



A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO

REVOLUCION
CULTURA
Y TURISMO

12

. Un joven «conservador» / 2001

Jaime Sarusky

**. Renée Méndez Capote: Viajar en el siglo
/ 2001**

*Ana Cairo, Graziella Pogolotti, Emilia Gallego
y Luisa Campuzano*

**. Ayer, hoy, siempre, María Teresa Vera
/ 1979**

Jorge Calderón González

Un joven «conservador»

Jaime Sarusky

Estoy convencido de que para Pablo Menéndez su experiencia en el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC fue una verdadera aventura musical y humana. Ingresó allí con apenas diecisiete años, recién salido de la Escuela Nacional de Arte y poco tiempo después de su arribo a Cuba desde los Estados Unidos, su país natal. De algún modo, además de su labor profesional como guitarrista y compositor, paradójicamente, pues era el más joven, se convirtió en el conservador de la extensa obra del Grupo, porque fue uno de los propulsores de muchas de las grabaciones que dan fe de los valiosos aportes que dejó como legado a nuestra música. Ahora rememora esa y otras facetas inéditas o poco conocidas de su participación personal y de la trayectoria de esa institución.

– ¿Cómo se produce tu acercamiento al Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC?

– Fue de una forma bastante inesperada. Yo formé un grupo de rock cuando estudiaba en la Escuela Nacional de Arte. Emiliano Salvador y Leoginaldo Pimentel, dos futuros integrantes del GESI, eran miembros del mío.

Conocí a Leo Brouwer en Radio Progreso, donde él estaba grabando, precisamente, su versión del tema del Noticiero Nacional de la Televisión. En la última semana del año sesenta y nueve me encuentro con Leoginaldo y Emiliano en 23 y L y me dijeron que Leo había organizado un grupo en el ICAIC y que ellos le habían hablado de mí porque, igual que ocurría en nuestro grupo, a la hora de recibir las clases que impartía Leo los del Grupo de Experimentación Sonora también se hacían muchas preguntas y se suscitaban discusiones muy ricas.

Entonces me acerqué al ICAIC. Nos reuníamos con frecuencia. Casi todos manteníamos vínculos y teníamos afinidades. Por ejemplo, yo conocía a Leonardo Acosta del am-



biente del jazz, y trabajé en el Encuentro de la Canción Protesta de Casa de las Américas en el año 1967, donde conocí a Eduardo Ramos, a Sergio Vitier y, por supuesto, a Silvio (Rodríguez), a Noel (Nicola) y a Pablito (Milanés).

– *Ahí es donde empiezas...*

– Sí. Y después, siendo ya integrante del grupo, a través del trabajo de mi madre, la cantante Barbara Dane, en algunos momentos, durante las vacaciones, viajaba a los Estados Unidos y participaba en conciertos contra la guerra en Vietnam, contra el racismo. Como fui uno de los primeros del grupo que viajaba, tenía que funcionar como embajador; transmitirles, a través de grabaciones, lo que estábamos haciendo a gente de la comunidad cubana en Nueva York, y a intelectuales y artistas mexicanos y norteamericanos.

Eso me ayudó mucho a tener claras mis ideas acerca del grupo. En el año setenta y uno hice un viaje bastante extenso a los Estados Unidos, donde colaboré con un sello independiente que se había fundado, inspirado precisamente en los acuerdos del Encuentro de la Canción Protesta de la Casa de las Américas.

– *¿Cuáles eran esas ideas?*

– Que los artistas revolucionarios debían buscar medios independientes de divulgación de su música. Mi madre, que fue una de las participantes fundamentales de ese Encuentro, logró crear un pequeño sello de discos para promover la música de los movimientos nacionales de liberación y de la nueva canción; así que preparé una edición de los materiales del grupo con un texto que escribí donde contaba su historia y sus características. Le pusimos como título *Cuba va*. Fue, que yo sepa, nuestro primer disco de larga duración.

– *Es sabido que algunos integrantes eran partidarios del rock y otros del jazz.*

– No era tan simple. Estábamos viviendo la vibración de Mayo del 68, del movimiento contra la guerra en Vietnam, de la resistencia vietnamita, la lucha contra el racismo en los EE.UU. y todos los cambios de la vida en Cuba. En lo cultural, había un movimiento dirigido a una mayor liberación humana. Algo en que las artes jugaban un papel muy importante. Y de ahí la influencia del jazz como una expresión de libertad colectiva. En el jazz uno es solista pero también acompaña al otro. En una escala microscópica es una manera de proponerle a la sociedad un modelo de colaboración, de armonía.

– *Sin dejar de ser uno mismo...*

– El rock también es una forma de expresión muy dinámica que llevó la comunicación a nivel masivo. Tiene espíritu de juventud, de alegría, de liberación. En mi caso había una identificación con esos elementos de ambas músicas. Eso estaba presente en la identificación que teníamos todos con los distintos géneros de la música cubana. Pero siempre aparecía, incluso antes que el título de la pieza o el nombre del autor, el géneroailable. Era una manera de encerrar la música solamente en su funciónailable. Y nosotros pensábamos que era posible hacer música para escuchar y bailar al mismo tiempo, o bailar un ritmo y seguir con otro. Hacíamos cosas muy locas como, por ejemplo, los clichés de la músicaailable, pero encerrados en ritmos noailables: cinco por cuatro y siete por cuatro, como una especie de broma musical.

Los discos que hicimos fueron los primeros que salieron sin especificar si era un bolero o un mambo-cha. Desde la música de los distintos cultos afrocubanos hasta las fusiones con otras músicas o el jazz. Incluso todo el acercamiento que tuvimos con la música latinoamericana y brasileña era parte de ese mismo espíritu de liberación. Nos identificábamos, indistintamente, con el jazz y con el rock, aunque mi formación personal tenía que ver más con el blues, que tiene más acercamiento, técnicamente, con cierta manera de hacer rock.



Mi posible aporte dentro del grupo consistía en que la música de la metrópoli, en muchos países colonizados, siempre ha sido un poco mistificada y, por mi procedencia, yo podía reconocer los orígenes, sobre todo de la mezcla afroamericana, que es la dinámica fundamental dentro de la cultura norteamericana, y de conocer sus interioridades. Por ejemplo, la gente preguntaba, cuando yo llegaba a Cuba, sobre Los Beatles y su canción *Mister postman*. Y yo decía «No, *Mister postman* es una creación de compositores negros norteamericanos de rythm and blues y cosas así». La que ellos exportan muchas veces da una impresión de pasada por agua, de colonizada, donde se presenta como un producto anglosajón aunque es parte de la cultura mezclada y afroamericana. De alguna manera, yo traducía esa realidad. Era un modo de confirmar las cosas que hacíamos. Leonardo Acosta, por ejemplo, además de desarrollarse dentro del jazz, tenía una elaboración teórica de su significación. Y a la hora de acercarse a la música afrocubana, o a otras músicas que igualmente significaban cierta liberación, sobre todo en lo que se refería al desarrollo de una cultura socialista frente a las experiencias del llamado realismo socialista de la Europa del este, Leo Brouwer defendía la asimilación a nuestras raíces de todas las corrientes de la música: la dodecafónica, la aleatoria, la concreta, la electrónica. Veíamos que las descripciones, las definiciones anteriores, no se correspondían con la realidad, ni lo que sentíamos a nivel de intuición. Y lo confirmábamos con las experiencias tan diversas que tenía cada uno. Esa tesis era la más generalizada y tenía que ver con ese movimiento de liberación humana a escala universal.

– Han transcurrido treinta años del inicio del Grupo. ¿Qué te aportó aquella experiencia y cómo ves desde hoy la significación y la importancia que tuvo para nuestra música?

– Para mí, personalmente, fue la confirmación práctica de todas las cosas que pensaba un joven con ideas que, como dije, no cabían en moldes estrechos. Además, de que era posible que colaboraran creadores de distintas manifestaciones y de distintos géneros, a pesar de las diferencias. Es decir, cantautores, compositores, instrumentistas; que no había, necesariamente, que excluir la canción de la experimentación, o la elaboración de un texto de jazz o de rock de los distintos géneros de música cubana.

Me demostró en la práctica que esa mezcla podía ser importante a nivel industrial porque hicimos música que le sirvió a la industria del cine, que llegó a tener grandes éxitos en la televisión y en la radio, que sigue vendiendo discos.

Sin embargo, era música que hacíamos sin ningún tipo de intención comercial. Para mí era la confirmación de que teníamos razón, de que se podía hacer eso sin pensar en la música como una mercancía que seguía las lógicas brutales del capitalismo más primitivo. De ninguna manera pensábamos que el público solo alcanza a tener el nivel de un niño de doce años, que es incapaz de asimilar un producto más elaborado. Intuíamos que eso no era cierto y lo pudimos demostrar. Además, el Grupo no tenía un aparato de publicidad.

– *¿Y las disquerías piratas que copiaban y vendían la música del Grupo?*

– Cierto. Hacíamos esas cosas con el espíritu más libre y aparentemente loco. Teníamos más bien el problema de que los discos aparecían en versiones piratas por toda la América Latina. La gente se llevaba un casete, una grabación o una cinta y producían un disco en cualquier lugar del mundo.

Recuerdo que descubrimos que en Bulgaria había un grupo fundado por una estudiante y un técnico. Ella estuvo en Cuba e hizo un grupo con un nombre muy parecido al de Experimentación Sonora. En Nueva York hubo otro grupo. Se llamó Experimental Folclórico Newyorkino que se inspiraba en el trabajo que estábamos haciendo aquí; tanto de nosotros como del Conjunto Folclórico Nacional – que también era un taller de cosas muy novedosas para la época –, llevaba a escena manifestaciones que antiguamente se veían como minoritarias... Llegamos a tener una importancia universal y, para mí, la satisfacción de que habíamos logrado hacer algo. Por ejemplo, unos años más tarde mi hijo estaba estudiando música en un conservatorio en La Habana, y como parte de la clase de Historia de la Música Cubana, los mandaban a escuchar los mismos discos que yo había producido. Todo ello un poco a contrapelo del aparato de producción de la propia EGREM. Y resulta que treinta años más tarde se hacen las versiones en CD y que incluso aún hoy en día se están vendiendo.

Para mí en realidad no hay un rompimiento...

En el ICAIC, en las discusiones que se suscitaban, se hablaba de descolonizar la cultura. Nosotros decidimos que así era la música que queríamos hacer. El ICAIC nos dio un lugar, recursos mínimos, una autorización para hacerlo, un instrumento que nosotros aprovechamos. Tuvimos nuestras dificultades hasta de espacio. A la larga el ICAIC sí aprovechó la enorme cantidad de música que hicimos. Y casi toda la documentalística, sobre todo la cubana de esa época, se nutrió de música producida por los compositores del Grupo.

– *Y el Noticiero. Y, por supuesto, también algunas películas de largometraje.*

– Si en este momento nos pudiéramos a tocar un concierto juntos, o a hacer una banda sonora, yo lo vería tan natural como entonces. Para mí quizás hay una diferencia práctica en el sentido de que ahora yo tengo un grupo que se llama Mezcla, pero la tesis básica de ese grupo sigue siendo muy parecida a la de Experimentación Sonora, que era un colectivo de compositores, de arreglistas, de cantautores y compartíamos a la hora de hacer un disco o de hacer una presentación en vivo. En Mezcla he intentado que cada uno de sus integrantes tenga su momento de brillar, de destacarse, como ocurría con el Grupo de Experimentación Sonora. Esa experiencia sirvió de inspiración en el trabajo de toda mi vida. Era la confirmación de las cosas que sentíamos como jóvenes en esa época.

– *¿Qué edad tenías cuando ingresaste en el grupo?*

– Diecisiete años. Era el más joven

– *¿Recuerdas cómo se enfrentaban las dificultades que tuvo esa agrupación y también algunos de sus miembros? Lo que tú decías, buscarle un lugar a un grupo heterogéneo.*

– Tuvimos problemas de todo tipo. Por ejemplo, recuerdo que la televisión universitaria quiso hacer tres programas con nosotros: uno dedicado a la música en el cine, otro sobre la canción y un tercero, sobre la música instrumental. En ese momento parece que había un lugar donde se velaba por el largo del pelo de los que salían en la pantalla, y los programas fueron vetados totalmente. A pesar de que estábamos participando de ese proceso de liberación humana que, por supuesto, no incluía a los que estuvieran diciendo qué largo debían tener el pelo o la saya o la medida de los bajos del pantalón. Nosotros vivíamos eso directamente. Nadie nos mandaba a decir nada. De la misma manera que en el festival de Varadero del 70 tuvimos choques porque tres de nosotros participamos. Pablo y Silvio, que habían sido elegidos por votación popular, no fueron escogidos por los organizadores.

Participé acompañando a mi madre. Y cuando vi cómo se proyectaba la mayoría de la



gente en ese festival, en momentos de la lucha en la zafra de los 10 millones, con una serie de escaseces, de durezas de la vida cubana, y que de pronto había un ambiente como de cabaret, de vestidos de lamé, de ropa de brilladera de ese tipo de espectáculos, yo me presenté con una camisa de machetero. Dentro de la televisión había ideas muy estrechas acerca de cómo se debían vestir o qué peinado llevar, o si usaban bigote o barba. Incluso en la radio hubo momentos en que en ciertos programas hablaban acerca del «desaparecido» Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, a pesar de que no era cierto. Con

frecuencia nos involucraban en desinformaciones de ese tipo.

Parece que en algunos lugares había gentes a las que les molestaba mucho lo que nosotros hacíamos. En realidad, no imaginábamos por qué. No pensábamos que tuviéramos enemigos o cosas así.

– *¿Cómo eran las relaciones del grupo con el ICRT?*

– Creo que ya casi a punto de disolverse, llegamos a hacer algo en televisión, aunque no puedo precisar. Hay una foto de grupo en un estudio. Estaban entonces de cantantes Sara y Pablo. De una manera muy concreta éramos un foco que proponía una tesis cultural que chocaba con otras más generalizadas en el panorama cultural nacional. Pero como teníamos al cine como vehículo y la música que hacíamos tenía una resonancia tan directa, núcleos cada vez mayores de gente asistían cuando hacíamos un concierto y el lugar resultaba pequeño a pesar de que no había promoción ni por la radio ni por televisión.

– *¿Cuáles eran las tesis que dices estaban más generalizadas?*

– Había cosas de tan poca elaboración teórica que hasta parecían chistes. Por ejemplo, había gente que decía que el jazz en Cuba un año era imperialista y otro año era del hermano pueblo negro de los Estados Unidos. O que se oyera una novela radial, y si había una escena que tenía lugar en Miami, se escuchaba el sonido de hielos en unos vasos: se suponía que estaban tomando whisky que era una bebida mala, y escuchando jazz, que era una música mala.

Eso no lo tomábamos en serio y no creíamos que fuera a perdurar. Como jóvenes confiábamos en que iba a desaparecer. Llegamos al punto de que en las presentaciones íbamos en contra de lo que era normal en ese momento.

Por ejemplo, difícilmente se podía encontrar un lugar donde presentar música popular de concierto en el que la gente se sentara a escuchar. Los recitales de la Casa de las Américas, ese tipo de ambiente, o los conciertos que hacíamos en la Cinemateca, eran cosas muy novedosas para la época. Sin embargo, en nosotros era lo más natural del mundo. Para la mayoría de la gente, la música popular se escuchaba de pie, a punto de empezar a bailar o con un trago en la mano en un night club. Era algo que no se concebía desligado del baile y de las bebidas alcohólicas.

Y llegó no solo nuestro Grupo, sino también el Movimiento de la Nueva Trova en general. Algunos trovadores exigían que las presentaciones no podían ser en lugares de bailes o de expendio de bebidas alcohólicas. En la peña mía ahora existen las dos posibilidades, porque si se trata de liberación humana no quiero limitarle a la gente que beba organizadamente o que baile en el momento que el espíritu se lo pida.

Pero no había lugares para presentar el tipo de música que hacíamos y los tuvimos que inventar sobre la marcha. Había cabezas muy lúcidas alrededor de nosotros. Alfredo Guevara, Leo Brouwer, profesores como Federico Smith, Juan Elósegui, gente muy brillante. El ICAIC había reunido una vanguardia artística.

Además de estudiar música y técnica musical, en las clases de Leo se daba toda la historia de la música de una forma muy revolucionaria, relacionándola con los movimientos sociales, con la aparición de distintas técnicas musicales, los cambios socio-políticos, con procedimientos en la música que eran revelaciones en cuanto a lo que estábamos haciendo. Pero, además, fuimos invitados y participamos con mucho entusiasmo en un estudio de la industria azucarera. Fuimos a los campamentos de los macheteros, a los centrales azucareros, para saber de dónde provenía la riqueza que podía financiar nuestro trabajo. O a qué se dedicaba nuestro público, además de escucharnos, si había una manera de integrar esos diferentes elementos.

Me parece que lo veíamos como un proceso de transformación necesaria que tuvimos que crear nosotros, donde había que abrir espacios; y nosotros nos presentábamos al principio, sobre todo los cantautores, en distintas salas de casas particulares, en fiestas, luego en museos y teatros chiquitos, después en teatros más grandes, y llegamos en un momento determinado a tocar para medio millón de personas.

— *Para no contribuir nosotros aún más a su mitificación, ¿qué errores o carencias le atribuirías al trabajo que desarrolló el Grupo?*

— Siempre hablamos de que uno de nuestros grandes defectos fue no hacer algún tipo de descripción teórica de lo que estaba pasando y que les sirviera de ejemplo a otros. Una descripción desde dentro para que no hubiera equivocaciones a la hora de interpretar qué estaba pasando ahí. Y que se pudiera generalizar esa experiencia. Siempre tuvimos conciencia de que se habían nucleado jóvenes que poseían una rebeldía interior y una creatividad desbordante, propias de artistas. Creo que, si se recreaban esas mismas condiciones con otros jóvenes artistas con inquietudes parecidas, se podían lograr resultados parecidos. Lo único triste en este caso es que el mundo sigue, en gran medida, dominado por los mercaderes de la música o por gente que tiene a la música como una mercancía, que quiere promover individualidades, estrellas, y no esta colaboración colectiva, que fue una explosión.

Distintos individuos dentro del Grupo lograron cosas con su obra, como parte de ese colectivo, que luego, o antes, individualmente, no han podido superar, aunque hayan hecho cosas espectaculares. Quisiera, y creo que sería necesario, difundir aún más

aquel espíritu colectivista que se logró, que se generalizara más. Eso es lo que yo quisiera que fuera nuestro legado en ese sentido.

– *El grupo contaba con varios autores: Leo, Silvio, Pablo, Eduardo Ramos, Sergio Vitier, Emiliano Salvador, tú mismo,*

– Algunos eran muy prolíficos, como Silvio. Otros tenían menos obra. A la hora de hacer un disco había que buscar la manera de balancear la cosa porque, evidentemente, como individuo cada uno podía después tener salida para su obra, pero como grupo había que dar una visión colectiva de lo que estaba pasando. Y era muy difícil, precisamente, por la personalidad de cada uno de los creadores del grupo, que en alguna medida defendían su contribución. Y yo creo que lo importante era, justamente, que había un espíritu de colaboración.

Por ejemplo, cuando Silvio hizo la musicalización de dos poemas de Rubén Martínez Villena con Emiliano Salvador, pensé «a Emiliano Salvador como pianista, como jazzista, como compositor, como creador, a lo mejor

nunca se le hubiera ocurrido tocar el piano como tocó para esos dos poemas de Martínez Villena; y a Silvio, como cantautor con una guitarra, a lo mejor nunca se le hubiera ocurrido musicalizar el poema a ese nivel, como esa manera de desafío pianístico».

Para mí esas colaboraciones fueron momentos brillantes del grupo, independientemente de que nosotros, dentro de su estructura organizativa, teníamos toda la libertad de hacer nuestro trabajo individual.

Cuando nos reuníamos a ensayar, el que llevaba un arreglo o unas composiciones, en ese momento hacía las veces de director y los demás lo interpretaban. Después hacían el mismo papel de colaborar en el trabajo de los demás.

La EGREM se acercó para que hiciéramos dos discos. Escaseaba, incluso, la materia prima para hacerlos. Su concepto era hacer la cara de un disco con Silvio, otra cara con Pablo, otra con Noel y una cara del Grupo como tal.

El primer disco que salió con la EGREM fue una selección de canciones que nos pidió la Federación de Mujeres Cubanas para llevarlo de regalo a un congreso de mujeres latinoamericanas en Chile. El disco se hizo con ese fin. Después, sin nuestro permiso, lo



editaron en Cuba como si fuera producido por el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y, en verdad, no fue así.

Pero ya a partir del segundo y hasta el sexto, fueron los nuestros. Allí estaban las propuestas de tesis del Grupo. Al mismo tiempo que estos salían, Silvio hizo su primer disco como solista.

En ese tiempo, el concepto que tenían algunos diseñadores para la portada de un disco era poner una mulata detrás de una guitarra, así que llevé a un pintor joven de la Escuela Nacional de Arte para que diseñara nuestras portadas.

Como el ICAIC en ese momento no estaba haciendo discos, los proyectos se presentaron a la EGREM. Les dije «Miren, esto es lo que va a salir». Pero en realidad no era un proyecto ni del ICAIC ni de la EGREM. Era un proyecto de Pablo Menéndez. Y tenía que luchar con cada uno de los integrantes del Grupo para que me dieran los textos y se aseguraran de que las obras las habían inscrito en la Sociedad de Autores. Es una lástima que los discos de vinilo no hayan sido reproducidos con su acople original porque luché mucho para que esa diversidad estilística y de recursos y medios estuviera de alguna manera representada coherentemente.

Recuerdo que pensé, ingenuamente, ya que tenía en mi mano todas las grabaciones, en una política de comercialización a largo plazo, que no se debía sacar al mercado seis discos al mismo tiempo porque el público quizás no tuviera el suficiente poder adquisitivo para comprar los seis discos. En todo caso, iba a comprar el que tuviera la portada más bonita o la canción más conocida. Hay que tener en cuenta, además, que durante todos esos años no se vendieron tocadiscos ni agujas. El disco salía pero el que lo compraba tenía que inventar para oírlo. Así que pensé en estructurar la salida de cada disco como para que contrastara con el anterior o que cada uno ayudara a vender el próximo. Creo que nos dimos cuenta de la importancia de sacar nuestros discos y difundirlos — aunque demoraban en salir y salieran como que «tarde» para reflejar lo que estábamos haciendo —, porque a la hora de estudiar nosotros las etapas anteriores de la música cubana, nos era difícil encontrar la música que más nos interesaba. Era más fácil dar con discos de Los Chavales de España o del Conjunto Casino que, por ejemplo, de Cuní y Chapotín o de Las Estrellas de Chocolate o los superdanzones de Cachao, de Israel y Orestes López. Insistíamos en que salieran estos discos, los del GESI, para que las generaciones futuras no pasaran los mismos trabajos para estudiar la etapa nuestra. En ese sentido ha sido bueno que hayan sobrevivido hasta el punto de salir en compacto, que dura un poco más.

Revolución y Cultura, no. 2 de 2001, pp.48-52

Renée Méndez Capote: Viajar en el siglo

Ana Cairo, Graziella Pogolotti, Emilia Gallego y Luisa Campuzano

Luisa Campuzano: Compañeras y compañeros, comenzamos las sesiones de este Coloquio Internacional del Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas con una mesa dedicada a celebrar el centenario de Renée Méndez Capote. Y a esta mesa le hemos puesto por título «Renée Méndez Capote y su República» porque en el año próximo, en 2002, se conmemora el centenario de la República de Cuba, el centenario de que se instalara una república con toda una serie de perversos recortes producidos por la intervención norteamericana al final de la guerra de independencia. Y esa república, que en la historiografía nuestra calificamos como pseudorrepública, como república neocolonial, como república mediatizada —que todo eso fue— fue también, sin embargo, el sueño de todo un variadísimo conjunto de personas, de centenares de miles de hombres y mujeres que hicieron, que lograron que se constituyera este país como un país independiente, pese a todas las trabas, a todos los lastres con que pudiera haber estado entorpecida esa independencia. Y entre las personas que lucharon precisamente en esa república, por lograr que fuera mejor, por modificarla, por un proyecto de nación con fuertes rasgos de modernidad y justicia social —que fue lo que se propuso la generación más joven, heredera de los independentistas— estuvo Renée Méndez Capote. Sin más preámbulos paso la palabra a Ana Cairo, Graziella Pogolotti y Emilia Gallego, que abordarán, conmigo, distintos sesgos de nuestro tema.



Ana Cairo: En primer término, quiero agradecer la posibilidad de que esta reflexión sobre «Las intelectuales cubanas y el 20 de mayo» forme parte del panel en homenaje a Renée Méndez Capote, a modo de antecedente inmediato de sus contextos de infancia. Luisa acaba de explicar cuál es la coyuntura en la cual se encuentran en este momento la historiografía y el movimiento intelectual cubano en relación con un gran acontecimiento del próximo año: el centenario del 20 de Mayo. Como ella dijo, sí se va a conmemorar; pero la disyuntiva en debate es si se celebra o no se celebra en el espíritu de fiesta con que se diseñó en su génesis.

En función de ayudar al análisis, estoy trabajando en una monografía que incluye un ensayo extenso, acompañado de una cronología y de un anexo de documentos. Mi interés radica en la dimensión cultural de la fecha, porque ya hay información y análisis desde otras perspectivas historiográficas. Espero además que aparezca en la revista *Temas* un texto sobre la problemática de las fiestas del cincuentenario de la república neocolonial y el combate antibatistiano.

Muy rápidamente evoco la Guerra de los Diez Años, iniciada el 10 de octubre de 1868. Los intelectuales cubanos independentistas profesaban una ideología ilustrada. Creían en la importancia de los imaginarios propagandísticos y con celeridad los estructuraron. Los relatos orales primero, y después los escritos, sobre la épica del 10 de Octubre circularon. Las versiones mayoritarias fueron las de los participantes hombres, quienes narraban hechos a veces asociados con mujeres. Por ejemplo, se contó la anécdota de la

hija de Perucho Figueredo, quien vestida de la Libertad — con el tipo de traje conformado durante la Revolución Francesa — encabezaba la procesión patriótica que cantaba por todo Bayamo el Himno compuesto por Perucho y que se asociaba definitivamente a las celebraciones por la victoria mambisa en la toma de la ciudad. Si Fernando Figueredo salvaba el dato de la actuación de la hija de Perucho, Emilia Casanova (1832-1897), esposa del novelista Cirilo Villaverde, sí poseía las habilidades escriturales para narrar sus vivencias. El 13 de mayo de 1871, ella le relató a Carlos Manuel de Céspedes (el líder del alzamiento del 10 de Octubre) en una carta:

El deseo de servir a la patria y de contribuir a su libertad es innato en mí. Era yo niña todavía, cuando en una mañana de mayo, el bravo Narciso López plantó delante de mi casa en Cárdenas la bandera que había ideado para simbolizar la libertad e independencia de Cuba. Me pareció tan

bella y grande como el hombre que la enarbolaba, que desde ese momento juré en mi interior consagrar mi vida a ese fin sagrado y noble. Así, hasta hoy apenas he hecho otra cosa que trabajar y soñar con la redención de mi patria. No extrañaré Ud. pues ahora que *yo fuese la primera cubana que en este país respondió al Grito de Yara, dado por Ud., ni que fuese asimismo la primera que enarboló en las calles de Nueva York, una copia de la bandera que tanto admiré cuando niña; aunque me dijeron entonces que no era esa la que ustedes habían levantado en Bayamo.*

A toda otra afección ha superado en mí el amor a la patria. A veces raya en delirio mi entusiasmo y me siento capaz de cualquier sacrificio con tal que tras él vislumbre yo el sol de la libertad. [...]

En su loco frenesí los españoles no han sabido cómo ridiculizarme y desprestigiar-me a los ojos de mis compatriotas, dándome, sin quererlo, una importancia, dentro y fuera de Cuba, que estoy muy lejos de poseer. Pero parece que este empeño, de consuno con mi carácter independiente y resuelto, ha influido mucho en el modo con que me juzgan y tratan algunos paisanos en este país. [Los subrayados son míos A.C.]

Emilia Casanova, quizás una de las primeras mujeres con rasgos carismáticos de dirigente política, oradora, ensayista y diplomática, más famosa que Ana Betancourt (quien pide derechos políticos para las cubanas en la Asamblea Constituyente de Guáimaro),



se convirtió en una olvidada. Su labor como intelectual quedó parcialmente publicada por el empeño de Cirilo Villaverde de divulgar las hazañas patrióticas de su mujer, a quien mucho admiraba.

Cuando estalló la Guerra de 1895 ya existía una tradición literaria que Ambrosio Fornet ha llamado con precisión «literatura de campaña», la cual profetizaba como un momento culminante de esa historia libertaria e independentista el día en que se alcanzaría la fundación de un estado republicano.

La propaganda revolucionaria en la tregua después del Pacto del Zanjón y durante la Guerra de 1895 utilizó las técnicas visuales más modernas: el grabado, la caricatura y la fotografía. Se editaron libros como *Los poetas de la guerra* (1893); y para la revista *Cuba y América*, Raimundo Cabrera escribió – con la técnica del folletín – la primera novela mambisa: *Mi vida en la manigua. Memorias del coronel Ricardo Buenamar* (1898).

Entre el 1 de enero de 1899 y el 20 de mayo de 1902, los intelectuales realizaron con textos literarios, políticos y musicales, con imágenes visuales (la caricatura), una extraordinaria labor propagandística para forzar al gobierno norteamericano y a las autoridades de la ocupación militar a acelerar las fases de construcción de un estado republicano.

El músico popular Anselmo Silva compuso «El bolero de Marianao», que tenía como protagonista a una mujer:

Yo soy cubana, yo soy patriota,
Yo no transijo con la opresión;
Yo quiero libre ver a mi patria
De toda extraña dominación

Y viva Cuba, viva el machete,
Viva el valiente que lo empuñó:
¡Hurra! A los montes, hijos de Cuba,
Si nos engaña la Intervención.

Allá en la playa de Marianao
Una cubana yo vi llorar,
Y yo le dije: – Cuéntame, niña,
Cuál es la causa de tu pesar.

Y viva Cuba, viva mi patria.
Viva el machete libertador.
Vivan los héroes que en Punta Brava
A Cuba dieron gloria y honor.

– Lloro – me dijo la joven bella
Sin que mi llanto pueda calmar,
Porque en el Morro aún no contemplo
Nuestra bandera libre flotar.
[...]

Cuba, la Perla de las Antillas,
Su virgen seno no desgarró
En cruda guerra, catorce años
Por cambio solo de amo y señor.

*Queremos todos la independencia,
Sépanlo el yankee y el español,
Nuestra divisa es Cuba Libre
De toda extraña dominación*

El extranjero nos acaricia,
Barre las calles que es un primor,
Pero se llevan todo el dinero
De las aduanas a Nueva York.

[...]

Y viva Cuba, viva mi patria
Vivan los hombres de gran valor
[...]

(Los subrayados son míos, A.C.)

La posibilidad de instaurar un estado republicano constituyó una victoria política del pueblo cubano, encabezado por los intelectuales independentistas. Lograron frenar la agresividad de un ejército de ocupación, cuyos oficiales (señaladamente el general Leonardo

Wood) deseaban la opción de una intervención sin límites de tiempo.

El 20 de mayo, fecha escogida por el secretario de la guerra Elihu Root para evacuar las tropas y comenzar el funcionamiento de un gobierno cubano, se diseñó con un plan novedoso de festejos, que abarcaba acciones entre el 16 y el 21 de mayo; se le denominó Fiestas de la República.

Se publicaron números especiales de periódicos y revistas. Se vendieron postales sueltas y álbumes con fotografías de todos los políticos del gobierno, la Cámara de Representantes y el Senado. Se escribieron centenares de poemas. Se erigieron numerosos arcos de triunfo, principalmente en La Habana, y también en otras ciudades y pueblos. Se escenificaron procesiones cívicas con carrozas, jóvenes abanderadas y bandas de música. Se impulsó el hábito de que ese día se estrenaban las ropas de las modas de verano. En las casas, las familias se reunieron para comer los manjares predilectos; los amigos y vecinos se visitaban; se fomentaban los bailes y las tertulias.

En los hogares se exhibían banderas cubanas con vista a la calle y se adornaban las fachadas. Los espacios públicos alcanzaron una notoria primacía; eran los preferidos para pasear, exhibir las ropas, bailar, cantar y confraternizar. Se gestó un ceremonial laico de diversiones (inédito hasta entonces).

El 19 de mayo se declaró luto en recordación del aniversario de la muerte de José Martí. Se llevaban cintas negras en el atuendo. Proliferaron las ofrendas florales, los mítines y los panegíricos en homenaje a los mártires.

A las doce de la noche todo cambió. En los primeros minutos de la madrugada del 20 comenzó una fiesta de multitudes extendida hasta la mañana del 21 de mayo.

Se estructuraba el primer mito republicano con el programa de festejos: el 20 de mayo debía asociarse con un imaginario de novedades, de estilo de vida moderno, con modas (los colores de la bandera en las mujeres y niñas); se aspiraba a que se convirtiera en un símbolo eficiente de una mentalidad optimista, de los valores permanentes asociados a una teleología del progreso material.



El período histórico colonial quedaba relegado a un pasado aborrecido, del cual solo debía exaltarse una hagiografía patriótica y de tradiciones criollas, de cuya mancomunidad emergía el imaginario cubano, que debía proyectarse con fines didácticos para facilitar su aprendizaje.

Las Fiestas de la República se desarrollaron en todos los pueblos, caseríos y ciudades de Cuba. En todas las naciones donde existían comunidades de cubanos, o grupos de amigos o simpatizantes de nuestras luchas en América Latina o en Europa, se festejó con todo tipo de ocurrencias. Por ejemplo, en París, compatriotas adinerados asistieron a un banquete, que finalizó con la degustación del nuevo postre, la *bombe cubaine*.

Genoveva Guardiola, la esposa hondureña de Tomás Estrada Palma, ya estaba instalada en el área de vivienda del antiguo Palacio de los Capitanes Generales. No hay certeza de que la Primera Dama asistiera al acto oficial de creación del estado cubano y del juramento presidencial de su marido.

Marta Abreu, famosa patriota y mecenas de intelectuales, asumió el rol protagónico de los festejos culturales del programa oficial (quizás la única esfera aceptada para damas). Ella era la esposa del vicepresidente, el escritor Luis Estévez. La noche del 20, en el Teatro Nacional, Marta y las mujeres de su familia ocuparon el palco de honor para presidir el concierto. La cantante Rosalía Chalía cumplió exitosamente su responsabilidad: el estreno de la habanera *Cuba*, compuesta especialmente por Eduardo Sánchez de Fuentes. La diva se acompañaba de una coral de jóvenes. Todas lucían unas batas (vestido criollo) blancas con adornos en rojo y azul. Se utilizó un telón, pintado para la ocasión, donde se evocaba un cañaveral (con cañas reales incorporadas al escenario) como paisaje alegórico a la patria.

Se confeccionó un programa del espectáculo con gradaciones. El joven político Lincoln de Zayas declamaba el poema *Hatuey*, de Francisco Sellén. Seguía el recital de Chalía, cuyo cierre era la habanera Cuba. Por último, los artistas entonaban el *Himno invasor*, de Enrique Loynaz del Castillo, que fue coreado por todos los presentes.

Una poeta aficionada, Isabel de Velasco, escribió la letra de la canción patriótica *¡Hurrah!*; la novel compositora María Adam de Aróstegui la musicalizó. Sin embargo, ellas solo pudieron difundir su obra en círculos familiares o de amistades.

Por decisión mayoritaria (pero con votos en contra) primó en la Constitución de 1901 el criterio de la negación de derechos políticos a las mujeres. En el canon que se inauguraba con las Fiestas, ellas estaban ausentes de los actos políticos oficiales. Podían compartir en los públicos (sociales, culturales); pero con una relevancia casuística.

Se calcula que decenas de miles de personas se congregaron en el litoral (justo en el espacio que hoy ocupa el primer tramo del Malecón) para presenciar de lejos el acto solemne de izar la bandera en el castillo del Morro a las doce del día. Allí se confundieron mujeres, niños y hombres de todas las edades, creencias e ideologías. Millares se arrodillaron en señal de devoción patriótica. Después se abrazaban efusivamente y gritaban.

En los días previos al 20, decenas de trenes y otros tipos de transportes trajeron hacia La Habana a personas residentes en las cinco provincias restantes.

En todas las ciudades se hicieron ceremonias parecidas a la del Morro. El poeta José Zacarías Tallet solía recordar la entrañable escena de su infancia, cuando lo llevaron a ver izar la bandera en Matanzas.

Las Fiestas de la República involucraron a alrededor de un millón de personas. Solo los españoles recalcitrantes se encerraron en sus casas.

La memoria literaria de las Fiestas se consideraba implícita en el mandato de la tradición cultural patriótica conformada a partir de la Guerra de los Diez Años. ¿Cuál fue el aporte de las escritoras?

Amables figuras del pasado

Renée Méndez Capote



Luisa Pérez de Zambrana padecía un drama familiar que la mantenía alejada de la musa poética. Nieves Xenes también se había callado. Mercedes Matamoros aportó el poema *La muerte del monstruo*, con el que aludía al fin de la guerra y a la atenuación de los odios. Lola Rodríguez de Tió (patriota puertorriqueña residente en La Habana) produjo una *Oda a Cuba*. Aurelia Castillo de González (1842-1927), intelectual camagüeyana, se esmeró en las funciones de cronista, para tener el corpus más interesante. Ella había comenzado su labor creadora en España, en donde se había establecido al ser condenado su esposo (coronel del ejército español) por un consejo de guerra. González se había opuesto al fusilamiento de un médico mambí, y solo logró ser exonerado de la sentencia al concluir la Guerra. Entonces el matrimonio regresó a Cuba. Y ella comenzó a privilegiar su presencia en la vida cultural. A principios de los noventa enviudó. Simpatizaba con las acciones del Partido Autonomista, pero con el inicio de la guerra de 1895 se afilió al independentismo. Cultivó la biografía; dedicó

una narración a Gertrudis Gómez de Avellaneda y otra a Ignacio Agramonte. Y en sus años finales escribió sobre el heroísmo cotidiano de las mujeres en la contienda, como se ilustra en el fragmento «La mujer camagüeyana».

Aurelia asumió el 20 de mayo como una empresa cultural de devoción patriótica. Escribió en los días previos a la fecha dos sonetos: *Victoriosa* y *20 de mayo*, para que se publicaran en revistas que debían circular en esos días. Con posterioridad redactó *En Palacio y en el Morro*, *Lágrimas y sonrisas*, *Sursum corda* y *Apoteosis de Cuba*. Este último texto se conformaba por más de trescientos versos y en él se construía una versión mitológica.

En *Apoteosis...*, La Habana era el espacio terrenal: «En mágica ciudad que el mar guarece / se arremolinan multitudes tales / que más parecen una viviente masa / que proteica se alarga o se recoge / adoptando la forma en que las calles / y plazas la moldean».

De inmediato, esa muchedumbre traspasa la atención a un espacio celestial, donde transcurren en clave alegórica los hechos dignos de sacralización. Una gran dama, Cuba, aparece escoltada por dos bandos: el de los héroes y mártires, encabezados por Céspedes y Martí; y el de las mujeres y los niños, portadores de ofrendas florales. Cuba entregó coronas como agradecimiento a Céspedes y a Martí por sus hazañas. Con el bando de las mujeres, resaltaba la contribución ignorada de las madres, esposas, viudas, novias, hermanas, que protegieron a los niños y salvaron la vida familiar; ellas encarnaban los más excelsos y olvidados sufrimientos de las guerras; podrían exaltarse como copartícipes subalternas de la epopeya, pero nunca olvidarlas.

Después, se narraba el ritual de una coronación o apoteosis sagrada. Otras damas vestidas con banderas de las repúblicas de América acogían a Cuba y su bandera dentro del

grupo. Por último, los héroes humildes (los innominados) entornaban el *Himno de los soldados*. Ellos vitoreaban a los próceres (Céspedes, Martí, Máximo Gómez) y la creación artística de otros intelectuales:

El nombre amado de Figueredo
siempre en nosotros presente esté
cuando escuchemos su *Bayamesa*
¡que hoy los más grandes oyen de pie!

Loor magnífico a los poetas
pues de sus almas la ardiente flor
vino a las nuestras y allí encendióse
como una pira de inmenso amor.

La *Apoteosis de Cuba*, quizás fue el intento poético más grandilocuente —pero fallido— de construir una mitología patriótica del 20 de mayo. Como texto podría emparentarse con *Cuba. Poema mitológico*, de Joaquín Lorenzo Luaces. Ni uno, ni otro lograron trascender por sus desigualdades cualitativas.

En el poema *En Palacio y en el Morro*, Aurelia alcanzó sus mejores funciones de cronista en versos:

Estaba el pueblo expectante,
—¡Menos treinta! —... —¡Veintidós! —...
—¡Qué lentitud! —... —¡Menos dos! —...
—¡Los doce! ¡Llegó el instante! —
¡Qué majestuosa y gigante
cuando al descender, despacio
la bandera americana!
¡Qué bella y que soberana
en el Morro y en Palacio!

Aprieta los corazones
un tormento y alegría
¡Mueren signos de agonía!
¡Hoy encarnan ilusiones!
! Truenan fieros los cañones.
*Anhelante hacía el mar corro
y veo, cuando lo recorro,
que un ser de cien manos tira
de grueso cable y... delira...*
¡La Bandera está en el Morro!

¡Ya no hay hombres ni mujeres!
sus lazos soltó el amor
y se estrechan con ardor
y confundidos los seres.
No hay distintos pareceres.
El vítor llena el espacio
Llora el ojo más reacio...
Pero, llegado un momento
se suspende el sentimiento.
¡La Bandera está en Palacio!

Una página de historia
queda escrita en este instante.
Fue su buril el diamante
y la decoró la Gloria.
Dice el Pueblo: «En mi memoria
el pasado cierro y borro.
Al futuro ardiente corro
con alma altiva y entera,
que está mi santa Bandera
¡en Palacio y en el Morro!
(Los subrayados son míos, A.C.)



Hasta donde conozco, Aurelia Castillo ha sido la única cronista que aportó la insólita imagen de lo ocurrido cuando el general Emilio Núñez comenzaba a izar la bandera en el Morro. Una parte de los asistentes transgredió el ceremonial; los entusiastas avanzaron simultáneamente rodeando a Núñez; se subieron unos en los cuerpos de otros; y extendieron las manos para tirar todos de la cuerda.

Ella no estaba allí. Ninguna mujer fue invitada al ritual. Arturo Primelles, uno de los testigos, se lo relató.

Algún día, quizás, un creador de imágenes visuales se interese por aportar otra versión de este gesto conmovedor de fervor y entusiasmo colectivos. Entretanto, agradezcamos a Aurelia su sensibilidad para preservar esa imagen simbólica de la emocionalidad patriótica, que enardeció a millares de personas en La Habana.

El 20 de mayo de 1902 nació una república neocolonial. No era el tipo de Estado que se soñaba, pero fue el posible. Las emociones, los pensamientos y las acciones de miles de cubanos se concertaron para alcanzar ese resultado en una batalla de meses. Así lograron impedir que se ejecutaran las pretensiones de imponer una ocupación militar indefinida. Los intelectuales cubanos contribuyeron a esa batalla y ayudaron a preservarla como patrimonio de la memoria nacional.

Nosotros, cubanos de diferentes generaciones, viviendo dentro o en el extranjero, afiliados a diversas creencias o ideologías, deberíamos tratar de conocer mejor aquellos dramáticos años y de entender los sueños de entonces.

Las mujeres ayudaron a construir la memoria del proceso fundacional de aquel estado republicano. Hay que proseguir las indagaciones sobre su praxis cultural que, realmente, ha permanecido como subalterna para la exégesis historiográfica.

Graziella Pogolotti: «Yo nací inmediatamente antes de la República: yo, en noviembre de 1901, y ella, en mayo de 1902. Pero, desde el nacimiento, nos diferenciamos: ella nació enmendada y yo, decidida a no dejarme enmendar».

En estos términos abre Renée Méndez Capote sus *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*. En síntesis, burlona y desenfadada, anuncia, además del tono que habrá de dominar el texto, la perspectiva particular asumida por la autora y el programa implícito de una auto-biografía escrita en diálogo cómplice con el destinatario.

La autobiografía se sitúa desde el comienzo en una relación personificada, donde el paralelismo y la contradicción se conjugan. El proyecto utópico independentista había surgido mutilado por la intervención norteamericana y la consiguiente imposición de la Enmienda Platt. De algún modo, también la infancia — tiempo cerrado sobre sí, seleccionado por la escritora — sobrevive en el recuerdo distanciado como feliz etapa,

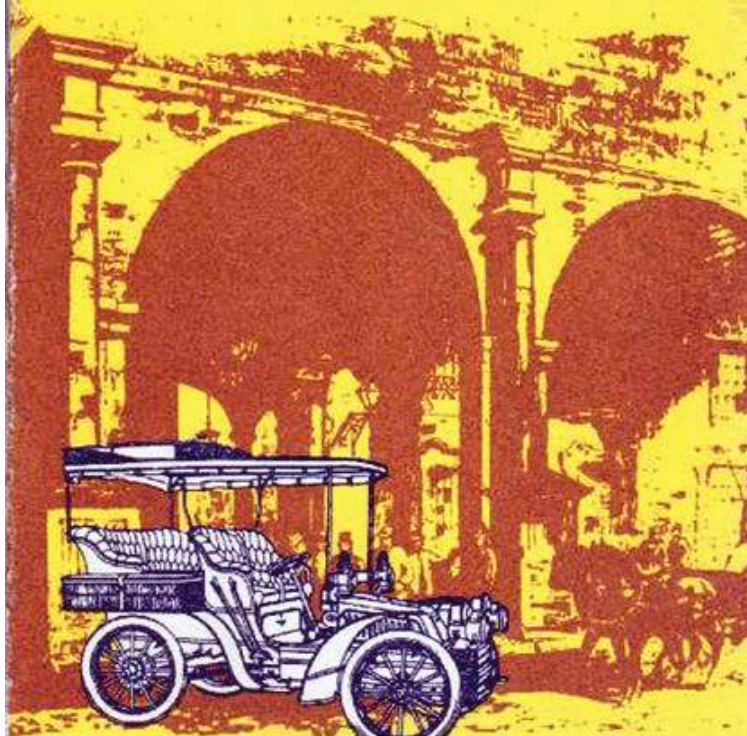
iluminada por todas las ilusiones. Bien sabemos que, por protegidos y armónicos que resulten esos años iniciales — así fueron los de la cubanita Renée — siempre la infancia conoce momentos de desgarramiento. Nadie es capaz de sollozar con tanta intensidad como un niño. El transcurso de la vida borra las huellas de esos instantes dolorosos, disueltos en la imagen de un «verde paraíso». Los tiempos sucesivos de la existencia modifican la visión de un pasado que se va haciendo remoto.

Para quien escribe una autobiografía se plantea, entonces, el problema de la autenticidad. Quien evoca los días lejanos, desde un presente transitorio, instalado en las arenas movedizas de acontecimientos que no han dejado de sucederse, ha sido modelado por las circunstancias y, sin embargo, preserva algo de su esencia original. Renée Méndez Capote escoge, entre todas las disyuntivas posibles, la de preservar la límpida inocencia de la mirada infantil. Prescinde del enfoque analítico de los contextos sociales y políticos. El hogar es un refugio bien protegido, el espacio delimitado donde el tiempo pasa, como en un continuo ininterrumpido, al margen de fechas precisas. Más allá de tantos avatares, es un acto supremo de reconciliación con la vida. Y, a pesar de todo ello, en ese amanecer de una biografía, se interceptan el nacimiento de una República y la transformación de una ciudad.

Porque, a semejanza de la República, la vida de Renée Méndez Capote estuvo sacudida por los naufragios. Enmendada, la República nació pobre, con los campos destruidos por la guerra y la población decrecida como consecuencia de la reconcentración de los campesinos en las ciudades, decretada por Valeriano Weyler, con las consiguientes hambrunas y epidemias. La soberanía cercenada, la fiesta de los insaciables tiburones políticos, las dictaduras y las revoluciones frustradas postergaron la cristalización del proyecto fundador.

Yo nací cuando había pasado el primer tercio de aquella república. Personas que me parecían muy ancianas evocaban el instante luminoso en que el país se había reconocido en su bandera, a pesar de la amargura de la enmienda impuesta por la intervención norteamericana. Nostalgia, defraudación, escepticismo se mezclaban en una ambiva-

Renée Méndez Capote Memorias de una cubanita que nació con el siglo



lencia de sentimientos donde en cada naufragio sobrevivía la esperanza de la recuperación. La veneración por los símbolos se mezclaba con una actitud displicente respecto a las conmemoraciones establecidas por la historia oficial. Mientras tanto, entretejiendo imágenes simbólicas a través del arte, de la investigación histórica, del estudio de las zonas vivientes de la tradición popular. El aula, la familia preservaban el fervor, aunque las fechas conmemorativas se redujeran a una convocatoria formal, a un día de asueto. Por no dejarse enmendar, también como la república, la vida de Renée Méndez Capote transcurrió entre sobresaltos. Reducida a sus propias fuerzas, después de haber cortado los vínculos con la clase de la que procedía, mantuvo incólume su estatura moral y logró salvarse de todos los naufragios. Uno de ellos se había convertido en leyenda cuando la conocí, allá por los días de mi infancia. Grande y gorda como era, según contaba con ese gracioso desenfado que nunca perdió, quedó atrapada en el camarote, al hundirse el vapor *Morro Castle*. Los marineros tuvieron que extraerla a través del ojo de buey, en violento forcejeo, con uso de las piernas a modo de palanca. Tenía entonces un modesto empleo, pendiente siempre de las amenazas de cesantía, en la Biblioteca Nacional. Los libros permanecían arrumbados en el Castillo de la Fuerza, donde el ensayista y dramaturgo José Antonio Ramos se esforzaba por conservarlos. Fue en esa institución, ahora instalada en un edificio moderno, cuando nos convertimos en compañeras de trabajo cuando compartimos proyectos de amplias repercusiones. Todo estaba por hacer. Se recobraba el espíritu de los fundadores en un instante de renacimiento, a poco de producirse el triunfo revolucionario del cincuenta y nueve.

Me gustaba observar el diálogo íntimo entre María Teresa Freyre de Andrade, la directora, y Renée Méndez Capote. Eran personalidades muy diferentes. De salud frágil, menuda, con una energía desbordante, María Teresa parecía sostenerse gracias a una armadura rígida como un corsé. Con las ropas algo flotantes, la otra, distendida, se acomodaba a los mullidos cojines de la butaca. Con sentido del humor, compartían un anecdotario de tiempos pasados. Las unía, sobre todo, la devoción por la ejecutoria independentista de sus padres. Ambos habían alcanzado la más alta graduación en el ejército insurrecto, aunque más tarde, Don Domingo preservara su imagen civil, mientras el otro, también activo en la vida política republicana, fuera conocido siempre como el general Freyre de Andrade.

El espíritu de la época, la dinámica del recomienzo, conducían a volver la mirada hacia los orígenes. Pudo entonces la autora salvar de tantos naufragios la auténtica inocencia primigenia y la dimensión mágica de la infancia. Canceladas las fechas precisas, suprimidos los acontecimientos de la historia, el espacio adquiere una significación particular. Desde el ojo de la cerradura de una casa que se transforma junto con ella, la niña observa el barrio nuevo mientras va cobrando forma. El ámbito rural se urbaniza paulatinamente. Lejos, según el ritmo pausado del coche de caballos, permanece la ciudad, el sitio donde transcurre la otra cara de la vida, de donde el padre regresa al cabo de cada jornada de trabajo.

En ese ámbito temporo-espacial delimitado por la subjetividad del recuerdo, se configura un proyecto humano inscrito en la modernidad. La opción por lo nuevo se reafirma en el contexto de una urbanización —El Vedado—, caracterizada por la fuerza expansiva de su desarrollo. Los avances técnicos transforman la vida. El automóvil sucede al coche de caballos. El cinematógrafo toma el lugar de la linterna mágica, aunque la ópera sigue siendo la ocasión propicia para el encuentro de la sociedad acomodada. A ella concurren las mujeres, después de largas horas dedicadas a someterse a un apretado corsé. Todavía no se había agotado entonces la capacidad de asombros hacia los cambios introducidos por las innovaciones en la vida cotidiana. Pero todas ellas pare-

cían volcarse hacia un proyecto humano de armónico disfrute de los bienes materiales y espirituales. Los niños y las niñas recibían instrucción similar, donde el acceso a la ciencia, el conocimiento del universo y de las estrellas, se asentaba en un saber de profunda raíz humanística, modulado por el dominio de las lenguas modernas.

Ajenas al dogma, las lecciones morales se derivaban de la experiencia concreta. El positivismo, en materia religiosa, matizaba la herencia iluminista y dejaba paso a la libertad de elección. El intelectual se articulaba al disfrute sensorial. El despertar de los sentidos se vinculaba a una tradición hogareña donde las comidas, los perfumes, las telas y los encajes y, aún los misterios farmacológicos encerrados en el botiquín de la madre, estimulaban el goce de los colores, de los sabores, de los delicadísimos olores y de las texturas.

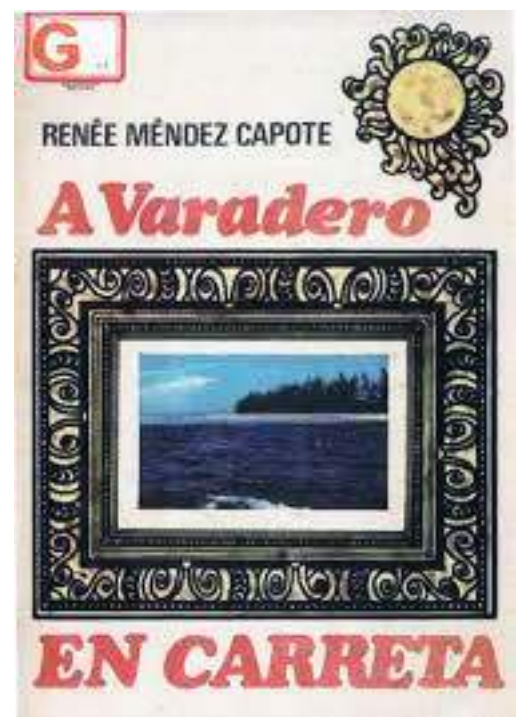
La cotidianidad transmitía, imperceptiblemente, una tradición nacional. La mano que escribe interviene, sin embargo, de manera sutil para reivindicar esta vertiente. Lo hace mediante la frecuente alusión a la memoria insurgente de sus mayores. Consciente, además, de la delimitación clasista del mundo de su infancia, abre el relato a una secuencia de anécdotas, introducidas como medallones, que se retrotraen en el tiempo y evocan las virtudes heroicas de los excluidos, los negros, los chinos, los campesinos.

El no lugar del tiempo de la infancia se transmuta de esa manera en utopía. Los sueños pueden proyectarse hacia el futuro, hacia territorios distantes —el sol y la luna de Cyrano de Bergerac—, hacia lugares inexistentes —la abadía de Thélème de Rabelais—. Pueden volverse también hacia los días remotos de la infancia, hacia un Combray donde los hermosos colores de los vidrios de la pequeña iglesia no se hubieran enfrentado todavía al duro perfil de la realidad.

Aparejada su vida a la historia republicana, pudo Renée Méndez Capote emprender la aventura de recuperar, con la infancia, la inocencia perdida, cuando la utopía volvía a cobrar cuerpo en la cotidianidad, cuando el pasado dejaba de ser evocación nostálgica para proyectarse hacia el porvenir, cuando renacía un proyecto nacional y humano de modernidad.

Emilia Gallego: Si pudiéramos convenir en que somos lo que creemos, lo que los otros creen y, menos mal, lo que somos en realidad, eso que somos vendría a ser como una fuerza física y espiritual resultante; un ser que se hace y se revela en el existir. Una tendencia generalizada, y que curiosamente omite hechos y acciones personales sin percatarse de que, a pesar de ser omitidos no desaparecen y que, por el contrario, encubiertos y soterrados, se fortalecen y persisten, suele afirmar: este o aquel ser humano es honesto, justo, bondadoso o no, quedándose estos atributos, en muchas ocasiones, como una marca y hasta en lugar de la persona.

Lo que en una narración literaria sería impensable, el olvido del actante, en la narración de muchas existencias reales es lugar común. En estas últimas, el presunto actante puede diluirse y, al difuminarse algunas de sus funciones esenciales, aparentemente desaparecer. No se sabe qué misteriosa ley de protección vital funciona ante este peligroso proceso de extinción, pero es así.



Estas creencias de los demás, léanse en el caso específico de la obra literaria, las del editor, el intermediario: ya sea el maestro, el bibliotecario, el amigo o el crítico y, por supuesto, las del lector mondo y lirondo, se manifiestan de una manera especial y tienen una incidencia de-terminante en el caso del valor existencial del escritor porque este se revela como objeto de interés, adquiere relevancia social, precisamente por su obra conocida. No es raro entonces que sea ella la que anuncie a su creador y hasta lo sustituya. No se equivoca la Biblia cuando reza: «por sus obras los conoceréis», verdad acrecentada e indiscutible si de arte y, en especial de literatura, se trata. Pero ese acrecentamiento de la verdad bíblica tiene su precio. En el caso de la obra literaria, lo que «los otros creen que es», se potencia y adquiere poderes impresionantes en la determinación de lo que es en realidad. Tan determinantes como se ha enunciado son estos poderes que tras la obra pueden arrastrar a su autor.

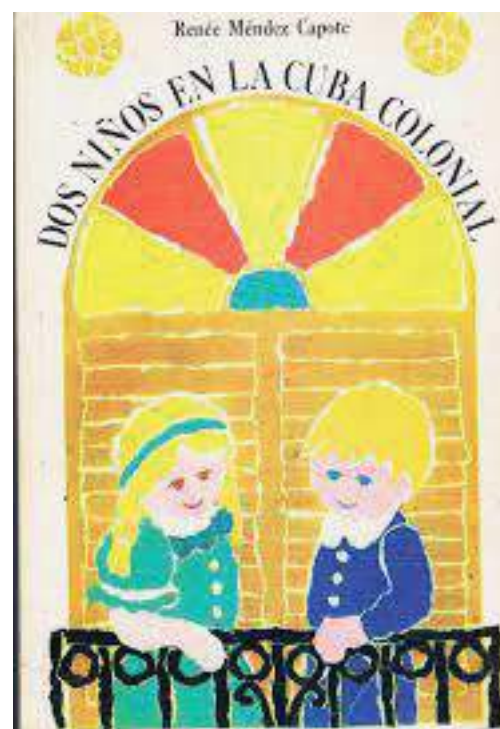
En el cotidiano de la literatura, el hacedor suele subsumirse en su obra. Pocos dudan que Virginia Wolf es *Orlando*; García Márquez, *Cien años de soledad*; y Goethe, *El doctor Faustus*.

Sin embargo, esta desaparición tiene mucho de truco, de juego de manos. Apariencia que esconde las esencias. Solo eso. Como en la pista del circo, tras el pase mágico, el trucidado está entero y el desaparecido sigue allí, delante del público que lo busca angustiado pero no lo ve. De eso se trata, de ver bien. Después de todo, el despojo de la identidad del autor por su obra es un mal necesario y su pérdida no es significativa ni pertinente si, como comenta Marguerite Yourcenar, en toda obra se puede encontrar a su autor, lo que hay es que rastrearlo. Y el principal rastreador, aunque a veces no lo sabe, es el autor mismo que sale a buscarse, a reconocerse, a reencontrarse en su obra, extensión viva de su propio yo.

En este juego de manos que el autor también asume, hay movimientos más peligrosos que otros, y algunos pueden devenir mortales, porque al reconocerse en la entidad dinámica y escurridiza de su propia obra, unas veces agazapado y camaleónico y otras al descubierto, no puede sustraerse a la autovaloración, y en la naturaleza de una aparente paradoja, quiéralo o no, de manera secreta o declarada, logra extrañarse de su propia creación o cree que lo hace y la valora y la juzga, valorándose y juzgándose, entonces, a sí mismo. Tarea compleja.

En esta sutil o evidente, consciente o no, pero siempre peligrosa y por demás sugerente zona del quiéralo o no, Renée Méndez Capote se presenta desnuda, despojada de todo subterfugio, o por lo menos eso es lo que pretende hacernos creer. Y en el rastreo de la fuerza resultante, de lo que la obra y, en consecuencia, su autora son en realidad, la primera sorpresa, es la mano de esta mujer extraordinariamente presente y por ello sospechosamente escurridiza que nos lleva, desde el título mismo al encuentro de una narradora que cuenta desde la memoria de su infancia.

Y digo la obra, su obra, con un sentido inclusivo, porque en el quehacer literario de Méndez Capote todos los caminos llevan a la cubanita que nació con el siglo y al punto de vista desde el cual una suerte de memoria infantil, y apenas al final adolescente, va construyendo la historia.



Es un recinto hipersensible la memoria de esta mujer que había esperado como pocas la aparición de la revolución, y con la clara conciencia de los amores predestinados se lanza sin red alguna a los brazos que la reclaman. En el fresco tutelar de sus recuerdos selecciona las figuras, los escenarios, los conflictos y sus aconteceres, y su voz va perfilando, con tierna y grave ironía, desde la conciencia de un pasado que solo puede preservarse y ser fecundo si al revelarlo se le conoce, reflexiona y decanta, la confianza en el presente y en lo por venir.

Con las *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, su autora se inscribe con la suya propia en el discurso literario de la memoria que hasta ese momento y de esa manera, a nosotras nos había estado vedado. Al acercarse al develamiento y reconstrucción mesurada de la historia, patrimonio masculino, elabora, desde sus ojos de mujer comprometida, sobre todo consigo misma, un legado ya imprescindible para entendernos y entender nuestros contextos de realización. Y aclaro que el develamiento de las *Memorias...*, es relativamente mesurado, porque por «el ojo de la cerradura» miraría después. *Memorias de una cubanita que nació con el siglo* es la matriz de su obra. Sin ella la cubanita no existiría, por lo menos en el plano de estas reflexiones, y ella misma es quien, declarando innecesario el rastreo profundo, más bien aliviándolo y tratando de burlar con ello todas las trampas de «lo que los otros creen que es», se planta en sus trece y dice apenas al comienzo de *Memorias...*: «nacé inmediatamente antes que la república [...] pero desde el nacimiento nos diferenciamos: ella nació enmendada y yo nacé decidida a no dejarme enmendar».

La zona literaria de Renée que provoca estas reflexiones, se desprende también de esta arteria fundamental que es *Memorias ...*, ya sea de manera directa o tangencial. En 1982, en una entrevista publicada en la revista *Revolución y Cultura*, afirma de manera contundente y, sin embargo, discutible, que escribe libros «fáciles de leer» porque «un pueblo que comienza a alfabetizarse necesita libros sencillos» y «el hombre medio tiene la comprensión del adolescente». Ya en 1967, en la introducción a su libro *De las maravillosas historias de nuestra tierra*, había dicho que escribía para despertar en los más jóvenes la misma pasión que ella sentía «por los hechos que han ido conformando nuestra actual nacionalidad, digna y combativa».

En este propósito se inscriben libros en los cuales desfilan personajes, *amables figuras del pasado*, que como «Marcelino Orbes», el payaso suicida, constituyen fragmentos de humanidad que merecen evocarse y que en este caso desnudan la soledad del artista; se cuentan hechos heroicos que como el de los chinos en las guerras de Cuba y el de la guerra de Faría, resaltan la cubanía bien ganada y probada de las etnias conformadoras de nuestro ser nacional; crónicas como *A Varadero en carreta* que amplían la resonancia de una zona marcada en el recuerdo por el desempeño de una infancia feliz, pero no por ello menos comprometida con el principio martiano que reclama a un niño capaz de pensar en todo lo que ve; y hasta costumbres relacionadas con tipos de helados tan deliciosos que hacen exclamar a Renée «vale la pena tener ya sesenta años para haberlos comido».

En otro contexto declaradamente didáctico, aparecen obras que hablan de conspiraciones importantes, tráfico miserable de esclavos, fortalezas, piratas, filibusteros, conquista y colonización, y hasta de la toma de La Habana por los ingleses.

A otra dimensión en la cual la ficción se impone, pertenecen *Un héroe de once años*, u otras donde la ficción descansa más en la anécdota real, como *Dos niños en la Cuba colonial* —que relata las historias de «Pelusa», el niño desarraigado de su vida campesina, devenido en estudiante brillante de leyes y en el cual vivirá la nostalgia y el reclamo por el campo en que nació, y de «Manuela», la niña que transita por innumerables vici-



situdes sin traicionar su natural honesto —; o también *El niño que sentía crecer la hierba*, lírico y sentido homenaje al poeta español Miguel Hernández.

Su trascendente *Che, comandante del alba*, biografía por encargo que realiza con infinito amor y es el libro que más quiere, ilustra, por el nivel literario que alcanza y por la admiración que le despierta la figura del guerrillero heroico, su concepto de que el arte verdadero tiene que nacer del corazón.

Sin embargo, es necesario precisar que un acercamiento crítico, muy somero, a cada una de estas obras en particular, sin desconocer el intento de una mirada

abarcadora, permite arribar a algunas conclusiones que considero oportuno expresar y que pueden resumirse, tomando en cuenta la frecuencia con que se manifiestan y el desnivel que provocan, en las siguientes:

- los relatos que aparecen insertados en *Memorias...* con extraordinaria coherencia, a pesar de poseer cada uno vida propia, al ser extraídos por Méndez Capote de manera textual y al ser agrupados en obras aparte según su temática — heroicos, de personalidades relevantes o de costumbres — y añadiéndoles otros, pierden la coherencia y se debilita la significación que poseían al amparo de un fluir de la memoria sin desniveles, concebido precisamente con ese fin;
- la coherencia que aparentalmente presentan al ser agrupados en obras según sus temáticas, lejos de alcanzar el propósito que las anima, las convierte, intensificado por el estilo de exaltación y reclamo y el propósito de orientar conductas y conformar valores no siempre elaborados en el lenguaje literario que necesitarían para atenuar su carácter moralizante, en un constructo monocorde donde los personajes se superponen al carecer de una definición actancial que los caracterice y diferencie y provoque los sentimientos y simpatías que la autora se propone. A esta simplificación debilitadora se suma también la similitud de los escenarios;
- en las obras que apuntan hacia la difusión de conocimientos históricos, a pesar de que la autora logra una prosa ligera que atempera la tradicional densidad de estos temas, al agruparlas de la manera anteriormente descrita, les devuelve y acentúa, precisamente, el peso que su autora se propone aligerar.

Pero ninguno de los criterios expuestos hasta aquí, en este sentido, disminuyen el valor de una obra dirigida y declarada conscientemente a un público joven, y cuyo principio y objetivo es transmitir, para que se conozca la historia y no solo y específicamente desde la razón que desconoce, tantas veces, los argumentos del corazón. Sus relatos carecieron, entonces, involuntariamente, como resultado de la efervescencia y el imprescindible apuro que la urgencia de una etapa histórica sin precedentes imponía, y en la cual se hizo lo que exactamente esas condiciones requerían y permitieron y se hizo bien, de una lectura y una acción decantadora por parte de los editores y de una crítica, que sí, para no variar, ha estado ausente y le ha dejado su lugar a la reseña ditirámica y superficial. Como de lo que se trata es de recuperar para el lector actual una obra significativa de nuestra historia literaria que concentra en su frescura y diapasón nostálgico elementos de la autobiografía y el imaginario de nuestro ser cultural, debe pensarse en acometer,

con urgencia, un serio trabajo editorial, respetuoso, profesional que coloque de nuevo esta zona de la obra de Renée Méndez Capote, en el entorno potencial de lectura que le corresponde.

He eludido de manera intencional referirme a esta zona de su obra como literatura infantil o juvenil. Las razones no responden al objetivo de estas reflexiones. Prefiero escaparme por el resquicio que la propia autora me brinda, en *Memorias...*: «Tienen alas y son enormes los caballos de la infancia».

Si esto de verdad es así, y lo creemos con la misma fe que la cubanita, quizás vaya siendo hora de que actuemos en consecuencia, y con una verdadera y delirante fiebre ecológica descontaminemos el espacio para que el batir de alas se exprese en el oxígeno y la altura que le pertenecen, y no en el escaso ámbito limitado que algunos le suponen. Desbrocemos el camino para que la hierba crezca delicada y verde, y el trote alcance el horizonte que necesita y reclama. Alentemos con palabra suave, en conversación íntima y serena, el vuelo y el trote para que los caballos se impulsen, palpiten y alcancen esa dimensión, no de libre albedrío, pero sí de libertad con la que todo ser viviente sueña y que guarda celosamente en lo recóndito de su mente y de su corazón.

Luisa Campuzano: Voy a referirme a la literatura de viajes escrita por Renée Méndez Capote. Comienzo colocándola en el elenco de mujeres cubanas que escribieron, para su publicación, cartas, crónicas, diarios o libros de viaje, tanto por voluntad propia, como a solicitud de grupos políticos o de editores de diarios o revistas con los que colaboraban ocasionalmente o de los que eran corresponsales fijas. Entre estas escritoras mencionaré a la Condesa de Merlin, Gertrudis Gómez de Avellaneda, la Marquesa San Carlos de Pedroso, Catalina Rodríguez de Morales, Magdalena Peñarredonda, Aurelia Castillo de González y María Luisa Dolz, en el siglo XIX; y a Carmela Nieto de Herrera, Ofelia Rodríguez Acosta, Dulce María Loynaz, Teté Casuso, Camila Henríquez Ureña y Anita Arroyo, en la primera mitad del XX.

De lo anterior me interesa deducir que a diferencia de lo que se observa en otras literaturas de la América Latina, en la literatura cubana hay una sorprendente producción femenina de narrativa de viajes especialmente en el siglo XIX, de modo que Renée Méndez Capote, a más de aquellos modelos a los que podría tener acceso por su dominio del inglés y el francés, contaba también con prestigiosos modelos nacionales.

Y enseguida me apresuro a subrayar la ubicación de cierta literatura de viajes, la que escribirá Renée, en el amplio campo del discurso autobiográfico, puesto que en tanto testimonio y co-comentario en primera persona de una experiencia vivida por la narradora, aunque su objeto sea exterior a sí misma, siempre se impondrá a todo lo largo de sus relatos, la marca de su subjetividad y lo que directa o indirectamente la afecta. Y en ese sentido también aprovecho para recordar, valiéndome de Sylvia Molloy, cómo «la organización de todo discurso autobiográfico [y por lo tanto de la literatura de viajes practicada por Renée], en sus más diversos aspectos — desde la disposición del material anecdótico hasta la elección de la postura enunciativa — es rica en implicaciones ideológicas», por cuanto no solo atestigua «cómo se percibe un yo», y también «cómo ese yo percibe el mundo que lo incluye», sino muy especialmente porque muestra «cómo ese yo percibe [...] la imagen que en ese mundo se tiene de él o que quiere que de él se tenga».

Sentados estos mínimos presupuestos genealógicos y teóricos, puedo comenzar a ocuparme de *Hace muchos años una joven viajera...*, el libro que Renée Méndez Capote publicara en 1983, y que en buena medida complementa y continúa las *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, puesto que leído como autobiografía permite transitar un

proceso de transformación que va de la dependencia total, propia de la infancia, a la rebelión de una mujer contra su clase y los prejuicios de una sociedad que la convirtió en malejemplo de independencia femenina, hasta que al cabo de los años, el decursar de la historia y la constatación de la posibilidad de realización de sus ideales políticos que cree encontrar en el último país que visita, se constituyen en la voluntaria estación término de esta suerte de *iter/vita*.

En *Hace muchos años...* la autora narra sus recorridos entre 1906 y 1965, es decir, desde sus primeros años hasta su ingreso en la tercera edad, por un espacio que va de los Estados Unidos a la antigua Unión Soviética, polos que podrían parecer hoy de burda simbología, pero que se corresponden con la experiencia de vida que la escritora quiere proyectar, con ese otro viaje mayor que se realiza por dentro, que se manifiesta en su vida social y en su participación política, y que también tiene otras importantes estaciones.

Una posible segmentación colocaría en primer término las cuatro largas temporadas que pasa con la familia en los Estados Unidos en 1906, 1910, 1919 y 1921, llenas de incidentes pintorescos y anécdotas que corresponden a su infancia y adolescencia y que solo ocupan dieciocho páginas. En segundo lugar vendría el largo viaje a Europa que realizó en 1928 con su primer esposo, suerte de luna de miel pospuesta, con múltiples escalas, y que ocupa tres quintas partes del libro. Después, tras dos rápidos viajes a los Estados Unidos en 1931 y 1932, apenas esbozados en el texto, el cisma de 1934: un viaje a Nueva York tras el divorcio y la ruptura con la clase social a la que pertenecía y la radicalización de su compromiso político; viaje que concluye con el naufragio del *Morro Castle*, de cuyo hundimiento la acusan, y con todo lo que ello implica. Entre esta fecha y 1956, en que viaja a México para acompañar a su hija, que es bailarina, no solo han transcurrido más de dos décadas, sino que se ha abierto una honda brecha en la vida de esta mujer separada voluntariamente de un pasado pleno de lujos para ingresar a una larga etapa de tristezas y penurias. La última sección, unas cincuenta páginas, se dedican a relatar, día a día, con la avidez de quien contempla por primera vez otro país, de quien vive por primera vez una gran aventura, su viaje a la Unión Soviética.

Si en *Memorias de una cubanita*, como ha dicho Graziella Pogolotti, solo existe el reino doméstico de una infancia encantada, perfectamente aislado, por la mirada infantil con que se construye, de esa *real Politik* que sostiene el hogar de una de las principales figuras de la vida pública de entonces, en *Hace muchos años...* la presencia del mundo exterior impone permanentemente la necesidad de juzgar, de valorar, reto del que ni siquiera escapa el padre por quien tanta devoción sentía la hija que escribió una biografía



de título tan elocuente como: *Domingo Méndez Capote, el hombre civil del 95*.

Pero una lectura atenta de estas páginas descubre desencuentros, incoherencias, episodios como de vidas distintas que podrían haber llegado a configurar a una narradora/protagonista mucho más compleja, más densa, esa que el lector, la lectora, tienen que construirse, no sin vacilaciones, sin preguntas, paso a paso. Hubiese querido disponer de más tiempo para haberme ocupado del proceso de creación de este libro, muy fácil de descubrir en algunas secciones, menos en otras, pero que resulta del mayor interés. En un texto recogido en *Amables figuras del pasado*, de 1981, Renée Méndez Capote cuenta que tres manuscritos suyos, entre ellos un libro de viajes, «no tuvieron la suerte de ver la luz; murieron la más triste de las muertes en el *Morro Castle*» (p.199). Esto nos obliga a pensar que todas las páginas de *Hace muchos años...*, que corres-



ponden a viajes anteriores al naufragio de 1934, o alguna de las dos series en que las hemos segmentado (Estados Unidos, Europa), serían rescrituras de aquel libro a partir de primeras versiones o de notas. Y algo que refuerza esta idea es la reiterada presencia de anacrónicas prolepsis en textos obviamente rescritos mucho después del momento del viaje. Se trata de comentarios de carácter político referentes al curso posterior de la historia: la muerte de Lorca en el caso de Granada, el nazismo en el de Alemania, el advenimiento del socialismo, en Hungría... Pero esta intervención de la autora en textos cerrados por un tiempo cumplido, el tiempo del viaje, no solo ocurre con los que pudieron perderse en el desastre del *Morro Castle* o eran tan antiguos que merecían algún retoque. Así, un cotejo superficial del viaje a la Unión Soviética, la parte final de *Hace muchos años...* con *Crónicas de viaje*, título bajo el que se publicara originalmente ese texto en 1966, indica que se habían realizado muchos cambios y grandes adiciones, que en este caso no tienen que ver con la política, sino con la muerte de dos queridos amigos que la habían acompañado entonces.

De todas esas mujeres que atraviesan aduanas y hacen declaraciones a lo largo de este libro ¿cuál será la «joven viajera» a la que se refiere el título? Sin otro paratexto que un epígrafe atribuible a la propia autora — «Pobre viejo, el que no atesora recuerdos... ¿en qué se ampara a la hora de las lamentaciones?» —, este libro permite y a la vez reclama una recepción abierta y cooperativa, una lectura que entresaque de otras páginas las claves para sus enigmas. En el prólogo a *Costumbres de antaño* decía Renecita: «Cuando se llega a viejo, los 'tiempos' se acercan extrañamente. 'Mi tiempo' se dilata hacia atrás; ya lo nuestro no es solo lo que en realidad hemos vivido de jóvenes, sino que de ello forma parte también lo que vivieron nuestros padres y hasta nuestros abuelos» (5) Sin embargo, creo que para todos nosotros y nosotras más que ese tiempo en retroceso, o el tiempo cumplido de su vida, Renée Méndez Capote será por siempre esa joven viajera expectante, la curiosa niña de su arranque, la inefable cubanita que nos abrió el siglo.

Revolución y Cultura, no. 3 de 2001: 4-14.

Ayer, hoy, siempre, María Teresa Vera

Jorge Calderón González

*Fueron a cazar guitarras,
bajo la luna llena.
Y trajeron ésta,
pálida, fina, esbelta,
ojos de inagotable mulata,
cintura de ardiente madera.*

NICOLÁS GUILLÉN

A fines del siglo pasado, pocos días antes del inicio de la Guerra del 95, nació en Guanajay —territorio llano, fértil y productor de caña, tabaco y frutos menores— María Teresa Vera, figura mayor y legítimo valor de la música tradicional cubana. De ascendencia africana y española, su arte devino en auténtica expresión de nuestras más puras raíces, aquellas que expresan el sentir del pueblo.

El tabaquero José Díaz fue el primero en enseñarle los secretos que encierra una guitarra, el instrumento musical que la acompañaría siempre. Más tarde, Manuel Corona, su leal y fiel amigo de toda la vida, así como el camagüeyano Patricio Ballagas, contribuyeron a completar su formación en este terreno. Con el dominio de esa técnica se lanzó a conquistar lo que el artista agradece más: el aplauso. «A cantar no me enseñó nadie, porque eso me nacía del corazón», expresó María Teresa Vera en una oportunidad.

El 18 de mayo de 1911, cuando solo tenía 16 años, hizo su primera presentación ante el público. Las hermosas líneas de la criolla «Mercedes» llenaron el ámbito del teatro Politeama Grande, de la Manzana de Gómez, a través de una suave, clara y fresca voz, cuyo testimonio imperecedero registran los discos aún conservados:



Mercedes la que mi alma
consuela sin cesar
que siempre me ha querido
con f3rvida pasi3n,
que solo por m3 vive
y siempre me querr3,
con todo lo que siente
su amante coraz3n.
Por ella canto y lloro
por ella siento amor,
por ti, Merced querida,
que extingues mi dolor,
no me desprecies nunca,
pedazo de mi vida,
para vivir tranquilos,
queri3ndonos los dos.

– Surgi3 a la vida de las estr3as fonogr3ficas con la composici3n «Gela», de Rosendo Ruiz. Cuando yo empec3 a grabar mis discos, hab3a un personal que se sentaba a escuchar primero, y cuando ten3as un defecto, en el hablar o en el cantar, te dec3an: «no, eso no se pronuncia as3».

Los familiares de Mar3a Teresa Vera nos cuentan que ten3a defectos de dicci3n y, mientras no pudo corregirlos, no le fue posible grabar para la RCA V3ctor, primera firma en contratarla. La composici3n, su otra rica faceta art3stica, se manifest3 desde temprana fecha. De 1914 es su bambuco¹ «Esta vez toc3 perder».

Dos a3os despu3s conoci3 a Rafael Zequeira, con quien form3 d3o hasta 1924, a3o en que este muere. Juntos hicieron varios viajes a Nueva York, donde grabaron discos para las compa3as V3ctor, Columbia y Path3. Del conjunto de grabaciones de esa 3poca podemos citar, solo a modo de ejemplo, «El servicio obligatorio» (guaracha-rumba), «El 10 de Octubre» (bolero) y «La animada» (canci3n a compasillo) de Manuel Corona; «Los cantares del abaku3» (clave) de Ignacio Pi3eiro; y «Confesi3n» (capricho) de Rosendo Ruiz.

«Longina», la hermosa canci3n de Manuel Corona, inspirada en Longina O'Farrill, fue estrenada el 15 de octubre de 1918 en casa de Mar3a Teresa Vera, cuando esta viv3a en el solar La Maravilla de la calle San L3zaro 201, en la ciudad de La Habana. En aquel lugar se celebraban reuniones familiares y se daban cita todos los «cantadores» famosos de la 3poca. Cinco a3os despu3s Mar3a Teresa introdujo en su repertorio – tambi3n de Corona – la que ser3a su canci3n favorita: «Santa Cecilia».

– Es la melod3a que m3s he cantado en mi vida – manifest3 en una entrevista – y yo creo que es la canci3n cubana que m3s gusta en Cuba y fuera de Cuba. Yo he cantado «Santa Cecilia» durante 27 a3os. «Santa Cecilia» fue inspirada por la se3ora Cecilia Montero, esposa de un comerciante establecido en Empedrado no. 2. El afecto que este le ten3a a Corona y la bella presencia de su compa3era, hicieron posible ese milagro que es la inmortal canci3n:

Por tu simb3lico nombre de Cecilia
tan supremo que es el genio musical,
por tu simp3tico rostro de africana
canelado, do se admiran los matices de un vergel...



En marzo de 1925, formó dúo con Miguelito García. Con él grabó, para la marca de discos Columbia, entre otros números, «Miradas de fuego», «Mírame y bésame», «Presagio triste» y «Bahilda» de Rosendo Ruiz; así como «Cosa antigua», «Perfecta» y «Dicharachos» de Ignacio Piñeiro.

– *María Teresa* – nos cuenta el propio Miguelito – *había probado con otros segundos y no se sentía cómoda. Ya Zequeira había desaparecido. Me dijo «Oye, chiquito, quiero hablar contigo». Le contesté «¡Cómo no! Con mucho gusto». En aquello vi una oportunidad. No esperé muchos días, no. Al día siguiente fui a ver a María Teresa Vera.*

Visita la ciudad de Nueva York, por última vez, en 1926.

En esta ocasión iría al frente del Sexteto Occidente. Por entonces, el son, ese sabroso ritmo nuestro, se impone con toda su fuerza y acapara la preferencia del público. María Teresa Vera dijo en una ocasión: – *«cuando la canción decayó y los bailables primaban en el ambiente, fundé un Sexteto al que llamé Occidente. Lo formé con los músicos Miguel García, segundo y guía; Ignacio Piñeiro, contrabajo; Manolo Reynoso, bongosero; Julio Viart, tres, y Francisco Sánchez».*



Miguelito García nos ha contado que – *en aquellos momentos había un gran furor con el son. María Teresa me dijo: «yo no soy sonera, pero bueno, podemos hacer unos sones también». «¿Y qué compositor de sones te gusta?» le pregunté. Me contestó: «vamos a ver a Ignacio Piñeiro».* De aquellos años – década de los veinte – son los sones de Ignacio Piñeiro, grabados en discos Columbia, «Esas no son cubanas», «El globero», «Perro flaco», «Las mujeres podrán decir» y «Ninfa del valle». Del propio Miguelito García, «Ley fatal», quien nos agregó que, asimismo, el Sexteto Occidente, bajo otras denominaciones, grabó diversas composiciones en las compañías Odeón y Brunswick.

Entre 1930 y 1935, la inspiración de María Teresa Vera hace posible la creación de varios boleros, una guaracha, así como la habanera «Veinte años», su pieza más popular y conocida. Algunos de los textos de estas composiciones son de Emma Núñez Valdivia y otros de Guillermina Aramburu.

Por un breve período se mantuvo alejada de toda actividad artística. Sin embargo, la creciente popularidad de «Veinte años» contribuyó, en gran medida, a que reanudase su carrera. Juan Díaz, esposo de Justa García, se interesó por ella y fue en su busca. Más tarde integraba en Radio Salas el Cuarteto de Justa García, junto a Dominica Verges y Lorenzo Hierrezuelo. Poco después el cuarteto se disolvió y quedaron solamente María Teresa y Lorenzo para convertirse en el famoso y popular dúo que todos conocimos por espacio de más de dos décadas.

– *«Yo sigo con usted. No lo abandono. No lo dejaré solo» me dijo María Teresa Vera, mi compañera de 27 años, 27 años cantando con esa gloria de Cuba – expresa Lorenzo Hierrezuelo – . Efectivamente la conocí en 1935, cuando ella vivía en Sitios 216. Ese año el esposo de Justa García se interesó por que nosotros nos aprendiéramos «Veinte años». Entonces se dedicó a buscar a María Teresa. La encontró y la llevó al ensayo. En esa época ensayábamos con Isaac Oviedo y Hortensia López. Nos aprendimos la canción. La invitamos y accedió a cantar con nosotros.*

Cantó «Santa Cecilia». Acompañamos nosotros y, de segundo, Justa García. Fue lo suficiente para que los teléfonos se vinieran abajo preguntando si esa misma era la María Teresa que cantaba con Zequeira. Los dueños de la emisora, locos, la contrataron. En aquella época ganábamos nosotros un dineral para ellos: cincuenta centavos. A María Teresa le ofrecieron ochenta centavos para que fuera diariamente a cantar, aunque fuese una canción nada más».

En 1939, basándose en un texto de González Ramos, María Teresa compuso el bambuco «Cara a cara», y entre 1941 y 1943 hizo varios boleros, entre ellos «Mis angustias», «Con mi madre siempre» y «Solo pienso en ti», todos de su inspiración. El 1º de julio de 1944 ingresó en la Institución Nacional de Autores Cubanos, siendo ese mismo año seleccionada como la más destacada cantante de nuestro árbol folclórico por la Asociación Nacional de la Crítica Radial.

En 1945, el dúo María Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo es contratado por el Circuito CMQ, Sociedad Anónima, para actuar en el programa radial *Cosas de ayer*. Las más hermosas páginas de José «Pepe» Sánchez, Sindo Garay, Rosendo Ruiz, Manuel Corona y Alberto Villalón — pilares de la trova cubana — así como de Graciano Gómez, Patricio Ballagas, Miguel Companioni, Emiliano Bles y tantos otros autores, fueron interpretadas por «la embajadora de la canción de antaño». Ese mismo año el Ayuntamiento de Guanabacoa le otorgó Diploma de Honor, en reconocimiento a su labor de difusión del cancionero tradicional.

En los años cuarenta también actuó en diversos programas de Radio Cadena Suaritos, donde dejó grabadas infinidad de composiciones, entre ellas «La baracoesa», de Sindo Garay; «Boda negra», de Alberto Villalón; «Inexorable», de Patricio Ballagas; «Dichosa Habana», de Ignacio Piñeiro; «Pincelada cubana», de Graciano Gómez, así como «El ebó», de Isaac Oviedo. En 1947 ingresó en la Asociación de Trovadores Cubanos (ATC), adherida a la Confederación de Trabajadores de Cuba. Ese mismo año partió, junto a Hierrezuelo, hacia la ciudad de Mérida, capital del estado de Yucatán, México, para presentarse en el cabaret Los Tulipanes. Asimismo actuaron en el Motembo. El famoso torero «Manolete» asistía a todas sus presentaciones y les pedía que cantasen el bolero «Doble inconciencia» de Manuel Corona.² Esta fue una de las épocas de mayor esplendor de la célebre pareja.

En la conmemoración del cincuentenario de la República, puesto que hacía ya 39 años que María Teresa Vera se dedicaba a interpretar y dar vida a nuestras más hermosas canciones, las de ayer, las de hoy, las de siempre, el Municipio de La Habana le confirió medalla y diploma por la labor desplegada. En la década del cincuenta aparecen los discos de larga duración en nuestro país y en 1956, María Teresa y Lorenzo son contratados por la marca Kubaney para grabar doce números, entre ellos «En la alta sociedad» y «Sobre una tumba una rumba». Dicho contrato entrañaba, a su vez, la reproducción de discos en 45 y 78 revoluciones. Paralelamente, el dúo actúa en la emisora Radio Álvarez, en la calle San Miguel de la ciudad de La Habana y, alguna que otra vez, en programas de televisión. En 1957, en los meses de julio y agosto, María Teresa compuso «Sufrir y esperar», «Ya no te quiero» y «Te digo adiós», que sepamos sus últimas composiciones.



A partir de 1959 se produce un profundo y substancial cambio en la vida cubana. El triunfo de una verdadera revolución, legítima aspiración de nuestro pueblo convertida en realidad, y por la que tantos ofrendaron sus vidas, no fue ajeno a esta artista, quien, desde un principio, halló el marco apropiado para expresar su arte de profundo contenido popular. Ese mismo año, el dúo es contratado para actuar en la Radioemisora del Ministerio de Educación (CMZ). En aquellos programas se difunde lo mejor y más representativo de nuestra música tradicional, representada por Sindo Garay, Rosendo Ruiz, Manuel Corona, Alberto Villalón, Patricio Ballagas, Graciano Gómez, Miguel Companioni, Ignacio Piñeiro y muchos otros, autores todos que en sus obras supieron expresar la esencia de lo cubano.



En febrero de 1960, por la labor artística desarrollada durante medio siglo y en virtud de la Resolución no. 138, la trovadora es proclamada Hija Predilecta del municipio de Guanajay. La actividad se desarrolló en el Salón de Actos de la Sociedad Centro Progresista de dicha ciudad. El pergamino que le fue conferido decía textualmente: «Honrar, honra. Los compositores cubanos reconocen en María Teresa Vera a la genuina intérprete de nuestra música y le otorgan este diploma en homenaje a sus méritos». El maestro Gonzalo Roig y el musicólogo Odilio Urfé, esa noche, testimoniaron en hermosas y sentidas palabras la sincera amistad que les unía a María Teresa Vera. También en 1960, fecha que marca su ingreso en la Sociedad Nacional de Autores de Cuba (SNAC), la Coordinación Provincial de Cultura de La Habana le concedió Diploma de Honor en reconocimiento a su labor artística.

El año siguiente, 1961, fue de múltiples actividades. La proclamación de Melena del Sur como primer territorio municipal libre de analfabetismo en Cuba le sorprende actuando y brindando lo mejor de sí a los vecinos

de aquel pueblo. Ello constituyó una honda emoción para ella, para Hierrezuelo y para María Teresa Linares, quien por entonces los acompañaba en sus actuaciones en centros de trabajo, círculos de cultura, glorietas y parques. El Gobierno Revolucionario, a través del Consejo Nacional de Cultura, le ofreció, el 18 de mayo de 1961, un homenaje en el Anfiteatro Municipal de la Avenida del Puerto. Se cumplía en esa fecha el cincuenta aniversario de su primera aparición ante el público. Fue aquella, sin dudas, una bella e inolvidable noche para quien, proyectada en sus canciones, había llegado a lo más hondo de nuestro pueblo.

En el marco del Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, celebrado en La Habana entre el 19 y el 22 de agosto de 1961, actuaron María Teresa Vera y Lorenzo Hierrezuelo en el cuarto recital de Música Folclórica Popular y Vernácula, donde interpretaron la canción «Timidez» de Patricio Ballagas y la criolla «Mares y arenas»

de Rosendo Ruiz. En noviembre del mismo año, del 9 al 12, también participan en el Primer Concierto de Música Típica Cubana celebrado en el teatro Payret de la ciudad de La Habana, con el acompañamiento al piano, la primera noche, de Odilio Urfé. Días más tarde, el 17, 18 y 19, actúan en el Segundo Concierto de Música Típica Cubana que, auspiciado por el Consejo Provincial de Cultura, se celebró en el mismo teatro. Aquellas fueron las últimas presentaciones ante el público de María Teresa Vera.

Ese mismo año se reúnen Lorenzo Hierrezuelo, Valeriano Daugherty y Evelio Valdés, para grabar un disco de larga duración con doce de sus composiciones, entre ellas, claro está, su famosa habanera «Veinte años»:

Qué te importa que te ame
si tú no me quieres ya,
el amor que ya ha pasado
no se debe recordar.
Fui la ilusión de tu vida
un día lejano ya;
hoy represento el pasado
no me puedo conformar.
Si las cosas que uno quiere
se pudieran alcanzar
tú me querrías lo mismo
que veinte años atrás.
Con que tristeza miramos
un amor que se nos va...
es un pedazo del alma
que se arranca sin piedad.

En 1963, gravemente enferma, ingresa en el hospital Julio Díaz, de Fontanar. Dos años más tarde, el viernes 17 de diciembre de 1965, tras larga y fecunda vida — 70 años — murió en el Hospital Militar de Marianao, a consecuencia de una trombosis cerebral. María Teresa Vera, legítimo valor nuestro, consagró su existencia a la difusión de las más hermosas páginas de la canción tradicional cubana. Su obra, resumida en las múltiples grabaciones que aún se conservan, es una importante contribución a la cultura nacional.

Entrevistados: Miguelito García, Lorenzo Hierrezuelo y familiares de María Teresa Vera.
Revolución y Cultura, no. 87 de 1979: 2-6.

Notas

¹ Bambuco: género colombiano muy popular en Cuba en la época del establecimiento de la trova. María Teresa Vera, Rosendo Ruiz y otros autores compusieron muchos bambucos. Parece que este género musical fue traído a nuestro país, y a su regreso, por los emigrados de la guerra del 95 que habían ido a Colombia.

² «Doble inconciencia»: este número, aunque actualmente se le atribuye a un compositor mexicano, fue compuesto por Manuel Corona en 1906, quien se lo dedicó a la despalilladora Leovigilda Ramírez.