



# A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO  
REVOLUCIÓN  
CULTURAL  
8

- . **Descubrir al otro en la cultura.  
Aportes de Fernando Ortiz / 1995**  
*Jorge Ibarra*
  
- . **La Fornés en persona / 1984**  
*Mayra A. Martínez*
  
- . **No hay quien los cante como yo.  
[Entrevista a María Cervantes] / 1976**  
*Ángel Rivero*
  
- . **Reina del mar / 2001**  
*Graziella Pogolotti*
  
- . **Che y Garibaldi / 1998**  
*Daniel Chavarría*

## Descubrir al otro en la cultura. Aportes de Fernando Ortiz

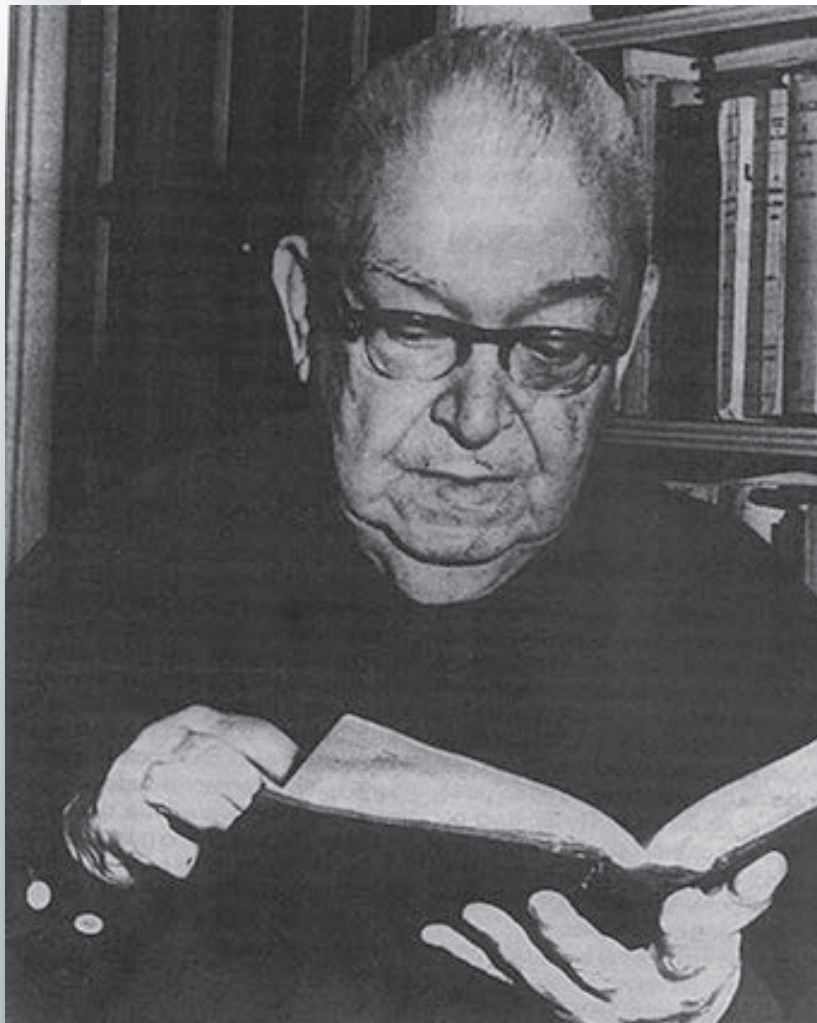
Jorge Ibarra

El primer acercamiento etnológico y sociológico de Fernando Ortiz al proceso de formación nacional cubano lo constituyó su estudio *Los negros brujos*, publicado en 1906. Por esos años, el horizonte de las ciencias sociales y de la criminología en Cuba estaba dominado por los nombres de Augusto Comte y Cesare Lombroso. Discípulo del catedrático de Sociología General de la Universidad de Génova, Alfonso Asturare, y del profesor Manuel Sales Farré, fundador del Instituto de Sociología de Madrid, Ortiz no tuvo otra opción en la época que seguir el camino trazado por sus maestros. De ahí que, en su investigación de etnología criminal sobre los negros brujos, las definiciones claves de la escuela positivista orientasen sus primeras búsquedas. No resulta extraño, entonces, que los conceptos de raza, amoralidad de las religiones inferiores, delincuencia nata o atávica, desempeñaran un papel central en su precursor desbrozamiento del denso bosque etnosocial cubano. Es conveniente subrayar, sin embargo, que de haber seguido al pie de la letra las orientaciones positivistas en boga, esta primera investigación no hubiera trascendido los límites de una lección aplicada de método.

### **Hacia una nueva concepción de lo social**

El estudio de la etnología criminal de los afrocubanos no podía tener otro punto de partida que una investigación acuciosa de los elementos étnicos constitutivos de la nacionalidad cubana, de sus entrecruzamientos y de sus complejas interrelaciones sociales y culturales en el decursar histórico. El objeto de estudio de Ortiz no era una sociedad primitiva o una sociedad industrial homogénea étnicamente, sino una sociedad agraria dependiente, étnicamente heterogénea, en la que los procesos de asimilación y aculturación debían conducir a la formación de una cultura y de un pueblo de nuevo tipo. No había elaborado aún el concepto sociológico y etnológico de la transculturación, pero el material sobre el que trabajaba le dictaría el método que desde entonces habría de seguir fielmente. La explicación transculturalista de los fenómenos escapaba en más de un sentido de los marcos metodológicos de sus preceptores positivistas. Destaquemos, sin embargo, que la nueva perspectiva introducida por el estudioso cubano no constituía una superación-negación, o sea, una negación dialéctica de los supuestos originales que informaban su labor investigativa, sino tan solo un rebasamiento que apuntaba hacia una nueva concepción de lo social.

Ahora bien, no podemos pensar, como han hecho algunos de sus críticos, que esta primera aproximación de Ortiz a la vida social y cultural de los afrocubanos constituía una observación desde “su interior”. Nuestro compatriota se hallaba situado dentro de la sociedad que estudiaba, la sociedad cubana, pero los fenómenos síquicos y culturales de las etnias de origen africano eran apreciados desde el universo ideológico de la intelectualidad cubana blanca de origen hispánico. Las reiteradas alusiones etnocéntricas a la amoralidad de las concepciones religiosas y sociales de los afrocubanos, rectificadas posteriormente en las décadas del 30 y del 40, nos revelan la óptica desde la que enjuiciaba el



proceso de transculturación. No bastaba ser cubano para reconocer científicamente, mediante un esfuerzo de empatía, los valores de los afrocubanos. En las tres primeras décadas del siglo XX, Ortiz no había alcanzado aún la visión superior que le permitiese, simultáneamente desde “el exterior” y desde “el interior”, integrar en un sistema conceptual apropiado, el mundo mágico de los afrocubanos. La observación directa de los hechos estudiados en una región determinada, independientemente de su contexto, constituía uno de los enfoques más generalizados entre los científicos sociales positivistas. Esta posición, consistente en el análisis de los grupos humanos en su particularidad, con el propósito de restituir con la mayor fidelidad posible la vida de cada uno de ellos, los inducía a mantenerse dentro del límite de los estudios estrictamente etnográficos. En *Los negros brujos*, Ortiz superó esta

perspectiva al confrontar los resultados de sus investigaciones etnográficas con estudios del mismo corte, que se habían llevado a efecto en sociedades de composición étnica parecida a la cubana. Al adoptar el método comparativo, propio de la etnología, para estudiar la sociedad cubana, se convertía en uno de los precursores de la etnología afroamericana.

Con toda razón Sidney Mintz, el destacado científico social norteamericano, pudo decir de Ortiz que era “el decano de los estudios afroamericanos”, por el hecho de haberse anticipado a los antropólogos norteamericanos en este tipo de estudios.<sup>1</sup> En sentido parecido se pronunció el etnólogo francés Roger Bastide, al considerarlo no solo el pionero de los estudios africanistas en América, sino “El Maestro”.<sup>2</sup>

El punto de vista etnológico orticiano, en todo caso, tenía puntos de contacto con el de antropólogos difusionistas y evolucionistas del tipo de Tylor y Frazer, que concentraban su atención en la sistematización y clasificación de fenómenos de las más diversas culturas extraídas fuera de su contexto, para compararlos entre sí. El último paso de este proceso —y en esto los evolucionistas y difusionistas se aproximaban a los objetivos finales que se trazaba Comte— era formular leyes naturales invariables que rigieran para fenómenos que tenían lugar en las más diversas culturas.

Los evolucionistas se proponían, como ha destacado Levi Straus, “dividir las culturas en elementos aislables por abstracción, y establecer no ya entre ellas, sino entre elementos de un mismo tipo, presentes en el seno de culturas dis-

tintas, esas relaciones de filiación y diferenciación, que el paleontólogo descubre en las especies”.<sup>3</sup> De hecho, en la mayoría de los casos, todo se reducía a la simple comprobación superficial de la existencia y continuidad de una serie de fenómenos fuera de su contexto histórico y social. De ahí que la validez de los procedimientos empleados por los paleontólogos tuviese, en última instancia, la garantía del lazo biológico de la reproducción, mientras que, entre dos hechos culturales elaborados en dos sociedades distintas, ya fuesen análogos o disímiles, existía una discontinuidad derivada del hecho de que uno no nacía del otro, sino que cada uno de ellos había nacido de un sistema de representaciones distinto. A diferencia de los evolucionistas y difusionistas, cuyo método comparativo adoptó, Ortiz consideraba, por lo general, un número reducido de casos seleccionados de sociedades que se encontraban emparentadas estructuralmente; sociedades de plantación esclavista, en las que tenían lugar procesos de transculturación entre culturas de matriz europea y africana. Los ejemplos afrobrasileños, afronorteamericanos o africanos —a los que acudía para iluminar mediante aproximaciones y contrastes las costumbres y creencias de los afrocubanos en el marco de la sociedad cubana— se encontraban insertos en procesos de transculturación semejantes. Y es que el maestro cubano se proponía, ante todo, explicar cómo funcionaba el proceso de integración nacional cubano, y no establecer leyes generales invariables. No obstante, a lo largo de su obra se observan, esporádicamente, huellas del método evolucionista cuando compara instituciones religiosas griegas, romanas, judaicas o centroeuropeas con las de los afrocubanos, en el ánimo de fundamentar algunas hipótesis sobre estas últimas.

Por sus concepciones generales y su prudencia metodológica, Ortiz se acercaba más a Marcel Mauss que a los difusionistas o a los evolucionistas. Como el etnólogo francés, el maestro cubano tenía una aguda conciencia de las relaciones entre los fenómenos sociológicos y psicológicos. En ese sentido sería de gran utilidad esclarecer hasta qué punto su concepto de la transculturación se derivaba de las formulaciones teóricas del precursor funcionalista en relación con los “hechos sociales totales”. La modernidad del pensamiento etnológico de Ortiz puede apreciarse en la formulación que hace en *Los negros brujos* sobre la existencia de una lógica interna común en el proceso de asimilación de elementos de las culturas ibéricas por los afrocubanos y los afrobrasileños. Algunos etnólogos cubanos han considerado ese razonamiento como un anticipo de la corriente antropológica estructuralista. “En Cuba, como en Brasil —dirá Ortiz, y ello demuestra la lógica con que han procedido los negros al asimilar sus *orishas*— Shangó equivale a Santa Bárbara”.<sup>4</sup> Ahora bien, este proceso de sincretismo religioso tenía como fundamento tan solo una “catolización superficial” del afrocubano, de ahí que Ortiz apelase a un símil zoológico para demostrar que la sustitución de las deidades africanas no alteraba sustancialmente la esencia de las religiones afrocubanas: “así como ciertos insectos al verse sujetos por una de sus patas se resignaron a pagar con la pérdida de esta el precio de su huida y consiguiente salvación, el fetichismo se desprendió de algunas de sus partes secundarias para alcanzar una vida más segura y duradera”.<sup>5</sup> En otras palabras: los africanos, para que les fuera permitida la práctica de sus creencias religiosas, designaban a sus *orishas* con el nombre de los santos católicos en Cuba, Brasil y en las regiones de África colonizadas por los portugueses.



Lo más significativo de este proceso es que las transferencias que tenían lugar en los sistemas religiosos de los afrocubanos obedecían a las afinidades existentes entre sus cultos y la religión católica. Ortiz opinaba que las religiones eran alotrópicas: todas tenían una misma esencia y variaban tan solo en sus manifestaciones. A los efectos de demostrar que el sincretismo religioso afrocubano no implicaba una transformación fundamental en las creencias de sus adeptos, el etnólogo cubano analizó cuidadosamente las analogías y diferencias existentes entre ambos sistemas religiosos. Así como determinados elementos comunes facilitaban la adopción de ciertos elementos del catolicismo por los afrocubanos, otros esencialmente divergentes impedían su asimilación por estos.

El proceso de transculturación suponía también cambios en los sistemas de creencias de los cubanos blancos de origen hispánico. Ortiz atribuía la difusión del fetichismo afro entre cubanos blancos, a la convivencia de ambos grupos étnicos en las clases subalternas, a su bajo nivel cultural y a los rasgos de psicología común que se había forjado entre estos en el curso del proceso de formación nacional. Si bien los babalaos y los mayomberos no lograron prosélitos o practicantes entre los blancos —y a duras penas entre los mulatos—, como curanderos y preparadores de hechizos tuvieron una gran clientela entre ambos grupos étnicos. La difusión de las supercherías afrocubanas entre la población de origen hispánico tenía su explicación en la importancia que le concedían las clases populares de la península ibérica a las supersticiones, al curanderismo y a los exorcismos.

Los principales estudios realizados por Ortiz en las décadas de 1910 y 1920, relacionados con el proceso de transculturación, fueron síntesis históricas o etnográficas descriptivas en las que se propuso reconstituir algunos hechos insuficientemente esclarecidos. En algunos de sus estudios monográficos se repetían determinados criterios etnocéntricos, enunciados en la primera década del siglo, acerca del infantilismo de los negros o de ciertos atavismos religiosos que se les atribuían. Durante estos años Ortiz, absorbido como estaba por las actividades políticas, careció de tiempo para proseguir sus estudios de etnología afrocubana. La investigación etnográfica descriptiva de más aliento realizada en estos años fue, sin lugar a dudas, *Los negros curros*, publicada en la *Revista Bimestre Cubana*. El estudio de las motivaciones que determinaban la indumentaria, el peinado, la mutilación de los dientes, y el argot empleado por los negros curros constituye un modelo de investigación sicosocial. La hipótesis fundamental de este trabajo es que el negro curro es un rebelde primitivo, entregado a actividades delictivas, que desea afirmarse como superior frente a los “negros pacíficos”, cuando alardea de su condición de “blanqueado”, al tiempo que se presenta como un faccioso entre los blancos con su amenazador aspecto exterior y su conducta criminal, con el propósito de infundirles temor.<sup>6</sup>

### **Cultura, no raza**

Durante la convulsa década revolucionaria de 1920, comenzaron a manifestarse algunos cambios significativos en las concepciones antropológicas originales de Ortiz. La rectificación más importante la constituyó su repudio expreso del concepto de raza en un artículo publicado en la *Revista Bimestre Cubana*, con el título de “Cultura, no raza” (1929). Asimismo, en “Los cabildos afrocubanos” (1921), rechazaría uno de los criterios centrales que enunciara en las ediciones de 1906 y 1916 de *Los negros brujos*: por primera vez dejaría bien sentado que



las creencias de los afrocubanos constituían un sistema religioso, aun cuando en Cuba todavía se le conociera “con el impropio título de brujería”.<sup>7</sup>

En “La religión en la poesía mulata” (1937), Ortiz se planteó esclarecer las diferencias entre la música popular afrocubana, predominantemente profana (el danzón, el son, la conga), y la música popular afronorteamericana, de inspiración religiosa (los *spirituals*, los *blues*), a partir de las instituciones que determinaron su aparición.<sup>8</sup> La iglesia protestante en los Estados Unidos, como el cabildo en Cuba, fue para los negros la institución que les impartió cohesión como estrato étnico marginado. Las distintas sectas protestantes constituyeron para el negro norteamericano verdaderos centros de agrupación social, lo que jamás pudo ser el templo católico. La conversión religiosa del afronorteamericano al protestantismo implicó la adopción de los himnos y de los cánticos religiosos, como módulos a partir de los cuales se expresó musicalmente. La catequización del afronorteamericano tuvo un carácter mucho más profundo que la del afrocubano. Las creencias y los valores musicales de los negros cubanos se conservaron en solemnidades religiosas litúrgicas de carácter secreto que tenían lugar en los cabildos. De ahí que la música popular cubana, que derivó de la secularización de la música sacra africana en música para ser cantada y bailada fuera de los marcos rituales, y de su posterior fusión con la música profana de los blancos, no estuvo impregnada de los valores de la música sacra que se tocaba en los templos católicos.

En una reseña crítica a la antología de Lydia Cabrera, *Cuentos negros de Cuba*, Ortiz atacó resueltamente los criterios prejuiciados de algunos ensayistas cubanos, que consideraban a las religiones afrocubanas viciadas por una “profunda inmoralidad”, e incapaces “de distinguir entre el bien y el mal”. El error en que incurrieron estos autores consistía en que enjuiciaban “al prójimo negro, desde su propia moralidad y sus reacciones, aquella que su blanca civilización les señalaba (...) como la moralidad y la justicia”. El etnólogo, al valorar científicamente las religiones afrocubanas, debía reconocer que no se encontraba

frente a un sistema ético superior o inferior, sino ante “una moralidad distinta y unos valores morales diversos”.<sup>9</sup> Esta actitud significó una ruptura definitiva con las posiciones etnocéntricas sustentadas por el científico social cubano en las primeras décadas del siglo.

Hondamente conmovido por las desastrosas consecuencias que había tenido para la humanidad el auge del nazismo y la difusión de sus tesis racistas, Ortiz se dio a la tarea de elaborar una síntesis de los resultados científicos obtenidos por la sociología, la etnología y la biología, en relación con la debatida cuestión de las razas. *El engaño de las razas* (1946), tuvo por consiguiente un propósito eminentemente didáctico, divulgativo.<sup>10</sup> Aquí el autor se limitó a exponer los resultados obtenidos por otros científicos sociales.

A partir de entonces el sabio cubano se dedicaría por completo al estudio de las manifestaciones artísticas y literarias de los afrocubanos. La perspectiva transculturalista le permitió integrar los fenómenos económicos, sociales, psicológicos y culturales, en un “hecho social total”. No se transculturaban tan solo los seres humanos como algunos etnólogos pensaban ingenuamente, “sino también las instituciones y las cosas atinentes a la vida social”. Una mitología, un arma, una melodía, un tambor, una danza, eran susceptibles de transmutarse culturalmente.

*La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951), constituyen las obras de madurez de Fernando Ortiz. Tomando como punto de partida el carácter objetivo que tienen las manifestaciones culturales, el autor se propone refutar, en la primera de estas obras, la pretendida influencia de los indios aborígenes en la música popular cubana. De ahí que se plantee desentrañar el origen étnico de los distintos géneros musicales cubanos, y sus entrelazamientos en África y en Cuba con la poesía, la magia y la religión, así como las características de sus diversos instrumentos.

En *Los bailes y el teatro...* el autor analizó el proceso de conversión de la música sacra afrocubana en música popular cubana. Esa transculturación era el resultado de la mezcla de la música religiosa negra con la música blanca profana, y también de las influencias recíprocas entre las diferentes músicas negras. Las causas de la síncretis aludida debían buscarse, a juicio de Ortiz, en la relajación de la fe religiosa, el afán de diversión social, la convivencia de los blancos y negros en las clases subalternas, y por último, en la comercialización de la música afrocubana.<sup>11</sup>

El análisis ortiziano de las manifestaciones musicales, danzarias y pantomímicas del negro, más que un carácter estético tenían un carácter sociológico y etnológico. De ahí que se propusiera develar los rasgos sicosociales de los afrocubanos que se objetivan en sus manifestaciones culturales. Es así como el estudio de los cantos de puya o macagua le permiten al autor destacar cómo en estos se revela el sentido de la burla, del “choteo” del afrocubano, su carácter improvisador, repentista, su admiración por la astucia, o sea, por “la bichería”, su acendrado gusto por la controversia pública, por el baile; inclinaciones que eran comunes a los negros y a los blancos en Cuba. Estos rasgos sicosociales de los grupos étnicos fundamentales de la Isla, constituían singularidades del carácter nacional cubano.

Las manifestaciones danzarias y musicales del afrocubano dejan lugar a determinadas apreciaciones racistas en relación con su “lascivia e incontinencia

sexual”. Apoyándose en una diversidad de hipótesis científicas sustentadas por los más destacados africanistas de la época, Ortiz demostró que las manifestaciones culturales africanas tenían un carácter esencialmente étnico, y respondían a los mitos de la fecundidad. Para el africano las danzas no constituían un medio de placer, sino una unión con la naturaleza y con la vida. No era este el caso, sin embargo, de determinados espectáculos afrocubanos caracterizados por una gestualidad pornográfica, estimulada por el mercantilismo imperante en la sociedad neocolonial. Como destacara sagazmente el sabio cubano, mientras los ritualismos religiosos y las manifestaciones danzarias de los afrocubanos, que se atenían a su espíritu original, eran objeto de innumerables interdicciones, nunca se habían prohibido las rumbas lujuriosas bailadas por negras, mulatas y blancas, montadas como espectáculos de cabaret, televisión o cine. Como en sus otros estudios, empleó el método comparativo para definir la relación entre ciertas funciones comunes a la música cantada de los afroamericanos. Así pudo comprobar cómo el contrapunteo entre el solista y el coro, y la utilización del estribillo formaban parte por igual del acervo musical de los negros norteamericanos, brasileños, dominicanos, jamaicanos y otros. Los últimos capítulos de *Los bailes y el teatro...* están dedicados a esclarecer el origen de cantos y danzas de Cuba, y a la descripción de pantomimas que eran representadas en las sociedades abakuá y en los ritos de otros grupos étnicos. Aquí Ortiz registró nítidamente los elementos africanos que habían pasado a la cultura de los afrocubanos y aparecían expresados en las danzas y cantos de estos.

### **Aculturación y transculturación**

Hasta la publicación de la primera edición de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1939), de Fernando Ortiz, los etnógrafos norteamericanos no habían empleado el término de aculturación para designar un mismo fenómeno. Las ediciones del *Webster Unabridge Dictionary* de 1928 y 1934, definían la aculturación como “la aproximación de un grupo social de gente a otra en la cultura o en las artes por contacto”. La forma verbal *to acculturate* significaba “motivar o inducir a un pueblo a adoptar la cultura de otro”. En 1936 el *New Standard Dictionary* definía el término como “la impartición de cultura a un pueblo por otro”. No obstante, hacia 1933 Lesser definía la aculturación como “un proceso en el que aspectos o elementos de las dos culturas se mezclan o se funden en uno”. Ahora bien, para ese autor la mezcla y la fusión aludida implicaban “una igualdad cultural relativa entre la cultura transmisora y la receptiva”. Si no se daba esa premisa tenía lugar un proceso de asimilación en virtud del cual una cultura conquistada o dominada era transformada por una cultura conquistadora o dominadora. Esta definición no tenía en cuenta que todo proceso de contacto permanente entre dos culturas, cualquiera que fuese su nivel de desarrollo, implicaba la transferencia de rasgos de la cultura dominada a la cultura dominante.

En 1936 un subcomité del Social Science Research Council encargado de esclarecer conceptualmente el contenido de los procesos de aculturación, integrado por Redfield, Linton y Herskovitz, elaboró la siguiente definición: “la aculturación comprende aquellos fenómenos que resultan cuando grupos que tienen culturas diferentes entran en contacto directo y continuo, con los subsiguientes cambios en la cultura original de uno o de ambos grupos”.<sup>12</sup> La





definición citada tenía el mérito de ser lo suficientemente amplia como para comprender el proceso de intercambio que podía tener lugar entre dos culturas en contacto permanente, cualquiera que fuese el nivel de desarrollo de ambas.

Ahora bien, el concepto de transculturación propuesto por Ortiz en 1940 suponía una superación dialéctica del concepto aculturación, en tanto partía del supuesto de una *deculturación* previa y de una *neoculturación*. De acuerdo con el autor cubano “la transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz inglesa *acculturation*, sino que implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *deculturación*, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales, que pudieran denominarse de *neoculturación*”.<sup>13</sup> El nuevo concepto implicaba que al final de todo proceso de intercambio recíproco entre dos culturas, surgiría una nueva, diferente de las originales. La elaboración de esta

nueva definición respondía a la orientación implícita en la práctica investigativa de Ortiz desde 1906.

Por su parte, Bronislaw Malinowski, que venía estudiando los procesos de contacto cultural entre europeos y africanos en el continente negro con una óptica cercana a la de Ortiz, saludó regocijadamente el concepto de transculturación. En el prólogo que escribiera para el texto *Contrapunteo...* el fundador de la escuela funcionalista, el concepto de aculturación era definido con un vocablo etnocéntrico, con una significación moral, tal como había sido empleado casi unánimemente por los antropólogos norteamericanos. “El inmigrante tenía que *aculturarse (to acculturate)*; así han de hacer también los individuos paganos e infieles, bárbaros o salvajes, que gozan del beneficio de estar sometidos a nuestra Gran Cultura Occidental (...). El inculto ha de recibir los beneficios de nuestra *cultura*; es él quien ha de cambiar para convertirse en uno de nosotros”.<sup>14</sup>

Con el concepto de aculturación se introducían implícitamente valoraciones morales, normativas y evaluativas, que viciaban desde su raíz la comprensión científica del fenómeno. Si bien la definición de Redfield tendía a neutralizar la carga valorativa, no es menos cierto que limitaba el contacto permanente que tenía lugar entre dos culturas que habitaban en un mismo espacio geográfico, a cambios que se operaban en una o en ambas, sin que de ellas surgiese una entidad cualitativamente distinta. Como ha señalado recientemente Edward M. Spicer en el artículo sobre aculturación que redactase para la *Enciclopedia Internacional de Ciencias Sociales*, dirigida por Seligman, la definición de Redfield “hizo época, o quizás, mejor dicho, marcó una época, ya que estableció un esquema conceptual”.

La orientación etnocéntrica prevaleciente en amplios círculos de las ciencias sociales norteamericanas, no ha permitido una revisión del concepto básico de aculturación que la informada desde 1936. Las ediciones de la *Encyclopaedia of the Social Sciences*, dirigida por Edwin R. A. Seligman y Alvin Johnson, de 1944 y 1957, seguían repitiendo el concepto de aculturación acuñado en 1936, e ignoraban la categoría de transculturación. Un nuevo esfuerzo sistematizador de las ciencias sociales norteamericanas, que tuvo como resultado la publicación de *The International Encyclopaedia of the Social Sciences* (1968), dirigida por Edward Sills, admitió la hegemonía indisputada del término elaborado por Redfield, y desconoció el concepto creado por Ortiz y suscrito por Malinowski. A pesar del pronóstico anunciado por los editores de la nueva enciclopedia de reconocer los principales aportes internacionales al desarrollo de la antropología y trascender el carácter anglocéntrico de la obra dirigida por Seligman, entre las seiscientas biografías de autores no aparecen los nombres de los fundadores de los estudios afroamericanos Nina Rodríguez y Fernando Ortiz. Al margen de los esfuerzos de sistematización conceptual que han representado las enciclopedias de ciencias sociales publicadas en los Estados Unidos, la obra de Fernando Ortiz disfrutó del reconocimiento de la comunidad científica norteamericana y europea. Etnólogos y científicos sociales de tanto prestigio como Alfred Métraux, Roger Bastide, Bronislaw Malinowski, Melville Herskovitz, Alfonso Reyes, Jean Price Mars y Juan Comas rindieron homenaje a la obra monumental del sabio cubano. En 1954 la Universidad de Columbia le otorgó a Fernando Ortiz el título de *Doctor Honoris Causa*, con motivo del bicentenario de esa institución.

### **La continuidad**

Las palabras con que Rubén Martínez Villena valoró el aporte fundacional de Ortiz a la cultura y a la ciencia social en Cuba constituyen la esencia de las consideraciones que se hacen en su patria en torno a su destacada labor:

Mañana, cuando triunfen los buenos (“los buenos son los que ganan a la larga”), cuando se aclare el horizonte lóbrego y se aviente el polvo de los ídolos falsos; cuando rueden al olvido piadoso los hombres que usaron máscaras intelectual o patriótica —y eran por dentro lodo y serrín— la figura de Fernando Ortiz, con toda la solidez de su talento y su carácter quedará en pie sobre los viejos escombros, y será escogida por la juventud reconstructora para servir como uno de los pilares sobre los que se asiente la Nueva República.<sup>15</sup>

Fernando Ortiz no fue el único intelectual prominente de su generación que vinculó su destino al de su patria a raíz del triunfo de la Revolución Cubana en 1959. El historiador Ramiro Guerra, una de las más relevantes personalidades del pensamiento liberal cubano optó también por permanecer en su patria. Una de las características de la categoría de los “grandes intelectuales”, que definiera Antonio Gramsci, parece ser la de expresar la continuidad de su pensamiento en épocas distintas. En ese sentido hombres tan representativos como Ortiz y Guerra vendrían a evidenciar un esfuerzo intelectual encaminado a preservar la continuidad cultural y científica cubana.

*Revolución y Cultura*, no. 5-1995 pp 9-15

### **NOTAS**

<sup>1</sup> Mintz, Sidney Wifred: “La obra etnomusicológica de Fernando Ortiz”, en: *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, Vol. LXXI, No. 2, julio-diciembre 1956, pp. 282-284.

<sup>2</sup> Ortiz, Fernando: *Órbita de Fernando Ortiz*. Selección y prólogo de Julio Le Riverend, ed. Colección Órbita, La Habana, 1973, p. 325.

<sup>3</sup> Levi-Strauss, Claude: *Antropología estructural*, edit. Ciencias Sociales, La Habana, 1976, pp. 3-4.

<sup>4</sup> Ortiz, Fernando. *Los negros brujos*, edit. América, Madrid, 1906, p. 57.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>6</sup> Ortiz, Fernando: “Los negros curros”, en *Ensayos Etnográficos*, Selección de Miguel Barnet y Ángel L. Fernández, edit. Ciencias Sociales, La Habana, 1984, pp. 79-163.

<sup>7</sup> Ortiz, Fernando: “Los cabildos Afro-cubanos”, en *Revista Bimestre Cubana*, Vol. XVI, enero-febrero de 1921.

<sup>8</sup> Ortiz, Fernando: “La religión en la poesía mulata”, en *Estudios Afrocubanos*, La Habana, Vol. I, No. 1, 1937, pp. 15-62.

<sup>9</sup> Ortiz, Fernando: “Lydia Cabrera. Cuentos Negros de Cuba. Libros y Revistas”, en *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, Vol. XLV, No. 3, mayo-junio 1940, pp. 474-477.

<sup>10</sup> Ortiz, Fernando: *El engaño de las razas*, edit. Ciencias Sociales, La Habana, 1975.

<sup>11</sup> Ortiz, Fernando: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, edit. Letras Cubanas, La Habana, 1981.

<sup>12</sup> Herskovits, Melville J.: *Acculturation: The Study of Culture Contact*, Ed. Smith, Gloucester, Massachussets, 1938. Véase también *A Dictionary of the Social Sciences*, ed. UNESCO, London, 1964.

<sup>13</sup> Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Introducción de Bronislaw Malinowski, edit. Jesús Montero, La Habana, 1940, p. 142.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. XVI.

<sup>15</sup> Ortiz, Fernando: *Órbita de Fernando Ortiz*. Selección y prólogo de Julio Le Riverend, ed. Colección Órbita, La Habana, 1973, p. 322.





## La Fornés en persona

Mayra A. Martínez

*Pocos personajes son más populares que una vedette. Eso sucede con Rosita Fornés. Todos, en nuestro país, saben de ella. Y, en ese conocimiento, hay diversos matices. En un lado están los que la sumergen en una infinita marea de elogios, defendiéndola de las críticas, con la vehemencia de mosqueteros en la salvaguarda del honor de su reina. En el extremo opuesto, se hallan sus detractores, compendios de los mayores denuestos, que lupa en mano, cual émulos de Sherlock Holmes, intentan recorrer, palmo a palmo, su epidermis, en una revisión acuciosa del talento, al parecer localizado en sus poros. En el medio, estamos los demás. Quienes no la medimos con un metro de perfección, ni escudriñamos afanosos la frescura de su piel. Quienes la vemos desmitificada, no como una leyenda pretérita, sino como una figura escénica viva, que igual a tantas cosas, unas veces nos gusta y otras no. Quienes discrepamos, tal vez, al oírla en algo de su repertorio, y luego aplaudimos, sin lugar a dudas, su magnífica actuación en La permuta.*





No dudamos que, para algunos, su modo de pensar y su carácter sean aún los de una diva fabricada en laboratorio. Quizá, a la misma Fornés le moleste que toque estas cuestiones. Incapaz de un desplante, diría con una sonrisa: “son gajes del oficio”. Pero, si usted conversa con ella, no en un enfrentamiento periodístico, sino en la calle, en cualquier sitio donde la podemos encontrar, como a cualquier persona, comprenderá que esos criterios son infundados. Acaso se deban a lo extendido de un concepto equívoco de lo que es una vedette, término desvirtuado en su exigencia durante tanto tiempo. Quien esté convencido que vedette es, en realidad, esa cosa fácil y manida, ya no deseará admirar la innata versatilidad y la búsqueda peculiar de nuevos medios expresivos, que hace a los creadores de ese tipo, en todo el mundo y a través de la historia de las artes escénicas, crecerse en cada ocasión, ser otros y los mismos. Ya en su relación con el público, Rosita es un buen ejemplo para quienes, aún jóvenes, se dejan envanecer por los triunfos, pues no pierde el sentido de la cordialidad y la sencillez. No obstante, si usted opina lo contrario, me disculpa. Sucede que la Fornés que yo conozco es, por suerte, una mujer con los pies en la tierra. Por supuesto, en la tierra cubana.

Convertida en una expectativa teatral, casi adolescente, sus primeros años discurren envueltos en una afición enorme por el género operático. Había heredado de su abuelo materno una abundante discoteca. Y sus juegos infantiles consistían en cantar esas composiciones, hasta aprenderlas de memoria. Su familia, amante del buen arte, consideraba como un estigma ser artista. No cabían las confusiones en ese aspecto. Por eso, cuando la pequeña solicitaba estudiar música o danza, le contestaban: “¿para qué?, si no vas a ser artista”. A los diez años, marcha a España, cuna de sus antecesores. Allí asimila las sonoridades populares y se inclina por la ya clásica zarzuela. Además, hacen amistad con Emilio Grenet, quien la informa de la canciónística y de los ritmos cubanos. Al estallar la Guerra Civil Española, regresan a Cuba en el último barco que zarpa de la península. Y, recién cumplidos los quince, tras largo convencimiento a sus padres, se presenta en la Corte Suprema del Arte donde, con el primer premio, le ofrecen un contrato para la radio por cinco pesos semanales. Poco después, hace la damita joven en una película nacional titulada Una aventura peligrosa y participa en anuncios comerciales, al tiempo que recibe lecciones de canto, técnica danzaria y actuación. Había decidido ser artista, contra todos los augurios. Muy pronto, integra una compañía de zarzuelas que revitalizó la manifestación y se mantuvo en cartelera durante tres años, de teatro en teatro. Al finalizar esa intensa temporada, con una treintena de obras protagonizadas, recibe propuestas para hacer comedias y teatro dramático. Responde que sí, con más osadía que seguridad.

Sin arribar a los veinte, filma en México el largometraje nombrado El deseo. Le llueven las proposiciones. Sin embargo, su padre, aún opuesto a su dedicación artística, la convence de que vuelva a Cuba. Contaba casi un lustro en la escena, pero su familia mantenía el ojo vigilante del comienzo. Ni pensar en dejarla ir sola a los ensayos. Mucho menos, enseñar las piernas en un bataclán. ¿Qué valoración haría de ella, más tarde, su futuro esposo? Un buen día, para sorpresa de todos, aparece en La Habana un empresario argentino. Buscaba a Rosita Fornés para que encabezara una compañía de revistas internacionales, formada por mexicanos, cubanos y argentinos. Ella sería la vedette. “¿Vedette? ¿Sabe usted lo que propone?” —exclamaron confusos en su casa. “Sí, vedette que es un

*poco todo lo que ella hace, actuar, cantar, bailar...”, respondió el visitante. Por las dudas, el padre volvió a acompañarla al vecino país. Pero, esta vez, en las marquesinas de los más gustados teatros aztecas, brilló con letras grandes un nombre: Rosita Fornés. Y no retornaría a Cuba, definitivamente, hasta 1959.*

### **El hilo de la historia**

*¿Qué significaba, para ti, ser una vedette?*

Para mí, como para tantos, la *vedette* era una mujer que exhibía su cuerpo, cantando y bailando, en escenarios ligeros. En Latinoamérica la palabra se había abaratado, y se nombraba vedette a quienes no

lo eran, a comerciantes del arte. Estas ideas partían de un desconocimiento de lo que significaba en francés vedette, “máxima atracción”. Y puede serlo igual un hombre que una mujer, como un grupoailable o musical. Pero, en casi todos los países de habla hispana, la *vedette* era la primera figura de una compañía de revistas musicales e, incluso, de cabarets. Y mi padre no quería que me vulgarizara. Le temía a ese camino...

*Peyorativamente, ¿era considerada una posición artística menor...?*

No lo niego, en aquellos momentos sentí que había descendido artísticamente por seguir una línea con la cual, por supuesto, ganaba el dinero suficiente para vivir de mi trabajo. Y luego, gané mucho. Ten una idea, empecé con ciento cincuenta pesos mexicanos diarios, cuando valían bastante, y al poco tiempo, me pagaban tres mil por función.

*Eras, en verdad, una artista bien cotizada...*

Sí; sin embargo, seguía pensando que hacía un arte inferior. Sobre todo, de acuerdo con mis ambiciones, con lo inculcado culturalmente por mi familia y por lo dicho por la prensa durante los años iniciales de mi trabajo, donde auguraban una carrera dramática seria y prometedora.

*De este modo, ¿qué nos queda?, ¿reprocharte, a estas alturas, aquel desvío?, ¿suponer que no tuviste capacidad de sacrificio para enfrentar la situación?*

Tal vez. Pero, ser actriz seria era casi un pasatiempo emotivo, salvo raras excepciones, o si tenías detrás un buen respaldo económico. Y yo tenía que ganar dinero. No te lo digo ahora en tono justificativo. Fue así. El arte era mi trabajo. Ya lo amaba. Y no es que me preocupara demasiado obtener más o menos retribución por él. Sencillamente luchaba por vivir de él. Además, siempre envié parte de mis entradas a mis padres. Incluso cuando no lo necesitaban y no lo



querían aceptar. Era mi deber. Y ellos, pensando en mi futuro, me obligaron a abrir una cuenta bancaria en Cuba para que no derrochara tanto. Porque uno no sabía cuándo iba a tener éxito. Era otra situación, ¿no?

*¿Y no pesaba una carga de prejuicios en esa desvalorización?*

En cierta medida. Ahora lo analizo, sin tantos prejuicios, y creo que no estaba en tan triste posición. Aparte de que compartía escena con figuras muy valiosas. Prevalían dos cosas: haberme acostumbrado a un ritmo de vida más desahogado, y el temor a perder la popularidad, pues la revista musical llegaba a capas más amplias, mientras el teatro estaba dirigido a una élite. El pueblo no tenía acceso, ni costumbre de disfrutar lo mejor del arte. Y eso que el mexicano es muy aficionado, pero lo de ellos estaba en las carpas, en los escenarios populares. Allí triunfaron la mayoría de los cómicos famosos, como *Tin Tan*, *Palillo*, *Cantinflas* o *Medel*. Con ellos compartí muchas actuaciones en el Tívoli, teatro que estrené, y en otros lugares.

*En esos comienzos de vedette, ¿tuviste algún modelo a seguir?*

No. No imité a nadie, ni tenía en quien apoyarme. Por lo menos, en aquel instante, no conocía a otras figuras de ese tipo. Del cine admiraba a Judy Garland, como ahora admiro a Barbra Streissand, ejemplos de versatilidad. Tomé referencias de diferentes artistas y apreciaba mucho lo hecho por algunas con quienes trabajé bastante, entre ellas Libertad Lamarque. Era una actriz y cantante estupenda que me estimulaba, pues me hacía sentir su admiración, al señalar que yo tenía a mi favor una serie de condiciones escénicas muy diversas. Imagínate que hasta hice bailes acrobáticos...

*Rosita, cuéntame del Tívoli. He leído historias sobre los espectáculos de variedades en México y se dice que mantenían un ritmo laboral agobiante.*

Yo estoy acostumbrada a trabajar, desde muy joven, a una velocidad increíble. Allí, era la cosa comercial, una vorágine. Y sacrificabas, a veces, la calidad. No todo salía espléndido y yo considero que hice no pocos montajes malos en mi vida.

*Pero, ¿nunca recesaban?*

Sí, cuando acababa la temporada. El resto, casi todo el año, trabajábamos de lunes a domingo. Hasta el sábado llegábamos a la una de la tarde para ensayar. Comíamos allí y, luego, hacíamos la primera función a las siete y, la segunda, a las diez. Los domingos no ensayábamos, pero teníamos matinée a las cuatro, más las otras funciones. ¡Vivías en el teatro! Mira, a veces, decía “tengo ganas de divertirme, de trasnochar”, pero eso implicaba que al siguiente día me sentía cansada o amanecía ronca, y como iba en detrimento de mi trabajo, que era lo más importante, al final sacrificaba la diversión. Mirando hacia atrás, en verdad no tuve una adolescencia, ni una juventud como los demás. Disfruté de la fama y de mi trabajo, pero a cambio de olvidar bastante mi vida personal. En la actualidad, mis amigos me reprochan que no salgo, ni aprovecho mis ratos libres, pero es que ya me quedé con ese hábito.

*De todos modos, esos años se revirtieron en un entrenamiento y en un rigor al abordar la creación, que te caracteriza...*

Sí, no me quejo... Esa etapa me ayudó a adquirir una gran confianza en mí, mantenerme siempre inconforme. Te digo: una cosa que me enorgullece es que todo lo logrado hasta la fecha fue gracias a mi trabajo, porque nunca tuve “padrinos”, ni me casé con algún empresario rico para levantar mi carrera.

*A propósito, muchos piensan que Medel, tu primer esposo, era sumamente rico e*



*influyente en el sector artístico mexicano...*

Sobre eso hay tantas ideas exageradas. Hasta se ha hablado de una cuantiosa herencia y ni siquiera está muerto. Medel tenía un sólido prestigio como actor y era uno de los empresarios del Tivoli, donde fungía como cómico principal. Cuando lo conozco, por suerte, ya había alcanzado mi propio éxito. Además, el Tivoli disfrutaba de buena popularidad, pero no era el único teatro de México. Y, cada cual, tanto Medel como yo, luchamos mucho para sustentar nuestros aplausos.

*Volviendo al tema de la vedette, ¿hasta dónde influyó la belleza física en tu consolidación dentro del género?*

Por supuesto, una vedette no podía carecer de atractivos físicos. Debía tener carisma. Y los empresarios explotaban esa faceta, que fuera una mujer hermosa. Yo trataba de ser una verdadera *vedette*, más integral, más completa escénicamente. Pero la prensa empezó pronto a llamar la atención hacia mi versatilidad y, al mismo tiempo, exaltaban a voces mi belleza. Decían que mi cuerpo era maravilloso. Nunca me lo creí. Yo no he sido bonita, ni lo llegué a ser jamás. Cuando niña era muy graciosa, pero tuve una etapa, al espigar, que me volví francamente fea. Al arribar a los dieciocho o diecinueve años, me convertí en una mujer atractiva, en conjunto. Analizándome, llegué a la conclusión de que, en la escena, sí era teatral y mejoraba mucho. No así en el cine, ni en la televisión, con posterioridad. Supongo que, además, llamando la atención pues respondía a un gusto establecido de torso y cintura estrechos y caderas anchas.

*Por cierto, ¿recuerdas lo que plantea Alberto Dallal en su libro El dancing mexicano, de que la vedette se convirtió, de hecho, en un símbolo ideal para el hombre de clase media en el México de los cincuenta?, una especie de mujer-mito, rodeada de un montón de historias sensacionales...*

Cuestión que me traía ciertas contradicciones. Mi vanidad femenina, no lo niego, se halagaba. Me gustaba sentir esa admiración. ¡La fama es terrible! Por otro lado, en mi fuero interno, perseguía otra cosa. Quería demostrar, como *vedette*, una capacidad histriónica amplia y por eso, siempre insertaba fragmentos de dramas, de piezas líricas, lo cual me obligaba no solo a cantar y bailar los números de moda. Pienso que conseguí mi propósito. Así, me titularon la “Novia de México” y su primera *vedette*, durante cinco años seguidos y los dos últimos, antes de mi breve vuelta a Cuba en 1952, me premiaron como la primera *vedette* de América.

### **La otra punta del hilo**

*¿Dónde estabas cuando triunfó la Revolución?*

En España, con un contrato por cinco años. Rápidamente, lo cancelé todo y regresé. A partir de ahí fue cuando me acerqué de verdad al pueblo cubano. Hasta esa fecha, mi trayectoria se había desenvuelto, básicamente, en el exterior. Decidí, entonces, no moverme de Cuba. Hice solo dos viajes en esos momentos, a Puerto Rico y a México, y volví muy disgustada, viendo cómo pretendían manipularme, como si fuera a cegarme por el brillo del dinero. Noté enseguida cómo intentaban alejarme del proceso revolucionario, y me ofrecían contratos muy tentadores. Vuelvo a viajar, más tarde, cuando el Consejo Nacional de Cultura me envía a mi primera gira por los países socialistas.

*¿Detrás de esa pronta adhesión, no estaría latente el deseo y la confianza de encontrar otra dimensión artística?*



Mira, eso me recuerda que en 1959, en un estudio de televisión exclamé: “ahora, por primera vez, sé que voy a sentirme segura”. No obstante, algunos no creían demasiado que fuera a adecuarme a un sueldo delimitado y a romper con un modo de vivir al que estaba acostumbrada. Pero yo palpaba una garantía nueva para el artista. Una garantía moral, ¿comprendes?

*Me interesaría que, en una especie de introspección, valoraras los factores positivos y los negativos de tu actividad como vedette, con todo lo tergiversado del nombre, ya a partir de 1959.*

Desde el punto de vista positivo, hay un aspecto esencial. Cuando pisé un escenario en mi adolescencia, mi mayor anhelo era ganarme el cariño de mi pueblo. Pienso que lo logré y dentro de la Revolución. Además, lo logré sintiéndome muy cubana. Porque dondequiera que actué, antes y después, siempre lo hice como cubana.

*Lo negativo...?*

Yo soy bastante receptiva, cuando quiero serlo. Eso me ha golpeado mucho, porque aun en medio de mis mayores éxitos, he sabido las partes negativas que me han estado golpeando constantemente. He enfrentado opiniones encasilladas ante mi trabajo y, no lo niego, no adopté las posiciones adecuadas cuando me fue imposible convencer con todo mi esfuerzo. Al final, creo que mi inconformidad siempre se ha rebelado, incluso contra mí misma.

*¿Esa inconformidad, por ejemplo, te llevó a suspender Cita con Rosita?*

Creo que sí. Desde hacía mucho, me preocupaba que el programa se volviera rutinario, que no tuviera sentido. Y eso que conté con la ayuda de directores como Joaquín M. Condal, quien trató de sacar el mayor partido al espacio, pero eran pocas las posibilidades y mucho el apremio con que se sacaba el programa. Dos años atrás, hice una proposición para variarlo, aunque no fuera semanal, pero que presentara guiones más elaborados, un nuevo repertorio. Porque lo que sacaba era casi todo de archivo, al no poder grabar a un ritmo lógico y que yo pudiera abandonar un poco mi papel de Rosita Fornés para encarar un personaje representado, invitando, además, a figuras de todos los



sectores artísticos. Al ver que luego de tanto tiempo no obtenía la respuesta esperada del ICRT, cuando me llamaron a filmar *La permuta*, propuse suspender el programa, hasta que se decidieran los cambios.

*Sé que estás en los ensayos finales de Confesión en el barrio chino, la obra escrita para ti por Nicolás Dorr. A propósito, me gustaría saber dos cosas, ¿qué opinas de tu personaje en esa pieza y si tus reiteradas incursiones en el teatro dan la medida de una elección definitiva en este sentido?*

El personaje de *Confesión...* es una mujer que está de regreso de una vivencia muy azarosa y dramática. Pasa por todos los estados anímicos, y pienso que Nicolás me ha dado una prueba de alarde histriónico. Tiene unos diálogos muy fuertes y transita por lo cínico, lo sarcástico, incluso lo cómico, hasta entrar a un clímax profundamente trágico. Es un personaje difícil. Sobre lo otro que me preguntas te respondo que desde hace tiempo quiero desviar mi trabajo sobre todo hacia la actuación y olvidarme de la *vedette* que ya no corresponde a este período de mi vida. Pero he continuado, complaciendo al público que me lo pide. *¿Consideras, entonces, que ya no eres una vedette?*

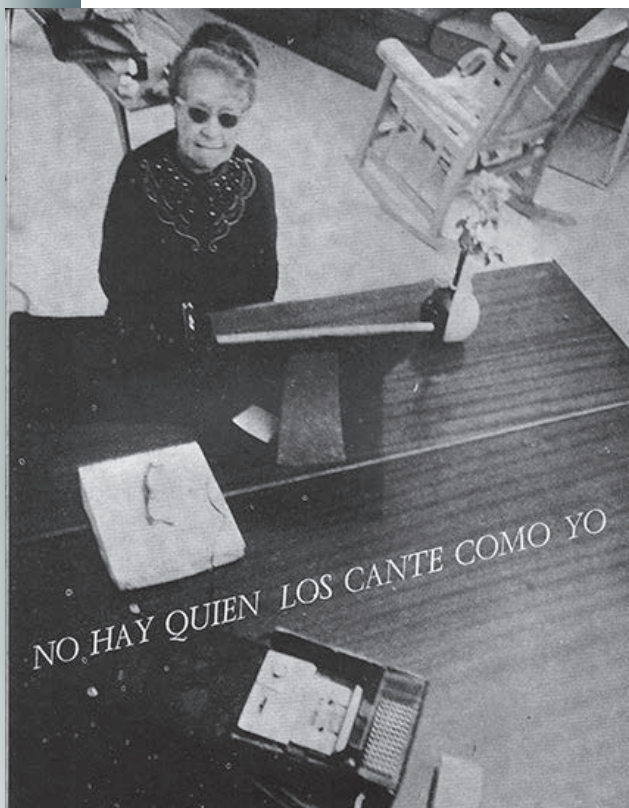
Mira, esa pregunta... es un poco difícil de contestar. Creo que una *vedette*, a mi edad, ya no debe llamarse así. Pero, Josephine Baker murió a los sesenta y nueve años reconocida aun como la primera *vedette* de Francia. Y a nadie se le ocurrió cuestionarla. Será un problema de mentalidad social frente a las edades. Por otra parte, tampoco me preocupa demasiado decir: “sí, yo sigo siendo una *vedette*”. No tengo tantos deseos de salir en un bataclán, ni de enseñar las piernas. Tampoco lo considero físicamente imposible, por suerte. No obstante, sé que algunas personas, obsesionadas por los años exclamarán: “pero, mira a esta mujer, no le dará vergüenza”. Creo, también, que ya nunca me podré quitar ese calificativo de *vedette*, pues me lo gané con mi esfuerzo. Y por último, hay una verdad, como siempre disfruté tanto todas las facetas de mi trabajo, que me ha hecho vivir y mantener la juventud de mi espíritu, mientras haga arte, estaré feliz. No me importan los calificativos.

*Revolución y Cultura*, no. 3 de 1984: 2-7.

## No hay quien los cante como yo. [Entrevista a María Cervantes]

Ángel Rivero / Fotos: Gory

*Es la voz y el acompañamiento de una joven mujer de noventa años: María Cervantes. Nace el 30 de noviembre de 1885. Sus profesores fueron, primero, su padre, Ignacio Cervantes, aunque no por mucho tiempo, solo cuatro años; después, una discípula de él: Enriqueta García. Más tarde, Gonzalo Núñez, pianista puertorriqueño muy amigo de su padre, también se empeñó en darle clases. Siempre ha cultivado la música popular cubana y fue la primera en acompañarse a la vez que interpretaba canciones de su padre, autores cubanos y las de su propia inspiración —“Tus miradas”, “Tus manos blancas”, “Cómo te quiero”, “Talismán”, “Juventud que te fuiste” y “Mi bandera” —.*



Se puede decir que cuando pude levantar las manitas para coger el piano empecé a querer tocarlo, bailaba, cantaba y mi papá me acompañaba con el mismo ritmo que tengo hoy. Eso es lo gracioso, tan chiquitica yo llevaba el compás de todas las piezas. Papá me hizo entonces una dancita, yo la bailaba y cantaba; desde que el público descubrió el cuento, no puedo dejarla de poner en ningún programa, se llama “La camagüeyana” y es muy graciosa, muy cubana. Antes de dedicarme a la profesión, cantaba donde quiera, en la casa de todas mis amistades... hasta que un día uno de los empresarios, que tenía el circuito de todos los teatros, me dijo: “¡No señor! tú tienes que empezar a cantar para tu pueblo, tú no te puedes quedar así; además, eso es en memoria de tu padre”. Y no he dejado de hacerlo desde entonces.

No quiero retirarme, hubo una época en que lo pretendí y me alegro de no haberlo hecho, yo creo que llego a los noventa por la música, le aseguro que si no tuviera la música, ya estaría muerta, ¡porque la música es mi vida!

Desde que despunté, todo lo que oía enseguida lo cogía en el piano, así hasta que me dediqué;

pero lo que pasa siempre: después que ya había estudiado, mi título —¡vaya, que había llegado!—, me casé y me desvié un poquito.

Papá siempre me decía: si tú vas a estudiar para ser pianista concertista tienes que salir del país, es decir, dar conciertos por fuera —realmente en Cuba no se podía vivir de la música—, pero si no lo vas a hacer pues toca para darte el gusto.

*¿Que cuándo actué como profesional?*

La primera de todas mis actuaciones como profesional fue en el teatro Cam-poamor, eso fue en 1930, porque en el 29 hice un concierto en aquel célebre



cine Encanto, que estaba en Neptuno, fue el 29 de diciembre de 1929, pero era para irme después a los Estados Unidos, ya contratada por la compañía de discos de la Columbia, donde grabé muchísimos discos. Aunque realmente mi primer debut en el teatro como si hubiera sido una cantante de verdad —me acuerdo que canté el “Dúo de los patos” con el hijo de Rosalía Abreu, parecíamos un par de artistas de verdad— fue en el 1900 en el teatro Tacón, actual García Lorca, pero como profesional fue en el teatro Campoamor como le dije, en el año 30. Desde entonces estoy cantando y seguiré cantando, porque sigo diciendo —y quiero que el destino me complazca— quiero morirme, sentada en la butaca del piano como se murió Alicia Rico, como quería ella, en el Martí. ¡Aunque eso va de largo! ¡Eso ni pensarlo!

*María Cervantes ha estudiado profundamente la música clásica, pero ha cultivado siempre la música popular cubana.*

Cuando me casé, a pesar de lo que me gusta la música seria y lo que la he estudiado, viendo que no iba a salir afuera a tocar, me dije: “¡me dedico a la cosa popular!”. Porque me siento cubanísima y la música cubana me atrae tanto, al extremo de que el otro día, aquí estábamos oyendo una de las orquestas nuestras ¡y tocaba así tan sabroso! de una manera tan especial, que yo decía “¡la verdad que lo llevo en la sangre! ¡no lo puedo evitar!”. Oigo un tambor, una tumbadora, un bongó y estoy lista, así es que por eso me he dedicado a la música cubana y según dicen todos los que me quieren y les gusta como toco, le doy una cosa especial a la música, tanto es así que resultó una vez con Bola de Nieve, ¡que era algo único en el mundo!, tocaba un piano como pocos, se acompañaba y aunque no tenía voz como yo, pero expresaba de tal manera, que valía eso por todos los timbres de voz que pudiera haber en el mundo, pues se empeñó en aprender “A los frijoles, caballeros”, eso que yo siempre toco al final. Vino —yo lo quería a él muchísimo y él a mí también— un día, por la mañana y me dice: quiero que me enseñes “A los frijoles...”; y le digo “¡cómo no, enseñuida!”. Se aprendió perfectamente la letra y la melodía pero quería aprenderse el acompañamiento mío, dígame “¡pero niño, tú que tienes ese piano único! ¿Pa'qué me vas a aprender el mío?, ¡no hombre, no! ¡Tiene que ser el tuyo!”. Yo no le encuentro, se lo aseguro, nada de particular. Será como lo hago yo —claro, cuando uno hace una cosa así, le parece sencilla—, pero a él le pareció tan difícil que nunca lo cogió, no lo llegó a aprender nunca ¿sabe? Así es que mi manera esa de tocar y de darle al piano es lo que le gusta a la gente, a eso me dediqué, por eso dejé la música seria.

Por cierto, que antenoche estuve en el Amadeo Roldán para oír en la Sinfónica, el *Scherzo caprichoso* de mi padre, ¡qué es una belleza! ¡una belleza! Estuve allí y me acordé muchísimo de papá, porque papá era cubanísimo también. Las danzas de él lo dicen y en realidad, parece mentira, en la época de él, desgraciadamente la música clásica, había un grupo pequeño al que le gustaba, al extremo que una vez vino aquí una gran pianista de Caracas, Teresa Carrillo, muy amiga de papá desde jovencita —en París se conocieron, estuvieron reunidos mucho tiempo— y en el primer concierto no había más que quince personas en el teatro... ¡papá estaba indignado! Pero ahora me quedo asombrada. El otro día en el Amadeo Roldán —y así me imagino que sea todos los domingos—, el teatro estaba ¡lleno, lleno!

*La hija de Ignacio Cervantes, uno de los músicos más grandes que ha dado Cuba, nos habla de su padre*



Le voy a decir, cuando papá nació fue hijo único; nunca tuvo hermanos. Desde chiquito se le vio esa cosa especial por la música, donde quiera que oía algo de música se encantaba. Todos los Cervantes anteriores —mi abuelo, mi bisabuelo, eran abogados— ellos querían que papá también lo fuera. Mi abuelo dijo “¡No, señor! Él será lo que quiera ser”. Y efectivamente, empezó a estudiar piano, desde chiquito lo puso mi abuelo, que era un gran diletante, pues aunque no estudió música, tocaba el piano. Le enseñó a mi padre hasta que lo llevó donde estaba el gran profesor de papá, y yo creo que de casi La Habana entera, Nicolás Ruiz Espadero, que le preguntó a mi abuelo “¿y a este niño quién lo enseñó hasta aquí?” Él respondió: “yo”.

Papá tenía una guitarrita, un tiplecito de tres cuerdas nada más y él la afinaba a los tres años, ¡a esa edad se acompañaba! A los cinco, su padre lo sentó al piano, porque él ya se volvía loco tocando y le enseñó. Cuando ya lo soltó mi abuelo, papá tendría unos siete u ocho años y se lo llevó, como le dije, a Nicolás Ruiz Espadero, lo preparó, al extremo que cuando mi padre llegó a París para ingresar en el Conservatorio Imperial, los profesores que tuvo, que eran Alkan y Marmontel, le preguntaron a mi abuelo “¿y usted para qué trae este joven aquí?”. Mi abuelo les respondió —después de que lo examinaron— “bueno, para que siga aprendiendo”. Para que mi padre pudiera ingresar en el conservatorio, mi abuelo tuvo que aumentarle dos años, porque tenía diecinueve años y el Conservatorio no admitía a nadie sino a los veintiuno.

*Yo me conozco la vida de papá.*

Los éxitos de papá fueron desde el primer momento. En el conservatorio se presentó a un concurso, eran veintiún aspirantes, le dieron a él y a todos los muchachos el mismo concierto que se iba a interpretar era el *Concierto no. 5 para piano y orquesta*, de Herz. A papá se le ocurre un día, hablando con sus condiscípulos, que le gustaría haberle hecho al concierto un final con más lucimiento; se lo dicen a Alkan y Marmontel y ellos le dijeron “nosotros no podemos dar permiso, así es que tienen que ir ustedes al maestro Herz —pues estaba vivo— y si él se lo permite, magnífico”.

Papá iba a la cabeza del grupo de muchachos y le pidieron a Herz si los dejaba hacer un final a la obra, dice papá —papá me decía todos los cuentos a mí, yo me conozco la vida de papá, todo lo de él desde chiquito— que cuando se aparecieron todos allá, cada muchacho cogió su papel de pentagrama y se pusieron a hacer sus finales. Llegaron al conservatorio a dar la clase, los profesores siempre le decían “Ignacio, ¿dónde está su final?, ¿cómo no lo trae para que lo corrijamos?” Y él les decía “Maestro, es que siempre se me olvida”. El caso fue



que nunca les llevó lo que iba a tocar. ¡Mira, dice que aquello fue una cosa tan grande! A él le tocó el número once entre los veintiún muchachos aspirantes, entre ellos estaba un sobrino de Marmontel, era el tercer año que se presentaba y si no se llevaba el primer premio lo expulsaban del conservatorio. Cuando llega el momento de concursar, primero fue el sobrino de Marmontel.

En el público no solamente había grandes artistas, sino diletantes que entendían del asunto, entre ellos estaba Anselmo López, que tenía la casa de música aquí más vieja —papá editó ahí todas sus danzas y sus cosas—, estaba un tío de papá que se llamaba Serafín Ramírez, crítico musical y tocaba el violoncello maravillosamente bien. Había cubanos que verdaderamente presenciaron el éxito de papá.

Cuando salió Marmontel, lo aplaudieron pero no fue nada del otro mundo, mas cuando le tocó a papá, coge su final —no se lo había dicho a los profesores ni nada, ¡de atrevido que era él!— se puso a tocar y dicen que aquello fue de tal naturaleza que las señoras le tiraban los pañuelos, los hombres sus sombreros, empiezan a aplaudir y como seguían aplaudiendo él sale otra vez, como si fuera un teatro y dice que cuando ya salió otra vez para saludar, el ujier que estaba allí lo cogió por el faldón de la levita y le dijo: “¡No, no! Aquí no se puede salir a saludar, esto no es un teatro”.

Le dieron el primer premio al muchacho este, si no lo expulsaban, pero después dijeron “se ha creado un premio especial para *monsieur* Ignacio Cervantes de La Habana”. ¡Así que tiene más mérito todavía!

En París se codeó con todo lo más grande en música que había allí, fue íntimo amigo de Rossini, el autor de *El barbero de Sevilla*.

En una ocasión estaba estudiando precisamente el *Concierto no. 5...* de Herz para el concurso, siente que tocan a la puerta, va él mismo y se encuentra ante Liszt. Cuenta papá que cuando lo vio le dijo “¡Maestro!”. Y él le preguntó “¿quién tocaba aquí el *Concierto no. 5* de Herz?”. —Yo, maestro. —¿Me permites entrar y sentarme para oírte? ¡El gran Liszt, Franz Liszt! Lo que le ha pasado a papá, yo creo que le ha sucedido a muy pocos cubanos.

*Su labor como revolucionario*

Resulta que papá estaba dando conciertos en la época aquella brava del setentipico.

Empieza a dar conciertos aquí para mandar el dinero a la insurrección, a sus hermanos cubanos. En ese momento estaba de capitán general Balmaseda, un español, como todos los que estaban aquí, apretando al cubano. Lo manda a buscar y le dice “te mando a buscar prescindiendo de mi jerarquía y prescindiendo de mi mando, como amigo, porque sé que estás *chequeao*, para que te vayas de aquí, si no, vas a pasar un mal rato”. Papá le contestó muy amablemente: “General, le agradezco mucho su atención y quiero decirle que me voy al país más cercano de Cuba para seguir haciendo lo que estoy haciendo aquí...” Se fue a Estados Unidos, estaba nacido solamente mi hermano Ignacio, el mayor, tenía un año y medio —estaba recién casado mi papá—. Se fueron para New York y allí estuvo tres años tocando y mandando el importe para la insurrección. También papá fue amigo de Martí, conoció a Martí, quien lo admiraba muchísimo.

Cuando nos fuimos a México en el 95, allí papá siguió dando conciertos y haciendo lo mismo, me acuerdo que él decía —creo que se lo dijo a Martí— tengo orgullo de tres cosas: la primera, haber nacido en Cuba, la segunda, haber co-

nocido a Martí y la tercera, la tercera... no me acuerdo. Pero eran las tres cosas de que él tenía orgullo.

#### *Su obra*

Primeramente, las célebres danzas cubanas de papá, de las cuales compuso ciento y pico, pero como él decía que las hacía para entretenerse, no le daba valor ninguno, y son verdaderas joyas porque hasta grandes pianistas europeos las ponen en sus conciertos, en realidad son maravillosas, ¡únicas! y no volverá a haber otras iguales. Así que primeramente sus danzas, después mazurcas, zarzuelas, una ópera, *Maledetto*, valeses... ¡en fin, tanta música que tenía! Hubo una época en que la música de papá la tenía el maestro Roig y ahora justamente la tiene el Museo de la Música, dirigido por Antonieta Henríquez.

#### *Su última actuación*

Papá se pasaba la noche entera escribiendo, mi madre le decía: “¡Hijo, te vas a enfermar!”. Él tenía esta frase: “lo que se duerme se deja de vivir”. Así se conformaba con dormir dos horas, porque lo demás había que vivirlo, ¡él era especial!

En 1901 lo mandaron como delegado de la música a Charleston, al sur de Estados Unidos, donde había una exposición preciosa y teníamos un quiosco donde se exhibía ron cubano, chocolate, tabaco de Cuba. No se me olvidará, me acuerdo que tocó un concierto de Glück que a mí me encanta y tuvo un éxito extraordinario. Ya papá se venía sintiendo mal.

En el 1903 o 1904, cuando llegamos aquí a La Habana, dio otro concierto en el teatro hoy García Lorca, pero la última vez que él tocó el piano no fue en público, fue en casa, porque perdió sus facultades. Un día estaban haciéndole unas curas —¡tenía tantos médicos a su alrededor!— para ver si reaccionaba, pues

hacía meses que ni intentaba, ni recordaba que tocaba el piano, se levanta del sillón y me agarra por el brazo y empieza a pasear por la casa ... Al llegar a la sala —él me decía a mí *Chan-chín*— “¡Ay, *Chan-chín*, mira mi piano! ¿qué tiempo hace que yo no toco el piano?” —Papá, la verdad es que tenemos muchas ganas de oírte—. —¿Quieres que toque algo? Usted puede creer —¡Ah, de haber tenido un bicho de estos! [se refiere a la grabadora]— que se sienta papá en el piano y en ese momento se le ocurre una idea que era una belleza, ¡una melodía preciosa! Mientras que estaba tocando las lágrimas caían sobre el teclado. Cuando acaba me dice “¿te gustó m’hija?”. Digo “¡Ay, papá, si yo nunca había oído esa pieza! ¡Qué cosa más linda! ¿Cómo tú no me la habías tocado antes?”. “¿Quieres que te la repita?”, me dijo. La repitió exactamente igual, pero entonces hizo así... no tocó más. El murió en el 1905.

*¡90 años! Y su frescura juvenil no ha pasado*  
Desde que nací soy rumbera. ¡Soy rumbera desde que nací!, pues sabe que tengo un compromiso en el parque Lenin; porque allá en la Peña,





figúrate, no pueden entrar máquinas ni nada. Ya en el Lenin —es una cosa que me llaman para todo— y tengo allí compañeras mías de la primera época, una se llama Lidia y está al frente de la galería Amelia Peláez, esa niña es muy amiga mía y se vuelven locos por llevarme para allá. Volviendo a lo de la Peña, allí no se puede llevar ningún pia-no, porque todo aquello de allí son pedruscos, allí está Teresita Fernández, que es muy amiga mía también... ¡Pues yo tengo que tocar en la Peña! He tocado en todas partes en el Lenin, lo único que me falta y me van a llevar ahora es a la balsa, en lo demás he estado en todo. El otro día le digo a Teresita “no te perdono que no me hayas traído la tumbadora para hoy, porque me he comprometido a tocar aquí con la tumbadora”.

Porque yo, llegado el momento, toco hasta en un cajón. “Espérate —dijo Teresita— mi guitarra está un poco rota por el fondo, pero te la voy a dar así boca abajo”. Y si vieras los dos boleros que canté acompañándome, ¡aquello se cayó! porque había público ¡Pero deben llevarme la tumbadora!

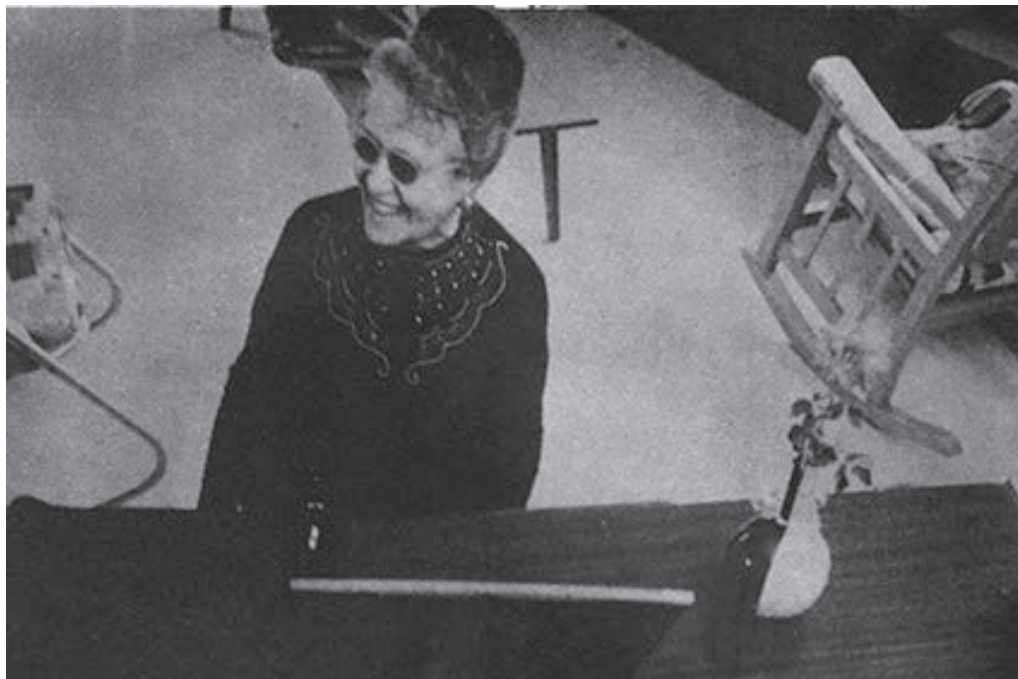
*Su vida está llena de anécdotas y de ellas nos habla María*

Resulta que yo padecía mucho de apendicitis, papá quiso llevarme a Estados Unidos para que me operaran y antes dio un concierto en el teatro García Lorca, antiguo Tacón, que quedó lindísimo. En aquella época ya teníamos la intervención norteamericana, eso fue en el 1901, estaba aquí fungiendo de principal... ¿cómo se llamaba... el americano este...? ¡Ahora no me puedo acordar del nombre! Él estaba en la función. Ese día canté muchísimo —yo era un pipiolo, tenía entonces unos trece años, canté muchas cosas y entre ellas un punto cubano que acaba diciendo “Cuba para los cubanos”—. Recuerdo que me dirigí al grillé donde estaba el americano y se lo dije personalmente. Era un americano muy importante, algo así como el tal Mr. Magoon, pero no me puedo acordar del nombre... ¡ya! era el general Wood.

Un día en Las Ruinas, estaba haciendo un concierto de envergadura, estaban embajadores... Frank Emilio y yo preparamos un concierto serio, canciones bonitas, nada de choteo. Me pongo a tocar mi programa y cuando termino; al levantarme del piano, de una mesa unos señores me gritan “¡No, no, tú no te puedes levantar del piano! ¡Tienes que cantar “¡A los frijoles!” Y después de esa preparación tan seria que había hecho, acabo por meterle “¡A los frijoles!” , ¡no me perdonan que no los toque!

Me acuerdo que la primera vez que reaparezco en el Palacio de Bellas Artes; estaba Sindo Garay en primera fila y apenas salgo y empiezo a tocar, comienza él a gritarme desde la luneta “¡Cervantes! ¡estos Cervantes son especiales!”. ¡Me dio una mano de gritos! Él mismo me enseñó muchas canciones suyas, hay una guarachita que tengo que poner en movimiento ahora, porque a la gente le gusta mucho y la había abandonado un poquito, se llama “Corazón de cera”. Es la cosa más mona del mundo. Ahora, Sindo era único. ¡Ahí sí es verdad que se acabó! Un hombre que no conocía una nota, y que ese hombre armonizara tan bien en esa guitarra. Por eso decía papá que la armonía nace con uno y es verdad. ¡Usted puede creer que no puedo oír una disonancia...! Puede ser que esté equivocada y que soy tan de atrás, tan vieja. No obstante, las cosas modernas me gustan, aunque hay algunas que tienen cierta disonancia que no va con mi oído. Hay algunas cosas modernas muy bonitas, no se puede decir que no, entonces me pasa eso, ¡me choca aquí en el oído!

*Por una serie de motivos muy personales la autora de “Tus manos blancas” y “Fusión de almas” recuerda cómo las compuso.*



Me pasó una vez en Baracoa, Oriente, me voy para allá con mi marido, cuando llego le digo “¡Ay, si no tenemos pianos aquí! ¿Qué me hago sin piano? Dícele él “Aquí hay una familia de apellido Laffite, que tiene uno muy bueno”.

Pero antes de eso, el día que llegamos por la noche sentimos unas guitarras, a medianoche ¡unas guitarras!, ¡unas guitarras!, ¡unas canciones!, ¡unos hombres cantando con unas guitarras! Me despierto y le digo a mi marido “¡Oye, oye! Eso parece que está aquí, en la puerta de la calle de nosotros”. Nos levantamos; ¡eran diez hombres a caballo con diez guitarras dándome una serenata! Se habían enterado de que era la hija de Ignacio Cervantes y que tocaba también y cantaba. Les abrimos la puerta, los hicimos entrar y nos amaneció tocando, yo en la mesa y ellos con las guitarras.

Al día siguiente pregunté a mi marido “¿no vamos a hacer la visita de nuestra llegada a la familia Laffite? Porque tienen piano y yo quiero ir allá”. Apenas llego le digo a la señora “¡Ay!, usted me va a perdonar, la verdad, pero yo quisiera que usted me dejara tocar el piano, porque yo estoy como los hombres cuando dejan de fumar —en aquella época en el 1910, las mujeres no fumaban— y están desesperados por volver a coger un cigarro, así estoy yo con el piano”. Ella me contestó “¡Señora, si estábamos locos porque usted viniera para que se sentara en el piano y nos tocara!”. Y ahí fue donde hice “Tus manos blancas.” Yo tenía un álbum de postales con las firmas de los hombres más famosos de Cuba y había en la primera parte una hoja que estaba en blanco. Mi padre siempre me decía, te voy a hacer unas noticas ahí, porque parece mentira que sea el único que no te ponga nada en el álbum. Empezó a componer una melodía muy bonita —ya estaba bastante enfermo—, pero cuando llegaba al final de la primera parte se quedaba así y había veces que se violentaba, pues —¡usted puede creer!— siguió enfermo, se agravó y murió... la melodía quedó inconclusa. Después, la primera vez que me volví a sentar al piano para seguir estudiando me acordé de eso. Recuerdo que me senté y lo primero que surgió fue la melodía que él me empezó. Yo de oír como él la machacaba tanto, se me quedó y hasta en re menor, en el tono y todo.

Apenas llego a donde él llegaba, al final, para coger la segunda parte, así sin titubear, me viene la segunda parte y hago la introducción, la completo y nadie dice que no está hecha sino por la misma persona. Entonces, oyéndome el cuento que yo le estoy haciendo a usted, el poeta Juan B. Ubago me dijo

“María, ¿y eso no tiene nombre? ¿Usted me permite ponérselo?” —Con mucho gusto. Y la tituló “Fusión de almas”. Ese tema es mi entrada cuando yo toco el piano en escena.

*¿Por qué sigo actuando?*

—Quise retirarme porque francamente, quería que el público me recordara siempre sin espejuelos y sin canas, como era yo allí. Ahí tenía cuarentaidós años. Estuve cinco años sin salir fuera, estaba ya retirada y se me aparece un muchacho que yo quiero mucho. Yo estaba en una finca, en la casa de una cuñada mía, escondida, allí no había ni teléfono. Pues ese día viene ese muchacho y me dice “Tía María, vengo a buscarte”. Digo “¿Qué?” “Tú tienes que ir porque mis compañeros de estudio en la Escuela de Cuadros son jóvenes hechos y derechos, hombres y mujeres, pero les he hablado tanto de tu cubanidad y de cómo tú interpretas las cosas, de cómo tú cantas las cosas cubanas, que están locos por oírte, ¡tú no me puedes decir que no!”. Me conquista para eso, ahora verás; pero lo que me hicieron fue una trampa, me conquistó para eso. Aquello estaba que no se cabía de gente allá adentro, además de la gente afuera, al extremo que había venido de Matanzas Mario Argenter, a oírme y yo no sabía que estaba Urfé, la cuestión es que el concierto o lo que iba a hacer allí era de un par de horas, porque los muchachos tenían que estudiar antes de acostarse; pues la cosa resultó en que se acabó a las dos de la mañana y ni los muchachos estudiaron, ni nada de ese negocio. Acabamos tocando las danzas a cuatro manos y fue algo fantástico.

Cuando se acaba la cosa, Urfé me agarra por los hombros, me dice “Negrita, Negrita ¡ahora de aquí para Bellas Artes!”. Digo “No, m’hijito, ¡no! Ya me retiré y no quiero que el público me conozca en otra forma, ya he cantado bastante”. Dice “¡de ninguna manera! El Consejo Nacional de Cultura le pide a usted que vuelva a salir porque se debe a su público y además a la memoria de su padre, ¡tie-ne que seguir!” Y de ahí me dio un sermón y me conquistaron.

Ahora se lo agradezco enormemente, ¡porque estoy viva por la música!

Actualmente trabajo por el Centro Nacional de Contrataciones Artísticas del CNC. Estoy en constante movimiento, me dejaron descansar porque estuve un poquito enferma.

Urfé me llama y me dice “¡Óyeme, Negrita, tú no me hagas exceso de trabajo porque sabes que te tenemos aquí como una reliquia!” Pero es que algunas veces me llaman de alguna parte y yo no puedo decir que no, porque, al contrario, tengo que agradecer que me llamen, porque eso quiere decir que les gusta lo que hago. Con muchísimo gusto voy a donde me llaman, y él se pone bravo, me dice que no me exceda demasiado, como dice mi doctora del corazón, “usted es muy peligrosa”. Yo le digo “pero, ¿cómo usted me dice que yo soy peligrosa?”. —“Sí, porque usted se sienta al piano y se olvida de la edad que tiene”. Y es verdad, ¡Ay, a mí me amaneca en un piano! Usted tenga la seguridad de que no tengo ni hambre, ni sed, ni fatiga, ni sueño, ¡nada, nada! Eso es la verdad, borrachera de música ¡yo padezco de borrachera de música!

*Autora, intérprete y una excelente profesora*

Estoy orgullosa de tener un discípulo que me ha respondido muy bien, se llama Alberto Joya, es graduado de la Escuela Nacional de Arte en el año 73. Trabaja en el provincial Habana del CNC como pianista acompañante y solista. Joya es un gran pianista. Yo le estoy enseñando todas mis danzas y todas las cosas de papá, le he explicado los motivos de cada una de sus inspiraciones,



por qué se le ocurría a papá, que casi nadie sabe eso, porque nadie me lo ha preguntado, él lo ha aprendido todo perfectamente.

Ahora hace un tiempo que no hago giras al interior y quiero que me vuelvan a mandar a Santiago de Cuba, otra vez para Cienfuegos, a todos esos lugares, pero ya le digo, le aseguro que me siento admirablemente bien, ¡muy bien!

*De sus planes futuros*

Mis planes futuros, el deseo enorme de que me manden para un lugar que quiero conocer antes de morirme, pero tendría que ser en verano, porque si no la viejita esta deja los huesos allá, ¡es a la Unión Soviética, a Moscú! Yo les aseguro que no me iba a pasar nada, nadita, e iba a llamar la atención que una mujer de noventa años como yo, fuera a llevarles la música cubana. ¡Muchacho, sería un fenómeno allí!

*Revolución y Cultura*, no. 43 de 1976: 46-54.



## Reina del mar

Graziella Pogolotti

El barco era blanquísimo, impoluto, como si no lo hubieran tocado las aguas turbias de tantos puertos, desde su partida, allá por Valparaíso. Antes de arribar aquí y recostarse cómodamente al muelle, en un descanso, antes de emprender el gran salto a través del Atlántico, había recorrido, con magros grupos de pasajeros, la costa pacífica de la América del Sur, atravesó el canal de Panamá hasta llegar a la Habana y se disponían a preparar, como en tiempos de las flotas, el paso hacia la otra orilla.

Rodeada de amigos, yo demoraba el cruce de la pasarela. Del otro lado, los pasajeros se agrupaban en el puente. Entre ellos, reconocí a Violeta Casal, la actriz que en el Teatro Universitario había encarnado a Medea. Recordaba su imagen desgarradora sobre el piso pulido del pórtico de la Facultad de ciencias. Su grito lacerante clamaba por sus hijos, por su abandono, por todo el dolor acumulado en el mundo. La voz era su recurso expresivo fundamental, la misma, inconfundible, que anunciaría, años más tarde, las emisiones de Radio Rebelde desde la Sierra Maestra.

Era otra vez un comienzo de septiembre, como aquel otro, tanto tiempo atrás, en que había iniciado el largo y penoso recorrido hacia las tierras del nuevo mundo, perdida entre tantos que como nosotros huían de los desastres de la guerra. Esta vez compartiría la apacible aventura con un grupo heterogéneo de latinoamericanos, alguno de ellos aferrado a su poncho tradicional, impulsados por el afán de completar su formación en Europa. Entre tantos atuendos diversos, se destacaba el sacerdote, vasco, republicano y amigo de Hemingway por más señas, superviviente de otra guerra, la española, conversador en la travesía y mareado en tierra, expectante por el encuentro con los suyos, que habría de efectuarse en algún sitio de la frontera francesa, impedido como lo estaba, por condena que todavía pesaba sobre él, de regresar a su país.

Para mí había llegado el momento de saldar cuentas con el pasado, de anular el fantasma de los recuerdos, de redefinir el paisaje de mi propia existencia, de poner las cosas en su lugar y de completar un aprendizaje no solo libresco. De asumir, a plena conciencia, el sentido de mi vida. El mar, otra vez, me dejó suspendida en el mágico espacio del no tiempo durante doce días. En línea recta, el buque iba cortando las olas y levantaba una espuma blanquísima. Pero el horizonte permanecía inmóvil, en el mismo sitio. Las horas transcurrían apacibles, marcadas por la precisión cronométrica de las comidas. El libro abierto descansaba, inútil, mientras la mirada y el pensamiento se perdían en la nada. Como suele suceder también en los largos viajes en tren, los compañeros de ocasión se abrían a la confianza, validos de una intimidad provisional, rota definitivamente cuando llegáramos al punto de destino.

Bajamos con prisa en Hamilton, islas Bermudas, impacientes por tocar tierra. El no tiempo parecía habernos conducido al no lugar. Lejos de la bulla habanera —tan caribeña—, las calles de trazado rectilíneo se mantenían vacías, mientras un policía negro —con uniforme blanco y *Bermuda shorts*— dirigía, en coreografía silenciosa, el tránsito inexistente. La aldea fantasmal era la trastienda de otra vida, ficticia y a la vez tangible, en las lujosas playas turísticas. Europa se desgarraba entre un pasado moribundo y un porvenir que apenas apuntaba. Antes de llegar al destino —el mío era un puertecillo cercano a La

Rochelle—, el barco se detuvo en España donde quedarían buena parte de la marinería y de los pasajeros.

Para los restantes, era la oportunidad de hacer un breve recorrido por Galicia. Entre la riente Coruña y Vigo, tendríamos la oportunidad de pasar por Pontevedra y por Santiago de Compostela. Abatida entre la llovizna y la soledad, la primera me pareció una estampa congelada en los tiempos de los costumbristas decimonónicos. Unas pocas mujeres enlutadas, cubiertas las cabezas y con rostros pétreos entraban en los escasos negocios, quizás abandonadas,

como doña Rosita la soltera, por emigrantes que marcharon a América con promesas de pronto regreso. Ya no había peregrinos en Santiago y todavía no llegaba la época de las avalanchas turísticas. Suplantado por la eternidad, el presente parecía haber dejado de existir. Más allá del fin de los mundos, atravesé la plaza desierta y me enfrenté a la imaginaria del pórtico...

París había recuperado sus luces. Me sumergí en el barrio de siempre, en las cercanías de la iglesita de Alesia. Como toda gran ciudad, París es una suma de aldeas.

El otoño había precipitado su aparición. Pero el calendario de los hombres no se ajustaba al espíritu voluble de las estaciones. El frío y la humedad se imponían en los apartamentos todavía privados de calefacción. Pero me gustaba regresar, a la anochecida con mi baguete caliente bajo el brazo, recién salida del horno, después de saludar ceremoniosamente a la vendedora de periódicos y pasar en días de asueto por el mercado, andar entre las tarimas abarrotadas donde las vendedoras llamaban a gritos a los clientes mientras cortaban con hilos de alambre y precisión matemática trozos de mantequilla venida de

Normandía, de Dinamarca, de Holanda. Disfrutaba la cadencia y el colorido de una lengua viva, que no era la de los actores de la Comédie Française, ni la de los profesores de la Sorbona, ni tampoco la de Prévert en las canciones populares. Las voces rajadas y las manos enrojecidas por el frío llegaban desde el fondo de los siglos. Eran las de Vilon y de Rabelais.

Y, sin embargo, algo había cambiado. Como en los días de Zola, la multitud se abalanzaba cada domingo sobre los grandes bulevares. Eran familias ente-





ras, bien apretujadas bajo el frío y la llovizna, alegres cuando el sol asomaba tímidamente en el anuncio de la primavera. Pero el disfrute del tiempo libre no tendría que esperar la hora de la jubilación, limitado a un apacible día de pesca a orillas del Sena, tal y como sucedía con los pescadores de Maupassant. El triunfo de las izquierdas, emergentes en la posguerra, favoreció amplias conquistas en el ámbito de la seguridad social y el descanso retribuido. Libre de preocupaciones por la edad del retiro, mi vendedora de periódicos soñaba durante el año entero con vacaciones al sol. El disfrute del tiempo libre se asociaba a una mejor calidad de vida. En autostop, en modestos vehículos con tiendas de campaña, en trenes repletos, las multitudes se desplazaban dentro y fuera del país, aunque Julio, el viejo conserje, permaneciera agazapado en su tugurio, siempre vigilante tras los cristales de su pecera, sin haber visto nunca el perfil de la Torre Eiffel.

Todavía entonces, en vísperas del catorce de julio, las masas invadían calles y plazas. Con acompañamiento de acordeón, todos bailaban el tradicional vals *musette*. Se rompían las fronteras establecidas por la reserva habitual en un breve paréntesis donde desaparecían los convencionalismos sociales en un desbordante gesto liberador de la alegría popular. Pero la vieja bohemia había muerto. En una crónica de los años cincuenta aludía yo a un triste fin de año en Montparnasse. La zona emblemática de la vanguardia de entreguerras, le carrefour Vauvin, junto a la estatua de Balzac por Rodin, evocado por el Sigfrido de Giraudoux, el escenario de un arte militantemente transgresor, con sus celebérrimos cafés, Le Dôme, La Coupole, dormitaba en el aburrimiento y la soledad, visitado tan solo por unas pocas familias de burgueses provincianos. El auge de Saint Germain-des Près y su moda existencialista habían sido efímeros. Una masa abigarrada de estudiantes, negros y mestizos de los territorios coloniales, rubios representantes de los Estados Unidos y de los países nórdicos, latinoamericanos de las islas, de las costas y de las cordilleras, invadían el Boulevard Saint Michel a la salida de las clases. Se detenían ante las vitrinas de las librerías. Repasaban un periódico vespertino, casi siempre *Le Monde*, orientado hacia el mundo de las finanzas y al de los intelectuales. Ensimismados, conscientes de la transitoriedad del presente, construían proyectos de futuro para sus tierras distantes. Muy pronto estallaría la violencia latente. No tardaría mucho yo en ver en esas mismas calles, la represión policiaca desatada contra todo el que tuviera pinta de argelino.

El mundo que había aprendido a conocer a través de los libros se estaba agrietando sin que me percatara de ello, oculta su realidad bajo una pátina cada vez más reluciente. Los perfiles retadores de la modernidad se mellaban, acogidos por las grandes galerías de arte de la orilla derecha y por las casas editoriales que dominaban el mercado. En la Europa empobrecida, hambrienta de dólares —el mercado negro del billete verde, llamado paralelo, se toleraba—, el viejo continente no alcanzaba todavía la etapa del despilfarro y del confort. En los días invernales, los litros de leche y las barras de mantequilla se acomodaban cuidadosamente al aire libre, sobre el pretil de ventanas y balcones. El refrigerador era el artículo de lujo. Los italianos inventaban la Vespa, suerte de motocicleta flexible y ligera, medio de transporte más barato que el automóvil, más seguro que el metro, en tiempos de huelgas frecuentes. Procedente de otro mundo, acostumbrada a la pacotilla supuestamente práctica distribuida por la cadena Woolworth, me asombraban las duras condiciones del trabajo cotidiana-

no, el de las mujeres echadas a cuatro pies sobre el piso mientras enceraban la madera brillante. El buen vivir se sustentaba en un ritual de la cotidianeidad, en el placer de elaborar un buen menú, tan cuidadosamente articulado como un poema sinfónico, donde el vino —de marca o procedente de un tonel anónimo— contrapunteaba con las carnes y los quesos.

Las interminables escaleras con peldaños desiguales, polvorientos y de madera gastada, conducían a las mansardas de la Sorbona. Allí procuraba yo poner en orden el decursar de una historia literaria que había ido conociendo a pedazos, encajar las piezas sueltas de un complicado rompecabezas. Era un ordenamiento provisional, sin dudas, pero necesario. Apenas mediado el siglo, se proyectaban, como sombras agigantadas, los nombres de autores nacidos alrededor de 1870. A partir de la renovación simbolista, Valéry, Proust, Claudel y Gide abrían caminos divergentes, todos ellos portadores de una reacción antipositivista. Desde distintas perspectivas, reivindicaban la búsqueda de valores absolutos, resistentes a cualquier tentativa de relativización. Valéry apelaba a la más rigurosa racionalidad, mientras Gide asumía la posición de profeta y predicador para postular la plena liberación del yo de todas las ataduras impuestas. Claudel rescataba la catolicidad quebrantada por la tradición iluminista. Proust convertía la memoria en instrumento para la salvaguarda de una visión totalizadora, más allá de los fragmentos deshilachados por el paso del tiempo. Para todos ellos, distanciados de la herencia dieciochesca, el Arte, escrito con mayúscula suplantaba a la filosofía en la empeñosa búsqueda de la verdad, y el ejercicio de la escritura exigía una entrega tan absorbente como un sacerdocio.

“*Nathanaél, jette mon livre et sois toi-même*”, proclamaba Gide al término de *Los alimentos terrestres*. El llamado parece haber sido escuchado. A la vuelta de otro siglo, su obra yace en el olvido. En el ambiente de posguerra, la resonancia de los predicadores empezaba a periclitar, aunque nuevas voces parecieran dominar la escena y lo hicieran desde un compromiso con la historia, inscritos en el debate cotidiano de la plaza pública. Los libros se armaban, con frecuencia creciente, a partir de los trabajos publicados en la prensa. Lo permanente se articulaba a lo coyuntural. El pensamiento se alimentaba de la acción concreta. La existencia precedía a la esencia. La sacralización de la literatura cedía paso a una voluntad participativa, a una inmersión en el presente de la que se derivaba toda posibilidad de trascendencia, en la que los intelectuales desafiaban el riesgo de ensuciarse las manos.

En medio de esa realidad cambiante, la Universidad seguía privilegiando el tradicional método de explicación de textos. Ese ejercicio de paciente y minucioso desmontaje no me disgustaba, en tanto búsqueda del pulso secreto del escritor. Prefería por ello someter a análisis páginas donde la aparente tersura o la expresión ríspida y descuidada disimularan el trabajo de un orfebre sutil o un lenguaje cercano al periodismo, inspirado por el deseo de alcanzar una comunicación inmediata con el destinatario.

El llamado al comprometimiento me tocaba de cerca. Tenía entonces conciencia clara —la sigo teniendo— de que mi vida, mis angustias personales y, aun lo que suele llamarse destino, habían sido modeladas en gran parte por las circunstancias de la historia. Ella había fracturado mi infancia y dominaba mis preocupaciones del momento. En un país que se había hecho definitivamente el mío, el golpe de estado de marzo de 1952 había frustrado mis expectativas

cuando estaba a punto de terminar mis estudios universitarios. Siempre fueron escasas las posibilidades en un país desgarrado por diferencias sociales, entre la ostentación y el refinamiento de unos pocos y la infinita miseria de los marginados, en un mundo donde la noción de la mera supervivencia se imponía sobre las frecuentemente renacidas esperanzas de construir un futuro. No quise, entonces, permanecer pasiva, había intentado actuar, integrarme a aquellos que, desde la Universidad, se movilizaban para activar una resistencia al régimen surgido en medio del estupor de las grandes mayorías. Así lo hice, como una más entre tantos. Como un reflejo de mi formación intelectual intenté, con mis amigos cercanos, fundar un periodiquillo, al que dimos el nombre ambicioso de *El Cubano Libre*. Trataba —tratábamos— de romper con una voz, con un gesto, el desconcierto general, de dar continuidad al intento iniciado por las manifestaciones universitarias en las que habíamos participado después del golpe. Quisimos utilizar estructuras del partido ortodoxo. En la práctica, resultaron inexistentes. Sin fuentes de información, sin adecuadas vías de distribución, tuvimos que renunciar después de haber publicado unos pocos números. Había que esperar por otras manos más capaces, más experimentadas en el terreno político. Antes de la ruptura del curso institucional de la vida del país, yo había ganado por concurso una beca del gobierno francés. Disponía de un tiempo limitado para completar mi aprendizaje. Consciente de que mi destino estaba en otra parte, convencida de haber echado raíces en la isla, debía aprovechar al máximo el breve paréntesis que las circunstancias me habían otorgado. Mi vida, otra vez, se entrecruzaba con la historia.

Entreguerras había sido un tiempo marcado por el signo de la renovación, por la afirmación de una rebeldía desafiante, Ahora, París se desperezaba lentamente. Las editoriales producían textos de buena factura, con predominio del pensamiento crítico en lo literario y en las ciencias sociales. Con inmediatez sin precedentes, las galerías de mayor rango y clientela de élite acogían las obras novedosas, incluidas aquellas de autores emergentes en Nueva York. Grandes exposiciones retrospectivas, a veces con diseño espectacular, convocaban a anchos sectores de un público respetuoso e ingenuo.

Solo el teatro arrojaba algunas sombras inquietantes sobre una sociedad orientada hacia la búsqueda del bienestar, mientras la guerra proseguía, allá lejos, en Viet Nam, continuaría luego en el norte de África, y los heridos seguirían llegando silenciosamente al hospital Val de Grace, en las cercanías del barrio latino. En el inmenso escenario del Chaillot, en las pequeñas salas de fiesta de las alcaldías, en el espacio abierto de Avignon, Jean Vilar acudía al colorido y a la carga energética de sus actores para llamar a los jóvenes, a una generación acallada, a la asunción del papel protagónico que les correspondía. Jean-Louis Barrault subrayaba de manera crispante, en *El jardín de los cerezos*, de Chejov, la tensión dolorosa de un tiempo detenido entre la impotencia y las aspiraciones al cambio. Lejos de los circuitos habituales, en una pequeña sala desnuda, con extrema precariedad de recursos, el hombre solitario esperaba inútilmente a Godot. En otro tiempo frágil como una mari-posa tentada por la luz, Fedra enfrentaba el designio de los dioses. Ahora, los dioses, si existen, no envían señales. Suprimida toda noción de trascendencia, toda referencia a un mundo concreto, ante un escenario vacío, en tiempo y lugar no determinados. la vida transcurre como un mero estar, en espera de lo desconocido. En la inacción, el antiguo debate con el destino ha cesado y la palabra ha perdido brillo y sen-



tido. Y, sin embargo, ese radical testimonio de la soledad y la incomunicación encontraba resonancias profundas en los espectadores, para quienes esa imagen desesperada adquiriría una configuración concreta en el aquí y el ahora, en las angustias y las experiencias particulares de cada uno.

París seguía siendo la ciudad a la que acudían tantos peregrinos del saber. Con un pedazo de pan en la cartera, yo pasaba largas horas en la Biblioteca Santa Genoveva, al costado del Panteón. Llegaba bien temprano para asegurar un asiento en la gran sala de lectura. A veces, me detenía a la entrada a repasar las

largas listas de los nombres escritos en letras doradas de los caídos en la guerra, en los campos de concentración. Aunque la guerra no había cesado —no cesaría nunca— en otros lugares del planeta, yo esperaba que esa barbarie descomunal no volvería a repetirse. En verdad, el tiempo no había sido abolido. Aterida de frío y humedad, yo contemplaba los árboles desnudos del jardín de Luxemburgo y me llagaba el inconfundible olor de las castañas asadas. Algún día, sorprendentemente, llegaría la primavera, todo se llenaría de brotes verdes, los caminantes apresurados se saludarían alegres y los obreros marcharían a su trabajo silbando una canción de moda. Yo me dispondría entonces a arreglar cuentas con mi pasado. Como en aquella noche lejana, cuando en Polonia sonaban los tambores de guerra, los trenes viajaban repletos. Procedentes del más recóndito sur italiano, los emigrantes estacionarios ganaban en Francia los centavos necesarios para contribuir al sustento de sus familias radicadas en el infértil suelo descrito por Carlo Levi en *Cristo se detuvo en Eboli*, Sentada sobre mi maleta en un pasillo de un vagón de tercera del París-Roma, yo disfrutaba la noche en vela de conversación con esos hombres acostumbrados a los trabajos más rudos. Compartíamos la misma botella de

tinto y los panecillos con salami y queso. Yo iba revelando poco a poco el misterio de mi origen, mientras me contaban historias cotidianas de mujeres e hijos. Como sucedía también con aquellos dotados de instrucción universitaria, Cuba era para ellos un nombre desconocido, un lugar perdido en algún sitio del universo. La mención de América, en cambio, despertaba el brillo de los ojos. Era la imagen rutilante de la leyenda dorada, la tentación que, durante siglos, impulsó a millones de hombres a quemar las naves en el riesgoso cruce del Atlántico.



Ligera de equipaje, bien temprano en la mañana, desembarcaba en Porta Nueva. Allí me esperaba mi tía, blanquísima la cabeza, algo empañados de lágrimas los ojos azules. Recorriamos la breve distancia que nos separaba del Corso, ahora llamado Stati Uniti. Me acogía el sencillo bienestar del apartamento, el sabor de la comida italiana, las pastas confeccionadas a fuerza de rodillo en la casa, las cebollas rellenas, la polenta piamontesa. Había recuperado plenamente el dominio del francés, pero una resistencia interna, irracional, me impedía mostrar los residuos del italiano —mi lengua tanto tiempo atrás—, tan rocallosa e imperfecta ahora. Esa incapacidad revelaba que irrecuperable, hundido en un boquete sin fondo, el pasado subsistía tan solo como fragmentos de una memoria deshilachada. En un diálogo bilingüe, tratábamos de reconstruir lo acontecido, de tender puentes sobre el vacío. Volví a Giaveno en el trencito de siempre. Encontré las mismas calles pedregosas, las casas de sólidos muros, la sala estrecha compartida con la oficina donde el recaudador de impuestos recibía a sus clientes, Pero la guerra había dejado huellas profundas. Mis compañeros de juego ya no estaban. Algunos cayeron combatiendo en el maquis. Michele, después de haber tomado las armas en la resistencia, abandonó sus estudios de seminarista para sumarse al espíritu de los nuevos tiempos. Se hizo ingeniero y ahora trabaja en el emporio FIAT. Solo las mujeres, condenadas a la soltería, permanecían al cuidado del hogar, confinadas al reducido espacio que separaba la casa de la iglesia. Hecho el recuento, la conversación languidecía. Nuestras experiencias de vida diferentes habían moldeado formas de pensar, intereses y aspiraciones que poco tenían ya en común. Paradójicamente, desde mi isla lejana se me había ido abriendo un ancho horizonte que no reconocía fronteras de tiempo y espacio.

Mientras escribo estas líneas, escucho el jazz en las manos de Chucho Valdés. Casi medio siglo ha transcurrido. A comienzos de un milenio, las orgullosas torres gemelas se han derrumbado, el mundo se estremece. En cincuenta años, los acontecimientos de la historia se han precipitado. Quise entonces encontrarme, reconocirme en el descubrimiento de las claves del universo que me rodeaba. Algunas, invisibles entonces, se fueron revelando mucho más tarde. Viví intensamente los días fríos y húmedos del invierno, así como el alegre despertar de la primavera. Estaba preparando el viaje de regreso cuando irrumpió, brutal, la noticia del asesinato de mi prima Babette en La Habana. Nuevamente, mis planes inmediatos se derrumbaban.

*Revolución y Cultura*, no. 5-6 de 2001: 78-81

## Che y Garibaldi

Daniel Chavarría

En enero de 1959, la prensa mundial divulgó la huida de Fulgencio Batista y el triunfo del doctor Fidel Castro al frente de sus barbudos. Más allá de la simpatía que inspira todo derrocamiento de tiranos, yo no me hice muchas ilusiones. Desde el siglo pasado, demasiados doctores de palabra fácil y munificas promesas habían traicionado las esperanzas populares de nuestro continente.

No me imaginaba que Cuba, esa islita sensual, jugadora de *baseball*, cuna del chachachá y del mambo, donde hasta los hombres bailaban quebrando las caderas y meneando el culo, fuera escenario de una revolución en serio. Además, casi nada sabía de Fidel Castro hasta ese momento. Los únicos personajes cubanos conocidos en el Cono Sur de América eran: José Martí (sobre todo como poeta); José Raúl Capablanca, el Trío Matamoros, Ernesto Lecuona, la rumbera Blanquita Amaro y Kid Chocolate.



Ernesto Lecuona, la rumbera Blanquita Amaro y Kid Chocolate.

Apenas se conocieron los primeros nombres y hechos de la Revolución, entre los tres principales lugartenientes de Fidel (Raúl Castro, Camilo Cienfuegos y el Che) se destacaba la insólita figura del argentino con su leyenda de gran peregrino latinoamericano; personaje tremendista, candidato a inmolarsse en un leprosorio del Perú amazónico; listo para defender en Guatemala al gobierno progresista de Jacobo Arbenz; fotógrafo y cazador de revoluciones en México; expedicionario del yate *Granma*, médico de la guerrilla, Comandante de la Sierra Maestra; y con su toma de Santa Clara, gestor principal del puntillazo militar al tirano.

Yo militaba en el PC uruguayo, bastante dogmático entonces; y desde la perspectiva muy

crítica con que asumimos las noticias difundidas durante aquel mes de enero, el *curriculum* del Che nos confundía un poco. Diseñaba un personaje heroico, en principio muy atractivo; pero con ribetes que podían ser los de un trotskista o de un anarco, a quienes considerábamos agentes de la burguesía y el imperialismo.

Por esos mismos días cayó en mis manos una publicación argentina donde se reproducían los comentarios de un angiólogo sobre el asma del Che, contralada gracias al enorme poder de su voluntad.

Yo había conocido muy cerca los estragos del asma y me preguntaba cómo habría hecho el Che para soportar su constante trashumancia guerrillera en el terreno montañoso de la Sierra Maestra, sometido a la altísima humedad atmosférica imperante. Siempre he pensado que debió valerse de autohipnosis o de alguna perfeccionada técnica para gobernar psíquicamente sus reacciones somáticas.

Por cierto, ya desde las primeras entrevistas a los hombres del Che, cuando la toma de Santa Clara, se divulgó su indiferencia ante el peligro y el esfuer-



zo físico. Había sido siempre el primero en caminar, el último en descansar y comer, y en medio de un ataque de asma, en vez de amilanarse, se llenaba de rabia y les imponía a sus pulmones la tortura adicional de fumarse un habano, tragando el humo.

Sus hombres, muchos de ellos campesinos curtidos, nacidos en las montañas, criados en el sacrificio y las carencias, llegaron a venerarlo como a una fuerza de la naturaleza, como a un ser de otra arcilla, sobrehumano en el esfuerzo y el desprecio a la muerte.

“¡Un Garibaldi!”, me dije yo.

Unas semanas después, gracias al Che, y a que Fidel se mostrara desobediente a Washington y sin pelos en la lengua, como Garibaldi ante el Papa y los austríacos, valoré por primera vez la posibilidad de que en Cuba hubiese ocurrido una revolución verdadera.

Como es sabido, la veneración y la gratitud por Garibaldi y su Legión Italiana fue muy fuerte en el Uruguay del siglo pasado. La ciudad de Montevideo lo recuerda oficialmente con una importante avenida y varios monumentos. También se le recordaba en mi casa cuando yo era niño.

Mi abuela materna era la hija de un personaje de D’Amicis: Archemedo Sciffino, oriundo de Santa Dominica Talao (Calabria). Hacia 1865, a la edad de nueve años, Archemedo fue puesto por su madre a bordo de un velero que zarpaba de Nápoles para América. Lo confiaron a la tutela del capitán. Todo su equipaje era un pequeño hato, donde llevaba una bolsita con nueces, unas manzanas asadas y un enorme desamparo encima, consolado por dos estampitas que besaba durante la travesía y guardó hasta su muerte; una de San Genaro y otra de Giuseppe Garibaldi.

Años después, cuando Archemedo era granjero en el Uruguay y padre de nuevos hijos, mandó pintar un óleo de Garibaldi, al pie del cual siempre ardió una vela y nunca faltaron flores frescas. Mi abuela, la preferida de Archemedo, heredó el cuadro y el compromiso de alumbrarlo.

Durante mi infancia, en las paredes del dormitorio de mi abuela colgaba una galería de retratos familiares. Pero sobre la cabecera de su cama destacaban dos cuadros casi del mismo tamaño, de burilados y resplandecientes marcos: un Cristo comercial, con semblante de escandinavo triste y asexuado, y el Garibaldi de Archemedo, igualmente rubio, pero de una gran apostura viril, con su poncho blanco y su camisa roja.

Además de la única vela que les hacía compartir mi ahorrativa abuela, el rabi de Galilea y el Héroe de Dos Mundos tuvieron que compartir poco después aquel espacio preferencial con el general De Gaulle, por consideración de mi abuela a su segundo esposo, francés de origen. Pero ante aquel Cristo inexpressivo y la no muy notable belleza del Grand Charles, el galán don Giuseppe se robaba la escena.

En esos años, mi afición a Dumas me indujo a leer las *Memorias* de Garibaldi, que se convirtió en uno de mis libros de cabecera, con más aventuras que una novela de caballerías. Y desde esa época memoricé un comentario que mi héroe le oyera al sansimoniano Barrault: “El hombre que, declarándose cosmopolita, ofrece su sangre y su espada a un pueblo que lucha contra la tiranía, más que un soldado, es un héroe”. Si cambiamos “cosmopolita” por el más moderno y politizado término de “internacionalista”, y “espada” por “fusil”, la cita puede figurar al pie de cualquiera de los monumentos cubanos al Che.

Personalmente no conozco otros héroes de renombre mundial que puedan decorarse, como ambos, con tan inusuales hazañas: haber luchado en dos continentes; haber defendido otras causas lejos de la propia patria; haber renunciado intransigentemente a las recompensas materiales; y haberse ganado en los campos de batalla, el corazón de los humildes y una aureola de santidad.

El Che, héroe de Cuba, veterano del Congo, mártir en Bolivia tenía muchas cosas en común con Garibaldi. El parangón es verdaderamente irresistible. Épocas y contextos políticos aparte, la misma solidaridad del Che con los leprosos peruanos, la demostró Garibaldi en Marsella, en 1834. Cuando todos huían de una epidemia de cólera y la ciudad se había quedado casi vacía, él se presentó como enfermero voluntario, para internarse durante semanas en un hospital.

Ambos provocaron en su tiempo un despertar de la conciencia internacionalista. La épica del Che hizo que en muchos países europeos y en casi toda Latinoamérica, surgieran voluntarios para luchar en Nicaragua, Guatemala, El Salvador. Asimismo, de Hungría, Alemania, Inglaterra se ofrecieron voluntarios para combatir en Sicilia al lado de Garibaldi.

Por sus luchas en defensa de la República de Río Grande contra el despotismo de un príncipe portugués que se hiciera coronar emperador del Brasil, Garibaldi recibió una paga modestísima; y al final, unos novillos con que sostener a sus hombres en la retirada hacia el Uruguay. Como defensor de Montevideo arriesgó su vida durante casi siete años. Al frente de su Legión Italiana hizo proezas en defensa de la ciudad sitiada por el tirano bonaerense Juan Manuel de Rosas. Y por sus abnegados servicios, ni él ni sus compatriotas aceptaron las tierras ni otros bienes que les ofreciera el general Rivera. Combatieron por un sueldo de supervivencia, que el gobierno les pagaba en aceite, vino, harina y sal. Garibaldi compartía todo lo suyo con sus legionarios, al punto de que a uno de ellos le regaló su única camisa.

De regreso a Europa, tras inmortalizarse en sus luchas por la unidad e independencia de Italia contra el Papado y el Imperio Austro-Húngaro; tras haber sido el único general victorioso que defendiera la Comuna de París, rechazó las cuantiosas sumas con que Napoleón III pretendiera comprarle su retirada de la escena política; rechazó el título de “Hermano del Rey”, el castillo, el barco y la pensión de general que le ofreciera Vittorio Emmanuele. Ni siquiera el amor a sus hijos le hizo ceder; rechazó la dote que el rey instituyera para Teresa y mandó anular un nombramiento a favor de Menotti. Y en su retiro a Caprera vivió con la modestia y austera contabilidad de un pescador pobre.

Tampoco el Che admitió nunca extras ni refuerzos para su alimentación o alivio personal ni el de su familia. La bastaba con lo que distribuía el Estado por la libreta de racionamiento. Siendo ministro, no utilizaba los vehículos del ministerio para asuntos personales. Su mujer tenía que hacer a pie las compras y diligencias familiares. Sus hijos celebraban los cumpleaños, no con hijitos de ministros, sino con los niños de su misma cuadra, y la misma modesta y descremada torta de cumpleaños que comían todos los niños de Cuba, se repartía a los presentes en porciones milimétricamente iguales.

Tras aterrorizar con su indignación a los que se equivocaran al principio, nadie volvió a osar ofrecerle nada que no estuviera al acceso de todos. Y en carta donde se despide de Fidel y del pueblo cubano, dejó bien claro que para su mujer e hijos no quería privilegios.

Hoy, hasta los más furibundos nematelmintos de Miami, que la emprenden contra todo lo que huele a Revolución, jamás atacan al Che. Comprenden que sería como atacar a San Francisco de Asís que, aunque estuviese loco, lo estaba siempre contra sí mismo y a favor de los demás. He ahí una forma de santidad que siempre convence y gana adeptos.

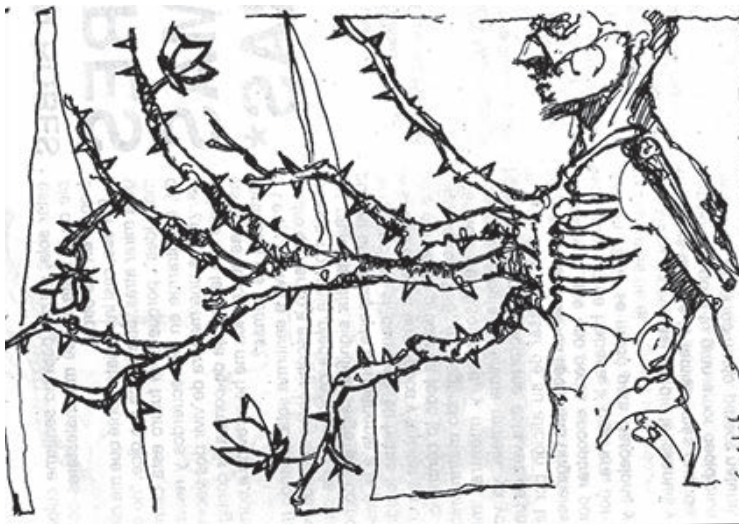
El año pasado, un periodista de *Newsweek* trataba de explicarse la moda juvenil del “Che Chic”, como “pop icon throughout the world”, que ha generado *nightclubs* como “Chez Guevara”, donde “The Simpsons” (el más famoso programa televisivo de cartoons para adultos) situara uno de sus episodios.

La ola de poemas al Che en todos los idiomas; la marea de libros, discos, canciones, artesanías en tela, cuero, metal, plumas, escamas de pescado, relojes “Swatch Revolución”, con su efigie, tampoco fue desconocido para Garibaldi.

La legendaria figura del poncho blanco y la melena rubia circuló en láminas,

estatuillas, broches, botones de chaqueta, pañoletas, cintas para sombreros, platos, tazas, sombrillas, abanicos. Un comerciante francés da cuenta de que, en Nápoles, durante un 19 de marzo (día de San Giuseppe), había vendido doscientas litografías de Francisco II y seis mil de Garibaldi.

El Che inspira hoy una pujante industria de pulóveres con su efigie estampada. La camisa roja de Garibaldi hizo furor como moda femenina hacia 1870.



Los sicilianos lo adoraron de rodillas; las poblaciones lo recibían al son de cánticos sagrados, lo consideraban un enviado de Dios, el elegido, un ser invencible y milagroso. Hablaban de su poncho mágico que, con solo abrirlo, hacía brotar las municiones agotadas o multiplicaba los panes de sus soldados.

Finalmente lo hermanaron con Santa Rosalía en el patronazgo de toda Sicilia.

Froilán González y Adis Cupull, guevarólogos cubanos que durante cuatro años siguieron paso a paso la ruta del Che en Bolivia, autores de numerosas obras, han grabado testimonios de cuarenta milagros atribuidos al Che por los campesinos de Valle Grande. Otros vallegrandinos, no tan interesados en los milagros como en las perspectivas turísticas que podría ofrecer la región con su culto del Che, han pugnado recientemente para que no se llevaran los restos a Cuba. Con ánimo de estimular la resistencia popular, fingieron indignarse porque la comitiva exhumadora cubana no les permitiera ofrecer al santo una misa de cuerpo presente.

Sus verdaderos fieles lo llaman San Ernesto de la Higuera y lo recomiendan como un santo de nuevo tipo, muy accesible y milagroso. Nunca faltan flores y velas en sus rústicos santuarios.

Lamento no haber conocido a mi bisabuelo calabrés, que siempre se las puso a San Giuseppe Garibaldi.

*Revolución y Cultura*, no. 4 de 1998: 21-23.