de caderas agitadas, de movimientos giratorios, atrae e incorpora a su trazo espiral a todos y cada uno de los seres que habitan, atienden o se encuentran en el *Ospedale della Pietà*: “las monjas custodias, la hermana tornera, las fámulas de cocina, las fregonas, sacadas de sus camas, pronto seguidas por el mayordomo de fábrica, el hortelano, el jardinero, el campanero, el barquero, y hasta la boba del desván que dejaba de ser boba cuando de cantar se trataba” (*Concierto* 46). Subrayemos la participación del barquero en este jubiloso *divertimento*, personaje asociado a la travesía de soledad del viajero

y su sirviente, quienes – al menos transitoriamente – resultan también absorbidos en el llenado del vacío que ejecuta la disposición barroca. En su obra ensayística Carpentier reafirmaría su predilección, tanto por el realce erótico que comporta la composición de figuras enlazadas al estilo de la plasmada en la farándula a que da lugar este concierto, como a su inagotable proyección reproductiva. Destacando el eje atemporal y multicultural del barroco señala: “hay en distintos templos y grutas de la India metros y metros, por no decir kilómetros, de bajos relieves, más o menos eróticos, que son barrocos en la forma y *barrocos en el erotismo por la imbricación de figuras*, por el arabesco constante, por la presencia de lo que llamamos hace un momento (*en grupos y en figuras sueltas, danzantes y siempre unidas, ligadas unas con otras como vegetales*) una serie de focos proliferantes que se prolongan al infinito” (*Los pasos recobrados* 73). La farándula deshace la posición contemplativa del arte, provocando un arrebató en el que llegan a ser indistinguibles los ejecutantes del público, comunicándolos en un perfil de euforia y concupiscencia que desplaza hacia el trasfondo de la representación la incommensurable soledad del Amo y del sirviente en su viaje por la existencia.

Otro aspecto que interesa, en la discusión de esta sección dedicada a puntualizar los elementos centrales en la constitución del barroco americano que proyecta el desenlace total del concierto, tiene que ver con la manera como el escritor cubano acude a la inversión, desorden y expansión de los elementos clásicos que utiliza. Me refiero, en particular, al hecho de que el término farándula, aparte de su significación más contemporánea de espectáculo, farsa, comedia llevada a cabo por los actores o faranduleros, se aplicaba en el siglo XVII, como explica María Moliner, a “una de las compañías ambulantes de cómicos constituidas por *siete o más hombres y tres mujeres*” (*Diccionario de uso del español* Tomo I, 1.282). Referencia – invertida – a los tres hombres (Vivaldi, Haendel y Scarlatti) y – expandida – a las setenta mujeres que forman el núcleo de los músicos europeos en este concierto que ocurre en la novela. 5) El baile de estilo y figuras que sigue al éxtasis de la farándula es el último paso del barroco americano, ya que se trata de una ejecución en la que los instrumentos empiezan a mezclarse, arribando al momento en que los músicos clásicos han perdido la dirección del concierto, la cual pasa a Filomeno: “se formaron parejas de oboe con tromba, clarino con regale, cornetto con viola, flautino con chitarrone, mientras los violini piccoli alla francese se concertaban en cuadrilla con los trombones – *Todos los instrumentos revueltos* – dijo Jorge Federico – Esto es algo así como una sinfonía fantástica”[. . .] ‘¡Diablo de negro!’ – exclamaba el napolitano – Cuando quiero llevar un compás el me impone el suyo. Acabaré tocando música de caníbales” (*Concierto* 47). El comentario de Haendel subraya el hecho de que el concierto asume su realización plenamente barroca en la incorporación de nuevas formas que lo enriquecen,

al tiempo que su acidez peyorativa – música de caníbales – marca la típica desconfianza respecto de la exploración en expresiones nacientes, o sencillamente *diferentes*, que trasciendan el canon artístico europeo.

Con toda la importancia narrativa que adquiere la figura de Filomeno en la realización del concierto barroco, anotada en los cinco puntos precedentes, su acción y relevancia no hubiesen sido posibles sin el viaje iniciado por el indiano. Son personajes tonificados por la dialéctica del arquetipo cervantino, amo y escudero en *Don Quijote*, amo y sirviente en *Concierto*, y cuya dialéctica en esta última novela tiene que ver con la convergencia de una búsqueda de identidad, el asumir la fabulación barroca como contrapunto y resistencia a la constante presencia de la soledad, y la conformación de escenarios que confieren una manera distinta de percibir el tiempo. Filomeno y el Amo son protagonistas de un viaje existencial, en el que la influencia que ejerce el uno sobre el otro actúa como una medida de cambio y de transformación individual, que les permite la identificación de sus destinos. La alta significación del concepto de viaje se expresa en varias instancias narrativas, incluyendo el final de la novela, cuando el indiano, refiriéndose a la persistente espacialidad temporal de los moros del Orologio, dice: “Mucho aprendí con ellos en este viaje” (*Concierto* 79), a lo cual Filomeno responde: “*Es que mucho se aprende viajando*” (*Concierto* 79). Pero es un viaje que también conduce a la separación de estos personajes, el de quien intenta regresarse a América y el de quien, en los pasos de la incertidumbre, decide quedarse momentáneamente en Europa, dejando abierta la posibilidad de que uno de los tantos nombres del Amo – el de *viajero* en particular – se encarne ahora en el del sirviente. En ese viaje existencial del indiano y del negro, los múltiples y maleables escenarios del tiempo plasmados en *Concierto* han disuelto completamente las nociones de control, demarcación, dimensionalidad y seguridad sobre la temporalidad del ser humano, uno de los más sólidos constituyentes de construcción social. La enmarcación, encajamiento, deglución de una dimensión temporal en/por otra demuele la linealidad con que ordinariamente se enfrenta lo temporal, dejando a la vista espacios convertidos en escenarios móviles de actuación y catarsis. Esto podría servir de explicación a las innumerables transferencias que ocurren entre el arte (óperas, conciertos, pinturas, sinfonías) y el arte, y/o entre el arte y lo que podemos llamar “realidad” – si existente – en *Concierto*. Son desplazamientos de integración y recuperación, como si el encuentro con un escenario reconocible como *unidad* fuese posible. Así entendido, no debe ser sorprendente que el disfraz usado por el indiano en el carnaval sea el mismo que utiliza el personaje que representa a Montezuma en la ópera del mismo nombre, o que uno de los escenarios de la ópera que ensaya Vivaldi guarde tan extraña similitud con una de las pinturas que aparece al inicio de la novela en la casa del Amo, o que la pintura *Tres bellas venecianas*, que se encuentra en la casa del indiano en Coyoacán, sirva de anticipo a la

significativa estancia de los personajes en Venecia.¹ Si el tiempo se disuelve o una dimensionalidad temporal es devorada por otra, debe quedar algún recurso al cual asirse y que llene el vacío de esta desolación en la que los tiempos se comprimen. El espacio se intenta con toda su prominencia, pero también cae como organismo de fijeza por el dinamismo del viaje. Comienzan los cruces, la operación de las tramoyas, la realidad bebiendo de la ficción, el mestizaje de las artes, el continuo diseño de la figura espiral, la sensualidad de la curva, el *llenado* del vacío, la proliferación de elementos, la participación interactiva de grupos y colectivos, el ritmo que atrapa, el color que intensifica, la forma que se mueve, la cadencia tornada deslumbrante, la persecución de un alcance espiritual, la movilidad de la construcción barroca.

NOTA

1 La famosa artista veneciana Rosalba que aparece en *Concierto* refiere a Rosalba Carriera (1675-1757) cuyas pinturas sobresalieron por la técnica del pastel como también por las miniaturas que pintó. Shearer West indica que “Entre la docena de obras de Carriera, la mayoría representaba mujeres [. . .] Carriera produjo dos famosos juegos de bellezas venecianas, una para el rey de Dinamarca y otra para Christian Ludwig, duque de Meckenburg”. “Gender and Internationalism: The Case of Rosalba Carriera” en *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, pp. 56-57. La traducción es nuestra.

OBRAS CITADAS

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Traducido por Helene Iswolsky. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984.

Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1983.

Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*. México: Siglo Veintiuno Editores en coedición con Siglo Veintiuno de España Editores, 17ª edición, 1983.

_____. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Selección y prólogo de Alexis Márquez Rodríguez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

Márquez Rodríguez, Alexis. *El barroco literario en Hispanoamérica. Ensayos de teoría y crítica*. Colombia: Tercer Mundo Editores, 1991.

_____. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. 2ª edición. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.

_____. *Ocho veces Alejo Carpentier*. Venezuela: Grijalbo, 1992.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Dos tomos. Madrid: Gredos, 1988.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1974.

West, Shearer, comp. *Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

EL REINO REVISITADO

Ambrosio Fornet
Cuba

El proceso de colonización del Nuevo Mundo iniciado a principios del siglo XVI convirtió a la América que hoy llamamos *latina* en el insólito escenario de vastos y profundos mestizajes, tanto étnicos como culturales. De ahí que para la *intelligentsia* latinoamericana el anhelo de legitimidad y autoctonía haya adoptado a menudo, por contraste, la dramática forma de una crisis de identidad. La noción de lo “real-maravilloso” – expuesta por Carpentier en un texto de 1948 que al año siguiente serviría de prólogo a *El reino de este mundo* – forma parte del arsenal de metáforas con que la intelectualidad del Continente trató durante siglos de conjurar el desconcierto de su propia naturaleza híbrida, es decir, el trauma de sus orígenes coloniales.¹ Pero aquí la metáfora, mordiéndose la cola, devolvía la reflexión a los orígenes, puesto que lo maravilloso está en la base misma del discurso historiográfico hispanoamericano. Si los relatos históricos fueran simples artefactos verbales, sin nexo alguno con sus posibles referentes, cabría afirmar que ciertos pasajes de las Crónicas de Indias son los textos fundacionales de la literatura fantástica hispanoamericana.

Carpentier era muy consciente de ese vínculo primigenio entre realidad autóctona y ficción literaria – en su famoso prólogo, de hecho, alude a ciertas utopías que podían trocarse en obsesiones tan pronto como los crédulos y codiciosos aventureros españoles pisaban suelo americano–, pero sólo lo hace explícito en sendos textos publicados en Cuba y México, uno de los cuales, virtualmente desconocido por la crítica, parece ser una paráfrasis del otro, incluido en su libro de ensayos *Tientos y diferencias*. En este hace la desafiante, categórica afirmación de que la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, es “el único

libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito". Al rememorar las aventuras vividas por Hernán Cortés y sus esforzados seguidores en la conquista de México – aquel mundo de hechiceros, ciudades fabulosas, dragones de río, insólitas montañas nevadas que despedían bocanadas de humo...– el cronista, sin proponérselo, había narrado proezas superiores a las de los más ilustres personajes de las novelas de caballería.² El otro texto, no firmado por el autor, sirvió de prólogo a la edición cubana de la *Verdadera historia...*, una de las primeras obras que Carpentier hizo publicar cuando asumió la dirección de la Editorial Nacional de Cuba en 1962. Llevaba un epígrafe del hispanista norteamericano Washington Irving: "Las acciones y aventuras extraordinarias de estos hombres que emulaban las gestas de los libros de caballerías tienen, *además*, el interés de la veracidad..." Ese "además", subrayado por mí, parece extraído de un ensayo sobre teoría de la recepción; se diría que para Irving el valor testimonial de las Crónicas se da por añadidura: es sobre todo su carácter novelesco el que les otorga interés. Idéntica impresión se desprende de la lectura de Bernal Díaz que hace ahora Carpentier. Dice que antaño el público aficionado a los libros de caballería, dejándose arrastrar por su imaginación, soñaba con aventuras y andanzas por regiones fabulosas. Y he aquí que, de pronto, ocurrió lo inesperado: en ciudades extraordinarias, como Tenochtitlán, en reinos desconocidos, como Tlaxcala, entre magos y hechiceros (los llamados *teules*), entre montañas humeantes (los volcanes) y dragones acuáticos (los cocodrilos), Cortés y sus compañeros vivirán "su propio Libro de Caballería", más fascinante que el protagonizado por el mismísimo Amadís de Gaula. "Aquí el prodigio era tangible, el encantamiento era cierto, los hechiceros hablaban dialectos nunca oídos...". Ahora lo maravilloso había pasado a ser, "por primera vez, *lo real maravilloso*".³

Es evidente que estamos ante la búsqueda de un linaje propio, ese incoercible afán que hizo decir a Borges que cada escritor acaba creando a sus precursores. Pero se evidencia también el osado propósito de legitimar, gracias al prestigio de los hechos, la visión ontológica que le había permitido a Carpentier concluir el prólogo de *El reino de este mundo* con esta desmesurada pregunta: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?" Así, contrariando el dictamen de Hegel, el Nuevo Mundo dejaba de ser pura geografía para inscribirse en la Historia Universal con sus propias señas de identidad. Uno de los mayores méritos del relato, en opinión del autor, era su irreductible autoctonía: se trataba de "una historia imposible de situar en Europa". Pero al mismo tiempo – añadimos nosotros – inseparable de la historia europea, porque Europa era el Otro en cuyo rostro patriarcal América podía reconocerse a sí misma como algo diferente y delinear – como lo hizo a lo largo del siglo XIX – los rasgos distintivos de su incipiente personalidad. De hecho, lo que Carpentier descubre en Haití, durante su alucinante viaje de 1943, no es sólo la

presencia de lo maravilloso sino también la viabilidad de un método, de una hermenéutica del espacio americano. Se percató de ello ante las ruinas que atestiguaban la insólita presencia de Paulina Bonaparte en Cap Français. Se trataba de un método que permitía mostrar, mediante sutiles paralelismos, el fenómeno de la simultaneidad de tiempos característico de una Historia, como la colonial, donde suelen coexistir diferentes modos de producción material y espiritual, o mejor, diferentes épocas y culturas. Más que un hallazgo, eso significó para el viajero “una revelación”. Años después diría:

Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras.⁴

Europa aportaba también, como telón de fondo, el espacio reflexivo gracias al cual podía mostrarse por contraste lo *específico* de la maravilla americana. El prólogo de *El reino de este mundo*, con las consabidas declaraciones de Breton como subtexto, puede considerarse un verdadero contra-manifiesto del movimiento surrealista. Lo maravilloso “presupone una fe”; el escepticismo convierte a los falsos taumaturgos en burócratas de lo maravilloso, aptos sólo para inventar ridículas patrañas como aquella del encuentro casual, en un quirófano, del paraguas y la máquina de coser. Esa afición a la maravilla prefabricada – o, como dice Carpentier, a lo maravilloso suscitado “a todo trance” – carece de sentido en un Continente que “está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías” y donde el racionalismo positivista, en consecuencia, tiene escasas posibilidades de echar raíces. Citando a France Vernier, el ensayista colombiano Carlos Rincón ha llamado la atención sobre el hecho, a menudo olvidado, de que lo maravilloso es un concepto histórico, que varía con las épocas: significó cosas distintas “en la Edad Media, en la época romántica y en los años veinte en Francia”. Rincón insiste en destacar los matices que diferencian la *meraviglia* de Giambattista Marino de lo *meraviglioso* de Tassò, lo *extraordinaire et merveilleux* de Boileau y *das Wunderbare* de Wieland y el romanticismo alemán. Y afirma que la noción de lo real-maravilloso contribuyó a forjar “un nuevo sistema estético” en Latinoamérica. Ha de admitirse, sin embargo, que el campo de significación propio de la metáfora es bastante ambiguo porque, en efecto, si lo maravilloso “presupone una fe”, surge la duda: ¿la maravilla está en las cosas o en nuestra manera de percibirlas? ¿El concepto remite a la ontología o a la fenomenología? Dudar es caer de nuevo en la trampa del racionalismo, esta vez desde la orilla opuesta. Hay que poner la incredulidad entre paréntesis: estamos ante una estrategia discursiva que aspira a dar cuenta de realidades naturales y culturales de proporciones desconocidas en Europa y aún no encasilladas por la *ratio* europea. En otras palabras, es la *razón poética* de un mundo donde la magia conserva su virtud

transformadora y lo insólito se inscribe en lo cotidiano como parte de un incesante proceso de contraposición y mestizaje de culturas. El método incluye la capacidad del escritor o el artista americano para detectar las fallas del discurso europeo e instalarse en sus grietas e intersticios, tomando posesión de los espacios vacíos. En primer lugar, los de la lengua misma.⁵ Estamos muy lejos aún de la ironía histórica que supone la capacidad de Calibán para maldecir al amo en su propia lengua. Cuando hablamos de espacios vacíos nos referimos literalmente a las carencias lingüísticas que impiden al forastero llevar a cabo la apropiación simbólica de un ámbito exótico, lo que aquí podía significar que los sonidos propios de América debían articularse sobre los silencios europeos. Carpentier solía referirse al desconcierto de Cortés, que en una de sus cartas al rey de España lamentaba carecer del vocabulario necesario para describir el mundo que estaba conquistando para él. No tenía palabras con qué domesticar aquella realidad inédita. Y para Carpentier estaba claro que su misión consistía en encontrar esas palabras y dar voz a esos silencios. Había hallado en la historia americana el único asunto que, al decir de Roberto González Echevarría, podía situarse junto a los mitos homéricos y bíblicos, y ahora debía elaborar los modos de representación que le permitieran abordarlo desde una perspectiva diferente.

En opinión de Seymour Menton, el movimiento literario que él mismo denomina *nueva novela histórica latinoamericana* se inicia en 1949, con *El reino de este mundo*, y produce en los cuarenta años siguientes varias decenas de obras, entre ellas algunas del propio Carpentier. Basta comparar la inventiva que trasciende de *El reino...*, desde su título mismo hasta su alucinante y apocalíptico desenlace, para comprender la novedad de su propuesta estética. Pero que el marco historiográfico apenas sobresalga no significa que esté ausente. A propósito de su visita a la casa de Paulina Bonaparte y a la fortaleza de La Ferrière, en Haití, Carpentier se preguntaba con fingido candor: “¿Qué más necesita un novelista para escribir un libro?” Algunos de sus críticos respondieron sin vacilar: una enorme bibliografía en varias lenguas. Emma Susana Speratti-Piñero, que acometió hace más de veinte años la ardua tarea de poner al descubierto esas fuentes, llega a decir que *El reino de este mundo*, pese a ser un libro muy imaginativo, “es eminentemente libresco”. Ante semejante afirmación el autor, probablemente, se hubiera encogido de hombros; en el prólogo de la novela tuvo a bien consignar que su historia se basaba en “una documentación extremadamente rigurosa” y “un minucioso cotejo de fechas y de cronologías”. Exageraba, por supuesto. Al terminar la novela creemos saber quién fue Henri Christophe – el delirante y patético monarca que se atrevió a traicionar a su pueblo y a los dioses de su pueblo pero del verdadero Christophe “lo único absolutamente seguro e irrefutable” que se sabe – si hemos de creer a Speratti-Piñero – “es que nació y murió”. No tiene nada de

extraño, por tanto, que Carpentier admirara la forma en que Valle-Inclán, al novelar las guerras carlistas, había asumido la Historia sin sucumbir a ella, ni que el crítico checo Emil Volek hablara del “respeto *arbitrario*” de Carpentier hacia la realidad histórica. Es lo que el propio autor definió como la necesidad de “ir más allá del documento”.

Lo que importa no es el mayor o menor apego al dato, sino la conciencia histórica misma, alimentada en este caso por la desafiante convicción de que el territorio insular del Caribe había sido escenario de una de las grandes epopeyas de los tiempos modernos (certeza que subyace también en la estrategia discursiva de *El siglo de las luces*, otra obra maestra). En ambas novelas – lo he dicho en otra ocasión – las Antillas han dejado de ser la periferia o los vertederos de la Historia para convertirse en el centro del universo, el Gran Teatro del Mundo donde todas las pasiones y todas las ideas – las nociones mismas de humanidad y universalidad – serán sometidas a prueba y llevadas a juicio. González Echevarría ha hecho notar que fue en el Caribe donde comenzó a tomar forma el enigma de la identidad latinoamericana y donde por primera vez se produjeron en el Nuevo Mundo fenómenos tales como “el colonialismo, la esclavitud, la mezcla y la lucha de razas y, en consecuencia, los movimientos de revolución e independencia”... Irlemar Chiampi llamó la atención sobre ese protagonismo histórico al describir el Caribe como “el lugar de encuentro de Colón con los nativos, el eje de expansión de la conquista española por el Nuevo Mundo, el centro irradiador de la problemática política, racial y antropológica que la conquista de América significó en la historia de Occidente”. Y es ahí – concretamente, en la colonia francesa de Saint-Domingue, que al independizarse asumirá el nombre aborigen de Haití – donde se desarrollará la acción de *El reino de este mundo* en un lapso aproximado de ochenta años, cuyos extremos pudieran situarse en 1750 y 1830.

La de Saint-Domingue fue, después de la norteamericana, la primera revolución anti-colonialista de la historia. Nació al calor de la Revolución Francesa, pero – como bien observa Aimé Césaire en su biografía de Toussaint L’Ouverture – tuvo características muy propias y una sola cosa en común con aquella: su ritmo, es decir, sus ciclos. Como en una carrera de relevo, las distintas partes involucradas – en Francia los constitucionales, los girondinos, los jacobinos... – iban desplazándose mutuamente del poder: tan pronto como una de ellas cumplía su misión y se mostraba incapaz de llevar la revolución adelante, otra la eliminaba y ocupaba su lugar, hasta que le llegaba a su vez el turno de ser desplazada. Cada una, como dice Césaire, encarnaba un “momento” del proceso revolucionario. Fue lo que – *mutatis mutandis* – ocurrió en Haití con los blancos, los negros y los mulatos, que en este contexto, además, eran o fungían de amos y esclavos. En la novela, la rebelión contra los colonos blancos da paso al reinado de Christophe, y la rebelión contra este, al gobierno de los mulatos republicanos, que imponen

un régimen de trabajo forzado en las zonas rurales. Son hechos históricos. Pero una simple ojeada al texto bastaría para convencernos de que no estamos ante el esquema clásico de la novela histórica, tal como fue elaborado en 1955 por Lukács. Aquí el acontecimiento, el magma histórico es apenas el punto de partida para una reflexión sobre el sentido de la historia y, por tanto – como bien observa Alexis Márquez Rodríguez – sobre el problema político de la libertad colectiva y el problema ético de la libertad individual. En la novela histórica clásica el tiempo afecta no sólo el plano de la acción – de la diégesis – sino también el de la construcción del personaje, que cambia bajo la presión de las circunstancias. En *El reino...* – como conviene, por lo demás, a su carácter episódico, los personajes se mantienen iguales a sí mismos o cambian *fuera* de la narración, sin que sepamos cómo ni por qué, sujetos, por decirlo así, a la lógica de un tiempo extradiegético, a la secreta voluntad del “viejo topo”. Ti Noel – el hilo conductor del relato – es un joven en el primer capítulo y un anciano en el último, pero básicamente es el mismo en ambos extremos. Christophe, por el contrario, es un cocinero al comenzar la segunda parte del relato, un artillero poco después y un poderoso monarca finalmente, pero sobre el proceso que condujo a aquel cambio y a esta increíble metamorfosis nada se nos dice, como para subrayar que lo maravilloso no tiene ni requiere explicación, porque no responde a leyes de causa y efecto. Y eso nos trae de vuelta al componente esencial de la nueva visión de la realidad americana y de sus formas de representación discursiva.

Se trata del papel que desempeña el mito, o más exactamente la conciencia mítica en el curso de los acontecimientos históricos y en la conducta de los personajes. Aquí estamos ante un sistema de creencias y de rituales mágicos – los del vodú–, que permiten a los esclavos ver escapar a su líder de la hoguera volando por sobre la cabeza del verdugo mientras les arranca el grito de “*Mackandal sauve!*” en el momento mismo en que su cuerpo es consumido por las llamas – simultaneidad de visiones que, por cierto, Carpentier resuelve magistralmente en el plano discursivo alternando la narración en tercera persona con el estilo indirecto libre–. Fueron aquellas creencias las que persuadieron a los negros de que la victoria sobre los blancos era inevitable porque los líderes rebeldes habían sellado un pacto con sus dioses ancestrales, los grandes Loas del África. Y fueron ellas las que llevaron al anciano Ti Noel, en uno de sus escasos momentos de lucidez, a la desafiante conclusión de que la magia tenía en efecto una función liberadora, pero sólo cuando se proyectaba hacia lo terrenal, como parte de una ética que exigía al hombre “imponerse Tareas” para “mejorar lo que es”. Así, inducido por el autor, Ti Noel cumplía al final de su vida una secreta misión ideológica: la de refutar de antemano a los detractores de Carpentier, que lo acusarían de pesimismo o fatalismo histórico basándose en su supuesta adhesión a la doctrina del *corsi e ricorsi* (Vico). Carpentier, sin

embargo, nunca había sido más realista que al fabular esas iteraciones, primero porque las revoluciones francesa y haitiana – como observó Cesaire – respondieron en lo político a una dinámica cíclica, y segundo porque, en un sentido más general, todas las sociedades posteriores a la comunidad primitiva – llámense esclavistas, feudales o burguesas – han tenido en común su capacidad para reproducir el mismo esquema de dominación. El lector disculpará que repita de nuevo lo que ya escribí en otra ocasión: a lo largo de siglos, la conciencia popular – tanto la mitológica como la cotidiana – ha percibido aquel fenómeno y lo ha formulado de maneras diversas: a través de mitos, como el de Sísifo – que Ti Noel encarna literalmente en un dramático pasaje del texto –, o de imágenes y símbolos como la Cruz que cada ser humano debe sobrellevar para cumplir su destino en este Valle de Lágrimas. Pero si la misión del hombre consiste en “imponerse Tareas” con el fin de “mejorar lo que es”, puede llegar el momento en que la implacable dinámica de los ciclos se quiebre definitivamente.

Si la tesis de lo real-maravilloso no hubiera cuajado como fabulación en la práctica de la escritura, el prólogo y el cuerpo de *El reino de este mundo* no habrían pasado a la historia de la literatura latinoamericana como una unidad indivisible. Aquí, teoría y práctica, lo programático y lo narrativo se entrelazan y establecen un impresionante diálogo recíproco. Quizás esa coherencia sea el logro supremo del autor, visible también en un estilo sabiamente añejado que le da sabor de crónica a la fábula y en el modo irónico, casi subrepticio con que nos reintroduce una y otra vez en su tema: aquí, una referencia a los idílicos paisajes de Bernardin de Saint-Pierre; allá, una reflexión sobre el momento en que Paulina Bonaparte siente el llamado de su sangre corsa; más allá, casi al final de la novela, una descripción del improvisado refugio de Ti Noel, entre las ruinas de lo que fuera la hacienda de su amo. Lo curioso es que el refugio se ha convertido en una réplica del quirófano de Lautréamont; por obra y gracia del azar coinciden en ese minúsculo espacio un pez embalsamado y una bombona de vidrio, una cajita de música y varios tomos de la Gran Enciclopedia. Hemos de suponer que estos últimos son voluminosos, porque Ti Noel suele sentarse en ellos a comer trozos de caña de azúcar.

NOTAS

1 Sobre la poética de lo real-maravilloso y en general sobre la obra de Carpentier véanse también Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso. Forma e ideologia no Romance Hispano-Americano*. Sao Paulo, 1980 (hay ed. en castellano: Monte Ávila, 1983); Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, 1982; Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, México, 1993 (versión ampliada de *Alejo*

Carpentier: The Pilgrim at Home, Ithaca, 1977); Leonardo Padura Fuentes, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real-maravilloso*, La Habana, 1994. En Salvador Arias (ed.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, 1977, pueden consultarse algunos de los ensayos y críticas más representativos publicados hasta esa fecha. *La Biobibliografía de Alejo Carpentier*, La Habana, 1984, de Araceli García-Carranza, con sus casi cinco mil asientos, es la más completa hasta la fecha; tiene como único antecedente notable *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, New York, 1972, de Klaus Müller-Bergh.

2 Alejo Carpentier, “De lo real maravillosamente americano” [*sic*], en *Tientos y diferencias*, México, 1964, pp. 115-135. (El verdadero título, cambiado por error de la editorial, es – como se sabe – “De lo real-maravilloso americano”.) Se trata, en realidad, de un nuevo ensayo que concluye anexando el prólogo de la novela.

3 Alejo Carpentier, “Prólogo”, en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, La Habana, 1963, p. 11.

4 Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, ed. cit., p. 129.

5 Para Bernardo Subercaseaux se trata de un gesto simbólico que implica un rechazo hacia el saber eurocéntrico.

LOS PASOS RECOBRADOS DE ALEJO CARPENTIER

Jacques Joset

Universidad de Lieja, Bélgica

Primavera de 1980

Habla Carpentier por la noche de un viernes de otoño. A su lado, Carlos Fuentes y Manuel Scorza. Presentan frente a las cámaras del más famoso programa literario de la televisión francesa, "Apostrophes", las recientes traducciones de *El arpa y la sombra*, *Terra nostra* y *El jinete insomne*.

Tres generaciones de escritores hispanoamericanos, tres escrituras.

Habla el mayor, después de los otros. El televidente distraído, engañado por la consonancia del apellido – pronúnciese Carpentier a la francesa, con la erre al fondo de la boca, la vocal nasal [ã] y la [e] final muy cerrada–, la fluidez y casticismo lingüístico del hablante bien podrían darle la razón a Neruda: "Éste es un escritor francés." El oyente más atento no se equivoca: "Este no es francés. La pureza de su lengua nos estafa. Su verbo viene de más allá."

Habla una imaginación histórica, nutrida por una cultura fabulosa, chispeante y profunda. Ese discurso no suele correr por nuestras calles, con la excepción del de Marguerite Yourcenar. Pero desde dentro del mismo lenguaje del irreductible no-francés-francófono / francófobo-francófilo surgen las voces del delirio, del humor, de tiempos y espacios conflictivos, desconocidos por una academia francesa aún por crear.

Habla Carpentier por aquella noche del otoño europeo de 1979. Fue su última intervención pública entre nosotros. Recreó el mito de Cristóbal Colón, nos ofreció su versión de las fortunas y adversidades del Invisible-Descubridor-Christophoros-marinero genovés-Gran Almirante de la Mar

Océana. Nos regaló a los europeos atónitos esa interpretación que, poco después, había de ser premiada por el *Prix Médicis étranger*, otorgado a la mejor novela extranjera vertida al francés durante el año.

Este también sería el último de los premios literarios europeos que coronaron la obra de Alejo Carpentier, amén de los americanos, entre los cuales se destaca el *Alfonso Reyes* de 1975. Aquel año recibió el premio *Cino-Del-Duca* por la traducción francesa de *El recurso del método*. En 1978, el ministerio de Cultura de la joven España democrática, siempre joven y siempre vieja, agregaba la nota oficial al concierto de elogios universales por el *Premio Miguel de Cervantes Saavedra*, cuyo jurado era nada menos que la *Real Academia Española*, con sus más de dos siglos de historia. Con oportunidad de dicho premio, publicó Carpentier un texto esencial sobre el autor del *Quijote* – quiero decir, uno de esos textos críticos realmente iluminadores – titulado *Cervantes, padre de todas las novelas*.

Según Carpentier, Cervantes fue el descubridor – fascinación por los descubridores en Carpentier: Cervantes y Colón, el protagonista de *Los pasos perdidos* y Víctor Hugues, inventor de la Revolución francesa-antillana, Henri Christophe, fundador de un reino, y el mismo Carpentier, exhumador de un *Concierto barroco* de Vivaldi–, descubridor, pues, de la cuarta dimensión del hombre, la imaginaria.

Sospecho mucho al cubano de proyectar sobre el español la sombra de su sexto sentido, agudizado por el ambiente americano y la debilidad inventiva de este Viejísimo Mundo.

Ya está terminando el programa. Habla el autor de *El Derecho de asilo* de París, capital de los escritores hispanoamericanos del siglo XX. Paso de armas con Carlos Fuentes. Espadas embotonadas.

Y otra vez las palabras del consejero cultural de Cuba en Francia construyen puentes, con no pocas rupturas y obstáculos, entre América y Europa, mientras suscitan recuerdos de ficción y biografía en la mente del lector de la versión española de *La consagración de la primavera* cuya traducción se está gestionando.

La madre rusa de Alejo topa con una bailarina, hija de rusos blancos, bajo techo de la *Ópera Garnier*, nuevamente pintado por otro ruso, judío. Vera, así se llama la bailarina, sueña con representar algo de Stravinsky en Cuba.

El padre bretón de Carpentier conversa con un tal Jiug, Iug, Juk o Ugues, *négociant á Port-au-Prince*, en un salón del trasatlántico que cruza el charco. El uno diserta sobre la simbología de las columnas salomónicas; decreta el otro la necesidad de la guillotina y la libertad de los esclavos.

Robert Desnos trae de la mano al estudiante acosado que se lleva la partitura de la *Sinfonía heroica* como equipaje. Habrá de vivir once años con escritores que entre sueños y manifiestos buscan ese punto del espíritu donde fusionan todas las oposiciones.

Ahora lobos germánicos, negros, grises y verdes, expulsan de París a los investigadores del amor loco. El musicólogo retorna a su semilla, desembarca en La Guaira y, cual barco borracho invertido, río arriba, sin tripulantes, encuentra lo buscado: la armonía primitiva y la fiesta bárbara: «Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles, les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs».

Llega el año de la Revolución. Barbudos destierran al último de los *Primeros Magistrados* que se sucedieron en la Isla. Hoy está comprando frutas tropicales en las tiendas de *Fauchon*.

Ha dejado de hablar Alejo Carpentier. Ha cerrado el *Gran Libro* de las epifanías, fábulas y leyendas, historias y mitos, maravillas y miserias del Caribe.

Ha dejado definitivamente de manejar el Verbo una noche de primavera parisina.

Pocos días antes, en la misma ciudad, había muerto Jean-Paul Sartre. Edad aparte – el cubano nació en 1904, el francés en 1905 –, todo parecía separarlos. El ministro consejero cultural acumulaba las distinciones oficiales; el filósofo “franc-tireur” las rechazaba todas. A la voluntad de estilo de aquél, éste oponía la de destruirlo. Al recurso delirante del método, contestaba el discurso riguroso del ser y de la nada.

Pero las trampas de la cuarta dimensión de la física reunieron a los dos gigantes en la cuarta dimensión del hombre, creadora de otros tantos tientos y diferencias entre América y Europa.

Primavera de 2004

Esta semblanza televisiva de Alejo Carpentier quedó inédita... ya no sé por qué. Me falla la memoria. A él nunca le fallaba, sacaba del cajón el dato que necesitaba en el momento apropiado y lo deslizaba ahí exactamente donde la andadura del relato lo exigía. Nunca lo había publicado... quizá porque no hubiera resistido la prueba irrefragable del amante del “poète aux semelles de vent”, tripulante del “bateau ivre”: “De la musique avant toute chose”. También en prosa, sobre todo en prosa. Por eso tal vez no di a la imprenta estas frases lejanas que a duras penas hubieran pasado por el “gueuloir” flaubertiano.

Y la voz de Carpentier: “Declámalas, grítalas a voz en cuello”. Todo es cuestión de ritmo y cadencia, de sucesión armónica de sílabas y sonidos, ora contrastados, ora melodiosos, con un *continuo* de fondo. Para nombrar a América, para contarla, para decir lo *de acá* y lo *de allá*, lo soso y lo sabroso, el olivo y el maíz, encontrarás metáforas seminales, de las que se comen y beben, se huelen y se tocan, exhalan perfumes en ceremonias secretas, en festivales sinestésicos y enumeraciones jubilosas. Inventarás una erótica de

las palabras, no representada sino figurada, encerrada en la mera sensualidad del decir, en el gozo de las voces. No desdeñarás el martilleo machacón de las repeticiones, aliteraciones y anáforas, que también es música:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amantillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescadores con su pargo de plata hinchado sobre el entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales [...]

Serás coetáneo del espacio euroamericano cuyos meandros y sinuosidades describirás, y también de la Mar Océana de donde salimos todos. Subvertirás los tópicos, hasta los de la Revolución tropical aunque al sesgo como escéptico vergonzoso que eres, como cuando incurres en los clichés más clichés y asumes las contradicciones más chillonas. Tu lugar estará entre Mandinga y Descartes, entre lo oculto y lo racional, entre las curvas y las transversales, entre el bálsamo y el vinagre, entre el agua y el incendio, entre los mares y los continentes. Tu lugar estará en los pliegos del *Quijote*, árbol frondoso de la ficción moderna. Entrarás, pues, en el baile de las antítesis donde el sexo derrota a la Razón y la razón al Sexo, en la danza de Figuras y Personificaciones, en el ballet “du cru et du cuit”, en la zarabanda de estatuas en rotación y esculturas quiméricas. Exaltarás los ocasos de civilizaciones, el hambre de los Orígenes y la sed del Porvenir, los renacimientos perpetuos del Hombre y los conquistadores caribeñizados, las ceremonias ñáñigas y los ritos masónicos, la búsqueda metafísica de los racionalistas y el sentido de lo sacro de los materialistas, los escrúpulos del historiador enmarañado en los derroches mágicos de la metáfora. Europeo serás de convicción americanista e hispanoamericano de hondas raíces europeas. Hombre del *Sí* serás, y del *No*, de las armas y de la pluma. Hombre serás de las fusiones y fundaciones.

La frase ya caracolea, ya culebrea, ya se cuela entre los cordajes de los barcos veleros, entre los cabos de las falucas. Ya las palabras se enrollan como cuerdas, explotan como bombas en una catedral.

Ya están abiertas las escotillas del lenguaje, ya desbordan los mares de plantas y frutas, olores y perfumes, árboles y especias, naciones y pueblos, esencias y flores nuevas, aves y pájaros, animales y seres mitológicos, bebidas y comidas, reflejos y matices, instrumentos musicales y voces humanas, metales preciosos y tesoros ocultos, ciudades ficticias y geografías imaginarias, curas y brujos, monjas y hechiceras, descubridores descubiertos y agentes encubiertos, pan y vino.

Ya están abiertas las escotillas del tiempo, las reescrituras de la Historia, sus pestes y glorias, los imposibles encuentros hechos posibles en el espacio del texto: Vivaldi y Stravinsky, las corazas de la Conquista y los aviones de la Guerra civil, Pío Nono y Víctor Hugues, los aires de Flandes y los huracanes tropicales.

Ya están abiertas las escotillas del espacio: una abertura en la selva y se descubre un mundo de pasiones y ritos primitivos, mundo de la Vida, mundo de la Muerte. Atrás están las vanidades civilizadas, delante la quintaesencia más buscada por un Amadís americano, a la vez Moctezuma veneciano. Delante los pórticos de San Marco y las columnas de La Habana; delante los dos Mediterráneos, el que une separando Europa, África y Asia, el que fusiona fragmentando islas y orillas del Caribe; delante los trópicos tristes o gozosos, siempre portentosos. Delante la *Revelación de las Formas* primigenias y el Génesis; delante la Gran Sabana y el Caroní, el Roraima y las Mesetas Madres.

Descubridor de partituras y de palabras, trovador de la migración caribe, retratista de portentos y bordaduras, verdadero cronista de un falso Colón, eterno perseguidor de utopías, Carpentier lo fue todo y mucho más. Embustero engañado logra convencer al lector incauto de la existencia de un *realismo maravilloso* con su mirada de *senex puer* o de inocente culpable, cuyas maromas dejan al público embobado y embaucan al presunto erudito con empedrados de citas engarzadas en el fluir incansable de la ficción. Botanista del Verbo, opera la fecundación hermafrodita de la ficción y la teoría literaria. Profeta, programa el futuro (ahora pasado) de la novela hispanoamericana. Modelo tiránico, exige del narrador del porvenir la enorme cultura que era la suya. Esteta hasta la punta de los dedos, prefiere la *Venus de Canova* a Paulina Bonaparte.

Y nosotros, tras un nuevo revolcón de la Historia, debajo de una nueva capa cronológica y nuevas alusiones ideológicas dizque *desideologizadas*, en esta era de los “post”, ¿qué vamos a preferir? ¿La carpenteriana esperanza del Hombre en busca perpetua de un Mundo Mejor o la desengañada y “larga marcha colectiva en pos de una felicidad que en el fondo sabíamos inexistente” de Roberto Bolaño?

ACERCA DEL TIEMPO Y DE LA HISTORIA EN *CONCIERTO BARROCO*

Fátima Nogueira Peredo
Vanderbilt University

El tratamiento singular que Carpentier confiere al tiempo en *Concierto barroco*, así como en otros textos, revela no sólo una triple relación entre el tiempo, lo real maravilloso y el barroco, sino que se entrelaza a una visión crítica de la historia, comprendida como irrupción de acontecimientos que perturban una supuesta linealidad en el tiempo, así como provocan su discontinuidad y dispersión. La conjunción de lo real maravilloso con su sincronía temporal y del barroco con la idea de eterno retorno y arte en movimiento, posibilitan esta peculiaridad de tratamiento del tiempo que convierte en texto todo el contexto social, histórico y literario, relacionando arte y vida.

El mismo Carpentier reconoce el especial tratamiento que el tiempo adquiere en su obra, defendiendo una simultaneidad temporal, y arriesgando una clasificación de su obra delante de las categorías temporales. En este intento de categorización *Concierto barroco* se incluye entre las obras que traen el tiempo de ayer en hoy. Quiero proponer que *Concierto barroco*, más allá de marcar una transposición temporal del pasado hacia el presente, deliberadamente mezcla y confunde las categorías temporales, terminando por anularlas. En *Concierto* se plasma una visión unívoca del tiempo, las artes y la historia, que sobrepone Historia Universal, Historia del Arte e Historia Sagrada, transformando la obra literaria en eje de una confluencia del tiempo instantáneo del erotismo, del tiempo cíclico de la analogía y del tiempo hueco de la conciencia irónica en oposición a la linealidad progresiva del tiempo de la historia, como lo postuló Paz en *Los hijos del limo*. Así, la obra de Carpentier señala – como nos alerta Derrida – la degradación de un tiempo originario en una temporalidad artificial representada por la

interpretación vulgar del hegelianismo, para concluir que la historia no existe en función de una caída del espíritu en el tiempo, sino de una fluidez del tiempo en los tiempos.

La relación entre tiempo e historia se traduce, entonces, en el intento de sustituir la cronología racional y continua, de una historia que rehúsa la irrupción de los acontecimientos para fijarse en el tiempo sucesivo y lineal, por otra historia, que se inscribe en las discontinuidades: “Prosigue tu historia en línea recta, muchacho [. . .] y no te metas en curvas ni transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas” (23). Lo discontinuo, lugar de la dispersión temporal, se presenta entonces no sólo como uno de los elementos claves de la perspectiva histórica, sino que además se sitúa deliberadamente en un lugar privilegiado del discurso narrativo. En el caso de la obra en cuestión, el escritor – asumiendo plenamente su identidad latinoamericana – ocupa, ahora, el papel de crítico de la historia, para expresar la esencia de América como entidad cultural, donde lo mítico se cruza con la historia y, muchas veces, se sobrepone a ella.

La mezcla de los tiempos, donde el narrador habla desde un presente que rehúsa una cronología fija, corrobora la creación de un distanciamiento que permite el análisis crítico de la historia a la vez que establece una proximidad por donde se dispersa la ironía. Esta curvatura temporal conduce de un tiempo otro, donde se crea la historia sin fechas, que se repite continuamente ya sea para anular la temporalidad en el lugar mismo de la repetición, donde principio y fin se identifican; ya sea para corregirse y lanzarse hacia el futuro. Cíclico y cambiante como la historia, el barroco de la novela de Carpentier se inscribe – como lo entendió Deleuze – en una curvatura, que incluye una serie de relaciones, entre las cuales se despliega la conexión entre el arte y la historia. Es a la expresión artística que cabe el papel de buscar, a través de múltiples imágenes, la identidad del ser latinoamericano perdido en fragmentos dispersos a través del tiempo, en una historia sin fechas. En esta búsqueda el arte barroco y el tiempo se encuentran, porque comparten una característica común: el constante movimiento, en una inflexión donde se despliega el retorno de un tiempo y una historia reversibles.

Según Carpentier el motivo que lo impulsó a escribir *Concierto barroco* fue la ópera *Montezuma* de Vivaldi, la cual colocó al emperador azteca en el escenario internacional en 1773. A la historia del derrumbe del Imperio Azteca hace contrapunto la lucha en contra del pirata Girón para la liberación del obispo de Cuba, de la cual participa Salvador Golomón, bisabuelo del negro Filomeno, cantada en versos por Silvestre de Balboa en *Espejo de paciencia*. Lo que nos interesa en esta aproximación – además de la presentación del afrocubano como creador de ritmos – es el énfasis que pone el narrador en el carácter vivo de la tradición oral, que presenta una historia en continuo movimiento.

De otra parte, desde el principio de la obra aparece el hilo conductor de la música – nos encontramos aquí delante de la alusión a un primer concierto “universal”, en tierras americanas, donde se “mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros” (28) – que desempeñará el papel de elemento propiciador no sólo de la unidad de los diferentes componentes de la novela, sino que también de un mecanismo fundador del dispositivo imaginario, que funde diversos tiempos y espacios, mezclando así el tiempo de la historia lineal y el tiempo mítico. Así, a este primer concierto “universal” – el de Balboa, reproducido por el cuadrerizo, creador de ritmos –, suceden el carnaval, el *concierto barroco* (el cual ejecutan Vivaldi, Scarlatti y Haendel, así como el negro Filomeno), la ópera y finalmente el espectáculo de jazz norteamericano. En otras palabras, entramos en un juego de espejismos donde el primer concierto anuncia el *concerto grosso* barroco, que propiciado por el carnaval, anticipa a su vez la ópera. Detrás de este espejismo se refleja la música que, en sus pausas, silencios y “batallas”, manifiesta una historia siempre interrumpida y todavía por definirse. Vale la pena recordar que el concierto musical en su doble sentido de competencia entre el solista y demás elementos de la orquesta, como también de concordancia entre ellos, persigue, al modo de la utopía – otra cara de la historia latinoamericana –, la armonía final con la resolución de posiciones antitéticas.

Volviendo a la organización estructural de la obra alrededor de la música, quisiera anotar dos saltos cronológicos en la narración que crean un vacío temporal, que no sólo sugiere la mezcla de presente, pasado y futuro, sino que, al confundirlos, los anula, sugiriendo que el tiempo en su concepción lineal, irreversible, homogénea y pública es una abstracción. El primer salto se da entre el pasaje de la mañana del cementerio – después del concierto barroco – y la presentación de la ópera, que crea en los personajes la falta completa de referencia temporal, pues la noche del concierto puede ser rememorada como “anoche” (63), o: “se ha quitado el traje que él [. . .] llevaba puesto anoche, antenoche, o ante-ante-anochísima, o no sé cuando” (68). El segundo acontece entre el pasaje de la ópera y el espectáculo de Louis Armstrong, último capítulo del libro, donde el tiempo pierde completamente cualquier noción de linealidad y transcribe un zigzag en un ritmo tan alucinante como el sonido de la trompeta del músico norteamericano, posibilitando el nuevo concierto barroco, que se inicia precisamente cuando la obra en su supuesto fin narrativo nos devuelve a varios tiempos y ejecuciones musicales.

Estos dos espacios temporales, subrayados todavía más por dos anacronismos del episodio del cementerio – en el primero, Vivaldi y Haendel evalúan la obra de Stravinski, frente a la lápida del último; en el segundo, el barquero, el mexicano y Filomeno presencian la escena del traslado del cuerpo de Wagner de Venecia a Alemania – fundan una

inestabilidad temporal narrativa, creando un presente cambiante, móvil, metamórfico. El pasado, a su vez, invade el presente, retrocede, avanza hacia el futuro, instaurando tal confusión en relación al tiempo que rompe sus barreras y establece una concepción de la historia, que anula cualquier diacronía. Pura sincronía de “una acción que se enreda y desenreda en sí misma en enredos de nunca acabar” (67), la novela de Carpentier propone la anulación de la cronología, es decir la supresión del tiempo, y por consecuencia de la historia, tal como los hemos entendido. Privilegiando lo simultáneo, el presente puede situarse en el siglo XVIII, XIX o en la contemporaneidad, o en ningún tiempo, porque simplemente no existe. Y no existe porque es repetición de un pasado que inscribe un eterno retorno y de tanto repetirse pierde su autoridad, se iguala al presente, anulando igualmente el futuro: “‘¡Adiós!’, ‘¿Hasta cuándo?’, ‘¿Hasta mañana?’ ‘O hasta ayer?’, dijo el negro y la palabra ‘ayer’ se perdió en el silbido de la locomotora” (87).

Si el pasado se repite en un presente móvil y seguirá repitiéndose en un futuro incierto, el tiempo pretérito se hace de igual modo movedizo, pues, como lo sabemos, todo ejercicio de la memoria sólo se puede realizar desde el punto de vista del presente. Por otro lado, la movilidad del presente que, como ya afirmé, mantiene su inexistencia, pues, al moverse, se proyecta hacia el pasado o hacia el futuro, creando así una inestabilidad metafísica, una vez que el problema del tiempo reside en su fluidez y capacidad transformacional. Esta consecuente anulación temporal propicia la creación de una espiral, manifiestamente barroca, que prescribe en una de sus curvaturas el pliegue donde principio y fin se encuentran en la visión apocalíptica del final de los tiempos, es decir, las nociones de principio y fin no se presentan más como antagónicas, sino que se encuentran embutidas una en la otra como parte de una única y misma cosa: “‘Siempre oigo hablar del Fin de los Tiempos. ¿Por qué no se habla, mejor, del Comienzo de los Tiempos?’ Ése será el día de la Resurrección, dijo el indiano.’ ‘No tengo tiempo para esperar tanto tiempo’, dijo el negro” (86).

Ya he sugerido que, así como la música, el carnaval es el evento que propicia la anulación de la cronología y la libertad de lo imaginario que resucita una historia sin fechas. Cuando Bakhtin analiza el carnaval lo coloca en estrecha relación con el tiempo: “one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank...Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal (*Rabelais and His World*, 10). Otro aspecto de la teoría del estudioso ruso respecto a la cultura carnalesca que me interesa señalar es su capacidad de crear una realidad paralela a la cotidiana, situándose en este espacio fronterizo entre arte y vida. En este sentido, Carpentier utiliza el carnaval como un artificio para marcar el carácter transformacional del cambio, liberar lo imaginario y anular el tiempo lineal, reflexionando, especialmente

en el capítulo de la ópera de Vivaldi, sobre cuestiones relativas a la historia en sus conexiones con la verdad y el orden.

El capítulo cuatro empieza, precisamente, por una descripción de la ruptura del orden representada por el color gris y la explosión del carnaval en colores vibrantes, en el estrépito, en luces y fuegos de artificio, en la vulgarización del lenguaje, en la liberación del erotismo. Paralela a esta liberación temporal que el carnaval posibilita en los capítulos que lo suceden – el del concierto y el del cementerio – Carpentier adelanta en su descripción otro aspecto que utilizará en el capítulo siete. Me refiero a la farsa posibilitada aquí por el disfraz, la máscara y la impostura de la voz. Es interesante notar que en una sociedad que se estructura sobre la división de clases, como la europea, la máscara oculte la identidad sin anular la jerarquía, revelada en el material utilizado para su confección. De esta manera subsiste en la novela el carnaval en su doble función. Por un lado, revive las tradiciones de la Edad Media, como lo entendió Bajhtin, y realiza el cambio, la transformación y la renovación por su carácter ritual. Por otro lado, pierde a fuerza de la costumbre, su carácter mágico y es pura representación mundana, es decir, fiesta de sociedad. De una parte, ritual, música, concierto. De otra, farsa, representación, ópera.

Dentro del aspecto de liberación temporal que el carnaval confiere a los demás capítulos de la novela, quisiera señalar su cruce con el aspecto religioso en la expresión “el gran carnaval de la Epifanía” (37). La novela contiene una serie de referencias religiosas, incluso dos epígrafes que son citas bíblicas. Hay una insistencia en el motivo del Juicio Final y en el papel de los instrumentos musicales, principalmente la trompeta, así como en el *Comienzo de los Tiempos*, grabado con la figura de la serpiente y la pérdida del Paraíso. Sin desviarme de la cuestión que me propuse inicialmente, quisiera señalar que estas referencias religiosas señalan otra temporalidad, que se sobrepone a la nuestra, imprimiendo en el texto alusiones a la eternidad, que es la imagen del tiempo y su negación a la vez. Nuestro deseo de eternidad es expresión de un deseo oculto de volver a los orígenes, al tiempo primordial que es intemporal. La idea de epifanía relacionada al carnaval reviste el texto de un carácter de revelación, de manifestación de un misterio, que remite al Apocalipsis – lugar de encuentro del final de los tiempos y principio de una nueva era–, así como anuncia su aspecto ritual. Es esclarecedor, en este sentido, que la epifanía tenga el carácter de manifestación de los poderes divinos en una persona y en la religión cristiana también se refiere a la segunda venida de Cristo en el día del Juicio Final.

La idea del carnaval como rito de renovación se desarrolla más ampliamente en los dos capítulos siguientes: el del concierto barroco y el del cementerio. El concierto, si bien no ha sido atestiguado por la historia (“...desencadenó el más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber

escuchado los siglos – aunque los siglos no recordaron nada, y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse”...) (46), tiene lugar preciso: el Ospedale della Pietá en Venecia, y fecha comprobable.

Me parece que tanto la fidelidad a los hechos históricos como los anacronismos de los cuales el autor se vale, en un primer momento, lo autorizan a crear esta realidad paralela a la vida cotidiana a que se refiere Bajhtin – no nos olvidemos de que la acción del concierto transcurre paralelamente al carnaval, yuxtaponiendo lo sagrado y lo profano, lo trascendente y lo inmanente—. En un segundo momento, el cruce del ambiente con los hechos históricos y anacronías así como la ironía constante de la novela, de la cual la cita precedente es testigo, tienen la función de poner en jaque la verdad de la historia como proceso selectivo que, en este caso, privilegia ciertos acontecimientos, el concierto en honor al rey de Dinamarca, en detrimento de otros, la apoteosis del *concerto grosso* en el cual el negro Filomeno desempeña un papel fundamental. Es decir, que la desaparición de las fronteras entre lo real y lo ficticio, que en mi concepción, se instala notoriamente en el texto a partir de la utilización del motivo del carnaval, posibilita la crítica de la historia sobre la cual se vuelve a dar énfasis en la ópera de Vivaldi.

Otro hecho de notable importancia en el capítulo V, que viene a confirmar la importancia del “Carnaval de la Epifanía” como renovación ritual, es que por primera vez se nombra a los músicos Vivaldi, Scarlatti y Haendel, hasta entonces referidos por sus apodos. Y, en este punto, como conmovido frente a la importancia de la revelación, el narrador se detiene, a manera de una pausa musical, para confirmar: “Antonio Vivaldi arremetió en la sinfonía con fabuloso ímpetu, en juego concertante, mientras Doménico Scarlatti – pues era él – se largó a hacer vertiginosas escalas en el clavicémbalo, en tanto que Jorge Federico Haendel se entregaba a deslumbrantes variaciones que atropellaban todas las normas del bajo continuo” (46). Aquí las máscaras pierden su carácter protector o de ocultamiento de la personalidad y los artistas se revelan, en improvisaciones que recuerdan al jazz, en la cumbre de su creatividad. Es precisamente cuando este movimiento musical parece alcanzar su cúspide, amenazando llegar hacia el final de los tiempos, a través de la ejecución de Haendel – “empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final” (47)–, que Filomeno lidera el movimiento – en la utilización de la improvisación más extremada que dura “treinta y dos compases” (47), – haciendo retroceder el tiempo en un rito de iniciación hacia lo primordial. En cuanto a la pérdida del carácter protector de las máscaras, quisiera recordar que durante el concierto estas desaparecen. El único que sigue con el disfraz es el antiguo amo, metamorfoseado desde el carnaval en Montezuma, pero, en este caso, la máscara tiene el carácter ritual, que consiste en hacer pasar a su portador los poderes de la identidad tras la cual él se oculta.

Sigamos, entonces, con el rito que desencadena el concierto, en el cual Filomeno ejecuta el papel de oficiante. Terminado el concierto con la unión de todos los instrumentos musicales que lo ejecutaron para “escándalo de los cielos” (47), Filomeno empieza su ritual pagano, motivado precisamente por un cuadro que representa los principios de los tiempos, no los tiempos de la armonía universal, sino precisamente el momento de esta ruptura: la caída del hombre, simbolizada en la pintura de Eva y la Serpiente. Algunas reminiscencias de esta Serpiente y del rito que se va a iniciar se encuentran en el capítulo III, donde en un prostíbulo de Madrid el amo rememora sus tiempos de minero en Taxco, mientras Filomeno recupera la tradición africana bailando “las danzas de su país, a compás de una tonada, cantada por él, en cuyo estribillo se hablaba de una culebra cuyos ojos parecían candela y cuyos dientes parecían alfileres” (32). Es evidente que en estas rememoraciones se cruzan dos tiempos diametralmente opuestos: el lineal del progreso material y el cíclico representado por lo mítico y lo ritual.

En el capítulo V, en “aquella casa consagrada a la música y artes de tañer, donde dos días antes, se había dado un gran concierto sacro en honor al rey de Dinamarca...” (50), es decir, en el corazón mismo de la oficialidad, Filomeno va a producir, auxiliado por una “música de caníbales”, (51) un rito pagano que consiste en matar la Serpiente bíblica. Sin entrar en todas las connotaciones que este acto trae a la superficie del texto, y que pueden suscitar las más desencontradas interpretaciones en el contexto cultural, socio-político y religioso, uno tiene que reconocer que ahí se realiza un acto de trasgresión, una acción liberadora, cuyo objetivo es restaurar la armonía universal, volver al tiempo primordial anterior a la caída. El texto mismo refuerza esta idea cuando al final Filomeno reconoce que, “al fin y al cabo, lo único vivo, actual, proyectado, asaeteado hacia el futuro, que para él quedaba en esta ciudad lacustre era el ritmo, los ritmos, a la vez elementales y pitagóricos, presentes acá abajo, inexistentes en otros lugares donde los hombres habían comprobado (...) que las esferas no tenían más músicas que sus propias esferas” (88). Se advierten, entonces, otras simultaneidades temporales que se refieren a la historia de las artes, pues al barroco se asocian las ideas estéticas del romanticismo (y, por ende, del simbolismo, propagadas por el modernismo hispanoamericano); aunque se trate de un romanticismo desengañado por la modernidad y corroído por la crítica y la ironía, como lo indica Paz en *Los hijos del limo*.

Volviendo a la ceremonia ritual que Filomeno realiza, se nota que esta trae el verdadero espíritu carnavalesco hacia el interior del *Ospedale*, espacio hasta entonces cerrado, transformado, ahora, en lugar de renovación a través de una inimaginable farándula – también en forma de culebra, otro signo del pliegue barroco – que recorre toda la casa, sigue con el baile de las mujeres nombradas como instrumentos musicales, y termina con el acto sexual, también una especie de renovación, donde, al final del rito de

iniciación, Filomeno recibe la trompeta de Cattarina del Corneto. Este carácter transformativo, que opone el carnaval como representación y renovación, culmina con el desayuno en el cementerio.

El capítulo seis está lleno de referencias mitológicas: la figura del barquero, el sentido de travesía, esta especie de descenso hacia el mundo de los muertos, la referencia a las cornucopias mitológicas. Igualmente el amanecer, con su mezcla de sombra y luz – que refiere al claroscuro tan característico de la pintura barroca –, aliado a estas alusiones ya mencionadas, confieren al texto una atmósfera de revelación de un misterio que da continuidad natural al rito del capítulo anterior. Por otro lado, el inusitado lugar del desayuno, donde “las lápidas eran como mesas sin mantel de un vasto café desierto” (53), sugiere la unión entre principio y fin, es decir, vida y muerte se encuentran en una especie de celebración – el banquete – en que se acentúa el carácter de la renovación carnalesca. Y es la renovación del arte, en sus relaciones con la recuperación de la historia, en sus oposiciones entre lo clásico y lo moderno, así como en sus correspondencias entre tradición y ruptura, lo que precisamente se va a discutir en este capítulo. Ruptura total de la cronología, donde Vivaldi y Haendel conversan ante la lápida de Stravinski, como si el pasado avanzara hacia el futuro, emitiendo su juicio sobre el músico ruso. Unión de todos los tiempos en el espacio de la muerte, con la consecuente anulación de la cronología, el capítulo en cuestión empieza con la descripción del poder ritual de la máscara: “al narrador que llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de voz en diálogos improvisados, acabando por posesionarse de los personajes” (54). En dicha descripción este personaje mutante – que parece cambiar de máscaras en el transcurso de la narrativa, posesionándose de sus personalidades, a la vez que al reconocerse a sí mismo a través de estas transformaciones tiene la conciencia de ser *Otro* (dilema del ser latinoamericano) – repite la misma experiencia de Filomeno en el capítulo II. Tal vivencia paralela de la historia, es decir, esta transposición de la historia como experiencia personal y emotiva, marca el cambio del personaje, que después de la ópera se autodefine por su esencia latinoamericana. La marca de su transformación es adoptar la misma actitud que notó en Filomeno anteriormente, la cual consistía en “sacarse personajes detrás de la espalda y montarlos en el escenario de sus hombros” (23).

En relación a la percusividad misma del tiempo se puede observar una perfecta unidad entre tiempo y espacio, en el sentido de integración con la naturaleza. El capítulo empieza con el amanecer en su claroscuro, la blancura del alba, el aparecimiento del sol, y el crepúsculo, con el crecimiento de las sombras, anunciando nuevamente la oscuridad. Es a través de la naturaleza, con sus mutaciones de luz, que nos damos cuenta de que pasaron en el cementerio las horas que van del alba al crepúsculo en un día de invierno. En este ambiente de retorno al dominio de la naturaleza todo lo que

se discute se relaciona al arte, criticándose principalmente la repetición de los temas y la artificialidad de la fantasía que domina ciertas creaciones artísticas. En el trasfondo de estas críticas y del reconocimiento de la necesidad de renovar el arte se puede leer la teoría de lo real maravilloso de Carpentier.

El capítulo sexto termina con algunas referencias temporales importantes: el entierro de Wagner (1883), la mención del Teatro de la Fenice (cuya fecha de construcción es 1792), la referencia a la locomotora de Turner (pintura de 1884) y, la más intrigante, la aparición de los moros del reloj. Las menciones temporales proponen una lectura de *Concierto barroco* como un viaje no sólo en el espacio sino que también a través del tiempo. Esta sugerencia se refuerza en el capítulo final, cuando se menciona a Venecia para marcar su decadencia, es decir, el paso del tiempo: “Se volvió Filomeno hacia las luces (...) y parecióle, de pronto, que la ciudad había envejecido enormemente” (87). La ciudad envejece, mientras Filomeno, pasea inmutable por el tiempo.

Si las primeras referencias marcan la ruptura de las barreras cronológicas, el papel de los moros del reloj es mucho más complejo. Más allá de la inserción en el texto de una cronología, este reloj parece tener múltiples funciones, quizás tantas como la multiplicidad de veces que aparece en el texto. En su primera aparición cierra el capítulo sexto, a la vez que abre el capítulo siguiente y tiene el claro propósito de marcar el intervalo de un sueño, que ya se anunciaba desde los finales del *concerto grosso* barroco. Es precisamente al crear la ilusión de transcurso sucesivo por la repetición de la frase “daban la hora los ‘mori’ de la torre del Orologio” (62), finalizando un capítulo e iniciando el otro con “Y los ‘mori’ de la torre del Orologio volvieron a dar las horas” (63), que Carpentier instauro la anarquía temporal, marcando el salto en el tiempo a la vez que interrumpe su sucesión. Tal irrupción hace que el lector, ya en las primeras líneas de la narración, advierta que el paso del tiempo no corresponde al lapso de una noche, utilizando para esto el recurso del pasaje de las estaciones del invierno al otoño; es decir, la utilización de la sincronía entre tiempo y naturaleza. A través de esta superposición de tiempo natural / tiempo marcado y artificial se deshace la ilusión inicialmente establecida por el propio texto, y uno se da cuenta de la inutilidad de todo orden temporal. Al aperebriarnos de esta arbitrariedad advertimos que no importa la cronología adoptada, ya nos movemos del pasado hacia el presente o, en dirección inversa, del futuro para el presente, poco interesan las elucubraciones que hagamos con la cronología o la categoría temporal que utilicemos, el tiempo, en su sentido filosófico, no cesa de fluir. Categoría irónica y movediza esta del tiempo, y ahí quizás resida la razón por la cual no logramos entenderlo, pues podemos anularlo, disolverlo en la mezcla, mostrar su arbitrariedad, pero nunca detenerlo.

Ideológicamente, el reloj de los moros marca el despertar del viajero para su conciencia latinoamericana, al salir de un sueño que puede haber durado años, o quizás siglos. También existe la posibilidad de conexión del reloj de los moros con la representación misma, una vez que en el transcurso de la ópera sus martillazos se confunden con los golpes de los tramoyistas, haciendo así que el tiempo se integre al escenario, como de igual manera se incorpora al concierto de Louis Armstrong.

Si en el capítulo sexto el arte es el tema central, en el capítulo VII lo que se discute es la oposición entre arte e historia, la cual se despliega en nuevas contradicciones entre historia y verdad, así como verdad y ficción. En el capítulo en cuestión se instala la ficción dentro de la ficción, o, en otras palabras, la ópera como mezcla de drama y música se injerta en una novela donde la música tiene función privilegiada. Además de la música, el arte de manera general está presente en la obra; en el capítulo de la ópera la acción regresa al cuadro de la conquista que, así como las demás telas mencionadas en la obra, funciona como una referencia previa a la acción que se va a desarrollar. En lo que respecta a la discusión entre historia y ficción, la frase de Vivaldi “La ópera no es cosa de historiadores” (74) confiere al texto la teoría de la autonomía del arte. Si esta independencia de la creación artística no puede ser discutible, tampoco lo es la presencia de la ficción en las crónicas del descubrimiento y de la conquista, hecho también mencionado en el texto. De esta manera lo que se coloca en el centro del debate es la relación entre historia y verdad, pues si es de conocimiento general la adulteración de la verdad en servicio de una ideología, se crea en el centro mismo de la historia diferentes interpretaciones de la verdad, de las cuales la que pasa al futuro es la versión oficial. Ahora bien, si todo lo dicho anteriormente integra la categoría de las cosas aceptables por el sentido común, lo que indigna al indiano no es precisamente la alteración y cortes de los hechos históricos para que la ópera funcione con su discurso propio, sino la confrontación de diferentes versiones de la verdad.

Quizás, para comprender mejor lo que está en juego en esta disputa por la verdad, sería útil volver al pensamiento de Foucault para advertir que entre las formas de exclusión que afectan el discurso, la voluntad de la verdad, en relación con la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en nuestra sociedad, donde es valorado, distribuido y también atribuido, coloca en juego el deseo y el poder, enmascarando la verdad que se pretende. Dicho de otra forma, el discurso, como portador de una voluntad de la verdad, esconde un poder, siendo a la vez manifestante y objeto del deseo, pues “no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (*El orden del discurso*, 15).

Por lo tanto, la indignación del indiano tiene que ver con esta relación entre saber, verdad y poder que se esconde dentro del discurso histórico, que

separa el discurso “verdadero”, en el caso de la “Gran Historia”, del discurso “falso”, de la historia fabulosa americana. Esta indignación se refuerza en el último capítulo, cuando el personaje nos da cuenta de esta separación: “De fábulas se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a la gente *de acá* porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lllaman fabuloso cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer... No entienden que lo *fabuloso* está en el futuro. Todo futuro es fabuloso” (83). Esta aproximación entre historia y fábula nos lleva a dos inferencias importantes: la primera se coloca dentro del sentido de orden que tiene la historia y la necesidad clasificatoria de la sociedad occidental. Catalogamos como fabuloso lo que escapa de nuestro conocimiento o de la condición de un saber que podemos dominar, catalogando así lo desconocido como falso. De este modo, la historia como discurso verdadero no puede tomar en serio lo fabuloso, que se ubicaría entonces en el campo del discurso ficticio, por lo tanto del discurso literario. Este último, a su vez – y ahí no se puede ignorar la fina ironía del texto de Carpentier –, es atravesado también por la voluntad de la verdad, la cual explica el apoyo que la literatura y las artes dramáticas buscan en lo natural, lo verosímil, la unidad de acción, tiempo y espacio, entre otras leyes que viene creando a través de estilos epocales para adquirir la apariencia de verdad. Lo que se propone en la cita es una nueva interpretación de lo fabuloso que lo desplaza hacia un eje positivo, que en primer lugar hace relativo el discurso de la verdad y, por consecuencia, el discurso histórico, el cual en su ansia de orden y clasificación corta todo lo que escapa a un saber institucionalizado, menosprecia la fábula y se cierra en sí mismo. En segundo lugar, opera un desplazamiento de lo fabuloso desde el pasado hacia el futuro, precisamente el tiempo donde se colocan nuestras esperanzas.

De este modo se propone una reescritura de la historia que tenga en cuenta la fábula, que privilegie la imaginación, alejándose de una cronología inflexible. Quizás reescribir esta historia sin fecha, que pone en cuestión el discurso del poder, sería función de la literatura, porque sólo ella puede valerse de una imaginación sin límites, usando la misma materia de la historia: el discurso. Freud, en “El poeta y los sueños diurnos”, postula que pasado, presente y futuro se encuentran “engarzados en el hilo del deseo que pasa a través de ellos” (*Obras Completas*, 1.345), puesto que el deseo utiliza el presente para proyectar una imagen del futuro siguiendo un modelo del pasado. El vínculo entre las categorías temporales sólo puede existir en función de la imaginación, una vez que el futuro pertenece a lo imaginario y todo ejercicio de la memoria es afectado por las impresiones que nos dejan las experiencias vividas que están en constante movimiento, es decir, la memoria es influida por el momento presente. De este modo, el discurso verdadero de una historia que selecciona acontecimientos más o menos importantes, ordenándolos según una cronología, es pura ficción, porque

este discurso es afectado por el tiempo y sigue las huellas de las impresiones momentáneas.

La obra de Carpentier, como viaje a través de diferentes épocas en búsqueda de la identidad cultural del ser latinoamericano, lucha con el tiempo y con la historia, utilizando todo el poder imaginativo para rescatar un pasado oscurecido por la opacidad del discurso oprimido por el orden clasificatorio, por prohibiciones y por la voluntad de la verdad, que enmascaran el deseo y el poder. En esta disputa utiliza un discurso rectificado por el tiempo del mito, es decir, por el tiempo inmemorial, para combatir la “historia verdadera” y lineal, para borrar la separación entre presente, pretérito y porvenir, trayendo al centro mismo del discurso literario otras formas artísticas que con él componen el concierto barroco, para rescatar del pasado el modelo para proyectarse hacia el futuro. Este retorno quizás se traduzca como un rito que exorcice los traumas de la conquista, quizás realice una curvatura hacia el pasado para corregirlo en el momento mismo de su interrupción histórica.

Como ya lo he dicho, estructuralmente *Concierto barroco* se presenta como el cruce donde se yuxtaponen varias historias y tiempos que revela un deseo de borrar las categorizaciones de nuestra civilización, para recuperar en la fluidez de la comunicación entre ellas una especie de unidad perdida en el tiempo inmemorial. En este sentido se puede conferir a la novela cierta nostalgia del romanticismo. Respecto al arte, la novela refiere a la música y a la ópera, a la pintura, a la arquitectura y a la literatura. Mas allá de demostrar la asombrosa adquisición cultural de Carpentier, esta referencia constante a las artes en la creación artística corrobora una visión unívoca del arte, donde el texto se metamorfosea en música, como en la apertura – donde se juega fonéticamente con los sonidos de la plata – o en pintura, como en el capítulo que abre el carnaval – donde los colores tienen función primordial –, para transformarse en representación y espectáculo. Este movimiento, que la presencia de las artes de manera general incita en la novela, parece sugerir la abolición de líneas fronterizas entre ellas, así como ya se insinuó la desaparición de las categorías temporales de presente, pasado y futuro. Otra cara de esta conexión entre arte y tiempo está en el tratamiento de las pinturas que surgen en el decurso narrativo, que no sólo adelantan y conectan la acción narrativa, como parecen enmascarar el deseo. Dos prohibiciones a través del tiempo nos dan cuenta de la peligrosidad del discurso inocente en su apariencia y de la necesidad de las instituciones de controlarlo: el poder y el sexo, que son las dos formas que asume el deseo y que constantemente están entrelazadas: no nos olvidemos de que la trompeta que debe sonar en el Apocalipsis se entregó a Filomeno durante un acto sexual.

De este modo, el tiempo erótico aflora en el texto desde el primer capítulo, donde se describe el retrato de la sobrina profesa “con mirada

acaso demasiado ardiente" (11). hasta el final: "Ya me he tirado a la Ancilla, la Camilla... y muchos otros nombres que me he olvidado – ¡y basta! Regreso a lo mío esta misma noche" (83), y se revela en su carácter ritual. Lugar de una encrucijada temporal e ideológica, la novela finaliza con una apertura, como no podría dejar de hacerlo en estos tiempos de incertidumbre, con el supuesto regreso del indiano a México y la permanencia de Filomeno en Europa. La única seguridad que nos deja el texto, además de la permanencia del ritmo, es la fluidez del tiempo que acompaña el nuevo concierto barroco, "al que por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de una claraboya, las horas dadas por los moros de la torre del Orologio".

OBRAS CITADAS

Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York, London: Norton Library, 1973.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984.

Borges, Jorge Luis. *Borges Oral*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.

Burgos, Fernando. *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____. "Guerra del tiempo". *Obras Completas de Alejo Carpentier*, 2ª ed. Tomo III. México: Siglo XXI Editores, 1984.

_____. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. 2ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1981.

Chiampi, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

Deleuze, Gilles. *A Dobra – Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus Editora, 1991.

Derrida, Jacques. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.

Duno- Gottberg. "Neo- barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy". *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación*. Ed. Petra Schumm Frankfurt: Vervuert, 1998.

Freud, Sigmund. "El poeta y los sueños diurnos". *Obras Completas*. 4ª ed. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1987.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 2002.

_____. *A Arqueologia do Saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2004.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

Lilla, Mark. G.B. Vico: *The Making of an Anti-Modern*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

Márquez Rodríguez, Alexis. *Ocho veces Alejo Carpentier*. Caracas: Grijalbo S.A., 1992.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

REGRESO AL OTRO LADO DEL SUEÑO

Leonardo Rosiello
Suecia I Universidad de Upsala

Alejo Carpentier *in memoriam*

Hay en la noche moribunda un viento y una llovizna tan fríos que algunos hurgadores vacilan entre irse de una vez al amparo de sus chapas y arpilleras o continuar en la calle para ganarle de mano al camión del basurero. Todo parece empapado en la ciudad que aguarda el amanecer, desde la calzada hasta las fachadas de los edificios.

En uno de ellos aún duerme Alicia. Respira agitada y se vuelve una y otra vez entre las sábanas. Cuando falta medio minuto para las seis, el reloj hace clic. En ese momento Alicia se da cuenta de que la sogá que le han arrojado para sacarla de las arenas movedizas del pantano en realidad es una serpiente venenosa que puede matarla en cualquier momento. La mujer sale de un grito que no le sale, se arrastra hasta la semivigilia y, mientras percibe el tambor del corazón y entreabre los ojos a la luz apersianada, se da cuenta de que hace calor; que las sábanas revueltas por la pesadilla necesitan un lavado y el aire envenenado, recambio.

Se levanta a entreabrir la ventana, comprueba que afuera llueve y regresa a la cama. El sueño malo la ha dejado exhausta, como si le hubiera quitado las fuerzas para el resto del día, pero entonces recuerda que dentro de poco – debería haber activado el reloj despertador – tendrá una reunión de la cooperativa de viviendas. De ese modesto futuro le llegan fuerzas, disposición. “Vaya”, se dice, “es como un motor de jet: la energía viene de adelante, de lo no vivido. Por suerte; si viniera del pasado estarías fregada”. Se alegra de ese pequeño hallazgo, cierra los ojos, respira profundamente y vuelve a dormirse.

A cinco kilómetros de allí Elisa da Silva termina de presionar el botón de llamado y el teléfono ensaya una melodía que termina de sacar a Alicia del doble marasmo del despertar segundo y del recuerdo de otra pesadilla en la que atropellaba a un niño. Odia el grillesco sonido insistente del teléfono y a la vez le agradece, se estira, no llega, se escabulle de las sábanas, se arrastra, gatea, llega, toma el tubo, se concentra, presiona un botón, aplica el auricular a la oreja y escucha. Qué le ocurre que no ha llegado. Pero si están esperándola. Que se ponga las pilas y salga enseguida. Vaya, qué vergüenza, Elisa, lo siente, ya irá, es que se ha olvidado de poner el despertador, en diez minutos estará ahí. Ya está saliendo.

Era una exageración ese *ya*, por cierto, pero quizá si no toma café, si no se ducha, si solo se pone crema, si se peina y se viste rápido podrá estar en quince minutos: no es tan grave. Hace, entonces, eso: se pone crema humectante, se peina, se viste rápido y después de cerrar la puerta con llave baja en ascensor hasta el garage. Qué frío que hace, piensa, y luego: “Los sueños, mensajes: quién pudiera interpretarlos, qué quieren decir, por qué.”

Se mete en el auto y vuelve a comprobar que hace frío, tal vez debió abrigarse mejor pero ya es tarde, ya el motor está en marcha, ya el cambio está puesto, ya arranca y sale al gris, a la lluvia con sus gotas como moneditas girando un instante en el asfalto, dobla a la derecha, luego a la derecha una cuadra más y entonces a la izquierda. La calle está casi vacía, es raro, estas tres cuadras hasta el semáforo que está en rojo las recorre como sonámbula, parece que las luces fueran inteligentes, se pone la verde y Alicia acelera. En la mano contraria ve el camión de la basura y los trabajadores municipales, que corren y echan las bolsas en la pala trasera. Una borrosa figura instantánea salta pequeña frente al coche; algo, qué, un niño hurgador, el freno, el punto muerto en el cambio y en seguida la figura contra el vidrio, bums, la rajadura, la mancha de sangre que el limpiaparabrisas y la lluvia borran en dos segundos.

El horror y al mismo tiempo la sensación de irrealidad, ahí. No. No, no: eso, eso no pudo, no pudo haberle ocurrido. Si ella hace solo diez minutos estaba durmiendo, si la pesadilla era la vida, lo único deseable ahora. Si el tiempo no; no, realmente no podía haberle sucedido eso.

La lluvia y el limpiaparabrisas pusieron una mancha de sangre en el parabrisas, de adelante del auto una mancha saltó al parabrisas y borró la rajadura, de allí se formó un niño en carrera hacia la acera en busca de basura al tiempo que el auto aceleraba hacia atrás, ella sacó el punto muerto y fue soltando el pedal hasta que de la alta velocidad el auto fue frenando mientras veía el camión basurero y los trabajadores municipales y el semáforo en rojo empequeñeciendo, ella como sonámbula, hacia un sopor que la ganaba de a poco, las luces adaptándose a su marcha atrás como para que nunca fuera a chocar pese a que las calles estaban casi vacías, luego a la izquierda una cuadra, luego a la derecha y otra vez a la derecha hasta la puerta del garage

que se abre, justo a tiempo para darse cuenta de la lluvia brotando del asfalto que desapareció al cerrarse la puerta, el aire del auto se fue enfriando, lo detuvo, la vuelta de la llave al apagar el motor fue casi simultánea a la percepción del frío en el auto y luego afuera, en el garage, mientras se iba sintiendo más y más somnolienta; se metió en el ascensor y subió pensando en el porqué de los sueños, en qué querrían decir, en la dicha que sería poder interpretarlos.

Luego de abrir la puerta con llave Alicia se desviste y levanta el tubo; Elisa da Silva, a cinco kilómetros de allí le dice que la reunión se ha postergado para el día siguiente, que puede seguir durmiendo. Mira el reloj, poco más de las seis. Entre el cada vez más intenso recuerdo de un sueño que la inquieta, que le acelera el corazón, Alicia atina a quitarse la crema de la cara, a despeinarse, a acostarse en las sábanas sudadas y dormirse; después del clic de las seis menos cinco la despierta el grito nooo de una pesadilla en la que atropellaba a un niño y se levanta a cerrar la ventana; afuera la ciudad empapada alimenta el nuberío, pero como ahora sabe que no tiene que ir a la reunión vuelve a acostarse y cae en un sueño, una pesadilla en la que una serpiente que la abandona en realidad era una cuerda, emerge en un pantano pero al cabo deja de revolverse una y otra vez entre las sábanas cada vez más tibias y más secas hasta que recupera su respiración tranquila.

Afuera va oscureciendo mientras las bocas de tormenta alimentan las calles con agua puntiaguda que parece seguir empapando todo en esta ciudad que ha de sumirse en largas horas silenciosas hasta que, por el oeste, amanezca. La noche sigue ganando oscuridad y perdiendo viento; en el frío amainante y en la niebla cada vez más húmeda y espesa, algunos hurgadores emprenden el camino a sus viviendas de chapas y arpilleras, pues saben que los camiones municipales, ahora, están cargando la basura en bolsas para distribuirla, al menos, una frente a cada fachada.

**SECCIÓN
MISCELÁNICA**

ESTUDIOS

MAGGIE MATEO DESPILFARRA SU PATRIMONIO. PENSAR Y ESCRIBIR EN EL PERÍODO ESPECIAL

Alessandra Riccio
Università di Napoli “L’Orientale”

El escenario es la Cuba de los años noventa, la Cuba de la gran crisis económica del Período Especial. La protagonista es una profesora universitaria nacida en 1950, criada dentro de la norma política, ideológica, patriótica y social de una revolución socialista en un país del Tercer Mundo y en el subdesarrollo. El objeto del análisis es un ensayo de crítica literaria sobre el Posmodernismo y sobre sus características en América Latina y en particular en Cuba y en los escritores de la generación de los “novísimos”. El patrimonio al cual se hace alusión está constituido por el saber académico acumulado por la autora en sus años de formación cultural y de práctica docente estrictamente ligada a metodologías estructurales y/o sociológicas. El “despilfarro” está constituido por la decisión de la autora de deshacerse de las rígidas jaulas de su saber crítico aceptando como parte de la realidad no sólo las transformaciones de su tiempo y de su país sino – y sobre todo – la improponibilidad de métodos unitarios y estáticos para describir un mundo en transformación, fragmentado, incierto. Y dado que el sujeto que analiza y describe, el posmoderno, es un sujeto en transformación, fragmentado e incierto, él también tiene derecho a entrar en el texto y poner a dialogar la teoría con la intuición, a dar cuenta de las interrupciones que la realidad cotidiana impone al fluir de su razonamiento, del peso que una situación personal, un trauma sentimental, un viaje, una experiencia pueden tener en la elaboración y en la *mise en page* de un tratado de crítica literaria.

Con *Ella escribía poscrítica*¹, Margarita Mateo, que está conciente de que moverse en el laberinto de la crítica académica se ha vuelto sumamente insatisfactorio, se deshace del patrimonio al que tenía derecho en un país socialista, el patrimonio del saber académico, se deshace de una serie de prohibiciones y tabúes impuestos por el cánón y los estatutos que a sus ojos

se revelan insuficientes y más bien ostativos, y se pone en juego a sí misma, a su familia, sus amigos y amantes, al país, al rock y al mundo marginal de una juventud desorientada. En esta operación provocadora la autora corre el riesgo de perder, junto con su patrimonio, sus certidumbres académicas; sin embargo vale la pena porque el texto, su texto, es un manifiesto (irritante para algunos, inteligente, divertido y gozable para otros) de nuestros tiempos y de la estorbadora y ambigua posmodernidad con su corolario, la poscrítica, cuyos senderos vírgenes Margarita Mateo recorre buscando *la posibilidad de que su sentir y su razón circularan con mayor libertad, y hallaran una conciliación a través de la escritura*.² Así nació el texto más sorprendente, novedoso y patéticamente divertido publicado en Cuba en los duros años noventa.

Margarita Mateo, cuarenta y ocho años en la época, un hijo y una vida complicada entre patria, trabajo, sentimientos y cotidianidad, decidió subvertir el orden discursivo al cual durante años había obedecido – con entusiasmo, al parecer o, quizás, porque no tenía otro para proponer–, y contagiar su inteligente análisis sobre el posmodernismo en América Latina y en Cuba con todo género de elementos contaminadores: desde cartas de amor para amantes innombrables hasta las peleas domésticas, desde las notas tomadas a la carrera durante un coloquio literario a las agotadoras caminatas cuando no hay gasolina y la bicicleta está rota. Esta decisión radical de subvertir y poner en discusión tanto su vida intelectual como su vida privada, nació, según lo admite la autora, *de una manera fortuita – entrañable – y no meditada*,³ en 1993. La autora, enmascarada bajo el altisonante seudónimo de Inclita de Mamporro, en un artículo en la revista “Unión”, finge dedicarse al estudio de la ópera de Margarita Mateo, escritora del siglo pasado que ha operado una necesaria ruptura en la escritura femenina en Cuba; sus investigaciones le permiten reconstruir el momento en que Mateo, absorta en la preparación de un ensayo sobre Lezama Lima, tiene que enfrentarse al mismo tiempo con: 1) la interrupción de la corriente eléctrica – el vulgar “apagón”; 2) una tempestad de viento que arrastra cuanto encuentra en la casa; 3) una pelea entre abuela y nieto: *entonces, como un exorcismo, a la luz de una vela, escribí de una tirada la parte que ahora se llamará posprólogo*.⁴ La tesis de Inclita de Mamporro (y por lo tanto de nuestra autora) es que la Mateo, turbada por las dificultades espirituales y materiales de su vida en aquellos años, sintiendo ahogada la libre circulación de su pensamiento y con una exigencia – imposible de aplazar – de transparencia en la escritura y en el pensamiento, ha exorcizado sus demonios por medio del delirio, de la confesión, de la *ficción*, del juego, de la parodia, de las máscaras mandando al diablo su condición doctoral y con ella la obligación de expresarse a través de los implacables límites del canon. Vale la pena citar extenso este *Posprólogo* provocatorio:

Desde la habitación donde escribía sintió cómo las luces de la ciudad se apagaban a la hora convenida. Mutilación de miembros y arterias que horas después intentarían ser restituidos a su debilitada unidad como los fragmentos de Osiris.

Encendió la vela que iluminaba humildemente sus manuscritos. Medioevales, pensó: por el color del papel, por su textura, por la oscuridad que los envuelve, por la antigüedad de sus fibras, por la luz de la vela, por la mano que los dibuja. Monástica, pensó: la mano, su vocación y el empeño que la sostiene en el sopor de la noche. Es tarde: para continuar, para no continuar, para dormir y no, para soñar con azules y hebreos pergaminos, o para emular al magistral intérprete del patio impelente en su insomnio tenaz. Pero esto no lo pensó, sino lo sintió en la penumbra y en la duermevela del cansancio.

La profesora revolió las fichas, los manuscritos, los poemas inéditos de una nuevísimo escritor, las cartas del Tarot, la convocatoria a un evento en Tabasco, hasta que desistió de su afán de encontrar la pluma con la que había estado escribiendo una crítica de la crítica sobre una novela.⁵

Así nació esta apasionante narración (obviamente posmoderna) de cómo se expande el pensamiento, de cómo es estructura una lógica intelectual muy creadora y convincente que procede de una cabeza, de un cerebro de mujer que quiere enseñarnos también en qué manera y en qué circunstancias y a través de qué recorridos y diversiones y elecciones y amputaciones logra desenmarañar un razonamiento que tiene valor no sólo como deber académico y como contribución a la crítica literaria sino también (y en esta caso sobretudo) como irrenunciable indagación sobre nuestro tiempo y sus contradicciones. Maggie Mateo, sirviéndose desmedidamente de instrumentos posmodernos para hablar de la posmodernidad (parodia, intertextualidad, juxtaposiciones y un largo etcetera), logra darnos la dimensión exacta del tiempo en que está viviendo, un tiempo quizás excesivo, pero realmente parecido a nuestro tiempo, y hacerlo patéticamente humano poniéndose en juego ella misma y enseñándonos un camino para escapar a la constricción de las teorías, de las abstracciones, de la pureza del canon. Y escribe un libro tan impuro y sorprendente que necesitará de mucho tiempo y de muchos esfuerzos para llegar a ser asimilado y hecho propio por la austera y vigilante Academia. Inclita de Mamporro – esta máscara detrás de la cual la Mateo organiza la autodefensa del libro – resume de esta forma las reacciones suscitadas en el ámbito universitario:

A la luz de tales consideraciones – copiadas y comentadas por Mateo Palmer en carta a Jorge Luis Arcos de 1993 – resulta evidente que la autora de *Ella* escribía poscrítica, obligada como estaba en su condición doctoral, a expresarse a través de la crítica literaria – modalidad exageradamente frecuentada en su ámbito más inmediato, es decir, la academia – se vió impelida, por esta oscura y misteriosa pasión de lo entrañable en el nivel del ser – lo pensada –, a transitar por una escritura donde lo confesional comenzó a ganar cada vez más terreno, hasta imponerse, para dar forma definitiva a un libro fue subvalorado por los críticos de su época y calificado como “muestra de un eclecticismo perverso y delirante” (Enrique Saíenz), “superposición incongruente de textos disimilmente concebidos”

(Denia García Ronda), e incluso, en filiación orticianiana evidente, “ajiaco estilístico, más propio de guaracheras de Regla que de mujeres cultas” (Ana Cairo).⁶

Nacida en 1950 en La Habana, con sólo nueve años la autora se encontró viviendo en un país dónde acababan de abolir la propiedad privada. Y donde, al mismo tiempo, nuevas conquistas favorecen al ciudadano de una sociedad que garantiza justicia social e iguales oportunidades. Maggie Mateo puede estudiar, ingresar a la Universidad cuando la docencia en la Facultad de Letras está representada por profesoras extraordinarias de la talla de Camila Enríquez Ureña, Mirta Aguirre o Beatriz Maggi. Puede empezar una severa carrera universitaria sembrada de reválidas y doctorados, programada sobre el modelo, muy exigente, de la Unión Soviética, marcada por el control de los estudiantes y de los colegas. Inteligente, estudiosa y rigurosa en el uso de las fuentes, en breve se destaca como una brillante joven profesora.

Este es su legítimo patrimonio: una profesión de innegable prestigio social, que, sin embargo, exige un gran esfuerzo personal tanto en el cotidiano empeño docente como en el necesario rigor científico para la investigación llevada adelante con medios obsoletos y en la penuria de circulación de libros y revistas.⁷ Un esfuerzo aumentado por el peso de la familia, por las austeras condiciones de vida del país y por los compromisos de militante y de integrante del colectivo de trabajadores de la Universidad. Hay que recordar, pues, que Margarita Mateo escribe su libro en los primerísimos años noventa, cuando, después del derrumbe del muro de Berlín y de la desaparición de la Unión Soviética, Cuba vive una inédita y gravísima crisis económica amén de ideológica con consecuencias particularmente graves para las mujeres que durante treinta años habían visto reconocidos y estimulados sus derechos económicos, políticos, civiles, culturales, sexuales, reproductivos y sociales. La crisis de los años noventa ha puesto en peligro muchos de los servicios indispensables para aligerar el peso del cuidado familiar, desde los círculos infantiles al abastecimiento al transporte público y dado que, a pesar del

reconocimiento de todos los derechos de las mujeres [...de] la eliminación de todas las formas de discriminación y explotación por motivos de clase, raza, sexo [...] sobreviven arraigadas ideas, creencias, tradiciones, que asignan a las mujeres las mayores responsabilidades relacionadas con la crianza y la educación de los hijos, la administración del hogar, las tareas domésticas infinitas de labores necesarias para asegurar la reproducción de la energía y el bienestar del grupo familiar [...] en las mujeres recae un peso considerable de la lucha cotidiana.⁸

Estas dificultades cotidianas no son detalles sino, al contrario, pesan con mucha fuerza en la existencia de los individuos, sobretudo de las mujeres; no es justo, por lo tanto, que queden marginadas en el ghetto de la experiencia privada, no deben callarse ni quedarse únicamente a nivel de desahogo doméstico o en la asepticidad de los análisis sociopolíticos. Según Maggie Mateo, ellas entran a hacer parte del complejo de experiencias de vida, de un palimpsesto donde la realidad mudable y sorprendente va a ser escrita y re-escrita sin deshechar ningún material.

La crisis de las ideologías de los años ochenta ha atravesado – aún con sus diferencias – también la Cuba socialista y sus intelectuales. Transformaciones sociales de limitado alcance y de todas formas marginales, vaciaban categorías y conceptos de la política generando a su vez diferentes experiencias donde empezaba a ser posible encontrar los esbozos de nuevas preguntas para una nueva política. A estas señales presta particular atención Margarita Mateo (graffiti en el monumento de Avenida de los Presidentes, tatuajes de los grupos ñañigos, frikis y rockeros)⁹ que encuentra en los signos dejados por un mundo que ella misma bautiza *Marginalia*, el cuerpo, la sangre, la praxis de lo que iba estudiando en los textos sagrados de Lyotard o de Baudrillard: el posmodernismo. Y lo ha encontrado, vivito y coleando, no sólo en las confusas fronteras de *Marginalia*, sino también en sí misma, en su misma vida fragmentada y multiplicada en las máscaras con que representa la multiplicidad de su ser: Surligneur-2, Dulce Azucena, Siemprevela, Mitopoyética, Intertextual, Lafeministadesatada y Abanderada Roja.

Este yo fragmentado, ocultado detrás de máscaras paródicas, es el sujeto posmoderno que se encuentra en la condición de tener que escribir un ensayo teórico sobre el posmodernismo en Cuba. Para realizar este trabajo cuenta con una beca de la Fundación Alejo Carpentier mientras el editor insiste para que le entregue de una vez el manuscrito para poder publicarlo.¹⁰ Para la crítica y profesora universitaria – de ahora en adelante Surligneur-2 –, para la Intertextual que podrá regocijarse entre citas de citas y escritura en la escritura, para la Abanderada Roja, forjada en el sagrado cumplimiento del deber, se trata de una grande ocasión. Pero esta grande ocasión le produce una verdadera crisis a la Mitopoyética, obligada al rigor de una férrea exposición lógica, a la Siemprevela, ansiosa por naturaleza, a Lafeministadesatada, obligada por su ética feminista a luchar por su dignidad contra la explotación dentro de las paredes domésticas, pero sobre todo a Dulce Azucena que finalmente se revela como la más terrible antagonista de Surligneur-2 y como la que induce a un gesto audaz y cargado de consecuencias: escribir un libro sobre el posmodernismo desde el corazón mismo del posmodernismo, siguiendo el rastro de una cita del escritor argentino Mempo Giardinelli que propone una interpretación de la posmodernidad como un grito de rebelión y a la vez de impotencia y dolor, como pedido de ayuda. El ensayo donde está incluida esta cita¹¹ aparece y desaparece de las páginas del texto y nos llevará al último, tragicómico

litigio entre Dulce Azucena y Surligneur-2, donde la austera máscara de la crítica comprende su imposibilidad de vivir y trabajar sin el constante diálogo y la contraposición fructuosa estimulados por Dulce Azucena quien la pone a salvo *de los lugares comunes de la exégesis literaria*, y sin la cual le resulta imposible *terminar entonces mi texto sobre los novísimos narradores y el posmodernismo, aun cuando llegue puntualmente el artículo de Mempo Giardinelli, terrible manzana de la discordia* pero sobre todo sobrevivir le resultaría imposible vivir *sin esa secreta esperanza, eternamente alentada por ella, de que el Innombrable aun me ama*.¹²

Maggie Mateo, en crisis en un país en crisis, tanto como profesional que como intelectual, como mujer y como ciudadana, se deshace de su patrimonio científico, del instrumental propio de una crítica ad *ususm*, años de trabajo para conquistar una credibilidad como investigadora y volver a ponerlo todo en juego poniendo en cero cánones y modelos, revolucionando las normas y contaminando la ensayística, rellenándola de anécdotas triviales, de *exempla* extravagantes (notable el episodio que da cuenta del perjuicio hacia los emigrados durante un viaje en tren entre París e Irún), de viñetas domésticas, de bibliografías inencontrables, de notas falsas, de agudos análisis textuales de narraciones inéditas de escritores inéditos, de divagaciones impropias como aquella lección que Lafemistadesatada cree tener que impartir a su hijo perezoso quien critica su manera de cantar mientras ella seca el piso después de una noche de lluvia que ha producido una inundación en la casa:

Hijo mío, sólo lo difícil es estimulante. Si estuvieras sacando el agua de la casa como hago yo ahora y no tirado en la cama oyendo a Isaac Delgado y su son, seguramente te expresarías de un modo diferente acerca de las dotes vocales de tu madre. Te corresponde entonces, continuar la limpieza. Es una decisión que he tomado por tu bien: algún día comenzarás a reclamarme las torpezas cometidas en tu educación. Dirás: por qué no me obligaste a limpiar la casa cuando yo, en la disipación propia de la infancia, me entregaba al ocio. Además – y esto es aun peor – también mi futura nuera se sentirá como Ixquic y vendrá a reclamar, con toda razón, su reivindicación femenina y...

sin embargo, el efecto producido por esta perorata es desolador:

El Aberrojo alzó la vista y contempló estupefacto. Con la misma se levantó y salió de la casa.¹³

Ella escribía poscrítica es un ensayo rebelde que ofrece una contribución preciosa para los estudios de contemporaneística, poscoloniales y de género, particularmente para una convincente investigación sobre los antecedentes

latinoamericanos y cubanos¹⁴ y por su análisis textual de la producción de los más jóvenes narradores de la isla. El análisis de la novela inédita *Cañón de retrocarga (texto lúdico del lugar común y con manchas)*, una deconstrucción del tema del heroísmo, es un ensayo magistral y a la vez un gesto valiente, basado en la extravagancia de ceñirse a un texto inédito, por lo tanto inexistente para la crítica oficial. Las razones que inducen la Mateo a analizar esta novela no son las de una abusada excentricidad, son razones que atañen a una ética literaria que la autora expone citando una carta personal suya – que es a la vez su *ars critica* – al colega profesor John Beverley. Escribe Mateo:

No me parece ni muy académico ni muy serio referirse a obras que apenas se conocen, y que, cuando más, están publicadas en folletos de poca divulgación o duermen un largo sueño en las gavetas de las editoriales, esperando mejores momentos. Pero me parece menos serio aún desconocer esa literatura – obligadamente marginal–, si uno sabe que existe, en aras de un rigor crítico y profesional que deja de tener sentido en la actual conyuntura. Lo que en otro contexto parecería falta de rigor – eso de lidiar con inéditos en una tradición transeditorial – significa, para el crítico cubano interesado en conocer la literatura de su época, todo lo contrario. Falta de seriedad y de flexibilidad para adecuarse a las circunstancias concretas en que se desarrolla la literatura cubana hoy, sería justamente desconocer estos textos, porque **esos textos son la literatura cubana más reciente**¹⁵.

La tesis de la Mateo es que el posmodernismo no implica necesariamente el fin de la historia y de las utopías; ella sostiene que, por lo menos en la variante cubana, permanece una urgente exigencia de perspectiva futura: deconstruir para reconstruir, criticar para reformar, parodiar para llevar al descubierto algunos de los sinsentidos de la modernidad que la autora no reniega, al contrario, hace notar que la ausencia de una ruptura violenta entre las dos corrientes puede ser puesta en evidencia incluso haciendo notar que no se habla de *anti* modernismo, sino de *post* casi como dejando un territorio transitable en lugar de una barrera inviolable; una frontera para recorrer en ambos sentidos, no separadora sino contigua. Tampoco reniega del proceso revolucionario de su país; al contrario, de ello trae una certeza, es decir que las

peculiaridades del posmodernismo en Cuba están influidas decisivamente por el hecho de que la isla ha sido testigo de la puesta en práctica de uno de los proyectos modernos de justicia social más radicales y sostenidos del continente: un proyecto que ha sido legitimado, entre otras formas, a través de un discurso humanista cuyos principales tópicos gozan de fuerte arraigo en la modernidad.¹⁶

Sin embargo, según la autora ha llegado el momento de admitir que no se puede vivir en la espera de un futuro espléndido pero lejano donde las utopías se harán realidad; ha llegado el momento de vivir el presente,

enfrentar las contradicciones, de ponerse en el centro de las polémicas y empezar el diálogo. Este es el aspecto creador, “protéico”, del posmodernismo que estimula el pensamiento y persigue la transparencia. La crisis de la política, quizás el fin de la historia o la sensación del fin, han sido causadas precisamente por la resistencia a confrontarse con las transformaciones que van vaciando categorías y conceptos. Mateo sostiene que la perspectiva posmoderna.

lejos de negar el pensamiento [...] abre compuertas cerradas,, inaugura vasos comunicantes, trae su fluencia y su resaca para (re)vitalizar ese entendimiento;¹⁷

el posmodernismo rebelde y transgresor, no marca el fin de la historia sino que establece con ella otro tipo de relación utilizando en favor de un nuevo humanismo nuevas estrategias sobre cuyas definiciones las máscaras de Margarita Mateo dan vida a cruentas discusiones y mientras Surligneur-2 busca *les mots pour le dire*,

Pour su parte Dulce Azucena prefería dejar a un lado el diálogo, inflarle la barriguita endeble a Post con biberones de utopía y verlo crecer tranquilo jugando béisbol con su Abejorro después de la escuela.¹⁸

Después de tanta lucha, Surligneur-2, Siemprenvela, Dulce Azucena y Mitopoyética están de acuerdo en individuar los cinco puntos de fuerza del posmodernismo:

- 1) El des-centramiento. Las des-jerarquización. La reivindicación de los bordes.
- 2) La recuperación de las voces marginadas:
 - a) la mujer
 - b) grupos étnicos: indios, negros, etc.
 - c) homo/bisexuales
- 3) La quiebra de las fronteras entre la alta y la “baja” cultura. No dejar fuera telenovelas, radio, novela rosa, heavy rock, graffiti, tatuajes, etc. ¿democratización de la cultura?
- 4) Afán testimonial, reivindicación de géneros subestimados por la modernidad (anterior).
- 5) Flexibilidad en las valoraciones. Respetar las diferencias. Oír la voz del otro.¹⁹

Sobre estas bases la autora intenta – y creo que lo logra – reconstruirse y reconstruir la esperanza para Cuba y para América Latina. Gracias a sus estudios sobre la cultura del Caribe, un espacio marginal incluso relativamente a la marginalidad de América Latina, una periferia de la periferia, ha constatado la necesidad de re-escribir la historia, evidente en todas la literaturas caribeñas, junto con la gran experiencia de prácticas subalternas,

de proyectos de modernidad frustrados, a la suspicacia hacia la historia oficial empezando por los primeros textos de los cronistas de Indias que, paradójicamente, se han convertido en fundamentos de la historia de la literatura de las Américas. Pero principalmente es exactamente en aquella área, a pesar de la conciencia de una identidad basada sobre las diferencias, plural, eterogénea y contradictoria, producto de complejas vicisitudes históricas, que se ha mantenido siempre el sentido de la búsqueda del centro común.

Pero la razón principal, la que me parece definitiva y que comparto por completo, tratando de llegar al corazón de una investigación tan apasionada y radical, es que Maggie Mateo, según entiendo se decidió a escribir este libro, escandaloso bajo muchos puntos de vista²⁰, porque convencida profundamente de lo que afirma George Yúdice, es decir que en el posmodernismo está implícito un inédito proceso de democratización de la cultura²¹.

NOTAS

1 Margarita Mateo (La Habana, 1950) es profesor titular de Literatura en la Universidad de La Habana y miembro del Consejo editorial de la revista "Unión". Entre sus obras recordamos: *Del bardo que te canta* (1988) sobre la trova tradicional; *Literatura caribeña: reflexiones y pronósticos* (1990) que es también su tesis doctoral y *Paradiso: la aventura mítica* (2002). *Ella escribía poscrítica* (La Habana, 1995) representa un giro radical en su trabajo crítico.

2 Inclita de Mamporro, "Ella No escribía poscrítica: exorcizaba sus demonios", en *Unión*, año IX, n. 26, Enero-Marzo 1997, p. 92. Con este seudónimo la autora ofrece una meditada y exilarante reseña de su libro.

3 Cit., p. 91.

4 Idem.

5 M. Mateo, *Ella escribía poscrítica*, La Habana, Editorial Abril, 1995, p. 222.

6 Inclita de Mamporro, cit. p. 91. La Mateo, en este artículo apócrifo, nombra a críticos y profesores universitarios realmente existentes y colegas de ella. Desconozco si sus opiniones, entrecomilladas, son reales o inventadas. Es auténtica, en cambio, una ácida crítica de Pedro de Jesús en *La Gaceta de Cuba*, n. 2, marzo-abril de 1997, p. 64, quien, al reseñar el libro, afirma: "Todo el tiempo la Mateo ha tratado de fundir el lenguaje académico con el privado, y en un abigarramiento digno del barroco sarduyano, el primero irrumpe en la segunda. Todo el tiempo ha intentado socavar las exigencias esquematizantes del discurso académico y, sin embargo, una y otra vez acaba teniendo que definir, convencer, ejemplificar clausurar. Acaba rozando la paranoia, que – sigo citando a Baudrillard – es la 'patología de la organización, de la estructuración de un mundo rígido y celoso'".

7 Entre dos densos ensayos, uno introductorio titulado "La literatura latinoamericana y el posmodernismo", y otro sobre los graffiti como provocación al diálogo informal, la Mateo coloca el primero de sus 'a parte' titulado "Ella escribía poscrítica", donde ilustra la dramática situación en que verte el trabajo de investigación, de manera

sintética e irónica: de los siete libros o artículos que busca en la biblioteca uno está prestado, otro no se puede consultar sin carnet, el tercero no está, uno lo han robado y el último no se puede consultar porque hay apagón.

8 He tomado estas y otras consideraciones de Carolina Aguilar, Perla Popowski, Mercedes Verdeses, “Mujer, período especial y vida cotidiana”, en *Temas*, La Habana, n. 5, 1996, pp. 11-17. Las tres estudiosas terminan su artículo con palabras que resumen bien – en el estilo estricto de la investigación sociológica – la posición desde la cual Margarita Mateo ha escrito su libro: “Para las cubanas de la última década de este milenio, la mayor responsabilidad recae, precisamente, en su aporte para transformar la situación económica actual, sin renunciar a los espacios y reivindicaciones históricas alcanzadas con la Revolución, en proseguir el impulso al complejo proceso de articular igualdad y diferencia, con sabiduría y firmeza.” (p. 16)

9 La Mateo considera las escrituras murales y los tatuajes unos legítimos espacios de libertad de expresión, de protesta, de pertenencia. Nánigos, frikis y rockeros constituyen parte de aquel mundo udergound que la Mateo llama *Marginalia* y que define como una fabulosa ciudadela de secretas llaves.

10 Sobre las relaciones de la autora con su editor, amigo y socio Jorge Angel Pérez, véase el cap. “Post-epístola ad editorem o lo que se quedó se quedó”, donde la autora, presa de ansiedad por el inminente vencimiento de la fecha de entrega del manuscrito, le explica al editor que tendrá forzosamente que dejar algunos temas de gran importancia y actualidad como el tema gay y otras formas de sexualidad reprimida, el minimalismo, la visión femenina, los problemas del género, el canibalismo, la autofagia. A su vez, el editor entra en el texto con tres notas que siguen el juego impuesto por la autora y revelan su complicidad intelectual con el caótico y omnicomprensivo proyecto del libro.

11 Mempo Giardinelli, “Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?”, en *Nuevo Texto Crítico*, año III, segundo semestre, n. 6, 1990.

12 M. Mateo, cit., p. 221.

13 Idem, p. 78. El discurso de la madre al hijo es una paráfrasis paródica de la relación existente entre Rialta (la madre) y José Cemí (el hijo) en la novela *Paradiso* de José Lezama Lima.

14 Entre estos últimos, la Mateo evidencia los caracteres posmodernos de los más grandes escritores del siglo veinte cubano: Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante.

15 M. Mateo, cit., p. 34. El subrayado es de la autora.

16 Idem, pp. 138-139.

17 Idem, p. 53.

18 Idem, p. 41.

19 Idem, p. 42.

20 El crítico Reinier Pérez-Hernández demuestra la *importancia, unicidad e irrepetibilidad* del libro de la Mateo en un bello ensayo “Sobre Ella Escribía postcrítica” En *Unión*, n. 46, La Habana, abril-junio 2002, pp. 65-71.

21 George Yúdice, “¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?” año 15, n. 29, Lima, 1989.

FRESA Y CHOCOLATE DE SENEL PAZ: RÉGIMEN Y HOMOSEXUALIDAD

Domenico Antonio Cusato
Università di Messina, Italia

*E*s destino de pocas obras narrativas permanecer casi desconocidas o ver ofuscado su valor literario tras una exitosa versión cinematográfica que haya capturado la atención del gran público. Casi siempre el éxito de la pantalla confirma y amplifica también, con razón o sin ella, el de la obra escrita, que casi siempre aprovecha la circunstancia favorable para volver a aparecer en una nueva edición (a veces, más barata; pero casi siempre, mucho más cara).

En las últimas décadas, ha habido una serie de afortunadas adaptaciones cinematográficas, extraídas de narraciones de escritores hispanoamericanos; y gracias al éxito obtenido en las salas de proyección, los textos originales han podido atravesar las respectivas fronteras nacionales e imponerse con prepotencia, oportunamente traducidas, en los mercados de todo el mundo. Valgan como ejemplo, entre otros, además de *Fresa y chocolate* del cubano Senel Paz¹, de la que nos ocuparemos en este trabajo, *Como agua para chocolate*, de la mejicana Laura Esquivel² y *El cartero de Neruda*, del chileno Antonio Skármeta.³

Considero interesante recordar que éste último texto le debe a la versión cinematográfica incluso el título; en realidad, cuando vio la luz, la obra se llamaba *Ardiente paciencia*.

Por otra parte, lo mismo sucedió con la obra de Paz, cuyo título original era *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*.

La breve narración – que en la cara edición de Txalaparta Editorial, imprimida en Tafalla (Navarra), tiene sólo cincuenta páginas de diecinueve líneas cada una –, a través de la técnica de la narración analéptica, propone la historia de la amistad entre David, un joven estudiante comunista, y

Diego, un intelectual homosexual y, como tal, no integrado en el sistema.

Así como la magdalena de proustiana memoria, Coppelia, «la Catedral del Helado», pone en marcha en el joven estudiante el procedimiento del recuerdo, a través del cual son rescatados los momentos más significativos de aquella unión: el inicio, la consolidación de la amistad y la solidaridad final de David con el mundo de los «diferentes».

La obra de Senel Paz, incluso en su brevedad, está diseminada de numerosísimas alusiones a la represión de la homosexualidad en la Cuba actual y a la condición de marginado a la que el denominado «diferente» debe someterse. Ya de por sí, la reducción de la libertad individual es un problema político; y aún más si se consideran los efectos consecuentes que llevan a revisar ciertas posiciones e inducen a alejarse de ideologías en las cuales en el fondo se quisiera continuar creyendo: Diego, pues, se verá obligado a abandonar primero los ideales revolucionarios, y más tarde la misma Cuba; David, emotivamente involucrado, no podrá por menos de tomar conciencia del violento atropello para con aquellos que no se alinean con las posiciones dictadas por ciertas reglas sociales, sintiendo cada vez más fuerte la exigencia de una democracia concreta.

Hace bastante tiempo que los intelectuales cubanos denuncian, entre otras cosas, esta situación. Pero, hasta ahora, las críticas más ásperas procedían de aquellos que eran considerados disidentes puros, es decir los que han preferido dejar Cuba puesto que rechazaban *in toto* el sistema castrista. No podemos olvidar las denuncias de Carlos Alberto Montaner, el autor de *Perro mundo*, quien recuerda que la simple sospecha de homosexualidad perjudicaba a muchos estudiantes: «Las acusaciones eran increíbles: “Escribe poemas raros”, “lleva el cabello largo”, “se les ve siempre juntos”»⁴. Así como tampoco se pueden olvidar las acaloradas y durísimas acusaciones con las que arremetió contra el régimen Reinaldo Arenas, que con su propia homosexualidad se forjó un arma afiladísima que le sirvió para combatir hasta su muerte la dictadura de Castro.

La ambigua máscara de la ética con la que se han llevado adelante las famosas leyes de los años 60 ha conseguido acallar a la masa respecto a la imposición que tendía a anular la libertad de decidir de su propio cuerpo.⁵ Pero los pretextos morales aducidos por la ley disimulaban una realidad de fondo, que era percibida y denunciada sólo por el intelectual: la limitación de la libertad individual.

Todo esto no quiere decir que haya que alinearse con los extremismos de un Arenas, quien en sus escritos confiesa que le ha gustado sobremanera llevar una vida escandalosa, jactándose incluso de haber tenido en un solo año más de cinco mil amantes, entre los cuales prefirió especialmente a los adolescentes y a los delincuentes. No se trata, pues, de defender una actitud de desmedido hedonismo. Y por otra parte, como ya se decía, puesto que Arenas utilizó el tema de la diversidad como arma contra Castro, es muy

probable que sus afirmaciones fueran más que nada provocaciones utilizadas como revancha contra un sistema que lo marginaba por «diferente». Sin embargo, es cierto que una mente democrática no puede aceptar opresiones y discriminaciones de ningún tipo.

Con un tono más sosegado, Senel Paz vuelve a tratar el tema de la homosexualidad, pero sin intentar agredir al sistema, haciendo lo que en otros tiempos se definía «una crítica desde el interior», es decir un discurso constructivo que atañe exclusivamente a un aspecto social, sin poner en discusión por esto todo el sistema cubano.

A través del uso exasperado de la técnica de las anacronías narrativas, que lo incluye plenamente entre los prosistas del neo-barroco americano, Paz intenta una reconciliación entre el régimen comunista y los homosexuales, augurando la apertura hacia los que, por una decisión personal, no se someten a la institucional imposición de la heterosexualidad. Sin embargo, me parece entender que el escritor cubano hace de alguna forma un discurso «aristocrático», discriminando al hombre común y aceptando sólo para el intelectual cualquier tipo de libre decisión. De hecho, el homosexual intelectual no crea problemas porque es productivo:

Quiero decir, que si me encuentro en ese balcón donde ondea el mantón de Manila, estilográfica en mano, revisando mi texto sobre la poética de las hermanas Juana y Dulce María Borrero, no abandono la tarea aunque vea pasar por la acera al más portentoso mulato de Marianao, y éste, al verme, se sobe los huevos.⁶

Y además de ser productivo, es «patriota», palabra mágica del sistema:

[...] somos tan patriotas y firmes como cualquiera. Entre una picha y la cubanía, la cubanía.⁷

De todas maneras, se tiene la sensación que, en el intento de defender su propia naturaleza y salvaguardar los derechos que derivan de ser intelectual, Diego lleva a cabo una fuerte discriminación para con los demás «diferentes» que forman parte de la masa y no tienen el instrumento de las argumentaciones que, en cambio, él sí posee. Hablando de las «locas de carroza», Diego dice:

Provocan y hieren la sensibilidad popular, no tanto por sus amaneramientos como por su zoncera, por ese estarse riendo sin causa y hablando de cosas que no saben.⁸

Así como Arenas en su libro de memorias *Antes que anochezca* dedica un capítulo a una disertación irónica sobre «Las cuatro categorías de las locas»⁹, también Diego se aplica, pero con absoluta seriedad, a subrayar la diferencia entre los diversos tipos de homosexual. En el cuento, es evidente que algunas consideraciones se hacen para ser aceptado y para diferenciarse

de alguna forma de los demás. Y así el personaje explica que cuando el homosexual alcanza la categoría de «loca», entonces sí que hay que condenarlo. En realidad, los que pertenecen a esta categoría:

Tienen todo el tiempo el falo incrustado en el cerebro y sólo actúan por y para él. La perdedera de tiempo es su característica fundamental. Si el tiempo que invierten en flirtear en parques y baños públicos lo dedicaran al trabajo socialmente útil, ya estaríamos llegando a eso que ustedes llaman comunismo y nosotros paraíso.¹⁰

De cualquier forma, esta toma de posición está en contradicción con lo que David subrayaba al principio de su *récit*. Pues el narrador había iniciado la analepsis precisamente con la descripción de un Diego idéntico a los que ahora está condenando:

Así, la Catedral del Helado, le llamaba a este sitio un maricón amigo mío. Digo maricón con afecto y porque a él no le gustaría que lo dijera de otra manera. Tenía su teoría. «Homosexual es cuando te gustan hasta un punto y puedes controlarte», decía, «y también aquellos cuya posición social (quiero decir, política) los mantiene inhibidos hasta el punto de convertirlos en uvas secas» [...] «Pero los que son como yo, que ante la simple insinuación de un falo perdemos toda compostura, mejor dicho, nos descocamos, ésos somos maricones, David, ma-ri-co-nes, no hay más vuelta que darle»¹¹.

Todo ello nos confirma la idea que, más que a la salvaguarda de los derechos del homosexual, el autor implícito parece tender a la salvaguarda de los derechos del intelectual. Y esto es evidente aun en la secuencia en la que el mismo David tácitamente deplora la existencia de la censura de los textos literarios, denunciando, también tácitamente, su inutilidad, puesto que antes o después todas las obras, aunque clandestinamente, llegan a Cuba. La secuencia a la que me refiero es aquella en la que se nos presenta a Diego mientras intenta ganarse a David haciendo hincapié en su curiosidad de lector. Como la mayor parte de los amantes de la lectura, también el joven aspira a poder leer los libros de Vargas Llosa, prohibidos en Cuba ya que, tras el caso Padilla, el escritor peruano se había alejado cada vez más de sus iniciales ideales revolucionarios, llegando a militar incluso en la derecha. David, pues, aun siendo un activista de la «Unión de Jóvenes Comunistas», tiene un deseo que el autor implícito considera lícito:

[...] *La guerra del fin del mundo*. ¡Madre mía, ese libro, nada menos! Vargas Llosa era un reaccionario, hablaba mierdas de Cuba y el socialismo donde quiera que se paraba, pero yo estaba loco por leer su última novela y mírala allí: los maricones todo lo consiguen primero.¹²

Para poder llevar a cabo su versión crítica, Paz organiza el texto con calculada prudencia, aplicando casi una suerte de autocensura. Él quiere que el mensaje de apertura hacia la homosexualidad provenga de un personaje lineal con el que todos se puedan identificar y no del personaje controverso que ha decidido defender. Por esto, al organizar el texto, el escritor construye a David con todos los rasgos del héroe positivo: joven, comunista, patriota, identificado con los valores del sistema. Una vez que se encuentra ante el problema del «diferente», el estudiante inicia un proceso de conocimiento, cuya conclusión será su personal comprensión que intentará extender a toda la sociedad.

Sin embargo, tras una lectura atenta, se puede notar que David no es el portavoz exclusivo de las ideas del autor implícito; éstas son transmitidas también por el personaje del homosexual. No pueden pasar desapercibidas la lógica y la fuerza con las que sostiene Diego algunas tesis:

Por nuestra inteligencia y el fruto de nuestro esfuerzo nos corresponde un espacio que siempre se nos niega. Los marxistas y los cristianos, óyelo bien, no dejarán de caminar con una piedra en el zapato hasta que reconozcan nuestro lugar y nos acepten como aliados, pues, con más frecuencia de la que se admite, solemos compartir con ellos una misma sensibilidad frente al hecho social.¹³

Una vez más, pues, se tiene la sensación de que la defensa de los «diferentes» es un resultado indirecto de la defensa del intelectual al que le ha tocado vivir la condición del homosexual. Ello se debe, probablemente, a la consideración de que en Cuba los mayores escritores de este siglo han sido homosexuales. Empezando por el «Maestro», como ya es definido por todos José Lezama Lima, pasando por Virgilio Piñera, hasta llegar a Reinaldo Arenas y Severo Sarduy, sin olvidar una larga serie de jóvenes que, desde hace más de diez años, aprovechando la apertura y la protección del ambiente intelectual, recogen éxitos de crítica en la misma Cuba.¹⁴

No nos llama la atención pues que Ismael —el colega universitario, dirigente del partido y punto de referencia para los estudiantes—, a quien se dirige David en un primer momento para denunciar a Diego, no parezca considerar las acusaciones como algo serio. Tomando nota de ello se limita a sonreír, y le dice al joven «patriota», con evidente ironía, que tenga cuidado y siga a Diego más de cerca.

Por la descripción que hace el narrador, no está claro si Ismael es o no homosexual («Tenía, como Diego, la mirada clara y penetrante como si ese día los de miradas claras y penetrantes se hubieran puesto de acuerdo para joderme»¹⁵); pero sí es cierto que él también es un intelectual:

Éste es Ismael. Llegaremos a ser amigos, a querernos como hermanos, y un día le ofreceré un almuerzo lezamiano porque también en su vida hubo una profesora de literatura¹⁶.

De este episodio el autor se sirve además para comunicar que, incluso cuando el intelectual forma parte del sistema, su integración no estará nunca exenta de sentido crítico. Vigilando con su presencia y su inteligencia, no podrá por menos de aportar un avance, favoreciendo cada vez más la apertura hacia la democracia. Y por esto, a los ojos de David, Ismael se presenta como el más fiable, el mejor:

Lo que diferenciaba las miradas claras y penetrantes de Diego e Ismael [...] es que la de Diego se limitaba a señalarte las cosas, y la de Ismael te exigía que, si no te gustaban, comenzaras a actuar allí mismo, para cambiarlas.¹⁷

La leyes pueriles emanadas por los viejos cuadros dirigentes, pues, pueden y deben ser abolidas; mientras tanto no se considera un delito transgredirlas porque no se tocan los principios de la Revolución. En el momento de la separación, cuando Diego se ve obligado a huir de Cuba, le pregunta a David si cree de verdad que el homosexual puede ser un enemigo:

«Dime, la verdad, David [...], ¿tú crees que yo le hago daño a la Revolución?»¹⁸.

De hecho, lo que cuenta es la sustancia. Con respecto a ello, el narrador no pierde la ocasión para ironizar sobre las formas que, en contraste con la esencia, caen en el ridículo. Un ejemplo del énfasis de las formas se puede ver en el episodio en el que el joven David, que por timidez rechaza un papel en la obra *Casa de muñecas* de Ibsen, es obligado a aceptarlo con el típico chantaje moral, del que se abusa con demasiada frecuencia: se le recuerda que se lo debe todo a la Revolución:

Para convencerme, el director tomó el camino más corto: me planteó el asunto como una tarea, una tarea, Álvarez David, que le sitúa la Revolución, gracias a la cual usted, hijo de campesinos paupérrimos, ha podido estudiar [...]¹⁹.

Y cuando después la representación acaba en un gran fracaso, la retórica revolucionaria intenta acomodarlo todo oponiendo imágenes patrióticas y poesías:

La noche de la representación [...] cerca del final [...] no pudo más y se quedó muda [...]. Lo de Rita iba en serio y la obra tuvo que continuar convertida en un monólogo [...] hasta que la profesora de literatura reaccionó, hizo bajar dos pantallas y al compás de *El lago de los cisnes*, la única música disponible en la cabina, comenzó a proyectar diapositivas de trabajadores y milicianas, citas del Primer Congreso de Educación y Cultura y poemas de Juana de Ibarbourou, Mirta Aguirre y suyos propios, con todo lo cual, opinó después, la pieza adquirió un alcance y actualidad que el texto de Ibsen, en sí, no tenía²⁰.

En realidad, la reacción de la profesora es metáfora de la reacción del sistema ante lo que no responde a las expectativas: hace una llamada al patriotismo, intenta distraer la atención del problema, da a entender que todo ha salido bien.

El hecho de que Paz pueda referir y ridiculizar, a través de este episodio, cierto tipo de conducta del régimen hace pensar que ahora la denuncia no constituye un riesgo, puesto que ya la clase dirigente ha tomado las distancias de la vieja retórica revolucionaria. Pues, la misma publicación de *Fresa y chocolate* no habría sido posible si Paz no hubiera tenido la esperanza de poder contar con el apoyo de un censor inteligente, expresión de una clase dirigente más flexible y propensa al diálogo.

La esperanza he dicho, no la certeza; si no el escritor no habría subrayado continuamente que su crítica viene del interior y no quiere poner en duda los dogmas de la ideología, sino la aplicación de éstos. Son numerosos los ejemplos de los esfuerzos que hace el autor para convencer al lector/censor de su lealtad. Recuérdense las palabras que pone en boca de Diego quien, incluso no estando a favor del sistema, derrocha consideraciones que reconocen la validez de los objetivos marxistas:

Yo era su última carta, el último que le quedaba por probar antes de decidir que todo era una mierda y que Dios se había equivocado y Carlos Marx mucho más, que eso del hombre nuevo, en quien él depositaba tantas esperanzas, no era más que poesía, una burla, propaganda socialista [...] ²¹.

Y una vez más, a través de Diego, se hace una concesión al régimen, sosteniendo que en Cuba no existe la prostitución:

Entre las mujeres la escala termina naturalmente en las putas, pero no en las que pululan en los hoteles a la caza de turistas o cualesquiera otras que lo hacen por interés, de las cuales tenemos pocas, como bien dice la propaganda oficial [...] ²².

También a través del mismo personaje, se afirma que Lezama Lima, gloria de la literatura nacional, siempre ha estado a favor de la revolución:

[...] nos imaginaremos que el Maestro vive, y que en ese momento espía por las persianas. [...] Sé que apreciará mi esfuerzo y admitirá tu sensibilidad e inteligencia, y aunque sufrió incomprensiones, le alegrará en particular tu condición de revolucionario ²³.

Está claro que la ambigüedad de Diego se debe al exceso de prudencia de su autor que, para eludir los riesgos de una censura, que a pesar de todo existe, trata de apaciguarla, mostrando al personaje como un patriota leal:

[...] he tenido problemas con el sistema; ellos piensan que no hay lugar para mí en este país, pero de eso, nada; yo nací aquí; soy, antes que todo, patriota y lezamiano, y de aquí no me voy ni aunque me peguen candela por el culo²⁴.

Es evidente la diferencia entre este personaje y el forjado por el acérrimo enemigo del sistema, Reinaldo Arenas, en «Final de un cuento»²⁵. Véase cuán ajena a Diego es la frase que el escritor disidente pone en boca de su personaje, un anónimo exiliado cubano homosexual:

[No volveré a Cuba] ¡Jamás! ¿Me oíste? Ni aunque se caiga el sistema y me supliquen que vuelva para acuñar mi perfil en una medalla, o algo por el estilo; ni aunque de mi regreso dependa que la Isla entera no se hunda; ni aunque desde el avión hasta el paredón de fusilamiento me desenrollen una alfombra por la cual marcialmente habría de marchar para descerrejar [sic] el tiro de gracia en la nuca del dictador²⁶.

A pesar de que Diego no se presenta como un personaje reaccionario, antes al contrario reafirma – a pesar de la lentitud de la burocracia– su confianza en la ley²⁷, es verdad que la parábola narrativa se concluye con su fuga de la isla. Entonces, es lícito preguntarse cuánto ha cambiado la condición de los «diferentes» en Cuba, y cuán lejos está la esperanza de una apertura total para con ellos.

Sin embargo, las reservas del lector no podrán ignorar el progreso que se registra en este frente. El personaje del joven comunista al final no teme ya mostrarse en público con su amigo homosexual. Por el contrario, cuando éste está ya en el exilio, lo recuerda comiéndose un helado de fresa: «Porque había chocolate, pero pedí fresa»²⁸. Un helado, pues, de color rosa: incluso con la simbología del color, se hace un homenaje al amigo lejano.

Y como el personaje, también Senel Paz rompe una lanza por la homosexualidad, con la publicación de este cuento.

NOTAS

- 1 S. Paz, *Fresa y chocolate*, Tafalla (Navarra), Txalaparta Editorial, 1994. Todas las citas se refieren a la segunda edición, publicada en 1995 por la misma editorial.
- 2 Su marido, el director de cine Alfonso Arau, llevó con éxito la obra a la pantalla, el mismo año de la publicación de la novela.
- 3 También la película basada en la novela del escritor chileno tuvo suerte, gracias a la simpatía, primero, y a la emoción, después, suscitadas por Massimo Troisi, actor principal, muerto a las pocas semanas del rodaje de la película.
- 4 C. A. Montaner, *Fidel Castro y la revolución cubana*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 132.
- 5 Sin embargo, R. Arenas sostiene: «Creo que nunca se singó más en Cuba que en los años sesenta; en esa década precisamente cuando se promulgaron todas aquellas leyes en contra de los homosexuales, se desató la persecución contra ellos y se crearon los campos de concentración; precisamente cuando el acto sexual se convirtió en un tabú, se pregonaba el hombre nuevo y se exaltaba el machismo». (Cfr. *Antes que anochezca. Autobiografía*, Barcelona, Tusquest, 1992, pp. 130-131).
- 6 *Fresa y chocolate*, cit., pp. 34-36.
- 7 *Ibid.*, p. 36.
- 8 *Ibid.*, p. 38.
- 9 R. Arenas, *Antes que anochezca*, cit., pp. 103-104.
- 10 *Fresa y chocolate*, cit., pp. 36-38.
- 11 *Ibid.*, pp. 9-10.
- 12 *Ibid.*, p. 12.
- 13 *Ibid.*, p. 36.
- 14 Sobre esto, véase el artículo de V. Fowler Calzada, titulado «Literatura y homosexualidad», aparecido en *Quaderni Ibero-Americani*, 80 (Diciembre 1996), pp. 61-70.
- 15 *Fresa y chocolate*, cit., p. 29.
- 16 *Ibid.*, p. 31.
- 17 *Ibid.*, p. 50.
- 18 *Ibid.*, pp. 57-58.
- 19 *Ibid.*, pp. 15-16.
- 20 *Ibid.*, pp. 16-17.
- 21 *Ibid.*, p. 26.
- 22 *Ibid.*, p. 40.
- 23 *Ibid.*, p. 42.

24 *Ibid.*, p. 19.

25 Se trata de uno de los relatos del libro *Final de un cuento*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva 1991, pp. 63-84. Este relato había sido publicado con anterioridad en «Mariel», I, 1, 1983, pp. 3-5.

26 «Final de un cuento» en *Final de un cuento*, cit., p. 66.

27 Llamo la atención sobre el pasaje en el que explica los motivos por los que dejará Cuba: «Ahora, con esa nota en el expediente, no voy a encontrar trabajo [...]. Es una simple amonestación laboral, ¿pero quién me va a contratar con esta facha, quién va a arriesgarse por mí? Es injusto, lo sé, la ley está de mi parte y al final tendrían que darme la razón e indemnizarme. Pero, ¿qué voy a hacer? ¿Luchar? No. Soy débil [...]» Cfr. *Fresa y chocolate*, cit., pp. 52-53.

28 *Ibid.*, p. 62.

LA ENFERMEDAD Y LA MUERTE EN PÁJAROS DE LA PLAYA DE SEVERO SARDUY (1993)¹

Adriana Musitano

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

El arte y la literatura no han evitado el tratamiento de la enfermedad y de la muerte, ni siquiera en el siglo XX cuando se ha generalizado un modo de morir inverso al tradicional, que esconde la enfermedad, evita el momento de la expiración y no espera la muerte biológica. Ariès (2000: 198-240) señala que no hay códigos socialmente válidos para comunicar lo que sucede con la muerte y que a mediados de los sesenta ya se produce el silenciamiento de las emociones. La interdicción respecto de la muerte y la negación constituyen un fenómeno social que, junto con la retracción del duelo, han hecho que a la enfermedad y al morir se los recluya al ámbito de lo privado, al espacio íntimo. Se mediatiza la relación con el moribundo, con el cadáver y se vacían de contenidos simbólicos los rituales funerarios. Thomas en *La muerte, una lectura cultural* (1990) caracteriza las prácticas tanáticas y aporta datos acerca de los procesos sociales de disimulación u ocultamiento, que muestran que sólo se tolera a la muerte como imagen y no como experiencia social. Registra algunos intentos, por parte de médicos, psicólogos y enfermos, de EEUU y Francia, por revertir la situación.

Philippe Ariès (1992, 2000) y Louis Vincent Thomas (1993 y 1990), como muchos intelectuales, hacen notoria la experiencia histórica de desritualización, desimbolización y profesionalización de las conductas sociales y de las prácticas funerarias. Y, en este contexto de escamoteo de la muerte, es cuando la era de los antibióticos llega a fines de los setenta a su culminación, decae la confianza en los medicamentos y, al mismo tiempo, el SIDA entra a incidir en la vida.

La manera común de nombrar a esta inmunodeficiencia parece corresponderse con el fenómeno de ocultamiento de la muerte y resulta coherente la represión con el retorno de antiguas fantasías que provocan la estigmatización y rechazo de la enfermedad como *peste* o mal y que a los enfermos se los excluya por imaginárselos *tocados por el mal*, seres peligrosos para la sociedad². Asimismo, las metáforas (Sontag, 1978 y 1988) que usa la sociedad para referirse a la enfermedad, en el lenguaje cotidiano y, muchas veces, en la medicina, implican una *retórica de guerra*. Palabras extraídas del lenguaje militar designan las acciones terapéuticas, los medicamentos, los virus y a ciertos síntomas. Se dice que la enfermedad *ataca*, que es necesaria una *defensa* masiva o que el cuerpo produce una *violenta* respuesta de muerte y que el sistema *no defiende* la vida. La retórica militar más que señalar a la enfermedad, a los tratamientos y acciones de la ciencia presenta lo irracional del imaginario, desconoce a los sujetos, atiende a procesos represivos y crea víctimas y victimarios, encubre la violencia social.

Los Pájaros de la playa, parodia, morbidez y mal

Cuando un sujeto, sobre todo si es joven, conoce la naturaleza del mal que lo aqueja, la textura del veneno que se ha infiltrado en su piel, tiene dos posibles reacciones, ya repertoriadas por ese terco rumor que azuza y cierne todo lo mórbido. Imágenes de la sangre y del semen: rojo grumoso de la cólera, o blanco espermático y apaciguador (Sarduy, 1993: 74).

La novela póstuma de Severo Sarduy³ por su temática remite al contexto problemático de la enfermedad. No se ocultan los cambios que genera el llamado *mal* sobre el cuerpo y se exhiben los modos físicos y psicológicos del deterioro, y la modalidad de escritura elegida refiere a dicho problema, individual y social. Aunque no hay cuerpos humanos descompuestos ni visión directa de la carroña la escritura del cubano se inscribe en la tradición que representa la muerte *intra vitam*

... el horror no está reservado a la descomposición *postmortem*, está *intra vitam*, en la enfermedad, en la vejez (Ariès, 2000: 45).

El narrador y los personajes expresan sus sensaciones ante y con el cuerpo enfermo, inscriptas en la modalidad tradicional de espera de la muerte, a la que exageran en su estar desencarnado. Suenan en eco la poesía medieval y barroca, las obras que no eluden ni los olores de la putrefacción, ni las visiones de los huesos bajo la carne enflaquecida, a las que en un sentido muy general se suele vincular al estilo que:

... se suele llamar macabro, (por extensión, a partir de las danzas macabras) a las representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone (Ariès, 1992).

La muerte desde el siglo XVI al XVII fue “objeto de fascinación” (Ariès, 2000: 127), con el erotismo macabro y lo mórbido se representó la belleza de los cuerpos heridos, sacrificados o ya cadáveres:

Llamamos mórbido a un gusto más o menos perverso – pero cuya perversidad no es confesa ni consciente – por el espectáculo físico de la muerte y el sufrimiento. (...) el cuerpo muerto y desnudo se ha convertido en objeto de curiosidad científica y delectación mórbida. Resulta difícil separar la frialdad de la ciencia del arte sublimado (el desnudo casto) y la morbidez. El cadáver es el sujeto complaciente de las lecciones de anatomía, el objeto de investigaciones sobre los colores del comienzo de la descomposición, que no son horribles ni repugnantes sino verdes sutiles y preciosos en Rubens, Poussin y tantos otros.

Sarduy ubicándose en esa línea resignifica lo barroco, resalta la ruina de lo vital, juega con los efectos de la enfermedad del siglo XX y los describe añadiéndole las representaciones consagradas por una larga tradición artística. Une la percepción de lo mortal, de su morbidez a la artificiosidad del lenguaje (Benjamin, 1990: 159), promoviendo la liberación de lo patético a través de la técnica literaria de citación, la ironía y la sorna. Disfrute, admiración, conmoción patética y, a veces, comicidad paródica son algunos de los efectos que estas estrategias promueven en el lector.

La tradición macabra convierte a la vejez, al deterioro y a la descomposición en arte y belleza, Sarduy juega con ella en *Pájaros de la playa* (1993) y **transgrede el ocultamiento de la enfermedad, la negación de la muerte** como fenómenos propios de las sociedades contemporáneas.

La enfermedad no se representa de modo realista, se destaca el artificio, el “como sí”: la verdad de la ficción y del narrar crean su propio verosímil. La maravilla del arte se afirma sobre la naturaleza y la enfermedad, las imágenes exageradamente literarias y las palabras no usuales logran la distancia con lo narrado: El delirio, lo onírico y paródico construyen la ficción sobre un fondo que tiene su referente real, histórico y biográfico, en la problemática del SIDA.

El narrador tipifica dos grupos de enfermos, los coléricos y los exangües, ironiza con las esculturas de Giacometti, se expresa al modo de Virgilio (pasaje de *Las Geórgicas*, Canto IV, cuando mueren las abejas enflaquecidas y ateridas de frío), o de Nesson (cuando sus versos expresan que el viejo es *pura piel y huesos*), de esa manera lúcida y metaliteraria de la escritura de Sarduy se alivianan la narración de la enfermedad y de sus procesos:

Algo, sin embargo, aún a ensimismados y ululantes: la obsesión del peso, el pánico a desencarnar en vida, víctimas de esa irreversible fusión muscular cuya etiología es un enigma: el mal en sí mismo, o los paliativos y placebos con que trata de retardarse su progresión. Detestan los que conocen las figuras filiformes y caquéticas de Giacometti, anunciadoras, sin que el maestro tuviera ni la menor sospecha, de ese hombre de su mañana que es el de nuestro hoy: avanzan, hueso y pellejo, ahuyentadas por el vacío. O yendo hacia él. (Sarduy, 1993: 74).

El lenguaje literaturizado describe, narra, reflexiona sobre temas trascendentales o banales y las frases e imágenes de los personajes enfermos se reconocen inmersas en la tradición occidental, canonizadas las representaciones por el uso y el reconocimiento crítico: el texto narrativo explora y experimenta sobre las huellas dejadas por otros discursos, ajenos y propios. La apropiación de lo dado se puede establecer en acciones, personajes, animales y se percibe en esa especie de veladura que deja ver el entramado textual y la técnica narrativa. Un ejemplo mínimo, los colores son los azules cerúleos de Virgilio; los amarillos cadmícos y los añiles, los de los modernistas. Otro, vuelve la pareja de enfermeras, Auxilio y Socorro, que ya conocíamos desde las primeras novelas de Sarduy (*De dónde son los cantantes*, 19); también el tema del *Big Bang*, los animales emblemáticos, las saurios, caimanes y pájaros.

Reconocemos versos de poetas franceses vinculados a la percepción de la disolución corpórea y al disfrute del cuerpo, aún con la conciencia de que enfermo o viejo éste es ruina, “bolsa de excrementos” para Nesson, o *el abatido y pálido* de Ronsard⁴. A partir de los poetas que representaron la muerte dentro de la vida, según Ariès (1992) se consolida un modo de explicar e imaginar al que recurre Sarduy cuando representa, en *Pájaros de la playa*, la dupla enfermedad/vejez. Dice Ariès (1992: 107):

Desde entonces, la enfermedad, la vejez, la muerte no son más que erupciones, que salen de la envoltura corporal, de la podredumbre interior. No es necesario recurrir a elementos extraños, a espíritus animales que circulan, para explicar la enfermedad: ésta se halla siempre presente. La corrupción, la muerte, la vejez, la enfermedad mezclan sus imágenes que conmueven y atraen mucho más que espantan. Ese repugnante sexagenario... (...) deja que los olores de la podredumbre atraviesen su cuerpo: la vejez y la muerte llegan cuando la envoltura carnal ya no es lo bastante fuerte para contenerlos.

Las apropiaciones paródicas cumplen funciones atinentes a la exaltación del saber profesional del escritor (como en el barroco) y expresan, además, de manera distanciada, por la subjetividad macabra, aquellos aspectos biográficos y sociales interdictos con respecto a la muerte. Arte y vida resultan enlazados por los intercambios simbólicos y rituales que convoca

la obra, imaginariamente, para los personajes afectados por el *mal* y, en el registro histórico, con respecto a la muerte del propio escritor que está detrás de la escena, siempre presente en la escritura ejerciendo, a través de la *función autor*, el arte contra la muerte, dando visibilidad a lo que la sociedad oculta.

La violencia sobre los enfermos que se produce en la modernidad se trata de modo indirecto en la metáfora espacial: *cuerpo y espacio*, por rechazo, por sufrimiento, se implican en *vejez, parálisis, aislamiento, isla, pentágono, hospital para apestados*. Jóvenes devenidos en viejos *caquéticos*, presentados como los últimos miembros de congregaciones pasadas, meros signos de las comunidades de los '60, se reúnen junto a sanadores y fabuladores que migran de isla a continente o de continente a islas.

En estos espacios ficticios, privados y públicos, alegorías de otros históricos y reales, es dónde se produce el retorno de las fantasías del *mal* y de la contaminación y, también, de las ilusiones sesentistas, de la banal utopía del nudismo, del amor libre que el SIDA pone en jaque. La desilusión de la sanación por hierbas o ungüentos y se enfrentan a la "verdad" del encierro, de la muerte recogida por la escritura del cosmólogo, en su modo particular de hacer la historia de la enfermedad, porque el lector sabe que va reuniendo datos, observando a los otros y a sí mismo, reclusos en la vieja casona hospital.

Sabemos que la visibilidad del cuerpo doliente, en sociedades que niegan a la muerte y que a su vez son disciplinarias (Foucault, 1995), puede tornarse insoportable, por eso se impone la retorización y el juego ambiguo aludiendo a los viejos representados por Nesson⁵ o Ronsard⁶, y con sorna sobre la melancolía ante el recuerdo por los bellos cuerpos que fueron los jóvenes enfermos se produce la distancia con la imagen patética:

No eran viejos caquéticos, amarillentos y desdentados, las manos temblorosas y los ojos secos, los que, envueltos en anchas camisolas, estaban sentados en los bancos de hierro adosados a las paredes del *pentágono*, eran *jóvenes prematuramente marchitados* por la falta de fuerza, *golpeados* de repente por el *mal* (Sarduy, 1993: 20. La cursiva es nuestra).

Los cuerpos tocados por la muerte expresan la parálisis vital, exánimes, cohabitan en un espacio que sugiere analogías con otros espacios de poder y dominación. La *isla* contiene al *hospital* y éste al *pentágono* esa especie de invernadero, con cristales en los que los enfermos observan el cielo, las estrellas y los pájaros. Cada cuerpo, a su vez, contiene su disolución, la *muerte*. Los jóvenes deteriorados, pegados a las paredes del pentágono, son muertos en suspenso, cadáveres vivientes. Sus cuerpos desencarnados remiten a la *morte secca*, la representada por el barroco y muestran los efectos de la metamorfosis tanática. A veces, los líquidos de la putrefacción

se presentan como cuando se describe a un pájaro moribundo, en un anticipo metafórico y teatral de las muertes de los otros *pájaros de la playa*, de los que mueren por SIDA:

Una tempestad repentina se abatió sobre la casona colonial. (...) Una garza moribunda vino a caer en la ventana de la rubia atolondrada, siempre al acecho de un goteo. Tenía las plumas apelmazadas, las pupilas vidriosas, parecía que la habían sumergido en una sustancia pegajosa, nauseabunda y letal. Abrió el pico para vomitar una baba verde, la sacudían los espasmos violentos de la epilepsia final. Desplegó las alas, estiró el pescuezo tornasolado, abrió la membrana de las patas, como si fuera a nadar. Y quedó inmóvil. Las ráfagas movieron lentamente las plumas: un abanico mojado.

La de la transfusión se zafó como pudo del aparato y salió gritando... (...) Los viejos se habían agolpado en el pasillo. Sobre los triángulos de vidrio, las torres y las tejas, los pájaros caían fulminados, tiesos.

– Sufren, también, del mal – aseguró docto, uno de los ancianos. Tendría unos veinte años y la cara cubierta de manchones (Sarduy, 1993: 24).

En *Pájaros de la playa* la contradicción entre el cuerpo viejo y la no adecuación a la edad de los enfermos produce un efecto casi realista y patético, contrarrestado por el lenguaje neobarroco. La superposición de lo onírico a la narración de las mistificaciones de las terapias alternativas, propias de los '80, permite ironizar con las fantasías de cura de los aislados:

No: la luz cura. Hoy se han hecho visibles sus siete colores. El cielo desborda de esa misma fuerza que nos ha llegado a faltar.

Otro de los viejos vino a sumarse a la conversación, como si la carencia de energía implicara la de todo protocolo social. Tendría unos treinta años, pero ya no le quedaba pelo. Una expresión de burla o de resignación le fijaba el rostro, donde brillaban muy abiertos como los de un búho, los ojos amarillos, ópalos secos.

– La luz cura, pero no a mí. Mi espíritu ya no habita mi cuerpo; ya me he ido. Lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es pura simulación. El sol anima, es verdad, pero algo en la piel tiene que captarlo, y eso es precisamente lo que desaparece con el mal. ... pero ya todo es póstumo. Me escapé del sufrimiento físico. – ¿Cómo? – inquirió la de la transfusión.

– Deshabitando el cuerpo. Dejándolo como un paquete de ropa maloliente, algo que es no sólo inútil sino molesto, insoportable. Ese abandono del cuerpo a los que lo escrutan es una desencarnación (Sarduy, 1993: 21-22. Las cursivas son nuestras).

Las imágenes de la novela ponen en escena el deterioro del cuerpo, la “bolsa de excrementos” (Nesson), el “paquete maloliente” (Sarduy), al enfermo atrapado en el pasado, en la nostalgia por lo vivido. Sin cuestionar

al poder de modo directo, se lo espacializa en ese cuerpo-cadáver y todo cuanto sucede desemboca en el “pentágono”. Espacio que mordazmente alude al lugar homónimo, ese que hasta el 11 de setiembre de 2001 se consideraba como el más seguro, el de mayor defensa en el mundo; resguardo imperial ridiculizado en uno de los poemas, encontrados junto al diario del cosmólogo⁷.

El pentágono dentro de la novela es una clase de *panóptico* (Foucault, 1995), por ser sitio de reunión para los enfermos y de examen (en los dos sentidos: en el etimológico, es medida, peso y prueba; en el médico, es control). En el espacio geométrico y vidriado convergen los cuerpos, los enfermos circulan y se muestra desnuda la muerte, la de los pájaros, animales y humanos. Se banaliza la experiencia *aislada* de la muerte en la isla, a través de las significaciones cosmológicas, del delirio de algunos personajes y por la mezcla con lo mítico y mistificante americano, hispano e insular.

Se retoman representaciones y lugares comunes de los enfermos, una, la del cuerpo *erizado de tubos*, el cuerpo conectado a máquinas es el de la rubia que arrastra aparatos y siempre pide que la tengan conectada. Otra, el enfermo de SIDA *amarrado* a su parálisis, el *caquético*, enflaquecido y débil, que Sarduy describe, en los '90, modificando los términos literarios de la poesía macabra. El cosmólogo dice:

Estar enfermo significa estar conectado a distintos aparatos, frascos de un líquido blanco y espeso como el semen, medidas de mercurio, gráficos fluorescentes en una pantalla. (...) Los astrónomos veían cuerpos celestes, esferas incandescentes o porosas (...) para los cosmólogos fue como para los enfermos: nos conectaron con aparatos en que los astros son cifras que caen, invariables y pocas noticias del universo... (Sarduy, 1993: 109).

Este personaje une lo científico y literario a la intencionalidad paródica, desnuda proyectos banales y es también quien se automargina en su celda, a pan y agua, para escribir, “*para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad*” (Sarduy, 1993: 120).

La mode, c'est la mort

Pájaros de la playa (Sarduy, 1993) presenta una particular apropiación de *Las Geórgicas* de Virgilio pues toma el mito de Orfeo y Eurídice y redefine la pérdida de la mujer confrontándola a la ruina de la vejez y a su estado crepuscular. *Vejez y enfermedad* van juntas, ligadas a la poesía y al mito, así el personaje de Siempreviva parodia a la Eurídice de Virgilio (*Las Geórgicas*, 1994) y es la que atrae la atención por ser la no enferma, la que

muere de vieja, en torno a ella la narración avanza, sus movimientos son registrados por el enfermo que escribe, que historia la enfermedad. Ella busca en el hospital, en ese ambiente de muerte y morbidez, recuperar la juventud. Sonia es llamada Siempreviva porque salvó su vida en un accidente en un viaje tras las abejas lunares.

Siempreviva parodia a la mítica musa como el cosmólogo a Orfeo; los viejos ateridos y descarnados a las abejas enfermas y ateridas de frío; la *isla* y el hospital al espacio de los muertos. Como musa, además, permite la aparición del delirio y que los animales emblemáticos de la obra de Sarduy se presenten comiéndose unos a otros, deseando su cuerpo viejo y su erótica senilidad, por *la juventud dos veces perdida*. Genera la escritura del deseo, diríamos que se diferencia por el tono no solemne de la reflexión del Blanchot (1992: 126 y 130) y coincide con que

... nunca estamos en el espacio sino en el *estar frente a* de la representación y además siempre preocupados por actuar, hacer y poseer.

... Somos las abejas de lo Invisible. Locamente libamos la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible.

¿Qué podemos ofrecer nosotros en esta tarea de salvación? Precisamente esto: nuestra rapidez para desaparecer, nuestra aptitud para perecer, nuestra fragilidad, nuestra caducidad, nuestro don de muerte.

En *El espacio literario* (Blanchot, 1992: 161-166) la muerte, la musa, la mirada del poeta y la pérdida originan una escritura nueva, la de la ausencia⁸:

Cuando Orfeo desciende hacia Eurídice, el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte lo acoge... (...) ... la profundidad no se entrega de frente, sólo se revela disimulándose en la obra. (...) ... al volverse hacia Eurídice arruina la obra... Así traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche (Blanchot, 1992: 161-162).

Con este fondo interpretativo del mito que convocan las palabras de Blanchot (1992) y la versión de Virgilio, entendemos que las apropiaciones del mito posibilitan el juego con el estatuto del artista y con la obra de arte como evanescencia y, también, con la retórica de la muerte, estética y social. En la siguiente cita, enmarcada en una escena erótica, se alude a los animales con los que Sarduy trabajó en sus producciones literarias y que representan, no son, lo metamórfico americano:

Siempreviva sentía muy cerca su cuerpo de centauro al revés... (...) Luego lo imaginó envuelto en un círculo de animales que se devoraban unos a otros. Un caimán verdoso y voraz se atragantaba con una cobra que ondulaba en las manos de un dios indio, ésta se tragaba a un colibrí ingrátido en el aire sobre un terrón de azúcar, y el pájaro, a su vez, atraído

por la fosforescencia, ingurgitaba de un solo bocado a un cocuyo. El Caballo centraba la deglución en cadena de los animales – emblemas: un círculo de ojos saltones, garras, plumas y escamas (Sarduy, 1993: 62).

El tratamiento de citación no fiel reproduce versos, palabras, secuencias y temas de *Las Geórgicas* de Virgilio (1994). Nos interesa la relación analógica entre enfermedad y pérdida del alimento, representada en el episodio de las abejas. La siguiente cita de Virgilio permite releer las páginas de *Pájaros* y considerar las imágenes del cuerpo enfermo y la narración de las nostalgias sean las de la mujer vieja o las de los jóvenes viejos. El texto del cubano adquiere otros sentidos. Narra el poeta latino que la enfermedad y muerte de las abejas pueden ser revertidas, siguiendo viejas técnicas de sanación. Por eso va a narrar el mito que explicaría porque las abejas son golpeadas por la furia de Orfeo – en forma de peste, – y ellas, son las víctimas que sufren el castigo del mal, por la persecución de Aristeo, el furor ante la muerte a Eurídice. Virgilio narra a sus conciudadanos:

Pero si sus *cuerpos languidecen bajo una triste enfermedad* (ya que la vida de las abejas está expuesta a los mismos accidentes que la nuestra), cosa que podrás reconocer por inequívocas señales, como que a las enfermas *se les desnuda al punto el color y que una extrema delgadez deforma su aspecto*, luego que *echan de las colmenas los cadáveres de las que han sido privadas de la luz* y les tributan tristes honras fúnebres; o bien, que permanecen colgadas junto al umbral con las patas trabadas o se quedan todas quietas dentro de las viviendas cerradas, *desfallecidas de hambre y ateridas de un frío que las encoge*; se deja oír entonces un *murmullo más sordo de lo acostumbrado, un zumbido que no se interrumpe* (...) Pero si desaparece repentinamente toda la prole y no hay medio de regenerar la especie, es el momento de revelar el *memorable descubrimiento del pastor de Arcadia* y de qué modo la *sangre corrompida de los novillos sacrificados ha venido con frecuencia a engendrar abejas*. Voy a relatar en profundidad toda la tradición, remontándome a su primer origen (Virgilio, 1994: 257-259. Las cursivas son nuestras.).

El cuerpo humano enfermo, muerto, descompuesto, aparece *representado* por las abejas tocadas por la peste. Un tópico relacionado es la escritura del enfermo, del apestado su cansancio, su soledad, el cuerpo descomponiéndose:

Asumir la fatiga hasta el máximo: hasta dejar de escribir, de respirar. Abandonarse. Dar paso libre al dejar de ser (Sarduy, 1993: 129).

Hoy me encuentro enfermo y solo (Sarduy, 1993: 162).

Basta con que el cuerpo se libere del protocolo social para que se manifieste su verdadera naturaleza: un saco de pedos y excrementos. Un pudridero (Sarduy, 1993: 166).

Las abejas son la alegoría social que remite a los enfermos, aislados, negados, eludidos, presentados de modo crepuscular, con un paulatino oscurecimiento, como cuando el sol se oculta e invade a la isla de la ficción. La enfermedad y la cura se enuncian de modo artificioso, metafórico y es oblicua la presentación:

– Son abejas lunares – aclaró el arquitecto – están condicionadas para orientarse con la claridad lechosa de la luna y no con la luz solar. Producen el doble que las abejas clásicas; sus celdillas son pentágonos, ... No son nada amigas del hombre... (...) Sólo se sabe que en un momento dado llega una reina senecta, que quizá ya ha reinado en otro lugar y con otras obreras. El joven zángano la alimenta con un extracto de yerbas (la miel verde que la robustece y transforma). Entonces, la reina parte, no se sabe si a morir sola o a regir otro panal (Sarduy, 1993: 146).

Siempre viva entre transfusiones, ungüentos y pócimas *vive* en el hospital (junto a las abejas/enfermos), hojeando revistas de modas, a la espera de recuperar la juventud y soñando con los colores azules cerúleos y las evanescencias nocturnas de las abejas (a diferencia de las de Virgilio que son solares al igual que el pastor Aristeo, como nocturno es el artista Orfeo). Ella no está enferma como las abejas perdidas y recuperadas por el personaje de Virgilio, Aristeo. El cuerpo de la mujer es el único que pareciera que recupera algo de lo perdido, pero eso es tan fugaz como certera la locura que la va invadiendo. Se dice que experimentó la juventud, *dos veces perdida*, al igual que Eurídice, *la vida dos veces perdida* (Virgilio, 1994), a las dos lo nocturno y órfico las pierde.

Siempre viva parodia con su nombre a Eurídice y será una inversión de ella. Las imágenes del cuerpo de la vieja reúnen lo honorable del pasado y son, a la vez, una de las descripciones más humorísticas y paródicas de la novela, lo que parece un ritual tanático es en “realidad” un baño para sacarle su olor a vieja.

Así, envuelta en un invisible sudario, uno por los brazos y otro por los pies, depositaron los risueños el cuerpo huesudo y recurvado, con un mechón de pelo rojo colgando del occipucio, como una crin de brasas, en el agua desinfectada y lustral (Sarduy, 1993: 65).

La sacra realidad del cuerpo viejo se une a un enrarecimiento del relato y se mezcla lo maravilloso y el delirio, por los alucinógenos o la senilidad de Sonia y a la par que crece la importancia del relato decaen las representaciones de la enfermedad. La mujer vieja deja atrás la figura trágica y solemne que conforma la tradición de Eurídice, del personaje mítico que tantas poesías y óperas han representado, desde los griegos a los modernos. Ante el espectáculo de los cuerpos ensangrentados de Caimán y

Caballo, se dice con sorna “Siempre viva, como era su deber, se había desmayado” (Sarduy, 1993: 125). En el texto de Virgilio, en cambio, Eurídice se expresa con la solemnidad de la tristeza al ver que Orfeo la ha mirado, que la ha perdido:

He aquí que por segunda vez los hados crueles me hacen volver atrás y el sueño cierra mis ojos anegados en llanto... (Virgilio, 1994: 278-9. En latín: “en iterum crudelia retro/fata uocant, conditque latantia lumina somnus...”).

Orfeo se vuelve, se oye un rumor sordo y ella pregunta el por qué de tal *furor*, en otra traducción de este pasaje, dice:

¿Qué delirio, exclamó ella, nos ha perdido, querido Orfeo, a ti y a mí? ¿Qué cruel violencia! *Ya por segunda vez, me arrastran al abismo los crueles hados; ya el sueño de la muerte cierra para siempre mis llorosos ojos.* ¡Adiós!, me siento transportada en el seno de una espesa noche; yo tiendo hacía ti mis desfallecidos brazos, mas ¡ay! , *¡ya no soy tuya!* (Virgilio, 1978: 230. Las cursivas son nuestras).

Siempre viva es como *la reina senecta* y los jóvenes viejos son los enfermos. Las abejas solares dan alimento, juventud, salud, son diurnas. Aquí no. Nos preguntamos el por qué, del personaje, cuál sería su función dentro de la acción y si se realiza el ritual de restitución de vida que en el texto de Virgilio conduce Aristeo. Sarduy (1993) narra otra recuperación, no la de Virgilio con el mítico sanador (Aristeo, siguiendo un ritual egipcio muele a palos el cuerpo de una ternera joven y, después de nueve noches, encuentra la posibilidad de la miel: primero, nacen del cadáver los gusanos y, después, las nuevas abejas). Primera aproximación o principio de respuesta: la relación intertextual con *Pájaros de la playa* (Sarduy, 1993) se funda en el nexo entre enfermedad, vejez y muerte; entre presencia y ausencia, entre búsqueda y decepción; entre alimento y arte.

Siempre viva toma remedios, se somete a los tratamientos terapéuticos alternativos, los sufre como sufre a los enfermeros que la asisten. Ella no es como Eurídice un cuerpo ausente, sí un pretexto para Sarduy y para el cosmólogo, recurso emblemático para la escritura narrativa y la reflexividad. Eurídice es la imagen *de la muerte dos veces vivida* (Virgilio, 1994), una excusa para el autor latino, como Siempre viva lo es para Sarduy (1993). Virgilio con la narración del mito establece la relación entre patria, trabajo y poesía, colocando a las abejas como su metáfora anagramática. Frente a la muerte y a la peste narra el fracaso de Orfeo (del artista) y el éxito de Aristeo (el apicultor). La función simbólica de los hechos de resurrección de Aristeo se relacionan con el vuelo controlado de las abejas, en seguir sus giros, almacenar su producción, hacerla propia con trabajo y disciplina.

Virgilio exalta estas valiosas acciones humanas, en referencia quizás a necesidades políticas y a las condiciones en las que produjo su obra y la relación que con su arte establece con el Estado romano. Cuando las abejas mueren por la ira de Orfeo, Aristeo cumple tareas mágicas y simbólicas semejantes a las del cosmólogo o a las de los fabuladores y sanadores de la isla donde habitan los enfermos. El apicultor/sanador practica en un cuerpo cadavérico una terapia sanadora, para la cura de la peste y que tenga fin la *muerte extendida*, el *mal* que inició la muerte súbita de Eurídice. Los apestados tienen en claro la función de los sanadores, de Caballo y Caimán:

Pero algo inapelable los empujaba; el reverso de todo lo medicinal, la cara oculta de todos los benefactores y los santos, la atracción por lo cenagoso, el deleite de la corrupción. Bajar hasta lo purulento, para luego subir hasta la luz inmaterial (Sarduy, 1993; 196).

La enfermedad en Virgilio representa un castigo social y la privación del alimento, la muerte y el olvido son las penas por haber salido Aristeo de la norma al perseguir a la joven. Se retoma una vieja relación y la cadena de significaciones puede aplicarse a *Pájaros*, por el vínculo entre muerte y SIDA: placer, deseo, sexo, frente a castigo, represión y confinamiento de los que transgreden la ley de la producción.

Siempreviva, a diferencia de la mítica musa y de cómo el arte la ha representado, es la confirmación y exposición del carácter artificioso e ilusorio de la literatura, banal, pasajero, como el de la moda. Moda y muerte se igualan. Los otros enfermos recordarán de la mujer un color, un *ramalazo de alheña*:

... en ella lo accesorio, el detalle olvidable en los otros, era lo esencial: trapos relumbrones, joyas empañadas, zapatos y sombreros. El sentido de la vida como un desfile de modas. Un traje brilla un instante y será, acto seguido, inútil, borroso, ridículo incluso. Un desecho: como el cuerpo que entregamos a la muerte. Los trajes, como las mariposas, deslumbran y caen. *La mode, c'est la mort* (Sarduy, 1993: 199)

A las desapariciones, acaso muertes, de los personajes Caballo y Caimán, se suma la desaparición de Siempreviva, quien va en búsqueda de las extrañas abejas nocturnas, abejas lunares, que ella quiere nuevamente ver, como en su primera juventud. La travesía por ese mundo casi apocalíptico es mordaz porque no es la miel (el alimento, la producción que une la patria en el fruto del trabajo), ni el alimento para todos que es el arte. Busca tan sólo una pócima para la juventud, recuperar la sexualidad y su recorrido es como "un calvario colectivo, impío":

Había llegado hasta esos parajes el insidioso rumor de que existía otra jalea más tónica, vigorizante y favorecedora de la erección: la que secretaba, industriosa y áurea, aplicada y nocturna, la reina de las abejas lunares. Había que alcanzar los relieves que poblaban las obreras siderales (Sarduy, 1993: 211)

El espacio más allá de la casona hospital, de las autopistas es posmoderno, se lo define con la mezcla de estilos, tecnológico y *Kisch*, uno de esos lugares que se repiten en todas partes, desde los años '80 en las sociedades contemporáneas. El tiempo del presente ha hecho su entrada explícita en la isla y de éste huye Sonia hacia el mar.

Era un *snack*: Un *self*. Un *fast-food*.

Una plataforma de cuarzo que abroquelaba un alto ventanal de *plexiglás*. Y un jardincillo de piedra (Sarduy, 1993: 209)

Ella, la siempre viva, avanza con “el fardo lúgubre de su cuerpo” (Sarduy, 1993: 212) cruzando la autopista, “como una sonámbula”. ¿Deja la búsqueda de las abejas? Se adentra en la playa, en el mundo subterráneo de la “utopía, en la ruina cuarteada y fúnebre de la casa subterránea, construida por su amado arquitecto” para advertir que no está ya más y sigue “sin mirar atrás” (Sarduy, 1993: 196), invirtiendo la acción de Orfeo. Le cortaron el paso “lagartos ígneos y estridentes pájaros” y no fue ya más objeto de narración. El Diario que escribe el cosmólogo termina así:

Si permaneció allí, contra viento y marea, si regresó al hospicio, cómo y con quién si volvió a ver al saurio y al equino, si continuó envejeciendo o recuperó la juventud *dos veces perdida*... Enlaces y desenlaces que tornaré a contarlos. Si la Pelona, siempre presta a golpear, me concede una tregua (Sarduy, 1993: 213. Las cursivas son nuestras).

¿Poesía de la ausencia?

No hay lugar vivo sino figura trazada, fija como un dibujo, representación de una presentación ausente. Allí está la curva del parque...

Aquí escribo, en esta ausencia de tiempo y de lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación del ser (Sarduy, 1993: 130).

Los poemas que se colocan al final de la novela, con el título “Diario del cosmólogo”, son “encontrados en otro cuaderno, junto al Diario (Sarduy, 1993: 215) y presentan una poética coloquial, más directa que la del relato y que también representa la muerte y a los enfermos. Son poemas descriptivos, que fijan instantes cotidianos, síntesis de estados y momentos, como el que

crea el “Alguien tose en la plegaria/ pasa un pájaro:/ inconcebible silencio” (Sarduy, 1993: 221) o como estos versos que parecen sacados, para uso del enfermo, de un manual de las *artes moriendi* (Sarduy, 1993: 222), de artes modernas, las que rechazan la muerte:

Desechar la ropa.
 Frotarse con alcohol las manos.
 Lavarse el pelo.
 No usar perfumes; baños de agua caliente,
 yerbas.
 Para expulsar así
 de los poros
 el olor de la muerte.

Los enfermos en otros poemas aparecen “desterrados” de sí, el cuerpo herido, cosido, lacerado, pintarrajeado, presentados según el imaginario de la tortura, del suplicio y la locura. “El olor de la muerte”, la “pendiente abajo”, parecen ser las formas de reconocer sensorialmente a la muerte esperándola y, a la vez, acoplarse a la experiencia contemporánea de la muerte, “adiestrarse a no ser” y “cerrar los ojos”. El último poema de Marina Tsvietáieva, de 1936, representa tradicionalmente a la muerte como *segadora* y, a modo de epílogo, se expresa “... la muerte, como por distracción,/ segaré mi cabeza” (Sarduy, 1993: 213). Así los poemas parecieran contradecir con formas tradicionales las representaciones que exhibiendo la descomposición y decadencia corporal en la narración transgredían la negación y el ocultamiento de la enfermedad y de la muerte. Poesía y relato aparecen como dos caminos que se cruzan, en la ausencia y la presencia.

Tres novelas de los '90, escritura y SIDA

Un herpes en el párpado, que el ojo abierto disimula, una grieta incurable en la comisura de los labios, estigmas anodinos, nimios heraldos de lo irreversible que en su extrema perversión la naturaleza oculta – de ella, y no de su precario saber deriva la malignidad del hombre –. Un rasguño cada día, algo que pueda encubrir la ingravidez de lo cotidiano, apenas un alerta matinal del espejo; pero nunca un zarpazo, un ataque frontal que pueda provocar la defensa del cuerpo. El ingenuo se pudre sin saberlo. Enfermo es el que repasa su pasado (Sarduy, 1993: 131).

El Epílogo poético de *Pájaros...* no es el fin, tampoco el relato del diario que se corta con las palabras del cosmólogo. Hay otro desenlace que antecede la narración, conocido antes de que leamos la obra. En la solapa

del libro de Tusquets se avisa al lector que esta novela es de publicación póstuma, que Sarduy murió en junio de 1993 y que *Pájaros...* se publica ese año, al mes siguiente. El lector sabe que la muerte cortó la posibilidad de acceder a otra nueva escritura del cubano, que está ante los *versos últimos*. Lee la síntesis de la contratapa y sabe que se lo está guiando a percibir la obra desde un ángulo casi testimonial, a conocer la historia y a “esa fauna de mórbidos, herida de muerte” (contratapa). La publicación es un homenaje póstumo (así se expresa en la solapa), un ritual vindicatorio de la producción artística del escritor, de quien no se dice de qué ni como murió. La colección rinde su ofrenda al autor incluyendo *Pájaros* en la colección *Andanzas*. Colección en la que la obra de Sarduy no está sola con respecto a la problemática del SIDA (también se publican textos en relación con la enfermedad de Arenas – 1992 – y de Guibert – 1991 y 1992 –). Las presentaciones editoriales de estas obras y el soporte material de cada libro enmarcan la lectura y la condicionan, llevan a incluir la obra de Sarduy en un grupo no de pertenencia sino de destino, dentro de las obras producidas en la línea de la muerte. Varios son los datos que podemos registrar en esta línea de sentido: los cuatro textos son escritos en el límite entre la vida y la muerte. Los artistas enfermos de SIDA trabajan urgidos por la presencia/ausencia de la muerte y es, a partir de esta circunstancia y condiciones de producción, cuando hacen pública su muerte. La práctica editorial, en los escritos de contratapa y solapa juega a romper los límites entre obra y vida. Ello, además, coacciona aún más la lectura y se quiebra la habitual y moderna intimidad vergonzante ante la muerte del otro, pero esa ruptura se da sobretudo porque es literatura, arte para el goce, para el saber y para la venta. Nos preguntamos si lo estigmatizante de la enfermedad se anula.

Tomamos las otras obras de Tusquets, de la misma colección y establecemos los caracteres en común. *Antes de que anochezca* (Arenas, 1992), promueve y genera expectativas con respecto a la espectacularidad de las imágenes del cuerpo enfermo y a la exhibición de lo cadavérico. La materialidad de libro póstumo y el carácter de “última obra” se percibe neto, aún desde el título de las memorias ficcionales del cubano Reinaldo Arenas. Su libro de memorias y la novela de Sarduy (1993) como las dos obras del francés Herbé Guibert (1991 y 1992) circularon en el mercado incluidas en *Andanzas*, presentadas con las tapas negras de la colección y encuadradas por el diseño y las imágenes de lo mustio, del encierro, de la imposibilidad de seguir con la escritura.

En la tapa de *Pájaros de la playa* (1993) el lector ve parte de una ventana cerrada, iluminada con una difusa luz marina, en el afuera se transparentan las arenas claras y los pájaros; adentro, un ramo de rosas mustias, colgando hacía debajo de la pared. Representaciones objetivas de lo muerto, perspectiva desde el encierro. Lugar común de la muerte. Si observamos el libro de Reinaldo Arenas, *Antes de que anochezca* (1992), la tapa presenta una

imagen que sugiere el retiro frente al mar, también la imagen muestra una ventana, ahora con rejas y en el afuera se aleja la máquina de escribir, aérea, escapándosele a alguien de las manos. El objeto se une al viento, que mueve las olas y las palmeras, también los papeles vuelan. La contratapa dice así:

El 7 de diciembre de 1990 el escritor cubano Reinaldo Arenas en fase terminal del SIDA, se suicida en Nueva York dejando *este estremecedor testimonio personal y político que terminó apenas unos días antes de poner fin a su vida* (Arenas, 1992. Contratapa. Las cursivas son nuestras.).

Las otras obras de Herbé Guibert (1991, 1992) presentan varios datos que las instalan en una línea de denuncia de prácticas no solidarias con el enfermo y las imágenes de tapa son bastante elocuentes. La primera muestra a un hombre en bata, una cama y tras él una ventana. La segunda, usa del tópico de la víctima y lo hace de una manera mórbida, con la belleza de los colores (verdes y grises) de la muerte y de la descomposición, dos manos en actitud de abandono, de pedido son las que dan forma al cuerpo de una paloma muerta. A partir de estos dispositivos gráficos y verbales, llenos de patetismo y lugares comunes para representar la muerte, se señala la faz pública del morir, una nueva ritualización literaria de la muerte, propia de las estrategias del mercado. Aparece la muerte, tolerada como imagen gastada, vieja, que no sorprende.

Guibert (1992) relata desde el resentimiento, narra las dificultades para conseguir los medicamentos, los auxilios engañosos de algunos amigos o presenta las cartas y consejos absurdos que recibió el escritor luego de su presentación en la TV francesa, cuando expuso públicamente que no deseaba más escribir. Este episodio en *Apostrophes* muestra la sin razón de una sociedad que niega la muerte y que la soporta y se conmociona sólo cuando es arte o imagen (Thomas, 1990), sociedad que excluye al enfermo pero que presiona al escritor para que narre su experiencia límite de la enfermedad. Desnuda el relato de Guibert (1992) que la vivencia del SIDA no provoca el acompañamiento y el arte como producto sí. La narración de Guibert (1992) se carga de datos, cifras de enfermos, de cómo la ciencia y los laboratorios experimentan con ellos, enumera los dolores que lo aquejan, los tratos recibidos en los hospitales. Narración testimonial y ficticia del aislamiento en las ciudades modernas, coincide con la perspectiva crítica de Sarduy, exhibe la enfermedad y denuncia las hipocresías, pero se distingue por su relato directo. El discurso va de lo autobiográfico a lo ficticio, aniquilando los límites entre uno y otro, con plena conciencia de esta disolución de fronteras genéricas:

Un poco de fiebre esta noche, calambres en las piernas, de nuevo la inquietud. Cuando lo que escribo adopta la forma de diario es cuando tengo la mayor impresión de ficción (Guibert, 1992: 81).

El escritor interroga al género, testimonia la intolerancia social y el reverso frágil del cuerpo, cansado, expuesto ante la mínima causa a la enfermedad. Se representa a un hombre con SIDA, sometido a la producción de la escritura, al delirio de escribir urgido cómo si desconociese el fin o como si este fuese el único reto ante el límite. La escritura se impone en una línea semejante al texto autobiográfico y ficcional de Reinaldo Arenas. Este, como Guibert o Sarduy presentan el cansancio del enfermo, cómo la inminencia de la muerte pone a la escritura una verdad concreta, ya no una experiencia poética de la muerte moderna, un límite del sinsentido de la existencia: el cuerpo impone sus dolores, cambios y descomposición:

Los dolores eran terribles y el cansancio inmenso. A los pocos minutos llegó René..... Después me quedé solo. Como no tenía fuerzas para sentarme a la máquina, comencé a dictar en una grabadora la historia de mi propia vida... . Ahora sí que tenía que terminar mi biografía antes de que anoheciera. Lo tomé como un reto (...) había grabado más de veinte casettes y aún no anohecía. (...)

Pero las calamidades físicas no se detenían; por el contrario avanzaban rápidamente. (...) allí mismo en el hospital contraí otras enfermedades terribles como cáncer, sarcoma de Kaposi, flebitis y algo horrible. (...) de todos modos sobreviví (...) Tenía que terminar "*La Pentagónia...*" (Arenas, 1992: 11 y 12).

Los escritores que sufren la enfermedad estudian las marcas, *los indicios* que señalan la enfermedad presente tanto en pensamientos, miedos y dolores, como en las percepciones de los otros y nos señalan el modo como se vive la muerte. Conocemos por sus relatos, autobiográficos o ficciones, el *modus operandi* de ese *otro que es la* enfermedad. Así estos forenses estudian el cuerpo inerte, al cadáver que casi son los enfermos, los viejos, y en la espera comunican la violencia – social, psicológica y biológica – de la muerte por SIDA. Analizan descarnada y mordazmente la cuestión y los sentidos que resultan a partir de la experiencia de la enfermedad.

Pájaros de la playa (Sarduy, 1993) exhibe muerte, supera límites y cánones aunque no pasa el límite de lo tolerable, ni revela lo siniestro de un cuerpo descompuesto. Es una narrativa autorreflexiva y neobarroca que logra la distancia de lo autobiográfico y aporta nuevos sentidos al conflicto entre arte y vida, a los intercambios simbólicos atinentes al morir. El artificio, la moda y la muerte se igualan: mitos, personajes o frases son la materia mistificada y banal que cuestiona desde lo pasajero la violencia social. La comicidad intermitente del relato y de las imágenes anula lo solemne y trágico de la enfermedad: si bien no se provoca la risa ni carcajadas se traza como posible el disfrute lúdico, implícito en los juegos de lenguaje, las paráfrasis, las citas de textos clásicos. Al colocarse las

palabras cultas y los arcaísmos en situaciones inconvenientes, ridículas, se contrarrestan el patetismo y lo mordaz circunscribe lo melodramático.

En síntesis, las estrategias discursivas resaltan la maestría de quien escribe y que más allá de lo brutal de la experiencia histórica y personal del SIDA, Sarduy (1993) no cede ante las mistificaciones del artista ni ante la negación social de la enfermedad y de la muerte. Con Blanchot (1992: 823) expresamos:

Sí, hay que morir en el moribundo, la verdad lo exige, pero hay que ser capaz de satisfacerse con la muerte, de encontrar en la suprema insatisfacción la suprema satisfacción y de mantener en el instante de morir la mirada clara que proviene de tal equilibrio. (...) ... hacer coincidir la satisfacción y la conciencia de sí, encontrar en la extrema negatividad, en la muerte convertida en posibilidad, trabajo y tiempo, la medida de lo absolutamente positivo.

NOTAS

1 Este trabajo está relacionado con un trabajo mayor, investigación denominada “La poética de lo cadavérico en el arte de fin de siglo XX”, en la que analizamos la recurrencia y visibilidad – metafórica, metonímica y paródica – del cuerpo enfermo o muerto, las funciones y sentidos asignados.

2 Foucault (1990: 24-63) se refiere al retorno de las fantasías en relación con las metáforas de la peste y del mal, como generadoras desde el XVIII *del gran miedo* a la locura. Ese “retorno” de lo irracional podría aplicarse a fines del siglo XX también al imaginario acerca del SIDA, porque prevalece lo contaminante, la exclusión, la disciplina represiva y se conforma un imaginario que determina las conductas, las prácticas sociales e incluso la terapéutica y que van más allá de la lógica y de los avances de la ciencia médica.

3 Establecemos nexos con otras figuras del cuerpo enfermo, afectado por el SIDA, en textos publicados en los primeros años de los noventa, que circularon para los lectores de habla española reunidos en la colección *Andanzas* de Tusquets. Nos referimos además de *Pájaros...* (1993) a las obras testimoniales y ficcionales de Herbé Guibert (1991 y 1992) y de Reinaldo Arenas (1992). Dichos textos pueden además ser reunidos con el texto de Sarduy porque también toman como tema a la experiencia del SIDA y a la escritura literaria, en la urgencia por escribir *antes de que llegue la muerte*.

4 El poeta francés Ronsard murió a los sesenta y un años, “*pero desde los treinta sintió las marcas de la enfermedad y de la vejez y se entretiene en ellas con complacencia*” (Ariès 1992: 108). Ronsard, en la obra conocida como *Últimos versos*, crea poemas de tono crepuscular, en el tono que Sarduy recupera en *Pájaros*

de la playa (1993). Ambas obras representan la muerte *intra vitam* porque lo cadavérico está dentro del hombre, aparece en el color del rostro, en la cabeza calva que anticipa la calavera, aún a la *Pelona*. El cuerpo abatido, raquítico y calvo es esa muerte tan cercana, la imagen misma de la muerte, y es por eso que se habla coloquialmente de la *Pelona*.

5 Dice el poeta francés P. de Nesson: *No tengo más que los huesos, un esqueleto parezco. / Sin carne, sin músculos, sin pulpa... / Mi cuerpo va hacia abajo*, dónde todo se disgrega (Nesson, en Ariès, 2000: 45).

6 Expresa Ronsard en los versos que aparecen citados, parafraseados, en la novela de Sarduy: *J'ay les yeux tout battus, la face tout pâle, / Le chef grison et chauve, et je n'ay que trente ans*, ("Tengo los ojos totalmente abatidos, la cara completamente pálida, / la cabeza gris y calva, y sólo tengo treinta años").

7 El poema representa el espacio y el estar crepuscular: "Sentados / uno al otro muy juntos / en el largo pasillo abandonado, / hablan muy bajo / los viejos / y apenas miran / *el monumento imperial / cuando la luz declina* (Sarduy, 1993: 217. La cursiva es nuestra).

8 "Por la conciencia escapamos de lo que está presente, pero nos entregamos a la representación. Por la representación, restauramos, en nuestra propia intimidad, la violencia "del estar frente a"; estamos frente a nosotros, aun cuando miramos desesperadamente fuera de nosotros" (Blanchot, 1992: 124).

OBRAS CITADAS

Arenas, Reinaldo:

1992. *Antes que anochezca*. Tusquets. Barcelona.

Ariès, Philippe:

1992. *El hombre ante la muerte*. Taurus. Madrid.

2000. *Morir en Occidente, desde la Edad Media hasta la actualidad*.

Adriana Hidalgo. Rosario.

Berman, Marshall:

1986. *Todo lo sólido se disuelve en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Siglo XXI. México.

Blanchot, Maurice:

1992. *El espacio literario*. Paidós. Barcelona.

Guibert, Herbé:

1991. *Al amigo que no me salvó la vida*. Tusquets. Barcelona.

1992. *El protocolo compasivo*. Tusquets. Barcelona.

Foucault, Michel:

1990. *Historia de la locura en la época clásica*. F.C.E. México.

1995. *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa. Barcelona.

Sarduy, Severo:

1972. *De dónde son los cantantes*.

1993. Tusquets. Barcelona.

Sontag, Susan:

1978. *La enfermedad y sus metáforas*. Muchnik. Barcelona.

1988. *El SIDA y sus metáforas*. Muchnik. Barcelona.

Thomas, Louis Vincent:

1993. *Antropología de la muerte*. F. C. E. México.

1990. *La muerte. Un estudio cultural*. Paidós. Barcelona.

Virgilio:

1978. *Las Geórgicas*. Editorial Porrúa. México.

1994. *Las Geórgicas*. Cátedra. Madrid.

TRES POETAS CUBANOS

Susana Cella

Universidad de Buenos Aires

Y la visión lejana del centro apenas visible, y la visión que los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen.

María Zambrano, Claros del bosque

Al iniciar la “Decimoquinta sección” de *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier se refiere a una “segunda promoción” de poetas surgidos “en el espacio y la radicalidad propiciados por la irrupción de Lezama como un nuevo comienzo de nuestra poesía”¹. El grupo aparece así dotado de un linaje, ubicado en un camino abierto en la poesía cubana por el impulso y la fuerza convocante de José Lezama Lima, ineludiblemente ligada a la consecución de la revista *Orígenes*. No pocas veces se alude a los tres poetas a los que quiero referirme -Eliseo Diego², Fina García Marruz y Cintio Vitier- como “origenistas” o “poetas de Orígenes”. Sin embargo tal denominación no se circunscribe a los tres, sino que como puede apreciarse en la historia de la revista, el número es mayor³; y es justamente en este sentido que he comenzado nombrando esa definición, porque, no intento aquí dar un panorama de la revista o del conjunto de poetas cubanos que de

modo más o menos estrecho estuvieron vinculados con ella, sino de señalar una especie de ambiente común en que van consolidando sus obras, en las que es manifiesta, en ese “estado de concurrencia poética” que animaba la revista, la singular voz de cada uno de ellos⁴. El agrupamiento realizado por Vitier en su estudio proporciona algunos rasgos compartidos por cinco poetas (sólo se referirá ahí, “por razones obvias” a tres: Diego, Octavio Smith y Lorenzo García Vega). Lo “obvio” es que los otros dos son su esposa, Fina García Marruz y él mismo. Las características comunes, según Vitier, nos ofrecen algunas pistas de lectura: “mayor intimidad de sus versos, el acercamiento a las realidades cotidianas y la búsqueda de un centro intuitivo de la memoria”⁵. En una lectura de conjunto y habida cuenta de esa fuerte relación con Lezama, enseguida llama la atención el diseño y concreción, en Diego, Marruz y Vitier, de una poética que elude el epigonismo, dato no poco importante si se tiene en cuenta la potencia del influjo lezamiano. Pero, así como el grupo de *Orígenes* no acusa rasgos de vanguardismo, tampoco se tratará, respecto de la gran figura poética, de un parricidio; la cercanía y relación directa, la amistad, prevalecerán: poemas en los que una suerte de diálogo se entabla entre ellos; notas bibliográficas o poemas de Lezama referidos a Diego, Marruz y Vitier. Será por otros caminos y mediando otras lecturas que estos poetas logren su voz propia.

Entre los poemas, el que sigue, de Eliseo Diego, ofrece una muestra diríamos en clave metafórica, del vínculo con Lezama:

ELEGIA PARA UN PARTIDO DE AJEDREZ⁶

a José Lezama Lima

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 piensa usted,

siempre honorablemente a tablas,
dice José, riéndose 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.
Sólo 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.

Hay en este poema un juego de desdoblamientos que se inicia en la primera persona del poeta solo/ con un tú, otro yo que lo exhorta a sus recuerdos. El duplo es luego una partida de ajedrez, el juego, y la expansión a los demás. El término “entrañables” sustantivado mienta una forma de comunidad vista como lo cálido, el refugio, frente a los elementos externos, fríos: brisa, cristal. La equiparación y la desemejanza se juegan en el partido: tablas / rey - blancura / negror. Y del desdoblamiento en dos, al final del poema, el yo poético se autoenuncia “yo” y del “solo” pasa a la impersonalidad que es simultáneamente una forma de afirmación: “*lo que se dice a solas*”. (bastardillas mías), aludiendo al lugar desde el que se escribe. El juego, un partido de ajedrez, tomado como metáfora, expandiendo sus sentidos, es vinculable con una consideración más general a partir de algunas de las observaciones de Gadamer respecto de “el elemento lúdico en el arte”:

una determinación semejante del movimiento del juego significa, a la vez, que al jugar exige siempre un “jugar con”. Incluso el espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando. Si verdaderamente ‘le acompaña’, eso no es otra cosa que la *participatio*, la participación interior en ese movimiento que se repite. ... La determinación de la obra como punto de identidad del reconocimiento, de la comprensión entraña, además, que tal identidad se halla enlazada con la variación y con la diferencia⁷.

La concepción participativa, que aparece en el propio Lezama, puede pensarse, a la luz de este texto de Gadamer no sólo en la dimensión mayor, filosófica, del término “participación” (relación entre las “ideas” y las cosas sensibles, entre números y cosas, entre la esencia divina y los hombres) sino también en lo atinente a la constitución y vinculación del grupo, a las respuestas que ofrece desde su hacer poético a diversas y centrales cuestiones referidas a concepciones culturales, definiciones sobre una cultura nacional y continental, a la genealogía de lecturas de cada uno, a la integración en un mapa más vasto, en un anhelo de unidad y plenitud. En la primera estrofa del citado poema de Diego, el recuerdo aparece como desencadenante, en la siguiente cita de Vitier, en *Mnemósyne*, no resulta difícil encontrar las similitudes con el poema de Diego:

el interés desconocido de la palabra, potencia que en el hombre reúne lo cósmico, lo antropológico y lo divino en una sola unidad de anhelo. Cuando un hombre pertenece a este orden, sus palabras se llenan de otro sabor, de otro tiempo y otro sentido: el sabor, tiempo y sentido de la escritura que no busca un diálogo sino una *participación* de solitarios, en el silencio original de esa facultad por la que el hombre puede comunicarse con sus semejantes, pero también sentir el latido de la última extrañeza de su ser: ¿quién es el que en mí habla, y dónde resuenan mis palabras?⁸

Apartados de la rigidez del manifiesto que señala “tan sólo un camino y un camino”, prevalece el afán incorporativo, término este que asociado a lo participativo, busca difundir, dar a conocer, traducir, valiosos aportes que se habían o estaban produciendo en ese momento, flexibilidad en cuanto a poéticas, respeto por la calidad. Es una de las cosas que Lezama reprocha a Jorge Mañach en una suerte de diferenciación entre revistas (*De Avance* y *Orígenes*): “Ninguna traducción de Valéry, Claudel, Supervielle, Eliot, o los grandes poetas de aquellos momentos que serían después de todos los momentos”⁹. En términos generales, las revistas literarias se proponen como un modo de valoración de los textos que es de algún modo alternativo, sea en tanto ruptura con el canon dominante, sea en tanto vuelta sobre textos pasados, descubrimiento de otros, transmisión, etc., todo lo cual implica modos de valorización. Pero además, en el caso concreto de *Orígenes*, el proyecto tenía que ver también con una suerte de “universalización” de la cultura, una apertura al mismo tiempo que un sólido afincamiento en el territorio: “el centro mismo de nuestro fervor ha sido el hallazgo de una realidad cubana universal”¹⁰. La revista, menos que definirse como una estrategia de operatoria en el campo literario, se conforma como *lugar de escritura*, término que comporta todo la gravitación que tiene para estos poetas la palabra. La trayectoria de la revista (entre 1944 y 1956, que finalizó por discrepancias entre Lezama y Rodríguez Feo) es resignificada en ese afán de analogías y totalizaciones que tienden a orientar los hechos

hacia una finalidad. Vitier asocia el cese de la publicación con la apertura de una nueva etapa en la historia de la isla: la toma del cuartel Moncada. Esto le permite caracterizar los años de la revista como de “preparación”, correlativamente, titula *Vísperas* a su libro de versos y también vincula este título con la espera de un acontecimiento. El orden político queda así inserto en una totalidad mayor que tiene que ver con lo nacional y de cuya formación se ocupó minuciosamente en *Lo cubano en la poesía*. Además se trata de dar un sentido a cada acto, como a cada palabra, una razón de ser y la integración en algo abarcante. La poesía, como tal, tendrá entonces que dar cuenta, en un *más acá y más allá* del lenguaje, de las progresivas adquisiciones, de la indetenible fuerza de la creación. Si la religión y la poesía hallan una relación mutua, se produce una integración y tal vez una expansión de ambas. Como la historia personal (la novela familiar), la Historia tiene también cabida en el espacio-tiempo y un sentido de finalidad. El aspecto teleológico lleva a establecer relaciones de filiación entre los acontecimientos históricos, los familiares y los poéticos. La imagen enlaza perfectamente con la tradición antiiconoclasta católica, a partir de la oposición católico/protestante pueden derivarse, tal vez weberianamente, formas de escritura, de vida.

Para abordar la complejidad de procedimientos presentes en los poemas de estos autores en clave de sencillez e inmediatez, intenté definir la cualidad que podía definirlos a la vez que señalar sus matices distintivos, a través de los que ofrecía la palabra sutileza, como figura explicativa¹¹ de un modo de significar asociado a lo *reticente* y lo *alusivo no enigmático* verificables en todos los niveles constitutivos de los textos -fónico, gramatical, semántico, sintáctico, léxico- y en las relaciones entre totalidad y fragmentación a partir de las que se establecen formas de disposición espacial, ritmos, selecciones estróficas y métricas, extensión de los poemas, etc. En todas estas instancias la tendencia a lo convergente caracteriza las muy distintas realizaciones. Esta idea de convergencia no remite a una afirmación generalizadora referida a la unidad inherente a una forma artística lograda ni tampoco a la oposición entre obra cerrada y obra abierta, ya que ninguna de las dos categorías definiría cabalmente el carácter de estos textos. Se trata más bien de señalar lo convergente en tanto manifestación de una persistente concepción del estatuto de la poesía en tanto religación.

Revisar el panorama literario cultural en que se producen las poéticas de los autores cubanos tiene importancia por el mismo motivo de este impulso unitivo que los empareja y por la forma con que cada uno de ellos lo condensa en su poética. García Marruz, Vitier y Diego emergen a partir de los años cuarenta en el campo cultural cubano. Comenzaron reuniéndose en la casa de las hermanas Marruz, junto con otros amigos y compusieron una revista llamada *Clavileño*. Posteriormente van a ponerse en contacto con Lezama Lima, unos diez años mayor que ellos, quien ya había iniciado tanto su obra personal como confiado en la posibilidades que podían ofrecer las

revistas, por escasa que fuese su circulación o tirada.

Respecto del período de *Orígenes*, “de preparación”, podemos hablar de una especie de endogamización que lleva a la revisión / reinterpretación del pasado cultural, y simultáneamente a una apertura hacia el exterior (las traducciones no son un factor menor en la revista, los artículos referidos a autores europeos o norteamericanos), la mirada a otros países de América Latina: según declaración de los propios protagonistas, “las dos principales fuentes editoriales para Cuba en los años cuarenta fueron sin duda México y Argentina.” La revista *Sur* familiarizó al grupo con los escritores y novelistas argentinos¹². En 1944 Fina García Marruz escribe un trabajo sobre Silvina Ocampo en *Orígenes*, y Vitier, en los años siguientes, el primer trabajo que se escribió en Cuba sobre Borges y sobre *Las ratas* de José Bianco; a lo que se suma los aportes que se producen a partir de la presencia de Virgilio Piñera en Argentina. Otro hecho importante es la llegada de escritores y artistas españoles exiliados a causa de la Guerra Civil: María Zambrano¹³ y Juan Ramón Jiménez son fundamentales. Para el grupo estudiado y para Vitier en particular, la presencia de Juan Ramón Jiménez es determinante en el sentido de la aparición de una referencia que no hallaban en las producciones poéticas de autores nacionales como Mariano Brull, Eugenio Florit o Emilio Ballagas, así afirma Vitier: “Por eso algunos de los más jóvenes, por estos años, animados de un oscuro instinto, nos dirigimos directamente a ese venero juanramoniano que entonces algunos podían juzgar como un retraso formativo, como algo que se situaba en el antes”¹⁴ (ese marcado “retraso” está obviamente haciendo referencia a la relación Juan Ramón Jiménez / Vanguardia). Juan Ramón Jiménez, además de alentar una antología denominada *La poesía cubana* en 1936, leyó y prologó el texto de Vitier, publicado en 1938, *Luz ya sueño*. Allí, en la última estrofa del poema “Los pinos” aparecen, sucintamente, tres elementos que son centros irradiantes de significaciones en la poesía de Vitier, pero también, constituyen, por esa misma posibilidad, una base de sustentación para un pensar poético¹⁵. La casa, la encarnación y la memoria no sólo retornan en los poemas sino que también se tornan categorías explicativas, en un pensar poético que anima los ensayos.

Enfrente del dios los pinos,
dios de mi *casa*,
dándole *carne* a su sueño
y honda *memoria* a la cara.

(“Los pinos”)¹⁶ (subrayados míos)

Nacidos en la década de 1920, estos poetas son demasiado jóvenes para participar de la vanguardia, y habiendo comenzado tempranamente sus carreras artísticas -Vitier y Diego son casi adolescentes cuando publican sus

primeros poemas- asientan y profundizan su educación en, como dijera Lezama, “un país frustrado en lo esencial político”, mediante una actividad menos exterior o exteriorizada que circunscripta y hacia adentro. Cuando adviene la Revolución Cubana, la toma de posición frente al “hecho” es para ellos un asunto insoslayable. El cuestionamiento de la autonomía artística y las polémicas de diverso grado y tono que tuvieron lugar en el marco de la relación arte / política, los llevó a una reflexión que mantuvo convicciones básicas y que fue trazando vinculaciones con los nuevos hechos insertándolos en una teleología trascendente e histórica. La cuasi identificación entre historia e historia de la salvación permite diversas relaciones entre ambas: identificación, figurabilización, interremisión de términos, etc. El trabajo de estos poetas supone una continuada tarea de incorporación de lecturas y formas culturales tradicionales y modernas, que tuvo como efecto la conciencia de las variabilidades constructivas, de la excelencia de los textos, de la conformación de clisés, de las formas de achatamiento del discurso poético y del lugar de la poesía, que en este caso adscribe a una idea de totalidad a su vez no remisible a la de totalidad orgánica ni tampoco a vertientes como el misticismo ni el esteticismo, para señalar posibles absolutos. La forma testimoniante y aquellos elementos vinculados con la sociedad que conectan al cristianismo con el socialismo se conjugan en la expresión poética. La idea de testificar, el concepto de martirologio, el compromiso con los pobres, el rechazo a la injusticia, etc. se diferencian asimismo de la retórica de la poesía social. No pocos poemas o aun poemarios evidencian la atención a hechos, personajes históricos y situaciones sociales. Si la patria en diversas formas entre las que no es menos importante la vinculada con el espacio doméstico, íntimo, habitual y entrañable, es constante presencia, la misma sensibilidad o sentimiento que suscita todo lo que ella implica -sus habitantes, su naturaleza e historia, con los inherentes dolores y alegrías- se proyecta, en un movimiento ecuménico, católico, sobre el mundo. La poesía, en esta visión integradora y total, abarca desde algún incidente o pormenor cotidiano hasta la dimensión épica, que pueden enlazarse en el anonimato del héroe y en las imágenes que engrandecen a los seres sencillos, casi inadvertidos, como se ve en el poemario *De los humildes y los héroes*¹⁷ de Fina García Marruz

La dimensión religiosa amplía y favorece a un tiempo dos posibilidades: una tradición escrituraria de veinte siglos en la que ubicarse (asumiendo contradicciones y conflictos, así por ejemplo Eliseo Diego cuando afirma que tiene a San Francisco, a San Agustín pero también a Judas) tomando libremente sus producciones, sin embargo con una libertad coordinada por valores que caracterizan a la propia corriente religiosa, entre ellos el mandamiento del amor, para nombrar un elemento primordial. Los personajes de la larga historia son múltiples y en los poemas pueden conectarse a partir de alguna semejanza para proyectarse y amplificarse hasta desembocar en

una reflexión de vastos alcances. En el poema de Fina García Marruz “Teresa y Teresita”, el mismo nombre sirve para un cotejo entre Santa Teresa de Avila y Santa Teresita de Francia, lo puntual de un acto o una cualidad en la comparación va adquiriendo cada vez mayores implicaciones:

...Teresa espantando a los demonios y Teresita haciendo sonreír a los ángeles, la Fuerte sostenida por todas las apariciones y la débil rehuyendo de toda visión.

Para que aprendiéramos de la una y de la otra, y el arco se complete con la lira y toda enemistad de lo alto y lo bajo concierte el acorde del órgano...¹⁸

En todos los niveles compositivos de los textos y en la misma reflexión sobre el acto poético el discurso religioso provee formas retóricas y componentes narrativos, y, además, logra el efecto de comunicabilidad que busca la poesía testimoniante al desatar una reflexión, al contemplar minuciosamente tratando de apresar en los detalles la dimensión trascendente de un acto a partir de un hecho conocido al que se alude y se ilumina poéticamente. El poemario *Visitaciones*¹⁹, de Fina García Marruz contiene no pocos poemas en que esto se hace palpable en la temática tratada, así por ejemplo, “Al buen ladrón” (en la IV parte de “Anima Viva”):

Cuando dudó Dios mismo, tú creíste.
Los discípulos se habían ido lejos
por el temor dispersos. Tú pediste
oh Dios, vete un hombre, en un reflejo.

Querías darnos aún el poder darte
algo a Ti mismo, pero nadie había
en torno. Ah, cómo la piedad misma te hería
de las mujeres. Vieron al alzarle

tan sólo a un hombre desdichado, a un triste.
Tú sólo viste a Dios en las heridas.
Y qué audacia de fe la que tuviste

al pedir y al pedirle nada menos
que a las clavadas manos impedidas,
la memoria, la sal, la Vida, el Reino.

El soneto apela y supone el conocimiento de la historia evangélica del Buen Ladrón y de los momentos finales de la crucifixión de Cristo (“dudó Dios mismo”). La escena, sucintamente presentada, mediante alusiones y elisiones, incorpora cierta narratividad nombrando apenas al resto de los personajes (apóstoles, mujeres, soldados) para destacar y encomiar el acto del ladrón: una súbita conversión, un reconocimiento, un deseo postrero de

salvación, una inmedible esperanza. En el mismo libro encontramos otros poemas claramente referidos a episodios bíblicos que pueden asumir la forma clásica del soneto, versos breves ("La Anunciación"), extensos versos libres y también la forma del versículo. En "El salmista principal" aparece una suerte de expansión y explicitación de algunas referencias que en el poema enlazan figuráticamente episodios bíblicos: el poema termina con unas notas, la primera menciona a Paul Claudel (*Reflexions sur la poesie*, es decir, se establece la relación con el poeta francés en cuanto a la utilización y sentido de ciertas formas poéticas: versículo y yambo), y la segunda repone algunos versículos del *Salmo 50*, en ambos casos ofrece la posibilidad de visualizar una filiación y conjuntamente los modos en que el poema toma, elabora, modifica y condensa en las imágenes tales elementos que sugieren así su cualidad de *motivos* capaces de impulsar la creación. No todos los motivos que se presentan en los poemas son de este tipo. Aparejados, mostrando la igual cualidad de suscitar la expresión poética, el punto de partida puede ser un hecho cotidiano, la familia, los amigos cercanos ("A unos dibujos que hizo Cleve a mis versos", "Berta cuela el café" (de "Visitaciones" y "Azules", respectivamente), una figura a quien se recuerda o encomia ("Homenaje a Keats", "En la muerte de Martín Lutero King", "Al Presidente Ho Chi Min"; "Juan Ramón"), un lugar (El Zócalo mexicano, París, Avila), un cuadro, una estatua, canciones o actores (*Créditos de Charlot, Los Rembrandt del Hermitage*). Los poemas dan cuenta de una aguda y delicada observación de un objeto, un episodio, un detalle sobre todo, y vale la pena repetirlo, que, halla en esta mirada su posibilidad de significar profundamente al trasmutarse en poesía. Más todavía, en esta disposición religadora y unitiva hasta un libro de física o una gramática se convierten en materia poetizable: "Física Elemental", "Nociones elementales y algunas elegías". En algunos casos un tono de ironía y juego se deja ver en los poemas, mostrando justamente la doble faz de lo que se lee e interpreta haciéndose entonces saber poético. En las siguientes palabras de Fina, no sólo se aprecia el peculiar trabajo que desarrolla en el texto al que se refiere, sino que también puede leerse como una definición de su escritura poética:

Asomada a las articulaciones de la palabra, me han sorprendido sus vinculaciones con la vida, y cómo basta conjugar el verbo "ser" o "estar" para *sorprenderles* los gozos y las melancolías, sus indiscreciones de niño que dice la verdad en medio de las formalidades de la visita. Agradezco a estar frasecillas el haberme mostrado la *conexión que pueden tener entre sí todas las cosas*, aun las más distantes, sin excepción alguna, la conexión de las frases comunes de una conversación habitual con algunas dolorosas o regocijadas verdades solitarias del hombre. (Prólogo a *Nociones elementales...* en *Habana del Centro*, p. 279) Los subrayados son míos.

La relación entre lo íntimo, cercano y familiar con los grandes interrogantes existenciales hacen que simultáneamente lo primero adquiera una dimensión que soslaya lo trivial o pasajero y lo segundo quede despojado de abstracciones o generalizaciones vacuas. El acercamiento de la experiencia, la apelación a un fondo común, carnal y conocido, intensifican el efecto de actualidad y presencia al mismo tiempo que, con igual nitidez muestran la irrecuperabilidad de lo perdido definitivamente. Así, la utopía de pasado, la infancia como estado paradisíaco perdido es un tópico de la poesía de Eliseo Diego, un espacio y un tiempo fijados por la poesía, inicio además del largo camino que a partir de esa salida, se expande en ciudades y países, encontrando, con igual precisión, los nombres justos, fundados en ese inicial trayecto:

...Y nombraré las cosas, tan despacio
que cuando pierda el Paraíso de mi calle
y mis olvidos me la vuelvan sueño,
pueda llamarles de pronto con el alba.
("Voy a nombrar las cosas")²⁰

Vitier habla de la entrada de Cuba en la historia universal a partir del año '59, nuevamente vemos el movimiento de inserción de un hecho en algo mayor, "la historia universal", fruto de una expectativa y una preparación. Pero a su vez, eso resignifica el pasado. Martí aparece como una figura crística que inicia la historia, pero su muerte la interrumpe, los años de frustración, de oscuridad conllevan una especie de germen que florecería con la Revolución. Esta es entonces otro de los términos abarcativos, de los absolutos que inciden directamente sobre la poesía de estos autores. Identificada con la Redención, la Revolución es encuentro, identidad, verdad.

Del 6 de enero de 1959 es el extenso poema "El rostro" de Cintio Vitier, el rostro es algo que se busca incesantemente y que no llega a aprehenderse; el rostro de Cristo (imagen de fuerte peso en la tradición religiosa y artística), parece palpar en las enumeraciones que va haciendo hasta que:

.....
El rostro vivo, mortal y eterno de mi patria está en el rostro de estos
hombres humildes que han venido a libertarnos.

Yo los miro como quien bebe y come lo único que puede saciarlo. Yo
los miro para llenar mi alma de verdad. Porque ellos son la verdad.

Porque en estos campesinos, y no en ningún libro ni poema ni paisaje
ni conciencia ni memoria, se verifica la sustancia de la patria como
en el día de su resurrección". (De *Escrito y Cantado*)

La revolución aparece entonces asociada a la idea de cumplimiento de un plan divino, justicia, y triunfo evangélico: “Bienaventurados los pobres”. El tema de la pobreza constituye todo un tópico. La austeridad, derivada del martiano desdén por el lujo, y el rechazo a las grandes palabras huecas, inclinaron a estos poetas a una expresión “sencilla” si entendemos el término como la “difícil sencillez” que dijo Darío respecto de Martí. La diferenciación de Lezama Lima entre lo complejo y lo complicado, privilegiando la autenticidad del primero por sobre la hipocresía de lo segundo completaría el acercamiento a un término condensador de la experiencia poético-vital de los autores: la *pobreza*, entendida como virtud, asociada a prescindencia de bienes materiales en favor de los espirituales, y otras actitudes derivadas²¹. Los cubanos hicieron uso repetido de los versos martianos “Con los pobres de la tierra/ quiero yo mi suerte echar ...” sin embargo el otro centro importante y que provee una continuidad y un proceso mayor en el que queda el martiano implicado es el de la pobreza evangélica. La palabra desata una cantidad enorme de significaciones potenciales y potenciables, por ejemplo, según se la combina, la “dama” (*Dama Pobreza* de Cintio Vitier) o el título de la novela *De Peña Pobre*²².

En consonancia también “el encuentro con Vallejo... revelaba el tuétano vital de la propia problemática, hacía comprender al poeta que las dimensiones del dolor auténtico abarcaban la totalidad de su ser: vida, escritura, pasado, experiencias”, como señala Enrique Saíenz en *La obra poética de Cintio Vitier*²³ quien también destaca otra presencia fundamental que es la de Rimbaud, en cuanto a “su percepción hondamente dolorosa de la realidad y la jubilosa avidez de lo otro, esa insaciable necesidad de transformar, signo de una desarmonía desgarradora” (idem, p. 165). La fidelidad a la vida en tanto continuidad y trascendencia conlleva el gesto consecuente del rechazo a las formas del escepticismo o, en una formulación más extrema, de nihilismo como también, reparos al exceso de racionalidad y “pureza” (despojamiento de lo vital, cambiante, en busca de lo esencial) de las concepciones valerianas. Del mismo modo, y tal vez en una constelación donde se encuentren de algún modo asociadas estas actitudes, la intuición y presencia de una finalidad, la idea de obediencia como aceptación de un orden -divino, no de un destino o una predestinación- deshacen el anclaje en el hastío y desechan la trivialidad. La poesía incluye la alegría y el dolor, el humor y la pena, pero siempre es algo serio, si entendemos por tal no el gesto grave y formal sino lo que tiene que ver con el respeto, la dignidad y los alcances inherentes a la palabra poética.

Las analogías, genealogías y correspondencias de los poemas, la tradición religiosa cumpliendo un rol tan significativo permiten establecer una vinculación con la *concepción figural* de que habla Erich Auerbach en *Mímesis*:

para la mencionada concepción, un episodio que haya tenido lugar sobre la tierra, sin perjuicio de su fuerza real concreta “aquí y ahora”, no sólo se implica a sí mismo, sino también a otro, al que anuncia o repite corroborándolo. La conexión entre episodios no es imputada a una evolución temporal o causal sino que se considera como la unidad²⁴ dentro del plan divino.

De manera que el afán integrativo lleva a explorar la “figura” en la poiesis. Así la *figura* crística encarna en el Che Guevara, al que los tres autores le dedican poemas. Fina García Marruz escribe un “Responso” (en *Visitaciones*) donde esto es manifiesto: se inicia con una cita del evangelio de San Mateo y en líneas de prosa rítmica, sumamente sobrias, trama una red intertextual envolvente, totalizadora, como por ejemplo en estos versos:

Te recordé, sermón nuestro de la montaña, piedra de fundación, acta de Montecristi, (referencia al Evangelio y a Martí)

donde la respuesta al enemigo brutal, (cita de los versos martianos) no fue el odio que nos hace semejantes a él sino el amor.

Las comparaciones sirven también como forma de eludir retóricas huecas “torrentes de palabras y torrentes de versos lloverán ahora sobre el héroe”/ “De un soplo de humo irónico de su tabaco aspirado, confidente de campo, borraba todas las consignas de la poesía comprometida”; de insertar posturas críticas “poner en su cabeza/ el rótulo de una causa que no era aquella por la que estaba muriendo en el madero”.

Y también, en el movimiento circundante incorporar al propio yo en el juego de impersonalidad, segunda persona, primera, donde las instancias se involucran mutuamente:

Te guardaba rencor por no poder seguirte, por no abrazar tu causa, que era la más segura, puesto que era la causa de los más desdichados.

El ungüento derramado a Sus pies era el que había que dar a los pobres, no otro.

Una cosa o la otra, no las dos a un tiempo ...”²⁵

La puesta en juego en la construcción poemática de la figuralidad permite una aproximación al complejo problema autonomía / heteronomía artística. Capaz de tender el puente entre hechos e imágenes, la historia se corresponde con la poética y así las “vísperas” y la redención se condensan en un extenso poema de Diego llamado “Pequeña Historia de Cuba”, que se inicia con la llegada de Colón y un persistente *leit motiv* lo recorre enteramente: la posesión del oro, de esto depende la felicidad o la infelicidad, la colonia y la república dictatorial se caracterizan por la presencia del oro, hasta que “nos cansamos”

“Porque no nos importa, porque es un sucio becerro y no nos da la gana”

(se ve claramente la alusión bíblica -el becerro de oro- y el significante por ausencia en este caso es la pobreza -opuesta a la falsa riqueza del oro- como estado de felicidad, “en amistad la tierra con el mar, tierra naciente/ de transparencia en transparencia iluminada”²⁶). La metáfora de la luz ya presente en Lezama, es una constante en estos poetas con una fuerte connotación unificadora: la luminosidad de la isla, la transparencia de la luz, “la avalancha de la luz”, “soleado todo”, etc. recorren los poemas donde armoniosamente el mar, la tierra y el aire encuentran su punto de unión, la mostración de sus matices y producen formas -de escritura, de vida- incidiendo directamente sobre la casa (ámbito privilegiado) y sus habitantes: biombos, velos, cristales, vitrales, etc. La luz penetrando todos los rincones ilumina las pequeñas cosas trasvasadas a proporciones eminentes, en lo que es posible ver lo *epifánico* obrando en la composición del texto. En un poema de Diego como “En el medio mismo del día”, la presencia de la luz y del padre aparecen con una grandiosidad afirmada también en la composición estrófica y métrica presentando ambos elementos como bajo un cristal de aumento, proyectados se diría expresionistamente, en toda su majestad, del mismo modo que desde el título se anticipa el carácter celebratorio y de proporciones clásicas en “Oda a la joven luz.”

El tema de lo ausente (como no estar, como no poder estar ya, como nunca estuvo, etc., ese *horror vacui* que el barroco lezamiano combatía) es susceptible de crear las condiciones para su reversión y “llenado”, no a través de la proliferación barroca, sino mediante otras retóricas, distintas imágenes, metaforizaciones del “lleno” correlativas a la del “vacío”, a su vez con las de “voz” y “silencio”²⁷, en forma de paralelismo inverso los atributos del silencio y del sonido se cruzan en los poemas dando cuenta de la inscripción del silencio en las palabras: esta construcción se vale de múltiples procedimientos retóricos (alusión / elisión / proliferación, etc.) sin embargo es importante retener esa relación básica a fin de dar significación al conteo de dichos procedimientos. Del mismo modo el cruzamiento hasta acercarse a formas oximorónicas de categorías correspondientes al plano de la realidad y de la introspección o reflexión, da lugar a complejas imágenes conformadas según esa básica intersección. Las formas de totalización operan con y sobre el lenguaje intentando la permanencia más allá de la muerte y el tiempo, no en el sentido de una “inmortalidad poética” sino en cuanto apresamiento existencial de la vida desde la carencia constitutiva. El tiempo, esencial en esta concepción, aparece en forma de permanencia, duración, repetición y también memoria fantasmática, producción de escenas que integran el proceso denominado por Vitier “lo poemático”, donde la imagen y el verbo entran en colisión / armonía para formar el poema.

Otra de las metáforas utilizadas por Vitier para dar cuenta de las formas relacionales convergentes y unitivas es “nupcias”, como se titula uno de sus poemarios inserto en la serie teleológica. Podríamos hablar de constelaciones en el sentido de figuras construidas sobre una enorme diseminación de elementos, que no se definen como caóticos, en tanto, por más que se produzca un acopio de elementos diversos, se suscitan armonizaciones, o procedimientos de redondeo o formación del conjunto y razón del mismo que disuelve la disparidad.

Lo fugaz y lo persistente hallan también su modo de enlace por una parte en la esencialización de la fugacidad como constitutiva del hombre y por lo tanto persistente y también con el mismo procedimiento unificador capaz de asociar espacios y tiempos, en este caso, dos: silencio y poesía:

El silencio que era un parque
donde nació mi poesía
hoy es retumbo de algarabía
de la ciudad, y es el mismo silencio.
(C.V., “Coplas libres en la nueva casa”)

Espacialmente se observan una serie de simetrías cruzadas que mientan los opuestos y los equilibran. Las predicaciones referidas al silencio abarcan casi toda la copla y en contraste de la variedad se sintetizan al final en el adjetivo “mismo” que conlleva, obviamente, la idea de “otro” del mismo modo que “silencio”/“retumbo, algarabía”.

Puede aparecer el silencio también en otro tipo de oposición, se diría disimétrica “oquedad / bienaventuranza” (“Palabras para el otoño” de F. G. Marruz). El poema de tono reflexivo va relevando todos los elementos bajo la mirada melancólica del otoño asociado a la pregunta por la caducidad, entre los elementos destacados reaparece la luz, y también el silencio, se habla de la transmutación de las voces en silencio a las formas de convivencia y anomia, ausencia y muerte, sólo contrapesadas por la idea de un silencio que recibe “al hijo pródigo”.

En la sucesividad de los textos de Vitier, iniciados con *Vísperas*, cabe destacar el título del siguiente libro por la importancia que tiene la palabra en las relaciones entre, podría decirse, las *series* que se integran en esta concepción poética. *Testimonios* reúne poemas escritos entre 1953 y 1968, es decir, la culminación de las vísperas y el desarrollo de la entrada en la historia, para seguir sus términos. El poeta como testigo, como quien da testimonio, forma de mediar entre el acontecimiento y el receptor, doble confianza, por parte de este, en lo que ha visto y en su certeza y capacidad de transmitir el mensaje. En *Texto, testimonio y Narración*, Paul Ricoeur estudia el testimonio en un sentido que vincula el testimonio con “una filosofía que no encuentra ni en el ejemplo ni en el símbolo la densidad” de la idea del absoluto. La etimología griega de la palabra (mártir) adoptada por

el cristianismo, así como la interpretación de Aristóteles que señala Ricoeur llevan a caracterizar al testigo desde su instancia en la argumentación hasta su corporeidad misma: “Cuando la prueba de la convicción llega a ser el precio de la vida, el testigo cambia de nombre: se llama mártir”²⁸. Si volvemos a la concepción figural de la historia y al trazado de paradigmas, encontramos en Martí la condensación de testimoniante y mártir.

De allí en más sucesivas interpretaciones de sus escritos resignifican continuamente su figura manteniendo ese carácter de “mina sin acabamiento” (Vitier), y, podría agregarse otro aspecto que considera Ricoeur, el carácter profético del testimonio. La tensión respecto del futuro enlaza a su vez con elementos provenientes del catolicismo como “poesía de la resurrección” en Lezama o la compartida idea de estos poetas de “poesía como salvación” siempre entendida en tanto totalización, unión y dimensión ética. La futuridad también interviene como tratamiento temporal donde los enlaces buscados intentan la comunión del presente pasado y futuro, cifrada tal vez en la idea de crear una “tradición por futuridad”, dicha por Lezama. Interviene entonces la memoria, elemento de principal importancia, evidente en Diego en cuanto a la construcción del mito de la infancia o la vuelta al pasado en el espacio-tiempo que le proveen “los pequeños pueblos” de provincias. Dice al respecto Gadamer:

Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos “espíritu”. Mnemósine, la musa de la memoria, la musa de la apropiación por el recuerdo, que es quien dispone aquí, es a la vez la musa de la libertad espiritual. La memoria y el recuerdo, que recibe en sí el arte del pasado y la tradición de nuestro arte, expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes²⁹.

Gadamer se refiere a la Memoria como musa, Vitier, en *Mnémosyne*, a ella como madre de las nueve musas, quienes por su “trabajo indestructible” pueden convertir, dice Vitier, “los hechos sucesivos en número poético”.

Hay una serie de operaciones retóricas “simuladas” en la sencillez de una descripción o la narración de un hecho intrascendente. Podría decirse que en estos poetas se observa la coexistencia de formas un tanto más enfáticas junto con otras extremadamente despojadas. La variedad lleva a su vez a indagar qué relación se establece entre esos disímiles poemas, entre sí y con las concepciones totalizadoras que los animan. Dos instancias, dos formas de manifestación de la palabra, dos formas de recepción aparecen en el siguiente poema de Vitier:

LA PALABRA

Entonces afluían las palabras
del hechizo de las cosas, o saltaban
en un oscuro borbotón como de sangre,
o sus hogueras ávidas mordían
las manos que querían atraparlas,
o cruzaban como aves o venados
en el fulgor del sol, entre los bosques.

Ahora, cuando llega una palabra
-sola, inmensa, única, perdida,
mensajera que ha logrado atravesar
las más vastas y desnudas extensiones-
es preciso recibirla regiamente,
abrir las puertas, encender las lámparas,
y quedar en silencio hasta que ella,
incapaz de mentirnos, se ha dormido,
y otra vez se confunde con las rocas.

(De *Testimonios*)

La dualidad se marca en dos adverbios temporales al inicio de cada estrofa. Se señalan dos estados de la palabra, el primero -pasado- se caracteriza por la fluencia de las palabras en armónica relación con las cosas. La alusión al poder mágico refuerza la idea de unidad en "hechizo de las cosas". Siguiendo la misma línea las palabras saltan, muerden, discurren por la Naturaleza, no se dejan apresar. La idea de un primordial lenguaje poético anima esta división de instancias. Se corta la estrofa y el espacio blanco que la separa de la siguiente indica un cambio, una ruptura de esa unión -que podría leerse como una utopía de pasado- perdida. Sin embargo "las manos que querían atraparlas" funcionan como un elemento discordante en el concierto, una anticipación del corte, tal vez, o mejor una inexorabilidad que confirmaría ese pasado como Edad de Oro o espacio anterior a la caída. En el ahora, la fluencia ha cesado y también el torrente conjunto. La aparición es dificultosa. En lugar de apresar el torrente (discurso) ejerciendo una fuerza que detenga la corriente, se trata de hacer espacio, dar cabida, concretar el anhelo de la espera. Lo que en el antes era movimiento, fuerza y surtidor, es ahora suspensión. Sucede a la llegada el silencio, que es en este caso suspensión del discurso y por tanto imposibilidad de dar alojamiento a la palabra, la cual a su vez, se sumerge en el silencio que dice la verdad sobre el discurso, e imposibilitada de despertar, de ser despertada, duerme y se opaca. Su materia se vuelve impenetrable, como la de las rocas.

En una interpretación ontogenética, podría pensarse en la conformación de la propia palabra poética de Vitier, en la historia de su relación con ella, mientras que en tanto recuento de la especie, filogenéticamente, la palabra despliega su llegar a ser lo que es, opacidad, distancia de las cosas y los seres, distante de su ser concebida como transparente revelación de la cosa. “Incapaz de mentirnos”, dice con el silencio su propia condición. No nos miente y por eso habla de ese ideal perdido, imaginariamente perdido - “cuando decir la palabra sol era el sol” según Borges- y al mismo tiempo de su verdadera naturaleza.

La tensión entre palabra autónoma y anclaje en un territorio (que es tanto aquel que podría definirse con la conocida expresión de Pico de la Mirandolla: “*Humanus sum et nihil humanum aliena est*”, como el territorio nacional trasmutado en entidad simbólica: la Patria)³⁰ supone una inmersión en la historia y revierte en la construcción de imágenes que pueden ser interpretadas a la luz de la concepción figural de Auerbach como realización de un vasto plan en el que esos sucesos alcanzan una unidad según relaciones de complementariedad y finalidad (un hecho que viene a colmar a otro sean estos del mismo orden o no), de homologación de términos (Revolución/ Redención), o la presencia de figuras crísticas como verdaderos manantiales de significaciones potenciadas que actúan retroactiva y prospectivamente con el caso paradigmático de José Martí.

El procesamiento de categorías propias del campo religioso en lo poético hace que Vitier defienda la obediencia en tanto aceptación de las cosas y de un orden -cósmico- de la condición humana. No será entonces el gesto rebelde del hastiado ni la angustia existencial lo que anima la escritura, sino el impulso de comprenderlo. El orden no se confunde con un destino prefijado e inmutable, la realidad, como lo poemático, es el campo de batalla sobre el que se opera, es modificable, la poesía tiene sentido en tanto obra, opera, hace, es póiesis. La redención es posible por la intervención en la historia (Cristo), la salvación por lo mismo. Del igual modo se incorpora la categoría de piedad, en tanto vinculada con una razón que no será, justamente por la relación con el otro término, el elemento prevalente o determinante. Nos indica además que esta poética en su notoria dimensión cognitiva y espiritualista por una parte no soslaya ni reniega la razón y por otra rechaza el irracionalismo o los cuestionamientos a la razón en favor del predominio de lo instintivo, inconsciente, etc.

Si tuviera que delinearse una figura de poeta afín a estas concepciones, no sería seguramente la del artesano que aplica técnicas de construcción sobre un material dado, por más valioso y bello que fuera el objeto resultante, ni tampoco la del exaltado subjetivismo del poeta que como Dios se siente capaz de crear, sino la del testigo. No significa esto que se adscriba la poesía de los origenistas a la denominada poesía testimonial de sesgo social, sino, el sentido religioso del término, que es el de mártir. El testigo

no es un observador que informa sino el que se entrega al sacrificio para anunciar, para *enunciar*, podríamos decir agregando a lo que Paul Ricoeur llama “carácter kerigmático del testimonio”, definiendo así el tipo de práctica que caracteriza a estos particulares testigos. A partir de esta experiencia surge la irreductibilidad del poema, rasgo que afirma el lugar del *polemos*: el lenguaje concebido como medio y fin simultáneamente en tanto es por él y *en* él que es posible penetrar la realidad, ser testigo de ella, habitarla, decirla. La poesía posee entonces una función cognitiva que la sitúa como lugar privilegiado del saber, por sobre los demás, en tanto los subsume y los trama, ya que por su capacidad totalizadora se opone a parcializaciones de saberes, a la primacía de una u otra facultad -razón, sentimiento, imaginación- para conjugarlas a todas en el movimiento envolvente que abarca al sujeto y a su territorio expandido hasta tocar los límites de ambas instancias: fin del sujeto, totalidad del tiempo, como en este poema de Eliseo Diego:

COMIENZA UN LUNES

La eternidad por fin comienza un lunes
y el día siguiente apenas tiene nombre
y el otro es el oscuro, el abolido.
Y en él se apagan todos los murmullos
y aquel rostro que amábamos se esfuma
y en vano es ya la espera, nadie viene.
La eternidad ignora las costumbres,
le da lo mismo rojo que azul tierno,
se inclina al gris, al humo, a la ceniza.
Nombre y fecha tú grabas en un mármol,
los roza displicente con el hombre
ni un montoncillo de amargura deja.
Y sin embargo, ves, me aferro al lunes
y al día siguiente doy el nombre tuyo
y con la punta del cigarro escribo
en plena oscuridad: aquí he vivido.

(De *Cuatro de oros*).

A la irreductibilidad del fenómeno poético se corresponde el efecto de irreversibilidad propuesto por el poema. Vitier habla de la conmoción suscitada por el poema, experiencia que se define como punto de no retorno, lo que por otro lado se hace visible en sus apreciaciones sobre el devenir de la poesía, es decir un hacerse cargo del efecto de lectura provisto en el poeta por lecturas de otros poemas. El impacto de esos poemas otros puede concebirse

como una las tensiones actuantes en el campo de fuerzas de “lo poemático”. Los efectos, obviamente, son disímiles, pero producen una modificación insoslayable. Al mismo tiempo la construcción del hecho irreversible e irreductible implica un apartamiento de la zona de influencias, un colocarse en el horizonte utópico de la máxima intemperie para producirlo: la aridez en Vitier, la infancia perdida en Diego, la delicada atención en Marruz.

La idea de un pensamiento implícito en el poeta junto con la de irreductibilidad del poema descarta glosa o la explicitación. Esto permite además inferir una concepción de la crítica literaria. No entendida como complemento del texto literario, la crítica -que los origenistas han practicado extensamente- da cuenta justamente de la incorporación -y también conformación- de la tradición, de una actividad de lectura interpretativa que no coloca al texto poético en relación subsidiaria respecto de la crítica, pero tampoco a ésta respecto del primero. No es una independencia del discurso crítico lo que se postula, sino su carácter *dialógico*. Este se verifica también en el empleo de imágenes en los ensayos, imágenes que son puestas en escena y al mismo tiempo sometidas a interpretación.

Al hablar de “conformación” de la tradición he tenido en cuenta la labor cultural desarrollada por los origenistas en el sentido de la construcción de una literatura nacional que trasciende lo que podría ser una historización de la literatura para estructurarse según un orden de adquisiciones que afianzan lo nacional. A esta tarea se suma la de la construcción del propio linaje -Martí, Lezama, Vallejo, Juan Ramón Jiménez- en la que interviene también el procesamiento de otras tradiciones literarias y el delineamiento de fervores y rechazos, así por ejemplo la colocación de los origenistas respecto de las vanguardias históricas y su valoración de “grandes maestros ajenos a los ismos europeos”³¹. Y además, y en lugar no poco importante, la tarea de traducción. El libro de Eliseo Diego, *Conversación con los difuntos* muestra el carácter dialógico que señalaba para la crítica, que en este caso particular se juega mediante el acto de la traducción: “una buena traducción, me parece, no puede aspirar a más que a evocar una sensación similar a la del original en la nueva materia idiomática donde ha encarnado”³² Diego destaca la de semejanza -no identidad- que hace posible el proceso traslativo y destaca la diferencia del material y por ende de su distinta resistencia.

En este escueto recorrido por algunos de los textos de Marruz, Diego y Vitier, he intentado nombrar rasgos que los definen, y que en ellos se resuelven en zonas de confluencia (temas, imágenes, formas utilizadas, remisión a otros textos). Entre estos rasgos encontramos una transmutación poética del habla (de aquí las formas coloquiales, las expresiones condensadas, alguna palabra o expresión tomada como motivo generador que suscita el devenir del poema, según los casos puede adquirir diversos

tonos: desde la evocación, la nostalgia o el dolor hasta ciertas miradas irónicas). Asimismo, y sobre todo lo vemos en Fina, los versos, las letras de canciones y aun discursos alejados de la lengua poética, según este mismo procedimiento de extraer una frase y situarla en otro contexto, sirven a la construcción de poemas que aparecen como diálogos directos o no, con un poeta (Martí o Lezama Lima son ejemplos contundentes, pero no únicos, ni siquiera en cuanto a la lengua: las citas en inglés que sirven como epígrafe, pueden dar lugar luego a las modulaciones en castellano, lo que produce esa transmutación que da algo diferente al ser traspuesto a otro contexto). Este otro contexto es el espacio que se construye en cada poema, no pocas son las apelaciones a la tradición nacional, continental y universal, en el espacio poemático las diversas formas de apelación (cita directa o indirecta, nombres propios, lugares, hechos históricos, etc.) se entretejen según la percepción del poeta construyendo un entramado de palabras donde resuena lo referido en tanto evocado, llamado a ser presente por la voz del poeta. Tales apelaciones tienden también a dar cuenta de la importancia concedida al espesor histórico de la lengua, en las varias formas del castellano español y americano.

Otra de las recurrencias tiene que ver con la preocupación por el carácter del discurso poético en cuanto a su autonomía y su heteronomía: el valor adjudicado a la poesía en tanto forma de conocimiento, en la conciencia de la escritura, en la concreción de los poemas, en las explicitaciones en cuanto a lo que llamaríamos *ars poética* parecen ir en favor de la autonomía del discurso; simultáneamente, la continua atención al referente (sea la realidad circundante y cotidiana o los avatares de la historia y la sociedad) llevan a pensar en una concepción que no sólo se aleja de la poesía pura sino que por momentos parece acercarse a las formas de comunicabilidad inmediata de la poesía social. Las iniciales opciones de estos poetas dirimen la cuestión: la opción no va en favor de uno de los dos términos, el intento de hacer *presente* por la palabra poética como clave de un estar e interpretar el mundo y la vida, tiende a deshacerse de disyuntivas como forma y contenido, opacidad o transparencia, comunicabilidad o hermetismo al sostener la sustancialidad del lenguaje y la finalidad trascendente de la poesía valorada como modo privilegiado de aprehensión de la realidad posible. En consonancia con este valor la actitud no es deceptiva, pese al tono que pueden adoptar algunos poemas en cuanto a lo perdido o la fugacidad, hay en cambio una rigurosa elaboración de los sentimientos y de los aspectos trágicos de la existencia, elaboración que evita el sentimentalismo o la expresión grandilocuente: es en la levedad y gravedad de la composición que se equilibran y contrapesan los elementos.

Finalmente, en los siguientes fragmentos, libremente elegidos de entre tantos versos, se trata de mostrar algo así como tonalidades que hacen a lo distintivo en cada uno:

No llega nunca mi gesto
a la tierra del destino;
la vida acaba inconclusa,
quedan los sueños en vilo (Vitier, Canto llano XII)

quizás, quién sabe,
tal vez por fin en el balcón te inclines,
tan joven eres tú, tan joven,
y acaso a mí contigo
de regreso a tu edad a salvo lleves (Diego, "Vuelta a la ronda")

Será sencillo todo.
Huirá avergonzada
la apoteosis,

cuando el hombre
al fin
trinche la parca
escasez de dicha.

Bailará
-ha de bailar-
el pan. (Fina, "Baile de los panecitos")

NOTAS

- 1 Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, 1970, 2ª ed. pp. 501 y 472 respectivamente. Los poetas considerados en la "decimocuarta lección" titulada: "Ventura de Gaztelu, El reverso vacío y La visión poética de Baquero", son: Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera y Gastón Baquero.
- 2 Eliseo Diego (1921-1944). Fina García Marruz (1922), Cintio Vitier (1921). Ver obras en Bibliografía de los autores.
- 3 Cf. Vitier, *Cintio, Lo cubano...*, op. cit. y Revista *Orígenes*, Introducción, Volumen I, Madrid, Ediciones del Equilibrista, 1992.
- 4 Señala Antonio Fernández Ferrer en el prólogo a *La sed de lo perdido* (Antología de Eliseo Diego, Ediciones del Equilibrista, 1993, p. 18): "Lezama [José Lezama Lima], con sus devotos amigos y admiradores, propició la fundación de publicaciones entre las que se destaca *Orígenes* (La Habana, 1944-56), revista y editorial con significativo nombre que serviría posteriormente para designar al grupo de creadores que, aun dentro de su más irrenunciable heterogeneidad, estuvieron vinculados, de una u otra forma, con el autor de *Paradiso*. En este sentido, los manualistas e historiadores de la literatura suelen referirse al grupo "Orígenes" en el que la ya consagrada costumbre de la crítica encuadra, sin excesivas sutilezas diferenciadoras, junto a músicos (Julián Orbón, José Ardévol) o pintores (Mariano, René Portocarrero), a escritores como Virgilio Piñera (Cárdenas, 1912, La Habana, 1979), Angel Gaztelu

(Puente de la Reina, Navarra, 1914), Gastón Baquero (Banes, 1918), Eliseo Diego (La Habana, 1920), Cintio Vitier (Cayo Hueso, 1921) y Fina García Marruz (La Habana, 1923)”.

5 Vitier, Cintio, *Lo cubano...*, op. cit. p. 501.

6 En “Otros poemas”, en Eliseo Diego, *Obra poética*, La Habana, Ediciones Unión, Letras Cubanas, 2001.

7 Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 69 y 73.

8 En Cintio Vitier, *Poética*, Madrid, Giménez-Amáu Editor, 1973, p. 25.

9 En José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, Selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Letras Cubanas, 1991, p. 187.

10 Cintio Vitier, “Palabras en el Pen Club (Con motivo de la publicación de *Diez poetas cubanos* (Orígenes N° 19, otoño, 1948), incluido en *Para llegar a Orígenes* (La Habana, Letras Cubanas, 1994). En esa misma presentación Vitier alude a la situación nacional y a la actitud en consecuencia asumida por los poetas que eligen el apartamiento: “Porque si la poesía es siempre, en todo tiempo y lugar, un sigilosa búsqueda de experiencia esencial y por lo tanto traspasable a vida eterna, allí donde la realidad se escamotea en una inmensa farsa, el trabajo poético será necesariamente subterráneo...” op. cit., p. 15. En el último artículo de esta compilación “La aventura de Orígenes”, Vitier repasa los comienzos y trayectoria de la revista, evoca polémicas, adhesiones y rechazos. La mirada retrospectiva ilumina y traza un camino recorrido del que son episodios preliminares y convergentes las anteriores *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Clavileño* y *Nadie Parecía* – y divergentes las posteriores *Ciclón* y *Lunes de Revolución* –; en el primer sentido va también su famosa antología *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*; *La Gana*, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

11 Cf. Cella, Susana, “La sutileza”, en Noé Jitrik comp., *Las maravillas de lo real*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000, p. 189 y sigs.; también “La gravedad y la gracia en la poesía de Fina García Marruz”, en *Hispanic Poetry Review*, Vol. 2, núm. 1, Texas A&M University, College Station, EUA, p. 73 y sigs.

12 En *Para llegar a Orígenes* (La Habana, Letras Cubanas, 1994), con motivo del cincuentenario de la publicación, Cintio Vitier reúne una serie de textos entre ellos una nota suya hasta ese momento inédita sobre Eduardo Mallea “Por su *Historia de una pasión argentina*”.

13 En *Orígenes* Año V N° 20, 1948, María Zambrano publica “La Cuba secreta”, a propósito de *Diez poetas cubanos*, 1937-1947. Antología y notas de Cintio Vitier, Ediciones “Orígenes”, La Habana, 1948. Afirma allí: “Es en Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith y Fina García Marruz donde de modo en cada uno diferente, vemos a la poesía cumplir una función que diríamos de ‘salvar el alma’” p. 8.

14 En “La poesía de Lezama Lima y el intento de una teleología insular” en *Valoración Múltiple*, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

15 Cf. Vitier, Cintio, *Poética*, Madrid, Giménez-Arnau Editor, 1973.

16 En Cintio Vitier, *Poesía*, La Habana, Unión, 1997.

- 17 En *Habana del Centro*, La Habana, Ediciones Unión, 1997.
- 18 En "Pequeñas canciones", en *Visitaciones*, La Habana, Unión, s.f. p. 385.
- 19 La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- 20 Eliseo Diego, *En la Calzada de Jesús del Monte*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1947.
- 21 Se trata de expandir las connotaciones en el sentido en que destaquen el renunciamiento a los "falsos" porque corruptibles bienes en favor de los verdaderos.
- 22 *Peña Pobre* es una calle de La Habana. Estos juegos de nombres no sólo muestran el peso que cada palabra adquiere vista poéticamente, sino que también es demostrativo de los enlaces entre lo vivido y observado cotidianamente, traspasado a otro contexto, en un efecto multiplicador de significación.
- 23 La Habana, Unión, 1998, p. 55.
- 24 Auerbach, Erich, *Mimesis*, México, FCE, 1950, p. 523.
- 25 "En la muerte de Ernesto Che Guevara", en *Visitaciones*, La Habana, Unión, s.f., p. 389 y sigs.
- 26 En *Los días de tu vida en Obra poética*, La Habana, Ediciones Unión, Letras Cubanas, 2001. pp. 308-310.
- 27 Que puede aparecer por ejemplo en clave de "sacrificio", del testigo: ... más me asombra mi pena y me convence / de que saberse el ser bien que la vale / aun cuando el precio sea tan alto como / el enorme silencio de allá afuera. Eliseo Diego, "Asombro", en *El silencio de las pequeñas cosas*. La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- 28 En *Texto, testimonio y narración*, Chile, Andrés Bello, 1983, p. 21.
- 29 En *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 42.
- 30 De este dan cuenta acabadamente obras como *Lo cubano en la poesía*, el ensayo "Lo criollo y lo cubano" y ha sido el punto de partida del trabajo de Arcadio Díaz Quiñones acerca de la construcción de la Nación a través de la poesía (estudio sobre Cintio Vitier) en *La memoria integradora*.
- 31 En Vitier, Cintio, *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- 32 En *Conversaciones con los difuntos*, México, Ediciones del Equilibrista, 1991, p. 9.

OBRAS CITADAS

- Abreu, Mauricio, *Asomando al mundo de Eliseo Diego*, La Habana, Urbe-Artex, 1995.
- Arcos, Jorge Luis, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana Ediciones Unión, 1990.
- Arcos, Jorge Luis, *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- Arcos, Jorge Luis, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana, UNEAC, 1990.

Auerbach, Erich, *Figura*, 1944 Farncke AG Ber, Belin 1993.

Auerbach, Erich, *Mímesis: la realidad en la literatura*, México, FCE, 1950.

Bremond, Henri, *La poesía pura*. Traducción de Julio Cortázar, Buenos Aires, Argos, 1947.

Díaz Quiñones, Arcadio, *La memoria integradora*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Sin Nombre, 1987

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.

García Vega, Lorenzo, *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Avila, 1978.

Ricoeur, Paul, *Texto, testimonio y narración*, Chile, Andrés Bello, 1983.

Saínz, Enrique, *La obra poética de Cintio Vitier*, La Habana, Unión, 1998.

Bibliografía de los autores considerada en este trabajo:

Diego, Eliseo, *En las oscuras manos del olvido*, La Habana, 1942.

Diego, Eliseo, *En la calzada de Jesús del Monte*, La Habana, 1948.

Diego, Eliseo, *Por los extraños pueblos*, La Habana, 1958.

Diego, Eliseo, *El oscuro esplendor*, La Habana, 1966.

Diego, Eliseo, *A través de mi espejo*, La Habana, 1981.

Diego, Eliseo, *Inventario de asombros*, La Habana, 1982.

Diego, Eliseo, *Los días de tu vida*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

Diego, Eliseo, *Obra poética*. Compilación de Josefina de Diego. Prólogo de Enrique Saínz, La Habana, Ediciones Unión, Letras Cubanas, 2001.

García Marruz, Fina- Vitier, Cintio, *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969.

García Marruz, Fina, *Poemas*, s.e./, 1942.

García Marruz, Fina, *Transfiguraciones de Jesús en el Monte*, s.e./, 1942.

García Marruz, Fina, *Visitaciones*, La Habana, Ediciones Unión, Colección Contemporáneos, s.f.

García Marruz, Fina, *Poemas Escogidos*, La Habana, Letras Cubanas, 1970.

García Marruz, Fina, *Habana del Centro*, La Habana, UNEAC, 1997.

Vitier, Cintio, *Escrito y cantado*, 1959.

Vitier Cintio, *Poesía francesa: Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, México, Editora Nacional de Cuba, 1977.

Vitier, Cintio, *De peña pobre*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.

Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1957.

Vitier, Cintio, *Poética*, La Habana, Imprenta Nacional de Cuba, 1961.

Vitier, Cintio, *Poesía*, La Habana, Ediciones Unión, 1997.

AVATARES DE LA CRUELDAD: ARTAUD EN VIRGILIO PIÑERA

Claudia Caisso

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

¿Sabe Ud. qué es con exactitud la crueldad?

De ese modo no, no lo sé.

Antonin Artaud, *para terminar con
el juicio de dios y otros poemas* (1975, 28-29)

En la vida diaria el hombre esencialmente desempeña un papel; desde los papeles más encumbrados a los más humildes, todo hombre desempeña el suyo. Pero, con muy raras excepciones, sabe que está actuando. Y al ignorarlo, se encuentra en la coyuntura de convertirse en cosa, de cosificarse. El hombre tiene, si quiere preservar su existencia, que saber ante todo dónde se encuentra parado, y está nada menos que parado en el teatro de la vida.

Virgilio Piñera "Los dos cuerpos"
(1994, 301-302)

TOTA – ¿Yo? ¿Odio yo? No me hagas reír. A mí la juventud me enternece. Además, nunca miro para atrás. Lo pasado, pasado. Ahora lo único que me interesa es el presente. (*Se pasa las manos por todo el cuerpo. Ríe grotescamente, agarra a Tabo por un brazo y lo aproxima a su cara.*) Mira. (*Mientras habla se va tocando la cara.*)

Mira, por aquí arrugas, y por aquí más arrugas, y por aquí patas de gallina, y por aquí bolsas, y por aquí cráteres, y por aquí zanjas. (*Vuelve a reír*). Y por aquí. (*Se toca los senos*) Me llegan a la barriga, y las manos, ¡mírame las manos: no pueden más con la artritis (*Pausa*). Y tú estás peor que yo.

Virgilio Piñera *Dos viejos pánicos*
(1968, 27-28)

I.

En el ensayo “Terribilia meditant” (1994, 170) aparecido en la misma época que el poema “La isla en peso” (1943) de Virgilio Piñera, este último afirma que la escritura de José Lezama Lima estaría signada por los efectos de un movimiento ambiguo, encendido por las acciones de *conquista* y *vasallaje*. Como sustento positivo del primer valor jugaría la originalidad de la obra lezamiana puesta en escena hasta la aparición del poemario *Enemigo rumor* de 1941. Novedad en la que, al decir del autor de los *Cuentos fríos* (1956), intervendría la capacidad de la poética lezamiana para atravesar el “impasse” emplazado por las voces de Emilio Ballagas y de Eugenio Florit. Ciertamente poder para concederle a la literatura cubana contemporánea vías de crítica, hasta entonces vacías, así como la intensidad de la imaginaria a nivel de la composición poética, por cuanto aquella borda un corte genuino respecto de la literatura inmediatamente anterior. Como efecto negativo, Piñera destaca, en cambio, la repetición de varios de los vectores de la poética lezamiana a partir del territorio ya afirmado, a la que no duda en calificar rápidamente de “cómoda”. “Significaba repetirse genialmente – escribe Virgilio –, pero repetirse al fin y al cabo” (1994, 173).

Entre el reconocimiento de la dimensión inaudita de la palabra poética instaurada por el autor de “Muerte de Narciso” (1973) y el señalamiento de una apelación excesiva a las inflexiones teóricas que Piñera cuestiona como si se trataran de meras consignas, Virgilio diseña una singular toma de distancia respecto de la “teología de la insularidad” trazada por Lezama en el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1937). Un ir más allá de los fines o “hipertelos” que, según sabemos, impregna la poética lezamiana desde sus comienzos, abriendo la argumentación acerca de la soberanía de la lengua poética. Afirmación de la profusión verbal que la metáfora emplaza como valor inquebrantable, en tanto y en cuanto se deja leer como mediación

absoluta, liberada de la misión de testimoniar la realidad, así como también, de intervenir sobre ella.

El pacto con lo ignoto que tal concepción abre, según sabemos, problematiza en varios momentos de la prosa y la poesía del autor de *La expresión americana* (1957) el vínculo que entre nominación y referencia la escritura patentiza, a tal punto y con tal intensidad, que la lengua está dada permanentemente a desbordar el horizonte meramente representativo.

En la grieta que entre la conquista y el vasallaje postula Virgilio Piñera en el ensayo que comentamos, se produce una toma de distancia respecto de los vectores que en la poética lezamiana afirman la potencialidad de la lengua poética. Tal movimiento, recurrente en varios de los textos del autor de *Dos viejos pánicos* (1968) afirma la sobriedad de un estilo que, mientras se nos presenta reactivo respecto del barroco lezamiano, suele poner en entredicho las marcas canónicas del realismo, aunque desde otro lugar.

Una búsqueda de la palabra literaria por medio de la cual se exponen huellas de adhesión y rechazo generadas por la escritura del etrusco de La Habana, por las que Piñera apuesta a intensificar el horizonte de desmitificación de la cultura. Vasta tachadura de los ritos solemnes que, enfrentada a nociones tales como las de trascendencia, religiosidad, o la exaltación de los momentos sublimes del arte, nos lo muestra empecinado en destacar los detritus de un lenguaje al que se lo ha despojado de un cuerpo real.

En ese marco, la veneración de lo poético se configura como un magma absolutamente paradójal, capaz de metamorfosearse e interactuar entre los diversos géneros, ya se trate del teatro, el relato, el ensayo, o el poema. Y no sólo nos habla, según intentamos señalar, de un largo ejercicio de distanciamiento respecto de la poética lezamiana (como lo han señalado, entre otros, Antón Arrufat, 1994 1998; Guillermo Cabrera Infante, 1998; Cristófani Barreto, 1999, y Antonio José Ponte, 1999), sino también de la construcción tenaz de formas variadas del absurdo. Paso que debe su eficacia, nos parece justo recordarlo, a la desacralización del arte que Piñera había aprendido cerca de la ironía de Witold Gombrowicz y que requiere ser revisado a la luz de algunas de sus actitudes vitales e intelectuales respecto de Alfred Jarry, Ionesco, Breton y Artaud¹ (Cristófani Barreto, 1996). Puesto que Piñera, participa en su primera estancia en Buenos Aires, en el año 1946 de la gesta del “ferdidurkismo”, cuando es designado “jefe” de los integrantes del grupo de escritores que sin saber polaco acometen la traducción del *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz (Dossier *Diario de poesía*; Carlos Espinosa Domínguez, 76-79). Treinta y tres años después, prologaría en Cuba el libro de Artaud *El teatro y su doble*, con un trabajo cuyo título es “Artaud, fundador de una nueva vanguardia” (Cristófani Barreto, 1996, 160-161). Y más de un estudioso de la obra de Virgilio ha considerado que su texto teatral *Falsa alarma* – publicado en la revista *Órigenes* en 1949 – debe ser considerado como precursor del teatro del

absurdo en América Latina, anterior al estreno en París de *La cantante calva* de Ionesco (<http://www.geocities.com/Paris/Salon/4092/entorno5.htm>).

Más allá de algunas precisiones historiográficas, de las descripciones puntuales de zonas de convergencia y divergencia que es posible trazar entre momentos de la obra de Piñera con el surrealismo, el teatro de la crueldad y la excentricidad explorada por la literatura de Gombrowicz, que por razones de espacio no trabajamos aquí, nos interesa enfatizar que la intransigencia de la ficción en Piñera, encuentra en aquellas experiencias transgresoras, una referencia insoslayable.

A la hora de pensar en la dimensión crítica que asume el absurdo en su obra se hace necesario reflexionar en algunos lugares en los que trabajan los puntos de estallido de la lógica racional, así como también en las interpelaciones constantes que es posible reconocer en su cuestionamiento de lo que se ha dado en llamar “modernidad”. Nos referimos al grito que revela el fracaso de las ideologías rectoras en el marco del siglo XX. Pero también, nos parece necesario atender a la inclusión de los rictus de la bajeza – la alusión al mundo del crimen y de la fecalidad, entre otros –, por medio de los cuales este escritor realza las muecas grotescas de la cultura para cuestionar los sectores y los rasgos aristocratizantes de la cultura.

Su literatura pone así en escena una serie de huellas discursivas que en más de una oportunidad remiten a acciones gestuales por las cuales Piñera se permitió volverse cabalmente uno de los más talentosos excéntricos, y, a contracorriente, un genuino marginal. Un excluido, diremos, y un autoexcluido de los “brillantes paradigmas latinoamericanos”, tal como señala Antón Arrufat en “Un poco de Piñera”, prólogo a sus *Cuentos completos* (1999, 31).

Dichas estrategias, nos lo muestran como un provocador, un escritor dado a captar cierta inmediatez de la realidad por la cual se conmueve esa “otra voluta más”, o se erosiona la proliferación del significante exaltada por Sarduy a la hora de caracterizar el Neo-barroco cubano y latinoamericano (1972, 170).

En ese marco, a veces se vuelve un parodiador del estilo de los otros, o un maestro en el oficio de la farsa que, particularmente alto en el teatro y en el arte de narrar, suele irritarse ante la “concentración” y la intensidad, no alcanzada muchas veces por sus textos, pero advertida en el buen decir de otros poetas.

Así, en “La isla en peso” cuya escritura exacerba en la monótona repetición de algunas frases la experiencia del hastío impuesta por la isla marcada por la “maldita circunstancia del agua por todas partes” (1998, 33), la voz de Piñera, enviscada en la imitación deceptiva, chilla ante el tiempo amalgamado, la tensa sobredeterminación de la ordinalidad del habla lujosa ofrecida por el poema “Noche insular: jardines invisibles” de Lezama². Máscara del remedo que, al tiempo que se burla del estilo de Lezama, lo

exalta en ausencia mientras se condena reactivamente a subordinarse a él. Varias décadas después, en el bello soneto “El hechizado”, escrito en 1976, dedicado al autor de *Paradiso* luego de su muerte (1998, 193) depondría la virulencia verbal y el excesivo experimentalismo del comienzo. Piñera había podido desistir ya del proscenio antipoético inicial, el excesivo y peligroso prosaísmo, al decir de uno de sus mejores comentaristas (Arrufat, 1994, 27). Antes que atacar la poesía, la escritura del poema está destinada a abrir un puente, a sostener en actitud siempre atenta respecto del valor de los textos, el ejercicio de una vindicación de su aventura que parece haber conquistado las marcas de indecibilidad de una imaginación menos nihilista.

Así, a poco que se trace un arco contrastivo entre “La isla en peso” (1943) y el poema “Isla” (1979), último de la serie que integra “Una broma colosal”, la pérdida de semblanteo del habla lezamiana, a la que bajo ningún aspecto nos interesa proponer como progresiva, abre una escena en la que se han simplificado y extremado los recursos para nombrar la cubanía sin renunciar al horizonte artaudiano de “salvarse del cielo” (Piñera, 1998, 35).

Sobre el telón de fondo de la diferencia dibujada en “Poesía cubana del siglo XIX” entre “poetas concentrados” – entre los que Martí y Casal constituyen dos modelos incuestionables – y “poetas de ocasión”, Piñera decide formar parte de la legión de estos últimos (1994, 188). Y allí donde desiste de los ataques especulares primeros esgrimidos en contra de la escritura de Lezama, puede abrir el espacio de un movimiento autónomo, donde se desatan los efectos de cierta “naturalidad” como región negativa, decididamente distante respecto de la sobrenaturaleza ponderada en las reflexiones de Lezama.

Antón Arrufat ha señalado:

En los poemas que abarcan la década del setenta pese a la ironía punzante y al sarcasmo que los recorren como una paradójica llama fría, resulta evidente que Piñera ha desplazado su apreciación: el artista se instala en su obra como creador supremo de algo decisivo para el hombre. Aunque mutilado, detestado, pero en verdad eficaz, es el descifrador de la irrealidad, como él mismo diría, que se desprende de lo real. Así, su escritura, a pesar de los diversos géneros que empleó y cuyas fronteras a veces desaparecen, se cierra en una síntesis de plena sabiduría con la integración de ambos polos del dilema. O con más exactitud: con su fusión en una unidad, en las que se anulan como entidades antinómicas (1998, 12).

Hay un gesto de amistad inteligente en Arrufat: hablar de Virgilio, mostrándolo en su cabal estatura ética a través del fecundo “excursus” cavado – salirse del curso de las prácticas culturales prestigiosas–. Nadar a contracorriente impugnando las poses y el “bronce” para vincularse con zonas intranquilas del arte, las más cotidianas, para que eso que se llama arte

fuera al fin y al cabo una cita definitiva con las pulsiones raigales de la existencia humana.

Acaso sea posible valorar el horizonte con el que Arrufat³ nos cuenta acerca de la ejemplaridad de la vida de Piñera, su arrojo en medio del miedo para no renunciar a la escritura de ficción como una vía de superación de lo que jamás podría ser superado. Aquella tensión, justo es señalarlo, abre zonas de figuras gemelares, atraídas por la impregnación⁴ y el rechazo: la actitud reactiva de la letra de Piñera ante los textos de los otros, la configuración de un exilio extraño marcado por cierta falta de fe en la labor poética, que al tiempo que señala un vigoroso escepticismo cita, a veces, su reverso: la veneración de lo poético como un valor, tal vez el más libre en su condicionamiento, porque depende de la exploración e invención de representaciones de la carnadura plural del cuerpo. A expensas de aquélla, el cuerpo gana deriva, pierde originalidad, organicidad y órganos, y puede al fin ser diseminado. Nada más lejos de la hostia y del espesor emblemático de cuerpo de Cristo. Nada más lejos de la espera de redención, o de salvación. Es en esa ausencia absoluta de religiosidad donde transcurre la opresiva repetición de un cuerpo dado a la metamorfosis degradada y degradante de “La isla en peso”; o la “eterna miseria” del futuro encerrado en las cuatro paredes del provincianismo para Oscar en la obra autobiográfica *Aire frío* (1960, 276): el peso de la frase que violentamente señala la práctica de la poesía al lado de un ventilador desvencijado que apenas revuelve el aire.

Hacia allí se deslizan, también, los giros de la carnicería – el negocio de la carne – con la amenaza y la consumación del canibalismo, “el servicio del dolor”, las consideraciones sobre “el cuerpo humano” en sus variantes de tumefacción, carne permufada, chamuscada, asfixiada, aireada, la “carne de gallina”, los juramentos, los círculos de la crueldad como umbrales de iniciación y los ritos libidinosos de la lengua elongados hasta el paroxismo en *La carne de René*. Un “hágase la carne”, según leemos en las primeras páginas de la novela (2000, 65) que realza la dimensión absolutamente secular de la creación, una suerte de contracreación en la que “–conseguir a otro por la carne” – consejo que la portera le da a Luisa en “El conflicto” – implica mostrar aquello que la civilización obliga reprimir para imponer algún dogma en otro lugar. La portera le dice acercándose a Luisa

–Hija mía (...), su marido está más loco que un trompo, pero no se angustie. Consígalo por la carne. ¡Vaya, vaya! – y empujaba a Luisa hacia Teodoro, vaya y cállelo a besos, ¿no sabe lo que son los besos? – y haciendo cumplir la orden conducía a Luisa junto a Teodoro. Ella dejóse llevar. – ¡Ahora! Ni pierda tiempo – se escuchaba la voz de la portera como el mugido de una vaca –; béselo” (1999, 127).

La carne es el lugar de sanción divina y simultáneamente una fuente de gozo incomparable. Piñera prueba allí la construcción de una mirada incisiva sobre lo humano que al tiempo que desnuda actitudes negadas en favor de la “buena conciencia” como causa imperial, ofrecen una suerte de fuente genesíaca de las fuerzas de gesticulación que su proyecto literario requiere. Así la negación de la “grafomanía”, la tentación compulsiva a escribir sin para y adorar la “bella letra”, irrumpe tras el rechazo ceñido con un golpe de humor sarcástico, dado a tiempo por medio del cual Piñera ironiza en vastas zonas de su poética la monumentalidad, o las zonas sublimes de inmensurabilidad asignadas al arte.

En “Un jesuita de la literatura”, primer relato que compone el libro *Muecas para escribientes*, editado 1987, se lee “Ya estoy temblando. ¿Acaso un colega? ¿Va a confiarme que él también es un novelista? Lo miro, lo escruto. No, no puede serlo. Su apariencia es enteramente choferesca. ¿Será un enmascarado? ¿Es posible que de esa boca desdentada brote algo así como: “Kafka es mejor que Proust”? Y tanto más pienso que pueda decirlo, cuanto se ha sumido en esa actitud que corresponde a la expresión “religioso silencio”. Y los silencios religiosos son como momentos de éxtasis, y el éxtasis es la ensoñación, y la ensoñación es la imagen, y la imagen es la metáfora; y yo no quiero que este chofer me metaforice, ni yo a él, porque yo – ya se ha visto – estoy huyendo, y no es el caso enfrentarme con un posible colega; de modo que, mostrando mi dinero, pregunto, al abrir la portezuela...” (1999, 354)⁵.

Venderse por hambre, comerse hasta las hendiduras, según leemos en el relato “La carne” (1999, 38), volverse tontamente devoto, mostrar la necia fetichización de las cosas sin sentido, entre las cuales por supuesto se encuentra por supuesto la literatura, articulan una serie de “muecas” que nos llevan a pensar en el hacedor de ficciones como un escriba. En ese marco también juega su rol la irónica y magistral mirada tendida sobre la ridiculez sin límite que para Piñera exhiben las poetisas, las amantes de la poesía en algún capítulo de *La carne de René*. Movimiento que encuentra una pormenorizada articulación en la descripción del valor del “ímpetu”, el “salto” y la “versificación” en la revisión de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1994, 145). Arrufat lee, a partir de allí, la tendencia a “jugar a la candelita” de la mayoría de los poetas cubanos con los poetas europeos, a excepción de José Martí, entre los cuales se encuentra la Gómez de Avellaneda (1994, 26). Describe, así, con especial prolijidad la reescritura de algunos motivos de Zenea, la reescritura del tópico de la nieve de la poética de Julián del Casal, o los movimientos de una lengua que apela a la jitanjáfora y a las “palabras escritas al revés” en el seno de su trazado de la cubanía, cuando refuta la actitud contemplativa, acodada, de Jacinto Milanés en el poema “De codos en el puente” escrito en 1842 (Arrufat, 1994, 29-30).

“De coditos en el tepuén” escrito en 1970, es un texto que, como muchos de Piñera está dado a la réplica a un quebrantamiento de los cánones tradicionales de recepción de poesía.

Mester Decoditos socio sucio,
– escribe Piñera – ciocio suso y subalterno,
luco sucio y cioco luso,
alterno sub en bus y vimoviento” (1998, 148).

La secuencia responde a zonas del grito, a una anterioridad del idioma cuya dimensión lúdica nos lleva insistentemente a reparar en el astillamiento del lenguaje y las posibilidades que en contra de la aserción autoritaria del sentido, abren los juegos del sonido en torno de la metáfora de “el socio sucio”, en aquella invención. El despliegue de una suerte de dialecto cuya base es aliterativa y se propone como salida de las gravitaciones fatales de la realidad: a medias subjetivo, a medias colectivo, que en la alteración y permutación de las unidades fonemáticas y sintácticas del lenguaje pone a las palabras en el territorio de una “inocencia” alógica. Una suerte de nebulosa que es el deseo de hacer ver el lenguaje en las zonas extremas del sonido casi sin sentido, por el que se festeja la posibilidad de que el habla permanezca, todavía, en algún estado de víspera.

Arrufat nos invita, por su parte, a comprender que el artesanado del disparate verbal, de la jitanjáfora en Piñera – nombre que, según sabemos, Alfonso Reyes acuñó en 1929 a propósito de las magníficas invenciones verbales de Mariano Brull – merece ser encuadrado en la

“gran tradición de jerigonzas poéticas en la que figuran Góngora, Lope de Vega, Sor Juana, Creto Gangá, Ballagas, Nicolás Guillén (...) y las prodigiosas jitanjáforas de Brull. Igualmente ciertos momentos en la poesía de Huidobro y una página de Cortázar en *Rayuela* (“Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso...”); podrían además, – nos dice – integrar esa tradición... (1994, 29).

Pero al mismo tiempo dibuja, particularmente en las “Notas prologales”, breve introducción que oficia de umbral en la antología *La isla en peso* cierta contradicción en la búsqueda poética piñeriana que no deja de parecernos acertada.

Antón Arrufat destaca allí respecto de Piñera que “su afán de escribir una poesía diferente a la de su época sentimental o lezamiana, ponía en tensión sus fuerzas. Con frecuencia – agrega – esta tensión lo hacía, según acostumbraba decir, “romper la vajilla”. Cuando en 1968, a instancias reiteradas de José Rodríguez Feo, consintió en recoger en *La vida entera* poemas que había publicado en su juventud y un corto número de inéditos, escritos con posterioridad, precedió la recopilación de una noticia en la que

públicamente declara que no se consideraba un poeta en toda la línea, sino “un poeta ocasional” (1998, 10).

II.

Entre los umbrales creativos de Piñera que ya hemos mencionado, tales como la invención de una lengua del revés que en la dislocación y nueva combinatoria prueba la necesidad de desfosilizar el lenguaje, dan prueba, entre otros pasajes, la carta-programa “Contra y por la palabra” (Piñera, 1994, 265). Texto que, al decir de Teresa Cristófani Barreto (1996, 162) operó como una suerte de manifiesto rector respecto de la exploración sostenida por el escritor en los textos de 1970 que componen “Si muero en la carretera”.

Allí Piñera se inventa la ficción de origen de un lenguaje liberado de retórica donde se subvierte el orden de primariedad y secundariedad que tan opresiva, obsesiva y vigorosamente existe en Occidente entre la idea de un lenguaje recto que pre-existiría y condicionaría las posibilidades de conocimiento e invención que ofrece la metáfora, entre otras figuras poéticas, en el marco de un lenguaje al que se considera “desviado” del primero, o más potente que aquél cuando se realza su potencialidad visionaria.

Son por cierto vastas las reminiscencias que a propósito de aquellas cuestiones se abren aquí respecto del desplazamiento que en su posición Piñera abre respecto de las respuestas elaboradas por los origenistas – en particular Cintio Vitier – frente a la escuela filológica de la generación del veintisiete española⁶.

Argumentos que, al tiempo que claman por la libre manifestación de una gestualidad reprimida en el lenguaje, operan como exaltación de una suerte de enunciación directa, tendiendo varias líneas irónicas sobre la metáfora como figura privilegiada del discurso poético, para poner en su lugar, “la exposición geométrica de las ideas” destacada por Arrufat a propósito de toda su ensayística (1994, 21). Una suerte de aleación del lenguaje literario y el habla coloquial como base de la palabra literaria, por los que el mundo deviene el sitio donde la abyección, el horror y el caos serán sometidos a leyes estrictas de relojería y reversibilidad.

Rodeado de un bobo, un mudo y un ciego
 – adornos monstruosos del negocio –,
 – leemos en el poema “reversibilidad” que integra *Una broma colosal* –,
 esperas tu turno en la barbería.
 Ellos te llevan la ventaja
 de estar fuera del tiempo.
 Sagrados y consagrados
 por una muerte en vida,

nada podría herirlos.

Pero tú existes, existes a medias,

en una extraña manera de existir.

(...) Y mientras embellezco al prójimo,

me voy afeando hasta adquirir la máscara grotesca

de quien existe a medias, sufre en el cepo de sus días

imaginarios, y su máscara corroe su cara verdadera” (1998, 209).

Anteponer, dividir, alterar, extenuar el rostro usual de las palabras es el paso que bien cerca del pensamiento de Artaud sobre la necesaria desfosilización del lenguaje, esgrimido en las cartas escritas a comienzos de la década del treinta, reunidas en *El teatro y su doble*, abraza en Piñera “la prioridad del lenguaje de los gestos sobre el lenguaje de las palabras”. Impronta sobre la que emerge, insistentemente, el llamado a recurrir finalmente al “desarreglo de todos los sentidos” rimbaldiano (1994, 268). Deseo de otra escena en la rebeldía de la ficción, cuya fuerza crítica sea capaz de redoblar, en otro lugar, la constancia y capacidad de convicción con que el mal vence al bien, al deseo de bien, es este mundo.

Por esas vías, entre otras, la literatura se nos presenta como un cuerpo situado, mirado, teatral, *en medio de* y *en contra* del mundo. De ese modo plural, no sólo el catolicismo – la serie de emblemas que a Piñera le molestaba compartir en el seno de los rituales del origenismo⁷ –, sino también las voces excesivamente tutoriales de algunos autores, el culto de las “obras maestras”, el prestigio de algunas revistas culturales⁸, el trasfondo mítico y trascendente de la poesía, las “correspondencias” que para las poéticas modernas el poeta en su misión visionaria, casi demiúrgica, debería desocultar entre los seres y las cosas como analogías ocultas a cavar en rumbos de epifanía, y el hieratismo asignado a la lengua poética, son sometidos a una minuciosa labor de corrosión. A la contrarréplica que a la menesterosidad del mundo le ofrecen las máscaras grotescas de las criaturas en un lenguaje que, si a veces ofuscado, en los diálogos teatrales, se hace sencillo, en el ensayo y el relato.

Tal operación, sin lugar a dudas es constitutiva de su concepción ética y estética de un arte a la medida del hombre: una concepción de la vida como mero suceder, vibra en su obra a expensas de poder señalar, de desocultar los vértices que en la cultura formarían parte de una necrosis generalizada. Es esta intensificación del descubrimiento de una herida profunda entre la palabra y la acción, que sin embargo carece del horizonte utópico constitutivo de las prácticas vanguardistas; es la revelación de una alienación excesiva respecto de la cual nada pueden ya los grandes estilos, menos aún las ideologías, lo que parece guiar a Piñera en su apropiación en su lectura de la tradición literaria cubana y latinoamericana.

Desempeñar un papel en la vida – escribe – equivale a jugar. En ciertas lenguas, la palabra “actuar” equivale, en su localización teatral, a jugar. En francés, *jouer*, en inglés, *to play*. El hombre de mi pieza, inventa por ello un juego. Él juego, *il joue*, *he plays*. ¿Y a qué juega este hombre? A ser otro a través de sí mismo. Es decir, juega a realizarse como ser humano (1994, 302).

Piñera lejos de interpretar el mundo, o de evaluar intelectualmente el curso de los acontecimientos de la historia, trabaja con constancia ejemplar para desnudar los conatos más arteros de la hipocresía y de la astucia. El tropel de circunstancias que, siempre a distancia de una concepción aurática de la creación, invitan a habitar la existencia como una vivencia tanto más intensa cuanto menos coaccionada por la opresión unívoca de alguna causa: la irrupción del absurdo que es capaz de presentárnosla, sin más, como una puesta en perspectiva eficasísima.

De allí que Teodoro, el personaje encarcelado, condenado a muerte en el magistral relato “El conflicto” (1999, 109) nos lleve a celebrar el despliegue del “instante en su punto de máxima saturación”; la paradoja de poder poner a justa distancia la ejecución, una dilación extrañamente equilibrada de la bifurcación intelectual de los acontecimientos que preceden a la muerte, a medida que ella es más acuciante, o está cada vez más cerca. De allí que Tadeo, en el cuento que lleva el mismo nombre en *Un fogonazo* “al cumplir los sesenta años” cansado de trajinar con los avatares de costumbre, decida abandonar el traje de su “muerte en vida” de “buen trabajador, buen padre y buen esposo y buen amigo...” (1999, 316) y se decida a dormir bajo los puentes y comer las sobras, para arrojarle finalmente luego de haber adelgazado *in extremis*, en un gesto de pueril inermidad, a los brazos de cada transeúnte que “se prestara a cargarlo” (1999, 321).

– También sería posible – dice Tadeo a su hijo – que la gente comprendiera, comprendiera como lo comprendo yo: si un ser humano me pidiera que lo llevara en brazos, lo haría gustoso. Y, sobre todo, no lo angustiaría con sus preguntas. Éste es el problema, hijo mío: la infinita comprensión (1999, 319).

Teodoro y Tadeo: seres vulnerables como Tota y Tabo de *Dos viejos pánicos* sobre los que Piñera tiende una mirada a un tiempo marcada por el sarcasmo y por cierta economía inexorable con la que desnudar y perfilar el eco ignoto por excesivamente conocido, con que nombrar la excepcionalidad de sus actos. Puesto que en todos y cada uno de ellos insiste cierta marca que los vuelve grotescos, que los saca de la amenaza de formar parte del sentido común siendo, sin dudas, seres que forman parte de lo que rápida y fácilmente podríamos caracterizar como del orden de lo más común., Un delincuente que teme su inmediata ejecución, un hombre fatigado por la

costumbre y la opacidad de su vida, dos viejos que se lastiman en los gastos y fastos fantasmales de la “vida” matrimonial. Entonces: ¿dónde reside su excepcionalidad? Nos parece que su excepcionalidad habla, allí, donde ellos son la presencia de cierto desgarramiento ineluctable que concede lo real, la construcción lógica de cierta naturalidad dada a hacer revelar, ya estallar, paradójicamente toda lógica, un poner a distancia los sucesos, la inteligencia con que la espera y la desesperación, acción y reacción por medio de las cuales se talla el agón del cuerpo teatro y el cuerpo cosa, hasta que ambos forman parte de lo imposible inmediato: un ámbito común, la entrañable ambigüedad que atraviesa como un cuerpo sellado, cifrado, por excesivamente penetrado, las conductas de todos esos seres.

Tota y Tabo encarnan la monstruosidad de mostrar las máscaras tan vanas como necesarias con que se disfraza el vacío interior, un juego especular cuyo ritmo, repetición e intensidad nos habla menos del vigor característico de dos viejos que se soportan sin soportarse desde hace muchísimos años, que del dispositivo siniestro que en su médula articula el pánico, una fuerza tenaz e invencible en tanto es capaz de proliferar, escindir a otro, desdoblarse y persistir por sí sólo como una máscara (del lat. *personae*, máscara): personaje donde se abisma el psicologismo.

En ese perpetuo enfrentamiento, en esa dialéctica como método de pensamiento que requiere de la arruga, la violencia que la ruina del cuerpo como destino tiende sobre la mirada para que ella deponga su cobardía, asistimos a la negación de todo rastro de automatismo, también al borramiento de los atributos del carácter: desautomatización de la percepción de las formas de ser. Puesto que en lugar de dos caracteres como formas de ser, las de Tota y Tabo, la pieza de Piñera (alentada por el teatro de la crueldad, en un arco que incluye desde algunas piezas de Samuel Beckett hasta el cubano José Triana en *La noche de los asesinos* de 1966) pone en su lugar las máscaras dúctiles, extremadamente ricas de las pulsiones primitivas.

Tota y Tabo, son dos viejos, qué duda cabe, la percepción exasperada del lugar en el que termina frecuentemente el matrimonio como institución, una camisa de fuerza con la que se extermina la libertad, orbe que nos dice mucho, más allá del tallado de sus respectivas edades: en más de un sentido, ellos son las muecas de un quehacer como vínculo indisoluble que funda, fija y abre el miedo. Desde allí, veinte años después de escrita la obra “Falsa alarma” (1948), sostienen el ojo vigilante, severo, sobre el hojaldramiento infinito de la hipocresía que es posible descubrir en la conducta humana a condición de que nos exhiliemos. Es decir: a condición de que nos despojemos del falso consuelo que insiste en las valoraciones morales, como orden relativo al imperativo que emana de todos y cada uno de los “juicios” que engendran, implacables, las “buenas conciencias” que practican, inconscientes, el eco desvaído del “juicio de dios”.

En más de una oportunidad, Tota y Tabo nos hablan, hasta donde somos capaces de soportar sus frases cortas, permanentemente interrumpidas por la furia de una exposición que parece no ganar fin, de la inermidad necesaria, cuando la inermidad es una suerte de ejecución – conjetura sin concepto –, la exposición de la miseria abierta, dada al abrigo extraño de una intemperie última a ganar cuando nos despojamos de todos y cada uno de los juicios de índole moral. En ese ateísmo que implica simplemente hablar sin eufemismos, Tota y Tabo levantan el velo entre el espectáculo y la vida para revelar la falsedad de esta última. Son el grito de guerra, la estrofa boba, la súplica que se revuelve desesperada por hallar algún instante que fuera todavía de ternura, de la memoria quebrada, el persistente desasosiego que impide amalgamar la experiencia de muchos años en la compañía áspera de estar sin sostener ningún hacer eficaz sobre el otro. En el juego en el que desde el comienzo hasta el final se animan a mirarse los rostros, vuelven a presentar el ritual por el que se desdobl原因 hasta enfrentar sin trasvasar, la pesadumbre y el asco. Un aquelarre en el que la sed de matar nace más allá o más acá, según se quiera, de su condición de saberse ya, aunque todavía hablantes, bien muertos; cuando lejos de aspirar a librarse de la aspiración moral, o de la culpa, aspiran a arruinar sin pereza el camino omnisciente del realismo tendido entre la causa y la consecuencia.

TOTA – Vuelve a tu materia. Mírate: hueso y pellejo. (*Con ternura.*) Vamos, Tabito, acuéstate. (*Lo lleva a la cama, lo acuesta, le canta.*) Duérmete cretino, duérmete mi horror, duérmete pedazo de mi corazón. (*Tarareando va a su cama, se acuesta.*) TABO – Tota, ¿qué vamos a comer mañana? / TOTA – Carne con miedo, mi amor, carne con miedo. / TABO – ¿Otra vez? Ya no la resisto. / TOTA – ¿No la resistes, de verdad que no? Pues entonces comeremos miedo con carne (*Pausa*) Y ahora, duerme, mi amor. Hasta mañana”. (Piñera, 1968, 71).

Entrar en materia, o mejor: dejar que la materialidad del pánico retorne sin las argucias de la razón, un hilado denso de apetitos, desgarramientos, falso semblantes...

III.

En tal sentido, no parece ocioso señalar que a la fe poética aprehendida en el contrapunto entre causalidad y sobredeterminación, al “creo porque es absurdo” lezamiano desplegado en varios de los ensayos teóricos tales como “La dignidad de la poesía”, “Introducción a un sistema poético” y “Preludio a las eras imaginarias”, entre otros, Piñera le opone el trazado de un suelo tan simple y reactivo, como sofisticado. Nos referimos a la pregunta persistente acerca de qué vuelve excepcionales a los seres, a las

cosas y a las acciones, cuando ellos han sido despojados de la dimensión sublime del “memento mori” – horizonte respecto del cual son paradigmáticos los cuentos “La muerte de las aves” (1999, 269) y “El que vino a salvarme” (1999, 263) –. En un pasaje de aquel último relato, leemos:

El avión era una pluma en la tempestad, y todo eso que se dice de los aviones bajo los efectos de una tormenta: pasajeros aterrados, idas y venidas de las eromozas, objetos que se vienen al suelo, gritos de mujeres y de niños mezclados con padrenuestros y avemarías, en fin, ese *memento mori* que es más *memento* a cuarenta mil pies de altura” (1999, 263).

O cuando ellos han sido desprovistos del heroísmo y de la elevación que les concedería la apelación a los dioses mitológicos. (“El caso Acteón” en los *Cuentos fríos* (1955) y “El caso Baldomero” que juega como contrapunto en *Muecas para escribientes* (1987).

Sin embargo, de lo que Piñera y sus personajes no se despojan nunca, es de la fuerza agónica que nutre a la vida concebida como un transcurrir cuyo fondo de unidad y de dispersión es, básicamente, trágico. Puesto que el humor en Piñera, al que con facilidad podríamos acercar en algunos momentos de su trabajo, al valor del humor negro preconizado por algunas poéticas tales como el surrealismo, es un humor que devastando los haces que construyen el horizonte del esplendor verbal que sobre la articulación de una polémica entre “areteia” y “aristía” liga la dimensión proscriptiva del estilo a una ética de escritura en el origenismo, nunca renuncia, sin embargo, al sentido trágico de la vida.

Cierta lógica finita, cierto planteo y ceñimiento sencillo de los argumentos y los sucesos, ofrecen en sus textos en prosa el envés de una pregunta incisiva y prolongada acerca de la falta de causa que insiste en el caos, así como de la dimensión inconveniente del horror, cuando el horror irrumpe como una marca que es una suerte de resto de los rituales puntualmente investidos, desde el comienzo hasta el fin, por la extrañeza.

En el cuerpo plagado de orificios narrado con maestría sin igual en “La carne”, dado a un infinito que la economía verbal del relato contradice “con gran sencillez, sin afectación” (1999, 38); en el desvelo irreductible más allá del suicidio que la misma falta de sueño engendra, narrado en el brevísimo relato “En el insomnio” (1990, 90); Piñera parecería probar una y otra vez, la coexistencia rara del límite y el golpe necesario concedido por la revelación que concede la liberación de la carne impregnada por la intensidad que le concede un final trágico, pero carente de sentido. O para decirlo de otro modo: que la dimensión absurda de la existencia requiere de la invención en la existencia de una lengua natural, que parece estar allí, casi a mano, y desde siempre. Puesto que ella debe ser capaz de mostrar “fríamente” sin solemnidad ni abstracción, a cierta distancia que se nos presenta como milimétricamente calculada, el envés de un mundo que en su

auténtica carnalidad no somos capaces de observar. Mucho menos aún, de nombrar.

Como en “El secreto de Kafka”, “El País del Arte”, “Nota sobre literatura argentina de hoy”, “*La pata de palo*”, “Los dos cuerpos”, para mencionar sólo algunos de sus ensayos, Piñera apela a la construcción de un espacio para la ficción cuyo horizonte es negar en la carne, los rituales más variados de la sacralización. La carne, entonces, no sólo deviene un soporte privilegiado de la exploración del cuerpo, allí donde el cuerpo deja de ser una parte, el fragmento subordinado al alma, cuyos deslices recrea tan irónicamente *La carne de René* (1952), en su expansivo relato de un camino de iniciación en el dolor que subvierte las vías de la mística, ampliando los motivos que trabajan en “La carne” (1944) reunido en *Cuentos fríos* (1956) que antes mencionábamos.

Se trata del cuerpo, nos interesa señalar, como ensayo de la crueldad, si aceptamos entender este último concepto, marcado por las notas de Artaud en *El teatro y su doble*. Una cita con el mal, el peligro, la ausencia, cuando la audacia ha dejado, ya, de formar parte de los móviles nobles, o del heroísmo. Un modo secular de estar en medio del mundo y en contra de él, según decíamos, a expensas de un cuerpo cuya carnadura, perecedera, transida de apetitos (la mayoría muy bajos) es implacable. Es decir, de un cuerpo que a expensas del teatro del pensamiento critica, perturba, desautomatiza cada vez que es capaz de mostrarse como materialidad desgarrada, vibrante en sus conjuros.

La carne, el “cuerpo sin órganos” artaudiano inscripto en la “Conclusión” del texto “para terminar con el juicio de dios”, es poesía en combustión, negativa, un encuentro con la espera en acto, en ocasión de hacer retumbar un texto primitivo, el magma de inconmensurabilidad detenido en las partes hediondas, el coro desarticulado de voces, el implacable mal. Allí donde, después de haberse colocado todo “en un orden / casi fulminante” – según nos dice Artaud en la primera página de un texto que no quiere terminar siendo un libro (1975, 10) –, asalta la afirmación de la “inutilidad de los órganos” (1975, 31), o se sobreimprime el gesto de que lo que merece ser sabido, es siempre del orden del extremo y de la intensidad que se resiste a la organicidad, un rechazo ígneo respecto de lo que aprendemos en vano a soñar como “perfectamente acabado”. Rituales de los “soles negros”, desdeñosos de melancolía aunque transidos por ella, duelos con el más allá que se presentan vinculados a la decisión de chillar de frente ante el invento de eternidad, “los buenos sentimientos”, la bondad a secas sin sus opuestos disimétricos y exasperadamente necesarios, tales como la peste y el mal (1979, 15-32). Salvarse del cielo, entonces, como una lucha empecinada por depojarse de las falsas promesas, para intercambiar el fácil adorno de la bondad hipócrita por la lucidez.

IV.

Tal concepto del absurdo en Piñera, al tiempo que rige una ficción de origen del lenguaje, sobredetermina el horizonte del valor poético, relevante a la hora de reflexionar sobre el rechazo trabajado respecto de la dimensión visionaria de la lengua poética, la monótona excepcionalidad de sus criaturas, la experiencia de intensidad que explora su malestar, o el ejercicio de un pesimismo desgarrado, que, cuando relata el mundo es para proponerlo en su montaje percursorio de orbe extraño, opositivo, pero curiosamente a mano.

NOTAS

1 Los datos bio-bibliográficos ofrecidos por Teresa Cristófani Barreto en su libro *A libélula, a pitonisa. Revolução, homosexualismo e literatura em Virgílio Piñera* son sumamente interesantes e instrumentales a los efectos de puntuar en la biografía de Piñera, las prácticas culturales que este último sostuvo en relación con los escritores mencionados. Cf. pp. 160-164.

2 No deja de sorprendernos, al respecto, que Reinaldo Ladagga en “Un elogio de la insuficiencia”, capítulo de su libro *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Rosario: Beatriz Viterbo. (2000) omita leer “La isla en peso” en contrapunto con “Noche insular: jardines invisibles” de Lezama. El olvido, nos parece, priva al estudio de reflexiones que serían aún más agudas de las que ya ofrece. Cf. Claudia Caisso (2001) “Sobre Virgilio Piñera” *De vértigo, asombro y ensueño: ensayos sobre literatura latinoamericano*. Rosario: Vites. pp. 373-393.

3 Cf. Antón Arrufat *Virgilio Piñera: entre él y yo*. La Habana: Unión, 1994.

4 Nos referimos a la relación entre Lezama y Piñera. Descripta, entre otros, por Guillermo Cabrera Infante en *Vidas para leerlas*. Algunos escritores cubanos de generaciones más actuales han destacado algunas de las vías fecundas que la actitud reactiva de Piñera ante el barroco lezamiano ha abierto para las jóvenes generaciones. La crítica ha insistido en señalar, por otra parte, que Lezama y Piñera serían los mejores escritores del origenismo. Tal afirmación, nos parece, obedece menos a evaluaciones de índole histórico y estético, que a una necesidad de reparar el olvido en que ha estado subsumida hasta hace algunos años la obra de Piñera. Pero nos hace pensar, además, en una falta de conocimiento más intenso por parte de la crítica de otros escritores del origenismo tales como García Marruz, Vitier, Gastelu, Gastón Baquero, etc.

5 Un cuestionamiento del “erzats” de placer producido por la literatura o por las “bellas letras” ya había aparecido en el relato breve “Grafomanía” de *El que vino a salvarme* (1999, 149).

6 Al respecto puede verse en particular “Sobre el lenguaje figurado” de Cintio Vitier reunido en su libro *Poética*. Ensayo polémico respecto de varias de las concepciones en torno del lugar de la metáfora esgrimidas por Carlos Bousoño y Dámaso Alonso.

7 Tal rechazo de la religiosidad de los origenistas puede encontrarse, entre otros textos de Piñera, en las marcas de ironía desplegadas en “Una velada bajo la advocación del Santo José”. Carlos Espinosa, *Cercanía de Lezama Lima*. La Habana: editorial Letras Cubanas, 1986. pp. 37-39.

8 En el *Diario de Poesía* no. 51 pueden consultarse las ediciones facsimilares de las plaquetas “Aurora” de Witold Gombrowicz y “Victrola” de Virgilio Piñera (1947). Transcribimos un párrafo de la portada: “A mediados de 1947 Gombrowicz empezó a urdir junto a Piñera (que había presidido el “Comité de traducción” de su novela *Ferdydurke*) una revista destinada casi íntegramente a burlarse de Victoria Ocampo y su entorno; eligió como título *Aurora*, palabra que se le antojaba particularmente ridícula. Sin embargo, a poco andar Piñera decidió hacer su propia revista, *Victrola*, que preparó en secreto y editó justo un día después de la salida de *Aurora*. Se hicieron cien ejemplares de cada una, en la misma imprenta del barrio porteño de Once; junto a esta edición, en separata, se reproducen ambas, mimando prolijamente el diseño, la tipografía (y aun las erratas) de las originales”.

OBRAS CITADAS

Ej. Genette, Gérard. *Figures I*. Paris: Ed. du Seuil, 1961. (Este es el modelo para la versión definitiva para la edición Actas de las XV Jornadas).

Arrufat, Antón (1994) “Prólogo” a *Poesía y crítica* de Virgilio Piñera. México: Conaculta.

— (1998) “Notas prologales” a *La isla en peso* de Virgilio Piñera. La Habana: U.N.E.A.C.

— (1999) “Prólogo” a *Cuentos completos* de Virgilio Piñera. Madrid: Alfaguara.

Artaud, Antonin (1972) *Textos 1923-1946*. Bs.As.: caldén.

Artaud, Antonin (1975) *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Bs.As.: caldén.

— (1979) *El teatro y su doble*. Bs.As.: Sudamericana.

Cabrera Infante, Guillermo (1998) *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara.

Cristófani Barreto, Teresa (1996) “A Cuba de Virgilio Piñera. Una cronología” en *A libélula, a pitonisa. Revolução, homossexualismo e literatura em Virgílio Piñera*. Apresentação João Alexandre Barbosa. San Pablo, Iluminuras.

— (1999) “La protohistoria de la frialdad” en *Rev. Diario de poesía* nro. 51. Bs.As.: primavera de 1999.

Derrida, Jacques (1975) “La palabra soplada” en *El pensamiento de Antonin Artaud*. Bs.As.: Edic. Caldén.

Dossier "Virgilio Piñera" en Rev. *Diario de poesía* nro. 51, Bs.As.: primavera de 1999.

Espinoza Domínguez, Carlos (1989) "El poder mágico de los bifes (La estancia argentina de Virgilio Piñera)". *Cuadernos Hispanoamericanos* nro. 471, pp. 73-88.

Introcaso, Inés (1997) "El autómata, la momia (*sobre Antonin Artaud*)" en Actas del II Coloquio de Literatura Francesa y Francófona. Rosario: F. de H. y A., pp. 129-139.

Montes, Analía "La lectura de Artaud o el cuerpo afectado" en Actas del II Coloquio de Literatura Francesa y Francófona. Rosario: F. de H. y A., pp. 140-143.

Piñera, Virgilio (1969) *Teatro completo*. La Habana: ediciones R.

—, (1994) *Poesía y crítica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

— (1998) *La isla en peso*. La Habana: U.N.E.A.C.

— (2000) *La carne de René*. Barcelona: Tusquets.

Sarduy, Severo (1972) "El barroco y el neobarroco". A.A.V.V. *América Latina en su literatura*. México: siglo xxi.

THE PRISON-HOUSE OF ALLEGORY: REFLECTION ON THE CULTURAL PRODUCTION OF THE CUBAN "SPECIAL PERIOD"

Paul B. Miller
Vanderbilt University

The periodization of the Cuban Revolution seems at times almost irresistibly schematic.¹ Though the demise of the Soviet Union and its Eastern European satellites spectacularly inaugurated the nineties in Cuba, the subsequent resilience of Fidel Castro's government confounded commentators and critics who had predicted its rapid demise. One such prediction was reflected in the title of Andrés Oppenheimer's 1993 book, *Castro's Final Hour*. But, as Hugh Thomas pointed out in 1998, "All those who have made such prophesies have had to eat their words, for the end has never come" (1500).

In this essay, it is my intention to gauge, with more breadth than depth, facets of the relationship between the social transformations of Cuba in the nineties and some key instances of the decade's cultural production. If Heberto Padilla's arrest and public self-rebuke marked symbolically the cultural end of the sixties, while at the same time ushering in the "grey decade" of the seventies (and eighties), the nineties were best characterized by the so-called "Período Especial en Tiempos de Paz," the "Special Period" which translated into a time of unprecedented austerity of Cuban citizens with the concomitant development of a luxury tourist industry for foreigners. Ana Julia Jatar-Hausmann summarizes some of the major reforms implemented in Cuba in 1993 and 1994 to help deal with the crisis of Cuba's rapidly shrinking economy: 1) the legalization of U.S. dollars (when previously even possessing dollars was a serious crime), 2) the appearance of government-sanctioned retail shops, 3) agricultural reform, including the legalization of farmers' markets and agricultural co-operatives, 4) the

legalization of some forms of self-employment for various services (the well-known *paladares* or family-run restaurants fall under this category), and 5) the implementation of a tax on the nascent private sector (Jatar-Hausmann 61-62). These measures allowed the revolutionary regime to survive its brusque orphanage from the Soviet Union but gave rise to a series of other contradictions – such as highly visible social inequality and rampant and visible prostitution or *jineterismo* – which the Socialist Revolution prided itself on having eliminated years before.

Clearly these reforms were in sharp contradistinction to many of the tenets championed by the socialist regime for decades. It is the tension and pain occasioned by this transition from socialism to a peculiar form of capitalism which was one of the main engines for creative expression in Cuba in the nineties. To give an idea of the profundity of the social and cultural contradictions of the Special Period, Eliseo Alberto, in his powerful testimonial *Informe contra mí mismo*, recalls that an authority of the Communist Youth “recommended” against printing a poem by Nicolás Guillén on the cover of a student newspaper. The poem in question was “Tengo” in which the poet declares:

Tengo
vamos a ver
que siendo un negro
nadie me puede deter
a la puerta de un dancing o de un bar.
O bien en la carpeta de un hotel
gritarme que no hay pieza,
una mínima pieza y no una pieza colosal,
una pequeña pieza donde yo pueda descansar.

(What's mine
let's see
though I'm black
no one can stop me
at the door of a dance hall or a bar.
Or in the lobby of a hotel
screaming at me that there are no vacancies
just a tiny room and not a huge suite
a small room where I can rest.)

What could possibly be objectionable about these verses by the Poet Laureate of the Cuban Revolution, a Revolution which for so long boasted of having eliminated racial discrimination? By the nineties, and as anyone who traveled in Cuba during the Special Period surely noticed, Cubans were no longer allowed access to three-star-and-above hotels, now reserved exclusively for foreign tourists carrying dollars (Alberto 124). Almost

overnight, Guillén's verses went from being the mouthpiece of the Revolution's accomplishments to something mildly subversive.

In the area of cultural production, the nineties seemed, arguably to open up a period of freer expression that had not been seen in over two decades. There are notable exceptions, such as the incarceration of the poet María Elena Cruz Varela, who, in 1991, was not only imprisoned for two years but subject to one of the infamous "actos de repudio" – acts of repudiation, something akin to a modern *auto da fe* – in which she was force-fed her own "counterrevolutionary" poems by a frenzied mob. While the regime still didn't hesitate to crack down on dissidents and especially on expressions of political opposition, people in the nineties seemed to be able to say, and in some instances write, more or less what they wished.

With these fundamental shifts in Cuban society, we need to find new models with which to approach Cuban cultural production since the 90s and the Special Period. Fidel Castro's "Palabras a los intelectuales" ("Words to Intellectuals," 1961) and Che Guevara's "El hombre nuevo" ("The New Man," 1965), texts which laid down a theoretical and practical gauntlet for Cuban artists and writers for the better part of two decades, seem like historical relics today. Senel Paz's *El lobo, el bosque, y el hombre nuevo* ("The Wolf, the Forest, and the New Man," 1991), a minor Cuban classic from the Special Period, certainly evokes both Fidel's and Che's texts – especially Castro's ultimatum about permitting all forms of expression *within* the Revolution but nothing *against* it. But Paz evokes these socialist tenets in a parodying way that underscores their historical distance, and the protagonist David's attempt to apply Fidel's simplistic dualism (*within* or *against* the Revolution) to his own life results in a humorously neurotic narrator who is torn between his revolutionary *conciencia* (consciousness and conscience) and his libidinal fascination for Diego. Like Huckleberry Finn, whose sense of morality is so warped by his racist milieu that his conscience agonizes over helping the slave Jim escape to freedom, David similarly fears he is betraying the Revolution by befriending Diego, an openly gay man. It is significant that the cinematic version of Paz's story, Gutiérrez Alea's *Fresa y chocolate* (*Strawberry and Chocolate*), probably the most famous cultural product of the Special Period, in order to portray a kind of Stalinist mentality embodied in the university student Miguel, used a historical point of view, situating the film in more militant, pre-Mariel Cuba of 1979. In retrospect, Senel Paz's story was in many ways a demarcation line announcing the advent of the nineties and the Special Period in Cuban culture, and the end of older, outmoded ways of thinking about the Cuban Revolution.

While contemporary expression is probably too varied and heterogeneous, as well as too close to the present time, to all the temporal perspective needed for a satisfactory critical account or overview, we can

still begin to outline something like a “sociology of the cultural production of the Special Period.” I will now mention in passing some of these common traits before turning to a discussion of allegory and its peculiarities in Cuban cultural production of the nineties. In a somewhat sweeping approach, emphasizing breadth more than depth, I will comment briefly on examples of fiction, popular music, and film.

One predominant motif from the 90s that sets the period apart from those that preceded it is a particular brand of nostalgia. Nostalgia is such a prevalent characteristic of so many different realms of cultural expression that it could practically be called a trope of modernity. In Cuba, especially in exile writing, nostalgia has been a recurrent motif since the waves of emigrants started leaving the island in the early sixties.² For Cabrera Infante, for instance, nostalgia for pre-1959 Havana seems to be the principle impetus of his creative expression. Even Pedro Juan Gutiérrez, whose seismic novel *Trilogía sucia de la Habana* (*Dirty Havana Trilogy*, 1998) eschews pathos like the plague, confesses at one point,

Entonces yo era un tipo perseguido por las nostalgias. Siempre lo había sido y no sabía cómo desprenderme de las nostalgias para vivir tranquilamente.”

(At that time I was a guy who was persecuted by nostalgia. I always had been and I didn’t know how to get rid of the nostalgia and live peacefully 57).

But if Gutiérrez’s aim is to purge himself of nostalgia, other Cuban artists dwell on it in their work. And yet there is something curious about the nostalgia expressed in the songs of the *nuevatrovista*, the song-writer Carlos Varela or in the writing of the exiled novelist Zoé Valdés. In their work, too, there is the expression of a longing not only for the physical space and time of pre-revolutionary Havana, but, especially in Valdés, also a desire to return to the famed nightlife of Havana in the 50s, where well-dressed men and elegant women moved to the sensual accompaniment of Benny Moré’s orchestra.³ But what is odd about the nostalgia of *this* generation of artists is that, unlike Cabrera Infante, neither Zoé Valdés, born in 1959, nor Carlos Varela, 1963, *ever lived during this longed-for period in question*. For both artists, Cuban music from the forties and fifties represents one of the portals or apertures which conveys them back to an idealized pre-revolutionary Habana. This idealization, this fictitious nostalgia, seems to me to be an unequivocal symptom, one of many indices of discontent with the end game of the Revolutionary regime.

Valdés, opening a chapter of *Te di la vida entera* with an epigraph from Benny Moré, intones,

Esa era La Habana, colorida, iluminada, ¡Qué bella ciudad, Dios Santo! Y que yo me la perdí por culpa de nacer tarde”

(*That was Havana, colorful, bright. What a beautiful city, my God! And I missed it all because I was born too late.” 21*)

For Carlos Varela, access to the Havana of old is achieved, almost as though they were a Proustian *madeleine*, through the lyrics of Miguel Matamoros’s classic song “Lágrimas negras,” which the singer-songwriter embeds within an original melody:

Aunque tu me has echado en el abandono
aunque ya han muerto todas mis ilusiones,
lloro sin que sepas que este llanto mío
tiene lágrimas negras

(Though you have abandoned me,
though all my hopes have died
I weep while unbeknownst to you my eyes
shed black tears).

The “new” context of these “classic” lyrics about abandonment and disillusionment translates into a commentary on life in Cuba in the Special Period, as Varela seems to be addressing his own government rather than an idealized love object – not unlike the “updated” context which renders Nicolás Guillén’s verses controversial in the nineties. Another of Varela’s vehicles for arriving at an idyllic past are photographs: In one song off his album, *Como los peces* (“Like the fishes” 1994), he speaks about the family members who have departed, and in whose place there remain only photographic images. In another song on the same album, he laments the crumbling and neglected state of present-day Havana (a recurrent theme of the Special Period) while looking at an album of photographs of the city’s colonial past. Once again the music of Trío Matamoros is evoked to capture the essence of the city:

Escuchando a Matamoros
desde un lejano lugar
la Habana guarda un tesoro
que es difícil olvidar

(Listening to Matamoros
from a distant place
Havana conceals a treasure
that is not easily forgotten).

Explicit sexuality is another characteristic of special-period literature that constitutes both a break from and a continuation of earlier periods. The government was almost fanatically puritanical regarding erotic writing during the first decades of the Revolution; the famous chapter seven of Lezama Lima's *Paradiso* is the privileged referent and evidently serves as a model and inspiration for Zoé Valdés. And yet while sex in Lezama Lima's writing pertained to a *recherche baroque* world, the "shocking" sexuality in Valdés' novels is part and parcel of the cry of denunciation which is the end result of her writing. In a country in which Brazilian and Venezuelan soap operas were one of the primary distractions against boredom and hunger, what is one to do during the Special Period, characterized by continual *apagones* or electrical blackouts? Valdés' response is an unmitigated narration of erotic experiences, lyrical homages to friends who have emigrated, with an occasional bleak description of *habaneros* rummaging for food in garbage dumps. Written in exile and therefore unlikely to occasion a "repudiation" for their author, Valdés' novels are an accusatory voice against the pain of contemporary Cuban reality, an unrelenting direct rebuke. Though the reins of "censorship" (in quotation marks, because it has always been something subtle and surreptitious and Cuba), have been somewhat loosened, no writer on the island could permit herself the audacity of ridiculing Fidel as Valdés does in her *Te di la vida entera*. In one scene the narrator is describing a speech by the *Comandante en Jefe*:

Primero citas todas las cifras económicas desde el primer año del triunfo hasta ese instante, *el glorioso período especial*, y hace énfasis en los sacrificios, en estos momentos de crisis y de reformas económicas, y bla, bla, bla...

(First he quotes all the economic data since the first year of the triumph of the revolution until this day, *the glorious Special Period*, and he emphasizes the sacrifices, in this moment of crisis and economic reforms, and blah, blah, blah) (1996, 201).

The description trails off in an ironic verbal ellipsis.

This direct commentary and ridicule is in contrast to the approach of Carlos Varela or Pedro Juan Gutiérrez, who also criticize Cuban society of the 90s, but who are still residents on the island, and must therefore temper their critique. Though these latter artists also comment on and often denounce the regime's policies and other aspects of contemporary Cuban society, they must do so obliquely. They are obligated to cloak this commentary within the folds of another, parallel discourse. That is to say, allegory is almost thrust upon them as the rhetorical trope through which to express these social and political criticisms.

This being the case, some words are in order about Jameson's enduring essay, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism,"

which argues that “the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society” (69). In addition to the objections to the label “Third World” – a term which has fallen into disuse but for which we are still awaiting an appropriate successor – some of the resistance to the idea of the essentially allegorical nature of “third-world” literature⁴ seems to stem from the understanding of *allegory* as a reductive rhetorical trope with limited signifying potential.⁵ Part of the nineteenth-century reaction against allegory, according to de Man, entailed a “reproach against excessive rationality”. Quoting Gadamer, de Man goes on to specify that the historical backlash against allegory stemmed from the view that “as soon as its meaning is reached, [allegory] has run its full course.” (de Man, 188-189). This view is predicated on the idea that allegory’s real referent already constitutes a fixed or determined value. And yet what sets the “Third World” apart in Jameson’s discussion of allegory is the very idea that “nation” does not necessarily amount to a fixed or over-determined referent, a cul-de-sac at the end of every allegorical road, but is often an elusive meaning towards which allegory can only gesture. Edgardo Rodríguez Juliá, speaking of what he calls regretfully a “Puertoricanization” of the Caribbean, elucidates the machinery of signification within a peculiarly Antillean context. For the Puerto Rican novelist, the great writers and artists of the Caribbean succeed in communicating a malaise (*modorra*) or “taedium vitae,” a post-colonial condition in which the soul is suspended in indecision, trapped between “a precarious past and an uncertain future,” and in which the subject is nostalgic for a tradition that is not entirely foreign but nor can be considered one’s own. (513) This condition of the “suspended self”, at once nostalgic and anticipatory, opens up the apparently closed-ended structure of allegorical signification in the Caribbean. What is surprising about the applicability of Rodríguez Juliá’s pessimistic prognosis to Cuba, though, is that Cuba has since the sixties been seen as *the* Caribbean nation which did in fact fully achieve a sense – and not only a status – of national sovereignty. Apparently this distinction is no longer applicable.

For reasons that I will explain presently, I believe in fact that allegory operates differently in the Cuban milieu than in the process described in Jameson’s essay. Allegory has often been the Cuban writer’s trope of choice to speak about the Castro regime; the problem is that the Castroist police have always been excellent readers of allegory! (Virgilio Piñera was persecuted by the authorities in the seventies for writing about a fake diamond which bore the name Delfi, correctly interpreted by the Authorities as an anagrammatic misspelling of Fidel.) The photograph on the cover of Carlos Varela’s album *Como los peces* is clearly an allegory for the national situation; the image of Varela himself covering the top of a goblet containing a goldfish appears to be a commentary on a whole range of themes

associated with life on the island: solitude, insularity, suffocation, oppression, *bloqueo*. The fish, with its stunned, empty gaze seems to allegorize an outward-looking solitude and the emotional and physical trauma of Cubans living through the Special Period. Varela tells stories in his songs (rather than lyrical expressions) which are allegorical; that is, while they may narrate a story about a particular individual, they also refer to something else which is more or less explicit and specific. A song from *Como los peces*, “La política no cabe en la azucarera” (“Politics doesn’t belong in the sugar dish”) strings together a series of images which are also unequivocally allegorical. The song opens with the verses, “un amigo se compró un Chevrolet del ‘59. No quiso cambiar algunas piezas, y ahora no se mueve.” (“A friend bought a ‘59 Chevy. He didn’t change the parts and now it doesn’t run.”) It’s nothing out of the ordinary to see a ‘59 Chevy in Havana, and certainly just as common to find the vehicle immobilized due to lack of replacement parts. And yet this anecdote refers to something beyond the fact that a friend bought a car. That the car is dated as a “‘59” identifies it with the year of the triumph of the Cuban Revolution itself; and the fact that the car’s owner didn’t replace some of the necessary parts, leaving it atrophied, is evidently a commentary on the current state of the Cuban Revolution and its aging leaders. A simple chiasmatic inversion in the song highlights the allegorical function: Varela does not refer to “la Habana Vieja,” the proper term for the majestic colonial section of Havana; he instead inverts the term and sings of “La Vieja Habana,” thereby emphasizing the fact – so often lamented in the nineties – that the once-heralded “Paris of the Caribbean” is now just old, neglected, and crumbling.

The allegorical function in Varela’s songs is fairly clear. And under “normal” “Third-World” circumstances, the national allegory thesis – that the story of the private individual in fact refers to the situation of the embattled nation – presupposes a hermeneutic, the intervention of the critic who must unveil the allegorical structure and bring to the light of day the *real* reference of the narrative. (Think of Jameson’s own readings of Ousmane Sembene, Galdós and Lu Xun.) In Varela’s song lyrics, the presence of allegory, contrary to a hidden or concealed structure, can at times be something rather direct and even heavy-handed. In Cuba allegory seems to almost parallel the state itself as an imposing umbrella that tends to con(s)train the meaning of the work of art. For both the artist and the critic there seems to exist at the present time a certain inevitability of allegory in Cuban culture.

An apparent counter-example of this allegorical inevitability in the Cuba Special Period might be Pedro Juan Gutiérrez’s *Trilogía sucia de La Habana*. It is interesting to compare the narrative projects of Zoé Valdés and Pedro Juan Gutiérrez. Despite the many striking similarities between these two writers, the differences between them are in a way even more noteworthy.

Both were journalists before turning to literature, and both seem to write about similar topics – life during the Special Period in all its squalor – with the journalist's ear for local color and parlance. But certainly the most noteworthy and discussed similarity between these two contemporary Cuban writers is the predominance of graphic sexuality in their prose.

Sex is a good starting point for discussing a seemingly defiant anti-allegorical quality in Gutiérrez's *Trilogía*. In an almost maddeningly repetitious series of vignettes and short stories written from 1995-1997 that narrate a perpetual present, an ongoing quest for sex, marijuana and alcohol (Gutiérrez's holy triumvirate), it is no surprise that sex is more evocative of excrement than elevated sentiment. After two years in prison for God-knows-what peccadillo, either selling frozen lobsters on the black market or "escorting" elderly European women around Havana, Pedro Juan (as the narrator refers to himself) returns to his room and makes love to his girlfriend, Isabel. It is the one moment in the *Trilogía* in which sex is nuanced with a suggestion of pathos:

Cerré la puerta. Nos desnudamos despacio. Nos abrazamos y nos besamos. ... El corazón se me aceleró y casi se me sale una lágrima. Pero la contuve. No puedo llorar delante de esta cabrona. La penetré muy despacio, acariciándola, y ya estaba húmeda y deliciosa. Es igual que entrar en el paraíso. Pero tampoco se lo dije. Es mejor quererla a mi manera, en silencio, sin que ella lo sepa. (294)

I closed the door. We undressed slowly. We embraced and kissed. My heartbeat accelerated and I almost shed a tear. But I held it back. I can't let myself cry in front of that bitch. I penetrated her slowly, caressing her, and she was already wet and delicious. It's like entering paradise. But I didn't tell her. It's better to love her in my own fashion, in silence, without her knowing.

Even here, the closest Gutiérrez comes in the *Trilogía* to experiencing tenderness, the tear is held back; the kind word to the lover goes unsaid. Pedro Juan's solution to surviving Cuba's Special Period is not a brotherhood of shared travails, but rather bodily release, non-communication, anesthetization. I characterize this kind of writing as, on the surface at least, anti-allegorical, because Pedro Juan attempts to suppress the signifying transcendence of objects and activities, in fact expends great energy to limit the meaning of episodes to their sole, monadic occurrence. The continual quest for marijuana and alcohol and their attendant anesthetization might be seen as the agents which deaden the signifying – allegorical or otherwise – capacity of Gutiérrez's vignettes.

With its emphasis on the body's nether regions and the exchange of its fluids, it might be tempting to assign the *Trilogía* to the realm of the grotesque. Further impetus to do so can be found in Pedro Juan's repeated

disdain for expressions of high or rarified culture. He contrasts the “popular” nature of the books he reads to his girlfriend’s elite literary taste. He boasts of never having to concern himself with the artifice of “good writing”, and certainly Gutiérrez’s choppy, brutally blunt style is anti-Cuban baroque (and therefore anti-elite) in the extreme. And yet, Rabelais enthusiasts would be, in the final analysis, hard pressed to demonstrate that the abundance of intoxication, copulation, and defecation in the novel – activities often signaling the presence of the grotesque – belong to the realm of a social body in which communal values prevail. Two sentences from the authority on this subject is enough to cast doubt on the *Trilogía*’s pertaining to the realm of the grotesque: “In grotesque realism, therefore, the bodily element is deeply positive. It is presented not in a private, egotistic form, severed from the other spheres of life, but as something universal, representing all the people” (Bakhtin 19). To the contrary, the emphasis on the body – sexuality, excrement, urine, odor, intoxication, and hunger – in *Trilogía sucia de La Habana* seems to highlight Pedro Juan’s radical solitude and isolation: “Y no es que uno elija estar solo. Es que poco a poco, uno se queda solo. Y no hay remedio. Hay que resistir” (“One doesn’t choose to be alone. But little by little one ends up alone. And there’s no solution. You have to struggle.” 82). And yet paradoxically it is also precisely here where we can pinpoint the text’s allegorical function. Pedro Juan is not so much a carnival prankster fostering a rowdy fraternal ambience but rather is more akin to a picaresque hero whose misfortunes result from attempting to survive in a hostile society. This unforgiving social system of the *Trilogía*, in which all of the habitants, apparently without exception, are isolated and monadic picaresque personages, is none other than the brutal form of Cuban capitalism in the Special Period, and the allegorical thrust resides precisely in the transformation of Cuban society into this capitalistic jungle, in which only those with access to dollars survive.

One telling episode narrates Pedro Juan *jineteando*, or “escorting” an older European tourist. In exchange for company and sexual services, Pedro Juan is well compensated. And yet Havana is teeming with qualified competitors for such a highly-coveted position. In order to minimize his formidable competition in this enterprise, Pedro Juan mendaciously confirms the rumors his client has heard about black men, namely that they are violent and abusive. We are squarely within the world of capitalism here, and perhaps the greatest irony of all about *Trilogía sucia de La Habana* is that it can be read, in its wrenching depiction of the Cuban transition to controlled capitalism, as a socialist novel. This transition is denounced allegorically, since each subsequent episode is emblematic of this brave new world of the Special Period.

I would like to conclude this reflection on allegory in the Special Period with a discussion of a cultural product that reveals as well as any the

conditions of life in Cuba during the late nineties. I am thinking of the remarkable film, *¿Quién diablos es Juliette?* (*Who the Hell is Juliette* 1997) by the Mexican director Carlos Marcovich. At first glance, Marcovich's film is in bold defiance of Jameson's assertion about the inevitable allegorical function of third-world art. Filmed in a documentary style, *¿Quién diablos es Juliette?* seems to relegate the story's setting, Cuba of the 90s, to the background, almost as though it were a backdrop of normalcy – just another developing country – against which the story of two individuals can unfold. Marcovich brackets or suspends political considerations in an attempt to explore the mysterious connection – based on resemblance, attraction, envy, and love – between two women who apparently have nothing in common, the Cuban teenager Juliette and her Mexican counterpart, the model Fabiola. The most important link between Juliette and Fabiola is not their condition as “third-world women” as the allegorists would have it, nor the striking physical resemblance between them: rather, what connects the two women is the psychological effects of abandonment stemming from the absence of the father. Hence the private or subjective, the individual or psychological, is seemingly the real focal point of the story, while the background or setting is apparently interchangeable, secondary.

If de Man characterizes symbol (in opposition to allegory) as a trope which appeals to a sense of universality, to a non-exhaustive signifying capacity (188) then *¿Quién diablos es Juliette?* operates, on the surface at least, within a symbolic mode rather than allegorical, insofar as the connection between Juliette and Fabiola appears to be something mysterious and universal, an attraction or spirit that transcends the limitations of context. But it soon becomes clear in the film that the social conditions of life in Juliette's Cuba are in fact too determinant to be separated out from the story of the individual. In the case of the Mexican Fabiola, her father's absence is explained by her mother, who identifies the father as a fleeting lover with green eyes. But the departure of Juliette's father is part of the political saga of the Cuban diaspora that has scarred millions of families. Juliette's mother, we are told, committed suicide by setting herself on fire, *se metió candela*,” (a reminder of the reportedly astonishing rates of suicide among women in Cuba during the Special Period)⁶ and Juliette herself is caught in the tragic cycle of Cuban *jineterismo*, in which the primary source of her livelihood are the foreign, mostly Italian “boyfriends” who are tourists on the island.

But the charade of separating out the story of the individual from her social setting is entirely exploded, in a brief but telling scene in which Juliette is asked to give her opinion of Cuba's president. Her nervous response, as she looks around in a paranoid fashion, is covered over by the background music. (Contrast this muted speech, which speaks volumes, to the scream of the exiled artist like Reinaldo Arenas or Zoé Valdés.)

Juliette's silenced opinion of Cuba's president reveals the artificiality, or if you will, the ideology of this crack or dividing line between content and setting.

Though this essay has discussed a wide array of cultural production, it is certainly nothing like an exhaustive catalogue. Other writers' and artists' works are worthy of inclusion, such as the photographs of Miguel Piña, the detective novels of Leonardo Padura Fuentes and Daniel Chavarria, or the postmodern poetics in Abilio Estevez's *Tuyo es el reino* (*Thine is the Kingdom*), or the remarkable success of the albums produced by the musicians forming the group "Buena Vista Social Club" and the film of the same title by Wim Wenders. And yet even an in-depth examination of these works, too, I believe, would contribute to what seems like an unavoidable conclusion about the cultural production of the Cuban Special Period. For the time being at least, the story of the ordinary "Cuban" cannot avoid taking on the allegorical dimension of the story of the embattled nation itself.

NOTES

1 Each decade of the Revolution seems to have a life of its own: the optimistic sixties were emphatically concluded with the Padilla Affair; the seventies ended with storming of the Peruvian Embassy and Mariel debacle in 1980, in which 125,000 Cubans emigrated to South Florida in only a few weeks. The end of the eighties were marked by the execution of General Arnaldo Ochoa, one of the Republic's most beloved heroes, in 1989, accused of narco-trafficking. We might go so far as to say that the Elián González affair marked symbolically the end of the nineties and the beginning of our present decade; and the victorious denouement for the regime of the Elián saga symbolizes precisely its tenacious survival.

2 And even before. Think of Gertrudis de Avellaneda's poem, "Al Partir": "¡Adios patria feliz, Edén querido! / ¡Doquier que el hado en su furor me impela, / tu dulce nombre halagará mi oído", or Martí's verses, "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche".

3 No doubt that *Buena Vista Social Club* also expresses this rarified nostalgia, "the reunion of a musical group that never existed."

4 Aijaz, Ahmad's critique of the Jameson's essay is particularly effective.

5 For a genealogical discussion of the historical vicissitudes of allegory, see Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality," 187-208.

6 See both Montaner and Alberto.

LYDIA CABRERA Y SU YEMAYÁ Y OCHÚN, INCOMPARABLE COMPENDIO FLUVIAL DE LA MITOLOGÍA AFROCUBANA

Mariela A. Gutiérrez

University of Waterloo, Ontario, Canadá

En el marco de la mitología caribeña, los mitos y leyendas cubanos figuran a la cabeza por su originalidad llena de una profunda fantasía artística. Como las tantas otras leyendas y mitos que se engendran en cada una de las culturas mundiales, los relatos que forman parte de la mitología cubana son valiosísimos documentos orales nacionales, porque ellos indican y precisan el estado anímico subliminal de la cultura popular cubana, coexistiendo siempre al lado de la historia y en varios casos aún entrelazándose en el engranaje de la misma. Cuba posee una literatura mitológica, transmitida en su mayor parte por la vía oral, cuyas variantes arquetípicas pueden agruparse *a grosso modo* en cuatro órdenes básicos: 1) mitos aborígenes, 2) mitos cosmogónicos o primigenios, 3) mitos urbanos y 4) mitos afrocubanos.

En el marco de los mitos afrocubanos se encuentran a la cabeza los relatos mitológicos de la reconocida escritora y etnóloga cubana Lydia Cabrera. Indudablemente, de Cabrera hay siempre tanto que decir, y, en verdad se ha dicho mucho y se seguirá diciendo, pero hoy solo quiero mencionar la singular virtud que caracteriza a la autora en cuanto a su ligazón tan especial con el universo afrocubano; la osadía es esa virtud. Cabrera osa penetrar en el universo afrocubano, vedado por completo al blanco, y así, sin temor, jamás pensando que es blanca y mujer, va ganándose poco a poco la confianza de hombres y mujeres que aún no han cortado el cordón umbilical con su pasado ancestral africano, logrando descubrir y ahondar en el hasta entonces impenetrable mundo de los negros cubanos, para así perpetuarlos en una obra antropológica, social y literaria, que toma su forma en el transcurso de cincuenta y cinco años de constante producción, y que se consagra en 1954, año en que la autora escribe un compendio antropológico-social afrocubano de más de seiscientas páginas, *El Monte*,

con el cual, como el mismo Guillermo Cabrera Infante, su compatriota, dijese: “Lydia Cabrera ha reafirmado su cubanidad con esta obra maestra (...) que es quizás el mejor libro que se ha escrito en Cuba en todos los tiempos” (Sánchez: Homenaje 16).

Cabe decir que en la cuenstística de Lydia Cabrera pululan entre los humanos, sin envidiar un ápice al olimpo griego, todos los dioses de la mitología africana, como también otros entes sobrenaturales y un sin fin de plantas medicinales, los cuales toman como residencia principal el Monte, lugar sagrado para los afrocubanos, en el que moran sus dioses, los espíritus de sus antepasados, entes diabólicos, seres sobrenaturales y espíritus de animales ya muertos. Por lo tanto no es una falacia decir que la narrativa mítica de Cabrera está saturada de lo sobrenatural de “aparentes” raíces africanas. Sin embargo, el cosmos mítico de la autora tiene, en realidad, una base mucho más compleja, más universal, que la mera fuente africana. Por supuesto, lo africano ancestral es la piedra angular de su cuentística, pero, sin lugar a dudas, detrás de la africanía de sus cuentos hay una ligazón primordial con “la verdad objetiva y universal simbólica” (Ciriot 12), lo cual hace que los relatos de Cabrera tengan una consecuencia inmediata dentro del dominio de la mítica tradicional universal. Esto es factible porque el dominio del espíritu es esencial y continuo, regido por leyes de intensidad y asociación, las que a través del tiempo y el espacio modifican y rememoran “lo trascendente”. Erich Fromm lo explica claramente al decir que:

a pesar de las diferencias existentes, los mitos babilónicos, hindúes, egipcios, africanos, hebreos, turcos, griegos, latinos, están escritos en una misma lengua: *la lengua simbólica* (12).

Además del Monte sagrado, tal y como enfatiza el mismo Pierre Verger en su libro *Dieux d'Afrique*, las aguas saladas y dulces en la obra de Lydia Cabrera – siempre bajo la potestad de las divinidades yorubas Yemayá y Ochún, las que emigran a Cuba con los esclavos del Africa –, nos abren las puertas a un mundo encantado, el de las aguas primordiales, porque en la cuentística de Lydia Cabrera aparece a menudo el camino o transcurso simbólico de las aguas.

Este “camino acuático” de la mitología caberiana, está sin lugar a dudas a la base de un de las temáticas prototípicas de Cabrera, la de las aguas, la cual funciona como *Weltanschauung* en su narrativa, y que se encuentra dividida en tres constantes: 1) cuentos de Jicotea, la tortugueta *cuasi* divina, y su ligazón con el agua dulce, su elemento vital, 2) el agua como elemento primordial versus la sequía universal a través del mito de *la tierra baldía*, y 3) cuentos de dioses, hombres y animales y su relación con las aguas.

Cuba es una isla rodeada de agua por todas partes, surcada de ríos y arroyuelos e incrustada de lagunas, con montes que eyectan cascadas y manantiales, más aún que Africa; es lógico, entonces, que el escenario de las

aguas forme parte de la mítica afrocubana y por ende de la cuentística de Lydia Cabrera. En la mayoría de sus relatos se realza la importancia de las mismas para la supervivencia de la vida terrestre; hoy quiero detenerme a explorar la importancia de las aguas en relación directa a la mitología yoruba en suelo cubano. ¿Quiénes son las *orishas* (diosas) yorubas que gobiernan las aguas, divinidades del politeísmo ancestral africano, las que una vez trasplantadas a la isla han sufrido modificaciones que las adaptan mejor a la isla? Lydia Cabrera, además de su intensa labor en *El Monte* para sacar a la luz los rituales de las diferentes diosas fluviales veneradas en Cuba y los múltiples *appatakis* (relatos) contados por sus adeptos, ha dedicado un libro por entero a las dos *orishas* de mayor importancia en relación con las aguas, titulándolo con sus nombres, *Yemayá y Ochún*.

En su libro, Cabrera comienza estableciendo la omnipotencia de Yemayá:

Yemayá es reina universal porque es el agua, la salada y la dulce, la mar, la madre de todo lo creado. Ella a todos alimenta, pues siendo el mundo tierra y mar, la tierra y cuanto vive en la tierra, gracias a ella se sustenta. Sin agua, los animales, los hombres y las plantas morirían (...) Sin agua no hay vida (20-21).

De inmediato entramos en la leyenda, la cual parece, en su hermosura, ser un cuento más nacido de la prolífica imaginación de la autora. Sin embargo, este relato de la Creación pertenece a la mitología yoruba traída a tierras cubanas. Aprendemos que en los tiempos de Olodumare, el creador, sólo existe el fuego y rocas ardientes. El creador entonces da a la tierra sus valles, sus montañas, sus sabanas, las nubes en el cielo, pero allí “donde el fuego [ha] sido más violento [han quedado], al apagarse éste, unos huecos enormes y muy hondos. En el más profundo [nace] Olokun, el océano” (21) que es como se le llama a la manifestación de la Yemayá más vieja, de género masculino¹. Más tarde, del vientre del mar salen las estrellas y la luna, siendo éste “el primer paso de la creación del mundo” (21).

Más adelante en el texto, uno de los informantes² de Lydia Cabrera, llamado Gaytán, nos da que pensar al reincidir en una pregunta que ya nos hemos hecho en este ensayo: “Si Yemayá lo abandonase, ¿qué sería del mundo al faltarle el agua?” (24). Gaytán está insistiendo en que la diosa es en sí misma el agua, la cual a su vez es “Madre de la vida (...) que nos sustenta y desaltera (...) La bebemos al nacer, la bebemos al morir y ella nos refresca el camino cuando nos llevan a enterrar” (24).

Otro informante, Bamboché, cuenta el extraordinario mito de la separación de la tierra y el mar después de la Creación. Para comenzar, Bamboché establece que de Olokun nace Yemayá, y sin dar más explicaciones da rienda suelta al *appataki* de cuando Olorún – otro de los nombres del creador – y Olokun luchan por el dominio del globo terráqueo, porque ellos son “los que hicieron el mundo. En el principio no había más que Olorún

y Olokun. Son los primeros. Olokun y Olorún tienen la misma edad” (25). Las guerras entre los dos primeros dioses son furiosas, pero llegan al máximo cuando Olokun, para demostrarle a Olorún su poder, crea el ras de mar, con el cual la tierra podría desaparecer en un santiamén.

La calma se restaura cuando Olorún se va de la tierra, dejando la tierra en manos de su hijo primogénito, Obatalá, creador de la raza humana, mientras Olokun sigue haciendo de las suyas cuando algo le molesta; entonces, Obatalá, que por fin ha perdido la paciencia “[tiene] que encadenarlo con siete cadenas, porque en un acceso de furor [Olokun] podría ahogar a la humanidad entera y a todos los animales” (26). Parece que mucha es la tierra que se pierde y muchos son los hombres y animales que perecen por culpa de los exabruptos del dios del mar, la cara masculina de Yemayá. Cabe, sin embargo, decir que desde que Obatalá toma las riendas en este asunto, hasta el día de hoy, “Olokun (...) mitad hombre, mitad pez (...) vive [encadenado] en el fondo del océano, junto a una gigantesca serpiente marina” (26).

Indudablemente, la manifestación del gran *orisha* del mar que una y otra vez hace acto de presencia en la cuentística de Cabrera es la femenina, Yemayá la materna, poderosa y rica, separada de “los caracteres tremebundos que la asocian” (28) a Olokun. No obstante, no podemos olvidar que todos los *orishas* tienen numerosos caminos o avatares. Yemayá posee siete caminos: *Yemayá Olokun*: el océano profundo, negro y andrógino; *Yemayá Awoyó*: la más vieja, la que emana de Olokun; *Yemayá Akuara*: la que vive entre el mar y la confluencia de un río; *Yemayá Okuté*: la que prefiere los arrecifes de la costa, de aguas de un azul muy pálido; *Yemayá Konlá*: la que se encuentra en la espuma; *Yemayá Asesu*: peligrosa mensajera de Olokun, que vive en el agua turbia y sucia, en letrinas y cloacas; *Yemayá Mayalewo*: la que penetra en los bosques, pocetas y manantiales para hacerlos inagotables.

Es interesante también el que se le nombre de acuerdo con los atributos y características de los lugares que sus aguas tocan, o por otras circunstancias que se relacionan con su fluir: *Yemayá Ibú Odo*: la mar profunda de color añil; *Yemayá Lokun Nipa*: la fuerza del mar; *Yemayá Okotó*: el mar de fondo rojo, en la costa donde hay conchas; *Yemayá Atara Magwá Onoboyé*: la diosa linda, que se luce y acepta elogios en el *güemilere* (fiesta); *Owoyó Oguegué Owoyó Olodé*: el mar que se refleja en el cuerno de la luna; *Yemayá ye ilé ye lodo*: cuando acepta el *ebbó* de carnero a la orilla del mar o del río; *Ayaba Ti gbé Ibú Omí*: Reina madre que vive en lo hondo del mar; *Yemayá Atara magbá anibode Iyá*: cuando sus aguas se internan en los parajes solitarios del monte virgen; *Yemayá Iyawí Awoyómayé lewó*: Madre que viste riquezas y siete sayas; *Yemayá Yalode*: Reina poderosa; *Yemayá Awó Samá*: cuando ordena a las nubes que llueva; *Yemayá Ayabá*: la iracunda.

Hay un *appataki* muy interesante que nos habla de la ira de la madre de las aguas, saladas y dulces, *Yemayá Ayabá*, quien no tiene misericordia para con los humanos que olvidan darle su merecida adoración. El relato en cuestión cuenta que en una ocasión en la que los adeptos se encuentran

preparando grandes *güemileres* en honor de los *orishas*, a Yemayá no le llegan ni su invitación ni las noticias de que va a haber una fiesta en su honor. Como es de esperarse, la diosa “resentida con la humanidad que no le [rinde] el homenaje que [merece] su majestad, [resuelve] castigarla sepultándola en el mar” (33). Las olas invaden la tierra y arrasan con todo lo que se atraviesa en su camino; el mar se hincha, se ennegrece; los humanos aterrados al ver “un horizonte de montañas de agua correr hacia ellos” (33), comienzan a rezarle a Obatalá para que interceda. La leyenda dice que *Yemayá Olokun* “[va] sobre una ola inmensa llevando en la mano un abanico” (33), pero Obatalá le ordena que se detenga. Ella respeta profundamente a Obatalá, el creador del género humano, el que toma la carga del mundo a cuestras cuando su padre Olorún lo abandona; es por eso que acepta abandonar sus designios de acabar con la humanidad irreverente, y por esta vez le concede el perdón.

Cabrera, sin embargo, hace una observación final muy pertinente y que se debe tomar muy en cuenta:

cuando el mar está picado, cuando se alzan olas amenazadoras, porque Yemayá está enojada, se piensa que si Olokun no estuviera encadenada³ se tragaría la tierra (33).

En cuanto a la *orisha* Ochún, hermana menor de Yemayá, de ella podemos decir, para empezar, que entre sus abundantes avatares el preferido de todos sus fieles seguidores es el de *Yeyé Kari aberí yin lado moró otá*, el que mejor le queda, porque en este camino ella es la dueña de los ríos “que alegría, brilla, anima y que todos ensalzan cuando aparece moviendo su *abebe*⁴ de plumas de pavo real” (73).

No obstante, Cabrera hace incapié en separar los atributos personales de las dos diosas hermanas:

No es Ochún como Yemayá, ‘la madraza’, – el principio de maternidad⁵ – que sus hijos y devotos nos describen: Ochún, junto a su hermana la gran diosa progenitora, es la amante, la personificación de la sensualidad y del amor, de la fuerza que impulsa a los dioses y a todas las criaturas a buscarse y a unirse en el placer. Por eso *Oñí*, la miel que simboliza su dulzura, es uno de los ingredientes de su poder (89).

Sólo nos basta leer el cuanto “El chivo hiede” del volumen *¿Por qué...?* para recordar quien es esta apasionada diosa del amor, de las aguas de los ríos y de todas las cosas dulces. No cabe duda, sin embargo, que el amor de Ochún no es sólo pasional; hay un *appataki* sobre el amor de Ochún por sus adeptos que es digno de mención al respecto, tanto por su ternura como por su relación con las aguas. Se cuenta que aquella vez que Olodumare, el creador, se lleva todas las aguas de la tierra al cielo para castigar a los hombres y la sequía invade la tierra, y “los ríos se [vuelven] pedregales, las plantas se secan y los hombres y los animales se [ahogan] de sed” (89), ese

día, el bueno de Ifá (el *orisha* adivino) llena un cesto con panecillos, huevos, hilo negro y blanco, una aguja y un gallo, y Ochún se ofrece para llevárselo al dios.

Ifá, por ser adivino, sabe de antemano que en el camino Ochún va a encontrarse con otros *orishas*. Efectivamente, primero se encuentra al dios Echú – Elegguá – quien le pide los hilos y la aguja y ella se los da; luego se encuentra con Obatalá quien le señala hacia la puerta del cielo, después de que ella le regala los huevos. Al rato, la diosa se encuentra con muchos niños, y a ellos les da los panecillos. Olodumare, que todo lo ve, se conmueve ante la escena que ofrecen Ochún y los niños y decide darle el perdón a los hombres. “Los ríos, las fuentes, se [hinchán] y [vuelve] a reinar la abundancia” (89) en la tierra. Cabrera termina haciendo énfasis en recordarnos que “no [es] está la única vez que por intervención de Ochún, en la tierra agotada, [revive] la vida” (89).

Por último, es indispensable hablar de la necesidad de los *omó-orisha*⁶ de recibir su primera purificación en el río, elemento regido por Ochún, para que la diosa les favorezca en su iniciación. El llamado *wo ti omorisha luwe odo*, o sea la purificación en el río, es parte intrínseca del ritual del Asiento. Sin lugar a dudas, la purificación en el río es un acto de gran belleza, que parece salir de un libro de leyendas, pero, ante todo, es liturgia.

Primero se debe hacer *ebbó*, cuando cae el sol, y acto seguido se lleva al *omó-orisha* al río. En muchos *ilés* [comunidades] se practica este ofertorio bajo la luz de la luna, pero en otros se hace al atardecer. A las encargadas de llevar al neófito al río se les llama *oyugbonas* y van siempre acompañadas de dos o más *iyalochas* mayores⁷. “Sin ‘saludar’, rendirle homenaje a la dueña del río, sin purificarse en sus aguas, no se efectúa ningún asiento” (139), nos dice Cabrera.

Después del ofertorio del *ebbó* – casi siempre un guiso de camarones, acelgas, tomates y alcaparras – se debe *moyubar*, rendir pleitesía a la diosa de las aguas:

Ochún yeyé mi ogo mi gbogbo ibu laiye nibo gbogbo omorisha lowe mo to si gbá ma abukón ni. Omi didume nitosi oni Alafia atiyó obinrin eléré aché wawo atiré maru achó gelé nitosi yo ayaba ewá ko eleri riré atiyó⁸...” (139).

Las *oyugbonas* desnudan a la novicia, hacen trizas sus vestidos y los echan a la corriente del río, para que luego una de las *oyugbonas* la bañe; si es hombre el neófito, los *babalochas*⁹ se encargan de quitarle las ropas y bañarlo. La *omó-orisha*, bañada y vestida de limpio, regresa al *ilé* con una tinaja de agua en los brazos. Una vez en el *ilé*, una *iyaré*¹⁰ la recibe haciendo sonar la campana de Obatalá, llamada *agogó*.

Todo lo que pasa dentro del *ilé* momentos después del llamado acto de prendición sólo los iniciados lo saben y de ello no pueden hablar. Los *aberikolá*, los que no se les ha “sentado” un santo, no son permitidos en esta ceremonia secreta. Lydia Cabrera nos dice al respecto:

Dentro de una hora todo estará listo para la consagración. *Iyawó* [la novia], aunque empieza a perder la noción del tiempo, diríase que sus ideas son más confusas desde que volvió de saludar el río, siente angustiosamente la proximidad de una experiencia misteriosa sobre la que no ha cesado de interrogarse un sólo día de los que ha pasado en el *ilé-orisha* [templo]. ¿Qué va a sucederle allá adentro, en el *igbodú*¹¹? (147).

Aunque, al no ser creyentes, no podamos penetrar en el secreto del Asiento, al menos nos hemos acercado un poco a la belleza del ritual, en el cual las aguas son el principal componente divino en el intercambio espiritual que ocurre entre adeptos y *orishas*, en este caso específico, entre los *omós* y Ochún.

Tal y como lo explica el primer capítulo de este libro de Cabrera, no es de extrañar el constatar que se venere a estas dos diosas fluviales en Cuba el 8 de septiembre, siguiendo el calendario litúrgico católico. La Virgen de Regla, Yemayá, es patrona del puerto de La Habana, y la Virgen de la Caridad del Cobre, Ochún, es patrona de Cuba. Ellas, en sus vestidos católicos o en sus galas afrocubanas, velan siempre por sus hijos, desde sus aguas, saladas o dulces. Cuba le pertenece a sus vírgenes, la isla hasta tiene forma de cocodrilo, y bien claro lo dice Cabrera en su libro *Los animales en el folklore y la magia de Cuba*: “pertenecen los caimanes a Yemayá y a Ochún. Son mensajeros de Olokun” (71).

En conclusión, hagamos síntesis remontándonos a los orígenes de la humanidad. Desde que el mundo es mundo todas las culturas cuentan que desde que el agua riega la tierra toda vida ha podido germinar, crecer y sustentarse. La diáspora yoruba también lo sigue contando así, y es en las manos de Yemayá y Ochún que se deposita la fé de muchos adoradores. Sin pensarlo dos veces, porque “sin agua no hay vida” (20-21), los creyentes que labran la tierra “cuando se prolonga una sequía (...) hacen rogaciones a Ochún y a Yemayá (90), invocando su ayuda: “¡Oyo so ko ni awado! Yemayá Iyawí Yalode, Ochún Yeyé Kari Yalode. ¡Dupé!¹²

NOTAS

1 Los informantes de Cabrera afirman que sus mayores les han dicho que “Olokun es varón y hembra, andrógino” (28).

2 Los informantes de Lydia han sido, en su gran mayoría, negros de nación, puros africanos ya libres, o sus hijos, los cuales tienen el pasado ancestral todavía muy claro en sus memorias.

3 Cabrera pone el participio pasado en femenino, reafirmando que Olokun es andrógino. El subrayado es mío.

4 En yoruba: abanico.

5 No obstante, no hay que generalizar, Yemayá también tiene amores, tiene caprichos; ella, sin embargo, ejerce, la mayor parte del tiempo, mejor control sobre

sus pasiones que su hermana Ochún. Cabe de nuevo recordar el *appataki* sobre sus amoríos incestuosos con el *orisha* Changó, su hijo adoptivo. Un *appataki* que nos hace sonreír es el de los amores de Yemayá con el *orisha* Oko, dueño de los campos, de la agricultura y del ñame; en realidad, la diosa sedujo a Oko para obtener el secreto del ñame y regalárselo a Changó. Cabrera explica que “este sagrado tubérculo – Ichu –, que habla de noche y hace hablar en sueños a la gente dormida, sólo el *orisha* Oko lo cosechaba, sembrando secretamente la simiente” (*Yemayá* 37).

6 En yoruba: hijo se santo.

7 El ritual del Asiento es una ceremonia principal de iniciación en Santería, en la cual al iniciado le “baja el santo”, el *orisha* lo “monta”, se posesiona de él, por así decir. Las *iyalochas* son sacerdotisas en Santería, madres o mujeres de santo.

8 En yoruba: Ochún, madre de gloria absoluta, inmortal, reina bellísima y adorada, hacia ti van todos los hijos de *orishas*, a tu lado los afligidos por una desgracia o deficiencia física van a lavar su cuerpo y purificarse en tus aguas. Te rogamos, te hablamos, que tu corriente se lleve la miseria. Subrayo para enfatizar la importancia de las aguas en este ritual.

9 Sacerdotes en Santería, padres de santo.

10 La primera madrina del Asiento.

11 En yoruba: cuarto del santo; habitación en la casa del *babaorisha* en la que tienen lugar las ceremonias secretas.

12 En yoruba: No llueve... ¡maíz no crece! Yemayá, nuestra madre y reina. Ochún, bellísima reina. ¡Gracias!

OBRAS CITADAS

Cabrera, Lydia. *El monte: Igbo Finda Ewe Orisha Vititi Nfinda*. Miami: Colección del Chicherekú en el exilio, Ediciones Universal, 1992.

———. *Yemayá y Ochún. Karioka, Iyalorichas y Olorichas*. 2da. ed. Prólogo y bibliografía de Rosario Hiriart. Distribución exclusiva E. Torres. Eastchester, New York: Ediciones C.R., 1980.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1981.

Gutiérrez, Mariela A. *Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*. Madrid: Verbum, 1997.

———. *El cosmos de Lydia Cabrera: Dioses, animales y hombres*. Miami: Colección Ebano y Canela, Ediciones Universal, 1991.

———. *Los cuentos negros de Lydia Cabrera: un estudio morfológico*. Miami: Colección Ebano y Canela, Ediciones Universal, 1986.

———. *El Monte y las Aguas: Ensayos Afrocubanos*. Madrid: Editorial Hispano-Cubana, 2003.

LA REPRESENTACIÓN “VISIONARIA” DE LO HISTÓRICO EN LA ESCRITURA DE ALEJO CARPENTIER

Vito Galeota

Università di Napoli “L’Orientale”

El *Camino de Santiago*, cuento largo que hace parte de *Guerra del tiempo* publicado en México en 1958, es probablemente el único texto que un gran escritor contemporáneo latinoamericano haya dedicado a la materia indicada en el título (a parte del primer libro de narrativa escrito por Paulo Coelho, *Diário de um mago*, publicado en Rio de Janeiro en 1987, que, desde una perspectiva completamente diferente de la del escritor cubano y muy lejana de cualquier arraigo de tipo histórico, es otro texto único por la temática tratada en el panorama de las letras latinoamericanas).

La presencia del tema “Santiago” en la cultura hispanoamericana es sin duda mucho mayor en el arte que en la literatura: cientos de conventos, iglesias, y catedrales fueron construidas bajo la advocación del Santo en la primera fase de la colonización española del Nuevo Mundo; se difundieron una infinidad de esculturas, pinturas y objetos de platería que representan al Santo o el tema jacobeo de la peregrinación; y se realizaron manifestaciones de arte popular ligadas a la celebración de las fiestas patronales, muchas de las cuales son vigentes aún hoy.

En la literatura, la presencia de “Santiago” en América es seguramente menos importante. Los episodios relacionados con las leyendas jacobeanas se encuentran en muchas *Crónicas* de la Conquista, pero es bien limitada la cantidad de textos hispanoamericanos más propiamente literarios que se inspiran de motivos jacobeanos: alguna novela histórica, algún libro de poesía.

El “Camino de Santiago” no es el tema prevalente de este cuento de Carpentier, el cual trata una temática muy compleja en la que entran la condición del hombre común (europeo y especialmente español) a comienzos de la edad moderna, la lucha religiosa entre Reforma y Contrareforma, la colonización y población de Las Indias por parte de los españoles, las

relaciones sociales que se plantean en América en la primera mitad del Siglo XVI, y otros temas. Lo histórico es, en ésta como en casi todas las obras de Carpentier, la componente más sobresaliente: una escritura, la suya, donde imaginación creativa, la belleza de la palabra, y la construcción literaria del discurso narrativo están siempre subordinados a la documentación histórica y a hechos sucedidos.

La estructura del cuento

El Camino de Santiago está compuesto de once capítulos numerados, y cada uno tiene cierta autonomía narrativa, en el sentido que cada capítulo cuenta un episodio de la aventura del protagonista Juan y en cada uno se cumple un cambio de situación de la historia relatada.

La historia narra la vida azarosa del soldado Juan, tambor de los tercios españoles en Flandes, quien, a mediados del siglo XVI, anda por los territorios del Imperio español, viajando entre el Viejo y el Nuevo Mundo, en busca de aventura y de su propio destino, y también buscando cumplir una promesa de voto que no logra mantener.

Juan, de Alcalá pasa primero a Nápoles, luego a Amberes; de aquí, habiéndose salvado de la peste, camina hacia Compostela atravesando el recorrido francés para cumplir la promesa de llegar a la Catedral de Santiago y besar la cadena del Santo que le ha salvado; llegado a Burgos, cambia la ruta encaminándose hacia Sevilla; de aquí se embarca para Las Indias y desembarca a San Cristóbal de la Habana; de esta ciudad huye para refugiarse en el interior de la isla después de haber acuchillado a un hombre; un barco de fortuna le lleva a Europa junto con otros fugitivos; en la Gran Canaria se va a quedar solo con el negro Golomón porque los compañeros de la cimarronada, un calvista y un judío, caen víctimas de la Inquisición; con el negro retorna a Burgos, y de aquí repite lo de la ida volviendo a embarcarse para Las Indias.

Son muy pocos los acaecimientos narrados en su dinámica, en la que hay correspondencia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia narrada, estos son: lo que sucede en el puerto de Amberes a principio de la aventura; lo que pasa en la feria de Burgos; el encuentro con los cimarrones en Cuba; la agresión y captura del calvinista y del judío en Canarias. A parte de estos momentos, en los que el lector “participa” de la vivencia de la aventura y en los que el tiempo es de algún modo un tiempo “presente”, el resto es dado como relación más o menos resumida en la que el tiempo narrativo es el “pasado”, a pesar del tiempo gramatical que usa el narrador.

El tiempo del relato no es definido en relación al marco histórico en el que se sitúa el cuento, y mucho menos en relación a lo narrado. La referencia que en el primer capítulo alude a la presencia del Duque de Alba en Flandes coloca la historia del cuento en la mitad del siglo XVI; con respecto al tiempo

de la aventura del protagonista, hay una sola indicación en el capítulo VIII en el cual el narrador precisa que han pasado dos meses, por lo demás el calendario está ausente y, en base al tiempo que normalmente se necesita para las cosas contadas, el lector puede conjeturar que la vicisitud de Juan tiene una duración total de un par de años.

Con la vaguedad del tiempo contrasta la dimensión espacial del relato que en cambio es siempre bien marcada y definida. El espacio está constituido de elementos eterogéneos y en máxima parte externos: internos son únicamente la habitación de Juan en Amberes, el mesón de Burgos, la posada de Sevilla, el bodegón de La Habana; lo demás, que abarca la gran mayoría del cuento, se desenvuelve a cielo abierto. Hay cierto dominio de ambiente ciudadano, sin embargo hechos importantes suceden en ambiente extraurbano de carácter nada común y de tipo no estático: el Camino de Santiago, el viaje atlántico, el refugio salvaje en Cuba, el barco de vuelta al pararse en la Gran Canaria. Trátase de un espacio muy amplio, todo un mundo que permite cambios de situación continuos y rápidos, y en el cual el protagonista anda despistado buscando su identidad y su suerte.

El mecanismo accional del cuento parece conformarse al modelo narrativo que se basa en el *esquema del viaje*, pero aquí el resultado no corresponde al esquema épico tradicional porque el viaje que emprende Juan difiere del característico recorrido de un héroe que, después de superar varias etapas, llega al final, conquistando así el premio que su destino le ha puesto como obligación, un premio que casi siempre tiene un alto valor moral, existencial o material, o, al contrario, llega al final constatando simplemente su fracaso. Tampoco el Juan de este cuento es un héroe del tipo novelesco al que el lector está acostumbrado porque aquí "Juan" es un nombre común y no un nombre propio, no es uno, individuo unívoco, sino multitud, no es dotado de ningún carácter especial e inconfundible, ni tiene rasgos de problematidad. En el último capítulo el lector aprende se entera que Juan el Romero y Juan el Indiano son la misma cosa, que el Juan de antes es también el Juan de después, y que el viaje de estos juanes es un ir y venir de un lado a otro del Atlántico que se confunden y se desvalúan mutuamente. Este esquema narrativo puede tener correspondencias, parecido o parentesco con la *picaresca* pero creemos, contrariamente a lo que unos críticos han afirmado, que lo sea sólo a un nivel muy superficial.

A partir del capítulo VI, en la mitad del cuento, otros tres personajes participan de la historia: el calvinista francés, el judío marrano y el negro Golomón. Sólo este último tiene nombre propio, sobrevive a las persecuciones religiosas y, vuelve a América junto a Juan. Como Juan, también los otros tres personajes del cuento tienen valor, más que individual, general y simbólico. Dos fuerzas espirituales actúan además en el sistema accional del relato y siguen la aventura de Juan, de los otros personajes y figuras menores: una, "Santiago", atraviesa toda la historia, motiva y justifica la conducta y el movimiento de Juan, y es una fuerza luminosa, alta,

evidente; la otra, la de “Belcebú”, es una fuerza escondida que obra en la penumbra, a nivel bajo y disfrazada siempre. Los demás agentes son una muchedumbre que forman como una coreografía en la que se despliega la acción de Juan, la cual no se distingue particularmente de la de muchos: marineros y soldados de los tercios españoles y mujeres de fáciles costumbres en Amberes; peregrinos en camino hacia Compostela; gentío que anima la feria de Burgos; los que en Sevilla están en espera de ir a poblar Las Indias; viajeros embarcados que cruzan el Atlántico; habitantes y negras en Cuba; tripulación del barco de vuelta; gentío en la Gran Canaria. De todos estos agentes colectivos se distinguen en el cuento las dos negras que le tocan a Juan en el refugio de Cuba por tener nombre, figura física y actitud. En el primer capítulo, la rata que desembarca en el puerto de Amberes constituye el agente que da comienzo o pretexto a la historia porque Juan piensa que puede haber sido ella la causa de su fiebre.

En el plano narracional, el cuento se da de la perspectiva del protagonista, pero no siempre. El narrador sigue de cerca al protagonista y refiere lo que éste hace dejando afuera todo lo que no entre en la perspectiva de él, pero hace también reflexiones que no pertenecen al protagonista, sabe y dice cosas que Juan ignora, argumenta sobre las cosas de manera distante a la que puede alcanzar el personaje; sobretodo, tiene un punto de vista mucho más amplio, y demuestra ser profundo conocedor del mundo que se representa dando la impresión que ha hecho las experiencias que relata, y que no las relata desde un tiempo lejano sino como si fuera próximo a los acontecimientos. El conocimiento directo del narrador de todo lo que está contando transmite al lector la sensación como si él hubiera hecho efectivamente el Camino de Santiago, hubiera asistido de veras a una feria en Burgos, hubiera viajado en un barco de la época, hubiera vivido en la Habana del siglo XVI, hubiera presenciado a la ejecución de herejes condenados al fuego.

La mayor distancia entre el protagonista y el narrador, sin embargo, está a nivel de la expresión. La belleza y la perfección formal de este relato, expresado con el más puro estilo neobarroco carpentieriano que enrolla al lector en la magia de la palabra literaria, pertenecen enteramente al autor, favorecido en esto del hecho que el diálogo es reducido a lo esencial, de manera que el cuento es dado en su gran mayoría en tercera persona verbal. La forma de la expresión es el elemento revelatorio que quien está contando la historia de Juan es el mismo escritor, el cual se esconde poco y mal detrás de la ficticia figura del narrador.

Lo histórico

En este cuento, como en muchas obras de Carpentier, lo histórico es dominante, y recorre todos los momentos de la vicisitud del protagonista. Lo

histórico que utiliza el gran escritor cubano, aquí como en otros textos suyos, en vez de ser material que sirve de escenario o de marco a la invención literaria, se transforma en contenido literario llegando a confundirse con lo inventado de tal manera que, una vez que la narración realiza la fusión, el lector no logra distinguir ya entre lo literario y lo histórico porque se encuentra envuelto en una misma amalgama de comunicación.

Parece cierto que Carpentier, antes de escribir cualquier cosa, se documente en tan gran medida que hasta lo más mínimo resulte históricamente irreprochable. Y es seguro además que por cada página que él escribe, hay cientos de páginas que ha leído previamente y expresamente. Sin embargo, toda la cura que el escritor pueda poner en la documentación no explica el resultado, en el cual queda como un fondo secreto o inexplicable la sensación que el escritor haya sido testimonio directo de las cosas que narra; y esto, a pesar de que el lector sabe muy bien que es un imposible tanto por la anacronía temporal de los hechos narrados, cuanto porque, al fin y al cabo, tratase siempre de invenciones literarias y nunca de reconstrucciones historiográficas propiamente.

Frente a este secreto de la escritura de Carpentier, que es quizá su valor más alto, tal vez no es muy arriesgado suponer que pueda tratarse de algún tipo de "visionariedad", fenómeno no frecuente que atañe algunos genios en la literatura y no solamente en la literatura. En base a tal fenómeno, el escritor se traslada *virtualmente* en la situación del pasado histórico que relata como si fuera un cronista de la época que asistiere al acontecimiento de los hechos y los *viese* efectivamente.

En *El Camino De Santiago* el lector en varios momentos vive la sensación de participar "directamente" en la dinámica de la situación narrada; frente a esto, el profundo conocimiento microhistórico del autor y todas las lecturas que lo sostengan, junto al uso de una palabra lo más altamente expresiva que se pueda dar, no bastan para justificar el efecto. Mientras que la idea de una creación literaria de tipo "visionario", aunque escasamente aceptable desde un punto de vista de ortodoxia crítica, puede ayudar, no obstante, a entender uno de los aspectos más sugestivos de la obra de Carpentier.

La gran historia es presente en el texto con citas de acontecimientos que han sido verificados como históricamente verdaderos: tales son la estancia del Duque de Alba en Amberes (cap. I), o la matanza de calvinistas en Florida (cap. VII), o el brasero en Valladolid donde están quemando la mujer de un Consejero del Emperador (cap. XI). Estos elementos son en mayoría entregados como comentarios del narrador, y en cuanto tal, se perciben como informes desapegados en el tiempo y en el espacio o como frías observaciones del culto narrador y buen conocedor crítico de los fenómenos en los cuales se sitúan las azañas de Juan.

Además de estos comentarios del narrador, hay otros en los que no se distinguen la voz del personaje, la del narrador y la del autor, y que, al mismo

tiempo, hacen manifiesta la presencia del escritor. Tales son: la consideración que el oro de Las Indias haya dado término a la Gran Obra de los alquémicos ante la llegada de tantas naves cargadas de oro (cap. IV); en consecuencia del hecho que familias enteras se estaban marchando para ir a poblar nuevas provincias, lo que ahora pagaba en Indias era el arte de saltar sobre los demás (cap. V); la elencación del repertorio negativo al considerar las condiciones de vida en San Cristobal de la Habana en la primera mitad del Siglo XVI (cap. VI); la consideración que la Gran Canaria, de una condición de libre comercio con gente de Inglaterra y de Flandes “sin que nadie le pregunte si ayuna en cuaresma”, se había erigido repentinamente en campeón del catolicismo representado por el ministerio de un tremebundo inquisidor, la Cruz Verde del Santo Oficio, así que sus calabozos se llenan de holandeses y capitanes anglicanos prestos a ser entregados al Brazo secular (cap. IX); la reflexión que en Las Indias la misma Inquisición tenía la mano blanda, calendándose más jícaras de chocolate en los braseros que carne de herejes y que las conquistas a lo Pizarro no eran ya lo que mejor se aprovechaba, lo que ahora se debía escuchar eran las llamadas a las nuevas entradas donde los hombres se hacían de haciendas portentosas (cap. X); y la tremenda consideración al final del cuento que en Europa todo huele a carne chamuscada, ardeduras de sanbenitos, parrilladas de herejes, gritos de los emparedados, enterradas vivas, degollinas, vagidos de nonatos atravesados por el hierro (cap. XI).

En cambio, en la microhistoria la voz narrante no muestra contaminación con la del personaje o la del autor, y el escritor sobresale únicamente por la forma de la expresión. En el puerto de Amberes, en la feria de Burgos, en el barco que lleva los que van a poblar Las Indias, en el refugio de los cimarrones en Cuba, en el barco de vuelta que trae los cimarrones a Europa y que se para en la Gran Canaria, en todas estas situaciones el lector “vive” con el protagonista y el narrador una experiencia “auténtica”. La palabra literaria, y en particular la gran pluma de Carpentier, posee esta capacidad significativa, este poder imaginativo que ni el mejor cine documental logra igualar; sin embargo, como decíamos, esto se debe a un elemento representativo especial de la escritura de Carpentier, que es también su secreto íntimo, el de crear una *visión virtual* que “mágicamente” lleva el lector a vivir una situación como si fuera auténtica.

Lo histórico, en un sentido más filosófico, se manifiesta en el relato como problema del tiempo, y funciona sobretodo en oposiciones entre dos fuerzas, de las cuales una con tendencia a ceder y la otra con aspiración a prevalecer. Estas oposiciones, llevadas en un plano de abstracción y definidas con categorías históricas, son: Edad Media/Modernidad Vieja, Mundo/NuevoMundo, catolicismo/luteranismo, espiritualismo/materialismo, Camino de Santiago/camino de Sevilla.

En este cuento Carpentier nos da la figuración de una Europa, en lucha entre católicos y luteranos, como un territorio repleto de braseros que huelen

a carne humana quemada. El Nuevo Mundo, extensión de las relaciones sociales y culturales del Viejo Mundo, no es mejor, y no lo es ni siquiera en lo que posee de natural o de geográfico (contrariamente a la imagen que del Nuevo Mundo nos habían dejado los Cronistas del descubrimiento). La única nota positiva del mundo americano parece ser la que allá la Inquisición opera contra los herejes de manera mucho más blanda que en Europa.

La modernidad del mundo occidental, que en el cuento se toma en su nacimiento y se figura a través de unos aspectos de vida marginal o común, se muestra sin piedad y se condena sin reservas, utilizando el mismo tipo de lenguaje que había utilizado el barroco literario español del Siglo XVII para representar todos los males y los daños que la nueva edad había infligido a los mil años de historia de la edad media.

La “guerra del tiempo”, que da el título a la colección de la que hace parte *El Camino de Santiago*, es la guerra entre el pasado y el futuro, en la que el contendiente más fuerte, que es el futuro y que parece prevalente, no llega a derrotar al otro, y en la que el único perdiente es el presente. En el último capítulo, comentando las monstruosidades de los católicos contra heréticos de Holanda, Francia y España, el narrador concluye observando que “unos dicen que empiezan tiempos nuevos, en la sangre y en las lágrimas; otros claman que roto es el Sexto Sello, y pondrase el sol negro como un saco de cilicio”. Es decir, las dos hipótesis alternativas según prevaleciera el futuro o el pasado; mientras tanto, el presente padece su horror cotidiano.

Santiago y Belcebú

La lucha entre lo medieval y los tiempos nuevos se manifiesta simbólicamente con los dos caminos que se presentan frente a Juan en cierto punto geográfico de su peregrinación: Burgos. Heróica capital del reino que lleva a cabo la epopeya de la Reconquista, punto geográfico central de la guerrera España medieval, a partir del cual se irradia la larga ofensiva que se concluye con la toma de Granada en 1492, Burgös es, al mismo tiempo, punto central del “Camino” que lleva a los peregrinos a Compostela, en cuya Catedral está la fuerza espiritual que ha animado, guiado y protegido la Reconquista cristiana. En la leyenda de Clavijo aparece Santiago a caballo con su poderosa espada y, a partir de ahí, el Apóstol se volverá en el símbolo de la noble potente Orden militar de los Caballeros de la Espada, Orden que será protagonista primario en la Reconquista contra el Islam y protagonista no secundario en la Conquista del Nuevo Mundo. 1492 es el año que marca en la historia de España la conclusión de la Edad Media y el comienzo de la Edad Moderna; y, de las dos edades, “Santiago” es actor triunfante que “cabalga” con su caballo blanco las etapas más gloriosas.

En el cuento, Juan “el Romero”, al llegar a Burgos, deja el Camino de Santiago y emprende el Camino de Sevilla con mucha naturalidad y sin

ninguna conflictualidad interior. Le viene cierto remordimiento mucho después, cuando, caído enfermo en el refugio de Cuba, piensa que todas sus malandanzas se deben a que no cumplió con su promesa de hacer el Camino, y vuelve a Europa determinado en completar el viaje hasta Compostela. Pero Juan, que ahora es “el Indiano”, llegado a Burgos, volverá de nuevo al Camino de Sevilla y repetirá la misma gira anterior.

Juan “el estudiante”, deja la medieval ciudad universitaria de Alcalá y la clase donde se enseñaban las artes del Cuadrivio, entra en la modernidad como soldado de las tropas españolas, y con ellas se da a recorrer las tierras del Imperio; en Amberes, en el delirio febril de la peste, ve la Via Láctea seguida de la imagen de la cruz-espada de Santiago y regresa, así, a la edad media volviéndose Juan “el Romero” que va hacia Compostela; en Burgos, empujado por “el Indiano”, vuelve a la modernidad y se desvía para Sevilla en donde se embarca para ir a Las Indias, de donde regresa llamándose, todos estos Juanes son figuras simbólicas de un mismo ser abstracto en lucha con el tiempo, o, más exactamente, es el tiempo que lucha en ellos entre pasado medieval y futuro moderno, entre la cultura espiritual y la nueva cultura material de “pasar por sobre a los demás”. A principio del Siglo XVI, Juan el Estudiante, Juan de Amberes, Juan el Romero y Juan el Indiano son caras de un mismo ser que vive en forma más o menos conflictiva el problema de su tiempo histórico. Ni podía ser diferentemente, ya que en un mismo año, el año 1492, acababa un mundo pluricentenario y empezaba otro, completamente nuevo.

Al Camino está enteramente dedicado el capítulo II, en los otros capítulos hay tan sólo alguna referencia o alusión a ello; pero el tema se mantiene presente en el cuento como una vivencia fantasmal o un pensamiento íntimo que acompaña al protagonista en toda su aventura: el Camino es lo medieval que Juan, adentrándose en los tiempos nuevos, lleva dentro de sí, y es para él una fuerza espiritual que aguarda como secreto remedio en los momentos de mayor crisis existencial. A parte la imprecisión de llamarle “romero” y no “peregrino” a Juan, todo lo que contiene ese capítulo corresponde a un conocimiento básico del Camino bien documentado; también aquí lo que más sorprende e interesa son los actos mínimos y cotidianos del peregrino que comunican al lector una vivencialidad mucho más importante de las informaciones que el narrador nos da acerca del Camino.

El narrador refiere, entre otras cosas, de algún momento en que a Juan le cae la duda que “si aquella fiebre padecida sería cosa de la peste, y si aquella visión diabólica no sería obra de la fiebre”, con la que el narrador parece que quiera denunciar un pensamiento que un *peregrino* medieval en camino hacia Compostela nunca hubiera tenido; esta duda es una actitud de fe que pertenece a los nuevos tiempos, y esto tal vez explicaría que la denominación de “romero” a Juan le sería atribuida en plena conciencia y sin ninguna equivocación.

En el capítulo V se interrumpe el Camino de Santiago y, a partir de aquí, empieza el camino de Sevilla. A quién quiera saberlo, “Juan dice ahora que regresa de donde nunca estuvo” y, con la calabaza cargada sólo de aguardiente, troncada la venera por la rosa de los vientos, llega a la Casa de Contratación de Sevilla “tan olvidado de haber sido peregrino, que más parece un actor de compañía desbandada”.

El Camino de Santiago es un itinerario europeo terrestre, espiritual e iniciático que, siguiendo un trazado indicado por las estrellas, lleva hasta el extremo de occidente, donde es situada la tumba del Apóstol y donde el sol muere para renacer. Hasta el año 1492 este extremo para los europeos era el fin de las tierras de occidente, que coincidía con el fin del mundo conocido. A partir de esta fecha, el occidente no acaba ya en Galicia, va mucho más allá, atraviesa todo el Mar Océano y llega a otras tierras, desconocidas e inmensas. Siendo de todos los cristianos europeos, el Camino de Santiago, en los tiempos en que Juan lo hace, ya sufría una grave crisis por la lucha entre católicos y luteranos; pero, más que esto, siendo camino hasta el extremo de occidente, en aquellos tiempos, a este extremo se llegaba cruzando el Atlántico a través del puerto de Sevilla.

En el refugio de Cuba (capítulo VIII) Juan tiene un sueño terrible a consecuencia de una fiebre: frente a las torres de la Catedral de Compostela que alcanzan el cielo, Juan, solo en la ciudad, quiere entrar en la Catedral, pero las puertas están cerradas; “Juan Romero se prosterna, reza, gime, araña la santa madera, se retuerce en el suelo como exorcizado, implorando que le dejen entrar”, pero las puertas no se abren y Juan ni en sueño logra entrar en la Catedral. Este sueño marca la situación histórica nueva en la cual se encuentra el personaje: un sentido de fe y devoción, proveniente de tiempos lejanos, que el “Romero” profundamente aguarda, el cual contrasta con la condición de “Indiano”, ya definitivamente conseguida e irrevocable, para quien la espiritualidad jacobea medieval es cosa remota.

En el último capítulo, sin embargo, en un breve paso de escaso valor narrativo para la economía del cuento, el tema “Santiago” se abre a una visión histórica que, alejándose completamente de la peregrinación medieval, recupera una relación continuativa con la Reconquista y se vuelve una fuerza protagonista de la Conquista de América. Cuando Juan el Romero y Juan el Indiano, juntos con el negro Golomón, llegan a la Casa de Contratación de Sevilla, “tienen ambos – con el negro que carga sus collares – tal facha de pícaros, que la Virgen de los Mareantes frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar.” “Dejadlos Señora – dice Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes – Dejadlos, que con ir allá me cumplen.” En unas muy pocas líneas Carpentier nos comunica aquí una Conquista de América en la que cientos de ciudades junto a sus respectivas catedrales, fueron fundadas en honor y en nombre de Santiago por miles de pícaros como los Juanes de este cuento. Si a esto se añade la importancia que ha tenido la Orden de los Caballeros de la Espada,

de la que hacían parte Hernán Cortés y Francisco Pizarro, que los “Doce Apóstoles de Méjico”, enviados para cristianizar Nueva España, eran todos oriundos de la Provincia franciscana de Santiago de Compostela, y que en 1670 el Obispo de Puebla escribía al Cabildo de la Catedral de Compostela informándolo que en Méjico no había indio que no tuviera en su casa una imagen de Santiago a caballo, se entiende que lo que Carpentier hace afirmar al Apóstol en el capítulo XI corresponde a una importante verdad histórica sobre la Conquista de América, no muy conocida o de la que muy poco se habla. Sin embargo, la gran maestría de Carpentier no es tanto la de representar literariamente fenómenos históricos poco difundidos y no fáciles de entender, cuanto la de representarlos con cuatro pinceladas como un gran pintor contemporáneo.

Como en todo proceso de iniciación se necesita de un maestro que haga de guía para que el iniciado llegue a la meta, y, una vez llegado, el iniciado será a su vez maestro para otro aprendiz, así Juan el Romero encuentra su maestro en Burgos y éste es El Indiano, el cual lo guía, no en el Camino de Santiago, sino en el camino de Sevilla, que lo llevará hacia el Nuevo extremo occidente del Mundo. De las palabras de Santiago al final del cuento aprendemos que es propiamente ése el camino que Juan ha comenzado en Amberes, y que el abandono del recorrido compostelano no es un desvío del camino que había emprendido. Juan no lo sabe, y vive el remordimiento de no haber cumplido con su promesa. Contrariamente a lo que Juan piensa, él es cumplidor en favor del Santo, tanto en la devoción cuanto en la promesa, justamente con el camino que, a partir de Amberes, a través de la ruta jacobea, pasando por Burgos le lleva a Sevilla y de ahí hasta Las Indias. Aquí se vuelve Indiano, ha llevado a cabo su proceso y, a volver a España, será maestro a su vez de otro Juan que ha empezado el mismo camino, ellos viven la lucha del tiempo, la “guerra del tiempo”, mientras que la fuerza trascendente que influye en los acontecimientos humanos saben perfectamente que en los tiempos nuevos, tiempos en los que el límite de Occidente está mucho más allá de Compostela, para cumplir el “Camino” es preciso embarcarse en Sevilla, atravesar el mar Océano y fundar nuevas ciudades y contruir nuevas catedrales que, como las de Compostela, lleven el nombre de Santiago.

Entre las fuerzas trascendentes que influyen en la conducta de los hombres no actúa sólo Santiago en el cuento, está también *Belcebú*, que aparece en la feria de Burgos, disfrazado de ciego de grande estatura, con un sombrero negro sobre sus cuernos, tocando la vihuela con sus larguísimas uñas, y, luego de haber dado fin al romance, con voz altisonante induce a la gente a embarcarse en Sevilla donde están listas diez naves que partirán juntas para ir a poblar Las Indias.

Como Santiago, *Belcebú* tiene una presencia fugaz en la historia compleja del cuento, una página en el capítulo IV y unas líneas en el final, pero como Santiago también esta figura es de grande y profundo significado para entender tanto el discurso literario cuanto el valor histórico de este relato.

No menos que Santiago, Belcebú es trazado de manera genial con la maestría de un poeta o de un pintor y con la mayor economía lingüística que se puede dar. Y como el narrador hace con Santiago, la presencia de Belcebú que empuja a la gente a embarcarse para Las Indias ilustra una idea de la Conquista que es regida por un pensamiento poco simple y nada común: la que, junto a Santiago que deja que los pícaros como los juanes y el negro Golomón vayan a poblar Las Indias “pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes”, está Belcebú que, después de haberlos instigado a embarcarse, los sigue y les condiciona la conducta, en la que lo único que cuenta es enriquecerse y el poder material sobre cosas y personas, por lo cual todo género de crimen y todo tipo de violencia se hacen posibles y adquieren cierto grado de legitimación. Una legitimación que puede llegar hasta la legalidad política y religiosa, cuando, en tiempos de triunfo del satanismo en la “cristianísima” Europa, como los en que viven los juanes del cuento, en nombre de un mismo Dios pero de liturgia algo diferente, cualquiera puede ser quemado por tener la culpa de ser sospechado de estar en la parte opuesta.

Conclusiones

Estas reflexiones lectorales sobre las dos fuerzas espirituales opuestas, que actuarían en la Conquista y población del Nuevo Mundo y que participarían de la lucha en Europa entre católicos y luteranos, así como en la guerra del tiempo entre el largo pasado medieval, en el que las cosas suceden muy lentamente, y la época moderna, en la que en pocos años suceden más cosas que en siglos pasados, no tienen inmediato y explícito cotejo en el relato, donde quedan como sugerencias aludidas; pero están en la estructura del discurso narrativo, pertenecen al escritor no menos que al lector, y constituyen, junto al placer de la lectura, el gran valor de este texto, un texto ejemplar para observar la prodigiosa escritura de Alejo Carpentier. *El Camino de Santiago* es una pequeña joya en la obra de Alejo Carpentier y también en la literatura hispanoamericana que trata una materia tan compleja como la del comienzo de la Edad Moderna y de las relaciones entre Europa y América, con tal que es plenamente justificada la atención particular y continuativa que se le ha dado.

En cincuenta años Europa se transforma en un infierno dividido entre un norte luterano y un sur católico; se descubre un Nuevo Mundo con consecuencias culturales, sociales y económicas que modifican completamente el sistema Europeo; pocas decenas de millares de hombres atraviesan casi todas las tierras de vastos continentes desconocidos que no poseen carreteras ni puertos ampliando enormemente el conocimiento geográfico del mundo, el contacto con otras civilizaciones y el espacio vital para los europeos. En cincuenta páginas todo o parte de ello Carpentier lo

sintetiza artísticamente en una representación poético-literaria a través de un discurso narrativo que cuenta una historia simple y nada problemática, en la que un protagonista, sin nombre propio y sin caracteres especiales, vive, sin drama y sin sorpresas, su propia condición, común a la de otros millares de seres similares a él. Tal vez esto es uno de los mayores alcances formales a los que puede llegar el artificio literario contemporáneo al enfrentarse con temas históricos tan amplios y complejos.

Por lo que atañe el tema relacionado con el título, "el Camino de Santiago", Carpentier con este cuento le proporciona una interpretación histórico/literaria a la leyenda jacobea haciéndole vivir una nueva estación de mito que la saca de la edad media y la introduce en la edad moderna, en relación a la Conquista de América, dotándola de una renovada e insospechable fuerza secreta.

OBRAS CITADAS

Alejo Carpentier, *El Camino de Santiago*, en *Guerra del tiempo*, Compañía General de Ediciones, México 1958.

Emil Volek, *Dos cuentos de Carpentier: dos caras del mismo método artístico*, Nueva narrativa hispanoamericana, 1, n. 2, Sept. 1971.

Ray Verasconi, *Juan y Sísifo en El Camino de Santiago*, en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, F. García Cambeiro, Buenos Aires 1971.

Hugo Rodríguez Alcalá, *Sobre El Camino de Santiago de Alejo Carpentier en Narrativa hispanoamericana*, Gredos, Madrid 1973.

Sharon Magnarelli, "El Camino de Santiago" de Alejo Carpentier y la Picaresca, <Revista Iberoamericana>, Pittsburgh, n. 86, 1974.

Jorge Hidalgo-Martín, *Estructuras de la acción e implicaciones ideológicas en un relato de Alejo Carpentier*, <Revista canadiense de Estudios Hispánicos>, 3, 1979.

Antonio Benítez Rojo, *El Camino de Santiago de Alejo Carpentier y el Canon Perpetuas de J. S. Bach: paralelismo estructural*, <Revista Iberoamericana>, n. 123,124 Pittsburgh 1983.

Chevigny Bell Gale, *Historia e imaginación en El Camino de Santiago*, <Imán>, 1986.

Aa.Vv., *Santiago y América*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 1993.

Nidia Burgos, *Visión de Europa y del Nuevo Mundo en "El Camino de Santiago" de Carpentier*, Celehis, Univ. Nac. de Mar del Plata, 1995.

Rita de Maeseneer, *El juego de la repetición en El Camino de Santiago de Alejo Carpentier*, <América> Cahiers du CRICCAL, n. XVIII, tome 1, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1997.

BAILE DE LA HISTORIA Y DANZÓN MACABRO: CECILIA VALDÉS (1839-1892) DE CIRILO VILLAVERDE

Susana Santos
Universidad de Buenos Aires

I.

Más de cuarenta años después de una primera versión,¹ el escritor cubano Cirilo Villaverde (1912-1894) publica la edición definitiva de *Cecilia Valdés* (1882). Pero acaso lo definitivo no exista en literatura, y pasados otros cien años de soledad, la novela será parodiada hasta la exasperación por el también cubano Reynaldo Arenas (1943-1990) en su *La loma del Ángel* (1995).

Cirilo Villaverde nació en el ingenio Santiago, jurisdicción de San Diego de Núñez, Pinar del Río, y murió en Nueva York en un exilio obligado primero por su adhesión a las políticas anexionistas de Narciso López, y luego a las independentistas de Emilia Casanova, su mujer, que supo escribir cartas a Garibaldi y Víctor Hugo en pro de la liberación de Cuba. Para la versión definitiva del texto que nos ocupa incluyó un “Prólogo” que puede leerse como elíptica autobiografía literaria. Allí, este autor de fecundos folletines se autodefine como escritor realista y elige como modelos próceres a los europeos Walter Scott y Alessandro Manzoni, sugiriendo acaso su adhesión al exitoso marco de novela histórica.²

Seguramente, si la novela histórica aspira a ser “*la representación artística fiel de un período concreto*” donde “*hay que derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad de la actuación de cada personaje*”³, la representación del arco temporal 1812-1830 del período cubano con la intención explícita de su autor en el “Prólogo” parecería aspirar a cubrir estas peticiones teóricas formuladas, en los términos citados, ya en el siglo XX.⁴ Sin embargo, si los presupuestos – precisamente

históricos – de la novela histórica son el fenómeno de la “doble revolución” (la económica inglesa y la política francesa), que dio la posibilidad de que cada personaje se defina por sí mismo y no por estamentos sociales de pertenencia, la cuestión ilumina particularidades específicas de una literatura latinoamericana que en el siglo XIX conforma su objeto generalmente en adhesión más o menos declarada a modelos europeos. Es en la mayor o menor diferencia respecto a la imposible adaptación total, en el distanciamiento del canon logrado, – según la intención del autor, y muchas veces a pesar o en contra de ella – que se constituyen marcas que singularizarán a la literatura continental, una literatura que no se define, sin embargo, como mero resultado de acciones y reacciones ante la europea.

La concepción ilustrada de la historia funciona como una puesta en escena donde las luces de la razón doblegan lo irracional. Aquí entronca, casi naturalmente, la idea hegeliana de que las guerras napoleónicas – a diferencia del período del Absolutismo que sólo movía sus ejércitos – complicaron a las masas y dieron significado a otra dimensión de la manera de vivir la historia. El escocés Walter Scott – más acá de las definiciones de cerrado reaccionario que cortas miradas críticas le atribuyeron en contraposición de algunos de sus contemporáneos como Georges Sand, Pushkin, Bieliski y el mismo Balzac que valoraron de manera positiva su obra – emprendió en sus novelas una vuelta al pasado medieval. Nunca como retrospectiva idílica a una edad dorada que la burguesía arruinó, sino una etapa donde los conflictos y las guerras eran el escenario apropiado para que un personaje medio con sus costumbres medias cumpliera un destino individual y a la vez cruzado – pero no determinado – con el destino social y político.

La lección será repetida – y mejorada según el mismo Scott – en *I promessi sposi* del italiano Manzoni, donde el alejamiento y postergación de la boda permite un sugerente fresco de la Italia dividida y asolada por la peste de entonces.

La narración elegida por el cubano Villaverde despliega con insistencia códigos cronológicos que señalan un interés en la datación para asegurar el verosímil: No sólo se fija el año de 1812 en el capítulo inicial sino también en varios momentos de la trama se marca el año 1830, momento en los acontecimientos alcanzan su clímax y se insiste en el dato, como por ejemplo cuando la criolla Rosa Gamboa obsequia un reloj a su hijo Leonardo o para revisar y enjuiciar retrospectivamente la historia cubana.⁵ A la manera de Scott y sus seguidores, Villaverde incorpora en el relato a personajes históricos que actuaron públicamente en la ciudad desde el poeta José María Heredia, los intelectuales Domingo del Monte, Luz y Caballero, José Antonio Saco, al gobernador Francisco Dionisio Vives, el comisario Cantalapiedra por nombrar algunos. Sin embargo los personajes protagónicos que son “personajes medios” y que cumplen su destino individual no

participan activamente en ninguno de los sucesos nombrados por el narrador y que marcan la singularidad del proceso histórico de la Isla: la conspiración de Aponte, la muerte de los insurgentes Sánchez y Agüero en Puerto Príncipe, la prisión de los conspiradores de la conjuración llamada del Aguila Negra, las relaciones de los Estados Unidos con México y Colombia.

Acaso la dificultad que se observa en la dinámica de la composición para situar al texto en la categoría de novela histórica, no empaña **el efecto histórico** de la misma. Seguramente este efecto se debe a que el sustrato ideológico de *Cecilia Valdés* se basa en una comprensión de que los tiempos y las sociedades no se evalúan a partir de principios ideales, sino a partir precisamente de sus condiciones naturales como el suelo o el clima pero también las sociales e históricas que comprenden las acciones públicas y principales y que incluyen también lo cotidiano y lo popular.⁶ A pesar de que esta novela de Cirilo Villaverde no alcanza un desarrollo pleno en su estructuración artística y estilística, logra la presentación de una sociedad heterogénea y vivaz que nos permitiría acaso pensar la obra como **novela de sociedad**, de una sociedad que se despliega sobre el cañamazo de las costumbres, y la actividad propia sostenida como historiografía.⁷ El mismo Villaverde escribió: “*La historia, además, que todo lo recoge y guarda para la ocasión oportuna aún no se había escrito*”.

II.

El desarrollo de la novela – dividida en cuatro partes – se articula a partir de un **sistema de oposiciones** que pueden ilustrarse nítidamente en la contraposición de las escenas – cada una de ellas verdadera *mis en scène* pictórica y teatral – de los bailes de la Cuna y de la Filarmónica.

Los capítulos IV, V y VI de la Primera parte hablan de la realización del primero, que coincide con la celebración de los novenarios dedicados al Santísimo Sacramento – desde la época del Obispo Espada y Landa – y las ferias que el narrador – siempre propenso a realizar sentencias de carácter moral – califica “*aquello no era feriar en el sentido recto de la palabra*”. En una crítica de nacionalista económico, Villaverde apunta que no se vendían “*frutos del país*” sino “*bagatelas*” además de juegos de azar y “*había algo en el espectáculo que se hacía notable por demasiado grosero y procaz*” (pág. 88). Las descripciones – protocolo para la escena del baile – incluyen ya una explícita censura al régimen político:

Durante la última etapa del Capitán General Vives, anunciaba, a no dejar dudas que, la política de este o de su gobierno se basaba en el principio maquiavélico de corromper para dominar, copiando al otro célebre

estadista romano: Divide e impera... Porque equivaldría a dividir los ánimos, a corromperlos, cosa que no viese el pueblo su propia miseria y degradación... Esta digresión por más necesaria que fuese no ha desviado de la presente historia (pág. 89).

La celebración del baile coincide con el festejo del santo de la dueña de la casa – Mercedes mulata rumbosa – donde se realiza la reunión “*que ofrecía ruin apariencia, no ya por su fachada gacha y sucia como por el sitio en que se hallaba, el cual no era otro que el de la garita de San José, opuesto a la muralla en una calle honda y pedregosa*” (pág. 91).

La pormenorizada descripción de la mesa de la comida y de la orquesta de negros y mulatos con el detalle de los instrumentos – violines, timbales, contrabajo, flautín y clarinete – dirigidos por el músico Pimienta indican lo necesario respecto a un baile donde la música y la comida son los aperitivos para despertar o estimular el goce. En este pasaje, la presencia dominante en la mesa de un jamón adornado con lazos de cinta y papel picado y un gran pescado nadando en una salsa espesa resalta la vida real y corriente de un sector social de la Cuba de entonces.

La sala de baile era un hervidero de cabezas humanas: las mujeres sentadas en las sillas de derredor y los hombres de pie en medio; formando grupos compactos todos con los sombreros puestos; por lo cual la cabeza que sobresalía de seguro que tropezaba con la bomba de cristal suspendida de una vigueta por tres cadenas de cobre, en la que ardía la única vela de esperma para alumbrar a media aquella tan extraña y heterogénea multitud (pág. 93).

La actitud del narrador frente a esa multitud que califica de “extraña” no sólo señala su distanciamiento, su posición por fuera del marco que coloca para observar, ponderar y diferir la escena sino que también sirve para seleccionar entre los variados personajes aquellos que iluminen – también por oposición – situaciones motivadas por acontecimientos y fuerzas históricas. Así por ejemplo, la contraposición de Leonardo de “varonil belleza de rostro” y “maneras joviales” y Cantalapiedra, que “*de cuarenta años, no tenía pelo de barba, era blanco de rostro, con ojos grandes y alocados, nariz grande y roja hacia la punta, indicio de poca sobriedad, la boca grande más expresiva*” (pág. 94), responde también a ubicaciones sociales logradas por matrimonios de conveniencia y fortunas espurias en el caso del joven o acomodados serviles por parte del otro. Aun en la abigarrada concurrencia de la Cuna rige la separación estamental. Sin embargo, el narrador que pondera el arte de los músicos negros y su manera de ejecutar **la danza cubana – canto popular de todas las clases sociales de esa sociedad y auténtica creación nacional de los artesanos negros de la ciudad** – describe con su minucia habitual el comportamiento del comisario

Cantalapiedra – blanco y vinculado con la institución colonial – en el momento de la comida: *“Aprovechóse de la tregua que se le concedía, para levantarse de la mesa e ir derecho, aunque disimuladamente, hacia el brocal del pozo, introduciéndose los dos dedos en la boca, arrojó cuanto había comido y bebido, que no había sido poco y muy fresco y repuesto volvió a la mesa”* (pág. 115). No se trata en este caso sólo de un realismo implacable con costumbres cotidianas, sino que también significa la utilización de criterios de valor que se le atribuyen a los negros “bárbaros” o “idiotas” y que en este caso se desplazan a un blanco⁸.

Todo el pasaje preludia la entrada (en el Capítulo V) de la joven más hermosa

por la regularidad de sus facciones y simetría de sus formas, por lo estrecho del talle, en contraste con la anchura de sus hombros desnudos, por la expresión amorosa de su cabeza, como por su color ligeramente bronceado, bien podía pasar por la Venus de la raza etiópico-caucásica... y en un instante el sordo rumor de: – La virgencita de bronce, la virgencita de cobre, recorrió de un extremo a otro la casa (pág. 97).

Los avisados lectores saben que se trata de Cecilia Valdés – y notarán, si no lo hicieron ya desde la página del título, traspuestos los sexos, la coincidencia onomástica y aliterante con Cirilo Villaverde –.

La aparición de la joven Cecilia no sólo despierta envidia y admiración, sino que también da lugar al chisme, a la circulación del “secreto a voces” sobre el origen de la mulata. El rumor circula en esta escena y a lo largo del relato de manera abusiva y todos pueden oírlo, todos menos los interesados – Leonardo y Cecilia –; y mientras ellos lo ignoren la máquina novelesca prosigue. En esta pareja central se articula un “escándalo”, que en los capítulos sucesivos se consumará en el incesto. Sin embargo, el escándalo es doble: no sólo porque se unen dos hermanos, con lo que nos enfrentaríamos a la transgresión de un tabú sexual casi universal, sino principalmente porque un blanco se casaría con una mulata: el matrimonio – que significaría la legalización de la unión – es imposible desde lo social y merece un castigo. Para presentar el universo novelesco de manera completa debe restaurarse el equilibrio que amenaza: la novela terminará con un asesinato.

En el capítulo III de la Segunda Parte, se escenifica el otro baile en la Sociedad Filarmónica:

El teatro de la elegancia habanera sentó sus reales en la Sociedad Filarmónica. Brillaron así con todo su esplendor el gusto y la finura de las señoras, lo mismo que el porte decente de los caballeros. Además de los socios y de los caballeros de costumbre, asistieron los señores cónsules de las naciones extranjeras, los oficiales de la Guarnición y de la Real Marina, los ayudantes del Capitán General... (pág. 229).

Se suman personajes del mundo de la cultura como Domingo del Monte, Polidoro, Delicio, Palma, Echeverría... que aparecen como vecinos ficticios, como invitados a una reunión mundana, y uno de sus efectos sería mostrar **la historia y la novela como una familia en sentido lato**.

La diferencia capital apenas comienza la escena se debe acaso en que todos los concurrentes son “gente decente” – blancos, propietarios y alfabetos –. La minuciosa y exhaustiva descripción de los vestidos que sigue la información del semanario “La Moda”, intensifica el verosímil de este espacio donde priva el brillo de la riqueza, la exquisitez de las comidas, las maneras “superiores”. El efecto de plenitud alcanza su clímax en el apogeo de la fiesta, al compás de los sonos de **la danza cubana**, la misma música del Baile de la Cuna.⁹ El narrador interrumpe la escena para introducir a Leonardo “que viene con oscuros pensamientos”. La razón de la perturbación del joven se debe a que vio a un hombre rondando por la ventana de la casa de Cecilia. El lector sabe que es Don Cándido, su propio padre. Sin embargo, los sonidos del baile, el brillo y el lujo alejan esos pensamientos que de continuar precipitarían el desenlace, y el narrador observa “qué corazón joven no puede dejar de tener pensamientos agobiantes” y se entrega a la plenitud del goce que ofrecía la fiesta donde también se destaca una joven: esta vez la virtuosa Isabel Illincheta.

La puesta en escena de la plenitud debería comprender también los probables diálogos, esperables por cierto por las clases sociales presentes y la situación política en la Isla, cuyo poder económico se basa sobre la institución de la esclavitud; por entonces, Inglaterra, dueña de los mares, prohíbe la trata atlántica, lo que provoca las prácticas del contrabando.¹⁰ Pero no se habla mucho, ni siquiera hay rumores o chismes como en el Baile de la Cuna. Muchos de los concurrentes a la fiesta son hombres de la política y de la sarocracia. De todo esto no se habla, y sí se habla de lo intrascendente. De lo que no se habla está expuesto en el retrato de Fernando VII que preside el salón del Baile de la Filarmónica y que califica el narrador como

el más estúpido y brutal de los reyes de España parecía contemplarlos con aire de profundo desprecio desde el dorado donde se veía pintada su imagen odiosa (pág. 237).

III.

La idea de que la novela es la forma literaria más adecuada para la presentación de las diferentes clases sociales queda en evidencia en el contrapunto de las escenas de baile. El programa esbozado en el “Prólogo” se cumplimenta con la inclusión también de la clase sometida al sistema esclavista de un período histórico específico de Cuba. Sin embargo, no hay

que perder de vista que el debate antiesclavista sufría una censura tal que en 1844, el Censor Regio de la Imprenta – Licenciado Hilario de Cisneros – decretó la detención en la Real Aduana de Cuba del libro Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda, publicado en España, por contener “doctrina subversiva al sistema de esclavitud de esta Isla” y por ser “contraria a la moral y las buenas costumbres”. Seguramente, los escritos antiesclavistas pasaron a la clandestinidad y fueron “silenciados” o exportados secretamente. Así fue como en 1839, R.R. Madden al alejarse de Cuba recibió de Domingo del Monte la autobiografía de Juan Francisco Manzano – pedida por Del Monte y escrita con temor por el esclavo –, las “Elegías cubanas” de Rafael Matamoros, una poesía de José Zacarías González del Valle y la novela *Francisco* de Suárez y Romero.¹¹

Si bien la crítica divide sus aguas en cuanto a la evaluación de cuánto es el abolicionismo propuesto por el autor en su novela¹², interesa resaltar que si bien describe las condiciones penosas de la vida del esclavo urbano, la denuncia alcanza su clímax en el ingenio *La Tinaja*, propiedad de la familia Gamboa en oposición al transcurrir cotidiano en el cafetal *La Luz*, propiedad de los Illincheta, en la Vuelta Abajo.¹³ Los abusivos tratos impuestos a los esclavos se muestran en correspondencia “moral” con los vicios y mezquindades de la respectiva familia; en el cafetal, en cambio la presencia de un sistema paternalista suavizaría la situación y resaltaría la “bondad” de la joven Isabel.

El acierto radica acaso en la modificación que adquiere en el texto el espacio de la naturaleza. En el viaje que realizan los amigos Leonardo y Meneses de la ciudad al cafetal, el paisaje de esa zona de la isla aparece detallada de manera abundante: más allá de las deforestaciones y arrasamiento de tierra por los cultivos intensivos de la caña,¹⁴ se muestra la exuberancia propia del Caribe. Y las palabras de amor que intercambian los jóvenes encuentran el entorno adecuado para un idilio según las convenciones románticas. Pero, este espacio adecuado para confesiones de valores – como el amor – se enfrenta al espacio privilegiado para el narrador en la historización de lo aberrante que es la esclavitud. El lugar adecuado para huir de la maldad de la sociedad, reduplica lo negativo y su efecto es **la politización de la naturaleza**.

Cuando Isabel Illincheta viaja a *La Tinaja* con motivo de la instalación de una máquina de vapor, detalle significativo de la “modernización” del sistema del explotación de la caña de azúcar, la denuncia de los males sufridos por los esclavos resulta inequívoca¹⁵. No se describe ningún baile ni música de los esclavos en la plantación, ambiente que el autor conoció por haber nacido en el ingenio Santiago – como se señaló al comienzo de estas notas – debido a que su padre era el médico del mismo. Los sones de la danza cubana – de mediatizada filiación africana – en este espacio cobrarán un macabro silencio.

Lo cierto es que en el numeroso elenco de personajes femeninos, la figura que compite con la protagonista – la bella Cecilia – en gravitación en el desarrollo de la trama es la esclava negra María de la Regla. No sólo sabe el “secreto” – por su calidad de actora en la confabulación que urdió Cándido Gamboa para ocultar el nacimiento de Cecilia, ocasión en que fue su ama de leche – sino que deja admirados a sus oyentes por la precisión y claridad de sus palabras cuando expone sus argumentos casi al finalizar la tercera parte de la novela.

La sociedad cubana de entonces constituye el centro de interés de *Cecilia Valdés*, y priva sobre lo novelesco. Este último exhibe, por su parte, las truculencias del melodrama caro al folletín: como la temática del incesto, las casualidades motivadas por la causalidad que rige al género, la superstición, la neurosis, las marcas de reconocimiento o anagnórisis. Pero también esta modalidad de desarrollo de lo novelesco indica el enorme éxito de este tipo de producción literaria que si por una parte evadía la censura oficial, por la otra satisfacía las estructuras de sentimiento de la sarocracia, cuya suscripción aseguraba el éxito de la obra.¹⁶

El hecho de que personajes centrales de *Cecilia Valdés* sean una mulata y una negra, como así también marginados de la sociedad colonial como el músico Pimienta, el sastre Uribe y Señá Clara, señalan el horizonte logrado de la “representación”. Una apertura sin embargo posible por la distancia cronológica desde la prohibición de *Sab* y la lejanía del exilio; pero también por una voluntad de presentar un pueblo de lujo y miseria¹⁷ con la intención moralizadora – propia del realismo – y de salvaguardia de un período, cuyo futuro se sabe incierto. Y acaso sea este futuro **el verdadero enigma** anunciado en los epígrafes que abren la novela.

Dos protocolos de lo novelesco, expresos en epígrafes y dedicatorias, preanuncian sin dudas el propósito del autor y **el verdadero centro del texto**. El primero de Miguel de Cervantes Saavedra – “*Que también la hermosura tiene la fuerza de despertar la piedad dormida*”, seguramente alude a Cecilia – y toda la clase social que representa – pero también a la patria que por su hermosura logre la ayuda de otras naciones para alcanzar la liberación de ser una de las últimas colonias en Latinoamérica. El segundo, la dedicatoria de Villaverde: “*A las cubanas, Lejos de Cuba sin esperanzas de volver a ver su sol, sus flores y sus palmas, a quién sino a vosotras, caras paisanas, reflejo del lado más bello de la patria, pudiera consagrar con más justicia estas tristes páginas*”. Seguramente, dedicar la novela a las cubanas e identificar la patria con la mujer es un tópico tradicional. Pero, también aquí se habla de la condición de exiliado y se alude a la posibilidad de otras experiencias culturales y de diferente intervención en la problemática de su país.

Se trata, nada menos, del destino de la patria lo que aparece en la dedicatoria, verdadero “envío” de la novela. Una patria isleña rodeada por

sustantivos (sol, flores, palmeras) que cobran carácter de epítetos. Nuevamente, Villaverde está más lejos del idilio lleno de añoranzas, del “comentario real” desde la perspectiva dorada del exilio, que del proyecto político. Aunque en forma clásica los sustantivos se refieren al sol del día que brillará después de la noche, a la primavera que seguirá al “invierno de nuestro descontento”, Villaverde va más allá de esas formas en la adhesión, por más retórica que sea, a un ideario revolucionario. El futuro es incierto, pero esperanzado. Hay una conciencia de historicidad, de experiencia histórica: el mérito de *Cecilia Valdés* es que este mundo cerrado e irreversible de la novela clásica con sus propias leyes muestra sin embargo otras posibilidades, como la que se expresan en las palabras del sastre Uribe, negro liberto al mulato José Dolores:

¿Qué remedio, José Dolores? Disimula, aguanta. Haz como el perro con las avispas, enseñar los dientes para que crean que te ríes ¿No ves que ellos son el martillo y nosotros el yunque? ... Deja correr chiquito, que alguna vez nos ha de tocar a nosotros. Esto no puede durar siempre así. Haz lo que yo. ¿Tú no me ves besar muchas manos que deseo ver cortadas? Te figurarás que me sale de adentro. Ni lo pienses porque lo cierto y verídico es que, en verbo de blanco, no quiero ni el papel (pág. 204).

En *La loma del Ángel*, Reynaldo Arenas se encargará de mostrar, con entusiasmo y ferocidad literarias, que ese futuro esperanzado no esperaba a los cubanos en una necesaria recta que bastaba un siglo para transitar. Pero ésta es ya otra historia.

NOTAS

1 En su primera versión, *Cecilia Valdés* era un cuento breve de veintiséis páginas, publicado en dos entregas en la revista habanera *La Siempreviva*, en 1839. En la segunda entrega, el autor alude a la existencia de una obra extensa, de la cual sólo ofrece al lector un “boceto”. Una segunda versión – no la definitiva –, también en 1839, consta de ocho capítulos con el subtítulo *La loma del Ángel* y se debe a un engargo que le hiciese el Manuel Portillo para que el autor escribiera un relato costumbrista sobre las Fiestas del Ángel.

2 En 1837, Cirilo Villaverde publicó en La Habana – donde vivía desde 1823 – sus primeros cuentos *El ave muerta*, *La peña blanca*, *El perjurio*, *La cueva de Taganana*. Al año siguiente: *Engañar con la verdad*, *El espetón de oro*, *Excursión a Vueltaba*. En 1839, *Amoríos a contratiempo de un guajiro*, *El guajiro*. Edita en 1842: *Una cruz negra*, *Lola y su periquito*, *Teresa*, *Cecilia Valdés o La loma del Ángel* (primera versión), *La joven de la flecha de oro*, *El ciego y su perro*, *Cartas de Isaura a Indiana*, *Declaración de un marinero náufrago*, *Generosidad fraternal*. En 1843: *La peineta calada*, *Dos amores*, *Comunidad de nombres y apellidos* (1843), *El penitente* (1844), *La tejedora de sombreros de yarey* (1845), *Variedad*

(1845), *El misionero de Caroni* (1846). Asimismo, *Compendio geográfico de la Isla* (1845), *El libro de los cuentos y conversaciones* (1847).

3 Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1987.

4 Cirilo Villaverde, “Prólogo del autor” en *Cecilia Valdés*, “... Lejos de inventar o de fingir caracteres y escenas fantasiosas e inverosímiles he llevado el realismo según lo entiendo. Hasta el punto de representar a los principales personajes de la novela con todos sus pelos y señales, como vulgarmente se dice vestidos con el traje que llevaron en vida, la mayor parte con su nombre y apellido verdadero, hablando el mismo lenguaje que usaron en las escenas históricas en que figuraron, copiando en lo que cabía, d’après nature, su fisonomía física y moral, a fin de que aquellos que los conocieron de vista o por tradición, los reconozcan sin dificultad y digan cuanto menos: el parecido es innegable”, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, Vol. I. pág. 51 (todas las citas al texto siguen esta edición).

5 “– Ah! ¡Reventos! ¡Reventos! Venga acá. Lo principal se me olvidaba. Haga que le ponga por dentro de la tapa esta marca: L.G.S. Oct., 24, 1830. No se olvide.

En efecto, en poco más de una hora el mayordomo estuvo de vuelta y puso en manos de Doña Rosa un estuche pequeño cuadrado, de tafilete, con fletes de oro...” Cirilo Villaverde, *op. cit.*, pág. 196.

“El sistema constitucional que había regido en Cuba, la primera vez de 1808 a 1813, la segunda de 1821 a 1823, nada le había enseñado a la generación de 1830. Para ellos había pasado como un sueño, como cosa de otro mundo la libertad de imprenta, la milicia nacional, el ejercicio frecuente del derecho del sufragio, las reuniones populares, las agitaciones y propagandas de los más exaltados, ... las lecciones de constitución del Padre Varela”. *Op. cit.*, pág. 167.

6 Véase al respecto Erich Auerbach, *Mimesis*, México, FCE, 1996, págs. 416-418.

7 La recuperación y a veces exaltación de las costumbres a las que apelan los maestros elegidos por Cirilo Villaverde se encuentra presente en cualquiera de los capítulos de su extensa novela. Ciertamente, que en Cuba – como en el resto de Latinoamérica – otros autores cultivaron el costumbrismo como Ramón de Palma, la romántica Gertrudis de Avellaneda, José Antonio Echeverría, José Ramón Betancourt, Anselmo Suárez y Romero; pero la **observación minuciosa y empírica** que se despliega en *Cecilia Valdés* pareciera superar a la de muchos de sus contemporáneos.

8 A los negros se los llamaba con frecuencia “sacos de carbón”, “fardos” o “monos”. Domingo del Monte en sus *Escritos* señala la existencia en Cuba de una amalgama social de casta en la cual los negros constituían “un ramo salvaje de la familia humana” (en Iván Shulman, Prólogo” a Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, pág. xx).

9 En la danza, el ritmo del tresillo dentro del clásico molde del 2 por 4, rompe la monotonía rítmica de los bailes europeos de entonces, introduciéndole el sabor de la herencia rítmica africana que se logra no por el tambor sino por el bombardino, uno de los instrumentos melódicos cuyo ritmo se asemeja al tambor. Introducir el ritmo del tambor, identificado con los esclavos, en ese momento era inadmisibile en los salones; pero sí se podía camuflar como de hecho sucedió. Véase al respecto

Angel G. Quintero Rivera “La cimarronería como herencia y utopía” en *David y Goliat*, Buenos Aires, CLACSO, 1985.

10 “¿Cuántos qué? – preguntó Reventos, demasiado curioso para dejarlo para luego. – Bultos, hombre, bultos-repuso brevemente don Cándido – ¿No sabe Usted que ha llegado el veloz?... Las escotillas está clavadas y dice el capitán Carricarte que, aunque embarcó sobre quinientos, con el largo viaje y con la atroz caza que le han dado los ingleses, se le han muerto algunos y tenido que echar al mar...” (pág. 279).

Entre 1809 y 1817 se desembarcaron en Cuba 60.368 africanos; el tratado entre Inglaterra y España de 1817 fijó las condiciones para la abolición del comercio de negros y puso como fecha tope el 30 de junio de 1820, que marcó el inicio del gran contrabando (Manuel Moreno Fraginals, *El ingenio – Complejo económico social del azúcar*, México, Siglo XXI, 1978, pág. 263).

11 Véase al respecto Iván Shulman, *op. cit.*

12 Véase al respecto, Doris Sommer “Cecilia no sabe o los bloqueos que blanquean” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 1993, Nro. 38, págs. 249-260.

13 “Llaman Vueltaabajo o Vuelta Abajo en la isla de Cuba a aquella región que cae a la parte poniente del meridiano de La Habana, y que, principiando en las cercanías de Guanajay, termina en el cano de San Antonio. Se ha hecho famosa por el excelente tabaco que se produce en las fértiles vegas de sus numerosos ríos, principalmente en la cordillera de los Organos” (pág. 37. Vol. II).

14 Véase al respecto Fernando Ortiz *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

15 “– Lo entenderá Vd., cuando le diga que este es un caso de asfixia por causa mecánica –

– Si creerá Vd. Doctor que yo hablo el griego!

– Diré a Vd. Señor don Cándido. Ora haya hecho el uso en negro de los dedos, ora de un poderoso esfuerzo de absorción, evidente es que doblando la punta de la lengua hacia dentro, empujó la glotis sobre la tráquea... Durante mis viajes a la costa de Africa he tenido ocasión de observar varios casos; pero en la larga práctica de los ingenios de la Isla, éste es el primero que se me presenta. Tal género de muerte, lo mismo que la del ahogado, debe ser muy dolorosa...” (pág. 105, Vol. II).

16 Domingo del Monte, a cuyas tertulias concurrió Cirilo Villaverde, escribió al redactor de *El Correo Nacional* de Madrid: “No se extrañe usted que en estos cuadernitos sólo se hable del amor, pues a este estrecho límite está reducida lo que produce la abejorrada prensa habanera. El escritor, al tomar la pluma, tiene que contemporanizar, primero con el censor regio, después con el sota-censor, que es un oficial militar de Palacio, especie de visor revisor, y por último, con el capitán general; de manera que es imposible tras este triple filtro de las ideas se escape ninguna que valga algo, si puede ofender ya no el espíritu de las autoridades despóticas de la Colonia, pero ni aún la opinión privada de cada uno de estos individuos, por mezquina y ruin que sea” cit. por Imeldo Alvarez García en “La obra narrativa de Cirilo Villaverde”, Cecilia Valdés, *op. cit.*, pág. 28.

17 La ciudad de La Habana entre 1812 y 1830 presenta importantes cambios: los arcos de medio punto ceden lugar a los dinteles rectos y funcionales. Falsos cielorrasos de yesería y áticos de nuevas residencias adornados con florones de cerámica o piedra. Los carruajes de lujo, traídos de Inglaterra y estados Unidos, al igual que las finas telas francesas imponen rasgos particulares. El quitrín reemplaza a la volanta. Los teatros aumentan sin que cedan las corridas de toro, el circo, las vallas de gallo y los billares. Los portales se pueblan de población abandonada y los atrios de las iglesias por el Cristo y por la loma del Angel, se atiborran de limosneros.

OBRAS CITADAS

Imeldo Alvarez García "La obra narrativa de Cirilo Villaverde" en Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.

Reynaldo Arenas, *La loma del Angel*, Miami, Ediciones Universales, 1995.

Erich Auerbach, *Mimesis*, México, FCE, 1996.

Salvador Bueno, "Esclavitud y relaciones interraciales en Cecilia Valdés" en *El negro en la novela hispanoamericana*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.

Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1987. Cirilo Villaverde, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, Vol. I y II.

Manuel Moreno Fragnals, *El ingenio – Complejo económico social del azúcar*, México, Siglo XXI, 1978.

Fernando Ortiz *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

Iván Shulman, "Prólogo" a Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

Doris Sommer "Cecilia no sabe o los bloqueos que blanquean" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 1993, Nro. 38, págs. 249-260.

Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, 2Vs.

NOTAS

UNA MUJER TRASATLÁNTICA

Julio Ortega
Brown University

Antonio Benítez Rojo (La Habana, 1931 – Amherst, 2005) no sólo fue uno de los más importantes escritores cubanos del siglo XX sino también el primero libre de la herencia traumática de la historia de una isla donde José Lezama Lima creyó se podría “mamar el cielo,” y Virgilio Piñera entendió había que sobrellevar “en peso.” En lugar de la discordia, Benítez Rojo cultivó la benevolencia. Le dio nobleza al exilio intelectual cubano. Quizá el cubano sea el exilio más descompensado, más requerido de reparaciones irreparables, y por eso hecho de diferendos y desafectos. No deja de ser revelador que hasta la fecunda herencia de Lezama Lima se extravía disputada por autoridades del reproche. Contra esa genealogía cruenta Benítez escribió con simpatía, goce y claridad.

Su última novela *Mujer en traje de batalla* (Madrid, Alfaguara, 2001) viene de todas partes pero va más lejos. Está libre de la larga fatiga de los poderes retóricos que repiten su verdad absuelta, y narra, amena e impasible, para la Cuba venidera, capaz de exorcizar la historia gracias a la ficción, apostando por el encantamiento de la memoria mutua, sin cuentas por saldar ni demandas que cobrar. Narrador puro, capaz del placer circular de las tramas de aventura y de intriga, nos entregó en esta novela, su obra maestra, como tributo a la creatividad del cuento de lo vivo. Por fin un libro desinteresadamente cubano.

Viene esta novela en primer lugar de su propia saga. Tanto de su magnífico ensayo *La isla que se repite* (ed. definitiva en Casiopea, Barcelona, 1998), donde diseña una versión cultural de Cuba en el “anfiteatro del Caribe” a partir de la teoría del Caos; como de su novela sobre la aventura del descubrimiento y la exploración antillana, *El mar de las lentejas*

(Casiopea, 1999), y los cuentos en torno a la identidad poscolonial del sujeto disputado por orígenes contrarios, *Paso de los vientos* (Casiopea, 2000). Benítez fue economista de formación, y estuvo a cargo del departamento de estadísticas en el Ministerio de Economía cubano. Pero la literatura fue su autodescubrimiento, y el íntimo asombro que alienta en sus relatos, urdidos con destreza entre revelaciones y milagros, acompañó hasta el final a su ficción. Lo excepcional acontece en sus primeros libros, *Tute de reyes* (1967) y *El escudo de hojas secas* (1969), como una versión latente y feraz de lo cotidiano. Sin duda fue por esa concepción del relato que se ha sentido siempre fiel a la amistad de Julio Cortázar, al ejemplo de su pasión poética y su calidad imaginativa. En 1980, Antonio Benítez Rojo dejó Cuba y empezó en la Universidad de Pittsburgh, en Estados Unidos, una carrera académica. Su admirable entereza se puso a prueba, y debe haber sido su vocación literaria lo que le permitió no sólo sobrellevar el exilio sino convertirse en profesor distinguido, de Amherst College, y en crítico de primera calidad a quien nunca se le ha leído sanción o diatriba. No me parece casual que esta novela incluya una sátira sobre las teorías de moda que disputan una ilusoria verdad final; aunque a propósito de la profesión médica y el siglo XIX, esa ironía alcanza a la academia norteamericana y sus pasiones feroces y fugaces.

Mujer en traje de batalla reconoce también su referencias de linaje: conversa con las primeras novelas de Alejo Carpentier, con las que coincide en historias trasatlánticas y motivos reflejos, y a las que excede con su traza aliviada por el deleite del relato y su empatía emotiva. *El reino de este mundo* se ve a lo lejos de esta novela, como un barco barroco que discurre recargado y solemne; pero también se reconoce la vecindad foga de *El siglo de las luces*, incluso en la referencia al cuadro que es emblema de una y otra novela. Comparte la nitidez de lo específico, que distingue al novelista mejor, con *La Habana para un Infante difunto*, la obra mayor de Guillermo Cabrera Infante. Y, en fin, con Jesús Díaz, que fue el más valioso de los narradores cubanos de la penúltima migración, coincide en la rara capacidad de hacernos amar a sus personajes, exorbitantes y ciertos.

Pero *Mujer en traje de batalla* viene, sobre todo, de la fascinante historia de Henriette Faber, nacida en Lausana en 1791, quien tuvo que vestirse de hombre para poder estudiar medicina en la Universidad de París. Fue cirujano del ejército napoleónico en la retirada de Rusia y, en España, prisionera de Wellington y médico en Miranda del Ebro. En 1814 estuvo en Cuba ejerciendo la medicina y se casó, con el nombre de Enrique Faber, con una mujer; pero en 1823 fue juzgada por “los horribles crímenes” de haberse hecho pasar por hombre y burlado los sacramentos sagrados. Su condena fue de cuatro años en un hospital de mujeres. Expulsada luego a Nueva Orleans, se le prohibió residir en territorios españoles.

A partir de la escasa documentación histórica, y siguiendo el rastro fugaz del personaje, Benítez Rojo le ha devuelto la voz a este formidable sujeto de la trasgresión. Mucho más que un relato de época o una biografía novelada, esta novela se desdobra en puntos de vista y narradores; y logra una verdadera proeza auto-bio-gráfica, la de hacer fluir la historia de su tiempo histórico como la de cualquier tiempo. Porque esta narradora ocupa el yo (escribe una versión de sus memorias) y el tú (se lee escrita y se dirige a un lector venidero); ocupa también a un otro yo (se representa como criollo cubano); y ejerce los géneros, sin perjuicio de la identidad sexual, tanto como ocupa el disfraz y el teatro (forma parte de un grupo nómada). Dentro de la mascarada de las mentalidades, cumple su precaria libertad; y en el drama de la escritura recobra la breve memoria del bien perdido: “lo que cuento a mi gusto y manera no es mi vida, es su diminuto resplandor.”

La novela abunda en simetrías felices, que desdoblan personajes y pasiones, triunfos de amor y batallas de épica derrota, entre héroes estendalianos y balzacianos. Si el tío Charles parece perfilado sobre la sociedad de Balzac; la actriz Maryse, posee la vehemencia de los héroes emotivos de Stendhal. La novela prodiga mujeres magníficas, feraces y entrañables, que aman a muerte varias veces, capaces de disfrazarse de hombres para seguir al suyo. Henriette, en efecto, viste de soldado para alcanzar a su marido en el campo de batalla. Después viste de habanero para entrar a la Universidad. Y más tarde de médico para compartir la sociedad patriarcal cubana. Pero nada hay de melancólico en ese desacuerdo entre la realidad y el deseo sino, más bien, el renovado llamado de la aventura, que se resuelve ya no en la historia o las memorias sino en la novela que ella escribe, como su última libertad, “para ser la mujer que no he alcanzado a ser del todo... para sobrevivir como protagonista de mi propio relato, para balancear mi conducta como si caminara con una pértiga a lo largo de una cuerda...”. Con destreza y agudeza, Benítez ata los hilos de la argumentación para desatarlos en el de la autoría, implicando la indeterminación de una vida en el drama de escribirla. Porque las vidas decaen y terminan, consumidas por su propia fuerza, pero la escritura las desanuda del destino en la emoción de su calidad única. Quizá la novela nos dice que son las mujeres las que tienen la última palabra.

Al asumir el riesgo irónico “de pasar por hombre y pasar por habanero”, Henriette sucumbe a la mala fe del machismo cubano. Pero si para Don Quijote, condenado por mano ajena, no hay remedio y debe volver a La Mancha, a lo real de la muerte; para Henriette la pérdida de su dignidad en manos de los feroces letrados inicia la recuperación de su humanidad en sus propias manos: en la escritura, que la salva de todos sus tiempos.

Más que una consagración del pasado, esta ceremonia es aquí un despojamiento: un ejercicio de libertad y sabiduría. Esa gracia del relato alienta en esta novela memorable.

Por lo demás, el talento crítico de Antonio Benítez Rojo se hace patente aquí al replantearse la historia europea del Caribe desde la novela: si esa historia es una ilustración de la modernidad colonial, de esa paradoja de los países plantación o factoría; la novela, en cambio, elige a la mujer como el emblema de lo moderno. La fuerza de lo femenino para representarse requiere recorrer la historia en el sentido contrario, recrear la representación como mascarada, y ejercer el saber racional como excepción, fuera de las normas y el control. Así, la mujer revela en su aventura que lo moderno (el diálogo, la tolerancia, la mutua humanidad) está por hacerse en esos espacios autoritarios, prontos en la condena y pródigos de sanción. Con humor, incluso con ternura, Benítez nos conduce a través de las Islas como si fueran, gracias a esta mujer fascinante, no sólo el purgatorio que puntualmente son sino el relato que las mejora.

CONCURRENCIAS DE JESÚS DÍAZ

Julio Ortega
Brown University

Finalmente me encontré con Jesús Díaz (1941-2002) en Berlín, en 1991, a donde él se acababa de mudar. Yo estaba de paso, con el pretexto de otro congreso académico, y con Carlos Mosiváis lo fuimos a visitar. La sensación de que su estadía era provisoria, su año en Berlín fugaz, y perentoria su búsqueda de otro lugar para su exilio de cubano sin patria suficiente, dominó la charla con la pasión urgida que él comunicaba. En ese congreso, leyó con delectación un capítulo de la novela que había concluido, *Las palabras perdidas*; celebramos mucho su imitación de la voz de Lezama Lima, quien para Jesús, Carlos y yo, era la referencia común más sustantiva; casi una medida de la más alta demanda. Nos conocíamos de hace mucho, desde 1973, en que salió en La Gaya Ciencia de Barcelona, la memorable editorial de Rosa Regás, mi breve tomo sobre narrativa cubana, que escribí gracias a la invitación a dictar un curso sobre el tema en la universidad de Yale, que me hizo Emir Rodríguez Monegal. Todavía recuerdo la clase en que leímos los cuentos de *Los años duros* (1966) y las páginas que escribí, excedido por la lucidez de esos relatos. Jesús, en último término, tenía que explicarse lo más difícil: la racionalidad de la violencia. Lo hacía sin sentimentalismo, desde la razón empírica de una idea del bien, capaz de sobreponerse a la intimidad del mal, como si el mundo estuviese hecho, fatalmente, por uno y otro. Todavía no sé por qué pero en esos cuentos descarnados y poderosos todos percibimos la temperatura de la Revolución Cubana, y es probable, aun ahora, después de tantos años, que esos relatos ejemplares sean parte del lenguaje de esa pobre Revolución nuestra, tan venida a menos, aunque quede todavía por definirse la parte que les toca, dentro y fuera, a quienes fueron unos a su luz y otros a su sombra.

No pude complacer a mi amigo Jesús Díaz porque no llegué a escribir

sobre mi experiencia como el único escritor latinoamericano que no visitó Cuba. Jesús quería que escribiese para *Encuentro* un ensayo sobre lo que Cuba había significado para mí. Y pensé que tendría que empezar con esta declaración, que era casi una de principios, porque desde 1961, mi primer año en la universidad, he visto ir y venir a toda clase de viajeros, al punto de que alguien tendría que escribir la historia literaria, fatalmente política, de esos visitantes periódicos, autorizados por el peregrinaje, favorecidos muchos por la tribuna, y a poco desengañados en varios grados de intensidad. No deja de ser un fenómeno de la cultura política nuestra el hecho de que ese capital simbólico terminase en exorcismos y purgaciones de buena fe. Fui invitado varias veces, y hubiese, realmente, querido ir, pero ser jurado del premio Casa de las Américas me pareció una tarea superior a mi capacidad de lector de manuscritos. De modo que yo debo ser de los pocos intelectuales latinoamericanos que no le deben un café a la Revolución. Después de haber visto la pasión de los convencidos y, a poco, su pareja ferocidad contraria, mi ausencia se me antoja irreprochable.

Esas horas en su piso de Berlín recuperamos el tiempo interpuesto. Jesús nos puso al día sobre la situación de los intelectuales después del caso Padilla. Y tuve la impresión de que su análisis era más certero que exculpatorio. No necesitaba que las cosas fueran de mal en peor para justificar su exilio. Tenía, además, noticias lamentables sobre los colegas en la penuria política de la Isla. Recuerdo su relato de una reunión de escritores en casa de uno de ellos a donde, sorpresivamente, llega el propio Fidel Castro demostrando su favor al dueño de casa. Jesús y otros amigos eligieron una terraza marginal, disgustados por la invasión oficial de una fiesta privada. Pero un agente los conminó a sumarse fielmente al monólogo.

Me impresionó Jesús por su madurez y lucidez, que lo convertían en un personaje distinto de la saga cubana de los exilios. Yo, que había conocido toda clase de exiliados, le temía un poco a esas largas reuniones en alta voz en las que los amigos insulares resolvían la suerte de la revolución y el futuro de la isla quitándose la palabra unos a otros con ardor sin pausa. Una noche, en New Haven, en la casa de un colega cubano donde coincidieron dos familias, el perro de una de ellas rompió a ladrar hasta que logró acallar la disputa. Alguien había concebido el infierno como un concierto eterno de gaitas gallegas, pero bien podría ser un perpetuo debate sobre Cuba. En cambio, Jesús era de esa clase superior de individuos que no hacen virtud de sus inclinaciones personales. Llegó al exilio ya formado, casi trabajado por las ideas y las pasiones civiles, habiendo pensado los pros y los contras; y se le fue la vida imaginando un espacio mediador, donde haciendo de cóleras corazón fuese factible transitar sin perder pie. Notablemente, era más mundano y feraz que algunos compatriotas afincados en la tipicidad, que tributaban las reparaciones con apetito demandante. Jesús Díaz siempre fue él mismo y no tenía que probarlo: de estirpe martiana, era claro y acerado.

Me impresionó el sentido crítico de su charla, su humor relajado, y la fuerza de sus convicciones más íntimas, que en cada novela suya han aparecido como la forma misma del relato. Esa forma es la inteligencia apremiada de su plazo en el diálogo: estaba aquí, entre nosotros, para tomar la palabra, y se consumía buscando las más justas. Todavía es un misterio su partición de las aguas entre lustrales y de tormenta, de ágape y de difuntos, entre la novela post-nacional y la crítica intra-nacional, sacando al país de su agonía y situando a sus héroes en las fronteras de lo cubano, en ese ardimiento de libertades ganadas a pulso. Escribía con inmediatez, con autoridad, pero también con fe en las breves grandezas humanas, en las empresas que se cumplen más allá de las fuerzas cotidianas, a favor del individuo.

Después, creí advertir la ligera ironía de su benevolencia. En una época en que los cubanos del exilio solían saldar cuentas entre ellos, no sin elocuente dispendio, Jesús Díaz fundó *Encuentro* para dar a todos el beneficio de la palabra. Esta revista se convirtió en la esfera de una república cubana del exilio, allí donde asomaban unos y otros, de pronto tocados por la civilidad de los turnos. En una cultura política de más condenados que salvados, donde cada quien ha ejercido de juez y parte de los otros, Jesús les vino a demostrar a todos que *Encuentro* era un lugar de recuperaciones; en primer lugar, de la credibilidad mutua. He aquí un exiliado reciente que viene a Madrid a acoger a los más en su humanidad bien diciente. Contra la sospecha y los malos hábitos, Jesús llamó a los atrincherados a dejarse oír en un espacio convergente. Desde *Encuentro* el exilio cubano se ha convertido en un interlocutor fundamental de la cultura actual latinoamericana.

Habiendo así concurrido a mejorar el diálogo entre los suyos, incluyéndonos a paseantes y colindantes, me doy cuenta de que Jesús Díaz había forjado otra forma cubana de presencia. Primero porque sus tareas estaban llenas de futuro, y nos concernían a todos; no porque tuviese un programa o una agenda, si no porque el presente era excedido por esa capacidad suya de concurrencia; esto es, por la forma inclusiva de su apelación a estar presentes y dar cuenta. Y segundo, por su fe en los más jóvenes entre quienes se contaba, concurridamente; porque sus tareas suponían a los nuevos actores del consenso, a los agentes menos encarnizados y más tolerantes, aquellos que prometían una próxima apuesta cubana por el Otro, incluso por los otros. Este escándalo de la fe era una pasión intelectual: la obra de Jesús está llena de héroes jóvenes, hechos en una integridad a la vez cándida y mundana, como si fueran los personajes de una épica de convicciones latentes. Esa nostalgia del futuro era, creo yo, la clave de su íntima vehemencia: sabía que el tiempo requiere de nuestro trabajo para apurar sus promesas. Por eso digo que sus trabajos son una presencia de hecho: un espacio de amparo en este español de la intemperie.

Las palabras perdidas (1992) es una de mis novelas favoritas de la Cuba

contemporánea, y entre las de Jesús Díaz una de las más memorables. La novela narra las aventuras de un grupo de jóvenes escritores, cuyo extraordinario proyecto de entrevistar a cada uno de los grandes de las letras cubanas (Carpentier, Guillén, Lezama, Piñeira, Eliseo Diego) es una suerte de peregrinaje y aprendizaje, que cumplen ritual e irónicamente al planear una nueva revista cultural y literaria. El humor, el desenfado, y también la vivacidad y empatía que comunica esta novela construyen un retrato de grupo de La Habana revolucionaria, cuando las aventuras de exploración artística parecen posibles. En la novela, el plan de la revista se estrella con la censura y con la delación, lo que revela el vacío de sentido al interior de la idea del grupo. Pero no se trata aquí de lo que ya sabíamos (en las novelas de Jesús se trata siempre de lo que no sabíamos) sino del vacío impuesto a la vida genuina por la interferencia política y policial, que desmiente la fe común y demarca los límites del lenguaje. Ese vacío, al carecer de nombre, es una culpa mutua: el traidor y el héroe son dos caras de la misma moneda nacional. Y de ello, al final, se trata del derroche verbal de los maestros y de la carencia de lenguaje en los discípulos. La alegoría nacional es una entrega, incumplida, del lenguaje: la puesta a prueba de su valor de cambio en una sociedad donde la palabra pierde su valor de intercambio. Si los maestros viven en la sobreabundancia de su lengua propia, en el mundo que se han construido para reemplazar a su Isla portátil, los jóvenes viven el lenguaje más desenfadadamente, en la calle, en el juego y la complicidad, con la inocencia de su libertad sin uso. Y, con todo, se trata de una libertad creativa, vivaz y sin pausa, que deambula feliz y casual, entre bromas y juegos, citas literarias y novelización sin tregua. Vemos y reconocemos a ese inolvidable personaje, el Rojo, poeta joven iconoclasta, que lidera al grupo con ironía y sarcasmo. Me gustó saber, mucho después, que ese personaje estaba modelado en mi amigo el poeta Luis Rogelio Noguerras, a quien llamaban Wichy. Me lo hizo saber Mayra Montero, cubana de Haití y Puerto Rico, quien me contó que ella tenía parte en esa novela como la novia del Rojo. Me lo dijo como un secreto a voces. Creí descubrir entonces que las novelas de Jesús Díaz son versiones libres de momentos extremos de brío vital, acrecentados por nostalgias de libertad. Esto es, sus novelas rescriben lo real con gracia entrañable: sin historias plenas de vida explícita, abierta por su creatividad latente. Por eso, la condena política no lleva el peso de la literatura política: forma parte del horizonte de lo vivido, allí donde las puertas se cierran pero donde la novela deja una entreabierta.

Bien visto, pocas novelas son más literarias que *Las palabras perdidas*. Pero no lo es solamente de un modo festivo o lúdico sino de una forma vital irrevocable, que demuestra la pasión literaria como intransigente y suficiente. También por eso se puede leer en tanto alegoría de la nacionalidad imaginaria de una Cuba construida como la versión concurrente de los grandes escritores tutelares, responsables de la Enciclopedia criolla y el Oráculo antillano. Esa noción de un espacio literario raigal y urbano, feraz y paródico, religioso y

locuaz, alienta en esta novela como el lugar ganado al mundo por el lenguaje. No en vano los escritores más jóvenes, buscando liberarse del trauma de culpa y expiación que cundió al fracasar el modelo del intelectual orgánico, la práctica del escritor como heraldo de la Revolución en marcha, optaron por habitar plenamente en ese espacio alterno, que no se confundía ya con la sociedad ni con el estado, y que promediaba como una orilla intermitente. Escritores tan valiosos y de obra suficiente y fecunda, como Reina María Rodríguez, Rolando Sánchez Mejías, Victor Fowler, Antonio José Ponte, entre varios otros que hoy nos son imprescindibles parecen anticipados en la libertad imaginativa del Rojo y sus amigos; y, en último término, dentro o fuera de Cuba, forman parte ya del territorio de las palabras recobradas.

Ni en ésta ni en sus otras novelas de motivación política se demora Jesús en la tragedia o la protesta: con los materiales de una y las voces de la otra se hacen estos relatos para hacer otra cosa, para dar la medida de la capacidad de respuesta de unos héroes demasiado vivos para ser épicos. Hasta su paradójico balsero de *Dime algo sobre Cuba* (1998) merece, al final del libro, un capítulo en blanco: el del día de mañana, libre de su travesía clandestina. De allí a construir un teatro de la fuga en su última novela, toda una saga de la creatividad del exilio se alza al modo del nuevo lenguaje de este futuro que vivimos como presente. En mi ejemplar de *Dime algo sobre Cuba* Jesús me escribió unas líneas de agradecimiento, porque sé, dice, “acompañar.” Así deben vernos los que saben concurrir: como interlocutores de su camino.

Acompañar a Jesús Díaz, aun si de lejos y a pocos, sigue siendo una demanda del diálogo convocado por su trayecto. Ha humanizado, se diría, la ferocidad del exilio, borrando las distancias y dándonos encuentro.

CREACIÓN

REINA MARÍA RODRÍGUEZ

VARIEDADES DE GALIANO

A Elso, mi padre

"... Aquí, pues, hay tres mundos: la noche, el día y la noche dentro del día. Las aspiraciones y pasiones de los muertos actúan libremente entre nosotros con su malignidad y su poder. He aquí un mundo de tumbas abiertas. Un mundo que sobrepasa nuestra imaginación. No tenemos nombres, formas, luces ni colores que ejecuten estos poderes, pero son convincentes como los vivos..."

John Cheever

¿Infotur?

Llueve y estoy sentada frente al parque Fe, en San Rafael. En el parque, un montón de viejos decrepitos (o que van hacia la decrepitud) esperan su turno para comer en el antiguo Ten Cents, ahora "Variedades de Galiano".

Llovizna, pero ellos siguen sobre los listones podridos de unos bancos de pinotea, esperando. Unas punzadas bajas en sus vientres es el paisaje interior (el designio) que los hace permanecer a la intemperie, contra la lluvia y hasta contra mí, que los contemplo parapetada desde mi mesa enfrente, con la única y miserable diferencia de tomar – mientras los contemplo –, un café un “usd” o un jugo Tripical Island. Los miro, primero me duelen, después, ya no... Soy también como ellos, sólo que formo – por ahora, por el momento – el lado interior de una escala de locura que me hace mirar, como a través de un vidrio (una vitrina, una pecera) a los sujetos que esperan, aquellos pobres viejos del parque Fe.

No por eso dejo de estar también dentro del espectáculo. Sólo que la línea divisoria la ha creado un billete con próceres ajenos que a veces, poseo. A veces (esto con cierta relatividad también), los viejos desamparados y más locos del conjunto se aventuran a pegarse al cristal. Veo las deformaciones de sus rostros, las chatas narices contra el vidrio, las arrugas que da la miseria (esos pliegues donde se acumula el polvo y la baba hacia el extremo de unos ojos sobresaltados por el hambre). Entonces, bajo la vista hacia “La historia de los animales”, del sudafricano J.M. Coetzee y me siento otro animal encerrado en la jaula de vidrio del café, un centro de experimentación de alta tecnología. Cuando miro del otro lado de la pecera o vidrio o pantalla hacia fuera (lo que podríamos suponer que aún pertenece al afuera, a los arrabales) descubro a un semejante, más avanzado en edad (seguramente de una edad siempre indeterminada) que hace gestos sonoros y, a la vez, mudos. Entonces, escribo.

La poesía está contenida en el estallido que no ocurre en ese límite. Si el vidrio se rompiera y el otro se me abalanzara para entrar, entonces, no habría equilibrio entre los muchos otros, y yo. Y la poesía (esa fisura) sería innecesaria. Si me contentara con darle una moneda, si no tuviera si quiera en esta mañana de junio, con lluvia fina y cielo calamitoso, un poco de cinismo para soportarlo, no existiría el texto. El texto roba esas arrugas a la desesperación; me permite un intervalo de tiempo entre el anciano decrepito que me mira (baja sus pantalones a plena luz y me enseña “sus partes”). Sé que no las quiero mirar, me asustan, pero las miro. Y vuelvo al texto. La agresión fue más fuerte esta vez que cualquier palabra que quisiera acomodar dentro de él. Siempre ese pugilato pasa por dentro del cristal, por las porciones de vidrio que nunca se funden, por las partículas que se frotan y entran aunque no queramos y permanecer quieta, inmóvil, indiferente o sin desatar, tampoco es fácil.

A lo lejos, en el parque, donde han caído muchas carolinas como consecuencia de la lluvia, otros viejos desdentados se ríen de la hazaña del que se me presentó con los órganos sexuales ya deformes apretujados contra el vidrio. No voy a llamar al policía, tiemblo. Pienso que el sujeto podría romper la delgada pared artificial que aún nos separa y me quedo quieta,

imperturbable, tan aparentemente inmóvil como la palabra que imploro y no llega (esta palabra tiene que ver o no tiene nada que ver con él ni con el acto que acabo de presenciar) pero, pensar que puede llegar esa palabra me alivia, me saca de allí, me auxilia un poco contra su agresión.

El poema neutraliza (y cataliza) un sentimiento, una comunicación, un grito. Mediatiza, al prestarme por un instante esa jerarquía de observador que me da la impotencia necesaria para no participar (aunque comprenda de inmediato de qué se trata), me da un filón de tiempo, un compás de espera. Comprendo en silencio, me asusto, ruborizo y consumo el espectáculo donde también soy parte (espectador-actor), pero el sujeto se aleja y el texto queda debajo de mi mano. El texto y el sujeto intimidados ambos por una postura que los enfrenta sobreviven cada cual a su manera. No acaricio los órganos corrugados (como las carolinas al ser aplastadas contra el pavimento), sólo acaricio unas palabras que aflojaron mi pena (con la movilidad de un pisa costuras de metal, afirmando la inestabilidad de un tejido que se corre y supura luego) liberando mi tensión, porque he preferido la jaula de vidrio del texto, imperativa, sobre la mesa. También él (el texto) es un mapa del manicomio del parque, una tela que se zafa. Una tela llena de remiendos. Uso un palo prestado, "por si acaso", como dicen aquí (una rama partida) para arrancar la lírica flor de la carolina pisoteada hacia el borde para defenderme si llegara el caso. Palanca o lápiz que me aleja las cosas (los sujetos), los arranca de cuajo y no me deja morir por inanición.

El texto surge de un dolor seco (cuando ya no es hambre, ni dolor, ni arrebato); cuando la mirada que opongo como resistencia se ha curtido de verlo aparecer, insignificante. Como esas yagas (ahora tan sólo débiles líneas) han quedado entre los dedos de mi madre de tanto cortar el hilo contra sus dientes. Y esos viejos sólo pertenecen a mi entorno, porque el texto me permite quedarme incólume, nueva, reconstruida y fresqucita, preparada para otro acto de horror.

Tampoco diría que el horror está afuera. Si invirtiéramos la perspectiva, el horror estaría siempre adentro, sólo que, como su amenaza es perenne, aflora cuando los elementos o subterfugios del engaño también afloran. El poema no es, no puede ser un subterfugio más. Es sólo, un neutralizador químico por excelencia, una trampa.

Hay un charco hecho por la lluvia donde entro y me mojo los pies que van (como en el sueño de ayer), hasta el extraño cementerio donde vi tantas tumbas hacia el fondo del parque Fe. El poema, al participar de la propia enfermedad y muerte, aflora y se expande por las rutinas, murumacas y "abusos de confianza" que neutralizan aquello que lo saca a flote y lo provoca a cada rato: la realidad.

Diotima

(segundo texto para ella)

Por más que pase todos los días y mire; por más que se lleven los deshechos, crecen y vuelven a llenar el terreno, la esquina de San Miguel donde está enterrada Diotima. (El policía de esta esquina me lo permitió aquella tarde, aún no sé por qué). Ya estaba hinchada y había reventado la vieja funda blanca donde M y T la colocaron la noche anterior, al precipitarse al centro de la calle por culpa de una cabilla suelta en el alero del edificio. Sé que “el alma” de Diotima no está bajo ese basurero que le crece encima. Preciso de un árbol, de una mata con flores violáceas, de algo que indique, que se sepa bien, que ella está allí, refugiada en el corazón de Galiano, pero eso a nadie le importa. Pasan y dejan la basura. No tengo sosiego. Encuentro una pala, un improvisado enterrador y logro esconderla, pero aflora, vuelve a la superficie. Me aterran esas miradas que tratan de desenterrar alguna provisión: un tesoro, una herencia, una vieja nostalgia, un aspa.

¿Qué puede esperarse del alma de un humano que no tiene tiempo más que para comer mal y ver cómo al día siguiente, comerá mal de nuevo? Echan basura pensando en que vendrá la abundancia proporcional a la cantidad acumulada de sus ilusiones y de sus desperdicios. ¿Qué puede importar el cuerpo abultado de Diotima como una piedra más, un obstáculo?

Diotima, en los últimos tiempos de nuestra convivencia, me miraba. Tengo el color azul pálido y rojizo hacia el fondo, de sus ojos bizcos clavados en alguna parte. Si existe un alma universal que no distingue entre seres ni escombros, allí estará ella, porque, lo que me queda a mí de tiempo sin su presencia, se acorta velozmente entre un montón y otro de necesidades. Diotima es mi amiga por encima de la vida y de la muerte.

Le gustaba que le limpiara los ojos cuando despertábamos juntas, después, ella hacía su trajín de gato y yo, mi trajín de persona. Sólo el tiempo de esos trajines superficiales indicaban una diferencia mínima y nos separaba. Hoy es el tiempo del texto donde nos juntamos, más allá de los lugares y preferencias que ocuparemos, aquí o allá. El texto viene porque ella está enterrada en un basurero y no tiene un árbol a su alrededor que le de sombra o confianza, pero, aunque buscara o hallara mejor sitio, tampoco lo encontraría. La ciudad se ha llenado de desperdicios que esconden un alma cualquiera, una carne blanca y prieta convirtiéndose en palabras (ya que no pueden convertirse en otra cosa) al ser molida junto con otras demoliciones. El texto ha juntado las cosas nuevamente, sin jerarquizar: la esquina con nombre de santo hace (y es) un cuchillo sobre la oscura calle por donde avanzo. Esa esquina, unos andamios, el edificio que terminará por caer sobre un gato son huecos negros (perforaciones), letras que faltan en los letreros, en la página; letras perdidas también como la luz, como la infancia. Si completo frases para un alma en demolición ¿existirá la palabra que

siempre he querido, justa, exacta, por la que pedía, por la que supliqué: la cruz, el árbol, la confirmación de que Diotima estará en lugar seguro (el sitio, la cultura, una referencia) donde la hierba crecerá alguna vez?

Alfiles

Mi padre murió sin alcanzar el título de “Campeón nacional de ajedrez”. La fama no quiso acompañarlo hasta el final y murió diez y ocho días después de haber cumplido los cincuenta años. Ahora, puedo comprender – próxima al arribo de esa edad la semana próxima – lo joven que él era. (Yo estaba acabando de cumplir catorce y mi hija cumplirá ahora, los trece). Mi padre estaba en el cenit de su carrera de ajedrecista, cuando (un coágulo) le hizo la trastada.

A una semana de mis cincuenta julios, lo recuerdo. Era un hombre atlético y vital, un jugador y amante empedernido. De él aprendí el gusto por las piedras, los colores, el mar, la altanería (pero en alguna trama, seguro, perdimos resistencia) y hacemos tablas ahora en la partida. No fue en el vicio ni en el amor (esa trampa de los sentidos quizás, mortal) aún no sé de qué carácter fue el error.

Después del vacío de su muerte y de la culpa que me persiguió por haberle dicho “egoísta” aquella mañana del primero de agosto en que lo vi, por última vez, a la distancia de los extremos de un pasillo alargado. Después de soportar muchas facetas jerarquizadas de esa culpa (que no es más que otra justificación o muletilla fácil para soportar ser “la víctima” de esa mandrágora que consume también, al padre) comprendo que sólo ha pasado un instante, un intervalo corto, entre su fin a los cincuenta años acabados de cumplir y mi proximidad a esa fecha que ya no es posible doblar como esta esquina del parque. Después, vino el olvido de mi padre.

Si el aferramiento (con todos los recovecos dolorosos, torturantes, de que somos capaces); si las sustituciones hechas poco a poco, no son más que aberraciones donde encontrar un eje o sostén para acampar (y, en cuántos hombres o textos quise yo acampar, ver a mi padre, su perfil moreno, la caída muñeco bisquí de sus pestañas) entonces, vino después el olvido. Lo arrinconamos para ser famosos por un rato, para distraernos contra las pérdidas.

No sé quién tiene hoy sus libros de ajedrez que por años permanecieron encerrados en un closet, sus pinturas de santos, algunas cartas (sólo conservo una foto en un bote de remos que se llamaba “El irresistible” donde él descubre un torso triunfal contra las olas). He hablado de su mejilla prieta, de un lunar abultado, de su colonia gris impregnada en las camisas McGregor; he hablado también de sus amantes, de las que ahora llevan el nombre de las protagonistas de mis

bocetos de novelas. Pero todo esto que marca una defensa (una insuficiencia, en la página) demuestra, que mi padre me enseñó lo que es vivir en el abandono de un padre. Mi padre, sin querer (sin proponérselo), y sin la menor culpa por supuesto (voz de trueno que hacía retumbar los cristales del aparador) me enseñó con aquel grito de despedida, ese límite (un abismo) que se llena con palabras abstractas, luego. Esa posición privilegiada que está entre el tener o no tener un padre. Y en ese abismo (un cuenco) como también podría llamarlo, he colocado a todos mis amantes, textos, desprendimientos – boronillas, ripios, pacotilla, cachivaches –, que juntos no logran alcanzar lo que perdí: el amor de mi padre.

La soledad que quedó después (porque la soledad antes de ser una palabra abstracta es un doblez en la página) susto o promesa de que no volverá la palabra “egoísta” que se desprende sin querer de la boca de la niña y se convierte en eco, de manera que uno no quiere saber más de su contenido ni articular su vulgar sonoridad, y quisiera quitarla del resto de las palabras mortales, porque nos deja un hueco en el estómago, una tripa pegada contra otra (un tajo) esa inmoralidad de hambre que se siente más tarde cuando la comprendemos en toda su resonancia maligna y es sólo una página que aún no está hecha o marcada ni por su envés, ni por ninguna parte, esperándonos para disculparnos un poco.

No he podido colocar la fama de mi padre en un lugar de mi propia trayectoria. No he podido colocar en los terrenos por los que él me aventuró (la piedra marfil con hocico de oso que encontramos en un cementerio de agua en Santa Fe aquella tarde), porque nunca he vuelto allí, o porque él nunca ha regresado. Porque no convencida de su muerte prematura lo incluí en mi propio escenario robándome el suyo, más bien, ocultándolo. Porque no he tenido la fama (que es el coraje suficiente) para reivindicar su propia imagen sin apropiármelo, más que como repertorio cotidiano de quejas y de incapacidades.

Sólo una vez, pasando transversal a la esquina de “El encanto” (la famosa tienda de Galiano y San Rafael convertida en parque después de un incendio que la consumió en segundos); cruzando en diagonal locetas perforadas por tantas pisadas, la estafa de estanque, los árboles arrancados por cualquier viento sur aciclonado, vi su doble sentado en un banco (el otro pedazo de padre que me quedó), pero cuando retrocedí para buscarlo, ya no era él. Sólo un día, en un sueño, me llamó por teléfono y oí su voz diciéndome la misma palabra con la que nos despedimos: “... egoísta”. Lo cierto es que nunca hice nada por reivindicar a mi padre y pretendí reconstruirlo, tragándomelo.

¡Pobre de mí! Por eso, él se ríe ahora con sus amantes muertas (“Ricitos de oro”, las llamaba) con su colonia gris, con sus camisas de seda, cuando pongo una copa con un Marpacífico sobre el armario (por allí entrará cuando pase la fumigación, pienso) y vigilo si la lagartija que se esconde

también y me engaña, habrá sobrevivido después de estos inventos de humareda y salvación para seres que pretenden tener dobles, fantasmas.

Quizás mi padre volverá por el reflejo del agua en la cubeta plástica puesta para las goteras del techo, o se esconderá en la borra del café mezclado o, entrará por otros “andamios del querer” (mala metáfora) salvando esa distancia que nos ha tomado treinta y siete años, miles de sílabas, de incomprensión, broncas y sustituciones imposibles para algún campeonato de simultáneas jamás realizado (con estilo o sin él) y donde no habrá tampoco vencedores.

Nariz y mejilla prietas. Papelitos sobrantes de los regalos vacíos de mis cumpleaños guardados en cajitas chinas con formas nostálgicas de pirámide con palacios pintados a mano que nunca visité. Lazo de tafetán rajándose ante mis ojos dentro de una gaveta de la cómoda antigua. Etiquetas pegajosas en sus camisas (aún con la marca invisible de los besos con “pintalabios” que otras le daban). No son más que malas metáforas de un padre, ridículos envoltorios para sobrevivirlo. Pero me quedó una cosa importante, la mejor cosa que me enseñó a ser impresionista desde entonces: esta esquina llamada también “La esquina del pecado” desde donde lo contemplo todavía en un rostro equivocado.

La tienda ha desaparecido con sus vidrieras, sus frágiles muñecas italianas y departamentos para encargos donde se vendían ilusiones, artículos, curiosidades y hasta aquellas medias “Casino” que compré para que se las pusiera en el baile de mis quince años (las que nunca se pudo poner). Pero, aunque me vaya o me distraiga, dé la vuelta en la chiva que hace con su carretón ordinario y otro animal más joven el mismo recorrido por el escenario del parque, sigo sentada para sostener todo aquello que fue mi infancia. Los restos de unos edificios art decó (paredes manoseadas) por el lujo de pensar que al quedarme y mirarlo, su fondo cuarteado caerá también sobre la página si regreso y ya no está.

Al pasar frente a otro derrumbe (un edificio que se limpió de basura recientemente) recuerdo los bares ya cerrados y repletos de escombros de la playa de Santa Fe a donde él me llevaba. Aquellos escombros (latas vacías, piedras de mar pulidas, restos de algas ocre y trusas a rayas) con olor salobre al pasar, me llaman la atención por los colores avivados en mi mente, vidrios rotos que ya no harán daño a nadie porque el mar los ha desactivado de su ambición de cortar. Pienso en el texto. Él existe cuando ha perdido como esos vidrios, la ambición de lograr una agresión real. Existen estos escombros frente a mí, y aquellos con olor salobre. Estos me son indiferentes (como si aún, no tuvieran fondo) mientras los del pasado, reaparecen. ¿Por qué unos textos sobreviven y otros, no?

Entonces, mi padre dijo: “... vengan siempre aquí cuando yo no esté...” y esa fue la última vez que visitamos Santa Fe. Para lograr retener algo, había que dar la contra orden.

¡Era tan feliz cuando tocaba aquel güallo plateado que sonaba como un caracol vacío y brillante!

¿Puedo rescatar aquel sonido al rallar con una piedra del derrumbe, el texto? ¿Por qué se fueron esas cosas que ahora vuelven con intermitencia? ¿Dónde se mantuvieron ocultas, y por qué se mantuvieron ajenas al trasteo? Así, como protuberancias o bultos que de pronto enfilan por una bocacalle (en la oscuridad) los poemas estaban allí, configurados y anteriores al acto. “Desdibujos de recuerdos” – diría –, fragmentos de botellas ambarinas; pedazos de metralas; restos de conversaciones (esas palabras que se desprenden de su panorama) y regresan con capital reciclado a un ajuste de cuentas al pasado.

Si reaparecen, son la barrera de coral que impulsa al movimiento subsiguiente... “He saltado sobre esta cordillera, aquellos arrecifes, el muro de cemento gris del parque, tengo que bucear o escalar lo más hondo de esa altura que se impone contra el tiempo” – nos dicen las estrellas.

Después, he nadado hacia los arrecifes prometidos confundiendo un tono verde petróleo que es el color de cierta zona de mi mente. Cuando pegaba en las libretas escolares una fotografía, esta tenía el color que buscaba, pero no me zambullí jamás en él. Busqué todas las fugas posibles para no restablecer ese color, su densidad de lugar prohibido en unos ojos. Marca de agua, dicen, inútil geografía de una costa perdida que me dejó mi padre. Por eso, saco piedras erradas de aquí y de allá. Trasteo ese fondo pegajoso entre otros paisajes, pero no me atrevo a entrar a ninguno. La prohibición es absoluta. “... Si los paisajes se vendieran – dice R.L. Stevenson en *Travels with a Donkey* – como los recortables de mi niñez, a un penique en blanco y negro y a dos peniques con color, estaría toda mi vida gastando dos peniques cada día...”

Por dos peniques cada día he recorrido otras costas que aparentemente, cambiarían la flecha lanzada, pero tampoco lo logré. No fue así. Al final, las libretas escolares con láminas recortadas sin mucha precisión (esos recortables de otros mares, de otros ojos), me niegan la travesía que no hice. Me sumergí, pero sólo en una sustancia olvido que logra la única permanencia al volver. Siempre, claro, por rutas que nos mortifican y de las que no salimos ilesos nunca sin perder dominio de la sensación sobre ellas. Aguas malas donde quedó el poema con su mancha de salitre, intacto: esa materia gelatinosa donde quedamos abrazados mi padre y yo. Fue mi venganza contra su pérdida, lo sé, sostener ese olvido monstruoso. Entrar por el pisapapel (burbuja de fantasía, ya no hay cristal) donde estaremos volteados para siempre en tono más turbio y hasta ridículo. “Por eso estoy aquí” – grito, sujeta a la profundidad donde me dejó.

ANTONIO JOSÉ PONTE

ESTA VIDA

El coche restaurante iba vacío y Cora descubrió sobre una de las mesas una botella a medias junto a un vaso. En otra época de su vida habría pensado que era una bella tarde. Pero viajaba en ese tren día tras día, de una provincia a otra.

Sus viajes habían comenzado luego de insultar a un jefe. Tuvo encima el atrevimiento de no pedir perdón y le notificaron que tendría que perderse del mapa pues no hallaría trabajo en toda la provincia.

Para poder viajar a diario en aquel tren se vió obligada, durante los primeros meses, a acostarse con los del coche restaurante. Y al cabo del tiempo debieron aburrirse de ella, o tal vez empezaron a considerarla con derecho a viajar sin boleto.

Ninguno de los tres estaba por allí. Cora echó los zapatos en su cartera y levantó las piernas. Se abrazó a la vieja cartera, cerró los ojos, y al poco rato la cabeza le colgaba.

Despertó porque un hombre vestido de pijama masajeaba sus pies.

Ella lo llamó médico, aunque era veterinario. O asistente de veterinario. (En cualquier caso se trataba del pasado.)

– ¿De quién podrá ser? – le preguntó acerca de la botella.

En pijama y zapatos deportivos, el médico parecía arrancado de su casa, secuestrado frente al televisor.

– Ahí tiene tus pies de muchacha – terminó con el masaje.

El piso llevaba tiempo sin fregarse. Cora sacó de su cartera los zapatos y fue a sentarse ante la botella.

Tanto ella como el médico tenían prohibido cruzar a otro vagón. Podían viajar sin boleto a condición de no salir de allí.

Cora bebió de un golpe la mitad del vaso.

– ¿Qué tal?

Le contestó al médico con un gesto que venía a significar “igual que en tus recuerdos”.

Se abrió la puerta del coche y entró un hombre al que ninguno de ellos conocía. Llevaba el cráneo rapado y, sin mirar a Cora o al médico, cargó con la botella y con el vaso.

El médico preguntó dónde había subido y él mencionó el apeadero de la cárcel. Pareció no echar de menos el contenido del vaso.

– ¿Viste a alguno de los tres que trabajan aquí? – le preguntó el médico.

– En la parte eléctrica.

– ¿Qué pueden estar haciendo allí?

– Fueron a sacar a alguien que se coló en la parte eléctrica.

Escucharon voces de jolgorio y entró al coche un hombrecito negro a paso de revista militar.

– ¡Felipe! – se echó a reír el médico – ¿Eras tú quien andaba en la parte eléctrica?

El negrito iba descalzo y vestía ropa militar robada en la lavandería de algún campamento. Detrás venían los del coche restaurante. Uno llevaba gafas, otro el pelo teñido y el tercero era joven.

– ¡En su lugar descansen! – ordenaron.

Pero Felipe aprovechó que saludaban a Cora para sentarse frente al hombre que bebía a solas. Debió encontrar un semejante en ese extraño pues acercó sus dedos de lémurido al vaso.

– ¡Soldado Felipe! – gritó el del pelo teñido – ¡Atención!

– No abrimos hoy – advirtieron al hombre de cabeza rapada.

Éste alzó el vaso en señal de paz. Un bebedor callado no molestaría.

– ¿Y a dónde es que vas, Felipe?

– ¡Contéstele al médico, soldado!

– Por ahí.

– Igual que tú, médico – reconoció el de gafas.

Erguido el pecho, Felipe puso la mirada en el punto lejano al que miran las formaciones militares. O hacia donde tendía su viaje.

– Tengo hambre – habló para sí mismo.

– ¡Felipe tiene hambre! – corearon los del coche restaurante.

– Pues que marche – dictó como remedio uno de ellos y le abrieron la puerta del frigorífico.

Cora y el más joven de los tres se habían metido allí adentro una tarde. La atmósfera era pegajosa y la piel terminaba llena de la sal de las paredes.

Felipe marchó resuelto hasta la puerta.

– ¡Pelotón, adelante!

Sin decidirse a entrar, examinó la cámara. Era un lugar vacío, no podía ser ése el destino de su viaje.

Pero le pegaron un empujón y lo encerraron.

– Muchachos – protestó el médico.

Lo tranquilizaron con la noticia de que aquel frigorífico no funcionaba. Descartaron también la posibilidad de asfixia. ¿Acaso no había tratado de viajar en la parte eléctrica del tren? Ahora iba en sitio más seguro.

– Allá dentro duerme hasta que lleguemos – aseguró el del pelo teñido.

– Pero él no dijo dónde iba a bajarse – trató de defenderlo el médico.

– Él no tiene boleto – advirtió el más joven de los tres con los ojos clavados en el médico y en Cora.

Se acercaban a una estación.

– Que viaje hasta el final, pero allá adentro.

Pararon en un andén abarrotado de viajeros y unos pocos alcanzaron a subir. Cora y el médico vieron la angustia de quienes quedaban en el andén y pasarían allí la noche.

Del interior del frigorífico llegaron unos golpecitos. Cuando dejaron atrás la estación escucharon golpes más desesperados.

– Patea la puerta – pidió Cora sin palabras – Tú tienes los pies duros como cascos de animales.

Felipe hizo silencio. El más joven pegó el oído a la pared del frigorífico, probó a abrir solamente una rendija y enseguida los dedos de lémurido se aferraron al borde.

– ¡Que se sale! – avisó el de espejuelos en medio de carcajadas.

Sostuvieron la puerta contra el empuje de Felipe.

– Oigan, ya está bien – soltó el hombre de cabeza rapada.

Los tres del coche restaurante se volvieron hacia él.

– Abránle ya – exigió.

Felipe consiguió sacar todo un brazo.

– Sigue en lo tuyo, hermano – aconsejó el de espejuelos.

Doblaron el brazo de Felipe hasta hacerlo aullar.

El médico se puso en pie.

– Muchachos, no jueguen de ese modo.

La puerta del frigorífico volvió a cerrarse y los tres del coche restaurante echaron miradas retadoras al desconocido.

– Y tú, ¿tienes boleto?

El colocó sobre la mesa un papel.

– Tienes boleto, pero no para viajar en este coche – aclaró el más joven de los tres del restaurante – Mejor véte a tu asiento y desaparece esa botella.

– ¿Cuál botella? – el desconocido mostró la mesa limpia.

– Oye, aquí no queremos líos.

– Está bien. Me voy – se puso en pie el desconocido – pero primero abránle.

Felipe empezó a berrear y a patear la puerta. Los tres del coche restaurante avanzaron hacia el desconocido.

El hombre de cabeza rapada rompió contra una mesa la botella. Una de sus botas barrió los cristales. Las botas relucían, eran nuevas.

El médico hizo chasquear el cierre del frigorífico.

– Sál de ahí, Felipe – tuvo que ordenarle.

El prisionero no quería investigar qué le esperaba afuera.

– ¡En marcha, pelotón! – gritó el del pelo teñido.

El negrito reapareció con lágrimas en los ojos. Uno de los pies le sangraba, pero no dejaba de marcar el paso militarmente.

– ¡Alto!

Secó su ojos en una manga de la guerrera.

– Nada serio – comentó el médico después de echarle un vistazo al pie herido.

Unidos los talones y la vista al frente, Felipe comenzó a orinarse. La mancha crecía tan involuntariamente en sus pantalones que parecía orinarse en sueños.

El hombre de la botella se echó a reír al verlo. Cora, el médico, todos se echaron a reír.

El tren se detuvo abruptamente.

– Nos rompimos – dijo uno de los tres.

Y aquello les dio más risa. Era como si todo el mundo se hubiese orinado.

Tomados de la mano, Cora y el médico bajaban la pendiente a la carrera. Ella cayó sobre el colchón de hierbas y él sobre ella.

El corazón del médico latía agitadamente.

– Cora – murmuró.

Cora miró el dibujo de la tela del pijama. El médico se dejó caer al lado suyo.

– Esta vida – pronunció casi inaudiblemente.

Volvieron a tomarse las manos.

– Trabajé, eduqué a mis hijos. Mi mujer falleció antes de que me llegara la jubilación. Todas las tardes pasaba el tren y yo me decía: dentro de poco podrás irte a donde quieras.

El médico tomó una larga bocanada de aire.

– Luego me descubrieron la enfermedad y pasé del trabajo a los hospitales. No hubo jubilación.

– ¿Sabes qué me piden mis hijos? – preguntó luego de un rato de silencio.

Cora no lo escuchaba.

– Que deje siempre una nota diciéndoles a dónde voy.

En el cielo se abría una nube.

– Son los ahorcados los que dejan notas – opinó el médico.

El viento que movía las nubes en el cielo hizo ondear la hierba alrededor de ellos dos. Por un instante parecieron flotar. A los pies del talud quedaba un valle y luego unas colinas y detrás de éstas habría otros valles hasta llegar al mar.

Felipe pasó cerca de ellos mordiendo una guayaba.

– ¡Ven acá! – le gritaron – ¿Dónde encontraste esa guayaba?

El negrito escondió la fruta. Todo lo que tuviera vendría de lo furtivo: un viaje en tren, la chaqueta, una fruta.

– ¿A dónde vas, soldado?

Con dedo de lemúrido señaló hacia unos árboles.

– El río – confesó, y el médico se fue con él.

Llegó una locomotora y los mecánicos se reunieron alrededor de la máquina descompuesta.

Cuando acabaron su trabajo la noche estaba por caer. Los del coche restaurante se marcharon en la locomotora, gritaron bromas a Felipe y al médico.

En la orilla Cora encontró el pijama doblado sobre los zapatos deportivos del médico. Las ramas dejaban ver muy poco de la corriente. Ella avisó a los bañistas que el tren ya se iba. Escuchó un chapoteo, y la cabeza del médico surgió entre dos ramas.

– El agua está divina, Cora. Entra a probarla.

– Es mi tren, médico.

De igual modo se habría referido a su vida, su casa, su trabajo.

– Cora se va, Felipe. Se va el tren.

Aún dentro del agua Felipe llevaba su chaqueta militar. Dio la espalda a la orilla y volvió a meterse entre las ramas.

Cora encontró al hombre de cabeza rapada en la última claridad del día. No había electricidad en el coche restaurante y ahora estaban solos. El tipo bebía de otra botella y frotó sus manos en alcohol para luego pasárselas por el rostro. Lo vio apretar los dientes y le asombró que tuviese botella nueva y una herida en la cara.

– Fueron ellos, ¿no? – señaló hacia el frigorífico como si todavía los tres tipos estuvieran allí, a punto de pelea.

– Perdí el vaso – fue la única respuesta del hombre.

Cora se dio un trago de la botella y tomó el rostro de él por la barbilla. Lo volteó hasta hacer que la poca luz cayese sobre la herida.

– Fue el hueso – explicó él.

Si tenía una herida venía de adentro, de alguno de sus huesos. Resultaba tan inatacable que nadie podría herirlo.

Cora le preguntó de dónde sacaba tantas botellas.

– Fue guardándolas.

– ¿Pasaste mucho tiempo adentro?

El respondió que sí y sacó las piernas de abajo de la mesa.

– Me hice también de estas botas.

Ya era imposible distinguirlas. Cora supuso que había tenido que pelear por ellas.

– Y tú, ¿de dónde vienes? – quiso saber él.

– De trabajar.

– Entonces, ¿a dónde vas?

– A casa.

– Trabajas lejos – comentó – ¿No hay trabajo más cerca para alguien como tú?

– No.

– Es mi cárcel – estuvo a punto de responderle Cora.

Se había hecho una cárcel de la misma manera que él su herida: por orgullo, desde adentro.

– ¿Y por qué caíste preso?

El hombre miró afuera, a la oscuridad por la que atravesaban.

– Por matar a una mujer.

– ¿Mujer tuya?

El soltó un silbido y Cora quedó en silencio, sin atreverse a tocar la botella.

– ¿Tuvieron hijo?

– No.

Bebieron el final y él puso otra botella llena sobre la mesa.

Cora se echó a reír.

– Parece cosa de magia.

– Es magia – él acarició el cuello de la botella recién abierta.

De contar con luz ella habría mostrado la foto que guardaba en la cartera. Siempre que bebía trataba de que la identificaran en la muchacha de esa foto.

La botella iba ya por la mitad cuando le anunció que su viaje terminaba en la próxima parada.

– Te bajas – repitió él para asegurarse de que la había escuchado bien.

Le tendió por última vez la bebida.

– No, basta.

– Tú eres la primera mujer con quien converso en años – confesó el desconocido.

La estación era un pequeño apeadero, el pueblo un montón de casas oscuras donde la gente dormía desde hacía horas. Cuando el tren se perdió y todo quedó en silencio, Cora descubrió que a sus espaldas alguien más hacía su camino.

Oyó romperse contra las piedras una botella. Un perro ladró al final del pueblo. Cora sintió pasos cercanos y apretó la marcha. Sólo unos metros más y se encontraría a salvo.

Corrió casi. Llegó a casa y el hombre de cabeza rapada pasó de largo como si nunca hubiese ocurrido la conversación del tren.

Cora encendió el interruptor, echó un vistazo a la sala y comprendió que no podía dejarlo ir.

Anduvo tras él. Primero con temor, luego abiertamente.

Dejaron atrás las últimas casas y él tomó el camino del cementerio. Los muertos de varios caseríos reposaban allí. En la reja de la entrada faltaban barrotes y el hombre se metió por aquel hueco.

Un perro ladró dentro del cementerio. Aulló después, como si el hombre lo hubiese hecho callar de un golpe.

Volvió a ladrar, lastimeramente, cuando ella entró. Vino a olisquear sus zapatos, a que tocaran con cariño su cabeza:

– Perro – lo acarició Cora.

Halló al hombre de cabeza rapada sentado en una tumba. Tenía a su lado una botella, su último acto de magia tendría que ocurrir ahora.

Él destapó la botella y vertió todo el contenido en la tierra cercana a la tumba.

La tumba, sin inscripción, tenía el único adorno de una cruz de azulejos. Cora miró fijamente los ojos del desconocido. Sintió en la espalda el frío de la cruz y encima de su cuerpo el peso de él.

– Es tu mujer – susurró.

Hundió tan fuertemente su cabeza en él que le dañó la herida, le recordó la herida del pómulo.

Él miró hacia el horizonte que debía existir fuera de aquellos muros.
– Esos tres – juró.

Y a ella le parecieron muy lejanos los del coche restaurante. Como si aquel tren no fuese a pasar al otro día o el viaje repetido no formara ya parte de su vida.

Abrazada al cuerpo del desconocido, Cora pidió que olvidase la pelea. Porque estaba, al fin y al cabo, en su primer día de libertad. Y ahora tendría que intentar ser libre.

SOULEEN DELL'AMICO CIRUTA

ALREDEDOR DE LA NADA

Air Supply suena en la radio, hacía tiempo que no escuchaba esa canción, mucho tiempo; desde la secundaria, y esa quedó atrás, junto a los carteles con nombres de provincias que venimos dejando de largo desde que salimos de la Habana.

Lena y yo estamos en función de damas de compañía, la gente nos llama por otro nombre, pero nosotras preferimos ignorarlos. Somos Geishas, me agrada tanto el sonido de la palabra que la repito y la repito hasta perder la voz. Ser Geisha para mí suena igual a decir: Soy Diosa. Es difícil ser Geisha, la revista decía que en el Japón son muy pocas aquellas que llegan hasta el final, las que pasan todas las pruebas.

Ellos quieren construir un hotel y es tarea nuestra mostrarles la playa. Bueno, eso dijimos a nuestros padres. Los padres de las Geishas, deben vivir al margen de la profesión de sus hijas. Lo cierto es que la playa no hay que mostrársela a nadie porque siempre está ahí y de Holguín sé tanto o menos que ellos. En mi vida había pasado de Matanzas, y eso fue estando en tercer grado, cuando me trajeron, a ver las cuevas.

—¡Estamos perdidos!— Anuncia Alessio mirando el mapa que no sé por qué se empeña en llamar carta. —Estamos perdidos, dice y sigue pegado al

timón, con la vista fija en el camino pronto a desaparecer bajo las gomas del Audi que rentaron. Yo cambio la vista hacia el verde que hace rato nos acompaña en este ir y venir interminable, luego empiezo a detallarnos uno por uno.

A mi lado está el Sapo o Sapone como lo llama Lena. Yo simulo que no le veo ni oigo, aunque sé que él está ahí, que siempre ha estado. A veces me toma la mano, me da unos besos entrecerrando los ojos y habla algo que no entiendo y me besa de nuevo y yo cierro los míos con un asco intraducible y pienso en Japón y aquella revista donde supimos de las Geishas.

El hecho de que estemos perdidos no me asusta para nada, al contrario, lo que deseo es no aparecer nunca, así no tendré que ir a la cama con el Sapo ni Lena tendrá que hacerlo con Alessio. Lena va delante de mí, en el asiento del muerto, pero eso es lo de menos. Lena y yo estamos muertas hace mucho, sólo hacemos como si no lo supiéramos. Estamos muertas por dentro, en algún momento algo se nos rompió y salió volando, quizás haya sido el alma y ahora estamos vacías.

A Lena tampoco le gusta Alessio y lo llama el Conejo, aunque a ser sinceros de los dos es el menos horrible. La verdad es que cuando alguien no te gusta, es inútil ver si es más o menos feo, el lío es que no te cuadra y punto.

Según Lena que fue la que empezó con lo de los nombres el problema de Alessio viene en la cama. En cambio el Sapo siempre es eso. Una cosa fría, gorda, babosa, salpicada de manchas, sin pelo, con ojos saltones y una boca que va de oreja a oreja. A Lena le dio mucha risa que al jabón lo llamen sapone. Se rió tanto y en la cara de ellos que se puso roja y tuve que darle por la espalda. Entonces cambió lo de Sapo por Sapone.

A la verdad no sé cómo nos metimos en esta historia de Geishas. No sé que hacemos montadas en este auto, perdidas en una provincia que no conocemos, tan lejos de casa. Al principio lo que hacíamos era faltar a la escuela y montar en el trompo porque a Lena le gustaba el chofer, luego yo me empaté con el conductor, y después las dos los dejamos plantados en cuanto conocimos a los Jimaguas del mercado, que nos regalaban alguna libra de carne de la que vendían una vez por semana, y luego con el administrador de un Rumbos, aquel con pinta de seguroso, con ese estuvimos las dos y luego aquellas señoras tan elegantes y perfumadas que nos regalaron cien dólares a cada una y nos compraban todo el helado y galletitas que quisiéramos así fuimos perdiendo la cuenta y el camino.

De pronto escucho un golpe seco, y un aullido de muerte. Lo matamos— pienso.

—Lo matamos— grita Lena.

Era un perro, lo veo a través del cristal mientras nos alejamos. Hay un silencio incómodo, casi tan incómodo como el Sapo en la cama. Alessio pone cara de pesar. El Sapo mira hacia atrás y se persigna. No son malos

estos tipos, después de todo – pienso, al menos no son peores que nosotras y aun así no puedo dejar de verlos como asesinos, nuestros asesinos.

Seguimos perdidos en medio de la nada, buscando un lugar donde construir un hotel. Un hotel con lugar para mil turistas; al que no quiero entrar, al que nunca entraré. Rodamos por dos horas más.

–¡Siamo arrivati!– dice finalmente Sapone y las caras se les iluminan, mientras la de Lena se apaga y quizás la mía también luzca igual a la suya.

–Los estábamos esperando, al fin aparecen –dice sonriente un hombre de uniforme y lleva las maletas hacia adentro.

Es una casa de visita o algo así. Lena me mira con el asco dibujado en el rostro, yo reconozco el mensaje desde el primer momento. Estamos perdidas y somos pésimas Geishas. Descendemos del auto, y tarareo la canción que hace mucho dejó de existir en la radio mientras caminamos hacia la casa.

«Estamos perdidas» pienso y no digo nada. Miro a Lena con sus botas de invierno, con este calor y ella anda en botas. Lena creció de golpe. Ahora se quedó sin ropas ni zapatos. Somos pésimas Geishas– me digo– ellas deben andar en zapatos de madera finísimos y nada les da asco. No se puede tener escrúpulos en esta profesión.

Ellos se ocupan de las maletas, del pago, no sé, cualquier cosa que se pueda arreglar con un carpeta en una casa de visitas. De pronto me dan ganas de gritar que soy menor, agitar mi tarjeta al viento, pero una Geisha no puede darse esos lujos. Recuerdo a las señoras, aquellas señoras elegantes y perfumadas, así me gustaría ser cuando crezca y regalarle cien dólares a la gente y comprarles lo que quieran comer, cualquier cosa con tal de hacerles felices.

–Ven, Lena– propongo. Ella no habla y me sigue sin mirar por donde la llevo, sin protestar. Nos alejamos, corremos sin detenernos. –No darán con nosotras– le digo, y sin saber por qué empiezo a llorar. –Estamos vacías, Lena, muertas. Quizás ya no quiera ser Geisha. Ella me abraza muy fuerte, como si tratara de revivirme con sus brazos. Nos quedamos mirando la una a la otra. –¿Podremos salvarnos?– pienso– mientras Lena me da un beso muy largo, uno que todavía me dura cuando Sapone nos alcanza.

Carta de despedida

Quiero que sepas, Dany, ahora que te vas, lo mucho que vamos a extrañarte. Estoy segura de que nadie en el aula va a decirlo, por eso te estoy escribiendo esta nota pequeña que podrás llevarte contigo, y leer cada vez que quieras. Nadie en el aula va a decirlo, porque a todos nos gusta hacernos los duros, y preferimos hacer como si no nos importara, cuando no es así.

No es así, porque cuando te hayas ido no sé de quién nos fijaremos para copiar la tarea de matemáticas cuando esté muy difícil; ni a quién regalaré mi leche cuando me traiga flores, ni sé si me traigan flores nunca más.

Ahora que irás a otra aula, en otra escuela, con otra maestra, en otro país, y vivirás en otra casa muy lejos de la tuya y de la mía; es bueno que sepas que acá tienes amigos que te quieren, que te querrán siempre y cuando te sientas solo. Sé que te vas a sentir solo, podrás pensar en nosotros si eso te ayuda. Piensa en nosotros cuando nos reíamos juntos en el parque y jugábamos. Piensa que estamos riéndonos, aunque también nosotros estemos tristes por tu partida.

Puede que no nos volvamos a ver hasta que seamos grandes y vengas de visita, o a lo mejor ni eso.

Eso todos lo piensan, lo hemos estado pensando desde que supimos que te ibas, pero nadie lo dice. Y no es que sean malos, si no lo dicen es porque no quieren hablar de cosas tristes, o que no tienen remedio, cosas que por ser pequeños no podemos cambiar. Sé que nadie lo dice, porque nadie quiere llorar.

ENTREVISTA

**DOSSIER
FOTOGRAFICO**

“EL PERIODISMO SE APRENDE, LA POESÍA SE DESCUBRE”: Un diálogo con el fotógrafo cubano Tomás Barceló Cuesta

**Introducción, entrevista, y selección de fotografías
de Carlos Gazzera**

*“Si pudiera contarlo con palabras,
no me sería necesario cargar con una cámara”*

Lewis Hine

(Citado por Susan Sontag en *Sobre la fotografía*)

Las primeras fotografías que nos quedan fueron tomadas por Nicéphore Niépce (1765-1833) desde la ventana de su estudio en una aldea francesa hacia 1816. Desde aquellas primeras tomas el fotógrafo ha tenido que lidiar con la idea de que cualquiera sea el encuadre, cualquiera sea la luz, cualquiera sea el ángulo, su circunstancia o su contexto, siempre falta algo en esa toma. Niépce era físico y su máxima ambición era fijar, en las placas de cobre que usaba de receptáculo, la imagen en tanto “aprehensión” de la realidad. Él aspiraba a que se produjera un «efecto de realidad» al cual la fotografía no parece haber renunciado a pesar de los casi dos siglos que lleva evolucionando.

¿Qué es lo que falta en toda fotografía? ¿Qué creemos que se ha “quedado afuera”? En realidad no lo sabemos bien. No sabemos decir qué se ha perdido al disparar el obturador, pero sí sabemos que lo que hemos visto por el visor de la cámara que necesita ser contrastado con lo que definitivamente nos devuelve plasmada la fotografía. El ojo del fotógrafo aficionado se diferencia del ojo del fotógrafo profesional porque incorpora a su mirada esa ventanita que recorta-recrea la realidad. Se diferencia, como lo diría Roland Barthes, porque el *studium* (aquello que sintetiza el gusto personal, el interés intelectual y cultural con el

saber histórico y etnográfico que hay en toda fotografía) se encuentra mucho más perturbado por el *punctum* (aquello del orden de lo contingente, ese “agujerito”, esa “pequeña mancha”, ese “corte” que interrumpe, quiebra aquella síntesis entre gusto-interés-saber que se concreta en el *studium*¹). Nadie lo ve todo, nadie lo deja todo afuera. En esos márgenes se mueve el fotógrafo artista-reportero.

En sus casi doscientos años la fotografía ha logrado posicionarse en la cumbre de las artes visuales. No se trata de otra cosa que una evolución lógica si pensamos a la fotografía como el género de la producción de íconos más funcional al capitalismo, al desarrollo capitalista de las relaciones sociales. Sus distintos estadios son paralelos a las fases que van del capitalismo *mercantilista*, *industrial*, *imperialista*, hasta su actual desarrollo *postindustrial*. Para cada una de estas fases la fotografía ha acompañado – en su más pura materialidad – el devenir de las relaciones sociales hegemónicas. Como el desarrollo del capitalismo, la fotografía ha sabido aprehender sistémicamente los núcleos relacionales de cada uno de sus estadios. Estos núcleos no son otros que los diversos modos de asumir el carácter epistémico de la representación. La fotografía es la forma central de la representación de la modernidad capitalista. Y como tal, la fotografía ha transitado cada uno de los estadios de esa representación en una plena relación material con el modelo hegemónico de cada fase del sistema.

¿Quiere decir esto que la fotografía es un arte complaciente al sistema capitalista? De algún modo podríamos decir que sí. Sin embargo, como todo modo de producir que busca revertir la pulsión del sistema, ha encaminado buena parte de sus esfuerzos a convertirse en un arte y como tal, en un territorio en el que fija su «razón de ser», su *interés* diría Habermas, en emancipar a los sujetos de la racionalidad disciplinaria. Dicho de otro modo: si el sistema capitalista se ha apropiado de la imagen como modo de disciplinar a los sujetos en la racionalidad de sus «sociedades administradas», no es menos cierto que la fotografía ha sabido explotar su propia materialidad para luchar contra la corriente, para remontar ese mandato. ¿Cómo lo hace? Quizá en ese uso por fuera de lo familiar, en ese uso gratuito que se posiciona más allá del ojo turístico – narcisista – que toda fotografía requiere para ser algo más que una captación muerta de un momento. No se trataría de una gratuidad ingenua, realista. No. Se trataría de una capacidad intrínseca de articular «el mundo-de-la-vida» con la más profunda subjetividad. Lo que faltaría en toda verdadera foto sería lo que le falta a toda obra de arte: ese gesto, ese pliegue, ese soplo en el que la cosa se hace *ánima*. La fotografía como todo arte genuino no buscaría sino eso que Walter Benjamin le reclamaba: el “aura”. Pero no el aura que la fotografía como fase reproductora de la obra de arte no puede

representar, no puede reproducir. No. Es el “aura” que no siempre se puede aprehender, incluso, hasta en presencia de la propia obra de arte. Sería ese golpe vitalista de Miguel Ángel diciéndole “¡Parla!” a su Moisés. Es el vómito, la defecación, la expulsión que motiva al artista y al espectador en toda creación genuina, vital, corporal... Es esa pulsión vida-muerte que el psicoanálisis ha buscado representar, extraer de los relatos del inconsciente.

Relatos. De eso se trata. Hay algo del orden del relato en la fotografía que articula la imagen con la historia de quien obtura la cámara, de quien busca a través de la mirilla capturar un inmarcesible momento que conjuga la sensibilidad que lo ha llevado a disparar en ese y no en otro momento su cámara. Se juega algo del orden del deseo, algo que se ubica más allá de lo utilitario y entonces aparece el *relato*, un *relato del deseo*: “Fotografío lo que no deseo pintar y pinto lo que no puedo fotografiar” (decía Man Ray). Ese es el relato que se mueve entre la toma de la foto (acto vital) y la foto que regresa como *fijación* de aquel acto ahora necrologizado.

Conocí las fotografías de Tomás Barceló Cuesta en un negocio que queda muy cerca de mi casa en la ciudad de Córdoba. Allí unas cuantas fotos se ofrecían como “Postales de las calles de Cuba”. En letras más pequeñas, se aclaraba que habían sido tomadas por Tomás Barceló Cuesta. Recuerdo que desde el preciso momento en que las vi supe que había en cada una de esas fotografías algo del orden de lo inenarrable. Cuando uno ve una fotografía-arte lo sabe inmediatamente. Quizá se necesiten estas y muchas más páginas para explicarlo, pero uno siente la fuerza del «aura». Recuerdo que aquella tarde le pregunté a quien atendía el negocio si esas fotos habían sido tomadas por alguien que ella conocía. Me dijo que sí, que pertenecían a un Cubano que vivía hacía un tiempo en el barrio. No sé por qué, pero no quise ir más allá. Después de un tiempo mi vida se cruzó con la de Tomás. Córdoba no es una megalópolis y quien se dedica a la cultura, al arte, al trabajo intelectual, tarde o temprano choca con el otro. Es inevitable. Quizá – me digo ahora –, mi experiencia dejó que los hechos se precipitaran en esta lógica inconsciente. Como si tarde o temprano Tomás y yo nos hubiéramos tenido que conocer como nos re-conocemos todos en Córdoba.

Así fue como Tomás Barceló se me presentó un día como director de una revista de antropología *Culturas*. No recuerdo bien qué colaboración o ayuda me pidió para su revista, lo cierto es que nos conocimos y congeniamos inmediatamente. Supe entonces que este cubano vivía ahora en la Argentina, que había venido a radicarse siguiendo el mandato de un amor, había venido a forjar a Córdoba su nueva familia. En poco tiempo, Tomás logró posicionarse en Córdoba (una ciudad absolutamente «cerrada», como Sarmiento la definió en el siglo XIX en

su *Facundo*: “un claustro entre barrancas”) como docente de la Universidad, como editor de una revista, como artista, como referente de otros fotógrafos. Y eso a base de talento. Un talento que le viene de una larga experiencia, de una trayectoria que lo presentaba como alguien “digno de ser mirado”.

Por eso, cuando *INTI* me ofreció participar de este número dedicado a Cuba, supe de inmediato que debía aprovechar la oportunidad para difundir un poco más allá de mi círculo lindante, la obra de Tomás. De eso se trata este aporte: de una selección de las fotos que más me gustaron de este gran fotógrafo cubano en uno de sus tópicos más contundente: el de fotografiar las calles de Cuba, de esa Cuba cotidiana, anti-épica. A ello le he anexado un reportaje en el cual buscamos acceder al Tomás – fotógrafo y comprender así su perspectiva artística, su concepción del mundo, aquello por lo cual lo podemos considerar un gran fotógrafo.

Carlos Gazzera: – ¿Cómo te iniciaste en la fotografía?

Tomás Barceló Cuesta: – Estudié fotografía en un curso que duró un año, organizado por el Instituto del Deporte Cubano y la Unión de Periodistas de Cuba (1970-71), para especializar a jóvenes en fotografía y cine deportivos. Hacía unos meses que había salido del Servicio Militar Obligatorio y me sentía muy “emponzoñado” con el gobierno por haberme mantenido tres años en el ejército en contra de mi voluntad. Por esa época no quería hacer nada, salvo perder olímpicamente el tiempo, ligando chicas por ahí, ingiriendo alguna droga y leyendo cuánto libro caía en mis manos. Para “vengarme” del agravio del ejército, mantenía una actitud bastante *hippie*, hostil hacia el gobierno, y creía que con eso me rebelaba. A través de un amigo, me enteré de este curso, ingresé en él, me volví algo serio, me corté mi frondosa melena negra, y estudié durante un año fotografía, graduándome con excelentes notas, como un chico de bien y de buenas maneras. Una vez graduado, comencé a trabajar como fotógrafo para la revista deportiva *Listos Para Vencer* (LPV), publicación en la cual hice también mis primeros “pininos” en el periodismo escrito.

C.G.: – ¿Qué te llevó a ser fotógrafo?

T.B.C.: – Bueno, esto mismo que te acabo de relatar. Es decir, llegué a la fotografía casi por azar, no por vocación definida. Por esa época no me interesaban muchas cosas salvo leer, leer y leer. Y empatare con alguna muchacha para desahogar mi explosiva sexualidad que, como se sabe, es casi incontenible a los veinte años. Incluso estudié fotografía pensando que sería un oficio que me permitiría “no trabajar”. Algo limpio y suave, sin muchas complicaciones. Y así ocurrió durante los primeros años. Supongo que hacía algunas fotografías con cierta calidad. Pero creo que aún no me sentía fotógrafo. Ahora te diré algo que debía responderte antes: me “inicié” de lleno en la fotografía cuando ya llevaba trabajando en ella unos cinco años. Y se produjo en un momento en que, teniendo en mis manos una foto recién hecha por mí, en la que se veía a una niña y un niño contemplando caer la lluvia desde un portalón, sentí un estremecimiento, una sensación que hasta ese momento no había sentido. No quería creer que yo era el autor de aquella foto... ¡Tal era mi asombro! Creo que a partir de ese momento comencé a darme cuenta cuánto mundo por descubrir tenía ante mí, y que sólo mirando a través del visor de una cámara y apretando oportunamente el obturador podría hacerlo. Con esa foto obtuve mi primer premio fotográfico. Con los años me di cuenta de una cosa: que algo similar a aquel estremecimiento, aquel primer asombro, sólo es capaz de producirlo el sentimiento poético. Fue la poesía la que, definitivamente, me marcó el camino de la fotografía. Aunque siempre de la mano del periodismo.

C.G.: – Esto último me resulta muy interesante: hablas de la relación foto-poesía y de la foto-periodismo. Sin embargo, a primera vista, tenemos allí dos cosas con motivaciones diferentes. Una más cercana a la búsqueda de la expresión artística; la otra, en cambio, al parecer más vinculada a una intención de dar cuenta de un hecho que sucedió. ¿Cómo se compatibilizan estas dos vertientes de fotografía en vos? ¿Es posible mantener un equilibrio entre ambas o simplemente cambias los registros y hacés una para ganarte la vida y otra para encontrar el placer de fotografiar?

T.B.C.: – El sentimiento poético es inexplicable, como lo es también la poesía. Y yo encuentro mucha poesía – tal vez por la forma en que veo y siento la propia vida – en lo que acontece a mi alrededor. Mucho, diría, en esos pequeños o grandes sucesos que pueden ir desde lo brutal, enajenante o violento (guerras o catástrofes naturales), hasta la muy romántica y siempre recurrente imagen de

una pareja besándose en el banco de una plaza con una formidable luz diagonal iluminando la escena, mientras a su alrededor unas palomas picotean en el suelo... y en un plano posterior un viejo que cruza con cierta dificultad la calle, caminando quién sabe adónde, tal vez hacia su propio fin. Ante mi incapacidad de expresar todo eso en palabras, al menos con la sintaxis adecuada y las metáforas puntuales, recurro a la máquina fotográfica para auxiliarme en retratar ése instante que me ha conmovido, conmocionado, o indignado. Por lo tanto, trato de que mis fotografías contengan, al menos, una pequeña dosis de toda esa poesía con la que está impregnada la vida... Haciendo periodismo, aprendí a hacer uso de la síntesis. También a ser rápido y directo. Pero la actividad periodística posee una fascinación derivada de su dinámica y de todo lo que enfrenta de la vida. Dejé justo a tiempo ese periodismo noticioso, que se nutre del “último acontecimiento importante”, para dedicarme al periodismo más pausado del cual, hoy, suelen alimentarse algunas pocas revistas ilustradas. Digo pocas porque la mayoría de las revistas que actualmente circulan en el mundo, viven parasitariamente del cine, de la televisión o del espectáculo, reciclando hasta el hartazgo las figuras que todos estos medios engendran, creando el morbo de la chismografía y alimentándolo a la vez. Toda una industria del dopaje social. Ahora bien: grandes maestros de la fotografía del siglo XX, como lo fueron Henry Cartier Bresson, Robert Doisneau, Eugene Smith, Robert Capa, entre otros, haciendo periodismo, muchas de las veces en el vórtice de sucesos violentos, lograron captar imágenes de una fuerza y belleza tal, que hoy, muchas de esas imágenes, además de documentos invaluable de una época, son a su vez verdaderos poemas de la vida. Su mérito consistió en retratarlos oportunamente. El soldado republicano español, retratado por Capa en el instante en que se disponía asaltar una trinchera enemiga y es alcanzado por una bala, posee toda una carga épica no exenta de poesía. En ese instante, ése soldado no está vivo ni muerto. Sencillamente se encuentra en esa zona neutra aún no develada por ciencia alguna. El soldado está avanzando con su fusil en alto, y a la vez está detenido por el impacto del plomo en su cuerpo. Algo muy raro, muy conmovedor y misterioso a la vez. Eso es poesía. Y ese instante increíble, dramático, fue congelado por Capa al apretar el obturador de su cámara... El periodismo se aprende, la poesía se descubre, o ella te descubre a ti. Si el primero te sirve de vía para ese descubrimiento, bienvenido sea. En última instancia, todo dependería de una mirada que vaya más allá de la simple apariencia de las cosas. Y eso se aprende con el periodismo. Y de apretar

oportunamente el obturador. Hacerlo una milésima de segundo antes o después, sería otra cosa.

C.G.: – **La fotografía como arte ha tenido, al menos en la Argentina, un reconocimiento tardío. ¿Cómo es el caso de Cuba?**

T.B.C.: – En Cuba existe una larga tradición fotográfica que se remonta a los primeros años del siglo XX. Se aprecia, por ejemplo, en la obra de Blez, un fotógrafo que hacía desnudos formidables, con una mirada muy particular, diría que hasta poética. Algo más tarde, en fotógrafos como Constantino Arias, Tito Álvarez, Osvaldo Salas, Rogelio Moré, Raúl Corrales, que ya tenían un reconocimiento y prestigio profesionales antes de 1959, año del triunfo de la revolución y lograron consolidar su obra en años posteriores a la par que formaban otras generaciones de artistas. Muchos de estos fotógrafos, haciendo documentalismo, fotos directas, tenían el cuidado, sin embargo, de que sus imágenes poseyeran tanto en lo formal como en lo conceptual ése toque especial que distingue toda obra de arte. El propio Raúl Corrales, un hombre muy mayor ya, sorprende por sus imágenes que son de una belleza plástica increíble, además de su valor documental. Su obra es conocida en buena parte del mundo. Por nombrarte un par de ejemplos, ahí están dos de sus fotos, “La pesadilla” y “El sueño”, obras que más de un coleccionista en el mundo posee.

C.G.: – **¿Un antecedente en el cuál te reconocés, seguramente?**

T.B.C.: Todos estos antecedentes, por supuesto, crearon un caldo de cultivo que hizo posible que hoy exista en Cuba un movimiento fotográfico muy importante. Algo que no es nuevo, que ya tiene un largo tiempo. Desde hace más de veinte años, se celebran en Cuba encuentros, coloquios, eventos, muestras fotográficas, de carácter internacional y nacional, dedicados a la fotografía más creativa. Instituciones como la Fototeca, el Fondo Cubano de la Imagen Fotográfica, la Unión Nacional de Artistas de Cuba, la Unión de Periodistas de Cuba, por mencionarte algunas, juegan un protagonismo muy fuerte en toda esta movida. Todo este movimiento envuelve a varias generaciones. De manera que puedes encontrarte fotógrafos muy mayores compartiendo espacios de creación con chicos muy jóvenes. Aún más: la fotografía cubana goza de un gran prestigio a nivel internacional. Anualmente muchos fotógrafos cubanos son invitados a exponer en otros países como son Estados Unidos, México, Canadá, América

Latina, y Europa. Algunos incluso han obtenido importantes premios en concursos internacionales. Y en ese movimiento te encuentras de todo, desde artistas muy conceptuales, con una inclinación muy fuerte hacia lo pictórico; el uso de la técnica digital para la creación de nuevos mensajes; hasta una fotografía que, siendo muy documental, no deja de ser muy personalista en los diferentes estilos y abordajes. Y creo que es muy bueno todo esto, porque es la mirada que los cubanos se dan a sí mismos de su propia realidad (nada complaciente, dicho sea de paso) y a su vez la que ofrecen a los otros. Tal vez también, además de estos antecedentes, contribuya el hecho de que Cuba es una realidad muy particular, muy rica, de muchos contrastes. Una dinámica social y política con un sello cultural muy fuerte. Así de ricas y sorprendentes son las imágenes fotográficas que de ella se obtienen.

C.G.: – **¿Qué diferencias señalarías entre la fotografía argentina y la fotografía cubana? ¿Qué cosas de tu vivencia en Argentina marcan tu trabajo fotográfico (ya sea artístico como periodístico)?**

T.B.C.: – En cuanto a Argentina, creo que es un país con unos potenciales enormes. He conocido en lugares tan distantes geográficamente como pueden ser Jujuy y Bariloche, en el propio Buenos Aires y en Córdoba, jóvenes fotógrafos que están haciendo una obra muy rica, donde abordan las distintas problemáticas de este país de una manera muy moderna, si es que es posible la aplicación de tal término. ¿Pero qué sucede? Enfrentan muchas dificultades para dar a conocer sus trabajos. Habría que partir del hecho de que no existe, a nivel de estado, una política cultural que forje instituciones capaces de receptar estas inquietudes y les brinde a los fotógrafos la posibilidad de su desarrollo. De tal suerte, cada artista hace las cosas por su cuenta, con todos los escollos que esto presupone. De mis vivencias en Argentina, algunas cosas he venido haciendo. Algunas fotos he hecho, y voy teniendo ya una pequeña obra sobre este país que ya también lo es mío. Uno de los trabajos que he realizado se derivó de una investigación periodística realizada en San Carlos de Bariloche con unas familias mapuche. Después – ¡paradojas de la vida! –, este trabajo fue seleccionado para participar en el VII Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo celebrado en La Habana en junio del 2003. Yo, cubano, representando a Argentina en mi propio país. Hay más de un proyecto por delante, entre ellos seguir profundizando y trabajando

con el universo de las comunidades aborígenes. Sólo que necesito del tiempo necesario para poderlos abordar.

LAS FOTOGRAFÍAS

C.G.: – **Hablemos de algunas de las fotos que he seleccionado para este *Dossier*.**

T.B.C.: Como tú quieras. ¿Por cuál te gustaría comenzar?

C.G.: – **Sinceramente, la que más me gusta, por la que me acerqué a tus fotografías en ese Telecentro¹ cerca de casa: *Sandunguera*.**

T.B.C.: – Muy bien... ***Sandunguera*** es de 1994. A esa fotografía la tomé en la ciudad de Santiago de Cuba, la segunda ciudad más importante de Cuba, después de La Habana, ubicada en la región oriental del país. De Cuba se dice, y lo ha afirmado categóricamente Gabriel García Márquez, que es el pueblo más bailador del mundo. Hay todo un juego sensual en esta imagen, una espontaneidad que habla un poco de cómo es el cubano, y de cómo se toma el sexo, con total desprejuicio, de una manera muy extrovertida. Caminaba en esos momentos por esa callecita de Santiago de Cuba. Serían algo así como las dos o las tres de la tarde. Es una ciudad muy calurosa. Era julio, época de carnaval, razón por la cual en toda la ciudad se crea un ambiente muy festivo, muy alegre. Observé el grupo. Los muchachos hacían bromas con la chica. Me detuve a distancia. Intuí que algo sucedería. De manera que me puse a enfocar al grupo, y en los momentos en que lo hacía la muchacha se pone de espaldas mostrándoles el culo a los chicos. Uno de ellos, tal como se aprecia en la foto, puso sus manos sobre las nalgas de ella, instante que aproveché para accionar el obturador. Sólo pude hacer una toma.

C.G.: – **Una verdadera lástima. Realmente es muy sugerente, muy erótica. Qué raro que hayas podido hacer una única toma cuando he visto muchos trabajos tuyos que trabajan con el «relato», tal como el caso de *Piropo*³.**

T.B.C.: – ***Piropo*** también de 1994. Esta foto fue hecha en la Habana Vieja. Pertenece a un tríptico. La tomé a cierta distancia, sin ser visto. Con un teleobjetivo de 135 mm. La muchacha venía caminando sola cuando los dos negros se le acercan y comienzan a piroppearla,

algo que sucede con cierta frecuencia, sobre todo en este tipo de barrios. Yo debí retroceder de espaldas para mantener el foco en las figuras y a la vez poder componer teniendo ese escenario de fondo para que la imagen tuviera siempre ese contexto necesario. Hice varias tomas, de las cuales, al final, seleccioné tres, que son las que conforman el tríptico. Para el gusto de muchos hombres cubanos, las mujeres como ésta, bien rellenitas, son muy apreciadas.

C.G.: – **Como la chica de *Calor***

T.B.C.: – Efectivamente. **Calor** es de 1997. Esa foto toma como eje el hecho de haya zonas de La Habana que tienen ciertas dificultades con la escasez de agua. Entonces ubican estas llaves, o canillas, para que los vecinos puedan acudir al lugar y acopiar algo del preciado líquido. Esta fotografía la tomé en la Avenida del Malecón, en uno de esos portales (recovas) que corren a lo largo de la Avenida, para proteger al caminante de la fuerte canícula. Es una imagen que en varias ocasiones me han pedido para utilizarla para tal o cual artículo, bien para hablar sobre la idiosincrasia del cubano, sobre el calor, etc. Fue incluso publicada en la portada de un libro editado en España (*Cuentos de la Habana Vieja*, que ya cuenta con dos ediciones) que reúne relatos de varios autores cubanos, entre los que me encuentro. De manera que es una foto que ha corrido muy buena suerte.

C.G.: – **En estas fotos hay ciertos «relatos» que tienen una gran carga idiosincrásica del cubano: el calor, el piropo, el carnaval, el erotismo, el sexo, la mixturación racial,, etcétera. Pero entre tus fotos hay otras, yo diría más íntimas, menos épicas y más poéticas. Pienso, para atenerme a algunas de esta selección, como *El paso del tiempo*.**

T.B.C.: – **El paso del tiempo** es de 1998 y la saqué cuando caminaba con el escritor cubano Pedro Juan por la calle Egido, cerca de La Habana Vieja. Al paso, de pronto, vi a esa vieja sentada en el reducido portalito, tras esas rejas, como atrapada en su propia vejez y deterioro. Seguí. Pero en un momento me detuve y volví sobre mis pasos. Pedro Juan me apremiaba. No le hice mucho caso. Tomé la foto. Es una imagen muy misteriosa y sugerente. Y encuentro en ella algo terriblemente conmovedor. El inevitable y siempre misterioso paso del tiempo.

C.G.: – Es que ese afiche que complementa la cara de la vieja le da un tono mitológico, como el jarro de Jano, las dos caras: la de la juventud y la de la vejez. Una está en el papel, inmutable, la otra es de carne y hueso, está viva y por eso se deteriora...

T.B.C.: – Así es...

C.G.: – Y de *Ausencias*, ¿qué tenés para decirme?

T.B.C.: – Esa foto fue tomada hacia 1998 en el Malecón, en pleno mediodía, con película de 400 ISOS. La muchacha nunca supo que yo la retraté. Fue una feliz coincidencia que ella se encontrara sentada ahí, mirando el mar, sumida en sus pensamientos, ajena a todo a su alrededor, y grabados en el muro estuvieran esos nombres de mujeres que se aprecian en el primer plano. Es una imagen que me gusta mucho, por toda la sugerencia que contiene, y la más de una lectura que de ella puede realizarse. Explicarla sería inútil, pero para mí es muy poética, no exenta de cierta nostalgia. ¿Dónde están las personas dueñas de esos nombres? ¿Qué piensa la chica de la fotografía, qué recuerdos la rondan, qué nostalgias la invaden? Ahí, frente a ella, está el mar. El mar, para los cubanos, es algo muy importante, una presencia eterna e imprescindible adonde siempre se acude. Y en ése acercarse al mar, en ese mirarlo, ante tanta vastedad oceánica, se siente con particular peso la condición de insularidad. Y a través del mar, bien se sabe, muchos hijos de Cuba han partido. Algunos han quedado para siempre en sus aguas. Otros, con mayor suerte, o peor, nunca se sabe, lograron llegar. Para los cubanos, el mar se lleva los recuerdos y el mar los trae...

C.G.: – Debo confesarte Tomás que esa imagen de la muchacha mirando la vastedad del mar me remitió a la vastedad de la pampa... Me imagino la importancia de esa vastedad para los cubanos porque tengo la vastedad de la pampa para compararlo. La pampa también lleva y trae los recuerdos... Supongo que lo que siente esa muchacha en ese momento es lo más cercano a lo que dice el personaje protagonista de la novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*: “Me fui, como quien se desangra”. Gracias Tomás por tu tiempo y por tu talento...

TRAYECTORIA

Tomás Barceló Cuesta nació en La Habana, donde estudió como Técnico en Fotografía, con la especialidad de Fotografía Deportiva en el Instituto Nacional de Deportes, Educación Física y Recreación de Cuba y la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC). En 1989 se graduó de Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana. Desde hace unos años Tomás Barceló Cuesta se nacionalizó Argentino y vive en Córdoba, donde ejerce la docencia universitaria y en institutos de formación técnica.

Es Docente de la cátedra de **Fotografía Periodística** y del Seminario de **Fotorreportaje** en la Escuela de Ciencias de la Información, de la Universidad de Córdoba.

Su obra fotográfica, periodística y literaria aparece en los siguientes libros:

Manual de fotografía de prensa, Peter Tausk. Praga 1982.

La fotografía (Orlando Hernández compilador). La Habana. 1983.

Bohemia, la huella en el tiempo. Editorial Pablo de la Torriente Brau. La Habana. 1993. (Coautor de los textos).

La necrópolis Colón, Words Editorial. CB Guadalajara, España. 1996.

Cuentos de La Habana Vieja, Editorial Olalla, Madrid 1997. (Coautor de los relatos y autor de las fotos).

Perverso ojo cubano, Editorial. La Bohemia. Bs. As. Argentina. 1999 (antología de cuentos de narradores cubanos).

Cementerios de la Habana, Editorial José Martí. 1999.

Cuentos de La Habana Vieja, (2ª edición) Editorial del Bronce, Barcelona - España. 1999.

Su obra ha recibido, entre otros, los siguientes premios:

Premio al mejor reportaje gráfico otorgado en el Festival Nacional de la Prensa, Cuba 2000.

Primer premio en el Concurso de Fotografía Humoranga, La Habana, 1998.

Premio Nacional de Periodismo Gráfico Gualberto Gómez. 1997 (Máximo galardón que se entrega en Cuba en su género, en reconocimiento al creador gráfico que haya logrado el trabajo más meritorio por el conjunto de su obra durante el año en curso).

Mención en el concurso fotográfico de la Juventud Cubana Actual, convocado por la firma Photo Service. La Habana 1997.

Concurso Nacional de Fotografía 26 de Julio. Mención. 1997.

- Primer premio en el concurso de fotografía humorística. X Bienal Internacional del Humor. San Antonio de los Baños. 1997.
- Primer premio en el concurso de fotografía humorística del concurso Marcos Behemaras. La Habana. 1996.
- Primer premio en el concurso de fotografía humorística. X Bienal Internacional de Humor. San Antonio de los Baños. 1995.
- Salón Nacional de Fotografía 26 de julio, convocado por UPEC. La Habana. Mención en el género de Retrato. 1994.
- Salón Nacional de Fotografía 26 de julio, convocado por UPEC. La Habana. Primer premio en el género de fotografía a color. 1993.
- Salón Nacional de Fotografía 26 de julio, convocado por UPEC. La Habana. Primer premio en Tema Libre. 1990.
- Salón Nacional de Fotografía 26 de julio, convocado por UPEC. La Habana. Primer premio en Tema Libre. 1989.
- Salón Nacional de Fotografía 26 de julio, convocado por UPEC. La Habana. Primer premio en Tema Libre. 1988.
- Premier premio en el concurso de fotografía del Carnaval de la Habana. La Habana Idem. 1987.
- Premio del periódico Juventud Rebelde en el Salón Nacional de Fotografía. La Habana. 1986.
- Primer premio en el concurso de fotografía del Carnaval de la Habana. La Habana 1983.
- Salón Nacional de Fotografía 26 de julio, convocado por UPEC. La Habana. Primer premio de la Agencia de Información Nacional (AIN) 1983.
- Primer premio en el concurso de fotografía del Carnaval de la Habana. La Habana 1980.

También su trayectoria ha recibido el siguiente reconocimiento:

Revista *Bohemia*. Labor más destacada en la evaluación profesional del Departamento de Fotografía. Año 1999.

Revista *Bohemia*. Reconocimiento por haber resultado el mejor trabajador del año 1996.

Carta del Comandante en Jefe Fidel Castro en reconocimiento por el relevamiento fotográfico en el homenaje póstumo por el retorno de los restos de Ernesto "Che" Guevara a Cuba. Año 1997.

Periódico *Trabajadores*. Periodista Destacado. Año 1984.

Periódico *Trabajadores*. Periodista Destacado. Año 1979.

Periódico *Trabajadores*. Periodista Destacado. Año 1977.

Periódico *Trabajadores*. Periodista Destacado. Año 1976.

NOTAS

1 Tomamos estas ideas de BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, 1ª edición, 1989.

2 En Argentina llamamos **Telecentro** a los negocios que brindan servicios de Telefonía, que venden teléfonos celulares, que brindan servicios de alquiler de computadoras para que la gente navegue en Internet para que los chicos jueguen juegos electrónicos en red etc.

3 Para este trabajo seleccionamos una sola fotografía de las tres tomas que componen el trabajo completo titulado **Piropo**.













RESEÑA

Nancy Morejón. *Black Women and Other Poems / Mujer negra y otros poemas*. Trans. Jean Andrews. London: Mango Publishing, 2001. 243 pages.

Caribbeanists and poetry lovers alike should welcome the bilingual edition of Nancy Morejón's poetry, *Black Woman and Other Poems / Mujer negra y otros poemas* (Mango Publishing, 2001), translated by Jean Andrews of the University of Nottingham, England. The winner of Cuba's National Literary Prize in 2001, Morejón is considered one of Cuba's best poets, with the distinction of being the first black woman to achieve critical acclaim for her art. As one of only five women to have received this honor in the twenty-odd years of the prize's history, she follows in the footsteps of Nicolás Guillén, the inaugural winner of 1983.¹ It is not surprising that Andrews includes ample mention of Guillén in her introduction, given Morejón's contributions to the literary criticism of his work, as well as for continuing Guillén's legacy of Afro-Cubanism. Of the sixty-five poems included in this anthology, almost half explore the complexities of being black in a racist world, whether the setting is Santiago, Pretoria or New York. The title poem, "Mujer negra / Black Woman," closes the anthology with a harrowing account of a slave's ocean voyage, suffering, rebellion and escape, culminating in a celebration of the Cuban revolution: Those who would forgo reading this collection to avoid the political content might spare themselves some ideological irritation, but they risk denying themselves the pleasure of a vibrant poetic voice with much more to talk about than Fidel Castro.

This is not to say that few of the poems address political issues; many do. As in real life, there are times when it is impossible to separate political history from the way it shapes the experience of being non-white. In "Un manzano de Oakland / An Apple Tree in Oakland," from her 1979 collection *Parajes de una época* (Places in a Time), Morejón explores the racial violence inherent in the U.S. policy of Manifest Destiny and asks the reader to look beneath the veneer of suburban west-coast prosperity to see the exploitation and tragedy upon which it was built:

¿Sabes que ese manzano fue plantado
con la tierra robada a los Rodilla-Herida
por el gobernador del estado? (28)

Did you know that this apple tree was planted
with the earth stolen from the Wounded Knee
by the state governor? (29)

The poem ends with lynched victims swinging from the tree's branches, calling to mind Abel Meeropol's poem "Strange Fruit," made famous by blues singer Billy Holiday. Morejón addresses more recent events in "Elegía a Maurice Bishop / Elegy for Maurice Bishop" and pays homage to the murdered Marxist leader of Grenada, a country in which over two-thirds of the population is black. Bishop was murdered shortly before the U.S. invasion of the island nation in 1983, a war that inspired Morejón to write *Cuadernos de Granada (Grenada Notebook)*, published the following year. In the remembrance of the slain revolutionary, she views the Reagan administration's military action as just one more strike against people of color:

Ay, Mar Caribe, he visto
sangre de negro bullendo en las calderas,
sangre emanando de sus pulmones negros

.....
¡Qué llanto y qué soledad,
qué soledad y qué llanto! (54)

Ay, Caribbean Sea, I have seen
the blood of blacks bubbling in the cauldrons,
blood emanating from their black lungs

.....
What lament and what aloneness,
what aloneness and what lament! (55)

Black Woman / Mujer Negra is, above all, a useful introduction to Morejón's poetry. First-time readers of her work will appreciate the breadth of the collection: it represents nine of her thirteen books that span the years from 1967 to 2000. The volume is divided into five parts, three of which are labeled with roman numerals. After the introduction by Jean Andrews, the poem "La claridad / Clarity" stands alone, opening the collection. Giving the reader an immediate sense of Morejón's earnestness to be a faithful witness to all that she has seen, it is a tribute to the enriching but ephemeral beauty of the forest clearings, sunlight and summer rain of her native country. The poetic voice has no other mission than that of inviter and observer, and in the

first three lines Morejón captures the human longing to travel as birds do with heartbreaking lucidity:

*Cántame, pájaro que vuelas
sobre el espacio austral
que desconozco*

Sing to me, bird who flies
over the souther space
I do not know (16-17)

According to Andrews, all the poems were chosen and arranged by Morejón, including the previously unpublished "Merceditas." They are not in chronological order; poems from her 1986 work *Piedra pulida* (Polished Stone), for example, are found in four of the five sections. The last of these is unnumbered but set apart by two blank pages, perhaps because of the thematic emphasis on family members, domestic reminiscences and Havana landmarks like Manrique Street, the Martín Pérez River and Coral Island. This final section of the book closes with the title poem cited above, which is preceded by "Persona / Person," a charged inquiry into racial identity and female personhood:

*¿Cuál de estas mujeres soy yo?
¿O no soy yo la que está hablando
tras los barrotes de una ventana sin estilo
que da a la plenitud de todos estos siglos? (220)*

Which of these women am I?
Am I not the one who is talking
through the bars of a nondescript window
which gives onto the plenitude of all these centuries (221)

Here Morejón embraces the connections that women of color share by virtue of the discrimination and exploitation they have suffered. The crescendo of the intersections between history and "herstory" through Morejón's eyes as a black patriotic Cuban woman culminates in "Persona / Person" and "Mujer negra / Black Woman," making it easy to see why Morejón saved them for last. No matter what one's political views or opinions about art for art's sake, Morejón's poetry – at times eloquent, rhythmic, sonorous, and angrily in-your-face – is an important testimony to the complex realities of sex, class and race from a country uniquely hinged between the twentieth century's most antagonistic economic systems.

In addition to the informative and inspiring introduction, Andrews states for the reader her approach to translating Morejón's work. Her priority is to have the poems make sense in English while keeping as much

of the original syntax as possible. Hers is not a Benjamin or Venuti-esque exercise designed to shock the reader into appreciating how different Spanish is from English. She admits that readers of Morejón's native tongue have the advantage of being able to appreciate the original's rhythms and rhymes, and offers her English versions as a gloss or "as a kind of easy-access dictionary" (11). Andrews consistently meets her goal of rendering the poems readable, and even better, uses the syntax-drive sense-for-sense approach to achieve memorable moments of poetic beauty. She has the greatest success in "Renacimiento / Rebirth," "El ruiseñor y la muerte / The Nightingale and Death," "Baas," "Soliloquio de un colono / Soliloquy of a Colonial," "Epitafio para una dama de Pretoria / Epitaph for a Pretoria Lady," "Dibujo / Drawing," "Piedra pulida / Polished Stone," "Intuición / Intuition," "Madre / Mother," and "Fábula de albañil / Fable of a Builder's Labourer." It must have been her experience with poems like "Ritornello," "Nana silente para niños surafricanos / Silent Lullaby for South African Children" and "El Tambor / Tambor" – all poems that beg to be chanted out loud – that made Andrews warn her readers that she "in no way attempted to emulate rhythm or rhyme" (11). Nevertheless, her choice to present the meaning of the Spanish first and then to follow syntax structure works very well with these poems.

Andrews also admits to deforming English at times in order to conserve things in Spanish that could not be easily replicated; she calls it "[stretching] English beyond its familiar idiomatic boundaries, to preserve the cadence or the literal meaning of a phrase" (11). Andrews shows some inconsistency when trying to strike a balance between these two aspects of her translation practice, most often in her choice of adjective placement. Returning to "Un manzano de Oakland / An Apple Tree in Oakland," we can see how she finds an optimum (albeit less than literal) translation at the beginning, but struggles with a word-for-word rendering later on:

¿Ves ese suave y firme manzano
dando sombra sobre una acera gris de Oakland?
¿Los ves bien? (28)

Do you see this smooth and firm apple tree
shading a grey sidewalk in Oakland?
Are you looking closely? (29)

Instead of a direct transposition of "*dando sombra sobre*" as "giving shade over," Andrews uses the gerund form of the noun with elegant effect. The question she fashions is more effective than others that might mirror Spanish word order more closely; it slyly beckons the reader insinuating that the tree holds something more than meets the eye. Yet toward the end of the poem she insists on the syntax-based sense-for-sense method, resulting in

a particularly awkward translation of the possessive adjective “*suya*” into English:

Y a ti, viajero, te dará sombra siempre,
pero detén tu marcha pesarosa ante esa
sombra *suya* (30)

And to you, traveller, it will always give you shade,
but halt your sorrowful step before that
shade belong to it. (31)

Andrews chooses to keep the repetition of the noun instead of using a synonym, which could have given her adjectival alternatives like “before its own shadow” or “before its very shade.”

Translators and perennial students of Spanish grammar might find themselves both moved and vexed, sometimes by the very same poem. “*Ante un espejo / In Front of a Mirror*” is one of the most lyric and haunting pieces in the book, but one in which Morejón uses the future tense to describe a situation that is contrary to fact. Andrews then steps in as editor, taking the liberty of changing the verbs to the imperfect subjunctive throughout the poem. Yet readers should be prepared to suspend their criticism when they see how perfectly the English and Spanish fit together at the end of the following lines, as if Morejón and Andrews had choreographed it together from the poem’s inception.

Aunque hayas montado el mundo entero

....

Habrás desgastado tu vida un poco
inútilmente... (92)

Even if you were to have hunted to whole
world over...

You would have spent all your life a little
uselessly... (93)

Andrew’s combination of adjective and adverb communicates the gentle insult with magisterial simplicity, and expertly preserves this moment of dramatic climax for the English-only reader.

There is only one mistranslation worthy of mention here. In the “Elegy of Maurice Bishop,” the word for “plain” is confused with bed linen: “*El muerto ruge en la sabana*” (52) becomes “The dead man roars in the sheet” (53). It seems obvious that the translation should read “roars in the savannah” for contextual and orthographic reasons. The easy association of the verb “to roar” with lions would seem to suggest one of their natural habitats, grassland. Secondly, within three more lines the author mentions

both “*salinas*” (salt marshes”) and “*colinas*” (“hills”), and the use of the word for a treeless plain would fit logically with these other landscapes. Finally, the word for bed covering (*sábana*) has an accent, while “*sabana*” without one – just as it appears in the original – does indeed mean “savannah”. There are other word choices that might give pause, such as the third person pronoun “them” instead of the second person plural “you” for the vocative context of “Mujer negra / Black Woman” cited above: “*Iguals míos, aquí los veo bailar*” (230). Since Andrews had the great gift of Morejón’s guidance and personal review of the English versions, it would be fair to give her the benefit of the doubt.

Given the high quality of Andrew’s translation, it is a shame that there are more than a couple of typographical errors. They range from absent signs of interrogation (one of which is reproduced above in “Persona / Person”) to the misspelling of the name of Amadeo Roldán, the famous Cuban composer, in the very useful glossary at the end of the book (241). A deserved second edition of *Black Woman and Other Poems / Mujer Negra y Otros Poemas* would provide the publisher an opportunity to correct these errors. In the meantime, they should not discourage readers from this volume of engaging and provocative poetry.

NOTA

1 The four other winners are Dulce María Loynaz (1987), Dora Alonso (sharing the honor with Cintio Vitier) 1988, Fina García Marruz (1990) and Carilda Oliver Labra (1997).

Laura Middlebrooks
University of Richmond

NOTICIAS

CARTA DE LOS POETAS POR LA PAZ Y EL DESARROLLO A LOS PRESIDENTES DEL CONTINENTE AMERICANO

Mar del Plata, noviembre 2005

Estimados señores:

La poesía es vida, imaginación, libertad, sentido estético de la existencia. Ella, nos guía por senderos diversos, ayudándonos a concebir nuestros anhelos más profundos y a concretar nuestro más alto sentir espiritual.

La poesía es palabra encarnada, se nutre de la hermandad de los hombres y las mujeres de este continente, rico en recursos de toda índole, en el que, no obstante, millones de sus habitantes padecen la injusticia, el hambre y la enfermedad.

La poesía abomina la muerte, las flores segadas, los campos arrasados. Descree del lenguaje de las armas, no confía en las políticas económicas, sociales y culturales de las instituciones transnacionales. Rechaza la imposición de conductas y costumbres que realiza el fuerte y poderoso sobre los más débiles.

La poesía, en esta ocasión, les solicita a los presidentes aquí reunidos en este encuentro cumbre: que redoblen sus esfuerzos por la paz en el continente y en el mundo, que asistidos por la historia y la comprensión humana establezcan los lazos fraternales y de cooperación real y efectiva entre los pueblos del continente. La cooperación es imprescindible para el desarrollo, éste, es fundamental para la paz.

La poesía les pide asimismo, desde su más bellos ejemplos, una prueba de que creen en ella, les ruega en nombre de los pueblos del continente que rechacen toda aventura militar y todo pedido de inmunidad o status diferencial solicitado por cualquier gobierno del mundo para los integrantes de sus fuerzas armadas.

Los poetas

LETTER FROM THE POETS FOR PEACE AND DEVELOPMENT TO THE PRESIDENTS OF THE AMERICAS

Mar del Plata, November 2005

Dear Sirs:

Poetry is life, imagination, freedom, the aesthetic sense of existence. It guides along diverse roads helping us conceive our deepest yearnings and fulfill our highest spiritual needs.

Poetry is word incarnate, nourished by the fraternity of the men and women of this continent, rich in resources of all kinds, where, however, millions suffer injustice, hunger and disease.

Poetry loathes death, shattered flowers, devastated field. It does not believe in the language of weapons; it does not trust in the economic, social or cultural policies of transnational institutions. It rejects the imposition of behaviors and customs by the strong and powerful on the weaker.

On this occasion, Poetry requests that the presidents gathered at this summit meeting redouble their efforts to achieve peace in the continent and in the whole world, and that, assisted by history and human understanding, they build links of brotherhood and genuine and effective cooperation between the peoples of the continent. Cooperation is essential for development and essential for peace.

In the name of its most beautiful samples, Poetry asks of you a proof that you believe in it, and pleads with you, on behalf of the peoples of the Americas, to reject any military enterprise and any request for immunity of differential status from any government in the world for the member of their armed forces

The poets

Coordinadores: Sam Hamill, Esteban Moore, Jorge Rivelli.

Firmas/Signatures:

Sam Hamill (poeta, traductor; director de Poets Against War, Port Townsend, Wa., EEUU); **Juan Calzadilla** (poeta, ensayista, artista plástico, Caracas, Venezuela); **Juan Manuel Roca** (poeta, narrador, periodista, Bogotá, Colombia); **Malak Mustafa Sahioni** (poeta traductora, periodista, siria-española, Madrid, España; **Adhely Rivero** (poeta, director de la revista Poesía de la Universidad de Carabobo, Coordinador del Encuentro Internacional Poesía Universidad de Carabobo, Venezuela. Jefe del Departamento de Literatura de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, Valencia, Edo. Carabobo, Venezuela); **Carlos Osorio G.** (poeta, traductor, sub-director de la revista Poesía, Universidad de Carabobo, Valencia, Edo. Carabobo, Venezuela); **Michael Augustin** (poeta, traductor, redactor de radio; Bremen, Alemania) **Sergio Badilla Castillo** (poeta, profesor universitario, Santiago de Chile); **Jorge Rivelli** (poeta, director de la revista de poesía OMERO, Buenos Aires, Argentina); **Esteban Moore** (poeta, traductor, cronista urbano; Buenos Aires, Argentina); **Qassim Hadad** (poeta, director de la revista electrónica Jehat, Bahrein); **Heather Thomas** (poeta, profesora universitaria, PA. EEUU); **Craig Czury** (poeta performer, docente Poetry in the Schools Program, PA.; EEUU); **Ramón Cote** (poeta, profesor universitario, Bogotá, Colombia); **Tobías Burghardt** (poeta, traductor; Stuttgart, Alemania); **Nguyen Chi Trung** (poeta, traductor; Stuttgart, Alemania); **Andrew Graham-Yoll** (poeta periodista, Buenos Aires, Argentina); **Harold Alvarado Tenorio** (poeta, director de la revista y editorial Arquitrave, Bogotá Colombia); **María Baranda** (poeta, México); **Álvaro Lasso** (poeta, director de la revista Estruendo mudo, organizador del festival poético Verba, Lima, Perú); **Daniel Chirom** (poeta, director de la revista y el programa de radio El Jabalí, Buenos Aires, Argentina); **Ricardo Halac** (dramaturgo, Buenos Aires, Argentina); **Luis Benítez** (poeta, narrador, ensayista literario y dramaturgo, Buenos Aires, Argentina); **Luis Raúl Calvo**: (poeta, director de la revista cultural Generación Abierta, Buenos Aires, Argentina); **Paulina Vinderman** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Leo Zelada** (poeta, Lima, Perú); **Oscar Portela** (poeta, Corrientes, Argentina); **Rodolfo Privitera** (poeta, profesor de literatura, Córdoba, Argentina); **Lawrence Ferlinghetti** (poet, novelist, translator, artist, San

Francisco, EEUU); **Fernando Rendón** (poeta, director del Festival Internacional de Poesía de Medellín, Medellín, Colombia); **Breyten Breytenbach** (poeta, escritor, artista plástico, Suráfrica; Gorée Institute, Dakar, Senegal); **Juan Manuel Roca** (poeta, narrador, periodista, Bogotá, Colombia); **Casimiro de Brito** (poeta, narrador y ensayista, Portugal); **John F. Deane** (poeta, traductor, editor; Dublín Irlanda); **Idé Hintze** (poet, performance artist, director of the Vienna Poetry Academy; Vienna, Austria); **Hans van de Waarsenburg** (poeta, director The Maastricht International Poetry Nights, Holanda); **William Osuna** (poeta, docente, editor, Caracas, Venezuela); **Alfonso Romano de Sant'Anna** (poeta, ensayista, cronista, Río de Janeiro, Brasil); **Luuk Gruwez** (poeta, Hasselt, Belgica); **Ariruma Kowii** (poeta, nación Quechua, Ecuador); **Roberto Baschetti** (escritor, ensayista, Buenos Aires, Argentina); **Enrique Hernández-D'Jesús** (poeta, fotógrafo, editor, Caracas, Venezuela); **Michael Augustin** (poeta, traductor, redactor de radio; Bremen, Alemania); **Luis García Montero** (poeta, Madrid, España); **Paul Hoover** (poeta, ensayista, San Francisco, Ca., EEUU); **Kornelijus Platelis** (poeta, ensayista, crítico, traductor, organizador del Festival de Poesía de Druskininkai, Vilna, Lituania); **Sergio Badilla Castillo** (poeta, profesor universitario, Santiago de Chile); **Jorge Rivelli** (poeta, director de la revista de poesía OMERO, Buenos Aires, Argentina); **Maria João Cantinho** (poeta, Portugal); **Clara Janés** (poeta, ensayista, narradora, España); **Osvaldo Picardo** (poeta, ensayista, director de la revista La Pecera, Mar del Plata, Argentina); **Mary O'Malley** (poeta, dramaturga, Galway, Irlanda); **Craig Czury** (poeta, performer, docente Poetry in the Schools Program, PA.; EEUU); **Mohsen Emadi** (poeta, Irán); **Allison Hedge Coke** (poeta, Huron/Cherokee Nations, professor of Northern Michigan University, Marquette, Michigan, EEUU); **Javier Adúriz** (poeta, ensayista, Buenos Aires, Argentina); **Eduardo Espina** (poeta, ensayista, editor de Hispanic Poetry Review, Texas A&M University, EEUU); **Hayden Carruth** (poeta, ensayista, crítico, novelista, NY, EEUU); **Daniel Freidemberg** (poeta, ensayista, periodista, Buenos Aires, Argentina); **Ramón Cote** (poeta, profesor universitario, Bogotá, Colombia); **Nicolas Suescún** (poeta, narrador, trabajador independiente, Bogotá, Colombia); **Gabriela Jiménez Emán** (poeta, ensayista, narrador, Venezuela); **Ron Riddell** (poeta, director del Festival Internacional de Poesía de Wellington, Wellington, Nueva Zelanda); **Anzhelina Polonskaya** (poeta, Rusia); **Tobías Burghardt** (poeta, traductor; Stuttgart, Alemania); **Nguyen Chi Trung** (poeta, traductor; Stuttgart, Alemania); **José Manuel Maldonado Beltrán** (poeta, docente universitario, editor de la revista El cuervo, Puerto Rico); **Andrew Graham-Yooll** (poeta periodista, Buenos Aires, Argentina); **Horacio Verzi** (narrador, periodista, docente, Punta del Este, Uruguay); **Robinson Quintero** (poeta, Bogotá, Colombia); **María Baranda** (poeta, México); **Steven White** (poeta, traductor, Dept. of Modern Languages, St.

Lawrence University, Canton, NY, EEUU); **Alvaro Lasso** (poeta, director de la revista Estruendo mudo, organizador del festival poético Verba, Lima, Perú); **José Tono Martínez** (poeta, Madrid, España); **Mario Goloboff** (poeta, narrador, ensayista, profesor de literatura, Buenos Aires, Argentina); **Joumana Haddad** (poeta, periodista y cuentista, Libano); **Floriano Martins** (poeta, ensayista, traductor, editor revista Agulha, Fortaleza, San Pablo, Brasil); **Ricardo Halac** (dramaturgo, Buenos Aires, Argentina); **Estella Kallay** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Omar Ortiz** (poeta, ensayista, Colombia); **Ignacio Ramírez** (periodista, narrador, Colombia); **Luis Benítez** (poeta, narrador, ensayista literario y dramaturgo, Buenos Aires, Argentina); **Luis Raúl Calvo** (poeta, director de la revista cultural Generación Abierta, Buenos Aires, Argentina); **Paulina Vinderman** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Anwar Al-Ghasani** (poeta, catedrático, Iraq, reside en Costa Rica); **Leo Zelada** (poeta, Lima, Perú); **Oscar Portela** (poeta, Corrientes, Argentina); **Aldo Luis Novelli** (poeta, narrador, ensayista, Neuquen); **Sergio Rigazio** (poeta, Coompañía Móvil de Poesía, Junín, Buenos Aires, Argentina); **Claudio Portiglia** (poeta, Movimiento Poesía, Junín, Buenos Aires, Argentina); **Graciela Zanini** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **José Geraldo Neres** (poeta, São Paulo, Brasil); **Pedro Gaeta** (artista plástico, muralista, Buenos Aires, Argentina); **Alex Pausides** (poeta, editor, coordinador general del Festival Internacional de poesía de la Habana, director de la colección Sur); **Julio Azzimonti** (poeta, escultor, San Miguel, Buenos Aires, Argentina); **Jorge Chaparro** (fotógrafo, Buenos Aires, Argentina); **Leonardo Martínez** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Mónica Velásquez** (poeta y crítica literaria, Bolivia); **Elpidio Isla** (narrador, periodista, Buenos Aires, Argentina); **Alejandra Mendé** (narradora, ensayista, periodista, Buenos Aires, Argentina); **Mary Crow** (poeta, traductora, Colorado, EEUU); **Andrés Bohoslavsky** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **María Rosa Lojo** (poeta, narradora, investigadora, Buenos Aires, Argentina); **Rodolfo Alonso** (poeta, traductor, Buenos Aires, Argentina); **Jorge Fernandez Granados** (poeta, México); **Jose Angel Leyva** (poeta, México); **Héctor Urruspuru** (poeta, director del ciclo de poesía Maldita Ginebra, Buenos Aires, Argentina); **Ketty Alejandrina Lis** (poeta, Rosario, Santa Fe, Argentina); **Concepción Bertone** (poeta, ensayista, Rosario, Santa Fe, Argentina); **Abraham Chinchillas** (poeta, periodista, México); **César Bisso** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Jorge Carro L.** (poeta, docente, Guatemala, Guatemala); **Jorge Gómez Jiménez** (escritor, editor de Letralia.com; Cagua, Venezuela); **Andrés Neuman** (escritor, Granada, España); **Jorge Landaburu** (narrador, ensayista, Buenos Aires, Argentina); **Vicente Battista** (escritor, Buenos Aires, Argentina); **Jorge Barquero** (novelista, narrador, Rosario, Santa Fe, Argentina); **Jorge Ariel Madrazo** (poeta, periodista, Buenos Aires, Argentina); **Marcela Predieri** (poeta, Mar del Plata, Argentina); **Abel Robino** (poeta, París, Francia);

Zulma Liliana Sosa (poeta, Formosa, Argentina); **Eduardo Iglesias** (científico, Cuernavaca, México); **Giovanna Mulas** (escritora, directora revista *Isola Nera*; Lanusei, Sardeña, Italia); **Gabriel Impaglione** (periodista, poeta, director revista *Isla negra*, Lanusei, Sardeña, Italia); **Maruja Vieira** (poeta, Colombia); **Ana Mercedes Vivas** (poeta, Bogotá, Colombia); **Alejandro Margulis** (escritor, editor de *Ayeshalibros.com.ar*, artista plástico, periodista, Buenos Aires, Argentina); **Susana Cella** (poeta y narradora, Buenos Aires, Argentina); **Héctor Berenguer** (poeta, coordinador ciclo de poesía Teatro El Círculo, Rosario, Santa Fe, Argentina); **Rubén Derlis** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Lamko Koulisy** (poeta, México); **Oscar Oriolo** (escritor, co-director revista *LILITH*, Buenos Aires, Argentina); **Jaime León Cuadra** (escritor, poeta, Québec, Canadá); **Samuel Vásquez** (escritor, Medellín, Colombia); **Juano Villafañe** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Raúl O. Artola** (periodista y poeta, director de la revista-libro “El Camarote”, Viedma, Río Negro, Argentina); **Graciela Cros** (poeta, Bariloche, Río Negro, Argentina); **Walter Ianelli** (escritor, Morón, Buenos Aires, Argentina); **Antonio Curis** (poeta, escritor, Montevideo, Uruguay); **Richi Pantuso** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Rogelio Pizzi** (poeta, Córdoba – Buenos Aires, Argentina); **Edwin Madrid** (poeta, Quito, Ecuador); **Esther Pagano** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Roberto Glorioso** (poeta, Azul, Buenos Aires, Argentina); **George Reyes** (educador, escritor, Ecuador); **Mariette Cirerol** (poeta, Madrid, España); **Manuel Lozano** (escritor; Fundación Interdisciplinaria de Estudios para el Desarrollo, Buenos Aires, Argentina); **Rolando Revagliati** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Marita Miranda** (poeta, docente universitaria, Buenos Aires, Argentina); **Silsh-Silvia Spinazzola** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Ricardo Costa** (poeta, Neuquén, Argentina); **Humberto Jarrín B.** (poeta, narrador, profesor universitario, Colombia); **Leandro Altolaquirre** (presidente de la asociación ALIHUEN, La Pampa, Argentina); **Stella Alvarado** (poeta, Mar del Plata, Argentina); **Elena Cabrejas** (poeta y narradora, Buenos Aires, Argentina); **Patricia Corales** (poeta, novelista, Buenos Aires, Argentina); **Teresa del Valle Salinas** (poeta, ensayista, La Plata, Buenos Aires, Argentina); **Ana Guillot** (poeta, narradora, San Isidro, Buenos Aires, Argentina); **Graciela Caprarulo** (poeta, Buenos Aires, Argentina); **Alejandro Elissagaray** (poeta, ensayista, Buenos Aires, Argentina); **María Cristina Pizarro** (poeta y ensayista, Buenos Aires, Argentina).

COLABORADORES – SECCIÓN MONOGRÁFICA

KSENIJA BILBIJA: Ciudadana estadounidense. Nacida en Belgrado (antigua Yugoslavia) en 1958. Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Wisconsin-Madison (USA). Directora de la revista *Letras Femeninas*. Ensayista y crítica literaria. Ha publicado los libros *Yo soy trampa: Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela* (Buenos Aires: Feminaria, 2003) y *Cuerpos textuales: metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XX* (Berkeley/Lima: Latinoamericana Editores, 2001).

FERNANDO BURGOS: Chile. Licenciado en Letras por la Universidad de Chile y Doctor en Lenguas Romances por la University of Florida (USA). Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Memphis (USA). Teórico y crítico literario. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *La novela moderna hispanoamericana: un ensayo sobre el concepto literario de modernidad* (Madrid: Orígenes, 1985, 1990); *Prosa hispánica de vanguardia* (Madrid: Orígenes, 1986); Edición crítica de *El matadero, Ensayos Estéticos y Prosa Varia de Esteban Echeverría* (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1992); *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* (Caracas: Monte Ávila, 1995). *Cuentos de Hispanoamérica en el siglo XX*. Tres tomos (Madrid: Castalia, Colección Clásicos Castalia, 1997).

AMBROSIO FORNET: Cuba (1932). Poeta, narrador, ensayista, crítico literario. Asesor de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Ha publicado numerosos trabajos de teoría y crítica literaria, y, entre otros, los libros *En blanco y negro*, La Habana, 1967, Instituto Cubano del Libro. *El libro en Cuba*, La Habana, 1994; *Letras cubanas. La coartada perpetua*, México, 2002, Siglo XXI Editores.

RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: Colombia (1928). Reside desde 1953 en Alemania, donde realizó estudios superiores y fue alumno de Heidegger. Profesor Emérito de la Universidad de Bonn. Ha sido también catedrático y conferencista en otras universidades europeas y americanas. Crítico y teórico de la literatura de merecido prestigio internacional, uno de los nombres fundamentales de la crítica y el pensamiento latinoamericanos. Ha estudiado especialmente el ensayo latinoamericano, con trabajos muy esclarecedores sobre figuras como, entre otras, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Igualmente ha hecho valiosos aportes para una nueva valoración crítica del Modernismo. Entre sus numerosos libros se cuentan *La imagen de América en Alfonso Reyes* (1956); *Nietzsche y la filología*

clásica (1966); *Poesía y prosa en Antonio Machado* (1969) *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1983); *Aproximaciones* (1986).

JACQUES JOSET: Bélgica. Profesor de la Universidad de Lieja. Estudioso y crítico de la literatura. Se ha especializado en la literatura española de la Edad Media y en la vida y obra de don Miguel de Cervantes. Igualmente ha estudiado a fondo la literatura hispanoamericana, en particular la narrativa. Ha sido condecorado con la Orden Andrés Bello, de Venezuela, en su Primera Clase.

KARL KOHUT: Moravia, República Checa, antigua Checoslovaquia (1936). Catedrático de Filología Románica y director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt (Alemania). Fundador y editor (co-editor Hans-Joachim Känig) de las publicaciones de este Centro, *Americana eystettensia*, y (con Sonia V. Rose) de la colección *Textos y estudios coloniales y de la Independencia* (ambas colecciones en la Editorial Vervuert, Frankfurt/Alemania). De 1992 a 1998, fue presidente de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF). Sus campos de trabajo son el humanismo español y portugués de los siglos XV y XVI, la cultura iberoamericana colonial y la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI. En 1996 le fue otorgada la Orden Andrés Bello. Primera Clase de la República de Venezuela.

ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ: Venezuela (1931). Profesor de Castellano y Literatura (1950) y Abogado (1961). Profesor jubilado de la Universidad Central de Venezuela. Ex presidente de Monte Ávila Editores Latinoamericana C. A. (1995-2000). Profesor y ex director de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. Periodista. Crítico literario. Individuo de Número y Subdirector de la Academia Venezolana de la Lengua. Estudioso y divulgador de temas filológicos. Ha publicado tres libros y más de ciento cincuenta artículos y ensayos sobre la vida y la obra de Alejo Carpentier. Entre sus numerosos libros se cuentan *La obra narrativa de Alejo Carpentier* (1970), *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (1982); *Ocho veces Alejo Carpentier* (1992); *Acción y pasión en los personajes de Miguel Otero Silva y otros ensayos* (1985); *El barroco literario en Hispanoamérica* (1991); *Relecturas* (1991); *Historia y ficción en la novela venezolana* (1991).

FÁTIMA REGINA NOGUEIRA PEREDO: Brasil. Profesora de español y Literatura Hispanoamericana. Graduada en Letras en la Pontificia Universidad Católica de Campinas en 1977. Realizó estudios de posgrado en Teoría Literaria en la misma universidad hasta 1981. Graduada en Lenguas Romances de la Universidad de Memphis (USA), donde ha impartido

clases por varios años. Actualmente, se encuentra terminando en la Universidad de Vanderbilt (USA) un doctorado en español y portugués con especialización en la narrativa hispanoamericana y brasileña de los siglos diecinueve y veinte. Ha publicado los siguientes artículos: "Rayuela e Historia de la Locura: una aproximación". *Revista Chilena de Literatura* 62 (2003). "De sobremesa: del Fausto a la novela moderna". *Alpha*. 19 (2003): ensayo que recibió el Premio de Investigación Miguel Enguñados de la Universidad de Vanderbilt en 2003.

LEONARDO ROSSIELLO: Uruguay (1953). Nacionalizado sueco. Ensayista. Narrador. Investigador y profesor de la Universidad de Uppsala. Autor de las colecciones de cuentos *Solos en la fuente* (Vintén, Montevideo, 1990), *La horrorosa tragedia de Reinaldo* (Arca, Montevideo, 1993), *La sombra y su guerrero* (EBO, Montevideo, 1993), *Incertidumbre de la proa* (Graffiti, Montevideo, 1997 y en edición electrónica en Editorial Letralia. Venezuela). Autor de las novelas *Aimarte* (Sic Editorial, Bucaramanga, Colombia, 2003), *La mercadera* (Cervantes Publishing, Sídney, 2001 / Torre del Vigía, Montevideo, 2004), así como del poemario *X-2000* (Litterae Tertii Millenii, Lund, Suecia, 2001). Premio Casa de América Latina, del Premio Juan Rulfo de cuentos, por su relato "Bicicletas románticas" (1977). En su país obtuvo el Premio Lolita Rubiales Narradores de la Banda Oriental por *La sombra y su guerrero* (1992); el primer Premio Nacional de Literatura -en la categoría inéditos- en ensayo (en 1990) y en narrativa (en 1996, por *Incertidumbre de la proa*, y en 2000, por la novela *La mercadera*). En 2003 ganó el primer Premio de Novela Breve Álvaro Cepeda Samudio, en Colombia, con *Aimarte*.

COLABORADORES – SECCIÓN MISCELÁNICA

CLAUDIA CAISSO: Estudió Letras en la Universidad Nacional de Rosario donde ejerce la docencia y la investigación en literatura latinoamericana desde hace varios años. Es docente de literatura iberoamericana contemporánea en la Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes, e investigadora independiente en el Consejo de Investigaciones (C.I.U.N.R.) Ha publicado *De vértigo, asombro y ensueño: ensayos sobre literatura latinoamericana contemporánea*. Rosario: Vites, 2001 (436 págs.)

SUSANA CELLA: Es profesora de literatura en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado trabajos de investigación sobre poesía y literatura argentina contemporánea.

DOMENICO ANTONIO CUSATO: Es profesor de literatura latinoamericana en la Università Degli Studi di Messina, Cattedra di Lingua e letterature ispano-americane, Italia.

SOULEEN DELL'AMICO CIRUTA: Escritora cubana nacida en la Habana el 14 de junio de 1974. Ganadora en el 2003 del premio del Concurso anual de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con el libro *Cantos de Sirenas*. Cuentos suyos figuran en antologías y revistas cubanas y extranjeras.

VITO GALEOTA: Es profesor de literatura latinoamericana en la Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Dipartimento di Studi Americani, Culturali e Linguistici.

CARLOS GAZZERA: Es licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Es Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra "Seminario Anual de Literatura Argentina" en la Escuela de Letras de la UNC. Desde 1995 dirige la Revista Libro *Tramas, para leer la literatura argentina*.

MARIELA A. GUTIÉRREZ: Cubana de nacimiento, ha vivido la mayor parte de su vida en Canadá. Es profesora titular y Directora del Departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Waterloo, en Ontario, Canadá. Se especializa en los estudios afro-hispánicos (principalmente Cuba) y en la literatura femenina latinoamericana del siglo XX. Sus principales publicaciones son: *Los cuentos negros de Lydia Cabrera: un estudio morfológico* (Universal, 1986), *El cosmos de Lydia Cabrera: Dioses, animales y hombres* (Universal, 1991), *Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* (Verbum, Madrid, 1997), *El Monte y las*

Aguas: Ensayos Afrocubanos (Madrid: Editorial Hispano-Cubana, 2003) y *Rosario Ferré en su Edad de Oro: Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor* (Madrid: Verbum, 2004).

LAURA S. MIDDLEBROOKS: Es profesora de literatura latinoamericana en la University of Richmond, Virginia, EEUU.

PAUL B. MILLER: Es profesor de literatura latinoamericana en la Vanderbilt University. Se especializa en la literatura cubana post-revolucionaria.

ADRIANA MUSITANO: Es poeta y profesora de literatura en la Universidad Nacional de Córdoba.

JULIO ORTEGA: Profesor, escritor e investigador de la Universidad de Brown. Ha publicado *Arte de innovar* (UNAM, 1995) *La mesa del padre* (cuentos, Caracas, Monte Avila, 1995) *La vida emotiva*, (poemas, Lima, Los Olivos, 1996). Con Carlos Fuentes ha editado *The Picador Book of Latin American Short Stories*, 1995.

ANTONIO JOSÉ PONTE: (Matanzas, Cuba, 1964) Ensayista, poeta, cuentista, novelista. Ha publicado dos libros de cuentos: *In the cold of the Malecón and Other Stories* (City Lights Books, 2000) y *Cuentos de todas partes del imperio* (Editions Deleatur, 2000), este último traducido al inglés como *Tales from the Cuban Empire* (City Lights Books, 2002). Su poesía ha sido recogida bajo el título *Asiento en las ruinas* (Letras Cubanas, 1997). Es autor de la novela *Contrabando de sombras* (Mondadori, Barcelona, 2002).

ALESSANDRA RICCIO: Es profesora e investigadora de la literatura latinoamericana en la Università di Napoli, Istituto Orientale. Se ha dedicado sobre todo a la literatura cubana contemporánea.

REINA MARÍA RODRÍGUEZ: Es considerada una de las más creativas y originales de los poetas cubanos actuales. Es autora de una amplia obra fundamental, todavía dispersa e insuficientemente conocida a pesar de la reputación internacional de la autora. Este texto inédito es el comienzo de un nuevo libro suyo, suerte de memoria y relato donde la presencia del lugar y del padre juegan como ejes de recuperación del lenguaje del origen.

SUSANA SANTOS: Es docente de la Cátedra de Literatura Latinoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras e investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Es autora del libro *Homenaje a Pablo de Rokha* (1991) y *Cómo leer a Luis Alberto Sánchez La guaracha del macho Camacho* (2000).

INTI

Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Regular individual:	\$40.00 US
Bibliotecas e instituciones:	\$80.00 US
Extranjero:	\$90.00 US

NOMBRE:

DIRECCIÓN:

.....

SUSCRIPCIÓN POR AÑO(S) \$.....

TOTAL: \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Roger B. Carmosino,
P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island 02920 USA.

Teléfono: 401-865-2111 / 2690

FAX: 401-865-1112

E-mail: rcarmo@providence.edu

VISÍTENOS EN EL INTERNET:

<http://www.revista-inti.com>



Tomás Barceló Cuesta, "Ausencias"