

- 4 ECUADOR: UN MANGLAR DE VOCES LITERARIAS**
Aunque productiva y diversa, la literatura ecuatoriana no ha logrado abrirse un camino en la llamada república de las letras. Explicar las causas de este fenómeno permite a los autores reunidos en este breve dossier ofrecer una panorámica, necesariamente incompleta, de voces y temáticas heterogéneas que confluyen en un mismo objetivo: capturar en palabras el sentido del espacio natal.
- 5 Apuntes sobre algunas novelas ecuatorianas de finales del siglo XX**
Raúl Vallejo
- 8 25 apuntes sobre los márgenes literarios del Ecuador**
Juan Pablo Castro Rodas
- 12 La novela ecuatoriana navega: El libro flotante de Caytran Dölpin**
Wilfrido H. Corral
- 16 La lucha de las mujeres ecuatorianas del siglo XX por la redefinición de los derechos ciudadanos y La gloria eres tú, de Silvia Miguens**
Mary Yaneth Oviedo

FEMINISMOS

Distantes en el tiempo y el espacio por los asuntos que abordan, estos ensayos comparten, sin embargo, la denuncia de la opresión que han sufrido (y sufren) las mujeres, y cómo la han enfrentado.

- 20 Pablo Lafargue escribe sobre la violencia de género**
Lourdes Arencibia Rodríguez
- 26 La redención del cuerpo femenino en Cuba: sexualidad, poder y justicia de la república a la revolución**
Mélanie Moreau
- 32 Desde el rasgo afortunado de la duda indagadora: Apuestas feministas en Julieta Kirkwood**
Natalia Soto Quiroz

ARQUITECTURA Y URBANISMO

Con este bien documentado y lúcido ensayo, en que su autor logra imbricar La Rampa, el Pabellón Cuba, el Congreso de la UIA celebrado en La Habana en 1963, y algunos otros tópicos aparentemente no muy relacionados, *Revolución y Cultura* inaugura una sección fija dedicada a temas que la revista siempre ha acogido con especial interés y en los que a partir de ahora pondrá especial énfasis.

- 38 Un congreso, un salón, un pabellón... Y un leve pulsar en la memoria**
Mario Coyula

ROLDÁN

A partir de un lejano concierto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fundamental para entender el ambiente de un cosmopolitismo alternativo en que se renuevan los votos antillanistas de la vanguardia caribeña con el estímulo de la avidez europea por el consumo de culturas locales, el autor de este bien tramado aborda directamente y a través de entrevistas a la dimensión universal de Amadeo Roldán.

- 52 Disonancia afrocubana: John Cage y las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán**
Julio Ramos
- 64 Entrevistas:**
- 65 En y alrededor de Latinoamérica: Una conversación con John Cage**
Nelson Rivera
- 69 Danza y cultura: Ramiro Guerra habla sobre Amadeo Roldán y los orígenes del Conjunto Nacional de Danza Moderna**
Julio Ramos
- 72 De la sonoridad a la notación musical: Cuatro preguntas a Lino Arturo Neira Betancourt**
Julio Ramos

DESDE LEJOS

Pauline Johnson (Tekahionwake)

«Las aguas profundas», traducido especialmente para nuestras páginas por Alicia Menéndez Tarrazo, es uno de los cuentos más conocidos de esta escritora también llamada «la Princesa Mohawk», la autora canadiense más célebre de principios del siglo XX.

78 A TIEMPO

Mis recuerdos de Luis Marré | Olga Sánchez Guevara || Los viajes imaginarios de Báez Meza | Vicente Robalino || Un tributo telúrico y multidisciplinario: una avalancha de mitos y símbolos | Reny Martínez || Azul y suerte | José León Díaz

84 VISTAZOS

86 ESPACIO ABIERTO



PORTADA Y REVERSO DE PORTADA:

Detalle de artesanía ecuatoriana. Tomado de *Cuenca ciudad artesanal*, Ministerio de Cultura de Ecuador.
Foto: Luis Bruzón.
Cortesía de Casa de las Américas.

CONTRAPORTADA:

Mosaico con obra de Wifredo Lam en la Rampa, El Vedado, que reproduce su pieza *Emblema*, de 1951.
Foto: Luis Bruzón.

REVERSO DE CONTRAPORTADA:

Exposiciones en Espacio Abierto: *Road movie*, *Síntomas de la permanencia* y *Stock* (septiembre- diciembre 2013).

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector

editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fonet y

Antón Arrufat

Jefa de redacción

Conchita Díaz-Páez

Administrador

Iván Barrera

Redacción

Israel Castellanos

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño

CJLCh

Edición digital

Luis Augusto

González Pastrana

Redacción y

Oficinas

Calle 4 # 205,

e/ Línea y 11,

El Vedado, Plaza

de la Revolución

Tel: 830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00

atrasado: 5.50

Fotomecánica

e Impresión:

Ediciones Caribe

Permiso

81279/143.

Publicación financiada
por el FONCE

No. 1 enero/febrero/
marzo 2014 | Época V |
Año 56 de la Revolución |
La Habana, Cuba

Cada trabajo expresa
la opinión de su autor.

UN MANGLAR DE VOCES LITERARIAS

Escritor y crítico de cine, ha publicado novelas, cuentos, crónicas y poemarios, entre los que destacamos *El mismo mar de todas las Habanas* (Quito: 2012), reseñado en esta entrega de RyC, para la que preparó la mayor parte del dossier ecuatoriano.

La presente selección pretende ser una panorámica breve pero necesariamente incompleta de una nación o una ciudad letrada rica en contrastes. El manglar ha sido definido como «un ecosistema costero conectado con una o varias cuencas y al mar de manera efímera o permanente». Estamos, indudablemente, ante una metáfora literaria de lo ecuatoriano: las ramas enredadas del manglar son los conceptos y los escritores aquí seleccionados de manera algo azarosa. Detrás del obvio símil hay una realidad: estamos ante voces heterogéneas que confluyen en un mismo objetivo, capturar en palabras el lugar natal.

Raúl Vallejo Corral hace un inventario de la novela ecuatoriana de fines del siglo XX. Entre las novelas canónicas que se analizan está *Ciudad sin ángel*, de Jorge Enrique Adoum, *El rincón de los justos*, de Jorge Velasco Mackenzie, y *La Linares*, de Iván Egúez. No se trata de un inventario exhaustivo, ni un amontonamiento de reseñas. Es una visión completa de lo que ha sido el quehacer novelístico con títulos que son fundamentales y siempre de referencia.

Juan Pablo Castro Rodas nos propone veinticinco tesis sobre los márgenes literarios del Ecuador. Desde los estudios culturales, el autor intenta desmitificar el carácter isleño (aislado) de un país que no pertenece a la «república mundial de las letras» (categoría de Pascale Casanova). Castro Rodas ahonda en las razones por las cuales Ecuador no es parte del canon editorial. Su análisis empieza en la narrativa realista de los años treinta, Jorge Salvador y Pablo Palacio y concluye con Leonardo Valencia y su síndrome de Falcón, que no es más que esa carga (el peso de la tradición) que el escritor ecuatoriano tiene que llevar sobre sus hombros.



De Valencia es precisamente Wilfrido Corral quien disecciona *El libro flotante de Caytran Dölpin*, considerada la novela clave del Ecuador de principios de este siglo. Corral inserta al libro flotante dentro de una tradición metaficcional en la que Valencia escolta a Sterne, Cortázar, Pirandello, Calvino y Borges.

Volviendo al título de esta muestra. Los manuales ecologistas informan que donde hay manglar el volumen de líquido es somero, el hábitat semicerrado y las aguas muy turbias. Pese a estas dificultades el manglar persiste y resiste sin importar las condiciones adversas. Junto con los arrecifes de coral resultan los sistemas ecológicos más productivos y con la mayor diversidad de especies. Esa es la literatura ecuatoriana, productiva y diversa, que se abre paso poco a poco en la república mundial de las letras.

Marcelo Báez Meza

Apuntes sobre algunas novelas ecuatorianas de finales del siglo XX

Raúl Vallejo
Escritor, crítico, editor,
profesor universitario, político
y diplomático ecuatoriano, ha
desarrollado una brillante carrera
literaria, cuyo más reciente
y premiado título *Pubis equinoccial*,
de 2013.

De entrada estoy ante una tarea imposible. La tarea de presentar a la «nueva» novela ecuatoriana. Dicha tarea, me suena a la penosa tarea de redactar notas sociales sobre el baile de debutantes con la plena conciencia de que se trata de un acto de reproducción del capital en sus múltiples sentidos. ¿Cuándo empezó esta literatura «nueva»? ¿Cuáles son sus proyectos de escritura? ¿Qué textos constituyen una novedad que no se desvanezca en la inmediatez de la espuma? Esta presentación constituye tan solo apuntes y una visión muy personal y limitada sobre algunas novelas ecuatorianas de finales del siglo XX. He de advertir que las omisiones no obedecen a ningún juicio de tácito valor negativo; tan solo a esa imposibilidad de abarcarlo todo.

He pertenecido a cenáculos literarios en los que bizantinas argumentaciones políticas anulaban el espacio lúdico de la literatura, y a talleres en donde, algunas veces, el texto era la tarea escolar que habría de impresionar a los condiscípulos; la moraleja luego del tránsito por esos meandros es que en la construcción de un proyecto de escritura, el escritor se va quedando solo y la tarea agota con tal intensidad y sin tregua que, al no tener tiempo ni vocación para las relaciones públicas, la solidaridad termina convertida en solitariedad. Sospecho de los tumultos y siento que cada agrupación literaria no es sino la infinita reproducción de aquellas logias de poetas en las que se intercambiaban poemas, loas y brindis por las lealtades sostenidas en la crítica del adulto.

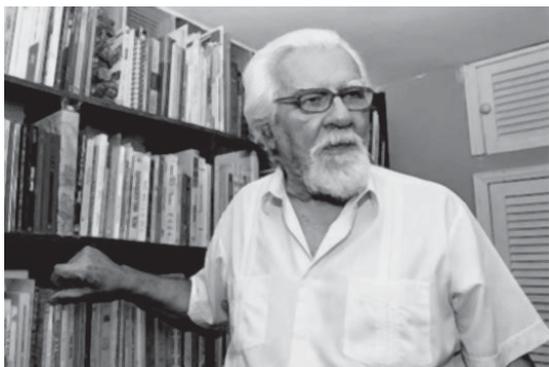
Para remar en contravía a las complicidades generacionales, me parece que uno de los textos narrativos más novedoso por la complejidad de su escritura, fresco por la disección desacralizada de lo humano y joven por la libertad lúdica que se toma y ejerce consigo mismo, publicado en los 90, es *Hoy empiezo a acordarme*, (1994) de Miguel Donoso Pareja (1931). La novela me estremeció porque en su lectura me vi enfrentado a la desolada visión de una realidad amorosa que no puede constituirse como totalidad sino a través de fragmentos vitales que van



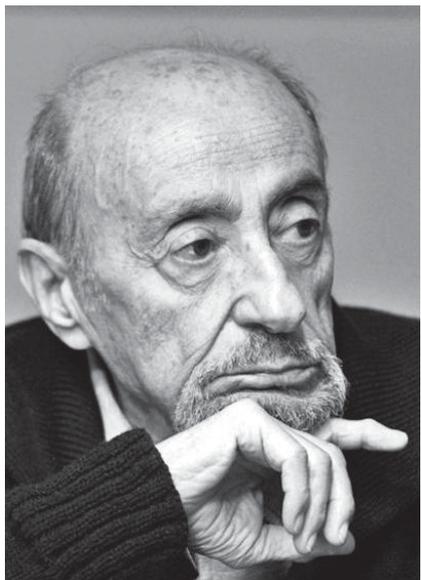
Izquierda: Detalle de una de las piezas que integran la serie *La edad de la Ira*, Oswaldo Guayasamín.

Derecha: Tomado de *Cuenca ciudad artesanal*, Ministerio de Cultura de Ecuador.

Foto: Luis Bruzón. Cortesía de Casa de las Américas.



Miguel Donoso



Jorge Enrique Adoum

transformándose en olvido y que sobreviven no como la verdad de lo sido, sino como la verdad posible de lo escrito. En mi relación con el texto, me deslumbró el percibir la frágil constitución del sujeto de hoy sometido a la presión de una experiencia vital que termina fragmentándolo y la recuperación dolorosamente desenfadada, y a ratos cínica, de la experiencia erótica desde una masculinidad que no se constituye desde lo macho sino desde el azar, en parte porque roza la conciencia personal de mi fragilidad y, en parte también porque su escritura ha hecho del texto un espacio lúdico para la felicidad imposible. Con *Hoy empiezo a acordarme*, estamos ante un texto pionero de la narrativa ecuatoriana –como en los setenta lo fuera *Entre Marx y una mujer desnuda*–, en el sentido de que abre un camino hasta hoy no transitado, que nos ofrece una manera diferente de narrar y de construir al sujeto que narra, que desarrolla una relación distinta entre realidad, ficción y verosimilitud, y que convierte a la memoria de la experiencia erótica en la gran metáfora de la existencia del ser humano.

Con *Ciudad sin ángel* (1995), de Jorge Enrique Adoum (1930), he vuelto a sentir lo que es sentir amor por un personaje. Texto imbricado en un proyecto de escritura que se presenta con una fuerza escritural impecable e implacable, sin concesiones a la audiencia, autocríticamente reflexivo, imponente por la lucidez atenta al propio acto creativo, capaz de generar pasiones alrededor de los personajes que confrontan entre sí la dureza de sus soledades. Y, aunque es definitivamente cursi y de mal gusto ‘morir de amor’, así, ¡tan lugarcomunemente dicho!, es la inmolación a la que uno está dispuesto con Ana Carla. Adoum ha conseguido construir un personaje de aquellos que perduran porque son capaces de compendiar múltiples posibilida-

des sensibles capaces de hacer contacto con el alma del lector. No es solamente la nostalgia de un mundo que ya no es visto desde un mundo-otro que lo ha vencido hasta conseguir la resignación de quienes lo soñaron, es también la posibilidad de explorar las relaciones sinuosas entre belleza y verdad, del espacio artístico desgarrado entre la vocación realista del figurativismo y la conflictividad de lo abstracto; es una mesa de autopsia para el amor, los amantes y su camino predestinado hacia la ruptura.

Pero no se trata únicamente de ir en contravía. Marcelo Báez (1969), publicó *Tan lejos, tan cerca* (1997). Es la historia de Pietro Speggio, instalado en su videósfera, al margen y al centro de un mundo que lo corteja desde los *mass media*, enfrascado en disquisiciones teóricas sobre la siempre compleja relación entre el cine y la literatura con Rafael, su amigo novelista-en-ciernes; sobreviviendo a la presencia de Nadia/Blanca, la mujer/las mujeres, la ilusión de vida/la certeza de muerte. Pero más allá de la historia, la novela es un homenaje, desde la *pop culture*, a nuestros ojos cinéfilos y a nuestros oídos melómanos. Báez sitúa su novela en un espacio de ruptura con las preocupaciones, los signos culturales y la noción de modernidad en la que algunos narradores nos hemos ubicado. La lectura de *Tan lejos, tan cerca* (*Faraway, so close*) –en el cine Wim Wenders, en la música U2– es para mí el recorrido por un espacio cultural del que me siento partícipe: al sujeto fragmentado de la posmodernidad se le puede revelar, en parodia, que, al igual que la Nadia de la novela, el «texto es la tumba donde descansará el último» de sus fragmentos.

El rincón de los justos (1983), de Jorge Velasco Mackenzie, es ese tipo de textos literarios que inauguran y cierran un tipo de lenguaje. *El rincón* es la novela de la marginalidad: los espacios marginales de Guayaquil, los seres que los habitan, el habla que los define. La presencia de Guayaquil se expresa a través de la vida un barrio, Matavilela, que, al mismo tiempo, representa el *otro orden* enfrentado a la convención social de la ciudad que lo alberga y lo rechaza. Matavilela, el barrio, está presente como si se tratara de un héroe épico que posee su propio código de honor y al que hay que respetar y temer; es la construcción simbólica de la ciudad otra que le crece adentro a la gran ciudad. Los personajes acuden desde sus voces múltiples para ir apuntalando el sentido final del texto; en esta construcción, la novela está sostenida por los discursos personales que se entremezclan y apuntalan la fuerza narrativa del texto. El discurso narrativo también se alimenta del argot como una manera de nutrirse de lo popular y Velasco consigue, en el decurrir del texto, desentrañar mediante un artificio de la ficción los sentidos del argot. Siento que esta novela permanecerá porque ha sido capaz construir de manera original, una estética desde lo popular.

Así llegamos a *Polvo y ceniza* (1979), de Eliécer Cárdenas, novela que parte de la leyenda popular para construir el mito de Naún Briones, especie de Robin Hood criollo: la novela revaloriza la presencia del bandido lojano y en ese proceso de revalorización, el personaje no es ni idealizado ni anatematizado, sino que es construido desde una compleja visión del mundo; al mismo tiempo, la novela seduce al lector para que se identifique con ese mismo bandido que, probablemente, le arrancarían la cabeza. Naún Briones no se congela mitificado. Cárdenas supo tomar la leyenda, hacer de ese mito popular, un mito contradictorio, complejo; lejano a cualquier deseo de divinización. En la novela, la bondad y la maldad son conceptos relativos: su definición está dada por la manera como se articula el discurso novelesco. Es una novela que encanta tanto por su tono

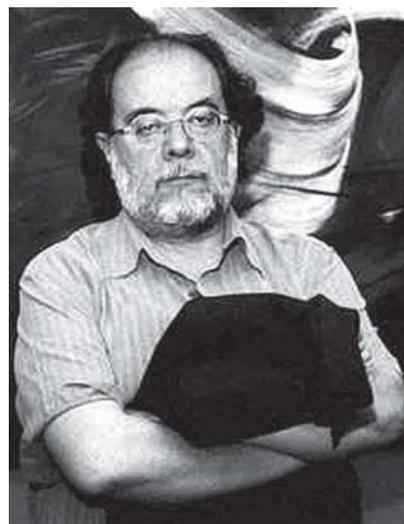
evocativo como por su narración desbordante. Y, al final, la muerte y en la muerte, la sobrevivencia del mito.

Desde un poco más atrás, sobrevive con la fuerza de la levedad, *La Linares* (1976), de Iván Egüez. Retoma otro personaje del imaginario colectivo y lo literaturiza y con ello le da una voz que narra la historia desde la orilla del poder pero vuelto contra él. La novela construida desde el tono bisbiseante del chisme supera la referencia localista –a pesar de que en Ecuador se ha leído también como una novela de clave y cada quien se ufana de haber descubierto más de un protagonista de la historia real– para convertirse en una narración cuyo humor desacraliza el poder político, el poder religioso, el poder económico y los vuelve caricaturas de villanos. La novela, además, se deja leer con delectación y nos convierte, en tanto lectores, en cómplices de un narrador que habla de aquella mujer «más pública que la pila de la plaza pública» con amorosa ternura y que la salva de su tercer intento de suicidio.

He mezclado décadas, he mezclado tendencias. El corte que he hecho es injusto para innumerables novelas en los últimos veinticinco años que, únicamente, por razones académicas y aunque para el lector suene algo cansino, termino enumerando: *Las tierras del Nuyamás* (1975), de Jorge Rivadeneyra, una novela de lenguaje experimental de comienzo a fin que reconstruye desde la nostalgia y la derrota una fallida experiencia guerrillera en el Ecuador; *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), de Jorge Enrique Adoum, llamada por su autor «texto con personajes», ambiciosa y lograda visión de un proyecto de país que resulta inviable y que se desangra sin héroes ni heroísmo; novela de un fracaso histórico y, también, de la imposibilidad de una escritura total; *¿Por qué se fueron las garzas?* (1979), de Gustavo Alfredo Jácome, nos da, desde la voz interior de Andrés Tupatauchi, indio graduado en universidad norteamericana y casado con gringa, un acercamiento diferente a la búsqueda de identidad en la que se mezcla lo mestizo, lo indio y lo extranjero; *Los guandos* (1982), empezada por Joaquín Gallegos Lara, en 1935, y terminada por Nela Martínez, en 1982, es el texto literario que muestra el paso de lo exterior al desde adentro en la visión de lo indio, en Gallegos la expresión está apegada a la 'objetividad', en Martínez, a la construcción de una subjetividad que permite ensanchar los niveles de significación y universalidad; *Teoría del desencanto* (1985), de Raúl Pérez Torres, la novela de un tiempo que se niega a abandonar el tiempo en el que ya no cabe, anecdótica como un bolero, persistente como los sueños rotos; *Sueño de lobos* (1986), de Abdón Ubidia, texto con una anécdota que se desarrolla alrededor de la planificación de un asalto, y que sirve de pretexto para mostrarnos el alma de la ciudad y la de quienes la habitan, seres insomnes explorados en los matices de sus amores; *El devastado jardín del paraíso* (1990), de Alejandro Moreano, heredera de aquellas novelas totales que, a partir de una historia repleta de peripecias acerca de una frustrada guerrilla, indagan en lo más profundo de la condición humana; *Azulinas* (1990), de Natasha Salguero, texto que, desde la experiencia vital de la cultura urbana, ha llevado a niveles radicales la experimentación en el lenguaje y la estructura; la morosa escritura memorable y perdurable de *Del otro lado de las cosas* (1993), de Francisco Proaño Arandi, en donde la literatura se perfila como el escape del que disecciona la búsqueda de los humanos; *El viajero de Praga* (1996), de Javier Váscñez, la historia de aquel escéptico médico checo que vaga por Quito lleno de su apatía vital, que vive sin Dios y sin angustia, y que, con dureza y sin concesiones nos ubica un sujeto transeúnte



Jorge Velasco
Mackenzie



Iván Egüez

entre el fracaso de la modernidad; *Resígnate a perder* (1998), de Javier Ponce, novela de un triángulo amoroso desarticulado, a distancia, en el que Santos Feijó, es el pivote que gira en dirección a Najda y Caramelo, conmovedora narración de amores destinados a la muerte, sustentados en la imposibilidad de realización plena.

Los escritores somos lectores privilegiados porque nuestra experiencia en el manejo de los textos nos posibilita un diálogo que, por lo general, va cargado de la pasión que hallamos en la escritura. Pero ese privilegio para la lectura es, al mismo tiempo, una maldición pues, al momento de la lectura, nos toca entorpecer las líneas del texto en frente nuestro, la mayor parte de la veces, con nuestro propio proyecto de escritura. El libro de otro es, a veces, el libro que hubiésemos querido escribir pero a nuestra manera, lo que lleva implícito una trampa: pretendemos distanciarnos pero, en el fondo, nos distanciamos para vernos mejor. Y así voy buscando en mis lecturas aquello que me conmueva como lector, la existencia de un proyecto de escritura que exprese la voz particular y singular de un



escritor, la posibilidad de jugar con los sentidos del texto, y siento que un libro me habla personalmente cuando toda exterioridad de autor desaparece en el acto de la lectura.

25 apuntes sobre los márgenes literarios del ECUADOR

Juan Pablo Castro Rodas
Escritor, crítico de cine y profesor
universitario ecuatoriano, ha
publicado, entre otras, las novelas
*La noche japonesa; Las niñas del
alba y Carnívoro.*

*Un hombre debe tener una nacionalidad
así como debe tener una nariz
y dos orejas...*
Ernest Gellner

1. Si extrapolamos arbitrariamente la cita de Gellner al terreno de una nación –no solo como una geografía, una ficción cultural o un discurso identitario– sino a una nación en tanto un paisaje lingüístico, cuando hablamos del Ecuador nos enfrentamos a un problema mayor, pues supone enfrentarse a una incógnita cuya respuesta, en los últimos treinta años o más, no ha podido resolverse ni desde la historia ni desde la sociología, al menos no de manera contundente. Desde luego, son fundamentales los aportes de Silva y Quintero (1991) en torno a lo que ellos han denominado «una nación en ciernes», y en general los esfuerzos de cierta academia por levantar una cartografía sobre la idea de nación, pero esta –en tanto proyecto histórico no resuelto o discurso de un yo identitario– parece todavía caer en el terreno de la especulación. La literatura, en tanto constructo artístico, o discurso académico, tampoco ha podido iluminar del todo ese complejo concepto de *nación*. Ahora bien, quizá la pregunta sería: ¿Le compete, en efecto, a la literatura levantar un proyecto de nación que, siendo al mismo tiempo estético, pueda desplazarse hacia otros campos de la organización discursiva?

2. Si aceptamos que todo país, en este caso el Ecuador, tal como dice Stuart Hall (2007), se construye a partir de algunos elementos, entre ellos, una «narrativa de la nación», entonces, la pregunta surge de manera inmediata: ¿cuáles son esas narrativas nacionales que, en la literatura ecuatoriana, permiten configurar un proyecto nacional?

3. Si, además, contribuimos a la problematización añadiendo la categoría de lo *marginal*, el espacio de reflexión se convierte en un rostro sin «nariz y orejas», y quizás solamente con un ojo, a partir del cual está todo por mirarse, todo por interpretarse. Un país cuya nacionalidad literaria se encuentra en cuestionamiento, quizás en construcción, se convierte, parecería ser lo obvio, inmediatamente en un país en la periferia, en las fronteras, al *margen*. Desde luego este presupuesto tiene sentido siempre y cuando uno suponga que pensar la «nacionalidad literaria» sirve para comprender de mejor modo la propia literatura. Abo-namos el hecho tangible de que el Ecuador, en tanto espacio de proyección editorial, apenas es visible en el panorama del mercado global.



Tomado de *Cuenca ciudad artesanal*,
Ministerio de Cultura de Ecuador.
Fotos: Luis Bruzón.
Cortesía de Casa de las Américas.

4. A partir de ese panorama concreto de invisibilidad (más allá del mito fundacional que otorgara al Ecuador el nombre de una línea imaginaria) plantearse el tema de lo *marginal* supone caminar por un terreno fangoso. Estamos al margen de los circuitos editoriales, o de lo que se llama una «república mundial de las letras», no porque no existan obras literarias (en el campo de la poesía poseemos una fecunda tradición, y también en la novela y el cuento, a pesar de mantener ciertos rezagos parroquianos), sino porque no se han creado las condiciones imprescindibles para que esa literatura se desplace de las fronteras nacionales. Aquí convergen elementos diversos: políticas estatales, ineficiencia editorial, carencia de profesionalización, imposición de un discurso académico canonizante, y cierta tendencia al encierro, a la comodidad que supone mantener un campo cerrado, que no se abre ambiciosamente a competir con el mundo.

5. Aceptemos que la categoría marginal –en tanto espacio fuera de, y no solamente como una temática que hable de sujetos marginales, desplazados o sin voz, subalternos, como llamaría Gayatri Spivak (2010)– permite comprender en algo la dinámica de los circuitos contemporáneos del movimiento literario mercantil. Hay mucho que se vende en el centro del mercado, y poco que está fuera de este, o en los límites mismos. Y, aunque no se trata solamente del número de ejemplares que, ciertamente, se consuman, no es menos cierto que la lógica de centro-márgenes opera a la hora de determinar qué se lee o no.

6. Si admitimos, entonces, que el mercado editorial y la academia marcan y determinan el centro canónico, pensar en las literaturas marginales, periféricas, supone encontrarnos con la primera de las complicaciones. Pues el Ecuador –no como Colombia, Argentina, Brasil, incluso Perú a quienes se los podría considerar al *margen*, en la periferia, de los grandes discursos canónicos de lo literario, en tanto literaturas del *sur* o de lo subalterno, sin que en esto entren las figuras reconocidas como parte de la literatura universal– está fuera, al margen, más allá, es decir, al margen del margen. La literatura producida por autores ecuatorianos, apenas transita las fronteras patrias, para llegar a Colombia, quizás a una España lejana. El caso del novelista quiteño Javier Vásconez resulta, en ese sentido, un ejemplo evidente ya que, a pesar de haber sido finalista por tres ocasiones del Premio Rómulo Gallegos, sus obras apenas son conocidas en el extranjero.

7. Al margen del margen, literatura pequeña, como dijo el crítico español Ignacio Echevarría, distante de los críticos y los lectores globales. Distante de los círculos del mercado. Aún más, algunos escritores nacidos en estas tierras, sea por su obra o por las circunstancias extraliterarias, pueden estar en los márgenes de lo que el canon nacional determina como tal, es decir, al margen del margen del margen. O tercer nivel de marginalidad. Érica Pecanha señala, precisamente, que una obra literaria puede ser considerada como *marginal* si se halla excluida de los «clásicos de la literatura universal o nacional». Aunque resulte un juego de palabras, esta suerte de hipermarginaciones, permiten graficar la dinámica de los circuitos de consumo de obras literarias como las ondas que produce una piedra lanzada al agua.

8. Al margen del margen del margen, es decir, subsumida a un espacio oscuro y silencioso del mapa mercantil-litera-

rio-canónico-académico de estos tiempos. Entonces, distante de lo que Pascale Casanova llama «La República mundial de las letras» (2009), ese espacio en el que la literatura, en tanto mercancía y objeto estético (los libros, propiamente dichos), trasciende las fronteras de la transnacional para, citando a Goethe, configurarse como un elemento más de esa suerte de ágora «transnacional». Así las cosas, esa literatura y los libros producidos se hallan en el encierro, apartado del mundo, imposibilitados de establecer diálogos e interrelaciones productivas.

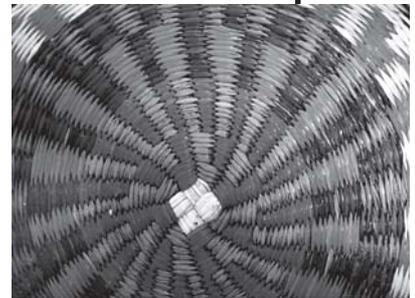
9. En la historia de la literatura ecuatoriana, quizás, el primer caso de un escritor *marginal* haya sido el del lojano Pablo Palacio. Marginal al proyecto político del Realismo Social que se fundaba en la recuperación de las voces de los oprimidos –obreros, campesinos, negros, etc.– para impulsar el proyecto de un Estado de corte nacionalista. Los personajes de Palacio, por el contrario, no se acendrarón en el campo políticamente correcto que imponía la época, sino que, *marginalmente*, construyeron su propios marcos referenciales. Antropófagos, esquizofrénicos, raros, habitan en el mundo palaciano.

10. Por ello, Palacio no participó, en estricto sentido, de los discursos del proyecto nacional emprendido por el gestor mayor, Benjamín Carrión –quien luego de la derrota del Ecuador en la guerra con el Perú, fundó en 1944 la Casa de la Cultura Ecuatoriana, con la idea de hacer de este país pequeño una «gran nación cultural». Su obra –calificada muchos años después como Realismo Abierto– no obstante, contó con el apoyo del propio Benjamín Carrión. Palacio y Carrión se distanciarían por desacuerdos de carácter partidista, más que por otros de índole estético.

11. Gustavo Salazar (2008) demuestra que Palacio debió sortear las disímiles voces críticas de su época. Por ejemplo, Issac J. Barrera dice: «Los libros de Palacio tendrán poca acogida entre las multitudes». Gonzalo Zaldumbide se muestra más condescendiente: «No será jamás el talento lo que le falle a este joven, si quisiera sujetarse a disciplinas menos volátiles...» y, en tono de ironía reverenciadora hacia el escritor, Gonzalo Escudero dice: «Es uno de los pocos mortales que ha comprado su inmortalidad de fuego con los denarios de la literatura».

12. Todavía el lector contemporáneo se sorprende al encontrarse con la obra de Palacio, en la que personajes marginales –no esos sujetos desplazados de la historia oficial, como aquellos que aparecieron en las novelas del Realismo Social– resultan, además, excéntricos. Entre todos ellos, se destaca un antropófago, cuya labor como carnicero lo lleva a «devorar» partes de su esposa, en un acto de delicioso canibalismo, un canibalismo que, por cierto, aparece naturalizado, como si la sociedad de entonces –los treinta del siglo XX– tuviese que necesariamente parir sujetos de esa condición. O la única y doble mujer, juego esquizo del doble, la siempre compleja construcción del sujeto dual, Yo y Otro, en cuya identidad siamesa parece radicar la ironía de la propia condición humana. Luz y sombra.

13. A su lado, por un tiempo, estuvo el escritor Humberto Salvador, creador de la novela *En la ciudad he perdido una*



novela –cuya resonancia pirandelliana es evidente– en la que también se explora la marginalidad, pero aquella que problematiza las formas estéticas. Esta *marginalidad*, tal como también señala Érica Pecanha, le otorga también un sitio en la literatura «afuera de». Salvador abdicó de sus principios artísticos, por sumarse a la doctrina de la literatura «comprometida» que la literatura de la década del treinta exigía. Ahí, quizás, nació uno de los signos terribles que parecen asir a la literatura ecuatoriana: la política por encima de la estética. Algunas de las obras de Salvador mostrarán su saludo reverencial a las necesidades políticas que imponía la doctrina de izquierda.

14. En el Ecuador, precisamente, plagado de impulsos políticos más que estéticos,



Pablo Palacio



José de la Cuadra



Jorge Icaza



Aguilera Malta



Leonardo Valencia

el tema del centro y la marginalidad supone encontrarse con un debate no resuelto, pero que, por ciertos afanes de la academia, siempre regresa a su literatura «comprometida» (una práctica político-literaria anterior al nacimiento propiamente dicho de la categoría en la voz de Sartre), es decir, a aquellos escritores de los treinta del siglo XX que hicieron de su obra un canto político. No obstante este signo evidente, hay que precisar que si bien algunos de estos escritores comprendieron su rol como un hecho político, sus textos eran, al mismo tiempo, exploraciones estéticas. La obra de José de la Cuadra es impecable, así como algunas novelas de Aguilera Malta, o varios de los cuentos de Gallegos Lara. Sin embargo, son más sus afanes políticos los que han trascendido hacia la academia que los indudables valores de la forma del discurso literario. El sesgo de esa academia ha subsumido las formas de la creación literaria a las ideas y proclamas del discurso político.

15. Precisamente este elemento constituye una constante dentro de la compleja discusión académica, sobre todo de aquella que privilegia, en tanto estudios de la cultura, colonialidad, postcolonialidad, decolonialidad, el sentido de la obra (sus relaciones con la historia y la realidad) más que sus estructuras y dispositivos formales. Quizá a la literatura le competa, sobre todo, la creación de un mundo estético, sustentado en la maquinaria de la palabra, más que las relaciones de alta referencialidad que pudiese tener con la realidad de la que, en apariencia, parte. De ser así, no tendría sentido continuar pensando que desde la literatura, o desde las «narrativas nacionales», podría entenderse la propia idea de nación o de nacionalidad, dado que el objeto de la literatura se ancla en el motor de la ficción y la ima-

ginación, más que en la historia, su constructo de verdad y sus proyectos nacionales.

16. Ese ideal de proyecto nacional –cuyas narrativas literarias han sido ampliamente estudiadas por un sector dogmático de la academia ecuatoriana– ha fracasado. Ni el Ecuador es una gran nación cultural, ni las obras, por encima de las excepciones, lograron configurarse en contundentes universos literarios. La pregunta formulada al inicio tampoco puede encontrar una respuesta en un regreso melancólico y obsesivo a ese pasado, pues, si la mirada crítica no exige un mapa interpretativo contemporáneo, solamente ratificamos el síndrome de ouroboros. La Casa de la Cultura Ecuatoriana, espacio fundacional del proyecto de una cultura nacional popular, se encuentra envuelta, desde hace años, en los turbios aires de la politiquería, el sinsentido

burocrático y la pérdida absoluta de sus postulados iniciales, como el mítico dragón que se devora a sí mismo. La institucional razón de ser no se ha modificado según las necesidades del mundo contemporáneo. Si bien es cierto que una nación cultural no se construye desde un edificio de espejos, no es menos cierto que la Casa de la Cultura, en tanto órgano del Estado, debe responder a la necesidad de un mundo en movimiento.

17. Regresemos a la academia. Si la academia sigue canonizando a la literatura realista –aquella que se consagrara en la década de los treinta– tal como se evidencia en los estudios recurrentes que sobre Salvador, Icaza, Aguilera Malta, Diezcanseco y demás, se publican, entonces todo lo que está «fuera de» esos postulados políticos continúa en la marginalidad. Por ello, la literatura urbana que nace en los setenta, sobre todo en Quito –con personajes de la emergente clase media: burócratas, amantes, musas, y también enanos de circo, futbolistas–, todavía no corresponde del todo a lo que Pecanha llama «una literatura [de] los clásicos nacionales».

18. Leonardo Valencia (2008) llamó a esa permanencia de lo nacional-literario, el Síndrome de Falcón, es decir, un peso simbólico que se encarna en los escritores, con la premisa de escribir a partir de los postulados de un proyecto histórico, histórico, sería más preciso decir. Falcón –persona real que cargaba sobre sus espaldas al escritor Joaquín Gallegos Lara, anclado a su silla de ruedas– resulta, entonces, una metáfora cruel, el pasado que no termina de disolverse, la mirada que no traspasa el universo mitificado de los treinta.

19. Valencia advierte que ese síndrome ya no constituye un hecho real, tangible en la emergencia de los nuevos escritores ecuatorianos menores de cincuenta años. Esos escritores –marginados de la academia y de sus debates, como Santiago Páez, u otros que, de tan marginales, resultan invisibles (tal como evidencia la antología editada por Yanko Molina a la que titula precisamente *Los invisibles, antología del muy nuevo cuento ecuatoriano*) no miran ya al Realismo social ni a sus matrices político-literarias. Por el contrario, su literatura se construye en diálogos con formas más contemporáneas de creación: hipertextos, cinematografías literarias, collages, parodias.

20. El problema lo constituye la obsesión de la academia ecuatoriana –centro canónico de un país que se halla en los márgenes de los márgenes– por retomar y ratificar ese fragmento de la historia ecuatoriana, los treinta y su Realismo social, como el centro a partir del cual se deben leer los otros registros literarios, como si ese proyecto político-cultural tuviera que continuar respondiendo a la necesidad de la creación de relatos literarios que ratifiquen la condición de la nacionalidad ecuatoriana.

21. No es posible, por lo tanto, intentar una respuesta absoluta sobre esas «narrativas literarias» que permitan construir un conjunto de representaciones de la «nacionalidad ecuatoriana», al menos no de manera contemporánea, pues la realidad presente, por la propia movilidad del mundo, se halla en otra coordenada del espacio-tiempo. Quizás, en función de los treinta, era posible establecer una proximidad entre las «narrativas» y las necesidades de formular una idea concreta sobre la «nacionalidad». El Realismo Social, en ese sentido, apuntó una explicación que, no siendo la única, parecía más o menos creer en un proyecto de nación. No obstante, esa mirada ingenua se desvanece frente al hecho de que la literatura, en tanto dispositivo del arte, no puede ser única, sólida, políticamente correcta, pues, como en el caso de Palacio, hay otro orden natural de las cosas que impele al centro, desde los márgenes, creando una sugestiva tensión discursiva. Quizás esa tensión debiera constituirse como uno de los espacios de reflexión de la academia ecuatoriana.

22. ¿Dónde se encuentran hoy los vestigios de esa idea de «nacionalidad» literaria que se levantó en los treinta a partir del proyecto nacional-popular? ¿Y, por qué, en tanto respuesta a ese movimiento literario, no han aparecido otras novelas, o textos literarios que dialoguen con el mundo contemporáneo, novelas polifónicas, múltiples, heterocrónicas? Quizás haya, en efecto, menos prejuicios en los escritores contemporáneos del Ecuador, y, por ello mismo, menos «compromiso» con la realidad, pero, quizá también –superados esos pesos de la espalda– hay menos ambiciones. Si se realiza una cartografía superficial de lo que se ha publicado en novela en los últimos diez años o más, se evidencia que esa premisa obsesiva por reproducir la realidad sobre la base de postulados políticos prácticamente ha desaparecido, aunque no podamos tampoco afirmar que han aparecido aquellas «grandes» novelas que disputen un espacio en la «república mundial de las letras», ni una novela «total» que dé cuenta de la completa realidad nacional, a partir de una singular maquinaria ficcional.

23. ¿Por qué, entonces, cierta academia continúa mirando a los autores de Realismo social como si ese fuese el único espacio de construcción de sentidos? ¿O, la necesidad de

mantener la relación entre literatura y nación es lo que impulsa a mirar ese fragmento de la historia donde, en efecto, los postulados políticos impulsaban a la creación? ¿No será hora de cambiar la mirada hacia otros terrenos de creación literaria, cambiar la lente, modificar la perspectiva, o, de plano, sustituir la mirada?

24. Quizás, lo mejor que podría pasarle a la literatura que se produce en Ecuador –y, en general a todo constructo artístico– es la destrucción de sus ficciones: la idea de nación, la carga simbólica de Falcón, la mirada que mitifica el realismo y sus variantes sociales. El objeto de su creación –la lengua en español, el universo de la maquinaria dramática, el entramado del texto en tanto dispositivo intelectual y emotivo, el diseño de una vida hipertextual, la humanización del texto ficcional encarnado en el personaje– tendría que ser el centro de sus obsesiones. Eso no supone el acercamiento gratuito y gozoso a las modas literarias que impone el mercado editorial (el post realismo, la hipertextualidad, el collage, el post porno, la literatura *gore*, *zombie*, etc.) sino una búsqueda honesta, transparente y digna de sus propios modelos narrativos, de su propia voz.

25. El acto de escribir, finalmente, adquiere su sentido, su razón de ser, como diría Barthes, en el reordenamiento de la escritura y la constitución de un mundo imaginario donde la vida, el tiempo y el ser se redimensionan, se desplazan de su condición tangible, y, ya en el territorio de la ficción, adquieren nueva vida. Los escritores nacidos en el Ecuador –al margen del margen del margen– se hallan por esa misma condición, libres para inocular el cuerpo del texto literario de todos los venenos del arte. Sus mundos literarios, por ello mismo, pueden constituirse en territorios fecundos para que la vida –esa vida reconstituida en el acto de la escritura– se despliegue como las alas de una bestia voladora, monstruosa y bella.



Bibliografía

- Casanova, Pascale, «La literatura como mundo», en *América Latina en la literatura mundial*, editor Ignacio M., Sánchez-Prado, Universidad de Pittsburgh –III, 2006.
- Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Quito: Planeta, 1967.
- Hernández, María del Carmen, *Pablo Palacio en la encrucijada de los treinta*, Quito: Librimundi, 1991.
- Hall, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Papeyán-Lima-Quito: Enviñón Editores, 2007.
- Quintero, Rafael y Erika Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, Quito: FLACSO, 1991.
- Pecanha do Nascimento, Érica, *Vozes marginais na literatura*, Río de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.
- Palacio, Pablo, «El antropófago», en *Obras completas*, Quito: Universidad Pérez Guerrero, 2006.
- Molina, Yanko, *Los invisibles, antología del muy nuevo cuento ecuatoriano*, Quito: Antropófago, 2009.
- Salazar, Gustavo, *Pablo Palacio*, 2da. edición de autor, Madrid: 2008.
- Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito: Libresa, 1993.
- Spivak, Gayatri, *Crítica de la razón poscolonial, hacia una historia del presente evanescente*, Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- Valencia, Leonardo, *El síndrome de Falcón*, Quito: Paradiso, 2008.

La novela ecuatoriana navega: *El libro flotante* de Caytran Dölphin

Wilfrido H. Corral

**Ensayista, crítico literario, antólogo
y profesor universitario ecuatoriano.**

**En su obra ensayística se destaca
*Nuevos raros, locos, locas,
ex-céntricos, periféricos y la historia
literaria del canon de la forma
novelística (New York, 1996).***

Si algo se puede decir con seguridad sobre la recepción de la novela ecuatoriana en este siglo es que es vaporosa, en resumidas cuentas debido a la mezquindad crítica nacional respecto a qué tipo de novela «se debe» escribir, que naturalmente obstaculiza la acogida posterior de una obra fuera de un país con recursos limitados. Su entrada a un escenario mundial promovido por editoriales extranjeras, deseo frecuentemente sublimado por los novelistas, no se ha solucionado con publicar en sucursales de multinacionales, porque la distribución sigue siendo local, y limitada. La solución tampoco es exiliarse, porque hay novelistas que se han quedado en el país y tienen un éxito relativo. ¿Qué le pasa al que sale del Ecuador, qué se dice de él, cómo se lo lee? Es preferible dejar a un lado diálogos de sordos y ninguneos nacionalistas, e ir a la obra. El mejor ejemplo de la situación que describo, sobre todo por desmentir algo elemental (leer con «ojos nacionales» cuando paradójicamente se cuestiona la nación), es *El libro flotante de Caytran Dölphin*, –a partir de ahora LF– de Leonardo Valencia (1969), guayaquileño radicado en Barcelona desde finales de los noventa y cuya novelística ha sido presentada hace poco a un público extranjero por Antonio Villarruel.

La novela de Valencia se erige como una muestra sofisticada de hacer literatura en la literatura, y con ella. Ambiciosa y lograda técnicamente, no deja de ser pertinente para refinar la noción de «literatura pequeña», concepto que matiza el crítico Ignacio Echevarría empleando la narrativa ecuatoriana y corrigiendo las efusiones de comentaristas menores en busca de «lectores interculturales» [sic]. Desde su principio apocalíptico, en que la totalmente inundada Guayaquil y sus «Residentes» no siempre logran organizar su supervivencia, la novela refleja un equilibrio entre contumaz tradición y rabiosa modernidad, tensión todavía irresoluta entre sus coetáneos.

No hay nada supervacáneo en ella, y los constantes apartes del narrador, la «Nota flotante» al fin del libro, y el hecho de que cada capítulo comience como una reacción a un epígrafe del apócrifo autor Caytran Dölphin, aumentan los positivos embrollos ocasionados por los cambios o transposiciones narrativas. Colonna arguye que a partir de Cervantes la metalepsis de autor se enriqueció de vértigos ontológicos y paradojas lógicas

Ilustraciones tomadas de
Cuenca, ciudad artesanal,
Ministerio de Cultura de
Ecuador.

Fotos: Luis Bruzón.
Cortesía de Casa de las
Américas.

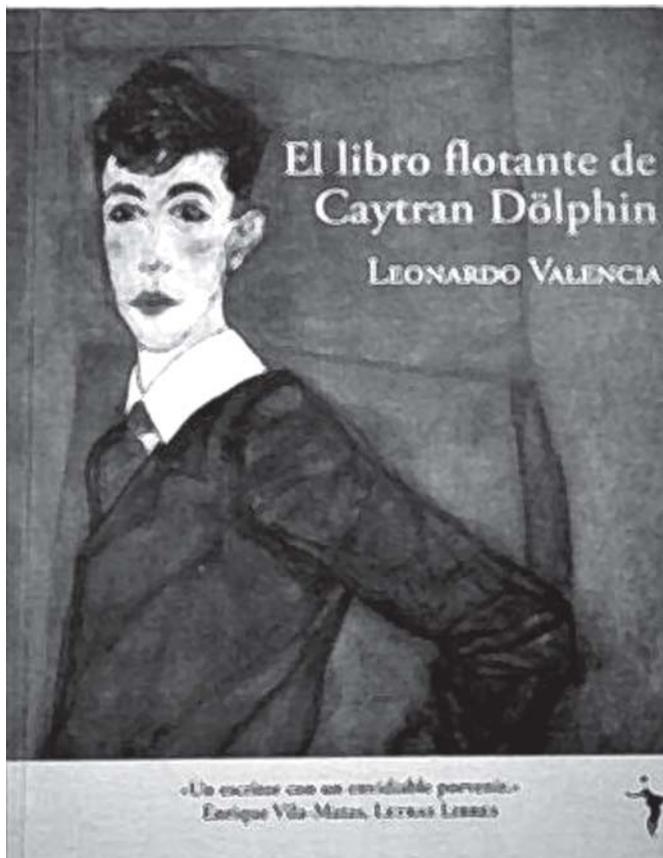


que estimularon la ingeniosidad de los escritores (130). Cree además que esa inflexión explica la supervalorización del Quijote en la tradición reflexiva cultivada desde Sterne a Cortázar, pasando por Hoffman, Pirandello, Calvino y Borges (se olvida de Barth, Barthelme, Coover y Gass, este último el primero en usar el término «metaficción», según algunos críticos). Debido a que también cree que Bryce Echenique y Vargas Llosa caben en su nómina, en lo que sí podemos estar de acuerdo con Colonna es en que la autoficción hispanoamericana seguirá participando de las categorías fantástica, biográfica, especular y sobre todo entrometida (135-144) con que matiza el concepto.

Pero antes de seguir, pensemos en otro hecho que contribuye al logro de Valencia: no tuvo que confrontar el peso del pasado nacional, porque en el Ecuador no ha existido, por lo menos desde la época del boom, un maestro que haya causado una ansiedad de influencia o un peso que no se supere todavía. Es decir, Valencia no ha tenido que pelear desde adentro, como tendrían que hacer los peruanos con Vargas Llosa. Este, en su magistral y malentendido libro sobre Arguedas, sí confrontó a un maestro. Es

más, hace una relectura de sí mismo, gesto al que no se ha atrevido con profundidad ningún autor hispanoamericano de la generación del peruano, y este lo siguió haciendo con Hugo y Onetti, como antes con Flaubert. La confrontación entre un autor mayor y otro joven, bien lo sabemos, no quiere decir un simple aislamiento de lo exótico, étnico, folclórico o costumbrismo disfrazado de urbanismo mágico, sino una percepción original, un mundo de ideas, como se repara frecuentemente en César Aira, y ahora en Valencia.

En esta novela el autor de *El desterrado*, otra que le causó acusaciones provincianas de «extranjerismo», no se acerca de manera sociológica o histórica a algún maestro o formas literarias que haya tenido en mente, enfatizando su relación sanamente disfuncional con la tradición. Y esa actitud, señalada por la excelente acogida que sigue teniendo *LF*, es probablemente la intención correctiva de ella: las narraciones que contiene se distancian del pasado colorido del género libresco, recogiendo todo, pero para subvertir sus normas. Este es un proceder nada común en la renovación que implica, aunque Valencia no se distancia totalmente de algunos de sus parámetros conocidos o inmediatos del andamiaje de su narrativa anterior (Mujica Lainez, James, Conrad, Ishiguro), con el resultado feliz de que la crítica más fuerte que se puede hacer de *LF* es también su mayor elogio: uno desea que haya más de lo que provee. ¿Novela libresca? Solo si a cambio se prefiere la presunta naturalidad de contar historias ancladas en una realidad fotográfica, «regla» no escrita de la novelística ecuatoriana de la mayoría del siglo pasado. Paralelamente, si de manera presuntuosa nos imaginamos admitidos en la mente del autor, nunca sentimos que ha perdido su contacto con el mundo real. Es decir, la percepción de lo «libresco» tiene más que ver con la competencia de los lectores y su percepción que con cualquier intención que se



quiera rastrear para el autor. Si es verdad que lo libresco frecuentemente contribuye a disminuir el «placer de la lectura» (léase *Libro de Manuel* de Cortázar, o los pastiches de Sarduy), también es verdad que lo libresco bien asimilado e integrado (léase Borges, Monterroso y Bolaño) ayuda enormemente a prolongar ese placer.

Así, en *LF* lo libresco no cae en el fetichismo, ni se presenta como un ejército de espectros que solo puede entender o conocer el que los creó. Lo libresco tiene casi el mismo protagonismo que los testimonios que proveen los Residentes, y como tal añade profundidad y perspectivas no reveladas por los narradores. Pero no es saqueo, sino el resultado del tipo de investigación que es una parte vital de cualquier narración que depende de detalles de un período histórico para inventar otro. Tal es la preocupación hoy que la última novela de Norman Mailer, *The Castle in the Forest* (2007), y una reciente de Rushdie, *The Enchantress of Florence* (2008), contienen bibliografías, no necesariamente para evitar acusaciones de plagio, sino como guía de lectura, o simplemente para jugar con el género. Vale recordar al respecto que años antes, en *Lo demás es silencio* (*La vida y la obra de Eduardo Torres*), Monterroso incluye una bibliografía final, en que una sola ficha apócrifa destruye la ilusión de lo literario verosímil, el contrato mimético. Monterroso, aparte de apuntar sus fuentes no olvidadas, también está señalando que una bibliografía no protegerá a los narradores de acusaciones mal o bien fundadas de plagio (como aprendió Bryce Echenique), y algo mucho más importante: el entendimiento cerrado de cómo funciona la imaginación creadora. Desde el lado crítico, el riesgo real en incluir paratextos (dedicaciones, epígrafes, seudónimos, heterónimos, prefacios, posfacios, reconocimientos, notas al pie, marginalia, acotaciones, apéndices, bibliografías, libros apócrifos, citas, más todo lo que teorizó Gennette en *Palimpsestes* en 1982 como «literatura al se-



gundo grado») en una narración ficticia es que se podría convertir en una especie de revelación obligatoria, o permitir a los lectores que una narración «parezca» original, como si fuera un elogio. Valencia evita estas suposiciones en la nota final de su libro, a la que volveré.

Paralelamente, y tomando en cuenta que casi cada cita del libro de Valencia es una metáfora de su contenido, uno de los capítulos más autorreferenciales es el décimo, en que el narrador quiere independizarse infructuosamente de su responsabilidad:

Es como escuchar de nuevo a la niña. Escribo nombres, como si dispusiera el elenco de una obra de teatro que aparecerían poco a poco: Ignatius Fabbre, Caytran Dölpin, Valeria Romano, Vanesa de Pascofont, Marsal, Arthur Gordon Pym, Gougiè-Gracchus, Ortigas, Falquez, Goicochea, Luciente, Antonio. No puedo escribir el mío. Estará escondido en las distintas letras de esos protagonistas, como un acróstico disperso... (252).

Más tarde, en el mismo capítulo, asistimos a una disquisición sobre el libro flotante y sus leyes fragmentarias (263-268). Lo anterior, que en términos onomásticos e intelectuales parecería alejado de alguna realidad «localista», está templado por el recorrido geográfico que se refiere directamente al Guayaquil histórico y reconociblemente burgués (para el que haya vivido allí), con referencias al «puente que une Kennedy con Urdesa» (261), el colegio Vicente Rocafuerte y los clubes de Tenis y Yacht (272-273), y sobre todo los laberintos acuáticos que tendrán que confrontar los personajes cuando «Pasábamos de una ciudad nueva a una ciudad abandonada» (272). Este andamiaje nos retrae a los capítulos dos y tres, en que la idea del estuario se metamorfosea en la de la escritura y de los personajes (véase el cuadro en la página 93 de la novela). Si en el segundo se pasea la sombra de *Heart of Darkness* de Conrad, en el tercero no está menos presente *La invención de Morel* de Bioy Casares.

En Valencia la literatura en la literatura es presentada como un aviso que nos dice «Ayuda leer a los maestros». Es como si el autor nos confirmara que si los maestros han sobrevivido por décadas, o siglos, hay razones para que sea así, y estas no tienen nada que ver con alguna conspiración académica angloamericana para resucitar los infames «hombres blancos muertos». Como en *Basura* de Héctor Abad Faciolince, el autor está confiado de que no tenemos que venerar a sus personajes para que simpatizemos con ellos. Valencia logra ese efecto por medio de una complejidad sintáctica que solo puede manejar un estilista confiado. La trama mayor, en que Iván Romano, descendiente de judíos emigrados a América, quiere hacer desaparecer *Estuario* (libro «flotante» en todo sentido), es laberíntica y montada habilidosamente. Sin revelar sus giros y vueltas, lo que hubiera parecido severo en manos de otro narrador se trata estoicamente en *LF*, nunca de manera indómita. Naturalmente, hay otras tramas, y en cada una de las cinco partes principales de la novela reaparece lo libresco. ¿Qué hace Valencia para desarmar los horizontes de expectativa de los lectores que ha metido en un esquema conceptual que tal vez les sea conocido? Hace girar la trama mayor y sus cinco partes en torno a los hermanos Fabbre, Caytran Dölpin (autor de *Estuario*), el Guayaquil sumergido y sus raros supervivientes, y una mujer enigmática llamada «V», que muy bien puede ser la Vanesa o Valeria que cabecean como corchos sentimentales en un río basado en el Guayas que tanto identifica a la ciudad que baña. La ciudad, no obstante su condición precaria, no puede borrar su pasado, y provee un trasfondo levemente romántico que afecta a varios personajes, sobre todo a los Fabbre (capítulo trece). Valencia sabe bien las implicaciones de leer la novela en «clave nacional», y cuando lo hace borra esas claves para abrir su texto como cualquier otro.

Sería grave creer que Valencia propone el diseño anterior como resolución libresca, aun en algunas secciones agobiadas por lo literario. Por esa razón siempre redirige la trama hacia Romano, quien aparentemente elige los fragmentos que flotan o se hunden constantemente en los quince capítulos con que se arman las primeras cinco partes. Es desde esos fragmentos que surge lo libresco, no como cita que hace alarde de conocimientos que se puede obtener en cualquier enciclopedia. Más bien, los emplea para mostrar que es imposible para un autor o los lectores tener ante sí una versión definitiva de cualquier libro. Se adelanta así a la idea hoy más difundida de que la memoria teórica cerrada de analizar los finales abiertos de una narración es una muestra de lo que puede y no puede enseñarnos la ficción. Pero también sabemos que ningún libro es infinito, que hay una virtud especial en una novela que sigue existiendo mientras nos recuerda lo que el género no necesita. Para reconfigurar esa idea conocida de que cualquier «historia» nunca es única o posee solo una voz, leemos que Romano presenta *Estuario* como una novela subjetiva (algo intentado en 1932 con gran éxito por el maestro nacional Pablo Palacio), un *work in progress* al cual todos podemos añadir variantes apócrifas del «original» inhallable de Romano. Para este propósito el autor, en colaboración con el programador mexicano Eugenio Tísselli, ha creado una plataforma web [www.libroflotante.net] que funciona a modo de libro paralelo o contra-libro. Si la sugerencia es nueva en que indica cómo re-construir un libro de nunca acabar, acudir a la activación de los lectores (la obra abierta de Eco, más toda una retahíla de teorías de la lectura y de la estética de la recepción) también incluye

el peligro de que las varias «versiones» de *Estuario* dependerán de su ¿efímera? conexión a la red, de un cambio en los protocolos de lectura, y de la subjetividad y egomanía de cada uno de los lectores, no de un libro impreso. LF admite esa posibilidad, y para habilitarla recurre al gesto de insertar al autor empírico en su propia obra, en la «Nota flotante» con que se cierra el libro.

En ella, el autor que se firma «L.V.» mezcla realidad (si es que conocemos la suya) y ficción (que conocemos más), apuntando que al encontrarse con Romano «No sospeché o no pude intuir que allí empezaría esta historia, desatada por un libro inhallable del cual siguen apareciendo fragmentos inéditos y apócrifos de los que a su vez brotan nuevos comentarios y variantes» (436-437). Esta afirmación obliga a volver al comienzo de la novela, en el cual una niña en Italia hace que Romano rescate el único ejemplar que queda de *Estuario* y comience la novela que la encuadra. Pero Valencia evita ese tipo de circularidad que en un momento caracterizó a la novela hispanoamericana. Su opción estructural puede ser vista, por lo menos respecto a lo libresco, como una novela escrita en dos columnas, una en que se hila la historia central, y otra en que se teje una ciudad de citas o referencias. La primera se concibe como una versión de los hechos y la segunda, casi involuntaria, para lo que los lectores quieren saber pero no descubren. Los lectores no tienen que comparar esas columnas constantemente, como si fueran dos tramas separadas, porque Valencia también incluye una opción conceptual.

Esa estructura dialéctica permite entender la cosmovisión de Valencia, a la vez que crea un mundo ficticio que repercute más allá de la capacidad de una trama única. Y tampoco afecta la voz de la novela, porque lo que técnicamente se ha llamado «comentario metanarrativo» funciona en LF de una manera en que se puede distinguir los comentarios metaficticios (que revelan la ficción de la narración) de los metanarrativos (que no socavan el tejido de la ficción). Prefiero ver todo el andamiaje que he descrito como una ampliación totalizante de una frase del narrador: «La manía libresca de Ignacio Fabbre se desahogaba en esos seres que no sospechaban el uso que se hacía de ellos» (47). Es decir, no tenemos que crear un problema donde no lo hay, sobre todo si el autor lo ha anticipado, porque así caemos en su trampa. Sin embargo, así como se les pide fines más cerrados a las series televisas actuales, hay que recordar que una novela (piénsese también en 2666) que ofrece similares aperturas por lo general contiene personajes que han acumulado juicios morales de los que los lectores no quieren que se escapen.

Si autor y novela sobresalen por encima de sus coetáneos es por compartir la necesidad de crear otra «cultura» literaria. Valencia lo logra por medio de la conexión, a veces insistente, entre la construcción de su novela con la extraña reconstrucción de Guayaquil y su cultura cotidiana. El choque de culturas es un tema venerable de la narrativa hispanoamericana, y no existirían *Tres tristes tigres* y varias novelas del boom sin esos desencuentros. Pero como vemos en Valencia más que en su cohorte, el drama de esas historias depende de ciertos hechos comunes importantes, como también del descubrimiento de impulsos compartidos y modos de comportamiento que, vaya sorpresa, florecen más en Hispanoamérica, incluso en un mundo que la globalización hace flotar. Como muestra la trama de esta novela, si el derrumbe social es general, la mala suerte no parece arbitraria. Por esto LF contiene un ritmo humano azaroso y frenético, en contrapunto a la aparente calma del narrador. Como un anfitrión ge-

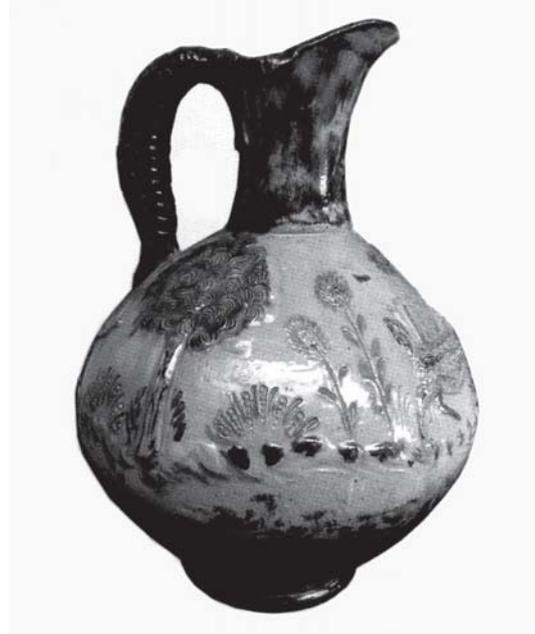
neroso, Valencia junta un grupo interesante de personajes, y sabe qué hacer con ellos. Como resultado su novela no se queda en la literatura, sino que es una lección de historia (oral en el caso de los Residentes, escrita en el de Caytran), de amor, una sátira de los modales de la alta burguesía, y una meditación acerca de la estética y ética narrativas. El hecho de satisfacernos al contestar implícitamente todas las preguntas que tengamos sobre esas coordenadas hace de esta una novela ejemplar, y un modelo a seguir si se va a usar la literatura como fundamento narrativo, o si se quiere re-escribir la cultura de la literatura y ponerse uno mismo en el centro.

La novelística posterior a la de Javier Vásconez y Jorge Velasco Mackenzie navega entre la de Valencia, del también poeta y crítico Marcelo Báez, Gabriela Alemán, Alfredo Noriega, Esteban Mayorga, Eduardo Varas, Carlos Arcos Cabrera, Diego Cornejo Menacho y pocos otros, si se mide por la recepción fuera del país. Si es cierto que la novela ecuatoriana navega hacia otros puertos, también es cierto que no siempre puede atracar. Creo que es así porque el realismo social que ha vuelto a ser el metro, poco renovado, por el cual se mide al novelista en nuestro país ha tenido el efecto dañino de hacer que eso se espere en el exterior de sus autores, como he examinado para el vanguardismo todavía ninguneado de los otrora socialistas Humberto Salvador y Pablo Palacio durante los años veinte y treinta del siglo pasado. En ese sentido y contexto *El libro flotante de Caytran Dölpin* es un piloto necesario en nuestras aguas turbias.



Referencias

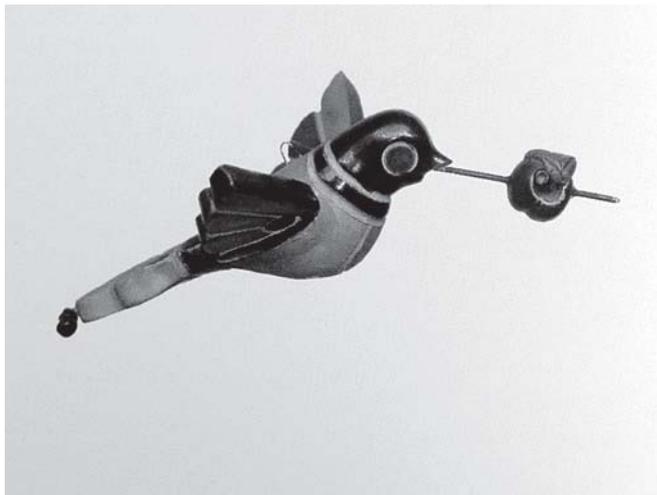
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Francia: Éditions Tristram, 2004.
- Corral, Wilfrido H. «Salvador y Palacio: política literaria, novela y psicoanálisis andino en los años 30». *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2010. 95-157.
- Echevarría, Ignacio. «Por una literatura pequeña». *Guaragao* 14. 35 (Invierno 2010). 19-29.
- Valencia, Leonardo. *El libro flotante de Caytran Dölpin*. Madrid: Editorial Funambulista, 2006.
- Villarruel, Antonio. «Leonardo Valencia (Ecuador, 1969)». *The Contemporary Spanish American Novel: Bolaño and After*. Ed. Will H. Corral et al. Londres/Nueva York: Bloomsbury, 2013. 268-273.



La LUCHA de las mujeres ECUATORIANAS del siglo xx por la redefinición de los derechos ciudadanos y *La gloria eres tú*, de Silvia Miguens*

Mary Yaneth Oviedo
Ha obtenido su maestría en estudios hispánicos por la Concordia University de Montreal, Canadá, y analiza la representación de Manuela Sáenz en los más variados textos históricos y literarios.

Tomado de *Revista del CIDAP Artesanía de las Américas*. Foto: Luis Bruzón. Cortesía de Casa de las Américas.



Al cerrar el siglo XX, la escritora argentina Silvia Miguens publica *La gloria eres tú* (2000), novela histórica que con una intertextualidad particular rompe con lo escrito hasta aquel momento sobre la vida de la heroína ecuatoriana Manuela Sáenz. *La gloria eres tú*, además de evocarnos la clásica canción del cubano José Antonio Méndez, difiere de las representaciones literarias escritas anteriormente sobre Sáenz, las cuales la proyectaron desde el extremo de la mujer de personalidad controvertida, ambiciosa, masculina o de amante insaciable hasta de incansable y leal compañera del Libertador Simón Bolívar.¹ En la novela de Miguens tanto Sáenz como otras mujeres, que hasta ese momento habían permanecido casi anónimas, tienen voces que manifiestan problemáticas sociales y políticas, y reflexionan sobre la acción y el papel de las mujeres y de otros grupos marginados, por razones de clase social o etnia, durante el período de Independencia y la temprana formación de la nación, problemáticas que en muchos casos todavía persisten en nuestros días.²

La gloria eres tú establece claramente un 'diálogo social', en el sentido bajtiniano, con la lucha de admirables mujeres del siglo XX, como es

el caso de las ecuatorianas Dolores Cacuango y Nela Martínez. Estas dos mujeres, entre otras, persistieron, al igual que Sáenz y sus aliadas en la novela, en la redefinición de los derechos ciudadanos de las mujeres e indígenas de su país.

En la novela de Miguens no solo aparecen las fieles compañeras 'históricas' de Manuela Sáenz, Nathán y Jonatás, las negras que compartieron distintos momentos en su vida. También surge el personaje de Dulce María, la indígena que cría a Manuela en este relato, y que la acompaña durante toda su vida. Dulce María, como personaje ficticio, encarna aquella 'otredad' de la sociedad latinoamericana de ayer y hoy: el componente indígena. Es una mujer que conoce los secretos de la naturaleza y los poderes extraordinarios de las plantas, los cuales utiliza no solo para curar las enfermedades

del cuerpo sino también las del alma. Pero lo que más llama la atención en Dulce María es su permanente cuestionamiento sobre la tierra. Según esta indígena, los hombres blancos «tratan a la tierra como a una puta y no como a la madre-tierra que es» (Miguens 45), haciendo énfasis en que de la misma forma como abusan de la madre-tierra, abusan de «las mujeres que llevan la madre-tierra en el cuerpo» (ibid). También como indígena Dulce María interpela a Simón Bolívar diciéndole: «Deberán tenernos en cuenta, general» (150); todos los sectores de la sociedad, y especialmente los indígenas, tendrían que ser incluidos en el proyecto de nación.

* Ponencia presentada en el Coloquio *Aquel siglo XX... en la cultura de mujeres latinoamericanas y caribeñas*, del Programa de Estudios de la Mujer, Casa de las Américas, febrero de 2013.

Por su parte, la Manuela Sáenz de esta narrativa también plantea sus cuestionamientos de corte social que, al igual que los de Dulce María, resuenan en la sociedad latinoamericana del siglo XX y aun del XXI. Sáenz propone agudas reflexiones sobre la igualdad de derechos de los ciudadanos, problemática surgida de las inequidades creadas por las constituciones políticas que dieron existencia a las nuevas repúblicas en el siglo XIX, las cuales otorgaban la ciudadanía y el ejercicio pleno de sus derechos solamente a los «varones blancos, letrados, con propiedad, casados, [...] y con capacidad para pagar impuestos» (Sánchez Gómez et al. 38), condiciones que, por consiguiente, excluían a los indígenas y a las mujeres. En *La gloria eres tú*, Sáenz plantea que el nuevo ordenamiento social y económico «se trama bajo el dominio de esa aristocracia criolla [...], tan displicente ante las auténticas necesidades del hombre de esta tierra: la abolición de la esclavitud, la supresión de los privilegios [y] la dosificación adecuada de la tierra» (Miguens 217), poniendo de manifiesto las profundas divisiones sociales y raciales existentes.

Los cuestionamientos de las mujeres noveladas por Miguens reflejan un diálogo con la historia reciente de Latinoamérica y particularmente del Ecuador. Porque como lo ha expuesto Bakhtin, un relato es

un enunciado vivo, [que] aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la consciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación (94).

Así pues, estos cuestionamientos de la novela reflejan situaciones y problemáticas tanto del momento de producción del texto como de los eventos acumulados desde la coyuntura histórica del siglo XIX descrita en la novela, y dichas situaciones se entrelazan en la narración como su «réplica y continuación».

Es por esta razón que la narración de *La gloria eres tú* tiene conexión o «diálogo social» con la historia de Dolores Cacuango (1881-1971) —una indígena analfabeta— y Nela Martínez (1912-2004) —una intelectual de élite—, quienes desde los años treinta lideraron una lucha por los derechos de las mujeres y los indígenas en un país con una profunda división racial. El ejercicio de la ciudadanía, en la práctica, aún presentaba exclusiones como el género y la alfabetización, entre otras. De modo que la participación de la población indígena y de las mujeres en los asuntos públicos era bloqueada sistemáticamente, separando a su vez a las masas de los procesos de decisiones importantes en el Ecuador (Becker «Race» 126).

La unión de Cacuango y Martínez, en analogía con la unión de Sáenz y sus compañeras, representa la asociación de las mujeres 'blancas', urbanas, de clase alta, intelectuales e hispanohablantes con las mujeres indígenas, campesinas, analfabetas y quechua-hablantes, que establecen una afiliación, en el sentido expuesto por Edward Said, como «una alianza entre coetáneos elaborada fuera del fluir vertical de la historia» (*apud* Masiello 53), para lograr la concreción de los derechos negados a ellas. La confluencia de estas dos fuerzas, las mujeres de elite y las indígenas, cambió para siempre la historia de estos grupos en el Ecuador.

Dolores Cacuango y Nela Martínez, quienes participaron activamente en la Revolución del 28 de mayo de 1944, 'La Gloriosa', fueron excluidas por los líderes políticos del nuevo gobierno de Velasco Ibarra, el cual surgió tras una movilización revolucionaria (Becker «Race» 126), del mismo



Dolores Cacuango



Nela Martínez

modo que habían sido excluidas de la política las mujeres luego del triunfo de los movimientos de emancipación del siglo XIX. A pesar de la equidad de la tradición liberal que consideraba a todos los ecuatorianos iguales ante la ley, algunos eran menos 'iguales' que otros. Las mujeres fueron marginadas de los procesos sociales y políticos y siempre estuvieron confinadas a la tradición y la religión, y tratadas como ciudadanas de segunda clase, del mismo modo que la cultura dominante consideraba a los indígenas, dada a la larga historia de discriminación racial ejercida sobre ellos. El sufragio femenino fue establecido en 1929,³ pero lo que con ello pretendían los políticos no era hacer avanzar los derechos de las mujeres, sino anticiparse a un incipiente movimiento feminista, prevenir que las mujeres participaran en la política y crear una defensa contra lo que era percibido como una creciente amenaza comunista en la sociedad (Becker «Race» 127).

Por ello, tanto las mujeres 'blancas' como las indígenas se organizaron y concentraron sus esfuerzos en tres objetivos principales: construir las estructuras sociales de las comunidades indígenas, formar federaciones políticas y crear programas de educación bilingüe quechua-español (*Ibid*). A través de estas estrategias ambos grupos podían vencer obstáculos y ganar el derecho a una plena participación política, social y económica. Para lograr sus objetivos, las mujeres de ambos grupos superaron, en primera instancia,



Cacuangó y Gómez de la Torre.

sitiva, ya que eran significativos para su pueblo y expresaban su orgullo de ser indígena. Tomaba elementos de los espacios y de las experiencias cotidianas de los indígenas con el objeto de recuperar la unidad, el orgullo de su herencia indígena y la fuerza para continuar en la lucha por sus derechos.

Una de las frases más recordadas de Cacuangó juega con estos elementos propios de la madre-tierra, a los que nos referimos en relación con las mujeres compañeras de Manuela Sáenz: «somos como la paja de Páramo, que se arranca y vuelve a crecer... y de paja de páramo sembraremos el Mundo...» (citado en La Torre Amaguaña 1). La paja del páramo es una de las pocas plantas que crece en las tierras altas, frías e inhóspitas cercanas a las

sus históricas diferencias basadas en etnia y clase social, y comenzaron a organizarse alrededor de intereses comunes. Dolores Cacuangó, a pesar de ser analfabeta, se había dedicado desde su juventud a luchar por el derecho de los indios a la tierra, combatiendo el sistema de *hacienda* en el Ecuador, el pago de diezmos y el sistema de *huasicama*, el cual obligaba a las niñas indígenas a trabajar sin pago en la casa del dueño de la hacienda.⁴ Cacuangó se unió al partido comunista del Ecuador, y en él conoció a Nela Martínez y a Luisa Gómez de La Torre, quienes apoyaron activamente las luchas indígenas. Con la ayuda e influencia ideológica de ambas, entre otros, Cacuangó encontró la manera de usar la política como instrumento para luchar por sus intereses como mujer y como indígena (Becker «Race» 129). Por su parte, Nela Martínez fue una de las fundadoras –junto con Cacuangó– de la *Federación Ecuatoriana de Indios* –formada después de la Revolución de 1944– y constituyó un apoyo intelectual para las dirigentas indígenas. Uno de los méritos de Martínez reside en la forma en que puso sus habilidades intelectuales al servicio de la acción recíproca entre distintos grupos culturales y étnicos, como por ejemplo, la edición del periódico *Nucanchic Allpa* (*Nuestra tierra*), periódico que se publicó entre los años 1930 y 1960 en español y quechua. En 1944 se convirtió en la publicación oficial de la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI), mostrando cómo una población principalmente analfabeta supo valerse estratégicamente de la palabra escrita para organizarse y presentar sus puntos de vista y preocupaciones a un público más extenso. Por esta razón fue considerado en su momento como una amenaza ‘comunista’ (Becker «La historia» 133-4).

En cuanto a Dolores Cacuangó, su liderazgo la llevó a ser elegida como secretaria general de la Federación y, a pesar de su analfabetismo, irrumpió en un mundo político tradicionalmente de hombres blancos e hispanohablantes. Por supuesto, como lo menciona Becker, sería ingenuo asumir que lo logró ella sola («Race» 135). Nela Martínez desempeñó un papel importante en relación con el rol de Cacuangó como líder de la Federación.

Sin embargo, la voz de Dolores era la más expresiva y duradera de sus acciones (Bernal 38). Siguiendo la tradición oral de su pueblo, su discurso, tanto en quechua como en español, seducía a ‘blancos’, ‘mestizos’ e indígenas cada vez que hablaba. Cacuangó usaba metáforas y elementos pertenecientes a su sistema cultural (Bernal 39) de tal manera que iba construyendo una identidad indígena po-



cumbres de los Andes. Al comparar a los indígenas con la paja del páramo, un elemento de su tradición ancestral, les recuerda que a pesar de ser desterrados y maltratados, o ‘arrancados’ de su tierra, volverán a crecer y a ser fuertes como pueblo. Armando Muyolema plantea que las palabras de ‘Mamá Dulu’, como le solían llamar, pueden ser interpretadas como una respuesta al proceso de ‘blanqueamiento’ de su cultura; «de paja de páramo sembraremos el mundo» implicaría, en oposición, la ‘indigenización’ del mundo (citado en Bernal 39).

Ahora bien, como el hecho de no saber leer ni escribir, debido a que estaba prohibido en el sistema de hacienda, era otra de las barreras que impedía acceder a los derechos plenos de la ciudadanía, Dolores Cacuangó luchó persistentemente por la educación bilingüe quechua-español, que les permitiría conocer y comprender «los códigos y referentes de la cultura dominante» (Dávalos). En Ecuador, hacia 1934 el 80% de los indígenas que trabajaban en las haciendas eran analfabetos. Por ello, el acceso a la educación era una forma de empoderar a los indígenas para que desempeñaran un papel más activo en la sociedad y se encaminaran hacia una liberación del «dominio casi feudal del sistema de hacienda» (Dávalos). A diferencia de otros países latinoamericanos,

Cacuango y Martínez en Congreso Panamericano Socialista, 1944. Periódico *Ñucanchic Allpa*, cf. ver p.18



donde la educación de las clases menos favorecidas era llevada a cabo por mujeres de élite con motivaciones paternalistas, en Ecuador el proyecto de educación bilingüe para los indígenas fue una iniciativa que surgió de las mismas comunidades. Dolores Cacuango y Teresa Amaguaña lideraron y buscaron el apoyo de mujeres como Nela Martínez y Luisa Gómez de la Torre. Mientras las indígenas ideaban los programas, las mujeres 'blancas' los implementaban con sus conocimientos y entrenamiento pedagógico. Dicha afiliación y trabajo conjunto superó las barreras culturales y creó una fuerza que desafió la hegemonía política del estado ecuatoriano (Becker «Race» 137).

El proyecto de las escuelas bilingües quechua-español en Ecuador tuvo un éxito sin precedentes, convirtiéndose en una amenaza para la hegemonía política y los terratenientes, ya que hicieron posible, entre otras actividades, la comprensión y la redefinición de los derechos ciudadanos y de las responsabilidades tanto de los pueblos indígenas como de la clase dominante. Desafortunadamente, por ser consideradas como 'focos comunistas', terminaron siendo cerradas por la Junta Militar en 1963 y solo en 1989 el gobierno ecuatoriano volvió a considerar la educación bilingüe como una parte importante en el desarrollo de la nación.

Vuelvo a la novela histórica *La gloria eres tú* para reconocer que nos conecta con nuestro presente a través de ese 'diálogo social' que vincula a la literatura con el momento de su producción y nos permite re-descubrir situaciones que, aunque originadas en el relato, tienen total repercusión y relevancia en el siglo XX y en nuestros días. La importancia que tiene en esta novela de Silvia Miguens la presencia y afiliación de una mujer de la élite criolla como Manuela Sáenz con un personaje de ficción como la indígena Dulce María y sus cuestionamientos acerca de los derechos sobre la tierra, la eliminación de privilegios y la discriminación por motivos de raza o condición social, permite abrir la discusión y asociar dichas situaciones con las circunstancias de las mujeres del siglo XX, y particularmente con las vividas por Dolores Cacuango y Nela Martínez en Ecuador.

Uno de los más célebres discursos de Dolores Cacuango nos recuerda la importancia de este trabajo conjunto: «Nosotros somos como los granos de quinua: si estamos solos, el viento nos lleva lejos, pero si estamos unidos en un costal, nada hace el viento. Bamboleará, pero no nos hará caer».

Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Becker, Marc. «Race, Gender, and Protest in Ecuador.» *Work, Protest, and Identity in Latin America*. Ed. Vincent Peloso. Wilmington, Del: Scholarly Resources Inc., 2003. 125-42.
- . «La historia del movimiento indígena escrita a través de las páginas de *Ñucanchic Allpa*». *Estudios ecuatorianos. Un aporte a la discusión*. Ed. Ximena Sosa-Buchholz y William F. Waters. Vol. 1. Quito: FLACSO – Abya Yala, 2006. 133-53.
- Bernal Carrera, Gabriela. «Dolores Cacuango and the Origin of the Mother Country». *Women, Ethnicity, and Nationalisms in Latin America*. Ed. Natividad Gutiérrez Chong. Aldershot, Hants, England: Ashgate Pub. Limited, 2007. 29-52.
- Dávalos, Pablo. «Movimiento indígena ecuatoriano: construcción política y epistémica». *Revista Yachaykuna*. 3(2002). <http://icci.nativeweb.org/yachaikuna/3/davalos.html>
- De la Torre Amaguaña, Luz M. «¿Qué significa ser mujer indígena en la contemporaneidad?» *Mester*. 39 (2010): 1-26.
- Masiello, Francine. «Discurso de mujeres, lenguaje de poder: reflexiones de la crítica feminista a mediados de la década del 80». *Hispamerica Revista de Literatura*. 45 (1986): 53-60.
- Miguens, Silvia. *La gloria eres tú*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

Notas

¹ Entre estas se encuentran la «Historia de Manuelita Sáenz» en las *Memorias* (1892) de Jean-Baptiste Boussingault, «La Protectora y la Libertadora» (1897) en *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, *Manuela Sáenz: la Libertadora del Libertador* (1944) de Alfonso Rumazo González, *The Four Seasons of Manuela* (1952) de Víctor Von Hagen, *La esposa del doctor Thorne* (1988) de Denzil Romero y *Manuela* (1991) de Luis Zúñiga.

² *La gloria eres tú* es precursora de varias narrativas del siglo XXI que por fin tratan de actualizar la imagen de Sáenz representándola como un agente social y político que pudo haber influido en la construcción de la naciente Gran Colombia.

³ No está de más recordar que el Ecuador fue el segundo país de Latinoamérica en instaurar el sufragio femenino, precedido por Uruguay en 1927.

⁴ Se puede ver *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, una de las más importantes novelas indigenistas que describe y denuncia la explotación de los indios por parte de un sistema político cuya base era el 'sistema de hacienda', surgido en la Colonia y perpetuado hasta el siglo XX.



Pablo Lafargue

escribe sobre la violencia de género

Lourdes Arencibia Rodríguez
Traductora, crítica y profesora
universitaria, preside la sección de
Traducción literaria de la Asociación
de Escritores de la UNEAC.

En ocasión de celebrarse el 25 aniversario del fallecimiento de Pablo Lafargue, ocurrido el 26 de noviembre de 1911, se publica en París (1936), a cargo del historiador y crítico Jean Fréville, un extenso volumen en lengua francesa que en su sección «Critiques Littéraires» nos da a conocer de forma integral los siete ensayos que el santiaguero dedicó al estudio de la lengua, la literatura y el folclor que ilustran –si necesario fuese– que estamos en presencia no solo del primer marxista cubano sino del primer crítico literario marxista que se desempeñó en la segunda mitad del siglo XIX en Europa. A la traducción de cinco de ellos por primera vez al español he dedicado esta suerte de homenaje, toda vez que se trata de una figura importantísima cubana cuya obra es prácticamente desconocida en su país.¹ Los textos en cuestión son –por orden cronológico de publicación–:

-«Las canciones y ceremonias populares del casamiento: estudio sobre los orígenes de la familia», publicado bajo el pseudónimo Fergus en la Nouvelle Revue (noviembre-diciembre 1886);

-«La lengua francesa antes y después de la Revolución», dado a la estampa en la Ere nouvelle (enero-febrero 1894);

-«Los orígenes del romanticismo; estudio crítico sobre el período revolucionario», publicado en Le Devenir social (junio 1896);

-«La leyenda de Victor Hugo», que más que un texto de crítica literaria como su título permite suponer, es un artículo político, escrito a raíz de la muerte del poeta (1885), el que de momento no encontró editor. Difundido por primera vez en alemán por Die Neue Zeit (1888), reapareció tres años después en francés en la Revue socialiste de Benoit Malon (1891), y llegó a alcanzar notable éxito cuando se editó definitivamente como folleto (1902);

-«Safo», el más breve de todos, que recoge sin firma el periódico del Partido obrero francés, Le Socialiste, de 9 de enero de 1886;

-«El darwinismo en el teatro», rubricado simplemente: Pablo, se publicó en alemán, en Die Neue Zeit (1890). El texto original se ha perdido y únicamente existe la versión en francés.

-«El dinero de Zola», fue dado a la estampa también en alemán (1891), e igualmente extraviado en versión original.

En 1886, aparece pues, en una leída publicación francesa, el primero de los textos arriba señalados; -«Las canciones y ceremonias populares del casamiento: estudio sobre los orígenes de la familia», donde su autor planteaba que una institución como el matrimonio que presuntamente estaba llamada a garantizar a la mujer protección y respeto, en realidad la sometía al hombre como simple mercancía en un ambiente a menudo violento que ni siquiera le aseguraba integridad física. El ensayo se publicó bajo pseudónimo porque la entonces directora de La Nouvelle Revue, Juliette Adam, pese a su condición femenina, para «proteger» el seriado, no quiso comprometerse con que en el texto figurara la rúbrica autoral e instó al escritor a que lo suscribiese como Fergus. El autor no era otro que Pablo Lafargue (Santiago de Cuba, 1842, Dravell, 1911) médico, sociopolitólogo, activista revolucionario, yerno y discípulo directo de Carlos Marx.

Apoyado en los testimonios de la cancionística popular, el ensayo describía las frecuentes y encubiertas situaciones de violencia física y psicológica contra la



mujer en las que se solían concertar y celebrar los matrimonios en diversas latitudes desde épocas remotas. Lafargue llevó así a primeros planos los sentimientos del pueblo que, al revés de los filósofos, del clero y de los políticos, no se hacía ilusiones de ninguna clase en cuanto a la suerte de la mujer casada.

He escogido expresamente mi versión al español de las «Canciones y Ceremonias populares del casamiento: estudio sobre los orígenes de la familia» de Pablo Lafargue, para acompañar la Campaña denunciatoria que se lleva a cabo en Cuba sobre el tema de la violencia contra la mujer.

Mi tema se calza con una serie de fragmentos seleccionados del texto integral de Lafargue suficientemente reveladores de los propósitos que inspiró al escritor la práctica de una conducta que lamentablemente pese a todo, no ha desaparecido de nuestras realidades sino subyace y se manifiesta bajo nuevos disfraces machistas en muchas sociedades «civilizadas» del siglo XXI.

Las reflexiones del cubano, avaladas con una amplia bibliografía al final de sus páginas, aparecerán siempre en redondas, sin responder exactamente al orden en que su autor las fue volcando en su artículo original, sino a mis propósitos de traducir e iluminar con sus testimonios, las distintas manifestaciones sobre la violencia de género y la discriminación.²

Antes de entrar en su análisis puntual, quisiera mencionar algunos rasgos que me parecen esenciales en la crítica literaria del santiaguero, presentes en casi todos sus otros ensayos que he traducido.³

Desde una interpretación materialista de la historia, Lafargue profundiza en las manifestaciones originarias del ser humano omnipresentes en la literatura; parte de la incontrovertida realidad ya señalada bien atrás por el pensamiento filosófico en varias latitudes, y repostula que el lenguaje precedió al pensamiento abstracto, lo mismo que los signos y los gestos a la lengua oral. No obstante, no deja de advertir que es el factor económico lo que hace imposible aislar la lengua de su medio social, pues en ella se reflejan la lucha de clases, las relaciones sociales, los modos de producción. Así lo pone de manifiesto tanto en el estudio sobre Darwin, como en el del romanticismo o en el que recoge las canciones y ceremonias a través del folclor. Y no por azar dos de esos ensayos llevan los subtítulos: estudio sobre la familia y estudio crítico sobre un período revolucionario. En ambos se propone demostrar que a través de las formas políticas, jurídicas, sociales, folclóricas, cuando los cantores del pueblo reiteran los temas –independientemente de su origen racial, de su ubicación geográfica, de su desarrollo cultural, lingüístico, filosófico o literario–, no hacen sino manifestar la dinámica de las relaciones económicas en movimiento, y si muestran rasgos similares y atraviesan etapas idénticas, es porque su evolución histórica, lejos de estar predeterminada, ha dependido del desarrollo de las fuerzas productivas. Son, pues, las condiciones económicas y sociales similares las que explican las formas y las expresiones análogas de pensamiento.

Entonces, ¿por qué ha escogido Lafargue la cancionística y los rituales ceremoniales populares para calzar su atención sobre la violencia contra la mujer? Nos lo explica apoyándose en los criterios de Gastón Paris (1866), mas omite los detalles de esa fuente:

La literatura oral, y debo insistir sobre ese punto –dice Paris– no es una obra individual sino colectiva que se conserva y se transmite de boca en boca a través de las generaciones; importante porque expresa sentimientos, pasiones, prejuicios, supersticiones e ideas de aquellos que así han conseguido –expresa o indirectamente– salvarla del olvido. La gente anónima es la creadora de la *Iliada*, de los *Nibelungos*, del *Romancero*, del *Kalevala*...

Los salvajes de la edad de piedra de Europa, igual que los de Australia o de cualquier otra parte, tallan sus cuchillos, hachas y otros instrumentos de sílex de la misma manera; no podemos pretender que hayan aprendido en la misma escuela los procedimientos de talla o que se los hayan comunicado mutuamente; la materia con que se trabajaron, el sílex, impuso al hombre el modo de tratamiento. Más aún cuando los hombres del norte o del sur, de raza aria o de raza negra quedaron impresionados por idénticos fenómenos socio-culturales, los llevaron a sus cantos, leyendas y ceremonias de forma parecida.

Si bien la canción popular es esencialmente local; el tema puede a veces ser de importación extranjera, pero solo es aceptado y utilizado si conviene, y si cuadra al temperamento y los hábitos de quienes lo adoptan. Una canción no se impone como una moda en el corte de nuestra ropa. La poesía popular es espontánea e ingenua: el pueblo solo canta bajo la impresión inmediata y directa de la pasión; no recurre a ningún artificio; busca por el contrario, reproducir exactamente la impresión experimentada. Los hermanos Grimm pudieron afirmar que no habían podido descubrir ni una sola mentira en los cantos populares, y Víctor Hugo declaró que en la *Iliada* no había una sola imagen falsa.

En los pueblos más alejados y diferentes se han hallado canciones, leyendas y ceremonias análogas. Las similitudes que vamos a comprobar en los cantos y ceremonias de casamiento de todos los pueblos de la tierra, no demuestran que hayan pasado de unos a otros; sino demuestran el hecho, por demás importante, de que todos los pueblos de la tierra han atravesado por fases análogas de evolución.

La poesía popular adquiere por ese carácter de veracidad y de exactitud, un valor histórico que no puede poseer ninguna obra individual.

Hasta aquí la cita y el argumento de Gastón Paris. Nos valdrá en lo adelante para entender las razones de la selección que inspiran a nuestro sociólogo marxista. Lafargue inicia propiamente su estudio apuntando que:

Las ceremonias populares del casamiento en Francia y en los demás países, presentan particularidades tan notables que han atraído la atención de letrados curiosos de las viejas costumbres y de sabios que estudian los orígenes de las sociedades humanas. Las religiones y los gobiernos rodean el casamiento de respeto y de pompas; los filósofos, los curas y los estadistas lo consideran la base de la familia; era la institución que garantizaba, a la mujer, posición, protección y consideración: pero, la canción popular lanza su nota discordante en ese grave y solemne concierto que ya data de siglos. Y si bien los cantos, jolgorios, las farsas y los bailes no tenían fin y duraban varios días seguidos, era necesario no obstante que toda ceremonia religiosa tuviera su víctima; la novia era quien desempeñaba ese papel. No por azar, los cantos tradicionales que se repetían y se improvisaban en su honor contrastaron extrañamente con la algazara general. La canción popular francesa se ocupa, por cierto, de destruir en flor todas las

ilusiones de felicidad. Y los cantos que entonan las amigas de la novia cuando la conducen a la iglesia así lo muestran:
¡Qué pena! La pobre chica
Mira lo triste que va
La saco de donde vive el poco
Y la llevo adonde vive el nada (copla cantada en las aldeas de Berry)

El día de su boda
Es el más lindo día
Se cubre de blancas rosas
Que son rosas penitentes
Y la cinta tricolor
Representa el sufrimiento (Haut Bretagne)

El día de mi casamiento
¡Ah! ¡Es mi más hermoso día!
Adiós placeres y alegrías
Me pondré el hábito negro
Mi hábito de penitencia
sombrero de ese color,
y cordón del sufrimiento (Picardie)

En los rituales ceremoniales nupciales, el marido simula que está obligado a recurrir a la violencia contra su mujer y su familia, y pretende llevar a la joven desposada a su nueva casa por la fuerza.

La soltera vasca, montada a la grupa de la cabalgadura de uno de sus parientes, huye a galope tendido, perseguida por el marido y por los amigos del novio que le asistieron en la ceremonia, los que cantan, cargan y descargan sus fusiles y pistolas, y lanzan el estridente grito conocido como *hilhet*, que remeda, según se pretende, el grito de guerra de los indios. La cabalgata, lanzada como un huracán («*coum la brume*»), según reza la canción, es detenida por una valla roja que han tendido cerrando el camino cuatro montañeses armados hasta los dientes; la tropa bulliciosa solo podrá traspasarla si paga un tributo (*la segue*).

Esta escena melodramática del marido y sus acompañantes persiguiendo a la novia que huye, ha sido representada con distintas variantes por muchos pueblos. En la antigua Roma, la desposada sacada de la morada paterna y arrancada a los brazos de su madre es secuestrada con todos los simulacros de la violencia en medio de la noche, y llevada a casa de su esposo por tres jóvenes; uno de ellos la precede llevando una antorcha encendida, los otros dos la sostienen por los brazos. Cuando llega a la puerta, los pronubi, que son los hombres que se han casado con una sola mujer, la agarran y la alzan para que no toque el umbral con el pie.

El marido, en ciertas partes de la India, lleva a su mujer en la grupa envuelta en una sábana roja, rodeado de unos veinte o treinta jinetes dispuestos a defenderla de los ataques desesperados de los amigos de la novia, quienes tratan de recuperarla y persiguen al secuestrador lanzándole piedras y bambúes. Si de los países tropicales de Asia pasamos al extremo norte europeo, veremos que en Noruega, para que no rapten a la novia en el trayecto a la iglesia, el marido se hace escoltar por jóvenes robustos. Se dice que en la antigua iglesia de Husaby, existen cabos de lanzas en cuyas puntas pueden fijarse antorchas con miras a ser distribuidos entre los amigos encargados de marchar alumbrando el cortejo. A tales fines, en Inglaterra se nombra todavía *best men* (los mejores hombres) a los amigos del novio, quien solo escogía para esta tarea a sus compañeros más robustos e intrépidos. En el país de Gales, la mañana del casamiento, el novio junto con sus amigos se presentaba en casa de su futura esposa y la reclamaba a su familia airadamente, la cual lo rechazaba. Enton-



ces se emprendía un simulacro de combate: un pariente montaba a la novia a la grupa de una cabalgadura y galopaba a campo traviesa seguido a caballo por todos los participantes del casorio. Una canción popular serbia pone en boca del novio lo siguiente:

Si no me entregan a la muchacha, nos la robamos a la fuerza.

Las leyes de Licurgo ordenaban a los espartanos robar a sus mujeres. Manu hacía del rapto una de las ocho fórmulas del casamiento. Sucedió que la opinión pública, ese tribunal de la justicia popular, autorizaba al hombre a maltratar a su mujer, y las canciones populares presentaron el matrimonio bajo un aspecto nuevo que los cantores tradicionales siempre habían dejado en la sombra. Por paradójico que parezca no podemos poner en duda la sinceridad del sentimiento de tristeza que despertaba en el alma de la mujer antiguamente la idea del casamiento, puesto que la poesía popular no nace de la imaginación ni de la nada; no canta sentimientos fingidos ni festinados. En los países civilizados o medio bárbaros, los actores que toman parte en las ceremonias nupciales no tienen ninguna noción de su sentido simbólico, sin embargo, para el historiador de costumbres, son los restos paleontológicos de costumbres primitivas hundidas desde hace siglos bajo un montón de capas sociales superpuestas.

El rechazo al matrimonio, que se manifiesta en estas canciones como *eco fiel de la realidad*, «no era, sin embargo, un sentimiento engendrado por el temor a la miseria económica –opina Lafargue–, ya que lo manifestaban muchachas pertenecientes a clases al abrigo de la pobreza, sino más bien producto del miedo que a las mujeres les suscitaba [...] la idea de vivir permanentemente al amparo de una familia de organización patriarcal hipertrofiada y consecuentemente machista». No es entonces festinado que el cubano, quien orientó su investigación a destacar el papel de los orígenes de la familia, haya dedicado algunas páginas a enfatizar ciertos rasgos de la familia patriarcal en la génesis de la violencia de género.

Las ceremonias nupciales simulan por tanto, el uso de la violencia para obligar a la mujer a seguir a su marido al nuevo medio familiar. Ese sentimiento de rechazo que lo

mismo sienten nobles que plebeyas, ricas y pobres, no debe confundirse con la reacción de rebeldía que muestra una mujer bien nacida de cara a cualquier unión obligada:

Mi padre me desposó
Al vejete que me desagrada
Va a las ferias, al mercado
sin nunca traerme más
que un tallo de verde manzano
Para golpear y apalear. (Vendée)

Un manuscrito de la Biblioteca nacional escrito a finales del siglo XV y publicado por M-G. Paris en 1875, recoge esta canción desbordante de cólera en dialecto limusino:

El villano me ha pegado
Lo mismo que a un burro blanco
Pero Dios, si vivo un poco
Bien que le voy a pagar
Sin lanza ni palo
Y sin amigo ninguno
los cuernos voy a pegar
Como si fuera carnero.

Se han dado diferentes interpretaciones a las ceremonias populares de casamiento. El gramático Festo del siglo III, pretendía que el robo de la muchacha a media noche arrancada de los brazos de su madre, remedaba el rapto de las Sabinas. Esta explicación solo podría convenir cuando más al pueblo romano. Si es cierto que una ceremonia tradicional perdura con una persistencia extraordinaria, también notamos que no se forma a propósito de fenómenos excepcionales que se producen una sola vez y no se repiten, sino, en cambio, a propósito de hechos cotidianos que impresionan por mucho tiempo la imaginación popular, ya que han sucedido hechos históricos de una importancia, por demás, considerable, sin que hayan dejado huellas apreciables en la memoria de las masas.

Cuando Karl Müller, menciona la costumbre espartana de raptar a las jóvenes, señala que la mujer lacedemonia «no podía consentir sacrificar su libertad y la pérdida de su pureza virginal a menos que el hombre recurriese a la violencia». El gran historiador concede un poco demasiado generosamente el sentimiento de pudor timorato de las jóvenes de tal civilización a esas mujeres quienes, sin embargo, no se muestran reticentes a la unión en sí. Pero la explicación de Müller no es tan errónea como la supone alguien como Mac-Lennan (1876)

Este último, descubridor del matrimonio endogámico (en el seno de la tribu), dice que los pueblos cuyas ceremonias nupciales simulan el rapto de la novia, practicaban precedentemente la unión exogámica y solo se procuraban sus parejas mediante el secuestro en las tribus vecinas porque, según dice, acostumbraban a deshacerse de las jóvenes, quienes por no servir ni para guerrear, ni para cazar, eran bocas inútiles. Pero los hechos conocidos demuestran en cambio que la mujer salvaje era esencialmente útil porque sobre ella recaían las labores agrícolas y domésticas y llegado el momento, peleaban con la misma valentía que los guerreros de su tribu.

El estudio de Lafargue concede también un espacio al humillante derecho de pernada que se reservaban los señores feudales.

La mujer entonces, no podía ser monopolizada por un único varón, pertenecía indistintamente a todos los hombres de la tribu. El marido solo podía reservarse la posesión individual de su novia si la violaba, por medio de la fuerza o el engaño. El derecho comunista de la tribu únicamente se burlaba mediante la evasión, si acaso así se lograba sustraer a la mujer de los avances masculinos. Esta explicación tiene el inconveniente de entrar en contradicción con

el simbolismo de las ceremonias nupciales. Efectivamente, el marido no sustrae en puridad a su joven esposa a la codicia de los amigos; por el contrario, han sido estos quienes le ayudaron a sustraerla al ámbito familiar.

En opinión de nuestro autor, los escritores que han interpretado las ceremonias del casamiento, no han logrado sin embargo, extraer su verdadera significación porque al abstraerla de los cánticos y de las ceremonias que lo acompañan solo le han atribuido importancia al simulacro de rapto de la novia. El sociólogo santiaguero opina que se podría llegar a otra interpretación si se consideraran las ceremonias en su conjunto, al mismo tiempo que los cantos nupciales y si, después se les comparara con las costumbres de los salvajes modernos y de los pueblos antiguos que describen los viajeros y que se han conservado en los libros sagrados del Oriente. Las interpretaciones que se obtengan por esta vía daría el sentido perdido a esas raras ceremonias y una noción de los hábitos de la familia patriarcal primitiva.

Las ceremonias populares del casamiento recogen las diferentes escenas de un drama recreado y representado por los actores del pueblo en todos los países, entremezclado de cantos y de llantos, de bailes y festines, de lamentaciones, de farsas y de actos de violencia. El tema es el mismo, únicamente varían las incidencias.

El drama tiene un primer acto y comienza con las transacciones, en un ceremonial extraño donde se percibe la rudeza de los campesinos. El embajador del marido consulta los augurios, parlamenta largamente y sella el tratado de la venta con plegarias dirigidas a los dioses.

En el segundo acto, el futuro marido y sus amigos aportan el precio convenido y se realiza la entrega de la muchacha en medio del llanto y de la rebeldía familiar, a veces espada en mano. «Boyardos, ¡a sus espadas!» exclamaba el Pequeño Russian, cuando el marido tomaba posesión de la novia. Durante el trayecto a la iglesia, había que garantizar que los parientes tendrían un regreso asegurado porque, aunque habían dejado los presentes protegidos en un lugar seguro, se trataría de reconquistar a la chica vendida. El drama termina con la entrada de la esposa en la casa del marido que es lo mismo que entrar en el infierno patriarcal. Puede decirse que terminada la comedia, empieza la vida real. La familia patriarcal era un cuerpo autónomo, se bastaba a sí misma, era un estado dentro de otro estado que tenía su religión, su espacio público inalienable y su magisterio supremo, decían los griegos que tenían su rey (*basileus*). Sus miembros podían odiarse y destruirse entre sí, pero siempre se unían contra el extranjero, y contra todo cuanto no perteneciese a la colectividad familiar. Cuando uno de los hijos de la casa introducía a su joven mujer en ese medio, hostil a todo lo que viniese de afuera, se le acogía con desconfianza, como si fuera enemiga. Solo se le recibía como sirvienta, y sobre la persona en la que recaían las labores más penosas.

Los *Petits-Russians* tenían un dicho bien característico:

¿Quién trae el agua? – La nuera,
¿A quién vamos a golpear? – A la nuera,
¿Por qué le pegamos? – Porque es la nuera.

Cuando regreso a la casa, – lo que me tocan son golpes,
cantaba la mujer normanda,
Mujer que ríe, pronto llorará, dice el proverbio gascón.

A la joven esclava de su marido y de sus parientes, todo el mundo le da órdenes y, para colmo, le pegan. Su situación está bien descrita por una canción de la vieja Rusia; rendida de cansancio, canturrea:

Yo, la joven, tengo sueño –mi cabeza se inclina hacia la almohada, y el suegro va y viene por el vestíbulo –se

pasea furioso por el vestíbulo—Golpea, se vuelve, golpea, se vuelve—no deja dormir a la nuera; —¡levántate, levántate, vaga! —¡levántate, levántate, dormilona! — ¡Tú, la vaga, la dormilona, la desordenada!

A través de las distintas manifestaciones comportamentales que el estudio ilustra se advierte que el cubano pone repetidamente en evidencia la desigualdad de géneros y la superioridad del hombre como autoridad ejercida en el medio familiar de manera despótica y discriminatoria.

La propiedad no era individual, sino colectiva; la casa, la tierra, los instrumentos y las bestias necesarias para valorizarla, pertenecían a toda la familia. Sus miembros, considerados como simples usufructuarios las habían recibido de sus antepasados y debían transmitirlos a sus descendientes. En este contexto, Lafargue aprovecha para apuntar que algunos historiadores y filósofos seguidores de las teorías matriarcales de Bachofen, quisieron ver en esas ceremonias un recuerdo de la familia primitiva. El jefe de la familia era el administrador de los bienes de la colectividad. Ese jefe podía ser el bisabuelo, el padre, el primogénito, a veces la madre o el hijo menor, como era el caso en la Bretaña feudal. Tenía que satisfacer las necesidades de todos los miembros, aparte de los excluidos, los discriminados que eran las hijas y los hijos de la casa, sus esposas y sus hijos estaban sometidos a su autoridad y a la de su mujer. En 1871, tuve la ocasión de observar en Bosost, en los Pirineos españoles, una familia patriarcal; cuatro generaciones habitaban bajo el mismo techo. Si se buscaba bien, encontraríamos huellas numerosas de esta forma familiar en Auvergne, en Gascuña y en casi todas nuestras provincias. Que yo sepa, más de una, según cita Dozon (1875), se sustrajo por el suicidio a este suplicio cotidiano.

El suegro poseía todos los derechos sobre su nuera, con frecuencia, se encargaba de sustituir a su hijo con ella. Los procesos judiciales han sacado a la luz terribles dramas de celos; con frecuencia, al jefe de la familia su hijo lo mataba a golpes de hacha o lo envenenaba su nuera para vengarse de la violencia a la que la había sometido. Ese adulterio paternal se practicaba con toda naturalidad en los primeros tiempos del patriarcado.⁴

Inmediatamente después del padre de familia venía su compañera, la matrona; ella ejercía su autoridad sobre toda la parte femenina, su vigilancia más cercana y su despotismo más sostenido la hacían todavía más intolerable que el padre; ella era la más temida y detestada. Actualmente se sabe que la familia patriarcal que, en los países civilizados había llegado a la última fase de su evolución, ya había estado antes precedida por aquella otra forma familiar donde la madre y no el padre era el jefe y quien transmitía, sola, su nombre y sus bienes a sus hijos. Una revolución tan considerable de la condición social de la mujer no se produciría bruscamente y sin dificultades. Un hombre que no hubiese podido alejar a su esposa de su núcleo familiar genético sin compensarle por la pérdida que les causaba, tenía que comprarla. Desde que esa costumbre se estableció, las jóvenes casaderas devinieron una mercancía, una mera forma de enriquecimiento. En la *Ilíada* a la muchacha se le llama *alfesiboia* (la que encuentra las reses) porque era por reses que su familia la cambiaba. A veces, la mujer se convirtió en una unidad monetaria: En Afganistán, un fallecimiento se compensaba con la entrega de doce mujeres jóvenes; la pérdida de una mano, de una oreja, de una nariz por la de seis; un trozo de diente por la de tres; una herida en la frente por la de una mujer.

En esa etapa no se raptaba la mujer a su familia, como lo pretendía Mac-Lennan, se le compraba. Lo cual no quiere decir que se privaran de raptarla a las tribus enemigas y

quien dice mujeres, dice reses, armas, y otros objetos transportables. Las cautivas se compartían con el resto del botín entre los guerreros y sucedía que a la mujer toda la banda la violaba antes de que la adjudicaran en suerte. Así los héroes se procuraban esclavas y concubinas, pero no esposas. Esa costumbre de comprar una mujer que en nuestros días hallamos en poblaciones salvajes y bárbaras que han trascendido la familia matriarcal fue común a todos los pueblos en un momento dado de su desarrollo. La oposición que hace Manou a vender a su hija casadera y su recomendación de dedicar como dote el precio que el marido habría debido pagar para obtenerla, indican que antes de que se hubiesen redactado las leyes que llevan su nombre, acatadas posteriormente, los hindúes compraban a sus mujeres legítimas.

Jehová ordenó al patriarca utilizar la compra para procurar compañeras a sus hijos (Éxodo, XXI, pár. 7 y 8). La mujer que se adquiría con esa intención, no gozaba del privilegio de las esclavas ordinarias que eran liberadas a los siete años de servidumbre, se consideraban un bien mueble de la familia. Si su marido fallecía, se casaban con sus cuñados uno detrás del otro, así se dice en la historia de Juda y Tamar y en el Deuteronomio (cap. XXV, pár. 5-10).

En América, —comenta Lafargue antes de proporcionar algunos ejemplos que ilustran los procederes en el llamado Nuevo Mundo—, esas memorias bíblicas habrían debido impedir a los españoles asombrarse de que los indios de México comprasen a sus mujeres y les impidieran regresar a casa de sus padres, aunque quedaran viudas porque el hermano del muerto se casaba con ellas y en su defecto, lo hacía el pariente más próximo.

En algunas tribus del norte de California, la mujer se vendía a crédito, al menos en parte. Pero ese sistema crediticio era menos agradable para el comprador que pagarla al contado porque se casaba a medias, su mujer seguía viviendo en casa de su familia matriarcal, y él tenía que servirla en calidad de doméstico hasta que pagara el precio convenido.

En ciertas tribus de la nación maya que vivían en Yucatán, que es casi una isla, el marido sirve a su futuro suegro cuatro o cinco años antes de poder obtener a su hija. Esa costumbre estaba en vigor en los judíos desde el tiempo de Jacob, puesto que él tuvo que trabajar catorce años para Laban antes de poder casar a sus dos hijas: Lía y Raquel. Bladé ha publicado dos fragmentos de canciones gasconas que permiten suponer que tales costumbres se practicaban también en el Midi de Francia.

En los indios Pueblos de México, el hombre pagaba primero el precio de la chica, luego volvía día tras día alrededor de la cabaña tocando la flauta para ganar el corazón de su Dulcinea. Si ella no se mostraba eso quería decir que no lo aceptaba por esposo; en tal caso, su padre tenía que devolver los regalos recibidos. Si por el contrario, salía e iba a su encuentro, se la podía llevar a su casa y consumaba el matrimonio sin más ceremonias. La muchacha de la tribu de los Obepas huía y se escondía en los bosques. Si el hombre no lograba descubrir su escondite en dos de tres intentos, estaba obligado a renunciar.

Allí donde la autoridad paterna ha hecho mayores progresos, venden a la chica sin ser consultada; si se niega a seguir a su comprador y opone resistencia, este le cae a golpes y luego se la lleva a la fuerza; así es como un granjero trata a una bestia recalcitrante que ha comprado en el mercado. Los simulacros de toma por la fuerza, representados el día del casamiento por pueblos tan diversos demuestran que antiguamente para persuadir a las jóvenes a abandonar sus familias, había que recurrir a argumentos violentos. En las Indias, en Roma y en otros países, el



Ilustraciones: Rolando de Oraá

Pablo Lafargue y Laura Marx.

-¡Oh! ¿me van a abandonar?
 ¡Eh! Me han entregado?
 Es vuestro destino
 Hay que seguir al esposo
 Pero llorarán
 Todo el año
 Cuando escuchen los golpes.

La virgen se pone de pie, extiende la mano al chico de su preferencia. Es su marido, el ritual acaba ahí. Actualmente, ya ese juego no se realiza.

Unas palabras finales sobre el cubano. En Lafargue no hay ninguna dualidad. Sus trabajos teóricos se subordinan siempre a las necesidades de la acción. El crítico completa y da continuidad al sociólogo. El sabio y el militante son uno solo. Ha llegado el momento de leerle.

BIBLIOGRAFÍA QUE ACOMPAÑA EL TEXTO DE PAUL LAFARGUE:

- Bancroft, H: *Native races of the Pacific states of North America*.
 Bladé, J.F.: *Poésies populaires de la Gascogne*, 1881.
 Bujéaud, J: *Chants et chansons des provinces de l' ouest*, 1865.
 Campbell, Major général.: *Personal narrative of service... in Khodistan*, 1864
 Comte de Puymaigre: *Chants populaires du pays messin*, 1881
 Dozon, A: *Chants populaires bulgares*, 1875.
 Mac-Lennan, J: *Primitive marriage*, 1876.
 Mélusine: «le Matriarcat». *Nouvelle Revue*, 15 de marzo 1886.
 Ralston, R.S.. *The songs of the Russian people*, 1872.
 Ribaut de Laugardière, Ch: *Les noces de campagne en Berry*, 1885.
 Rolland, E: *Recueil de chansons populaires*, 1883
 Sébillot, P: *La littérature orale de la haute Bretagne*, 1881.

Notas

¹ El distinguido intelectual e investigador Alfredo Guevara, preparaba varios volúmenes con la obra de Pablo Lafargue, tarea que su muerte interrumpió. Entre los textos incluidos estaban los que tradujo. Por su parte, las autoridades de su ciudad natal, Santiago de Cuba, también proyectan varias acciones destinadas a difundir, homenajear y revalorizar a esta importante personalidad.

² Por demás, la obra y la personalidad de Pablo Lafargue están reclamando desde hace mucho un estudio y una valoración más justipreciados de su vida, de su pensamiento y de su ejecutoria con mayor vuelo y presencia en su país natal que complementen la creación y el desempeño del Instituto Superior Pedagógico (ISPLE, 1977) que lleva su nombre, donde, por cierto, se han formado no pocos de mis colegas traductores. Además, Lafargue junto a su esposa Laura, también se desempeñó como traductor. A esta pareja se debe la traducción de *El Manifiesto Comunista* que publicó «Le Socialiste de Paris», según referencia la edición de Maxtor, 1960. pág. 13 del citado texto. También se conoce que durante su estancia en España, Lafargue tradujo algunos capítulos de *El Capital*.

³ Hasta ahora, he traducido al español; el mencionado texto sobre «Las canciones y ceremonias del casamiento», «Safo», «El darwinismo en el teatro» y «Los orígenes del romanticismo».

⁴ *Levítico*, XVIII.

marido trazaba con la punta de una jabalina, una raya en el pelo de su mujer. Esta ceremonia evoca el tiempo en que él tenía que aturdira golpeándola en la cabeza para poderse llevar más cómodamente, como lo practican los salvajes modernos.

Para cerrar este paseo a la redonda por el estudio de Lafargue me permito citar una no menos oprobiosa manifestación de desigualdad para la mujer. Se trata del tema de la virginidad como exigencia de probidad moral para ser aceptada o repudiada en matrimonio. Es bien conocida la prueba de la sangre en la sábana del lecho nupcial en la primera noche, por lo que ilustraré el tema con el otro tipo de comprobación escogido por Lafargue aparentemente más gentil en cuanto al tratamiento pero que en el fondo no la exime en lo absoluto de aceptar su inferioridad en comparación con la incuestionada condición masculina Según el cubano.

El juego de la virginidad, llegaba a alturas dramáticas. Se cubría a una joven, que era la virgen, con los delantales de todas aquellas que participaban en el juego, y se hacía otro tanto con las camisolas de los muchachos, hasta que todo formase una especie de pirámide. Los varones entonces ponían sitio a la torre de ropa y las amigas la rodeaban y la defendían.

-Las puertas, dondaine
 ¿están abiertas?

No, ella está escondida
 Allá toda afligida

-La queremos como esposa
 En matrimonio

No, no en matrimonio
 Mucho la vais a golpear

La habilidad de los jóvenes consistía en llevarse, sin que una chica lo tocara, todo lo que cubría a la virgen! Entonces ella le pertenecía y las amigas se lamentaban así:

Como la rosa desflorada
 Pronto ella estará

Como la ciruela manoseada
 Se la comerán

Acto seguido se entrega la novia a los varones. Se hace un espacio entre los dos sexos, la virgen al medio. Une sus manos suplicándoles y mirando a las demás muchachas:

La redención del cuerpo femenino en Cuba: sexualidad, poder y justicia de la **REPÚBLICA** a la **REVOLUCIÓN**

Mélanie Moreau
Profesora de La Universidad
Michel de Montaigne-Burdeos III,
Francia, trabaja el tema de la
prostitución femenina en la Cuba
de fines del siglo XIX y primera
mitad del siglo XX.

El siglo XX fue a todas luces para las mujeres latinoamericanas, pero también para el resto del continente y para parte de Europa, el siglo de las conquistas y de los avances: sociales, políticos, jurídicos.

A mi juicio, fue más. Fue el siglo de la redención. Incluso, podríamos alegar que la historia de la mujer en las sociedades basadas en los preceptos judeocristianos es la historia de una redención, término empleado en su acepción original.

De hecho, la redención (del latín *redemptio*: compra, rescate) es un concepto teológico del cristianismo, uno de sus dogmas centrales, según el cual Jesucristo es el redentor de la humanidad.

¿Qué hizo la mujer a lo largo de la historia sino tratar de redimirse concientemente o no de unos supuestos pecados contruidos por la religión, la medicina y el patriarcado? La religión hizo del cuerpo de la mujer el origen del pecado original, el patriarcado se encargó de atribuirle a la mujer un papel inferior, dominándola y difundiendo construcciones de género a favor de los hombres. En cuanto a la ciencia, siempre en manos de los hombres, sustituyó lo divino por lo concreto, y la medicina se empeñó en dar pruebas tangibles de la inferioridad moral y física de la mujer.

El vocablo redención remite también a la libertad.

En Cuba, el siglo XX fue precisamente el siglo de la libertad, libertad para el pueblo cubano y especialmente para las mujeres. Ahora bien, la redención, concebida como el rescate o la libertad, supone un redentor.

¿El redentor en Cuba? Fueron varios. La revolución actuó como un redentor para la sociedad en general y las mujeres en particular. Y lo primero que había que redimir, que liberar, era el cuerpo de la mujer.

En una sociedad en la que el sustantivo sexualidad en relación con las mujeres era sinónimo de enajenación, suciedad y vergüenza, fue necesaria una revolución que socavara los fundamentos de un sistema neocolonial que había exacerbado el patriarcado. Y la labor de la Federación de Mujeres Cubanas que desde 1962 inició los programas de educación sexual para que se eliminaran tabúes y estereotipos, con un enfoque científico global.

Desde 1989, el CENESEX (Centro Nacional de Educación Sexual), cuya imagen de prestigio y autoridad es avalada por años de investigación y estudios, contribuye al cambio de las mentalidades; y Mariela Castro se convirtió en la portavoz de las y de los que durante siglos fueron silenciados por su pertenencia a minorías sexuales.

En el presente trabajo me enfocaré en el período republicano, valiéndome de distintas fuentes como los archivos, la literatura, la prensa, para mostrar lo que significaba el vocablo «sexualidad» en la esfera privada y pública.

En la sociedad neocolonial, período de frustración nacional e individual, los espacios de poder e influencia tradicionalmente reservados a los hombres se ven restringidos; y entre las consecuencias de este fenómeno social, amén de las conductas delictivas y a-normales como el robo,



Fotografía: Joaquín Blez

el juego, el suicidio, se observa una tentativa de reafirmación de la virilidad y del poder en el único ámbito que le queda al hombre: la relación de género. El patriarcado tuvo aliados en todos los períodos históricos: la religión, los discursos filosóficos y médicos, y el capitalismo. En este caso, padres, esposos, patrones, jefes de talleres y tutores se convierten en los nuevos amos legales, ya que el legislador republicano institucionaliza, legaliza poderes que en la colonia eran simbólicos, una situación «de facto» trastornada por nuevos factores económicos y sociales.

I: El espacio privado o el sometimiento de la mujer casada

Al proclamarse la primera República en Cuba el 20 de mayo de 1902, las mujeres se encuentran ante tres opciones. La situación económica crítica les da la posibilidad de casarse, trabajar o prostituirse, y obviamente el casamiento no siempre resuelve la situación precaria de las más pobres. El matrimonio es la institución de las clases privilegiadas, ya que las uniones legales les permitieron a las mujeres durante siglos conservar sus riquezas y su estatus, gracias a sistemas de alianzas más estratégicos que románticos. Unirse legalmente es la única manera de ser reconocida y acceder a una vida tranquila de ama de casa. O sea, que el aspecto económico es fundamental, ya que la mujer sola no puede asumir las responsabilidades financieras que le corresponden a cada uno al salir de las guerras de independencia; y por otra parte, para dejar el domicilio familiar una mujer se tiene que casar.

Casarse por la Iglesia, llevar el nombre del esposo, asegurar una «descendencia» legítima son grandes proyectos de vida que permiten obtener el reconocimiento social. En el caso de las mujeres de la alta burguesía, el matrimonio es incluso la única solución.

En el centro de estas problemáticas están el sexo y la sexualidad, una sexualidad crisol de las cuestiones de poder.

Según Michel Foucault «el poder no es una institución, una estructura, cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se da a una situación estratégica compleja en una sociedad determinada».¹ La sexualidad es política, y tenemos que diferenciar la sexualidad burguesa y las sexualidades de clase. Históricamente, la sexualidad es burguesa, estrechamente relacionada con la religión católica, y su problematización pasó primero por la confesión. No se habla de «esas cosas» sino en el confesionario y la mujer es la más solicitada. El poder está del lado del que escucha, el confesor. En este sentido, el primer redentor, después de Cristo, es el confesor.

En suma, la sexualidad no es verbalizada sino en la intimidad del confesionario, y la educación sexual recibida por la mujer solo asimila el sexo femenino a la vergüenza, a la suciedad y a la impureza moral. Sin embargo, a finales del siglo XIX, en Cuba, los discursos sobre el sexo salen de la esfera religiosa para encontrar un interés público. Los mecanismos de poder cambian con la intervención norteamericana de 1899, y el sexo se ve entonces como un problema económico y político de la población. Aparece la necesidad de analizar las tasas de natalidad, la edad del matrimonio, los nacimientos legítimos e ilegítimos, la precocidad en las relaciones sexuales. El capitalismo había entendido que un país que quería ser rico y potente debía controlar estas esferas. Se multiplican los censos de población en la isla, unos censos que acompañan el interés en su modernización por parte de los E.E.U.U., que establecen las bases estructurales y legislativas de su dominación sobre Cuba y preparan el terreno para las colosales y confiscadoras inversiones.

Dentro de la esfera privada, la legislación vigente en la isla hasta los años 1950, a pesar de algunas modificaciones, sigue los preceptos del antiguo código civil español de 1888 y estipula que la mujer tiene que obedecerle al marido. Una obediencia que se plasma en vastos sectores y que obliga a la mujer a cumplir con su deber conyugal. La sexualidad es un derecho, adquirido por el hombre, y aquella que se niegue a entregarse puede verse sometida a la fuerza. Incluso, hasta el año 1930, la ley estipula que el marido puede matar a su esposa en caso de adulterio condenado. La virginidad de la mujer es una obligación moral en la República, pero ella no está preparada para la vida matrimonial. La educación sexual está ausente de los programas de enseñanza y raras veces se comentan estos temas entre madres e hijas. El descubrimiento de esta parte fundamental de la vida de una mujer casada ocurre generalmente durante la noche de bodas, cuando por primera vez la joven comparte la cama de su esposo.

La historiografía es incapaz de darnos respuestas acerca de estos momentos claves. A no ser que el investigador recoja testimonios de las protagonistas, unos testimonios que como mucho se remontarían a los años 40 o 50, dado el tiempo que nos separa del período estudiado y la edad avanzada de las mujeres encuestadas, y lo arduo que es aprehender un ámbito tan complejo como el de los sentimientos humanos. La fuente más fidedigna, y a la vez más comprometida, la constituye la literatura de la época, y unos autores, masculinos en su mayoría, que hicieron de la novela social o realista el reflejo de las mentalidades y conductas sociales en la Cuba republicana, denunciando rotundamente la hipocresía y el desmoronamiento de los valores morales.

Miguel de Carrión, Carlos Loveira, y más tarde Enrique Serpa, o Lisandro Otero se convierten incluso en los verdaderos redentores de la mujer.

Ella está en el centro de la obra de los dos primeros, quienes abordan la sexualidad según distintos enfoques. Carrión, médico, escritor, pedagogo y periodista, se inspira en los testimonios y confidencias oídos en su consultorio para describir a aquella mujer burguesa desgarrada entre sus deseos y la razón; y Loveira se sirve de su experiencia personal y del tiempo pasado en observar a los hombres y mujeres de las clases modestas. Ya antes de los años 20, sus obras ofrecen verdaderas casuísticas de las relaciones de género. Al titular sus dos mayores novelas *Las Impuras*² y *Las Honradas*,³ Miguel de Carrión subraya el carácter maniqueo de la representación femenina, y Carlos Loveira, en una novela irónicamente llamada *Los Inmorales*,⁴ los héroes son una pareja que se atrevió a pasar por alto la falsa moral para asumir su amor libremente.

Con ellos, la sexualidad es verbalizada, por el narrador y los personajes. La psicología de sus personajes es escudriñada, profundizada, poniendo al lector de la época frente a la realidad cruda de un patriarcado exacerbado por la situación socio-política.

En *Las Impuras* y *Las Honradas*, la pareja se presenta bajo todas sus formas, pero solo encontramos dos parejas unidas por amor, la de Graciela y Pedro Arturo, en *Las Honradas*, y la de Teresa y Rogelio en *Las Impuras*.

En *Las Impuras*, la heroína Victoria se casa con Joaquín, al que no ama. La ley sobre el divorcio todavía no se ha promulgado, lo será en 1918, así que no le queda otro remedio que el adulterio, la huida, o la resignación. Sus nueras Georgina y Susana son cazadoras de hombres adinerados, y la última vende su belleza al más espléndido, en este caso, un político enriquecido gracias a la corrupción.

La madre de Joaquín está descrita como «una mujer sentimental, delicada e ignorante como la mayor parte de las mujeres de la época».

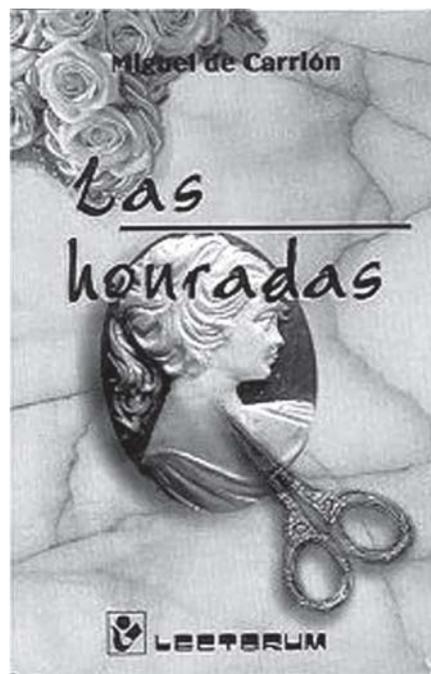
En cuanto a la madre de Victoria, ella «se había preparado para el magisterio, pero el matrimonio la había redimido de esta esclavitud». Ya aparece la idea de redención por el casamiento.

La noche de boda interesa a ambos autores y la plantean como una «prueba», un «combate» del que el hombre tiene que salir victorioso para afirmar su posición dominante y su virilidad.

Elena, la protagonista de *Los Inmorales*, de Carlos Loveira, decidida a buscarse un marido que la salve de su condición miserable, encuentra a un joven estudiante en medicina, Pepe, que se enamora de ella y le pide su mano. Lo acepta a pesar de los sentimientos más bien tibios que tiene por él. El día de la boda, Elena y Pepe salen para Nueva York a disfrutar el viaje de bodas. En el barco pasa su primera noche de mujer casada, de la que conserva un recuerdo espantoso:

Imbuido de la absurda idea, consecuencia de las leyes y costumbres morales de la civilización cristiana, de que un hombre no puede pasar de la primera noche de casado sin dar pruebas materiales de su virilidad, so pena de lastimar profundamente su amor propio a los ojos de la esposa [...], cuyas negativas de natural pudor unas veces, impuestas otras por transitorias circunstancias físicas, se toman como estudiada y convencional resistencia de quien arde en los propios deseos que él, en tales casos, violador; imbuido de tales concepciones antinaturales, aprendidas en mil libros estúpidos y confirmadas por todas las conversaciones en que se habla de esas cosas [...], la había poseído bestialmente, tan pronto como ella, perdida de vista La Habana, se había refugiado en el camarote, con el dolor de la sepa-

Al titular sus dos mayores novelas *Las Impuras* y *Las Honradas*, Miguel de Carrión subraya el carácter maniqueo de la representación femenina.



ración de su madre y hermanitos [...] y con las suciedades y agonías de un espantoso e inolvidable mareo. [...] Su alma sufrió una fuerte sacudida aquella y las otras noches del viaje a Nueva York, en las cuales, con la misma falta de miramientos a su estado de verdadera enferma, su marido había seguido saciando sus deseos de que el cuerpo de ella se le acabara de entregar, total y rápidamente, como dueño que era de él; manoseándola, mordiéndola, besándola por todas partes, sin otras treguas que las impuestas por el cansancio nervioso, después de repetidas posesiones, a veces interrumpidas por las náuseas y los vómitos de ella.⁵

El autor describe la noche de boda como un trauma y hace hincapié en la bestialidad y el egoísmo del esposo, que convierte a su mujer en objeto, aun cuando esté enamorado de ella. Loveira muestra que en la moral patriarcal se disocian los sentimientos y el sexo. El hombre tiene que

probarse a sí mismo que pertenece al círculo sagrado de la virilidad y el poder, y al mismo tiempo es víctima de las representaciones sociales que le enseñaron que a una mujer le gusta ser dominada, poseída, y que en el caso contrario, ella lo despreciará por su debilidad.

Miguel de Carrión da una imagen similar de la noche de boda, pero a diferencia de Loveira, cuyo narrador es extradiegético, en *Las Honradas* el lector está en los pensamientos de Victoria, la joven protagonista de diecinueve años. Su hermana Alicia, mujer sometida, para quien el matrimonio es sinónimo de dinero, estatus y representación, ya la había advertido de las vicisitudes de la primera noche, pero lo que ella siente le parece mucho más violento:

No pude ni desasirme ni hablar, bajo el peso que me estrujaba los labios, impidiéndome la respiración [...] Cuando fue menos violenta la presión de aquel arrebato y me debatía dulcemente para libertarme de sus brazos, senti en la piel, bajo las ropas, el contacto de una mano de fuego que se había deslizado hasta allí sin que lo notara. Protesté dolorida, encontrándome próxima a romper en llanto. [...] Bobita, si soy tu marido y te quiero, y tú eres mi mujercita ya. ¿Por qué te asustas de una cosa que es natural entre los casados? [...] Me condujo suavemente a la habitación. [...] Me sentía como humillada y vencida interiormente, sin fuerzas para escapar de la fatalidad del destino que me envolvía. ¿Por qué aquel hombre, a quien yo quería, no se daba cuenta del estado de mi ánimo y me confortaba, antes que mi fe cayera totalmente desvanecida? Conocía que si él hubiera sabido comprenderme un poco mejor en aquel instante decisivo de mi existencia, lo hubiera amado como quería yo amar y como tal vez no me sería posible hacerlo en lo sucesivo. [...] Salió al fin, dejándome una impresión de alivio en el alma. [...] Diez minutos después Joaquín se colocó a mi lado [...] La idea del deber se me impuso, surgida de no sé qué rincón de mi espíritu donde duermen los mandatos ancestrales que prescriben a mi sexo la humildad y la sumisión. Deseaba llegar pronto al fin y quedar tranquila. Pero aquello se prolongó horas, durante las cuales asistí, pasiva y resignada, a mi martirio. [...] No dormí. A la madrugada, esperaba la salida del sol, inmóvil para no despertar a mi marido, con las piernas apretadas, sintiendo el escozor de mis desgarraduras, humillada, dolorida, sucia... ¿Era ésta la poesía del himeneo, con sus blancas flores, sus músicas y sus flores? Tuve que reprimirme para no escupir mi asco y mi despecho sobre el piso de la alcoba nupcial.⁶

Carlos Loveira denuncia la construcción mental que hizo que la mujer integrara su inferioridad y su necesaria enajenación. La posición que asume el escritor es a la vez la del defensor de la mujer, que visibiliza su dolor, y la del pedagogo que pone al lector masculino de la época frente a sus falsas representaciones. La noche de boda, y más generalmente la relación sexual se parece sobre todo a una violación. Las protagonistas de Carrión y Loveira estaban preparadas para el dolor físico de la primera experiencia por haber conversado con sus amigas o hermanas, pero no sabían que el hombre que las quería sería capaz de violentarlas para saciar un deseo no compartido.

La problemática de la sexualidad de la mujer casada es compleja pero de una importancia capital para la comprensión de las conductas sociales. *Honradas* o *impuras*, la frontera es muy fina.

Para la moral patriarcal, la honrada esposa, cuando se entrega a su honrado esposo, está en la misma posición

que la de la prostituta que se ofrece a su amante. El imaginario burgués se enloquece no con la imagen de la mujer desnuda sino con la de la mujer a la que se quita la ropa. ¿Será lasciva en esta posición? Pero, para cumplir con su papel social, ser madres, las mujeres de la época tienen que hacer el amor, de ahí el dilema, puesto que el pudor, calidad principal de la mujer casada, es considerado como una virtud frágil, que el hombre puede cambiar en vicio con una mera caricia. Iniciarla sería asemejarla a las mujeres de la vida, y el esposo correría el riesgo de ser engañado un día u otro.⁷

En *Las Honradas*, pasada la dolorosa noche de boda, Victoria se resigna a una vida sexual impuesta. Se lleva muy bien con su esposo de día, pero ninguno de los dos parecen satisfechos de su vida íntima. Joaquín acaba por reprocharle a media voz su frialdad comparándola con una estatua de mármol.⁸ Pero cuando Victoria le pregunta cómo quisiera que ella se comportara, y le ruega que le enseñe, le contesta: «Esas cosas no se enseñan, hijita: ¡se sienten! Nacen del corazón sin que nadie las sugiera... únicamente entonces tienen valor...».⁹

Esta cita subraya las contradicciones que presiden la sexualidad burguesa. El hombre tiene deseos que si no son saciados por la fuerza son frustrados por la censura moral. Amén de esto, él no puede educar sexualmente a su mujer, esto no se hace.

Graciela y su esposo Pedro Arturo son la única pareja feliz de la novela. Para aquella joven, la atracción física es la que prevalece. Considera que una esposa siempre debe tratar de ser la primera en el corazón de su marido, y para conseguirlo tiene que ser la que le de las mejores caricias. Recordemos que el escritor es influido por la sociedad norteamericana y que lo expresa a través del personaje de Pedro Arturo. La pareja se consolida gracias al sexo y luego van a construir juntos una base económica sólida en un período histórico de bonanza en Cuba, las Vacas Gordas, durante el que la isla conoce una prosperidad importante aunque efímera. Este modelo norteamericano, especialmente en los años 40 y 50, hunde a la mujer de clases altas en un caso de conciencia: seguir los preceptos de la moral cristiana o inspirarse en la vida de las jóvenes del norte, especialmente las actrices americanas cuya vida es apasionante y apasionada.

Hemos visto que los escritores actuaron como redentores del cuerpo femenino corrigiendo falsas verdades. Pero en aquellos años, la prensa es la que va a abordar la sexualidad de manera tajante y a veces cruda, dándole consejos a la mujer casada para que sea capaz de conciliar los papeles de madre, esposa y amante. La revista *Venus*, que se presenta como «atrevida pero no inmoral», poco conocida, es un ejemplo de esta nueva concepción de la feminidad. Propone artículos escritos tanto por hombres como por mujeres, periodistas o médicos, titulados «El mercado del aborto», «La impotencia sexual en el matrimonio», «La esposa enamorada», «Delincuentes del placer», «No siempre son perjudiciales las uniones consanguíneas», o «Los órganos productores del esperma». Estos títulos anuncian de por sí un cambio en el discurso sobre la sexualidad. Es propio de la medicina, como en el siglo XIX, pero esta vez, con el objetivo de fomentar la emancipación, y no de acusar a la mujer de histeria sexual.

La doctora Julieta Carrera, directora de la revista, escribe lo siguiente en el octavo número:

La nueva sexualidad reivindica para cada ser humano la facultad de disponer de su cuerpo como le parezca. Es obvio que esto es concebible en el marco de una

educación sexual basada en conocimientos biológicos, técnicos e higiénicos importantes. Aquella emancipación del sexo acarrea una ruptura de las restricciones seculares, por eso es por que le tenemos miedo. El individuo que adquiere el derecho de disponer de su cuerpo no tarda en librarse de las demás cadenas que lo encierran. Así, empieza a separar el placer de la fecundación.¹⁰

En un artículo titulado «La mujer frente al amor», el autor concluye afirmando que no existe un sexo débil, y si realmente existiera, no sería ese al que tradicionalmente nos referimos:

Yo pienso que desde Adán, se repite la misma tontería, o sea que la mujer es el sexo débil y el hombre el sexo fuerte, y desde Adán, se ha demostrado lo contrario. Fue Eva la que conquistó, sedujo y capturó a su esposo para encerrarle en el soberano lazo.... Los hombres a los que las mujeres tanto les reprochan la maldad y la dureza siempre son domables. Para llevarles adonde quieran, basta hacerles un guiño, con tal que hacerlo bien y en el momento oportuno.¹¹

En el mismo período, en La Habana se abre el primer instituto de sexología, que hace su publicidad en la revista *Venus*. Ubicado en la calle San Nicolás, y dirigido por un sexólogo, Ángel A. Arce, atiende a ambos sexos. Propone resolver los problemas de impotencia sexual de origen psicológico, mental y físico, la homosexualidad, la indiferencia sexual, la timidez y la frigidez. Incluso se dan clases de educación sexual ilustrada. Se está difundiendo en ciertos sectores de la sociedad el deseo de educar a la mujer pero también al hombre en cuanto al sexo. *Venus* dedica una edición a la anatomía, a la función de los órganos reproductores masculinos y femeninos, y al proceso del embarazo.¹²

Sin embargo, este tipo de revista y estas iniciativas sociales tienen a buen seguro un impacto reducido en una sociedad roída por la corrupción y los problemas económicos, pues la población está concentrada en otros problemas estructurales o de supervivencia.

Si la novela realista o novela social redime a las mujeres cubanas, permitiéndoles a ver y leer lo que no se decía, el realismo no lleva hasta plantear el problema al que se enfrenta la mujer en el espacio público. Los primeros decenios del inicio del siglo xx son el siglo de la visibilidad de las mujeres en el espacio público (trabajo, aunque la proporción de las mujeres activas nunca pasará el 8%), estudios, movimientos feministas..., pero un espacio público donde el cuerpo de la mujer y de las niñas es presa de violencias y abusos.

II: La esfera pública: el derecho del más fuerte

Los hombres durante milenios usaron el cuerpo de las mujeres a su antojo, lo intercambiaron, lo vendieron. El naturalismo, o sea, la idea de que las diferencias entre hombres y mujeres vienen determinadas por la naturaleza, permitió justificar las agresiones y violencias. Pero, en realidad, dominación masculina, militar y colonial son indisolubles.

De hecho, el cuerpo de la mujer sigue siendo un lugar de liberación, de escapatoria, como lo muestran la recrudescencia de las violencias en momentos de efervescencia social o de conflictos militares.

En la República, o sea entre 1902 y 1958, basta con consultar los archivos nacionales para comprobar que las denuncias por violaciones o amenazas de muerte no dejan de aumentar. Este fenómeno debe ser analizado desde varios puntos de vista. Por un lado, los avances jurídicos a

favor de la mujer incitan a las mujeres a presentar denuncias, alegando que el derecho constitucional las protegerá y castigará a los culpables. Sin embargo, si las primeras sentencias, que corresponden a los primeros años del siglo XX, son bastante severas y favorecen a las mujeres, cuanto más avanzamos en el período republicano, más indulgentes se muestran los jueces para con los hombres, hecho que se explica por la corrupción organizada que roe la sociedad, y el repliegue sobre falsos valores morales anticuados e hipócritas tantas veces denunciados por los intelectuales y escritores cubanos.

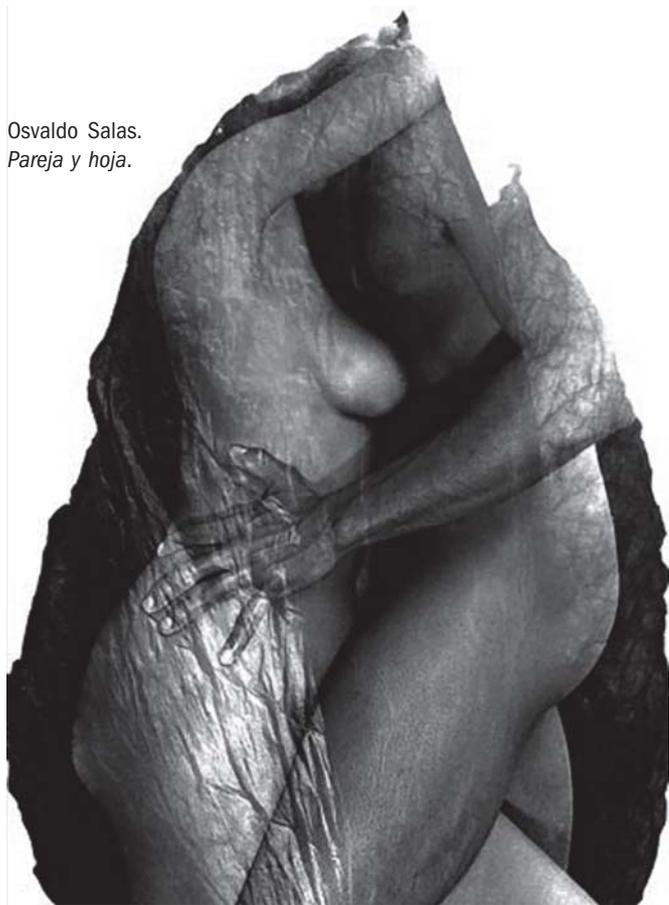
El 16 de julio de 1904, cuando Celia Ochoa y Lago, niña de diez años, hija de una criada y de un barrandero, es violada y asesinada en su domicilio, en el número 54 de la calle 13 del Vedado, en presencia de sus dos hermanos pequeños, de tres años y de dieciocho meses, la Audiencia es impecable, no da cuartel. El dossier consta de mil páginas, la investigación tarda meses, y por fin el asesino, Sebastián Fernández, Tán Tán, es sentenciado a muerte el 10 de diciembre de 1904.¹³ Igual de ejemplar es la sentencia pronunciada contra Mercedes Díaz Valdés, mestiza de veintidós años, la cual, con la ayuda de sus cómplices José Belén Laferté e Isidro Fernández Melina, llevaron a su hermana de dieciséis años, Olivia, a una casa de lenocinio de San Isidro, le sujetaron las manos y los pies mientras un desconocido la violaba brutalmente, quitándole su virginidad. El tribunal aplica el artículo 453 del Código Penal relativo a la violación y condena a los tres culpables a diecisiete años, cuatro meses y un día de cárcel el 5 de junio de 1911. Los daños y perjuicios alcanzan dos mil quinientas pesetas y tienen la obligación de mantener al hijo de la víctima en caso de que esté embarazada.¹⁴

Los casos que siguen evidencian el desmoronamiento de la justicia republicana a partir del año 1914; y de víctimas, las mujeres pasan a ser las sospechosas. Los hombres que agredieron a una mujer casi siempre salen libres del tribunal por faltar las pruebas necesarias, y las víctimas son objetos de investigaciones de moralidad para cerciorarse de que no fueron ellas las que provocaron a los hombres con su actitud.

El 3 de agosto de 1914, la madre de Regla María Sánchez, de trece años, acusa ante la Audiencia de la Habana a Enrique Guerrero Ruiz de haber violado a su hija.¹⁵ La lavandera mandó a su hija a entregar un bulto de ropa al obrero, empleado en una fábrica de tabaco de la capital. Acompañada por su prima de doce años Elena Betancourt, Regla María llega al solar de la calle Versalles, de Guanabacoa. El obrero la obliga a entrar, le tapa la boca con la mano, y la viola, mientras la prima sale corriendo para avisar a la madre de la niña. El fiscal, valiéndose del artículo 453 del Código Penal pide una pena de catorce años, ocho meses y un día de cárcel. El dossier es enorme, los informes del médico Francisco García indican que la niña perdió su virginidad recientemente. Pero los jueces consideran que no hay suficientes pruebas y exigen una encuesta de moralidad. La maestra de la niña afirma que es una buena alumna, tranquila y seria, pero poco a poco la acusan de ser suelta y de poca virtud. Dejan libre al hombre.

El 18 de septiembre de 1914, Ricardo Piñera Figueroa, de sesenta y dos años, profesor en un colegio de Guanabacoa, del que también es el director, es acusado de haber violado a Juana Rosenli y Alemán, de catorce años.¹⁶ Según el dossier, el hombre había mandado buscar a la joven Juana pretextando tener que hablar con ella, y en su habitación, la había violado apretándole la garganta y la había amena-

Oswaldo Salas.
Pareja y hoja.



zado con envenenarla si se lo contaba a alguien. El fiscal otra vez pide la pena de catorce años, ocho meses y un día para el director del colegio y la interdicción de ejercer su profesión durante once años, y el pago de mil quinientas pesetas a la niña.

La encuesta de moralidad solicitada por el juez presenta al director como un hombre honesto y fidedigno, incapaz de haber cometido tal crimen. El fiscal interroga de nuevo a la joven, y las preguntas a todas luces solo pueden beneficiar al hombre. Le pregunta de qué material era la cama, cómo era la habitación, le pide que describa con detalles el mobiliario, sin tener en cuenta el contexto violento del encuentro y la incapacidad de la víctima para recordar estos elementos. Por fin, el tribunal demuestra que la alumna provocó a su profesor de sesenta y dos años y que lo sedujo. Su actitud desenvuelta la hace culpable, y a falta de pruebas, el hombre es declarado inocente.

El 4 de agosto de 1924, Jeanette Ryder, presidenta de la asociación de beneficencia El Bando de Piedad, presenta una denuncia contra José del Río Ochoa.¹⁷ Concepción Ochoa trajo a la niña Mercedes Blanco, a quien había adoptado con su esposo porque lo sorprendió varias veces practicando contactos sexuales con la niña. El 17 de septiembre de 1924, el tribunal considera el asunto como caso cerrado ya que el artículo 641 no reconoce las agresiones sexuales como un delito.

El 14 de julio de 1938, Juana Marrero y Castaña denuncia a su cónyuge por haber violado a su hija, de quince años, introduciéndose una noche en su habitación. A pesar del informe médico y del testimonio de las dos mujeres, la Audiencia considera que las pruebas son insuficientes y liberan al hombre.¹⁸

El estudio detallado de los pleitos evidencia la indulgencia de la justicia hacia los hombres, una justicia que siempre cuestiona la veracidad de la palabra femenina. Cuando a los hombres solo se les exige una coartada cualquiera para

librarse de sospechas, las mujeres tienen que aportar pruebas irrefutables de la culpabilidad de sus agresores.

Revisamos también los numerosos casos de amenazas de muerte proferidas contra las mujeres durante el periodo republicano, aunque nunca hayan sido consideradas como un delito. Sirven para mostrar el impacto de la situación de frustración individual y colectiva en una Cuba privada de soberanía y sumida en crisis económicas sucesivas.

La amenaza de muerte no violenta el cuerpo de la mujer pero lo somete, lo domina, lo petrifica, y a nivel psicológico, aterroriza, impide cualquier acción emancipadora. La casi totalidad de estas amenazas provienen de hombres que no aceptan que sus amantes quieran dejarlos, o de hombres que no ven correspondidos sus miramientos y resultan frustrados en su virilidad. En suma, la amenaza de muerte sirve para detener, hacer volver, someter o prostituir a las mujeres. El Código Civil vigente es tomado del antiguo código civil español de 1888, anticuado y muy patriarcal, ya que, según él, la mujer le debe obediencia al padre y luego al esposo. Y tenemos que esperar al año 1930 para que en Cuba al marido se le condene por el asesinato de su mujer en caso de adulterio.

Era de suponer que la nueva constitución de 1940, considerada como una de las más avanzadas de su tiempo, hubiera corregido tales injusticias. Pero los archivos revelan una continuidad en el tratamiento de las denuncias presentadas por las mujeres en caso de delitos sexuales. Los momentos de crisis económicas o sociales, como la época que sigue a las Vacas Gordas, en 1921, la revolución frustrada de los 30, la dictadura de Machado y luego la de Batista, dan pie a un desencadenamiento de las violencias. Huelga añadir los numerosos escándalos provocados por los marines norteamericanos, quienes cada vez que desembarcan en Cuba, se emborrachan, cometen estragos y violentan a las mujeres. En este caso, se evidencia la relación entre dominación masculina, poder militar y neocolonial. Los militares, como es evidente, no actúan por motivos de frustración identitaria, económica, sino que son movidos por un sentimiento de impunidad.

Notas

¹ M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome I: *La volonté de savoir*, París: Gallimard, 1976.

² M. de Carrión, *Las Impuras*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1978.

³ M. de Carrión, *Las Honradas*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001.

⁴ C. Loveira, *Los Inmorales*, La Habana: Editorial de Letras Cubanas, 1980.

⁵ C. Loveira, *Los Inmorales*, *op.cit.*, p. 92-94.

⁶ M. de Carrión, *Las Honradas*, *op.cit.*, p. 118-121.

⁷ M. Sabas Alomá, «Ifigenia», en *Feminismo*, *op.cit.*, p. 237 y «Adulterio versus honor», en *Feminismo*, *op.cit.*, p. 65.

⁸ M. de Carrión, *Las Honradas*, *op.cit.*, p. 176.

⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰ Venus, J. Cabrera, «Revolución en las costumbres», La Habana, Año I, N°8, mayo de 1942, p. 28.

¹¹ Venus, T. Gatica Martínez, «La mujer frente al amor», La Habana, Año I, mayo de 1942, p. 14.

¹² Venus, «La mujer frente al amor», *op.cit.*, p. 75.

¹³ AHNC, Audiencia de La Habana, Legajo 508, exp.1.

¹⁴ AHNC, Audiencia de La Habana, Legajo 509, exp.1.

¹⁵ AHNC, Audiencia de La Habana, Legajo 492, exp.4.

¹⁶ AHNC, Audiencia de La Habana, Legajo 492, exp.3.

¹⁷ AHNC, Audiencia de La Habana, Legajo 508, exp.5.

¹⁸ AHNC, Audiencia de La Habana, Legajo 508, exp.5.

Desde el rasgo afortunado de la duda indagadora: Apuestas feministas en Julieta Kirkwood*

Natalia Soto Quiroz
Licenciada en Trabajo Social
de la Universidad de Valparaíso,
Chile, ha realizado estudios
de maestría en Ciencias Sociales
en la Universidad de La Habana.

1. La palabra propia en el sentido ambulante de la reflexión

*El feminismo, como toda revolución profunda,
juzga lo que existe y ha existido
–pasado y presente–
en nombre de lo que todavía no existe pero
que es tomado como más real que lo real.*
Julieta Kirkwood

En agosto de 1983, desde la escalinata de la Biblioteca Nacional emplazada en Santiago de Chile, un grupo de mujeres extendía un lienzo en que exhortaban: «Democracia Ahora». La firma era del Movimiento Feminista. Una de las participantes de este mitin precisaría posteriormente «fue una decisión tremenda, de meses, si salíamos o no como Movimiento Feminista. Pero decíamos ‘hay que hacerlo visible porque nadie lo va a conocer ni va a saber que existe si no hay un grupo de mujeres que salga a la calle y diga somos Movimiento Feminista’». ¹ Fue en aquellos primeros años de los ochenta cuando, en «marea alta», ² el movimiento feminista chileno exigía «democracia en el país y en la casa», en que se inscribe la práctica política de Julieta Kirkwood (1937-1985), referente fundamental de la denominada segunda ola feminista en Chile. ³



Julieta Kirkwood. Imagen de
Tejiendo Rebeldías, pág.15.

Desde su práctica académica y militancia feminista, Kirkwood se expone a partir de los cruces que logra generar entre la sociología y ciencia política, desarrollando su ejercicio docente en FLACSO-Santiago, ⁴ y consolidando una actividad movimientista, principalmente en el *Círculo de Estudios de la Mujer*, el *Boletín del Círculo de Estudios de la Mujer*, *Revista Furia*, el *Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena-MEMCh '83*, la *Casa de la Mujer 'La Morada'*, *Mujeres por el Socialismo*, ⁵ así como la concreción de lo que denomi-

nó un *archivo* para la historia feminista ⁶ que alcanzamos, principal, pero no exclusivamente, a través de ensayos.

Algunos de los textos de Kirkwood, publicados póstumamente en libros, los identificamos mediados por un trabajo editorial ⁷ con que se han logrado reunir en *Ser política en Chile*, *Tejiendo Rebeldías*, *escritos feministas de Julieta Kirkwood* y *Feminarios*. ⁸ Estos tres textos, con orientaciones y énfasis particulares, permiten un acercamiento a la palabra escrita por Julieta la que, siguiendo a Kemy Oyarzún, en efecto, «se trata de pulsiones textuales polívocas que dan cuenta de una búsqueda de sentido y valor situada en los *bordes canónicos*, en boletines y panfletos,

* Trabajo presentado en el marco del Coloquio Internacional «Aquel siglo XX...: cultura e historia de mujeres de la América Latina y el Caribe en el novecientos», organizado por el Programa de Estudios de la Mujer de Casa de las Américas, La Habana, febrero de 2013.



Fue en aquellos primeros años de los ochenta cuando el movimiento feminista chileno exigía «democracia en el país y en la casa», en que se inscribe la práctica política de Julieta Kirkwood.

en artículos y testimonios, en crónicas y prosa poética, en textos historiográficos, memorísticos y biográficos».⁹ Ahora bien, para iniciar un diálogo –*el mío*– con las apuestas feministas de Kirkwood, a través de su palabra escrita, tomaré la ruta de la «duda indagadora», que ella misma enunciara como «suerte particular de milagro» ante la pretensión de abordar las lógicas de discriminación sexista en la construcción del conocimiento,¹⁰ y que detecto/comprendo como un recurso amplio, desde el que es posible transitar en tiempos y espacios diversos, nutricio en esta propia reflexión. La cuestión radica, entonces, en *tomar* este recurso y generar la partida doble (y complementaria) de indagar en ciertas dudas abiertas por Julieta y comenzar, a través de ello, un proceso de encuentro con su práctica y pensamiento, ejercicio necesario al fijar los estímulos para comprender sus ideas en un proceso de continuidad histórica.

La noción de continuidad histórica –consideración *necesaria* para afrontar la intención de esta propuesta a veintiocho años de la muerte de Kirkwood y a cuarenta años desde que se iniciara la dictadura en Chile, tiempo y espacio en que se desarrolla su experiencia feminista– la asimilo en contraposición a los discursos del «recambio», contemplando que, tal como bien advierten Margarita Pisano y Andrea Franulic, este propiciaría «un corte generacional para que las ideas originales y rebeldes de las mujeres no tengan continuidad histórica ni circulen con la fuerza y profundidad que debieran tener si conformaran una genealogía construida y transmitida entre nosotras».¹¹

Desde la continuidad histórica necesaria al pensamiento y la praxis feministas, se precipita el reflejo de ciertos respaldos comunes-comunicados; es decir, la puesta en diálogo de los conocimientos múltiples, de la experiencia propia y su conexión con el quehacer político entre las mujeres. La misma Pisano convoca el afán de Kirkwood en este sentido: «La Julieta, que estaba trabajando en recuperar la historia de las mujeres, había dicho: ‘nosotras no podemos ser las que estamos iniciando esta cuestión’ y empezó a buscar en la historia y ubicó a la Olga Poblete y a la Elena Caffarena¹² [...] veníamos de alguna parte, no lo estábamos inventando».¹³

El reconocimiento del tejido que organiza la continuidad –*veníamos de alguna parte*–, permitirá abrir las preguntas por el feminismo y las feministas en Chile que, durante la dictadura, deberán enfrentar también los contorneos limitantes de juicios que invocan el cuestionamiento a la *temporalidad* de demandas feministas en el proyecto político alternativo al régimen militar. En efecto, una fricción entre temporalidad/a-temporalidad para enunciar *una* política (y bien ya sabemos que «toda enunciación implica un sujeto»¹⁴).

En el «Manifiesto Feminista: demandas feministas a la democracia», del año 1983, los contenidos precisamente abordan el sentido de esta fricción. Allí las feministas emplazan: «Ningún proyecto de democratización será viable, sólido ni justo, si no enfrenta los problemas de discriminación que sufrimos el 50 por ciento de la población por el hecho de ser mujeres. Esto no significa negar los efectos de la desigualdad social».¹⁵

En efecto, podríamos compartir que el feminismo en los '80 –*el feminismo de Julieta Kirkwood*– tal como otras perspectivas que, según Nelly Richard, se ubican en aquel período, se potencian como un *des-enmarque* de trazados breves y cortes adyacentes que, gracias al riesgo de sus apuestas, transformaron las rígidas determinaciones de la historia en oscilantes configuraciones de sentido, creativamente abiertas al inestable *plural de la diferencia*.¹⁶

El riesgo de las apuestas, el riesgo de nombrar las sospechas, de ejercer la escritura en ello, deambular en la carencia de una *firma* –dado que las mujeres siempre han escrito pero han carecido de firma–¹⁷ sugiere y confirma la potencialidad de preguntarnos desde qué circuitos se permite interrogar/dudar Julieta Kirkwood, entendidos los circuitos como construcciones que si bien muestran una inicial pre-definición (no se huye de ellas seducidas por una «negación absoluta»), se legitiman, a la vez, en la subversión y potencialidad latente de desviación original, recomenzando donde el rasgo de la duda se construye y toma sentido. Allí está el aliciente en la incertidumbre. El rasgo de la duda indagadora se amasa, entonces, como recurso amplio que hace imposible escindir la sospecha y la búsqueda, aquí, donde el sujeto (sujeta) se *in-corpora*, y en aquel ejercicio se nombra, enuncia.

Es, entonces, a través de esta pregunta abierta desde donde leo ciertos argumentos y contra-argumentos expuestos por Kirkwood en sus textos, en el tenso intento de comprender una propuesta política.

2. Tres alcances para un diálogo

Propongo desde tres pistas/señales, conducir los contenidos de una lectura que llegue parcialmente a alcanzar ciertos circuitos por los que el pensamiento de Kirkwood tendería al desplazamiento. Sugiriendo la imbricación de una noción primera, y transversal, como lo es el encuentro de la práctica académica y militante de Julieta en el movimiento feminista chileno, la cuestión radicaría en convidar la concreción de un ejercicio que posibilite evidenciar la comprensión del movimiento-vivo que alimenta las palabras de Julieta y viceversa.

Un segundo alcance tiene relación con lo que es un recurso fundamental para comprender, a mi parecer, el rasgo de duda/sospecha en las propuestas de Kirkwood: los nudos feministas. La vital polifonía de los nudos, se reconoce implicada en este rasgo toda vez que ambos se encuentran en los puentes prácticos y teóricos para advertir la política feminista desde sus señas.

La tercera pista se acerca a comprender, en síntesis, la significación de la «interrupción» como apuesta política feminista, desde donde los

argumentos de Julieta pueden llegar a ser leídos de manera continua. La propuesta de una política de la interrupción, asimilada desde los alcances que han sido generados por la filósofa chilena Alejandra Castillo en su trabajo «El feminismo, una política de lo múltiple», conducen hacia la noción de un ejercicio feminista fronterizo en el que la sospecha (*la duda indagadora*) es inherente.

Primera seña.

Utilizaré como figura, para comenzar, uno de los trabajos fundamentales de Kirkwood: *Ser política en Chile*. Allí diseña un pórtico a partir de dos cuestiones que suelen encontrarse graficadas e imbricadas en su deambular reflexivo: la intención de escritura en «por qué este libro» (volvemos al *archivador primitivo* para la historia feminista) y aquello en que se incorpora experiencialmente, el «rollo personal».

Siguiendo y confirmando en parte esta lógica, Alejandra Castillo plantea que «la vida de Julieta, su biografía, y la vida del movimiento feminista, parecen entrelazarse y confundirse hasta formar un nudo de saber femenino, una singular unicidad entre historia y escritura, entre sujeto y comunidad –precisando que– reflexionar hoy sobre feminismo es, por ello, hacer explícita la invisible traza que *anuda* un nombre y una escritura, una vida y una política».¹⁸

La singular unicidad entre sujeto y comunidad, por ejemplo, se nos aparece constantemente en los argumentos de Julieta; escribirá en *Ser política en Chile*:

Reconstruimos la trama de lo invisible y nos planteamos romper con lo privado; tuvimos un gran valor: herejes de darlo vuelta todo sin vergüenzas, con nuestra cara ahí; las oleadas de culpas nos dejaron intocadas y fuimos a un lado y otro [...] personalmente pude sucumbir varias veces por lápidas científicas, filosóficas, afectivas; pero enferma de porfiada –no podía ser de otra manera– colgada mi voluntad y mi deseo de una

utopía tan vaga que me la reservo, pero que está muy próxima a las ideas de la universalidad y al aire fresco de la libertad; impertérrita seguí adelante: feminista, poco seria, que si la formación teórica, que si muy difícil, que si hermética, que si teórica, que si no popular. Ensayando suavidad y huecos, palabras femeninas, dije lo que había de decir [...] rellené innumerables papeles chicos repletos de síntesis, de expectativas, de códigos y claves que me resuenan claros¹⁹.

Al menos en ese instante, uno de los canales por los que Kirkwood se desliza estaría precisamente en los *papeles chicos* a los que llega con ciertas claridades. El papel como uno de los soportes para la comunicación con «otras», cuando organiza sentidos que van del «nos» (*reconstruimos, tuvimos, fuimos*) al «rollo personal» (*mi voluntad, mi deseo, dije*).

Los «papeles chicos repletos de síntesis, de expectativas» superviven en la subversión público/privado, en la incitación al quiebre.

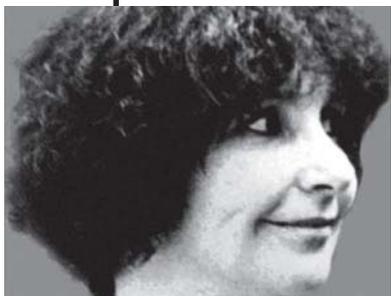
Quiero con mi atrevimiento alentar la publicación de los cientos de trabajos, ensayos, cuentos, poesías, que tantas mujeres durante tanto tiempo hemos escondido bajo las camas, en armarios oscuros. Necesitamos la confrontación y el juego de las ideas abiertas de par en par, millones de claridades, de pequeñas ideas. No nos preocupemos, después vendrá la crítica, el análisis; primero la puesta ahí, en lo público, de la reflexión que fue privada.²⁰

Subversión que parece plenamente clara al «plantear la incorporación triunfal de la fiesta [...] en una sociedad lúgubre».²¹ La deambulación de Julieta es una constante, la deambulación imprescindible cuando se entiende el sentido de la búsqueda, porque si no fuera así, ¿para qué las preguntas?, preguntas a un devenir político que parece completamente contradictorio desde retóricas modernas y excluyentes sobre la democracia (y que, en cierto modo, se agudizan en el manto dictatorial): preguntas a un «saber» desbordado de dualismos y de silencios, evidenciado en una «historia fría»,²² como ella le llamara.

Esta primera pista nos acerca a una cuestión transversal en las propuestas de Kirkwood, a nuestro parecer, que tiene más bien relación con las posibilidades abiertas en la proximidad a su lectura, la que suele desdibujar las rígidas fronteras del saber científico y la experiencia (propia) incorporada, inducida desde «las ganas» («Tengo ganas de salir con carteles a la calle y encontrarme en multitudes para cambiar la vida»²³) y que se ve materializada en un *archivador primitivo* –sus letras– consolidado en los encuentros con las acciones, historias y luchas de «otras», en disímiles tiempos y espacios, que la incitan a responder en la potencialidad de un grito («tengo ganas de gritar contra estos, mis, tus, nuestros, miedos. Y tengo que escribirlo en clandestina»²⁴) o silente a partir de certezas trascendentes. Escribe en marzo de 1985:

Mientras Ud. Patriarca ridículo escupe y carraspea y vocifera poder en bandos seriadados, yo ordeno y compagino mis papeles, acumulo y pavimento en letras. Y me siento en eso un buen tanto irreductible. Usted no lo puede todo, bien mirado. A usted, patriarca entre los patriarcas, yo me opongo hasta con mis silencios.

Veo el punto con punto de una red antigua desde las bacantes, los moros, hostiles a las brujas, los griegos, los nombres conjugados, las brujas quemadas siempre resistiendo ser las profesionales de la vida desposadas con los profesionales de la muerte.



La certeza: aun instalado en su fuerza, usted no podrá accederme.²⁵

Segunda seña.

Si la primera pista es una suerte de preámbulo, quisiéramos advertir y trazar una segunda que nos permitiera llegar a una señal bien específica y, probablemente, sea en los *Nudos feministas* –su licencia– donde encontremos una cierta síntesis que asimila sospechas directamente comprendidas con las encrucijadas más desbordantes en las propuestas de Julieta y que tienen relación con la política feminista. Los nudos de la sabiduría feminista son un recurso desde donde es convidada la reflexión más obradora, profunda y vigilante de Kirkwood, son la metáfora a través de la cual plantea simbólicamente los diversos sentidos en que puede ser comprendido, activado el *quehacer* feminista.

Para Julieta,

Los nudos se pueden deshacer siguiendo la inversa trayectoria, cuidadosamente, con un compromiso de dedos, uñas o lo que se prefiera con el hilo que hay detrás, para detectar su tamaño y su sentido; o bien los nudos se pueden cortar con prisas de cuchillos o de espadas (tal como Alejandro hiciera con el nudo gordiano) para ganarse por completo y de inmediato el imperio de las cosas en disputa. De aquí surge, creo, la primera brutal divergencia entre conocimiento y poder.

Y un segundo sentido,

La palabra *nudo* también sugiere tronco, planta, crecimiento, proyección en círculos concéntricos, desarrollo –tal vez ni suave ni armónico, pero envolvente de una intromisión o de un curso indebido, que no lo llamaré escollo– que obliga a la totalidad a una nueva geometría, a un despliegue de las vueltas en dirección distinta, mudante, cambiante, pero esencialmente dinámica. Las formas que entornan y definen a un nudo son distintas, diferentes, no congruentes con otros nudos. Pero ellos tienden a adecuar dentro de su ámbito su propio despliegue de movimiento, de modo tal que se unirán mutuamente en algún punto y distancia, imprevisible desde el punto mismo, para formar una nueva y sola continuidad de vida. A través de los nudos feministas vamos conformando la política feminista.²⁶

Si Julieta indaga en las vigentes construcciones del saber, del poder, de la tajante división de espacios públicos/privados, de la relación entre feministas y «políticas» (militancia/doble militancia), por ejemplo, lo que encuentra en estas búsquedas es la concreción de un análisis desde los «nudos» en que se desbordan, ofreciendo, en ellos, al menos dos sentidos, el de obstáculos y de crecimientos y cambios,²⁷ que tal como indicara, serían los que despliegan la política feminista, debiendo ser parte, entonces, «de un movimiento vivo».

Confirmamos, sin embargo, siguiendo nuevamente a Alejandra Castillo, que «la metáfora de los nudos, de los hilos que anudan redes, velos que dan vida o muerte no es nueva. Quizá su novedad y radicalidad deba ser buscada [...] en tanto metáfora de una *política feminista*. Política, que no lo olvidemos, se cimentará sobre una acción de re-configuración y transformación de lo público/privado, de lo universal y lo particular».²⁸ Allí la lucidez de Kirkwood al preguntar por el feminismo en Chile y Latinoamérica a través de

los nudos,²⁹ teniendo la claridad, al analizarlos en sentido de «crecimientos», de que estos de lo que más se nutren es de un potencial diferente –no congruente con otros nudos–; sin embargo, alcanza a ver en ello el imprescindible ejercicio de encuentro, de *unión en algún punto*, que lleva a comprometer una trama que solo se entiende en su vital complejidad.

El saber, el poder, la relación entre feministas y «políticas», y la *gran síntesis* «género/clase»³⁰ son nudos en los que Julieta despliega una incesante imaginería –busca, encuentra y desbarata– y vuelve a dudar, en la paradójica contención desde la certeza que significa y compromete develar las contradicciones de las retóricas políticas y científicas universales respecto de las vivencias cotidianas de las mujeres.³¹

Como ha dicho Kemy Oyarzún:

Los nudos de la obra de Julieta la atan simbólicamente, a un cierto país, a un cierto tiempo y a una lógica, a un modo de ser. Pero a la vez, la capacidad de irlos desenmarañando depende en gran medida



de las prácticas de quienes, con ella y como ella, se abocaron a una transformación radical de la sociedad y de la cultura de entonces.³²

Tercera seña. La interrupción, una síntesis.

En su trabajo «El feminismo, una política de lo múltiple», Alejandra Castillo interpela directamente afirmando que *siempre hay más de un feminismo*, y desde este ejercicio convoca al análisis de dos sentidos a la luz de esta multiplicidad: la *política de la acción afirmativa* y la *política de la interrupción*. Desde ambos ejercicios las perspectivas se

tensionan al ensayar estrategias de comprensión que supongan y comprometan la localización de unas prácticas feministas.

En la política de la acción afirmativa, comprenderemos ejes donde se encuentran y ponderan conceptos tales como inclusión, representación, presencia, derechos, igualdad y que requieren del sujeto Mujer, en mayúscula, para definir sus lógicas políticas.

Como dice Alejandra Castillo: «La política de la acción afirmativa busca la inclusión de lo otro, las otras, en el marco social y cultural existente con la promesa de que la propia inclusión de las mujeres transformará el marco social y cultural existente».³³

En la comprensión de esta política se genera la lógica de que «a mayor inclusión, a mayor visibilidad de la 'mujer', más se acentúa y consolida el discurso del amor romántico y de las políticas del cuidado a él asociadas».³⁴

Si se entiende que «la política feminista de acción afirmativa debe presuponer al sujeto mujer al cual está dirigida dicha política», es en esta «pre-suposición», a nuestro parecer, donde se juegan trascendentales partidas, sobre todo porque los intereses que promueva una determinada política construye/imagina/proyecta un sujeto político posible.

Ahora bien, la política de la interrupción construirá sentidos que suponen y validan «un movimiento doble; primero, enjuicia los elementos que modernamente han constituido a la mujer: esto es la familia sentimental, el contrato sexual y la idea de madre cívica. [...] Y segundo, desplaza la tesis feminista de la huida a la tierra prometida de las «mujeres» [...] [asumiendo que] no se puede ser feminista sólo habitando en los márgenes».³⁵

El ejercicio feminista de la interrupción, se permitirá y validará sospechas que sintéticamente se pueden comprender, primero hacia «las retóricas universalistas de la política y del concepto de lo humano a ellas relacionado; en segundo lugar, cuestionará el canon instituido por las narrativas científicas (incluidas las sociales e históricas); y por último, desdibujará los límites establecidos entre lo literario y lo no literario para la escritura de las ciencias sociales».³⁶

En vista del acontecer de ambos procesos, Castillo se desvincula de optar y más bien incita la sugerencia de situar la política feminista en la propia tensión,³⁷ proyectando la posibilidad de organizar unas prácticas más allá de cierta –y envolvente– relación antitética.

Leer a Kirkwood, hoy, desde una política de la interrupción –que se precipita a un «enjuiciamiento crítico de los relatos patriarcales (ya sean históricos, filosóficos o antropológicos) que constituyen la trama moderna de la política»–³⁸ es, probablemente, una de las formas de llegar a la comprensión contextual y anudada de las tramas entrecruzadas por las «dudas» constitutivas de su militancia. Si Julieta inscribe preguntas por las relaciones que se amasan desde el feminismo –y las feministas– con el poder, con la producción del saber, los partidos políticos, los grupos de mujeres, las mujeres «políticas», el «proyecto global alternativo» –proyectando la potencialidad de una democracia posible–, el autoritarismo..., lo hace comprendiendo las tramas en que éstos se localizan cuando la búsqueda se entiende encausada en un proyecto de transformación total, como sería, en sus palabras, el feminismo, proyecto que además replicará, advertirá y confrontará, en aquellos iniciados años ochenta, que «sin feminismo no hay democracia».³⁹

En este juego de ideas abiertas, de pequeñas claridades, convocando la incorporación de la fiesta –a veces en voz alta, otras desde el «decir bajito»–, las ideas feministas

que Julieta tejió en sus textos desde el movimiento feminista chileno y latinoamericano en los años ochenta, se alimentan de aquella fundamental conciencia y compromiso feministas que le preocuparan especialmente, quizá por ello, parece tan coherente su exhortación a exigir la no incautación de la palabra: «Señores, las palabras... ¡NO!»,⁴⁰ escribirá/responderá en 1979.

En aquellos primeros años de los '80 en Chile, «donde reivindicar a la mujer en feminismo suele parecer extemporáneo de cara a la negación brutal de la sobrevivencia humana, y frente al absurdo de la criminalización de toda práctica política encaminada a defenderla»,⁴¹ Julieta Kirkwood destina un empeño por tejer ideas feministas de rebeldía, en «esas» circunstancias presentes y su proyección futura, saber de lo evidente y abrir la duda.

Por ello afirmó: «Las mujeres [...], ahora, frente al autoritarismo, están, en cierto modo, de cara a un fenómeno conocido: el autoritarismo como cultura es una experiencia cotidiana. La recuperación democrática no será para las mujeres la re-aplicación del modelo liberador conocido».⁴² Serán años para significar la proclama «Democracia Ahora», que conjugada con la profundidad que contiene la enunciación «sin feminismo no hay democracia» (en contraposición a que «sin democracia no hay feminismo»), dimensionaba el sentido coherente y fundamental que sustentara en el Movimiento cuestionar el contenido de la democracia, que contendría y también desbordaría la exigencia-urgencia «fuera Pinochet». La cuestión estaría para el feminismo, aquí, tanto en denunciar la dictadura, como el autoritarismo. Se trataría de tejer ideas, fundamentar una práctica «en nombre de lo que todavía no existe, pero que es tomado como más real que lo real».

Los alcances para este diálogo, el dibujo tentativo de ciertos circuitos (que quizás en palabras de Kirkwood tendrían el sentido de causas feministas) se han tramado desde un parcial acercamiento, que contiene el rasgo de intentar una aproximación, de convidar a una reflexión y conexión necesaria, porque «actualizar el proyecto Kirkwood, resignificarlo hoy, es hacer aflorar toda su reflexividad crítica: un saber coyuntural, una voluptuosa voluntad de traslucir pensamiento y acción en praxis transformadora de cultura política y de política/país».⁴³

Creo, hoy, por todo lo anterior, imposible leer y comprender a Julieta desde la «ejemplaridad» o de la «hazaña espectacular»⁴⁴ militante y/o intelectual. Ello significaría alejar su palabra y práctica del propio Movimiento feminista accionado en los ochenta, vaciar de sentido, contexto y fuerza su propuesta, someterla a restringidos análisis fuera de un «movimiento vivo», sin continuidad, imposibilitando el ejercicio de complejizar sus propuestas, cuestionarle. Parafraseando a Julieta, pues, si nos permitimos confiar en el rasgo afortunado de la duda indagadora, quizá alcancemos a comprender con mayor firmeza, ahora, aquello que ella misma se permitía valorar cuando afirmaba que «para estar en el movimiento feminista hay que estar también dispuestas a una cierta ambigüedad».⁴⁵

Notas

¹ Gaviola, E., Largo, E., Palestro, S. (1994) *Una historia necesaria. Mujeres en Chile, 1973-1990*. Santiago de Chile, p. 131.

² Tomo prestada la metáfora del título de uno de los epígrafes señalados en la Segunda Parte del libro de Gaviola, E. et al. *Una historia necesaria. Mujeres en Chile, 1973-1990*, p. 127.

³ Véase, Gaviola, E., et al., *Ibíd.*, p. 128-139; Pisano, M. y Franulic, A. (2009) *Una historia fuera de la historia. Biografía política de Margarita Pisano*. Santiago de Chile: Ed. Revolucionarias, (principalmente el «primer cuerpazo»).

⁴ Los espacios *disciplinares* en los que Julieta Kirkwood se *forma* serán la sociología (Universidad de Chile, 1968) y las ciencias políticas (Universidad de Chile, 1969), en tanto, la investigación y docencia principalmente la impartirá en FLACSO- Santiago entre 1972 y 1985.

⁵ Una breve descripción de estas organizaciones se puede encontrar en *Tejiendo Rebeldías, escritos feministas de Julieta Kirkwood* (1987), compilado y editado por Patricia Crispi. La Morada/CEM., pp. 130-131.

⁶ Kirkwood, Julieta (1986) *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago de Chile: FLACSO, p. 15.

⁷ Es válida la salvedad de esta *mediación* al considerar que la puesta en público de parte de su trabajo configurado en *libros*, no es un producto que Kirkwood alcance en vida.

⁸ Del libro «*Ser política en Chile*» se han concretado dos ediciones posteriores a la realizada por Ana María Arteaga el año 1986, a saber: (1) *Ser política en Chile. Los nudos de la sabiduría feminista*, edición de Riet Delsing, Santiago, Cuarto Propio, 1990. (2) *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*, reedición del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile, Santiago, LOM Ediciones y Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2010. «*Tejiendo Rebeldías*», edición y compilación de Patricia Crispi. Santiago, La Morada/CEM, septiembre, 1987. «*Feminarios*» Edición, notas y comentarios de Sonia Montecino, Santiago, Documentas, octubre, 1987.

⁹ Oyarzún, Kemy (2004) «Julieta Kirkwood, enunciación y rebeldías de campo». En Richard, Nelly (Ed.) *Utopía (s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, p. 136. Énfasis mío.

¹⁰ Kirkwood, J. (1986) *Op.cit.*, p. 17.

¹¹ Pisano, M., y Franulic, A. (2009) *Op.cit.*, p. 16.

¹² «Sufragistas chilenas. Se transformaron en el símbolo chileno de la liberación de las mujeres al fundar, en 1935, el Movimiento pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCh)». Obtengo la referencia textual desde Pisano, Margarita y Franulic, Andrea (2009) *Ibíd.*, p. 36.

¹³ Pisano y Franulic., (2009) *Ibíd.*, p. 36.

¹⁴ Oyarzún, K. (2004) *Op.cit.*, p. 132.

¹⁵ En Gaviola, E. et al., *Op.cit.* pp. 234-237.

¹⁶ Richard, Nelly (Ed.) (2004) «Presentación». En *Utopía (s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro.*, p. 14. Énfasis en el original.

¹⁷ Sánchez, Cecilia (2010) Panel 2: Mujeres y escrituras políticas. En VV.AA. *Doble de Letras: mujeres y trazos escritos*. Santiago: DIBAM, p. 45.

¹⁸ Castillo, Alejandra. (2007) «Nombre propio». En *Julieta Kirkwood, políticas del nombre propio*. Santiago, Palinodia, pp. 19-20. Énfasis en el original.

¹⁹ Kirkwood, J. (1986), *Op.cit.*, p. 15.

²⁰ *Ibíd.*, p. 21.

²¹ *Ibíd.*, p. 221.

²² *Ibíd.*, p. 17.

²³ Kirkwood, J. (1987) Tengo Ganas de ser nuestros nombres, En *Tejiendo Rebeldías*. Santiago de Chile: CEM-La Morada., pp. 115-116.

²⁴ Respecto del texto «*Tengo ganas de ser nuestros nombres*», Patricia Crispi añade una nota en que señala que «este texto, así como todos los editoriales de *Revista Furia*, fueron publicados por Julieta con el seudónimo de Adela H». *Ibíd.*, p. 116.

²⁵ Kirkwood, J. (1987) *Ibíd.*, p. 17.

²⁶ Kirkwood, J. (1986), *Op.cit.* pp., 212-213.

²⁷ Castillo, A. (2007) «Nudos». *Op.cit.*, pp. 59-69.

²⁸ *Ibíd.*, p. 62.

²⁹ No olvidemos que la década de los '80 se «inaugura» con el primer Encuentro feminista de Latinoamérica y el Caribe en

Bogotá (1981), y que del segundo Encuentro en Lima (1983), Julieta, expone una reflexión y análisis. Véase «Los nudos de la sabiduría feminista», En *Ser política en Chile. Op.cit.* pp.207-220.

³⁰ Véase Kirkwood, J. (1987) *Ser política en Chile*.

³¹ En el contexto chileno, y sin perder vigencia, Kirkwood detecta, reflexiona, escribe: «partir de la diferencia entre lo postulado y lo vivido, las mujeres reconocemos, constatamos, que nuestra experiencia cotidiana concreta es el *autoritarismo*. Que las mujeres viven –han vivido siempre– el autoritarismo en el interior de la familia, su ámbito reconocido de trabajo y de experiencia. Que lo que allí se estructura e institucionaliza es precisamente la Autoridad indiscutida del jefe de familia, del padre, la discriminación y subordinación de género, la jerarquía y el disciplinamiento de un orden vertical, impuesto como natural, y que más tarde se verá proyectado en todo el acontecer social». «Feministas y Políticas», En *Ser política en Chile. Ibíd.*, pp. 197-198.

³² Oyarzún, K. (2004) *Op.cit.* p. 135.

³³ Castillo, Alejandra (2011) «El feminismo: una política de lo múltiple». En *Nudos Feministas*. Santiago de Chile: Palinodia., pp. 11-12.

³⁴ Castillo, A. (2011) *Ibíd.*, p. 14.

³⁵ *Ibíd.*, pp. 22-23.

³⁶ *Ibíd.*, p. 23.

³⁷ *Ibíd.*, p. 24.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 11-25.

³⁹ Kirkwood, J. (1986) *Op.cit.*, p. 197.

⁴⁰ Kirkwood, J. (1987) *Op.cit.*, pp. 40-41.

⁴¹ Kirkwood, (1986) *Op.cit.*, p. 207.

⁴² *Ibíd.*, p.166

⁴³ Oyarzún, K. (2004) *Op.cit.*, p. 132

⁴⁴ Kirkwood, J. (1986) *Op.cit.*, p. 27

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 216



Julieta Kirkwood



UN CONGRESO, UN SALÓN, UN PABELLÓN...

Y un leve pulsar en la memoria

Mario Coyula
Arquitecto, diseñador urbano,
profesor y crítico, ha merecido
numerosos lauros a los que
se suma en 2013 el Premio
Nacional de Patrimonio.

...cuando el pasado ha muerto y el futuro está representado solo por el deseo y el temor, ¿qué ocurre con el instante casual, imposible de registrar pero también imposible de despreciar?
Lawrence Durrell, *Clea*, *El Cuarteto de Alejandría*, IV, 1960.

La tradición de excelencia que consiguieron las exhibiciones hechas en el Pabellón Cuba durante los años sesenta empezó con la magnífica exposición inaugural «Historia y Arquitectura de Cuba». Esa exposición, al igual que el Pabellón, fueron hechos especialmente para el VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrado en La Habana en 1963, hace ahora medio siglo. Un año antes Cuba y el mundo habían estado al borde del holocausto nuclear con la Crisis de los Misiles, aquí llamada Crisis de Octubre. Fue el primer Congreso de la UIA celebrado en América. Ese evento estuvo dedicado a la *Arquitectura en los Países en Desarrollo*, y reunió en La Habana a la mitad de los arquitectos cubanos, y cientos de extranjeros. Contando además a estudiantes y observadores, la cantidad de participantes llegaba a dos mil doscientos. Al día siguiente de terminar el Congreso entró en Cuba el ciclón Flora, que mató a más de mil personas en el Oriente cubano. Y también por los días del Congreso llegó a La Habana un joven académico italo-argentino, Roberto Segre (Coyula, 2003), quien iba a desarrollar una impresionante labor en Cuba como profesor y ensayista sobre Historia de la Arquitectura, Teoría y Crítica, con repercusión internacional.

Las exposiciones para el Congreso

Para el Congreso se definieron tres focos principales de actividades en La Rampa: el primero fue el Pabellón Cuba, construido expresamente para la magnífica exposición sobre historia y arquitectura de Cuba que diseñó Enrique Fuentes, acompañada del libro *La Habana*, con textos de Manuel Moreno Fraginals y Antonio Fernández Reboiro. Otro libro más sustancioso del profesor español radicado en Cuba Joaquín Rallo, *Introducción histórica a las estructuras territoriales y urbanas de Cuba. 1519-1959*, no recibió el *imprimatur* y debió esperar hasta 1978 para que apareciera, con Roberto Segre de coautor. Rallo había muerto en 1969, a los cuarenta y dos años. Esa primera exposición implantó un modelo que luego fue varias veces imitado, con la división de la muestra en tres sectores, Colonia, República y Revolución.

El primer sector mostraba una visión algo edulcorada del pasado colonial, y resultaba imponente y a la vez invitante para los visitantes que entraban desde la muy pendiente Calle 23. Allí eran recibidos por un espectacular vitral en forma de galeón español colgando del altísimo techo; y para entrar a la exposición debían subir el fuerte desnivel por una rampa envuelta en la cuidada vegetación. El espacio luego se achicaba para atravesar un túnel producido en la intersección del Pabellón con el Edificio N. Allí se exponía el período republicano, donde las sombras de la exclusión y la desigualdad se acentuaban, y la lucha

Céntrica esquina de 23 y N, Vedado, entrada del Pabellón Cuba con mosaico de Sandu Darié; y mosaico de Cundo Bermúdez (pág. 40).
Fotos: Luis Bruzón.

insurreccional era exaltada. Después se abrió hasta llegar a la Calle 21, en la gran área luminosa destinada a la Revolución. El segundo foco era 23 y L, con el Hotel Habana Libre como sede de las sesiones del Congreso; y el tercero fue la Exposición Internacional de Arquitectura que en trescientos metros lineales reunió fotos de treinta y cuatro países, considerada una de las más completas hechas por la UIA. Esta exposición se montó en el edificio de la antigua agencia de ventas de autos Ambar Motors, y cubría la cuadra completa de 23 entre la Calle P y la Calzada de Infanta (Rodríguez, 1964).

Se montaron además varias otras exposiciones. Hubo una de pintura cubana en 23 entre O y P, en una antigua exhibición y venta de autos; y otra con los setenta y seis proyectos sobre el tema de Unidades Vecinales, presentados a la confrontación internacional de proyectos de estudiantes de Arquitectura en la Casa de la Cultura Checoslovaca, 23 esquina a O. Casi al lado, por la Calle 23 estaba un pabellón para la venta de libros. Otra exposición que mostraba los proyectos presentados al concurso internacional para el Monumento a la Victoria de Playa Girón ocupaba nueve pisos del antiguo Retiro Odontológico (íbid), en la Calle L entre 21 y 23, construido solo diez años antes. Junto al antiguo Retiro Médico, el Odontológico es una de las grandes obras del Movimiento Moderno en Cuba, ambas en La Rampa y del mismo arquitecto: Antonio Quintana. Como parte del Congreso hubo espectáculos en la Plaza de la Catedral, Río Cristal y Tropicana, culminando en la inolvidable conga Rampa arriba Rampa abajo que mezcló a bailarines con delegados al Congreso y público en general.

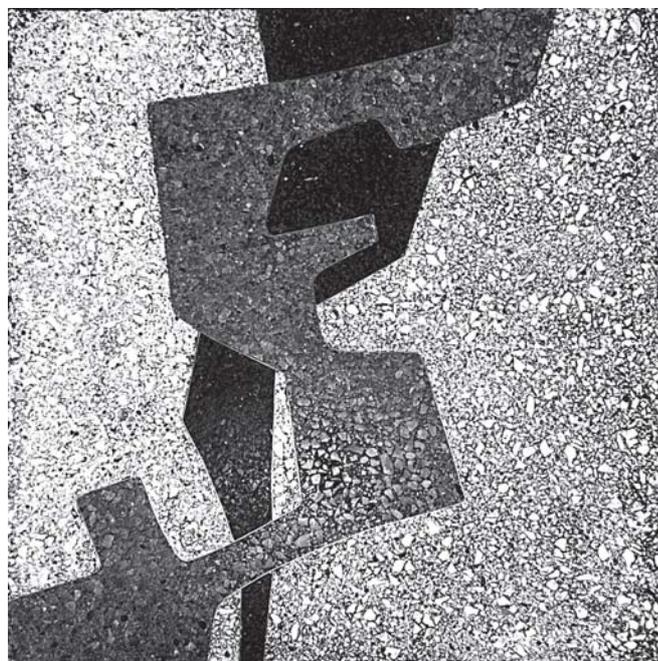
Al lado del Odontológico se abrió una exposición de mármoles cubanos, con grandes bloques, unos pulidos y otros rústicos, de una pregnancia visual tan fuerte que casi pedían dejarlos intocados, a falta de un Miguel Ángel capaz de quitar lo que sobraba... Junto a la Funeraria Caballero, en 23 y M, había otra exposición sobre industrialización de la construcción; y también se hicieron otras sobre Cine y Arquitectura, Planificación Física, y Acentos en la Tradición Arquitectónica cubana, esta con espectaculares fotos en blanco y negro de Paolo Gasparini (íbid), quien también ilustraría *La Ciudad de las Columnas*.

La Rampa del Congreso fue la concentración de un cosmopolitismo a la vez vibrante y lánguido, con un vago aroma pecaminoso no siempre aceptable para el provincianismo de algunas autoridades. Ese espíritu indefinible en definitiva enganchaba tanto a habituales como a primerizos, arrullados por la vocecita melosa de Astrud Gilberto en ese himno de Tom Jobim que marcó los inicios de los años sesenta, *La Chica de Ipanema*.

Precediendo al Congreso se realizó el 1^{er} Encuentro Internacional de Profesores y Estudiantes de Arquitectura, donde Che Guevara hizo el resumen. Che señaló que la técnica no es inocente, pues trae su carga ideológica. Por lo tanto no es posible para un arquitecto ser apolítico, como demandaba el presidente de la UIA, Sir Robert Matthews. Ese punto de vista fue suscrito también por el presidente Osvaldo Dorticós en su discurso. La abundosa relatoría del Congreso fue hecha por el arquitecto cubano Fernando Salinas, e incluía un minucioso recorrido por la Historia junto con aspectos tocados en las ponencias y discusiones, y con reflexiones propias. Los años sesenta dejaron una arquitectura cubana con un nivel medio muy bueno, extendida por todo el país y abierta a nuevos temas. Pero en definitiva esa fue la *Década de Salinas*, quien brilló en la teoría y la docencia pero también en proyectos muy diversos, donde los juveniles guiños wrightianos

estaban ya digeridos e incorporados en una poética muy personal.

La clausura del Congreso estuvo a cargo de Fidel Castro con un largo discurso donde tocó muchos temas, con énfasis en el arbolado urbano y la vivienda; y se refirió a la ingenuidad de los primeros tiempos de la Revolución, en que se confundía la realidad con el deseo (Castro, 1964). Como ejemplo de la vivienda social a la que se debería aspirar puso a la Unidad N° 1 de La Habana del Este (René Calvache, Mario González, Hugo D'Acosta-Calheiros, Mercedes Álvarez, Reynaldo Estévez, Gonzalo Dean, Enrique Enríquez y otros, 1959-1961), obra cumbre del INAV, dirigido por la legendaria Pastorita Núñez. Ese conjunto sería poco después criticado por excesivamente costoso, lo que reflejaba desde temprano un reduccionismo tecnoburocrático que atenazó por varias décadas a la arquitectura cubana. Medio siglo después, el costo parece ridículo, el conjunto se mantiene muy bien conservado, es muy apre-



ciado por sus habitantes, y se considera el mejor ejemplo cubano de vivienda social de todos los tiempos.

El debate en el Congreso se dividió en cuatro comisiones que discutieron a partir de treinta ponencias presentadas, y las sesiones fueron moderadas por un presidente nombrado por la UIA y un Secretario cubano nombrado por el Comité Organizador. Mario González Sedeño fue el Secretario en la comisión de Planificación Regional; Raúl González Romero en la de Vivienda; Hugo D'Acosta-Calheiros en la de Técnicas Constructivas; y Rita Yebra en la de Unidad Vecinal (Rodríguez, 1964). El modelo de la Unidad Vecinal inglesa utilizado en la primera generación de New Towns de la posguerra, ejemplificadas por Harlow, Stevenage, Basildon o Coventry, había sido tomado como referente de lo más nuevo en el mundo para proyectar la Unidad N° 1 de La Habana del Este. Para sorpresa de muchos, ese modelo fue cuestionado durante el Congreso por los propios ingleses, quienes ya avanzaban hacia una segunda generación más flexible y abierta de nuevas ciudades, brillantemente ejemplificadas por Cumbernauld y el proyecto de Hook (1961), ciudad satélite de Glasgow. Este último nunca fue ejecutado, pero resultó muy influyente entre los urbanistas del mundo.

El concurso para el Monumento a la Victoria de Playa Girón

Durante el VII Congreso de la UIA se dio a conocer el fallo del jurado en el concurso internacional para el monumento a la Victoria de Playa Girón. Una comisión nacional presidida por Waldo Medina había recaudado 2,2 millones de pesos entre la población para financiar el monumento, cuyo proyecto nació con mala estrella. El jurado internacional para ese concurso estuvo compuesto por Sir Robert Matthews (Reino Unido), Pierre Vago (Francia), Yang Tin Pao (China), Jan Zachwatowicz (Polonia), Oscar Niemeyer e Ícaro de Castro Mello (Brasil), Vittoriano Vígano y Berto Lardera (Italia); y tres cubanos como suplentes: Antonio Quintana, Hugo Consuegra y Román García (Pérez Beato 1964). Quintana entró a cubrir la ausencia de Niemeyer, conocido por su terror a viajar en avión. Hubo un primer premio de USD 15 000, dos segundos premios de USD 3 000 y un tercero de USD 1 000; más diez menciones de honor.

Se recibieron doscientos setenta y cuatro proyectos de treinta y cinco países, encabezados por la URSS (35), Polonia (27), Checoslovaquia y China (21 cada uno). Cuba participó con 13 proyectos, en su mayoría olvidables; excepto la hermosa propuesta de dos arquitectos italianos residentes en el país, Vittorio Garatti y Sergio Baroni, que planteaba un abanico de terrazas concéntricas escalonadas en bandeja, rodeando al punto del desembarco. Curiosamente, ni siquiera recibió mención. Muchos de los proyectos eran francamente malos, pero hubo uno extranjero que descollaba por su truculento kitsch, cruce del peor realismo socialista con Darío Argento: un enorme brazo aplastando con una mandarina la cabeza de una siniestra serpiente que representaba al imperialismo. Los dos segundos premios fueron para el proyecto de los brasileños Fábio Pentado y Ubirajara Gilioli, un gran asterisco tridimensional formado por un racimo de vigas apuntando en todas direcciones, que marcaría el sitio de la batalla final –un poco en línea con el gesto-idea inicial del proyecto urbano de Lúcio Costa para Brasilia: la cruz marcando la apropiación de un territorio virgen. El otro correspondió a los búlgaros Ivan Tzvetia y Angela Danajieva, al que el jurado reconocía un interesante tratamiento de los elementos verticales en el agua, pero a la vez se le criticaba la dispersión de elementos y la forma del Museo (Íbid).

El tercer premio fue para un equipo soviético formado por los arquitectos Aleksandr Alymov, Vladimir Maslov y Mijaíl Mijailov, y los escultores Leonid Mijailenok y Akolian Vagar Melik. El proyecto de un vago aire clasicista creaba una serie de grandes pórticos que enmarcaban los dos elementos verticales principales del monumento, situados al fondo de la plaza. El intento de liberarse del rígido academicismo soviético desembocaba en una arquitectura que pretendiendo ser moderna se quedaba en *modernosa*.

El motivo del pórtico, con el lejano antecedente del *dolmen celta*, sería retomado por Edmundo Azze en su proyecto para la Plaza de la Revolución de Holguín, aunque la posterior inclusión de unos banales frisos en relieve del inevitable José Delarra, de moda entre los altos decisores, debilitaron la fuerza visual del hormigón a vista. El tema de las Plazas de la Revolución, asumido como una meta a cumplir en cada capital de provincia, no ha dejado resultados aceptables, excepto la magnífica Plaza Mariana Grajales de Guantánamo (Rómulo Fernández, José Villa, Enrique Angulo, Ángel Trenard y Ernesto García Peña, 1985), con lecturas diferentes simultáneas que integran armoniosamente la arquitectura con el diseño de exterior-

res, la escultura y la pintura; elementos abstractos y realistas, y la escala urbana con la de corta distancia.

La Plaza de La Habana espera y aguanta

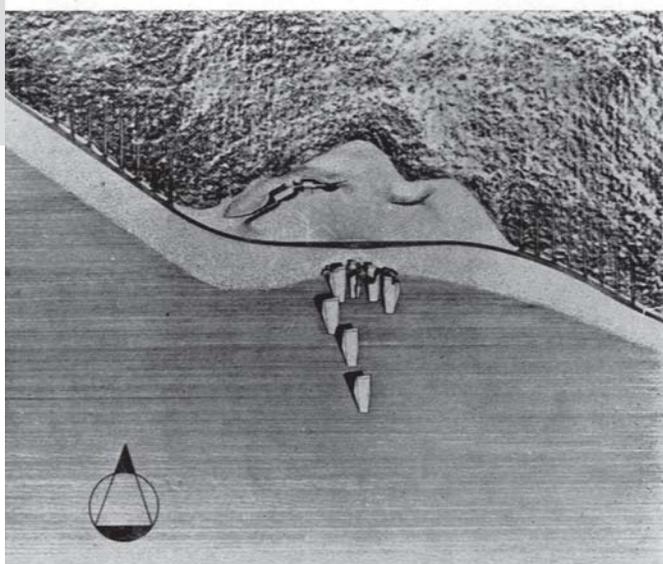
Mientras tanto, la Plaza de la Revolución de La Habana sigue esperando por su conformación final. Se han hecho buenos proyectos que nunca se ejecutaron, como el propuesto por Josep Lluís Sert en su Plan Piloto de 1955-1958, que descomponía el amorfo terreno en una secuencia articulada de varias plazas; o los muy posteriores de Eusebio Azcue y Rafael González de las Peñas. En realidad, la Plaza ha quedado como un potrero sin vacas ni pasto, una gran sartén de asfalto que solo se veía más o menos bien cuando ochocientas mil personas la cubrían en una concentración política, ahora más raras.

Las últimas intervenciones permanentes en esa Plaza han sido desafortunadas, con enormes retratos metálicos a línea, casi caligráficos, hecho el primero sobre la fachada principal del antiguo Tribunal de Cuentas, hoy Ministerio del Interior, el edificio de la Plaza con mejor arquitectura; y el segundo en el Ministerio de Comunicaciones. En el primer edificio se hizo un dibujo esquemático a línea de Che Guevara siguiendo la icónica foto de Korda, como un sello de solapa inflado hasta proporciones monumentales. Esa figura sustituyó a las tradicionales vallas en papel con la efigie de Che que empezaron a ponerse sobre ese muro a partir de su muerte. Aquellas vallas empleaban un medio austero como era él, con una imagen cambiante como fue la suya: siempre él, siempre otro. Era una solución que llamaba la atención de especialistas y público en general, cubanos y extranjeros. Esas vallas no tenían las pretensiones artísticas que una intervención permanente impone, lo que permitía asimilar incluso diseños poco logrados. Peor todavía es la lectura negativa que malintencionadamente puede hacerse de ese cambio, como una concepción del mundo que dejó de ser fresca, joven, cambiante y transgresora para congelarse en un gesto esquemático fallido.

Hace pocos años el error se repitió en el vecino Ministerio de Comunicaciones. Para ello hubo que levantar desde el suelo un altísimo muro exento que oscurece la iluminación natural de muchas oficinas, con la figura de Camilo Cienfuegos hecha con la misma técnica del Che, y un sombrero cuya gran ala parece el halo de un santo católico o el turbante de un yihadista musulmán. Para remachar con la indeseada tercera taza de caldo, en 2013 se hizo un artefacto similar –el tercero, todos por el mismo autor– esta vez en Santiago de Cuba, y dedicado a Juan Almeida. ¿Cuántos más faltan? De esta forma se han creado muchos malos monumentos que nunca deberían haberse hecho, adjudicados de dedo, sin llamar a concursos y sin pasar por las revisiones especializadas establecidas, e influidos directa o indirectamente por la estéril estética estalinista. Todo esto refleja un gran defecto que tanto daño ha hecho al país en muchos campos: el culto al voluntarismo y la improvisación, que conducen a la banalización y la chapucería. Ya lo dijo un sabio anónimo y con mala ortografía de Centro Habana: *Si no sabe no te meta*.¹¹

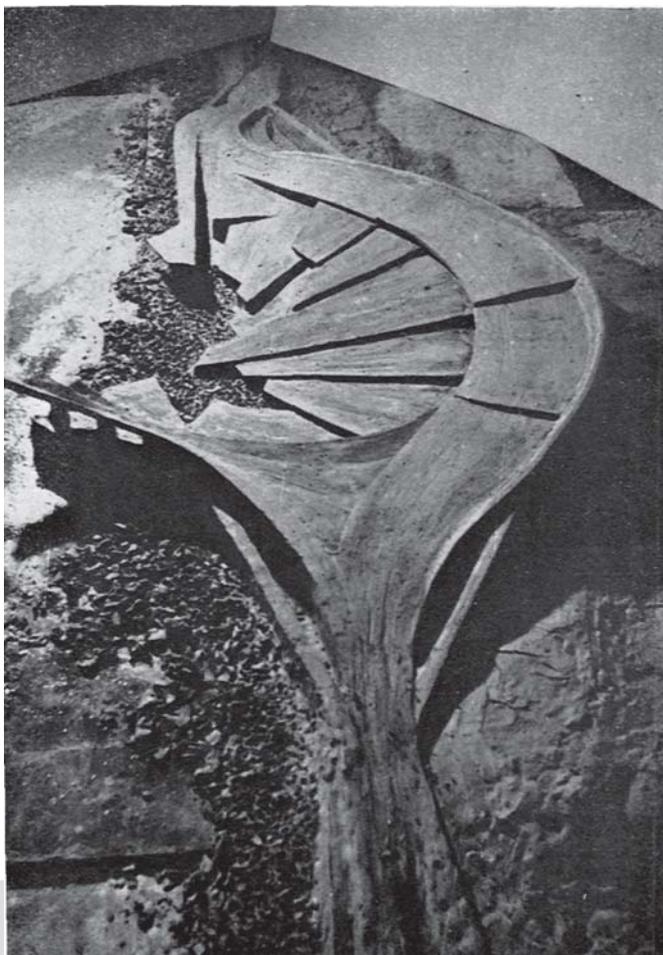
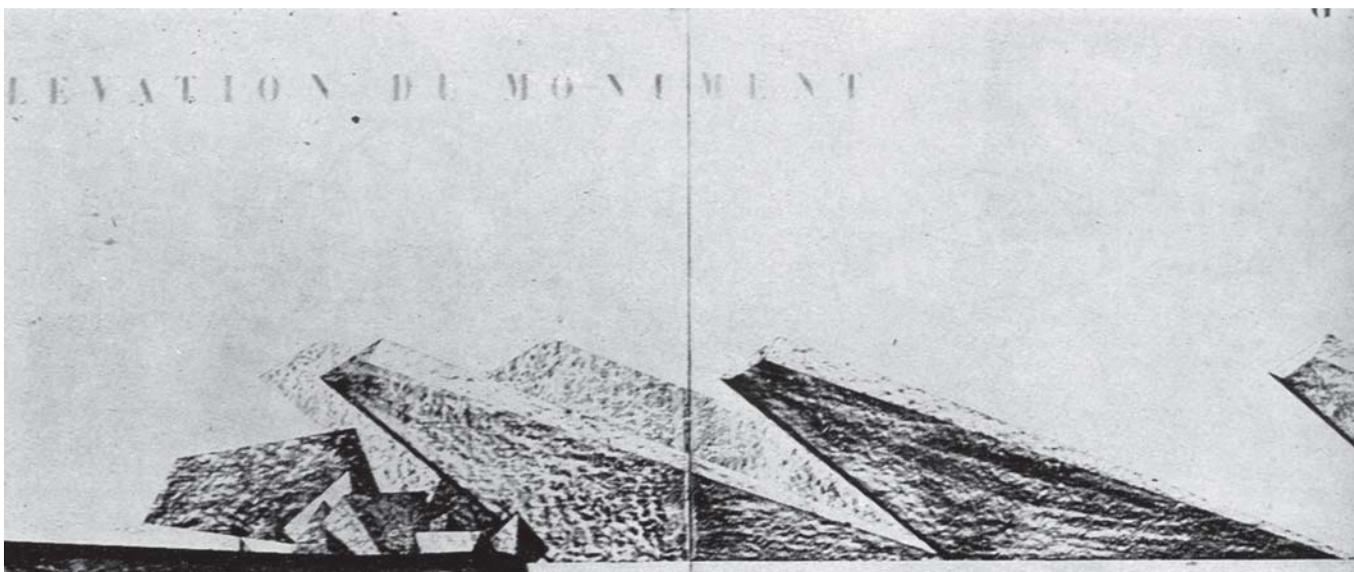
El proyecto ganador para la Victoria de Girón

El concurso para el Monumento a la Victoria de Playa Girón fue ganado por un equipo polaco muy joven compuesto por dos arquitectos, Marek Budzyński y Andrzej Mrowiec; un escultor, Andrzej Domanski; una esbelta interiorista con perturbadores ojos de un azul casi transparente, Grazyna Boczewska; y un solo *medio tiempo*, el ingeniero



Izquierda: Planta Monumento a la Victoria de Playa Girón y Elevaciones del Monumento (abajo).

Abajo: Maqueta de la hermosa propuesta de dos arquitectos italianos residentes en Cuba: Sergio Baroni y Vittorio Garatti. Imágenes cortesía del autor.



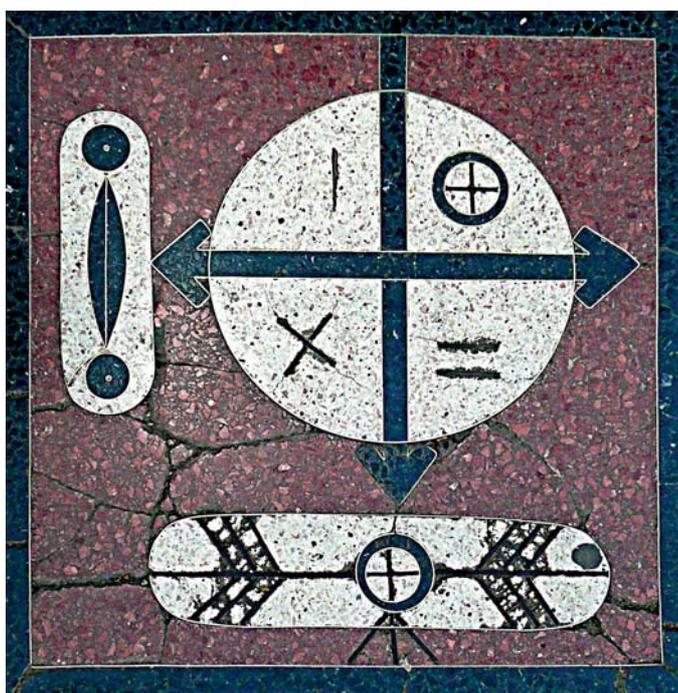
Wieslaw Szymanski. En su dictamen el jurado señaló que el proyecto ganador lograba la «escala adecuada sin alterar sustancialmente el paisaje ni el carácter del terreno, parecía mantenerse dentro del límite de costo y no presentaba dificultades constructivas, cumplía las condiciones impuestas por las bases, y expresaba claramente [...] el ataque frustrado y la sólida defensa» (Pérez Beato, 1964). El proyecto combinaba magistralmente interesantes elaboraciones conceptuales con una potente y clara volumetría abstracta, muy hermosa. Durante la posterior elaboración en Cuba de los planos de trabajo aparecieron dificultades técnicas que el jurado no previó. En el lugar preciso por donde desembarcaron los invasores, el fondo del mar caía súbitamente, lo que era lógico si se piensa que los barcos querían acercarse lo más posible a la costa. Se manejaron variantes, desde la más sencilla –como buscar otro sitio cercano menos profundo–, o fabricar los bloques de hormigón como si fueran barcos y traerlos flotando, para desfondarlos y hundirlos frente al sitio especificado. Otra variante era construirlos sobre la costa de arrecife coralino y luego volar el terreno para que el agua entrase. En realidad, había dificultades técnicas pero tenían solución. El problema principal era ideológico, y decidió la suerte del proyecto.

Ese monumento nunca llegó a ejecutarse debido a la ambigüedad de su mensaje visual –una cualidad que precisamente lo hacía más interesante y trascendente, pero levantaba suspicacias políticas. Los enormes bloques que representaban la invasión tenían forma de cuñas de hor-

Céntrica esquina de 23 y L.
Fotos: Luis Bruzón.



Mosaico de Antonia Eiriz en La Rampa.



migón mezclado con limallas de hierro, que al oxidarse les darían un color integral rojo pardo. La referencia a la sangre seca era inevitable. Esos bloques se fracturaban al chocar con la costa, donde una gran trinchera zigzagueante con un Museo y otras funciones de apoyo al monumento simbolizaban la defensa. Esas líneas quebradas anticipaban en tres décadas el patrón empleado en 1998 por Daniel Libeskind en su Extensión del Museo Judío de Berlín. (Coyula, 2003). Pero algunos pensaban que, con el tiempo, podría parecer que las cuñas se rompieron de manera natural.

En esencia, el principal argumento en contra, aunque no explícitamente formulado, era que los elementos simbolizando la agresión resultaban más visibles y atractivos que la trinchera que representaba la defensa (íbid). Llevando al extremo ese razonamiento en contra, el proyecto se convertía en un monumento a la agresión. Durante un tiempo se conservó una hermosa pancarta de gran tamaño con los bloques agresores vistos en elevación, dibujada con una maraña de tinta china negra garabateada sobre una base de crayola terracotta, y luego raspada con paciencia usando una cuchilla flexible de afeitar de dos filos. La textura resultante era muy bella, parecida a una litografía. Esa pancarta sirvió durante muchos años como división entre dos talleres de proyectos en el edificio central del MICONS, hasta que el tiempo se la tragó. Fue una alegoría: los bloques finalmente habían *puesto los pies en la tierra*.

La Rampa se reanima

La celebración del Congreso de la UIA detonó un enriquecimiento de la imagen urbana en La Rampa con nuevas aceras de granito lavado desde la calle J hasta Infanta, incluyendo las bocacalles desde 23 hasta 21 en el tramo entre L y el Malecón. Las aceras llevaban incrustadas ciento ochenta losas de granito artificial pulido y brillo de 50 por 75 centímetros (Salom 2012), con diseños especiales en colores por artistas cubanos de primera categoría como Wifredo Lam, Amelia Peláez, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Cundo Bermúdez, Raúl Martínez, Luis Martínez Pedro, Sandú Darié, Antonio Vidal, Salvador Corratgé, Antonio Quintana, Guido Llinás, Loló Soldevilla y Viredo Espinosa. Algunos, como Loló, hicieron dos piezas diferentes. Fue un excepcional museo al aire libre, por sobre el cual han caminado despreocupadamente tres generaciones de

Esquina de 23 y N, entrada del Pabellón Cuba. Foto: Cortesía del autor.



Escalera y asientos (izquierda, derecha y pág.45) en un Centro cultural en la antigua funeraria Caballero, en 23 y M. Fotos: Cortesía del autor.





Gran mural Cuba colectiva en el Salón de Mayo en La Habana, 1967. Foto: Cortesía del autor



cubanos y visitantes, como sucede con las lápidas funerarias en los pisos de las antiguas iglesias. Las aceras están ahora deterioradas por cortes y parches mal hechos, y la rugosidad del granito lavado se ha ido puliendo con el uso, perdiendo su condición antirresbalante.

En 2003, por el aniversario 40 del Congreso de la UIA y de las aceras, se intentó restaurarlas y colocar quince proyectos nuevos de losas de terrazo por artistas plásticos contemporáneos, que habían sido seleccionadas en un concurso convocado por la UNEAC y el CNAP. Sólo pudo realizarse una, la de José Miguel Fernández, ubicada en 23 y J, frente a la escultura del Quijote. Entre los otros artistas seleccionados estaban Vicente Bonachea, Eduardo Rubén, Flora Fong, Arturo Montoto, Alicia Leal, Ernesto García Peña, Santos Zerpa, y Pedro de Oraá. (Proyecto Cultural Mosaicos, 2003)

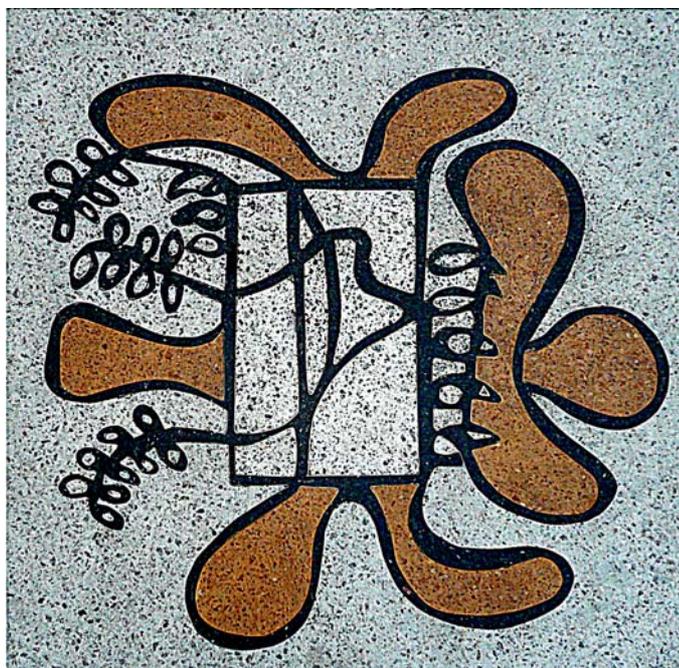
Las acciones de reanimación y paisajismo urbano en La Rampa por el VII Congreso de la UIA sirvieron de antecedente a dos programas de rescate de importantes arterias comerciales de Centro Habana, que ya desde entonces venían a menos, las calzadas de Monte y de Belascoaín. Esos programas se llamaron Monte Lindo y Bonito, y Belascoaín Lindo y Bonito, comprimidos de forma más potable en *Montelinbo* y *Belinbo* (Coyula 2003).

El Salón de Mayo en La Habana

En julio de 1967 se realizó en La Habana la edición 23 del Salón de Mayo, con centro en el Pabellón Cuba de La Rampa. Esa fue la primera vez en que esa cita anual del Museo de Arte Moderno de Francia, un clásico para las artes visuales contemporáneas de vanguardia, se celebraba en América. La intervención personal de Wifredo Lam y Carlos Franqui resultaron decisivas para que se produjera este evento en Cuba, donde coincidieron algo más de cien artistas, escritores, críticos, curadores y promotores de arte extranjeros, en su mayoría franceses o residentes en Francia; pero también cubanos. En realidad, ya por esa fecha el Salón había comenzado a declinar (Llanes 2012), afectado por la importancia creciente de la Documenta de Kassel.

Fue una ocasión muy especial para los artistas plásticos, críticos e historiadores de Arte cubanos; y también para los estudiantes. El Salón les permitió actualizarse de primera mano con la obra y el pensamiento de grandes figuras internacionales, incluyendo a Pablo Picasso, quien no asistió pero envió cinco cuadros pintados en ese mis-

En octubre de 2003 se conmemoró el 40 aniversario del Congreso de la UIA y por ese motivo se convocó a un concurso para seleccionar quince nuevos diseños que serían emplazados en otras aceras de La Rampa. De los seleccionados, solo se ha ejecutado uno en la esquina de 23 y J y se titula *Guitarra* de José Miguel Pérez Hernández (arriba). En el medio y abajo, mosaicos de Mariano Rodríguez y Amelia Peláez. Fotos: Luis Bruzón.



mo año, y varios grabados. Las influencias decantadas del surrealismo y el expresionismo, superada ya la confrontación simplificada entre abstracción y figuración, cruzaban el Atlántico junto con el paisajismo abstracto, la neofiguración, el neosurrealismo, la abstracción lírica, el *pop-art*, el *op-art* y el cinetismo. Y, desgajándose ya de la pintura *pintada*, llegaba el objetivismo.

Se pudo ver a esos creadores en acción, pintando y escribiendo junto a los maestros cubanos y algunos estudiantes de Arte en los cien espacios en espiral reservados dentro del gran mural «Cuba Colectiva», a la entrada del Pabellón Cuba, del que hablamos más adelante. Aquel fue un maratón con música, baile y ron que duró todo un día con su noche, hasta la madrugada. El Salón llegó a un público muy extenso y variado, debido a la inteligente selección del céntrico y todavía flamante Pabellón Cuba como sede de las acciones. El mural quedó expuesto por un tiempo en la Casa de las Américas, y se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La relación de nombres de los participantes en el Salón era un *¿Quién es quién?* de la plástica y la crítica de arte contemporánea en Europa, medio siglo atrás. La relación agrupaba a jóvenes talentos junto con maestros consagrados como Joan Miró, Antoni Tàpies, Jean Arp, Alexander Calder, Max Ernst, René Magritte, o Man Ray. Los expositores cubanos fueron Wifredo Lam, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Agustín Cárdenas, Amelia Peláez, Antonia Eiriz, Luis Martínez Pedro, Tomás Oliva, Raúl Martínez, Salvador Corratgé, Pedro de Oraá, Samuel Feijóo y Sergio Martínez. Un esplendoroso Vasarely robaba la atención del público con su movimiento virtual y cromatismos de borde inducidos (Plegable 1967).

Además de música en vivo, la exposición incluyó unas vacas vivas, al parecer una idea de Franqui que seguramente deleitó a los surrealistas. Varias décadas más tarde Damien Hirst conmocionaría a sensibilidades delicadas con su vaca semipodrida dentro de una urna transparente, y reabría la eterna reacción ante tanto gato sospechoso de pasar por liebre, protegido por el manto encubridor del arte pobre, el arte conceptual, la *performance* o la instalación.

Contexto nacional del Salón

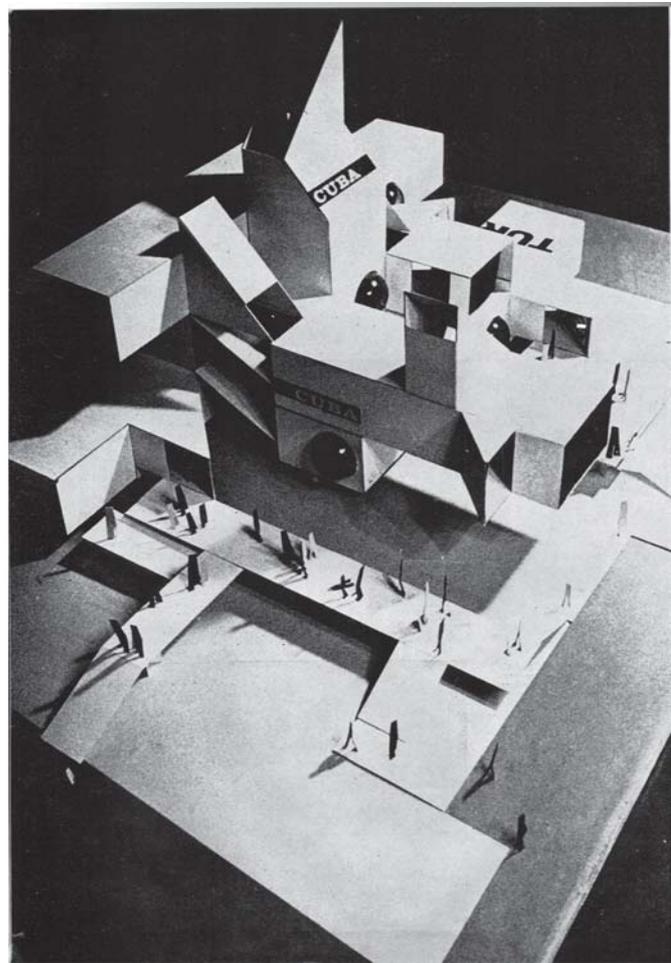
Aquellas vacas no eran una simple extravagancia. Cuba apostaba en ese momento por la manipulación genética para producir leche en grandes cantidades, con los famosos cruces F1 y F2 de Holstein y Cebú, y la legendaria *Ubre Blanca*, quizás la única vaca inmortalizada en una estatua. Era un curioso rezago antimaterialista y en definitiva racista, que buscaba la ansiada productividad en la superioridad racial y no en la prosaica comida de los animales y la aburrida gestión del proceso por los vaqueros.

En ese mismo año 1967 Gabriel García Márquez dio a la luz ese monumento de la literatura latinoamericana del siglo XX, *Cien Años de Soledad*; Alejo Carpentier rebautizó a La Habana en su ensayo antológico, *La Ciudad de las Columnas*, Guillermo Cabrera Infante publicó *Tres Tristes Tigres*, que cerraría el tema de la vida nocturna en La Rampa para todos, incluso para él mismo; y Roberto Segre dio a conocer en la revista *Unión* un texto de dos años después desarrollaría en su clásico *Diez Años de Arquitectura en Cuba Revolucionaria*. El Colegio de Arquitectos fue sustituido por un impersonal Centro Técnico Superior para la Construcción, otro indicio más del triunfo de la construcción sobre la secuestrada Arquitectura; y tres desarraigados jóvenes cantautores cubanos casi desconocidos –Silvio Rodríguez,

Pablo Milanés y Noel Nicola– aparecieron juntos por primera vez en la Casa de las Américas. Había nacido el movimiento de la Nueva Trova.

En 1967 lo trágico y lo hedonista aparecían entremezclados. En ese año la guerrilla del Che fue exterminada en Bolivia, pero también se realizó el Festival de la Canción Popular en Varadero, con la belleza rotunda de la cantante búlgara Yordanka Jristova, más latina que balcánica; y con la imaginativa escenografía del arquitecto veneciano-cubano Roberto Gottardi, uno de los tres autores de las Escuelas de Arte de Cubanacán. En la Casa de las Américas se celebró el festival de la Canción Protesta, ilustrado con ese cartel eterno de Alfredo Rostgaard, la rosa y la gota de sangre colgando de una espina... ¿la belleza duele? Otros dos excelentes arquitectos italianos residentes en Cuba, Vittorio Garatti y Sergio Baroni, hicieron el Pabellón de

Pabellón de Cuba en la EXPO 67 de Montreal, obra de los arquitectos italianos Vittorio Garatti y Sergio Baroni.



Cuba en la EXPO 67 de Montreal, una obra maestra pero efímera y lamentablemente lejana que influyó poco en la arquitectura de la Isla.

A principios de ese mismo año 1967 Joaquín Rallo, Roberto Gottardi y Mario Coyula convirtieron la antigua Funeraria Caballero en Centro Cultural. Fue una experiencia motivadora pero al final frustrante. Allí se crearon locales para oír música, una galería para exposiciones de pintura, un jardín para esculturas, una salita de teatro experimental, y una cafetería en la esquina que siempre estaba llena a pesar de que solo podía ofrecer algo más que té. La iluminación fue muy bien estudiada, y todo el mobiliario interior minimalista fue especialmente diseñado.

Se hizo un estudio de colores muy cuidadoso para interiores y exteriores, utilizando una paleta muy violenta y poco convencional de magenta, turquesa, índigo, violeta y verde manzana, con inusuales tintes saturados que los estudiantes de entonces llamaban *afocantes*, y que algunos encontraron influida por la estética visual de *Los Paraguas de Cherburgo*. Allí se aplicaron principios de la Teoría del Color usados en la asignatura Plástica del primer año de Arquitectura, creada por Rallo. La instalación tuvo un éxito de público inmediato, especialmente entre los jóvenes; incluyendo a los tímidos *hippies* cubanos que oían escondidos a los Beatles, usaban pantalones amorosamente estrechados por madres o abuelas, llevaban collares y pulseras de semillas, y se dejaban crecer el pelo y la barba.

Irónicamente, esta moda fue frontalmente rechazada por las autoridades como decadente y extranjerizante, y sus seguidores recibieron el calificativo de *penetrados culturales*, algo menos que agentes del imperialismo; sin comprender que aquello se había originado entre los rebeldes que lucharon en las montañas contra la dictadura batistiana en la segunda mitad de los años cincuenta. Fue un error de *marketing*, una oportunidad de promoción internacional que el empresario más obtuso no hubiera desaprovechado. Treintitrés años después llegaría el desagravio con una hermosa escultura en bronce de John Lennon hecha por José Villa, tranquilamente sentado en un parque del Vedado mientras disfruta su *reinstatement*...

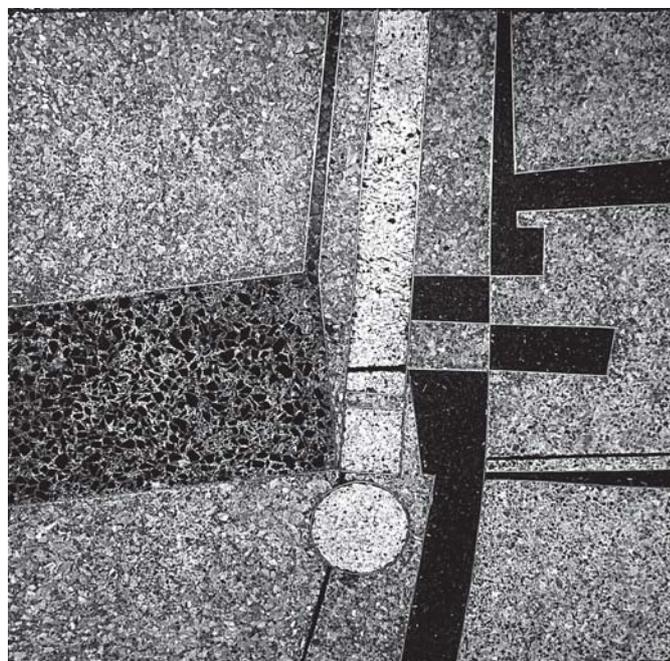
La reacción oficial ante ese público indeseado que se agolpaba en la ex-funeraria fue brutal: cerrar el centro. Era una variante muy en serio del clásico chiste del marido cornudo que llega temprano a su casa sorprende a la esposa en el sofá con su amante. Furioso, tira por la ventana... el sofá. Pocos meses después de inaugurado, el centro cultural fue cerrado y el local se entregó al vecino Instituto Cubano de Radio y Televisión, ICRT, quien puso allí su departamento de dibujos animados. Esa función, sin participación del público ni proyección hacia la calle, podría haberse situado en cualquier otro lugar menos céntrico.

Iba quedando atrás la época de las proyecciones de filmes en los muros laterales de grandes edificios en La Rampa, o del tablero gigante que el año anterior cubrió durante el Mundial de Ajedrez la fachada completa del Hotel Habana Libre. Por cierto, ese buen ejemplo de arquitectura del Movimiento Moderno, proyectado por el arquitecto estadounidense Welton Beckett y terminado en 1958, tenía un hermoso atrio techado que después sería modificado innecesariamente y para peor. El atrio funcionaba como una gran sala pública de encuentros espontáneos, y en los limpiísimos servicios sanitarios encontraron alivio muchos *ramperos* apurados (Coyula, 2003).

Un año antes del Salón de Mayo, en 1966, se había presentado en el mismo Pabellón Cuba una gran exposición, la «Muestra de la Cultura Cubana», que resultó antológica por la creatividad de su contenido y belleza visual. En ese año se implantaron las gratuidades en Cuba: un trabajador podía recibir gratis ropa, zapatos y otros bienes de uso personal, pero prácticamente no tenía forma de comprarlos. Los sobres con el sueldo mensual se acumulaban sin abrir, olvidados en una gaveta; y se empezó a hablar seriamente de eliminar el dinero. Interesado en el asunto, se dice que Jean-Luc Goddard viajó a Cuba expresamente para conocerlo. Regresó muy pronto tras comprobar que la realidad no marchaba a la par con el *wishful thinking*. Y burlando prohibiciones, desde el Reino Unido llegaría una canción de los Beatles que se iba a convertir en un himno mundial, *Yesterday*. El rock parecía lo máxi-

mo en música ruidosa y las caderas dislocadas de Elvis ya no asustaban a las señoras pacatas. Nadie podía preesagiar al reguetón.

Un año después del Salón, en 1968, estallaron las revueltas estudiantiles en París y otras ciudades del mundo, con sus cautivantes lemas anarquistas, *Prohibido prohibir*; y el todavía más convincente *Amaos los unos sobre los otros*. Rudi el Rojo adquirió más fama que una estrella de fútbol. Los tanques soviéticos aplastaron la Primavera de Praga, y en Cuba el gobierno racionalizó la invasión como un mal necesario, apoyándola. Eso apartó de la causa cubana a intelectuales extranjeros progresistas, pero aplacó la desconfianza de los dirigentes soviéticos hacia una revolución joven e iconoclasta, considerada impredecible. Poco después, Cuba entraba al CAME y obtenía beneficios comerciales que le permitirían sobrevivir. Mirando atrás, los veintinueve años que duró esa situación privilegiada hasta la desaparición de la URSS pueden considerarse como el verdadero *período*



Mosaico de Antonio Vidal.

Foto: Luis Bruzón.

especial; y los otros veintiuno que llevan ese nombre ahora nada tienen de especial, son simplemente la dura realidad.

En 1968 comenzaría la Ofensiva Revolucionaria y el Estado absorbió todos los comercios y servicios privados, hasta los más elementales, como la venta de guarapo de caña y granizado. También empezó la gran operación del Cordón de La Habana, reagrupando a pequeños campesinos en poblados nuevos –nunca en los existentes, ni siquiera muy cercanos, contaminados por la maldad del Hombre Viejo. Se unificaron esas tierras en un ambicioso programa apoyado con gigantescas movilizaciones de trabajadores voluntarios desde la capital para la siembra masiva de café caturra, frijol gandul y mango, junto a la construcción de treinta y un embalses para su regadío. De todo eso quedan los embalses.

El aparato de gobierno abandonó las ciudades. Cada día temprano, oficinistas disfrazados de campesinos con ropa de trabajo caqui gris, botas de miliciano y sombreros de yarey salían de 23 y M en La Rampa para trabajar en los surcos. La agricultura se dirigía desde el capó de un yip o desde los Puestos de Mando en el campo –Nazareno, Menocal, El

Yarey... 1968 fue también el año en que Tomás Gutiérrez Alea hizo *Memorias del Subdesarrollo*, sin dudas el mejor filme cubano de todos los tiempos, basado en la novela homónima de Edmundo Desnoes.

El poeta Heberto Padilla era detenido en La Habana por un libro considerado contrarrevolucionario, y se hacía una lastimosa y poco convincente autocrítica pública. Eso motivó otro alejamiento de artistas e intelectuales extranjeros que hasta ese momento apoyaban al proceso revolucionario en Cuba, incluyendo algunos de los que participaron en el Salón de Mayo en La Habana. En ese año también se formuló el concepto de la continuidad histórica del movimiento independentista cubano, con la celebración de los Cien Años de Lucha; y dos asesinatos estremecieron a los Estados Unidos: el de Martin Luther King en abril, y el de un segundo Kennedy, Robert F., en julio.

¿Qué dejó el Salón?

Varias de las obras expuestas en el Salón fueron donadas después a Cuba por sus autores. Ese fue el caso del gran móvil de Alexander Calder, que desde entonces se ha mantenido en un vestíbulo de la Facultad de Arquitectura de la CUJAE, fuera de alcance para el gran público. Sin recibir la conservación adecuada, con el tiempo dejó de moverse y se cumpliría así el sarcástico comentario de Salvador Dalí, cuando al solicitarle que opinara sobre Calder, dicen que dijo: «pienso que lo menos que se le puede pedir a una escultura es que se esté quieta...» Peor suerte corrió una instalación del escultor Cesare –Cesare Baldaccini– con bloques de chatarra metálica prensada y pintada: un ejemplo de *trash art* que terminó su vida como anclaje de cadenas para controlar la entrada al parqueo de autos del ICRT en M y 23, donde estuvo la malograda Casa de Cultura. Sin dudas, la pieza más atractiva y emblemática del Salón fue el gran mural «Cuba Colectiva» que se colocó al frente del Pabellón: un enorme rectángulo de 10 por 18 metros (Llanes, op cit) con una espiral que se abría desde el centro, dividido en cien sectores más o menos radiales y de bordes irregulares. Los sectores fueron asignados a creadores extranjeros y cubanos. Fue un ejemplo muy interesante de unidad en la variedad, siguiendo el principio de la sobrecama de retazos o de la *pizza mixta*... Wifredo Lam recibió el primer sector, en el centro de la composición. A medida que la espiral se desenrollaba, los sectores se multiplicaron.

Hubo un buen número de pintores y escritores cubanos que participaron en el mural. Además de Lam estaban Mariano Rodríguez, Amelia Peláez, René Portocarrero, Sandú Darié, Fayad Jamís, Antonio Vidal, Antonia Eiriz, Raúl Martínez, Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, Domingo Ravenet, Agustín Cárdenas, Salvador Corratgé, Loló Soldevilla, Raúl Milián, Carmelo González, Lesbia Vent-Dumoís, Félix Beltrán, Santiago *Chago* Armada, y otros. Los espacios reservados para Fidel Castro y el caricaturista cubano Juan David quedaron sin usar (Íbid). Por su pequeño tamaño, los sectores dejaban poco margen para creaciones individuales; y a veces se limitaban a una mancha, un gesto o una combinación comprimida de color y texto. Todo eso reforzaba el sentido del mural como acción plástica colectiva, cuyo valor está en el concepto; y donde las partes nada significan fuera del conjunto.

Es curioso que, a pesar del gran impacto del Salón de Mayo en la vida nacional y la imagen de la capital, no se lo menciona entre las exposiciones recogidas en la exhaustiva *Memoria. Artes Visuales Cubanas del Siglo XX*, quizás por considerarlo no cubano. De acuerdo con Lillian Llanes, también tuvo poca

cobertura en Europa. Para conmemorar el Salón de La Habana se hizo en Cuba un sello de correos de cincuenta centavos que mostraba el mural; y una hermosísima serie con obras individuales, ávidamente perseguida por los filatelistas, que no pudo exhibirse en la Albania maoísta de Enver Hoxha por contener obras de un arte occidental degenerado...

La Rampa

Como dijo alguien digno de ser recordado, «La Rampa no es un lugar, sino un estado de ánimo». La fuerte pendiente de la calle en busca del mar tiene la culpa, según otro filósofo desconocido más apegado a la vil materia, de un perturbador rebote final en el balanceo de las caderas femeninas al bajar frenando la fuerte pendiente. El desarrollo de La Rampa se realizó en poco más de una década. Surgió a partir del impulso que le dio a ese tramo final de la Calle 23 la construcción entre 1945 y 1947 del edificio Radiocentro con su cine-teatro Warner, actual Yara (Miguel Gastón, Emilio del Junco y Martín Domínguez). Este fue el primer edificio público hecho en Cuba siguiendo los códigos arquitectónicos del Movimiento Moderno. En realidad, La Rampa tiene una concentración tal de arquitectura de ese estilo que debería ser declarada como Zona Protegida del Movimiento Moderno, como propuso Leland Cott en el taller que hizo allí en 2002 con sus alumnos de la Graduate School of Design de Harvard (Cott, 2003).

En los años cincuenta La Rampa ya era el centro de ciudad más moderno y animado de La Habana, con su amplio catálogo de hoteles, restaurantes, bares, clubs nocturnos, cabarets, cafeterías, cines, teatros, tiendas –que incluían el primer *shopping center* a lo largo de una calle peatonal interna, en 23 entre P y Malecón, que inicialmente comunicaba con los jardines del Hotel Nacional– *boutiques*, agencias de viajes, exhibición y venta de autos, bancos, galerías de arte, oficinas... y edificios de apartamentos; con la Universidad de La Habana y las casas de huéspedes para estudiantes a tres cuadras, aportando carne fresca (Coyula, 2003). Era una demostración práctica de cómo la superposición de funciones diversas sobre un área compacta asegura la animación casi constante.

Esa fue La Rampa que marcó como un hierro candente a Guillermo Cabrera Infante, la semilla adonde regresó al final de su vida, ya sin tiempo para completar la revisión de su último libro, *La ninfa inconstante*. Pero quizás el mejor momento de La Rampa fueron los primeros años sesenta, aquella ciudad rutilante que golosamente mostraban Mijail Kalotósov y Serguéi Urusievski en la tan criticada en su momento y finalmente reivindicada película *Soy Cuba* de 1964. El espíritu tan especial de los años sesenta se condensó en La Rampa con su encanto ambiguo, teñido por el presentimiento de que aquello no podía durar.

L y 23 se convirtió en una versión tropical, en tono menor, descomercializada y humanizada de Times Square (Íbid) «...sin las vallas anunciadoras; del Sunset Strip de Los Ángeles en los sesenta, sin el tránsito; y de Las Vegas sin el juego, todo en uno» (Cott, 2003). Ello se armó sobre el inconfundible espinazo de la calle, cuya marcada inclinación aumentaba su poder como aglutinante espacial. La Rampa era frontera pero también pivote y transición entre Centro Habana y El Vedado, con el vacío cambiante del mar –tranquilo o furioso, día o noche– como remate.

De aquella Rampa dijeron Isabel Rigol y Ángela Rojas:

En La Rampa se podía pasear, comer en un buen restaurante chino, polinesio, francés o criollo, merendar en una cafetería al estilo de New York. Los noctámbulos podían darse tragos y bailar en los sótanos hábilmente adaptados a cabarets, oír el mejor *feeling*, com-

prar objetos exóticos en la tienda Indochina ubicada en la planta baja del Retiro Médico, adquirir finas porcelanas o cristales daneses en la Casa Dinamarca, comprar libros de moda. Se podía también oír a los excelentes conjuntos musicales españoles que pasaban por Cuba como los Chavales, los Xeys y los Bocheros o a los cantantes italianos como Ernesto Bonino y Tina de Mola que actuaban en Radiocentro. Se podía, en cualquier momento, caminar «Rampa arriba y Rampa abajo». (Rigol y Rojas, 2003)

Coppelia (Mario Girona, 1966) fue la última edificación nueva en La Rampa. Un año antes, en 1965, la arquitecta Ana Vega había hecho en la misma acera del cine La Rampa la remodelación de una antigua agencia de venta de autos para el Taller-Escuela Experimental del Diseño. Una interesante escultura en acero inoxidable de Iván Espín que estaba situada al frente desapareció hace tiempo, secuestrada, robada o descartada por un admirador compulsivo, un funcionario insensible o un artesano en busca de materia prima, ¿quién sabe? Es igual.

El Pabellón Cuba

El edificio que ha quedado asociado indisolublemente al Salón de Mayo en La Habana, y a muchas de las otras grandes exposiciones en la capital, fue el Pabellón Cuba, del arquitecto Juan Campos y el diseñador y estudiante de Arquitectura Enrique Fuentes, con paisajismo del ingeniero Lorenzo Medrano. El Pabellón había sido inaugurado en La Rampa para el VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), en septiembre-octubre de 1963. La edificación tiene una escala muy urbana y un carácter muy abierto, con articulaciones espaciales muy fluidas que cambian de dirección y de planos del piso, unificadas bajo el enorme techo casetonado de hormigón. Su base conceptual y sus proporciones son perfectas para el sitio e invita a entrar mientras realza la fuerte pendiente de la calle. Sus columnas cruciformes, muy altas y esbeltas, pinchan un techo que parece tener vida independiente. La altura de esas columnas pudiera parecer excesiva en los planos, pero en la realidad es exactamente lo que se necesita; como pasó con los *pilotis* del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, cuando Niemeyer le enmendó la plana a Le Corbusier al elevar sustancialmente la altura inicial propuesta por el maestro. Cuánto hay de Campos y cuánto de Fuentes en el proyecto del Pabellón es algo que a estas alturas resulta difícil precisar.

Ese potente techo se desmaterializaba, sobre todo de noche, cuando aparecía encendido como un solo gran plano continuo de luz flotando muy por encima de las cabezas de los visitantes. Ya no es más así. Era evidente la influencia de Ludwig Mies van der Rohe, especialmente del edificio que el maestro alemán-estadounidense proyectó en 1958 para la ronera Bacardí, no construido. Posteriormente el Pabellón se ha usado como subse de la Feria del Libro, para mostrar y vender producciones de artesanos artistas, y para exposiciones de arte.

En realidad, competir visualmente con la arquitectura del Pabellón Cuba y llenarlo con exponentes que no lo desmerezcan es una tarea difícil y costosa, y requiere además curadores, guionistas y diseñadores talentosos. Eso pudo lograrse en varias exposiciones antológicas de los años sesenta. En esas muestras que animaron la década se reunieron creadores destacados como Enrique Fuentes, Frémez, Antonio Fernández Reboiro, Félix Beltrán, Alfredo Rostgaard, Héctor Villaverde, René Azcuy, Rebeca Chávez, Raúl Martínez, Severino Rodríguez, Juan Blanco, Korda,

Mayito y Luc Chessex, entre otros. Dos de ellos, Fernando Pérez O'Reilly, Raúl Oliva, fueron decisivos en todas, dejando una huella personal y elevando la barra de expectativas de calidad para los que vinieron después. Algunos no pudieron pasarla.

Durante la exposición del Salón de Mayo se hicieron desfiles de modas experimentales con un nivel muy alto. Una modelo cubana descollaba limpiamente por su profesionalidad cosmopolita y una cruel belleza apoyada en una mirada verde que traspasa. ¿O será que esa imagen, ya algo borrosa pero todavía en la memoria, no viene del Salón, sino de alguna otra gran exposición en el mismo Pabellón, antes o después? Espacio y Tiempo se confunden en la Arquitectura, como lo soñó Sigfried Giedion, con el sexo siempre latente en el subconsciente, como pontificio Zygmunt Freud. Todo para terminar víctima de un tercer germano, el implacable Doctor Alzheimer...

Es ahora de madrugada y la Diosa Distante se desliza por un pasillo desierto y oscuro del Pabellón, felina ella, cruzándose con un pobre mortal a quien paraliza diciendo, mirada al frente y sin cambiar el paso, «...tengo una botella de cognac en casa y no sé con quien tomármela...».

Miras atrás, al lado, ¿será conmigo? Pero ya es tarde, pasó el momento. Un recuerdo de Lo Que Pudo Ser y No Fue, como los currículos de muchos de nosotros, escombros de promesas incumplidas que es preferible no desenterrar.

El cuidado paisajismo original del Pabellón ha sufrido mucho, y una brocha atrevida y retozona ha pintado superficies que fueron concebidas para quedar a vista y así mostrar la calidad táctil del material y la buena ejecución que todavía existía cuando fue construido. El edificio todo es un ejercicio bien hecho dentro de los códigos formales del Brutalismo de moda por aquellos tiempos, en este caso también tocado por el atemporal Minimalismo. Esa obsesión por pintar lo que no se debe recordar el *horror al vacío* de los primitivos, que condiciona genéticamente a sus descendientes contemporáneos, esos neo-Neanderthales cuya engañosa apariencia de *Homo Sapiens* parece negar el determinismo fisionómico de Lombroso...

¿Qué deja aquella Rampa?

Junto a los recuerdos astillados por el tiempo de aquel Congreso, del impresionante Salón de Mayo en La Habana, y de las otras megaexposiciones que se hicieron en el Pabellón Cuba en los años sesenta, aquellos mosaicos empujados en aceras ahora maltrechas son testigos yacentes, milagrosamente conservados, de una época en que todo parecía posible, y en que una buena idea para mejorar la imagen urbana tenía muchas posibilidades de ser llevada a cabo. Una posible muerte temprana –con la que Batista, Girón, Octubre, y después Angola y Etiopía, nos enseñaron a convivir–, parecía entonces más probable que esa vejez que esperaba emboscada, paciente, taimada. Un espejo amigo devolvía entonces cada mañana una cara fresca, el SIDA aún no había convertido en peligroso el jugueteo sexual, y la capacidad de agradar, conmovir y hacer reflexionar se esperaba como algo natural en cualquier acción plástica que aspirase a ser una obra de arte. Todavía no había llegado el momento de tener que preguntarse frente a una edificación, una *performance* o una instalación: Bueno..., ¿y qué?

La Rampa ha sufrido por el paso del tiempo, el uso inapropiado, la falta acumulada de inversiones en su conservación, y la pérdida de funciones y animación; pero sigue siendo muy atractiva, con su carácter distintivo, imagen fuerte, diversa y estimulante; y un potencial muy alto de

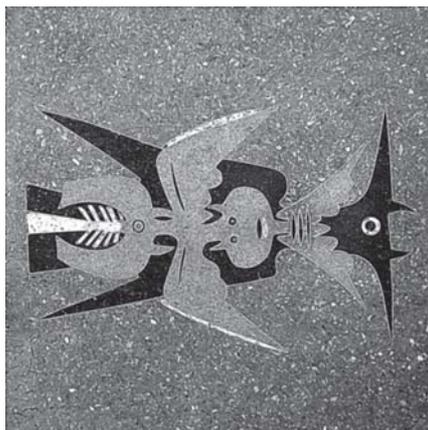
renovación en sus muchos espacios vacíos o subutilizados, que suman hectáreas. Intentar un regreso nostálgico en busca de la juventud perdida sería un ejercicio patético destinado a fallar, como esa cirugía plástica que convierte rostros un día humanos en inexpressivas caretas estiradas. La búsqueda del tiempo perdido produjo una gran obra literaria de todos los tiempos, pero llevada a la ciudad puede conducir a una escenografía hueca que no tardaría en quedar desvirtuada. Por otra parte, mirar atrás puede ser muy peligroso, aunque en definitiva le haya dado a Lot la posibilidad de buscarse una esposa nueva menos curiosa. Las acciones que demanda La Rampa deberán sustentarse en la búsqueda de un espíritu creativo y transgresor parecido al que le dio forma hace más de medio siglo. Los recursos que demanda la conservación, renovación y re-desarrollo de La Rampa actual y futura deben salir de ella misma a través del potenciamiento del suelo, tan bien situado y capaz de asimilar casi cualquier nueva inserción; de la apertura a inversiones múltiples, extranjeras y cubanas, que sean beneficiosas para el territorio, no solo para el país; y del empoderamiento de la población con actividades mucho más productivas que la venta de pastelitos de guayaba... Esto pide sobrepasar una economía de subsistencia que hasta ahora no crece; encerrada en un círculo vicioso donde el mismo peso o CUC circula de mano en mano sin producir nueva riqueza.

De La Habana de la Flota a reflotar La Habana

En 1603 Cristóbal de Roda definió el recinto amurallado y propuso lo que Mario González Sedeño consideró el primer plan director de La Habana. Por esa época la ciudad solo tenía unos cuatro mil habitantes, y en los barcos de La Flota surta en el puerto había a veces más de diez mil marinos y soldados. La ciudad oficial vivía de los situados que España enviaba desde México para pagar por las fortificaciones, anticipando el papel actual de las remesas; mientras que la población local vivía de ofrecer alojamiento, comidas, bebidas y diversiones, incluyendo juego y prostitución, a la población literalmente flotante en el puerto, no muy diferente al actual impacto del turismo.

Hubo que esperar cuatro siglos hasta llegar a tener una ciudad que rivalizaba con Buenos Aires como la más importante de América Latina, con las plazas de La Habana Vieja, las casas-quintas de El Cerro, el Paseo del Prado, el Capitolio y los palacios del Centro Gallego y el Asturiano; una galería comercial como la Manzana de Gómez, al estilo de las de Víctor Manuel en Milán, Lafayette en París, GUM en Moscú o Pacífico en Buenos Aires; el icónico Malecón, elegantes tiendas por departamentos como El Encanto y Fin de Siglo, joyerías refinadas como La Casa Quintana o Le Trianon, sastrerías como J. Mieres, Oscar, El Sol, Brummel o J. Vallés, y los kilómetros de frentes de tiendas una al lado de la otra a lo largo de las calzadas de Centro Habana.

El inventario incluía a El Vedado, con su genial trazado urbano y hermosos palacetes eclécticos de las Vacas Gordas; el campus de la Universidad de La Habana como una acrópolis en el medio de la ciudad; La Rampa, las mansiones de Miramar, el Country y el Biltmore; la Quinta Avenida, o los clubes privados de la Playa de Marianao... Esa era la cara rutilante de la metrópolis antillana, apoyada en una muy extensa clase media baja marcada por el decoro pequeñoburgués; mientras la pobreza quedaba aparte en los asentamientos espontáneos de la periferia, o escondida tras una fachada clasicista en los tugurios de la ciudad central...



Mosaico de Wifredo Lam, que reproduce su pieza *Emblema*, de 1951.

No parece tentador tener que esperar otros cuatrocientos años.

La Habana, julio 28, 2013

BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Fidel: «Discurso en la Clausura del VII Congreso de la UIA», *Arquitectura Cuba* N° 331, Colegio Nacional de Arquitectos, pp 42-54, La Habana, 1964.
- Cott, Leland: «Havana at mid-century, the Modernist monuments of La Rampa», en *La Rampa. Envisioning a 20th Century Modern Preservation District. El Taller de Cuba 2002*, Harvard Graduate School of Design, Cambridge, MA.
- Coyula, Mario: «¿Para qué sirve un Monumento?», en *Artecubano #1/2007*, Consejo Nacional de Artes Plásticas, La Habana, noviembre 2007, ISSN 1024-8439, pp 24-29.
- : «La Ciudad Rampante. Cuando Éramos Jóvenes y Hermosos», en *Revolución y Cultura* # 4 / 2003, pp 14-27, La Habana, 2003, ISSN 0864-1315. También en *Archivos de Arquitectura de las Antillas (AAA)* # 20, enero 2005, Santo Domingo, ISSN 1028-3072, pp 150-160.
- : «Centro de Investigaciones Científicas», en *Arquitectura Cuba* 336, Colegio Nacional de Arquitectos, La Habana, 1966, p 17.(Coyula, Rallo, Gottardi, 1967)
- Llanes, Lillian: *Salón de Mayo. De París a La Habana, julio de 1967*, La Habana: Ediciones Artecubano, 2012, ISBN 978-959-7178-50-7.
- Navarro, Desiderio: «De Taillandier a Fonticiella. Volviendo al arte de Mayo 67-68 cuando vuelve el Salón de Mayo», en *La Gaceta de Cuba*, N° 6 /07, UNEAC, La Habana, 2007, ISSN 0864-1706, pp 46-48.
- Pérez Beato, Augusto: «Monumento Playa Girón», en *Arquitectura Cuba* N° 331, Colegio Nacional de Arquitectos, La Habana, ene-mar 1964, pp 55-64.
- Rigol, Isabel: «Sobre lo Nuevo y lo Viejo», en Isabel Rigol y Ángela Rojas, *Conservación Patrimonial. Teoría y Crítica*, La Habana: Editorial Universidad de La Habana, 2012, pp 163-169.
- Rodríguez, Eduardo: «Exposiciones en el VII Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos!», en *Arquitectura Cuba* N° 331, Colegio Nacional de Arquitectos, La Habana, ene-mar 1964, pp 28-41.
- s/a: *Proyecto Cultural Mosaicos*, 2003.
- Salom, José: «Mosaicos en La Rampa» en *Boletín do-co-mo-mo* N°8, La Habana, abril 2012.
- Varios: *Plegable del Salón de Mayo*, Pabellón Cuba. Talleres del periódico *Granma*, La Habana, 17 de julio, 1967.

Nota

¹ (Sic, ortografía original) *Graffiti* en un paredón de Centro Habana, a una cuadra del Parque Trillo, de pronto visible desde la calle al derrumbarse la edificación que lo ocultaba.

Ojalá que la recuperación económica que ahora se plantea en el país, donde las cooperativas y las pequeñas y medianas empresas privadas deberán tener un peso muy importante, no se limite al alquiler de habitaciones, abrir unos pocos más *paladares*, y aumentar la venta ambulante de maní, dulces y croquetas.

Disonancia afrocubana: John Cage y las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán *

Julio Ramos
Profesor de la Universidad Andina
Simón Bolívar en Quito, Ecuador
y profesor emérito de la Universidad
de California, Berkeley. Sus libros
más recientes son *Sujeto al límite*
(Caracas, 2011) y *Ensayos próximos*
(La Habana, 2012). Con Raydel
Araoz realizó el documental
«Retornar a La Habana con Guillén
Landrián».

Sobrecarga sonora. En esta foto, tomada el 17 de febrero de 1943, John Cage se prepara con los once músicos de su Conjunto de Percusión para presentar un concierto de *música nueva* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).¹ Las dos piezas que Amadeo Roldán escribió para percusión en 1930, las *Rítmicas V y VI*, cerraron aquel concierto con una descarga de clave, quijada de burro, güiro, maracas, bongó, marímbula y cencerro que puso de relieve la afinidad de Cage con el afrocubanismo así como los límites de su aproximación.² Pensaríamos que este concierto marcó el estreno de las dos piezas iconoclastas de Roldán aquella noche en el MOMA donde Cage estrenó también una rara pieza afrocubanista de José Ardévol, si no fuera porque parece que Cage ya había interpretado las *Rítmicas V y VI* con Lou Harrison en Mills College de Oakland, California, en 1940 (J.R. Hall, p. 35).³



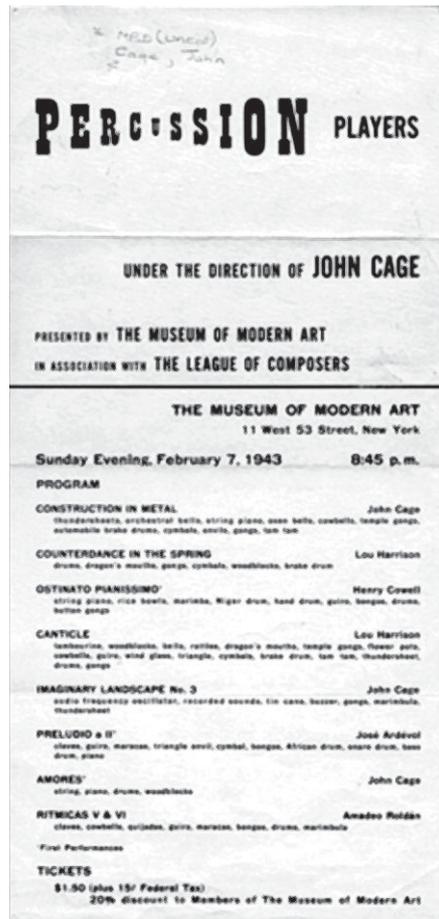
Puede que el evidente reconocimiento que implicaba la presentación de las *Rítmicas V y VI* al final del concierto hoy sorprenda a algunos porque no estamos acostumbrados ya a recordar a Cage en conversación con el afrocubanismo. Pero seguramente el programa del concierto de Cage, aunque polémico, no tuvo el mismo efecto en 1943, cuando Amadeo Roldán era reconocido en los circuitos de la música experimental como uno de los creadores del género de música sinfónica para percusión. De hecho, varias de sus obras fueron un punto de referencia para los experimentos y las *construcciones* rítmicas de Cage de los años cuarenta, así como habían inspirado anteriormente obras de Henry Cowell, B. Russell, L. Harrison o del mismo Varèse, quien presencié y comentó el estreno en París de la «Danza negra» de Roldán y quien mantuvo una correspondencia con Roldán desde aquel concierto de 1929.⁴ El concierto de Cage en el MOMA fue un punto de enlace o de intersección transcultural que incita a repensar la relación entre estética e

* Mi agradecimiento a Jesús Gómez Cairo, Director del Museo Nacional de la Música en Cuba (MNMC) y a su equipo por la generosa ayuda que me brindaron durante mi trabajo con el Fondo Amadeo Roldán en el archivo del Museo durante octubre y noviembre del 2012, y abril y junio del 2013. Quisiera agradecer especialmente a Roberto Núñez por sus atenciones en el Museo.

inscripción racial en las divergentes poéticas de la modernidad. Sin llegar nunca a anular las tensiones ni a soslayar sus desencuentros, estas poéticas divergentes interactúan en su rumbo por los caminos desiguales, accidentados, de la mundialización de la música cubana a partir de la década de 1920.⁵ Una de las contradicciones profundas del afrocubanismo –en tanto instancia de nacionalismo cultural y musical– radica en que sus inscripciones de la cultura «local» se encuentran ineluctablemente implicadas en las rutas y redes materiales de la «universalización» a la que Carpentier, Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla someten sus interpretaciones de las músicas locales cuando se ubican en esa compleja red de mediaciones entre centros y periferias que Ángel Rama identificó, en otro contexto, con los procesos de transculturación de las formas regionales o vernáculas en los proyectos modernizadores de las vanguardias históricas (Rama 1982, A.M. Ochoa 2006, F. Garramuño 2007). Me parece que el mismo Rama no insiste lo suficiente en las paradojas de ese sistema de mediaciones que se constata en el nacionalismo musical. En las prácticas transculturadoras la referencia a la cultura vernácula (a los ritmos populares, por ejemplo) no es solo una representación de un mundo subalterno que hasta el momento de su inscripción cultural permanecía fuera de los límites de la representación nacional; la referencia a las formas vernáculas también es un recurso que –si bien se inscribe como el registro de una «fuente» originaria– resulta inseparable de una pugna por el poder simbólico sobre la «verdad» cultural que recorre las representaciones y que se intensifica y se exaspera precisamente durante el tránsito y la circulación (incluso del mercado) que supone una nueva modalidad «universal» o mundial del mercado y de lo que Benjamin llamó la crisis del aura bajo el impacto de la reproductibilidad técnica.

El viaje de la música de Roldán a los Estados Unidos y particularmente el concierto del MOMA que analizaremos en este ensayo nos sitúan ante el campo de las paradojas del nacionalismo musical y de su recepción en los Estados Unidos por Cage y otros compositores y artistas de la vanguardia norteamericana entre los años 1930 y 1945.⁶ Nos interesa aquí precisar algo más: ese tránsito o desplazamiento desencadena un diálogo tenso en el que las posturas de la experimentación estética, más allá de Cuba, se topan con la inscripción racial del afrocubanismo. Al reconstruir aquí, dentro de lo posible, el concierto en que Cage audiciona a Roldán en Nueva York, nos interesa explorar los tensores de una relación entre estética y racialidad que sería posteriormente negada u ocluida tanto por la historia eurocéntrica de la modernidad cultural en los Estados Unidos⁷ como por las inflexiones testimoniales de los regímenes de la representación identitaria, incluso cuando estos regímenes de representación reconozcan algunos de sus antecedentes en los movimientos de vanguardia como el afrocubanismo, acaso sin procesar las tensiones que para el discurso representacional-identitario suponía el evidente compromiso afrocubanista con la experimentación y la mediación estética.⁸ El concierto de John Cage en el MOMA despliega algunas de estas paradojas y contradicciones a la vez que nos da una idea del tipo de intercambios desiguales que constituyen el *panamericanismo* de aquellos años.⁹

Sin embargo, no hay que ignorar las relaciones de poder que atraviesan los mapas de las apropiaciones «interculturales» en las relaciones entre Norte y Sur para reconocer en estos materiales ciertos aspectos que complican el significado de Cage para la historia de la música contempo-



En la página de la izquierda: Concierto de percusión dirigido por John Cage en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1943). Foto aparecida en la revista *LIFE* (15 de marzo 1943). Al lado de estas líneas, programa de dicho concierto en el MOMA (1943).

ranea. Porque la aproximación de Cage al afrocubanismo explicita una elaboración de materiales sonoros históricamente racializados que complica la identificación muy reducida de Cage como la figura emblemática de un «white-coded experimentalism», de una «experimentación blanca» al decir del compositor y musicólogo afroamericano George Lewis (2009).

La relevancia de las Rítmicas V y VI. ¿Cuál es la relevancia histórica de estas piezas y de su estructura musical?¹⁰ Inseparable de esta pregunta básica, surge otra más compleja que apenas podremos sugerir en este ensayo: ¿qué nos dice la escucha de esta obra sobre el papel fundamental de la música –en tanto forma de creación a la vez sensible e intelectual– en la historia de los tensores de un campo cultural? ¿Cómo se relaciona la música con los síntomas, traumas o conflictos históricos? Digamos, primeramente, que estas dos breves piezas de Roldán, compuestas para un conjunto sinfónico de once percussionistas, presionan los límites de lo que se entendía por música «cultura» o «erudita» en 1930. Su intensidad no pasó inadvertida en Cuba, donde la obra de Roldán había suscitado importantes debates sobre los auténticos contenidos de la música nacional y su relación con la experimentación desde el estreno de la *Obertura sobre temas cubanos* en 1926. Por otro lado, aunque fueron escritas en 1930, es muy significativo que las *Rítmicas V y VI* no se hayan estrenado en La Habana hasta el histórico concierto de Argeliérs León en la Biblioteca Nacional José Martí de 1960 (Z. Gómez 1977; L. Neira Betancourt 1997).

Durante aquellos años inaugurales, la Revolución estimuló, en varias de sus emergentes instituciones, la discusión sobre el cruce anticolonial entre modernidad alternativa y

racialidad que el afrocubanismo había comenzado a explorar ya en los años veinte y treinta. La coreografía de las *Rítmicas V* y *VI* del Conjunto Nacional de Danza Moderna dirigida por Ramiro Guerra Suárez en 1961 –así como su estreno de los ballets de tema afrocubano de Roldán y Carpentier, *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*– comprueban el carácter emblemático que gradualmente cobran las *Rítmicas* y la obra de Roldán (y de Caturla) en aquellas discusiones revolucionarias que conjugaban la experimentación artística con una reinterpretación anticolonial de la historia.¹¹

Por cierto, es muy probable que el propio Roldán contribuyera en vida al silenciamiento de las *Rítmicas V* y *VI*: rechazó varias ofertas de N. Slonimsky, el afamado director y miembro de la *Pan American Association of Composers*, quien quiso estrenar las piezas en NY en 1934, sin respuesta de Roldán, quien en cambio sí le cedió a Slonimsky varias de las *Rítmicas* anteriores (compuestas para piano, instrumentos de viento y percusión), postergando indefinidamente el envío de las *Rítmicas V* y *VI*, las piezas dedicadas exclusivamente a la percusión popular.¹² ¿Tendría que ver esto únicamente con las dificultades técnicas que implicaban las dos piezas escritas para instrumentos vernáculos como la quijada de burro, la marímbula o las maracas, para los cuales Roldán tuvo personalmente que elaborar un sistema bastante práctico de notación musical, según ha comprobado con lucidez L. Neira Betancourt? A esta pregunta habrá que volver luego, porque, de hecho, cuando Paul Price acompañado por el mismo John Cage graban las *Rítmicas V* y *VI* con la *Manhattan Percussion Ensemble* en 1961, su interpretación de la sobrecarga percusiva de Roldán delata una tendencia al ruido que es distintiva de la búsqueda de Cage y su legado;¹³ contrasta notablemente con la meticulosa interpretación del timbre agudo de la clave y de los otros instrumentos típicos que se escuchan con precisión en la versión grabada por la Orquesta Sinfónica Nacional de La Habana bajo la dirección de Manuel Duchesne Cuzán en 1970. Por otro lado, tampoco está de más recordar que mientras la interpretación clásica de Duchesne Cuzán sustituye la marímbula por el contrabajo (tomando una opción que la partitura de Roldán deja abierta), Price y Cage, en cambio, en su grabación de las piezas en 1961, se deciden por el instrumento de origen afrocubano distintivo de los conjuntos típicos del son.

No toda la obra de Amadeo Roldán –celebrado Director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, quien había sido entrenado en Francia y en Madrid como un virtuoso joven violinista– se ajusta a la imagen estereotipada de una iconoclasta pose vanguardista. Está claro que no intentamos subordinarlo aquí a lo que representa Cage en la historia musical de siglo XX, aunque sí nos interesa considerar cómo el punto de intersección de las *Rítmicas V* y *VI* con la experimentación de Cage contribuye a elucidar aspectos poco conocidos de ambos compositores. Me parece que al ser interpretada por Cage, la obra de Roldán cobra relieves inusitados, a la vez que nos permite repensar a Cage fuera del contexto de la vanguardia euroamericana al que habitualmente se suscribe.

Estas dos piezas de 1930 dislocan el horizonte de inteligibilidad de la música sinfónica nacional mediante las operaciones de una sobrecarga percusiva que, inspirada, en parte, por la contramétrica de ritmos de variado origen afrocubano, sacude los principios convencionales de la armonía y la proporción, anulando la prioridad melódica que dominaba en la tradición sinfónica de Occidente y de Cuba. Las *Rítmicas V* y *VI* potencian la dimensión icono-

Concierto de la
Asociación
Panamericana de
Compositores
donde se audiciona
a Roldán, Caturla y
Varèse. Fondo
Amadeo Roldán del
MNM.C.

Pan American Association of Composers, Inc.
Founded by EDGAR YARBE
TWO SUBSCRIPTION CONCERTS
Conducted by ALBERT STOESEL

NICOLAS SLONIMSKY with ALBERT STOESEL
MARTHA GRAHAM
JUDITH LITANTE CARLOS SALZEDO JOSE WISSOW LYDIA DE RIVERA

SUN. EVE. APRIL 15, 1934	TOWN HALL 113 West 43rd Street 8:30 P.M.	SUN. EVE. APRIL 22, 1934	ALVIN THEATRE 230 West 52nd Street 8:30 P.M.
-----------------------------	--	-----------------------------	--

RUGGLES — *Ides and Moutons*
for Chamber Orchestra

ROLDAN — *Three Sea Melons*
Three Sea Melons
for Soprano, Bass and Percussion
Lydia de Rivera

SALZEDO — *Concerto*
for Harp and Seven Wind Instruments
Carlos Salzedo

IVES — *New River*
for Instrumental Ensemble and Chorus
(Soprano and Basses)

YARBE — *Initiation*
for Thirteen Percussion Players
for Organ, Trompae, Truambone, Percussion,
Bass and Soprano

WEISS — *Andante*
for Chamber Orchestra

HAIPHONG — *Concerto for Piano and Wind Orchest*
Jouit White

MARTHA GRAHAM
and Group

Includes
for
Chamber
Orchestra
by

Includes
for
Chamber
Orchestra
by

Soloist Judith Litante

The Letter is the Official Plans of the Pan American Association of Composers, Inc.

APPLICATION FORM FOR TICKETS

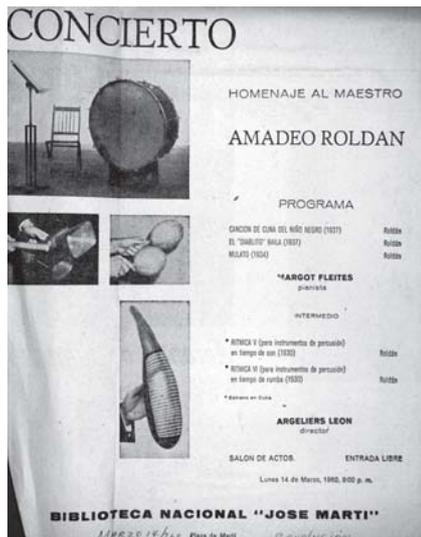
Enclosed please find \$_____ for _____ Tickets for the
TWO P. A. A. C. Subscription Concerts for both Town Hall and Alvin Theatre,
as follows: Prices are for both Concerts (tax exempt)

Orchestra \$3.00
Balcony—Town Hall & Alvin \$2.00
Mezzanine—Alvin Theatre \$1.25

Name _____
Address _____

Kindly make checks payable to "P. A. A. C., Inc." [do not bother to write name in full—
initials are sufficient] and mail to Pan American Association of Composers, Inc.,
128 Sullivan Street, New York City.

clasta de un experimento compuesto para un conjunto sinfónico sin instrumentos melódicos, lo que suscita enseguida la pregunta, primero, sobre el relieve del ritmo, pero también sobre el papel que cumple en esta irónica pieza, si alguno, aquello que se borra: la huella o fantasma de la melodía. Veremos luego cómo el ritmo de la clave en ambas piezas elabora una aproximación a la huella melódica en un discurso sobre el ritmo nacional y su condensación en la clave en el que curiosamente coinciden tanto Fernando Ortiz como José Lezama Lima. Baste por ahora decir que nos equivocáramos si pensamos que se trata meramente de una inversión rápida, esquemática, de la clásica jerarquía entre ritmo y melodía: no solo la melodía, sino también la estructura métrica/contramétrica del ritmo, como parámetro musical, ha sido trastornada en estas dos piezas de Roldán. Como señala Alejo Carpentier, más que formas rítmicas orgánicas o codificadas bajo el modelo de alguna tradición identificable, Roldán elabora *modos rítmicos* (Carpentier, 1946/2004, p. 200). Aunque mantienen la referencia a células o compases reconocibles (por ejemplo, el compás de la clave del son y de la rumba), estos modos rítmicos no siguen un patrón métrico continuo o predeterminado. Los cambios abruptos en la frecuencia y en la velocidad del pulso en el *tempo* de las *Rítmicas V* y *VI* añaden complejidad a la categoría clásica del «ritmo», al menos pensamos el ritmo como un *parámetro* musical orgánico capaz de regular el devenir continuo del pulso métrico identificado con medidas entre los acentos débiles y fuertes codificadas culturalmente. Roldán trabaja incluso los timbres particulares de los distintos instrumentos de percusión, estableciendo, sobre todo, un contraste entre la agudeza de la madera y la vibración de la quijada. Llamarle «síncopa» a la saturación que ahí escuchamos nos deja insatisfechos: revela una inefectiva reintegración de la sobrecarga sonora en el régimen normativo de la métrica occidental cuando define la divergencia rítmica como una (sincopada) excepción, irregularidad o anomalía en un marco normativo occidental. La saturación sonora que produce Roldán mediante la multiplicidad de los repiques simultáneos, levemente desacompañados en el *tempo* cambiante de los once percussionistas también dificulta que hablemos ahí de una «polirritmia». Por eso Carpentier se ve obligado a recurrir al concepto de *modos rítmicos*, sugi-



Afiche del estreno cubano de las *Rítmicas V y VI* dirigidas por el maestro Argeliés León en la Biblioteca Nacional (Fondo Amadeo Roldán, cortesía del Museo Nacional de la Música).

riendo que hay una lucha por el vocabulario en el corazón mismo de los «saberes» en pugna que se disputan el sentido de la música ya sea para sancionar la innovación o para desautorizarla y excluirla de su campo normativo.¹⁴ La historia de la musicología cubana a partir de los trabajos fundadores de Fernando Ortiz y Alejo Carpentier registra –en varias de sus zonas más productivas– el devenir de una pugna por sacudir la musicología de su eurocentrismo, creando estrategias para transformar la configuración misma del archivo y poder así dar cuenta de prácticas musicales legadas de la conflictiva historia de la esclavitud y del colonialismo, así como para entender la porosidad de los límites entre la música culta y la popular que descuadra los protocolos habituales y las fronteras establecidas por las disciplinas e instituciones musicales distintivas de otras sociedades (Ortiz 1969, Carpentier 1946, L. Brouwer 1982). En ese sentido, no es casual el *revival* de Roldán a partir del concierto de 1960 –lo que implicaba asimismo un replanteo del debate sobre la experimentalidad del afrocubanismo musical– se diera en parte por el estímulo del músico y musicólogo Argeliés León, figura de relevo del legado de transculturación del saber musicológico en los años sesenta. Roldán estuvo una vez más al centro de una crítica sobre la historia eurocéntrica del saber musicológico.

El problema de las «fuentes» vernáculas. Pero a su vez la radicalidad de la obra de Roldán problematiza cualquier ilusión de un reencuentro simple de la fuente o recurso popular percusivo. No cabe duda de que Roldán, al subtítular las piezas «en tiempo de son» y «en tiempo de rumba» introduce una especie de guía o de instrucción para la escucha de las obras. Esa guía insiste en identificar la experimentación con los dos géneros paradigmáticos de la música popular nacional en 1930. Pero no hay por qué aceptar los subtítulos como un marco único o definitivo para la interpretación; podríamos tomar sus indicaciones, más bien, como una *estrategia* de autorización de la música nueva. Así pareciera que responde el compositor a la marcada resistencia de algunos sectores del público tras la audición de las primeras *Rítmicas* por Pedro de San Juan poco antes de que escribiera las V y VI en La Habana aquel mismo año de 1930. En las palabras de un reseñista anónimo: «Las «Tres Rítmicas» de Amadeo Roldán, por su carácter futurista, nos resultaron incomprensibles [...] Nuestra percepción forjada en viejos moldes no se acomoda a

esos acrobatisms imaginativos que crisan los nervios». ¹⁵ Hay indicios de cómo Roldán intenta apaciguar la perplejidad que su obra causa en algunos críticos. Por ejemplo, remite la experimentación al horizonte reconocido de los dos géneros populares, aunque no cabe duda de que la referencia a estos ritmos en una sala sinfónica también levantaba ronchas entre algunos. En efecto, en una zona significativa del público cubano, norteamericano y europeo de aquellos años, la experimentación produce perplejidad y sorpresa por el aspecto ininteligible de estas obras estimuladas por una tendencia al quiebre de las convenciones socio-musicales cuya pauta canónica asegura el reconocimiento efectivo de la obra artística en un marco institucional. Pero está claro que la estética moderna no funciona a partir de la reproducción de las convenciones o protocolos del reconocimiento «artístico», todo lo contrario, esta música elabora modos para desnaturalizar la dimensión convencional o reconocible de su arte, produciendo por momentos una tendencia al experimento antimusical (bastante atenuado, por cierto, en el caso de Roldán). Entonces no es casual que la dimensión *negativa* (como la llamaría T.W. Adorno) de la experiencia estética, estimule en una figura como Roldán, al mismo tiempo, la búsqueda interna de rearticulaciones, tematizaciones de un sentido social restaurado como esas mismas que surgen en los discursos afrocubanos sobre el «folklore» y las formas populares.

Aunque no puedo comentar aquí, con la atención que ameritan, los problemáticos argumentos de T.W. Adorno (2008) contra las tendencias «regresivas» de Stravinsky en *La consagración de la primavera*, conviene, aunque sea de paso, mencionar que Adorno precisamente critica el retorno artificial de Stravinsky a formas «heterónomas», arcaicas o sacrificiales (tematizadas en el segundo movimiento del ballet), donde la «regresión» se manifiesta musicalmente, de acuerdo con Adorno, en la disrupción rítmica en la influyente obra modernista de Stravinsky. Es muy conocida la relevancia que esta pieza de Stravinsky tuvo en Carpentier, quien señala, sin embargo, una diferencia fundamental entre Stravinsky y los usos del folclor entre los afrocubanistas cubanos:

La presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos tradicionales, que habían sido postergados durante demasiado tiempo en virtud de prejuicios absurdos, abría un campo de acción inmediata que ofrecía posibilidades de luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista. Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* –gran bandera revolucionaria de entonces– comenzaban a advertir, con razón, que había en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana. (Carpentier 2004, p. 204).

El argumento de Carpentier sobre la presencia *contemporánea* de los ritmos de afrocubanos de Regla es paralelo a su discurso sobre lo real maravilloso y su crítica del artificio retórico de los surrealistas en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1949) novela contemporánea de *La música en Cuba*. Sin duda las investigaciones sobre el folclor afrocubano y la música popular implicaban una crítica frontal del racismo de otras versiones de la cubanidad que le negaban a los hombres y mujeres afrodescendientes su participación en la historia nacional. Por ejemplo, no cabe duda del estímulo polémico que tuvo en Carpentier y en Roldán la visión del folclor nacional que promovía Sánchez de Fuentes (1928) en su postulación de los orígenes indígenas e

hispanicos de la cultura nacional. En las palabras de esta figura fundacional de los estudios etnomusicológicos en Cuba, «cometemos el *delito de extranjerismo* cuando transplantamos íntegros a nuestras producciones diseños melódicos monótonos y rutinarios de cualesquiera de las sectas africanas conocidas en nuestra Isla» (Sánchez de Fuentes, p. 80).

Sin embargo, a la vez que constatamos la crítica del racismo articulada por el discurso afrocubanista de Roldán, Carpentier, Guillén y otros (frecuentemente inspirados por los estudios críticos de F. Ortiz) quisiera sugerir que su versión alternativa de la cultura nacional es inseparable de las pugnas por el poder simbólico y la legitimidad intelectual de los que la investigan y la escriben, incluso cuando sus discursos busquen dar cabida a los sujetos subalternos que constituyen el fundamento o el recurso «local» de los modulantes pactos del nacionalismo popular.

La interpretación habitual del nacionalismo musical (y de la música vanguardista) como una elaboración culta de formas populares frecuentemente esquematiza y homogeniza los términos «culto» y «popular» y corre el riesgo de naturalizar o confundirse con los propias explicaciones que elaboraron los afrocubanistas mismos —el propio Roldán, por ejemplo— para *autorizar* el valor social o político de su compleja y experimentadora práctica musical y su relevancia social. En ese sentido, no está de más enfatizar la cuestión del efecto performativo y político de la *mediación* intelectual que inscribe el nacionalismo musical cuando redefine la relación entre lo popular y lo culto, entre lo local y lo universal. En la jerarquía de valores que renuevan estas dicotomías, lo «local» es finalmente sometido a un proceso de estilización, de depuración o traducción que posibilita su inteligibilidad en términos «universales». El estado universal de la música presupone la previa estilización del cuerpo popular, el traslado o conversión de lo popular de acuerdo con un recorte culto, lo que comprueba asimismo un disciplinamiento de la práctica popular o su sublimación «estética». Por ejemplo, en su extraordinaria carta a Henry Cowell, incluida por Cowell en su *American Composers on American Music* (1933), volumen colectivo y especie de manifiesto del *panamericanismo* musical que incluyó sendos trabajos de Roldán y de Caturla, Roldán explica la urgencia de incorporar los instrumentos locales, pero a la vez insiste en «depurarlos» y «desnacionalizarlos», es decir, en transformar su particularidad vernácula para asegurar su sentido o valor universal.¹⁶ A pesar de su tono indudablemente crítico y alternativo, este discurso sugiere que lo local y lo universal son dos extremos de un mismo mapa puntualizado por las rutas del tránsito y los intercambios transnacionales. La mediación del estilo, es decir, de la *evidencia* estética en tanto elaboración de la materia sensible identificada con lo popular, será un requisito para garantizar el proceso de traducción o conversión del valor local en valor universal. Desde las primeras reseñas de Jorge Mañach y Carpentier de la *Obertura sobre temas cubanos* hasta el escrito de Carpentier tras la prematura muerte de su amigo y colaborador en 1939 (Carpentier 2012, pp. 611-617), los comentaristas han insistido en el valor universal que la estilización genera mediante la elaboración de las formas locales o populares. Así expone Carpentier la transubstanciación del folclor en las *Rítmicas* de Roldán: «Roldán trabaja ahora en profundidad, buscando, más que un folclor, el espíritu de ese folklore» (Carpentier 1946, p. 210). Jorge Mañach (1926) había señalado en su reseña: «convenría oponer el parecer de estos cultos musicales nues-

tros que afirman el cubanismo de la *Obertura* de Roldán con un cubanismo «estilizado». El distingo es evidentemente muy serio. Amadeo Roldán no se propuso agravarnos los oídos con una chambelona o con un son sublimizado. Su obra es una obra no solo artística, sino de arte superior, y los elementos formales de la expresión artística no pueden menos que revestir un carácter universal: son comunes al arte de todos los países» (Mañach 1926). La discusión es seguramente con el propio Carpentier, quien, por su parte, lejos de cuestionar el valor de la estilización, también la afirma como la condición de un arte a la vez moderno y cubano. La respuesta a Mañach que Carpentier publica en la revista *Carteles* en 1927, titulada «Amadeo Roldán y la música vernácula» insiste en la estilización como transformación de lo local a la vez que proclama que «Europa está sedienta de ritmos» (Carpentier 2012, p. 602).

La relación entre la obra de Roldán y las fuentes populares es compleja, inseparable, no solo del carácter crítico y polémico de su obra, pero también de las dinámicas internas del poder y de la autoridad que transitan los discursos del nacionalismo popular y del afrocubanismo. Las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán son el producto de un doble movimiento: por un lado, desarticulan la noción rígida de la estructura musical, y cuestionan la posibilidad de una resolución superior de la disonancia de las partículas sonoras puestas en movimiento; pero a la vez elaboran una serie de mecanismos formales y discursivos para integrar el experimento estético en el marco de un firme sentido social. Es indudable que Roldán comienza a desdibujar los límites de lo musical, las garantías de su inteligibilidad en sus obras más radicales, cuando expone la forma a la sobrecarga sonora y al ruido, pero, al mismo tiempo, no cesa de reestablecer estrategias musicales de reintegración formal, modos de contener musicalmente la tendencia a la dispersión sonora. Conviene entonces contrastarlo con las experimentaciones de Cage, particularmente el Cage de las investigaciones sonoras sobre la indeterminación aleatoria. Roldán vuelve una y otra vez a recrear formas de reincorporación o de rescate de las «notas» o sonoridades al borde de la dispersión. Esta será, por ejemplo, como veremos pronto, la función de la *fuga a cuatro claves* que *multiplican* el compás de tres por dos en una secuencia rítmica que Roldán ubica en el centro de la *Rítmica V*. Pero antes de llegar allí, conviene ahora retomar el viaje de las *Rítmicas V* y *VI* a Nueva York y al histórico concierto del MoMA en 1943 donde Cage las interpreta.

El (des)concierto de Cage y los objetos sonoros. ¿Cómo pensar el paso de la *sobrecarga rítmica* de Roldán a la exploración del *ruido* en la obra de Cage? ¿Qué nos dice la interpretación de las *Rítmicas V* y *VI*, puestas de relieve al final del concierto de 1943, sobre la relación entre Cage y las dimensiones históricas del ritmo en los extremos caribeños de la modernidad?

El programa de Cage en el MoMA respondía más a una lógica *performativa* que a los protocolos de un concierto tradicional. Los instrumentos percutores y objetos sonoros que Cage puso en escena —láminas de acero, marímbula, aros de rueda de auto, quijada, latas de conserva vacías, tazas de porcelana china, bongós— manifiestan un trabajo con una heterogeneidad de materiales que desborda el concepto del instrumento y de la autonomía musical. Detengámonos brevemente en esta importante dimensión de la innovación de Cage en la década del 1940: la creación de objetos sonoros y su mezcla con los instrumentos tradi-

Instrumentos y objetos sonoros en el MoMA 1943 (Reproducido de la revista *LIFE*, 15 de marzo de 1943, p.62).



cionales de culturas asiáticas, caribeñas. La contigüidad de los objetos sonoros en el concierto del MoMA en 1943 implica la problemática de la contemporaneidad o «coetaneidad» (T. Fabian) de sonoridades por un lado ligadas a la era industrial –correspondientes al tiempo segmentado del ensamblaje y de la repetición fordista– y por otro a los contenidos antropologizados de los instrumentos tradicionales, frecuentemente relacionados con la función ritual de la música en otros contextos. ¿No será este uno de los sentidos de la música *contemporánea*, es decir, de su contemporaneidad no tanto en el sentido de su actualidad como de la coetaneidad de los tiempos múltiples y asincrónicos que objetos como el aro descartado de un carro Ford comparten con una quijada de burro?

La selección de los instrumentos y objetos sonoros de por sí es reveladora. Su lógica responde más a la de una colección de objetos encontrados (*objets trouvés*) que a las necesidades convencionales de la orquestación musical. Como le habría gustado a Duchamp y a los primeros surrealistas, los objetos sonoros, provenientes de la vida diaria, son materiales resignificados –liberados de la lógica instrumental de la producción industrial o del consumo doméstico– y transformados en dispositivos estéticos. La operación selectiva de los objetos responde a un principio paralelo de incorporación de instrumentos de percusión provenientes de la periferia de Occidente. Cage estaba muy consciente de esta genealogía múltiple de sus instrumentos y objetos sonoros:

Los instrumentos que se usan son en muchos casos los mismos de la sección de la percusión de una orquesta sinfónica, de conjuntos típicos orientales, cubanos o de jazz caliente. Otros objetos no habían sido creados con fines de uso musical, como por ejemplo partes de automóviles, tubería de hierro o láminas de metal que usamos. En algunos casos la palabra «percusión» es un modo equivocado de nombrarlos, porque el sonido no siempre se produce mediante el golpe de un objeto sobre otro («For More New Sounds» en ed. Kostelanetz 1970, trad. nuestra, p. 62).

Cage re-ensambla esos objetos y sus temporalidades múltiples con la meticulosa y lúdica audacia de un *bricoleur*. Tal como comprueba la división de los movimientos o secuencias de «Amores», la pieza propia que Cage estrenó en el MoMA, el ensamblaje frecuentemente responde menos a una pregunta por la procedencia de sus objetos que a una selección de acuerdo con el material de que están hechos: madera, cuero, metal, lo que tiende a reducir el efecto de los códigos musicales a un estado material de la sonoridad. Como si una motivación central de su intervención performativa, con la venia de los surrealistas, fuera emancipar la sonoridad reprimida en estos objetos mediante el corto circuito de su circulación habitual, utilitaria, y su resignificación por medio de las técnicas del montaje o del *collage* sonoro. Se trata evidentemente de un procedimiento paralelo al principio de *reciclaje* artístico que aparece fragmentariamente teorizado por Walter Benjamin en los apuntes de *El libro de los pasajes*, donde el tema de la colección y del montaje de fragmentos empalma con la cuestión de la memoria y la investigación del pasado en la modernidad. (También está claro que conviene salvaguardar las distancias entre el Benjamin de aquellos apuntes y la tendencia a la pose juguetona, algo mediática, que acarrea el vanguardismo performativo de Cage).

El concierto de 1943 desplegaba las posiciones de Cage en el disputado campo de las políticas de la escucha musical, pero también cierto posicionamiento suyo en discusiones más amplias sobre la relación entre la cultura norteamericana y el mundo, sobre todo el mundo no occidental que cobraba cada vez más importancia en aquellos años de crisis del viejo orden imperial europeo que culmina en la Segunda Guerra Mundial y las consiguientes guerras anticoloniales. No por casualidad el concierto se celebró en el MoMA y no en una de las salas habituales del *establishment* musical. Aunque está claro que el museo no era un espacio «marginal» en términos estéticos ni sociales, al menos desde la exitosa exhibición individual de Diego Rivera en 1931, las curadurías del MoMA manifestaban la relativa

apertura de un cosmopolitismo alternativo que había cobrado auge en Nueva York en los 1930 y que llega a un límite durante la Segunda Guerra Mundial (la misma época del concierto) cuando comienzan a clausurarse las fronteras y a ampliarse las distancias de un país encaminado al régimen de la sospecha macartista y a la xenofobia de la Guerra Fría. La lógica performativa de Cage se comprendía mejor en el escenario de aquel cosmopolitismo que a su vez empalma, artísticamente, con los cruces formales e interdisciplinarios distintivos de la cultura de vanguardia.

Pero tampoco allí, en el MoMA, pasó por alto el sentido polémico de la percusión en el concierto. Las reacciones que provocó el concierto de Cage en el MoMA pueden cotejarse en la mezcla de fascinación y repudio que manifiestan las crónicas sobre el evento publicadas en la prensa de la época. Por ejemplo, el reseñista (anónimo) de la revista *Life* que cubrió el evento titula su artículo *Percussion Concert: Band bangs things to make music* (15 de marzo de 1943, p. 42). *Banda golpea objetos para hacer música*. Llamarle «banda» al conjunto de percusión de Cage era un modo de desautorizar el carácter musical y conceptual del concierto, aunque decir que la banda golpeaba objetos no era del todo un desacierto: la pieza del propio Cage que abre el concierto, titulada *Construction in Metal* —una de sus primeras en la línea percusiva abierta por E. Varèse, H. Cowell y el propio Roldán— convertía en instrumentos percutores unos aros de rueda de automóvil colocados entre otros instrumentos provenientes de tradiciones asiáticas, caribeñas o africanas: gongos, cencerros, tam tam, claves, platillos, etc., además del piano que Cage usaba para percutir sobre las cuerdas, activando, mediante el *shock* percusivo, el potencial rítmico del instrumento ejemplar de la hegemonía melódica europea del siglo XIX.

No habría que reincidir en una *esencialización* del ritmo, en su identificación con una naturaleza o con una especie de origen reprimido de la música occidental, para poder leer allí, en el gesto de Cage, el redescubrimiento moderno de la percusión que había proliferado en la misma Europa a partir de *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Sin negar la importancia del ritmo como un parámetro musical, conviene repensar el proceso interpretativo y valorativo mediante el cual el ritmo se transforma en un símbolo o *tropo* cultural, sometido al tipo de idealización que encontramos en la difusa «cierta manera» del cuerpo afrocubano que rítmicamente conjura el apocalipsis nuclear cifrado en la mirada y la escucha de Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1998, 2010), influyente ejemplo de una difusa *metafísica del ritmo* que atraviesa el discurso caribeño contemporáneo (Ramos 2010).

Ruido y percusión. Significativamente, en su reseña del concierto, el periodista de la revista *Life* identifica a Cage como un percusionista. Esto inmediatamente desliza la reseña a relato evolucionista donde la percusión es manifestación de un mundo primitivo o salvaje:

La música de percusión se remonta a la época primitiva del hombre, cuando los salvajes incultos obtenían un deleite estético al golpear tambores muy crudos o troncos ahuecados. Cage piensa que cuando la gente de hoy entienda y aprecie su música, que es producida por medio del choque de un objeto con otro, encontrarán una nueva belleza en la vida diaria moderna que está repleta de ruidos producidos por objetos que chocan unos con otros (*Life*, traducimos, p. 42).

El carácter divulgador de esta nota no le resta ni relevancia ni proyección a lo que dice. Por el contrario, esta reseña

del concierto nos da una idea bastante clara de las disputas con que se enfrentaban la música nueva y las investigaciones del ritmo y de las sonoridades no occidentales en el campo de la cultura musical neoyorquina de la primera mitad del siglo XX, donde las referencias caribeñas, sobre todo afrocubanas, tuvieron un papel fundamental. A pesar de que el periodista intenta desautorizar el concierto, su reseña registra una conexión entre la percusión y el ruido con la que el propio Cage probablemente habría estado de acuerdo. A la vez está claro que la aproximación de Cage a la sobrecarga rítmica como fuente de ruido desdibuja la procedencia (frecuentemente ritual) de la percusión al convertirla en un dispositivo antimusical y antiestético, lo que supone un proceso de apropiación que da pie a la consabida discusión anticolonial sobre la autenticidad. Pero tampoco hay que perder de vista apresuradamente la complejidad del gesto iconoclasta de Cage, quien, como para añadirle leña al fuego de los debates sobre los protocolos de la institución musical, había creado y llevado al MoMA una «banda» integrada mayormente por mujeres. Está claro que las percusionistas en la tradición sinfónica eran escasas. Según vemos en los detalles de las fotos de *Life*, una mujer toca la quijada, otra unas latas vacías, otra percute unas tazas de porcelana china. Los músicos de la «banda» aparecen vestidos de traje formal, los hombres, de frac, lo que a su vez contrasta con la procedencia heteróclita y popular de los instrumentos.

Cage *interviene* lúdicamente los protocolos de escenificación de la música culta o erudita. Por eso mismo este tipo de conciertos —probablemente un antecedente vanguardista de los *happenings* de los años sesenta— inspiraba en sus reseñistas y seguramente en muchos de sus contemporáneos la duda que había expresado unos años antes Arnold Schönberg sobre la obra temprana de su alumno de Los Angeles, a quien Schönberg consideraba «un inventor de genio» más que un compositor (ver Hicks 1990), reprochándole, entre otras cosas, la introducción de nuevos instrumentos u objetos sonoros de procedencia irreconocible. A lo que Cage respondía que los nuevos instrumentos —que bien podían ser materiales descartados de la sociedad industrial— no buscaban simplemente ampliar la escala tonal de la música, sino que intentaban emancipar la materia sonora del régimen de la tonalidad y de la estructura de las «notas musicales». De tal modo, su trabajo implicaba un cuestionamiento radical de un modo de entender la música que para Cage era inseparable de una moderna programación sensorial inscrita en la historia del poder.

De su irónica investigación de los límites convencionales de la inteligibilidad del objeto y de los parámetros musicales se desprende la distinción entre la música y el nuevo arte de exploración sonora. En los propios términos de Cage: «si esta palabra, música, es sagrada, y reservada a los siglos XVIII y XIX, nosotros podemos sustituirla por otro término más significativo: la organización del sonido» (Cage, «Credo», trad. nuestra, p. 56); «si en el pasado el punto del desacuerdo había sido entre la disonancia y la consonancia, en el futuro inmediato la disputa será entre el ruido y los llamados sonidos musicales» (p. 55). Está claro que bajo «ruido» Cage confunde las referencias a fuentes sonoras múltiples, incluidas las músicas asiáticas, africanas y caribeñas con cuyos instrumentos y en ocasiones con sus células rítmicas trabaja Cage. De hecho esa indiferenciación descontextualiza las fuentes y las transforma en objetos de una marcada pulsión exotista.

Por otro lado, tal como nos recuerdan Jacques Attali (1995) y José Miguel Wisnik (1989), no hay que tomar superficial-

mente la irrupción del ruido en la música de siglo XX. Para Attali, «si con el ruido nació el desorden y su contrario, el mundo», entonces queda claro por qué la demarcación del ruido es una operación clave de la territorialización del poder. Por eso «una teoría del poder exige una localización del ruido y de su formación» (Attali, p. 16). En cambio, Wisnik insiste en «la lucha cósmica entre el sonido y el ruido» cuya «desorganización interferente» adquiere un papel clave en el arte, donde permite transformar los «códigos cristalizados» y provocar la creación de nuevas formas o lenguajes (Wisnik 1989, p. 32). Ambos aspectos del ruido fueron importantes para Cage. Añadimos algo más: el trabajo con el ruido inscribe la huella de lo que históricamente había sido un exterior alborotoso, el afuera indómito de la música, para ubicarlo ahora en el espacio de la elaboración sonora, produciendo así una tematización irónica del proceso del corte y exclusión que históricamente había hecho posible la constitución del «adentro» y del «afuera» en el ámbito musical, su principio de autonomía y sus instituciones.¹⁷ Esa frontera no estaba marcada solo por los ruidos de la sociedad industrial, sino también por las sonoridades de las músicas no-occidentales. Creo que este aspecto del trabajo de Cage y su gradual y problemática aproximación a la cuestión de la heterogeneidad sonora de la música moderna explica en gran medida su interés por Roldán y por el género de la música para conjunto de percusión que Roldán había contribuido a fundar con las *Rítmicas V* y *VI*.

Las Rítmicas V y VI y la cuestión de la racialidad del ritmo. En los archivos del MoMA no hay indicio de que el concierto de Cage se haya grabado en 1943. Sin embargo, en 1961 Cage colaboró con Paul Price en la dirección de la *Manhattan Percussion Ensemble* durante la grabación de un LP de música para percusión que retoma varias de las piezas que Cage había dirigido en el histórico concierto del MoMA en 1943.



Carátula del disco *Percussion Music* (1961)

Entre ellas se encuentra la grabación de las *Rítmicas V* y *VI*. Todo parece indicar que esta fue la primera grabación de ambas piezas en los Estados Unidos. La grabación permite hacerse la pregunta sobre la interpretación de la sonoridad de los instrumentos vernáculos fuera del contexto cubano. Sería interesante trazar con detenimiento la historia de la incorporación de los instrumentos cubanos en la obra de compositores experimentales como Henry Cowell, Varèse, Russell y Lou Harrison anteriores a Cage o contemporáneos suyos. Todos ellos tuvieron contacto directo o indirecto con Roldán, cuyas obras más audicionadas en los Estados Unidos fueron probablemente los *Tres Toques*, la suite de *La Rebambaramba*, varias piezas de *Motivos de son* y las primeras cuatro *Rítmicas*. Las piezas de relieve afrocubanista de Roldán se convirtieron en los

Estados Unidos en una fuente de musicalidad «folklórica» caribeña y muestrario de instrumentación «no occidental». Es decir, vuelve a reinscribirse ahí la *división del trabajo* y jerarquía entre fuente folklórica y experimentación. Lo mismo ocurrió con las múltiples interpretaciones de Caturra, pero el punto de enlace más consistente en los 1930 fue la obra de Roldán.¹⁸

Nos interesa insistir aquí en los problemas técnicos que suponía la interpretación intercultural y la incorporación de los instrumentos vernáculos. Es importante señalar que su incorporación en los espacios sinfónicos fue contemporánea (seguramente un poco anterior) de la entrada de la percusión afrocaribeña en el mundo del jazz, según lo ha analizado Jairo Moreno en su trabajo sobre Dizzie Gillespie y Chano Pozo (2004). Ahí constata Moreno la jerarquía y disputa entre dos nociones del ritmo afrodescendiente y la subordinación del inmigrante caribeño bajo el régimen interpretativo e institucional del jazz afroamericano. Por otro lado, al recalcar el desplazamiento que sufre la música durante su viaje del Sur al Norte, el propósito de Moreno no era interrogar los tensores que también atraviesan el lugar del origen del viaje. No hay que suponer un origen nacional estable que «luego» será sometido a esa dislocación viajera que expone la cultura considerada «propia» a la traducción y a la apropiación «ajena». El origen al que remite el nacionalismo musical, como hemos sugerido aquí sobre el caso del afrocubanismo, también implica fracturas, escisiones, mediaciones jerarquizadoras «entre cubanos» y sus postulaciones de la verdad nacional.

Pero, a la vez, cuando escuchamos el alboroto al que tiene la interpretación de las *Rítmicas V* y *VI* de la *Manhattan Percussion Ensemble* dirigida por Price y por Cage en 1961, y la contrastamos con la precisión percusiva de la interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Manuel Duchesne Cuzán en 1970, no podemos evitar la pregunta sobre la efectividad de unas interpretaciones y la ineffectividad de otras. Es particularmente revelador el con-

Percussion Music - ROLDAN, A. / HARRISON, L. / RUSSELL, W. / COWELL, H. / CAGE, J. (Concert Percussion for Orchestra) (1961)

Rítmicas V-VI

1. VI. Teimpo de Rhumba 00:01:51
2. V. Teimpo de Son 00:02:30

traste entre sus interpretaciones de la clave en la *Rítmica V*. Este contraste pone sobre la mesa la pregunta sobre la identificación de las tradiciones vernáculos con un *saber* que no tienen ni buscan obtener Cage y Price. ¿Se tratará de un saber del ritmo, de ese juego entre *saber* y *sabor* que Angel Quintero Rivera (2009) ha identificado con las epistemologías cimarronas del ritmo en la historia de las músicas mulatas caribeñas? ¿Un saber pegado al cuerpo? Esto nos deja ante el espinoso problema de la relación entre la particularidad del ritmo, la raza y el nacionalismo musical.

Digamos de entrada que la paradoja del nacionalismo cultural y musical se traba en el lugar ambivalente que la particularidad y la *physis* del ritmo ocupa en sus elaboraciones musicales y discursivas. Lo particular del ritmo

define una forma nacional (o caribeña y caribeñista) a contrapelo de la norma universal occidental, pero a la vez se topa con la necesidad de «depurar» nacionalmente lo que del ritmo aparece ligado a una particularidad de historia racial intraducible a la universalidad que busca para sí la cultura moderna. La historia de la noción de las formas culturales mulatas, a partir del afrocubanismo, constata distintos intentos de superar esa tensión o aporía interna que nunca logra resolver bien la relación entre cultura nacional moderna y racialidad. A su vez, la particularidad, procesada ya en una primera instancia por la función simbólica o metafórica que cumple el ritmo en los discursos nacionales o caribeños —en tanto encarnación sonora de los tiempos múltiples de la desigual modernidad caribeña y su constitutivo legado colonial y esclavista— impone una necesidad de *traducir* lo particular (racializado) que define al discurso nacional tanto hacia «dentro» del territorio «propio» (el viaje mediador entre Regla y la Filarmónica, por ejemplo) y también hacia «afuera» en la proyección «universal» del ritmo en las rutas de los intercambios y las transacciones (no solo simbólicas, sino mercantiles) del mundo musical.

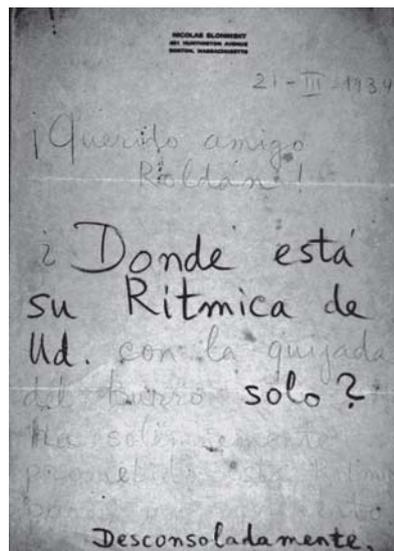
Volvamos al problema del alboroto en la interpretación de las *Rítmicas* por la *Manhattan Percussion Ensemble* dirigida por Price y Cage en 1961. Acaso esto explique la decisión de Roldán de no permitir que N. Slonimsky audicionara las *Rítmicas V* y *VI* en 1934. «Querido Amigo Roldán: ¿Dónde está su *Rítmica de Ud. con la quijada de burro solo?* [sic]. Me ha prometido esta *Rítmica* para el concierto. Desconsoladamente. N.S.» (Fondo Amadeo Roldán, MNMC). Acaso la respuesta está implícita en la carta de otro importantísimo director de música nueva, Leopold Stokowski, quien tras ensayar los *Tres Toques* de Roldán en 1932 señala su frustración:

Hemos interpretado sus «Tres Toques» con la orquesta en varios ensayos y me he dado cuenta que las partes de la percusión presentan un problema tremendo. Tenemos buenos músicos pero tocan como hombres blancos. Aunque tocan todas las notas, el espíritu del ritmo no está en ellos. Como no sienten ni viven el ritmo, éste no es para ellos lo Real que realmente es. Voy a buscar algunos músicos negros que realmente entiendan la música porque creo que no estamos captando su verdadero espíritu.

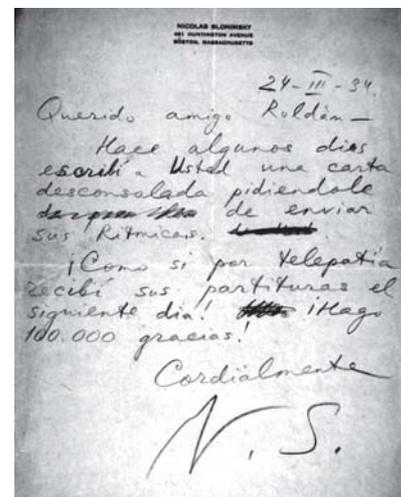
¿Tiene usted actualmente alguna pieza más corta y sencilla, alguna que exprese la intensidad y el fanatismo de los rituales negros?

Me interesa mucho su música, pero me resulta muy difícil tocarla con mi orquesta, que por su origen europeo, no puede comprender el espíritu de su música. (Carta de L. Stokowski, 1932-11-16, Fondo Amadeo Roldán, MNMC).

La racialización del ritmo no puede ser más evidente. Los músicos blancos pierden el espíritu del ritmo, según Stokowski, quien no ve otra posibilidad que la de ampliar la demografía de la orquesta y buscar más músicos negros. Esta carta explícita con candor una serie de preguntas que rebasan, por cierto, cualquier atisbo de racismo que se desprende de la carta. Remite a una especie de *división racializada del trabajo musical* que reaparece, aunque con signo inverso, en las habituales oposiciones entre melodía y ritmo que prevalecen tanto en las historias europeas que identifican el ritmo como la función prevalente de las músicas llamadas primitivas como en las historias alternativas postuladas por el nacionalismo cultural que invierten la oposición entre ritmo y melodía, cuerpo y mente,



Cartas de Nicolás Slonimsky a Roldán pidiendo y agradeciendo el envío de las *Rítmicas*. (Fondo Amadeo Roldán, MNMC).



para luego idealizar o esencializar el ritmo como atributo esencial de la africanía de la música caribeña. Para concluir quisiera retomar el papel de la clave en la *Rítmica V* y *VI*, sobre todo en la *V*, en «tiempo de son», donde encontramos, casi en el centro de la pieza, una magnífica fuga de cuatro claves cuya estructura contrapuntística atisba el papel que las formas barrocas cumplirían en los debates sobre modernidad y tiempos múltiples unos años después (en el propio *Carpentier* de los años 40). El pulso de las cuatro claves contrapunteadas que repican simultáneamente introduce en la pieza la cuestión de la polirrítmica, es decir, del polirritmo en tanto forma de *ordenamiento* y regimentación de la multiplicidad temporal y sonora, como estrategia para contener la dispersión. La *Rítmica V* comienza con el registro de breves unidades mínimas de dos y tres notas dispersas. Estas notas se reiteran en una serie de repeticiones de acuerdo con la variación de diversos instrumentos de percusión (madera, metal, cuero), comenzando con dos pares de claves casi superpuestas, seguidas de las mismas dos notas percutidas por tambores, quijada de burro y metales que gradualmente cobran movimiento y pasan de la dispersión inicial a intervalos rítmicos más complejos, regulados por cierta coherencia armónica que llega a su máxima expresión en el contrapunto de las cuatro claves en la secuencia rítmica que Roldán ubica en el centro de la pieza. Las notas iniciales sueltas, que los varios instrumentos repican en unidades de dos y tres, son fragmentos o restos del com-

pás de la clave cubana. Es decir, son las notas fracturadas de una unidad musical y cultural. De ese momento de corte o fractura inicial la pieza gradualmente procede a juntar y a reunir las notas dispersas, a recomponer los fragmentos bajo una reconocible estructura contrapunteada que distribuye los acentos de acuerdo al metro del pulso clásico del son (tres por dos) en una simultaneidad armónica donde también juega un papel importante, además del metro, el timbre agudo de la madera en contraste con la vibración de la quijada y el cuero grave de la batería. Pero a la vez, en el centro de la pieza el cinquillo se multiplica por cuatro, lo que sin duda nos impide especular sobre un centro orgánico, estable, en esta pieza cuyo devenir evidentemente motiva la relación entre la multiplicidad de las partículas sonoras y una estructura cultural. El paso de la fragmentación inicial a la estructura del contrapunto excede su función musical y comprueba una instancia en que la articulación de las partículas de sonido deviene gradualmente en modelización cultural. Es decir, la pieza contiene una dimensión conceptual-sensorial, donde su propia estructuración de la materia sonora implica un trabajo que motiva la relación entre forma y fragmentación. Porque está claro que fragmentación y unidad no son exclusivamente problemas de la articulación sonora, sino que a la vez son dos aspectos opuestos de una lógica del sentido cultural. Podríamos decir, parafraseando a Lezama Lima –quien en *Paradiso* también convirtió al ritmo en la figura de un orden superior, es decir, en una metafísica del ritmo («ritmo hesicástico, podemos empezar»)–¹⁹ que en la pieza reordenadora de Roldán los fragmentos van hacia el imán de la función estético-musical. Fernando Ortiz, quien escribió el ensayo *La clave* (1929, 1995) hacia los años de las innovaciones rítmicas del afrocubanismo, acaso añadiría que en el caso de la *Rítmica V* los fragmentos no vuelven a cualquier imán estético-musical, sino al imán de las cuatro claves en contrapunto. Decimos entonces que la estructuración del sonido en la pieza está motivada culturalmente (e ideológicamente) porque tanto la clave, como el contrapunto, son formas que reconocen una densa historia cultural. La música interviene en esos debates culturales. Más que un fundamento «ontológico» de la música cubana o caribeña, la clave opera como la metáfora ordenadora de una poderosa interpretación cultural que proyecta en la particularidad del ritmo la resolución de profundas contradicciones históricas.

Referencias

- Acosta, Leonardo (1982). *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura.
- Adorno, Theodor W. (2003). *Filosofía de la nueva música*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, ed. Rolf Tiedemann con Gretel Adorno. Madrid: Akal Ediciones.
- Ardévol, José (1966). *Música y Revolución*. La Habana: Ediciones Unión.
- (1970). *Nota introductoria*, grabación de las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, La Habana: EGREM.
- (2004). *Correspondencia cruzada*, ed. Clara Díaz. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Attali, Jacques (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.
- Benítez Rojo, Antonio (1990, 2010). *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, ed. Rita Molinero. San Juan: Plaza Mayor.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*, ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda. Madrid: Ediciones Akal.
- Brouwer, Leo (1989). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras Cubanas. (Esta edición incluye el valioso ensayo de Brouwer sobre los «Motivos de son» de Amadeo Roldán).
- Cage, John (1973). *Silence. Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press. (Los volúmenes editados por Kostelanetz (1970) y N. Rivera (2012) también contienen textos por Cage).
- Carpentier, Alejo (1946, 1998). *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (1977, 2012), «América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música» en *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, ed. R. Giro. La Habana: Museo de la Música, pp. 269-283.
- (1927, 2012), «Amadeo Roldán y la música vernácula» en *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, ed. R. Giro (2012, pp. 589-602).
- (1939, 2012), «El recuerdo de Amadeo Roldán» en *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, ed. R. Giro (2012, pp. 611-617).
- Colón Montijo, César (inédito). «Esto fue lo que trajo el barco: An Ontological Take on la clave».
- Cowell, Henry, ed. (1933). *American Composers on American Music. A Symposium*. Stanford: Stanford University Press.
- Cruz Malavé, Arnaldo (1994). *El primitivo implorante*. Amsterdam: Rodopi.
- Fabian, Thomas (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- Fessel, Pablo (2010), «El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía», *Acta musicológica* (Zurich), vol. 82, 2010, pp. 149-171.
- Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gelado, Viviana (2008), «La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier», *Aletria* (Belo Horizonte), enero-junio 2008, pp. 67-71.
- Giro, Radamés (2007). *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Tomo 4 (entrada sobre Amadeo Roldán). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Gómez, Zoila (1977). *Amadeo Roldán*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Guerra Suárez, Ramiro (2010). *Siempre la danza, su paso breve...* La Habana: Ediciones Alarcos.
- Hall, John R. (2008). «Development of the Percussion Ensemble Through the Contributions of Latin American Composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez, Ginastera» (Tesis Doctoral, Ohio State University).
- Hicks, Michael (1990), «Cage's Studies with Schoenberg», *American Music*, vol. 8, 2, pp. 125-40.
- Kostelanetz, Richard, Ed. (1970). *John Cage*. New York: Praeger.
- León, Argeliérs (1974, 1984). *Del canto y del tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.
- Lewis, George (2009). *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lezama Lima, José (1968). *Paradiso*. México: Biblioteca ERA.
- Life Magazine* (15-III-1943, p. 42, fotos y reseña del concierto del MOMA).
- Manach, Jorge (1926), Reseña de la *Obertura de temas cubanos* en *El País*, 1-XII-1926.
- Moore, Robin (1997). *Nationalizing Blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Moreno, Jairo (2011), «Bauzá-Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro», trad. M. Cuellar Gempeler, *Revista Acontratiempo*, N° 16, abril de 2011. La versión original del trabajo fue publicada en *South Atlantic Quarterly* en 2004.
- Moten, Fred (2003). *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Neira Betancourt, Lino (1997, 2007), «Las Rítmicas V-VI: Amadeo Roldán y la percusión cubana», en *Cúpulas*, año 2, núm. 5, pp. 33-42, reproducido luego en *Clave*, año 1, núm. 8, 2007 pp. 12-17.

Ochoa Gautier, Ana M. (2006), «Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America», en *Social Identities*, vol. 12, 2006, pp. 803-25.

___ (inédito). *Voz, sonoridad, letra: saberes de la escucha en Colombia en el siglo XIX* (se publicará en Buenos Aires con Corregidor).

Oja, Carol (2000). *Making Music Modern: New York in the 1920's*. London: Oxford University Press.

Ortiz, Fernando (1965). «Los ritmos y melodías en la música africana» en *Africanía. De la música folklórica de Cuba*. Las Villas: Universidad Central de las Villas.

___ (1929, 1995). *La Clave*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Paraskevaïdis, Graciela (2002), «Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo», *Revista Musical Chilena*, 198, julio-diciembre de 2002, pp. 7-20.

Quintero Herencia, Juan Carlos (2010), «La escucha caribeña de un cuerpo», en *Papel Máquina. Revista de Cultura*, año 2, núm 4, pp. 181-7.

Quintero Rivera, Angel (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música «tropical»*. México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Angel (2009). *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

Piñero, José, ed. (1975). *Amadeo Roldán (1900-1939). 75 aniversario de su nacimiento*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

Rama, Angel (1982). *Transculturaçión narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.

Ramos, Julio (2010), «Descarga acústica», *Papel Máquina* (Chile) 4, 2010, número especial sobre música y teoría cultural.

Ramos, Julio (2013), «Los archivos de Guillén Landrián: cine, poesía y disonancia», *La Fuga* (revista de cine de Chile), septiembre 2013.

Rancière, Jacques (2011). «Políticas de la estética» en *El malestar en la cultura*, trad. M.A. Petrecca. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.

Rivera, Nelson, ed. (2012). *Centenario John Cage. Museum Circle*. San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico [este valioso catálogo incluye los *Diarios* de Cage en Puerto Rico, dos ensayos de Rivera y su extensa entrevista a Cage de 1984].

Roldán, Amadeo (1933), «Carta a Henry Cowell» en Zoila Gómez (1977), pp. 167-69.

Sánchez de Fuentes, Eduardo (1928). *Folklorismo*. La Habana.

Slonimsky, Nicolas (1934), Cartas manuscritas a Amadeo Roldán en el Fondo Amadeo Roldán, MNMC.

Stokowski, Leopold (1932), «Letter to Amadeo Roldán», manuscrito en el Fondo Amadeo Roldán, MNMC.

Wisnik, José Miguel (1989). *O Som e O Sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

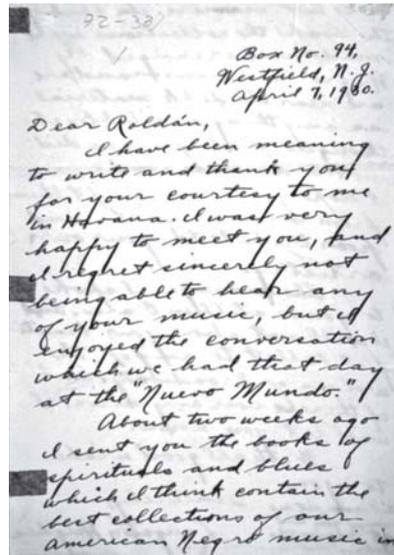
___ (1983). «Getúlio da Paixã u o Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)» en *Música*. São Paulo: Brasiliense.

Notas

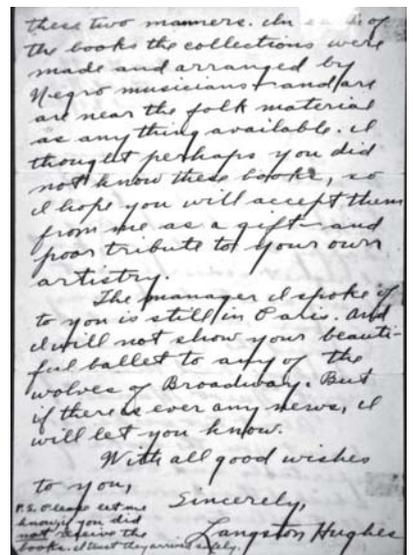
¹ Foto publicada en la revista *Life* de fotógrafo anónimo (15-III-1943, p. 42). Sobre el concierto del MOMA véase en particular el volumen de materiales documentales y comentarios críticos editado por R. Kostelanetz (1970) y la entrevista de Nelson Rivera (2011) donde Cage comenta sobre el memorable concierto de 1943 y donde menciona a Roldán, Caturla y Ardévol. En el dossier de entrevistas que incluimos en este número de *RyC* hay una versión abreviada de la entrevista de Rivera a Cage. Recientemente John R. Hall, en una valiosa tesis doctoral (2008), comenta sobre la importancia de estas piezas de Roldán u otras de Caturla y de Ardévol en la historia de los conjuntos de percusión en los EEUU.

² La referencia básica al *afrocubanismo* musical sigue siendo Carpentier (1946, 2012). Véase también el magnífico libro de Zoila Gómez (1977) sobre Amadeo Roldán y el estudio general de Robin Moore (1997).

³ No he encontrado referencia a estos conciertos en el Fondo de Amadeo Roldán en el archivo del Museo Nacional de la Música.



Carta de Langston Hughes a Roldán, en la que agradece su encuentro en La Habana, celebra su música y le anuncia el envío de un libro con la mejor colección de música negra norteamericana. (Fondo Amadeo Roldán, MNMC).



La correspondencia publicada de Ardévol (2004) incluye una carta donde Cage le pide una colaboración para el concierto del MOMA y donde además menciona sus audiciones anteriores del *Preludio* y una *Suite* de Ardévol. Le agradezco a Nisleydis Flores la referencia a la correspondencia entre Cage y Ardévol. Tampoco he encontrado constancia de la audición de Cage de las *Rítmicas V y VI* en el MOMA en la bibliografía cubana sobre Roldán que inspira o apoya a este trabajo. Hemos consultado, además del clásico estudio de Zoila Gómez (1977) sobre la vida y producción musical de Amadeo Roldán y las discusiones que generó su recepción nacional e internacional entre 1926 y 1939, los trabajos de L. Neira Betancourt (1997, 2006) Radamés Giro, J. Ardévol (1966) y Argeliés León (1974) y la guía preparada por José Piñero (1980).

⁴ Significativamente Cage no audicionó la clásica pieza de Edgar Varèse, *Ionization* (1933), en el concierto del MoMA. Es posible que esta notable ausencia se deba a que Cage solo se proponía incluir a compositores «panamericanos» y, segundo, acaso también porque intenta enfatizar la anterioridad de las *Rítmicas V y VI* (1930), mucho menos celebradas que la pieza *Ionization* (1932) de E. Varèse. Cage traza así la genealogía de un canon percusivo alternativo con la referencia a la historia cubana. Sobre la relación entre Varèse, Roldán, Carpentier y el mundo cultural latinoamericano, véase el trabajo indispensable de Graciela Paraskevaïdis, donde se discute la correspondencia entre ambos y debate sobre la exclusión frecuente de Roldán de la historia euroamericana de la vanguardia musical donde Roldán aparece

demasiado próximo al trabajo con el «folklore» nacional, lo que menoscaba la proyección de su experimentación en un marco eurocéntrico.

⁵ Sobre la mundialización de la música cubana véase las crónicas parisinas de Alejo Carpentier de aquellos años, varias de ellas sobre Roldán, incluidas en Carpentier (2012) y el trabajo de Viviana Gelado sobre estas crónicas (2008). Gelado explora el papel legitimador que cumplió el periodismo de Carpentier. También me ha resultado fundamental la lectura del trabajo de Jairo Moreno (2004) sobre la incorporación de los ritmos populares afrocubanos en el jazz neoyorquino.

⁶ Sobre las paradojas del nacionalismo musical y su relación con las vanguardias ver los libros de Florencia Garramuño y de José Miguel Wisnik (1983). Garramuño (2007) condensa estas paradojas del nacionalismo musical bajo el oximoron de «modernidades primitivas» en la Argentina y el Brasil. Wisnik trabaja la relación entre Villa-Lobos y el *Estado Novo* de G. Vargas. ⁷ Véase el importante libro de Fred Moten (2003) sobre el legado experimental de la cultura afroamericana y su exclusión de la discusión e historia habitual de la vanguardia euroamericana. Un ejemplo de la ocultación de la contribución afrodescendiente y de la participación caribeña en la historia de la modernidad musical se encuentra en Carol Oja (2000), quien al comentar sobre la importancia de las elaboraciones rítmicas de Cage y sus antecedentes no menciona a Roldán, Caturra ni al mexicano Carlos Chávez, otra figura muy próxima a Henry Cowell y a la Asociación Panamericana de Compositores.

⁸ En un trabajo reciente sobre experimentación y representación racial en el cine de Guillén Landrián he discutido críticamente el evolucionismo implícito en la distinción que propone J. Rancière (2011) entre un régimen representacional y un régimen estético (Ramos 2013). Los usos de la poesía de Nicolás Guillén en varias películas de Guillén Landrián vuelven a poner de relieve la dimensión experimental de la poesía social de Guillén y nos lleva a cuestionar cualquier esquema fácil de oposición entre estética y representación identitaria.

⁹ Como señala Zoila Gómez, las redes panamericanistas tendidas por Cowell y sus colegas de la Asociación Panamericana de Compositores promovieron la obra de Roldán y de Caturra en los círculos vanguardistas musicales en los EEUU a partir del 1929 y 1930.

¹⁰ El análisis principal de la percusión en las *Rítmicas V y VI* y de la notación que crea Roldán en las partituras para los instrumentos populares es el de Lino Neira Betancourt. Véase también la lúcida nota introductoria que escribió Ardévol para acompañar la grabación de estas dos piezas por la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba en 1970.

¹¹ En 1959 Ramiro Guerra Suárez escribió un trabajo sobre «Roldán y la danza cubana» para el semanario *Lunes de Revolución* donde reevalúa el papel histórico de la obra experimental de Roldán y renueva la discusión sobre el afrocubanismo (ver R. Guerra Suárez 2010). Véase también la entrevista que le hicimos a Ramiro Guerra Suárez sobre sus coreografías basadas en las *Rítmicas* y en la obra colaborativa de Roldán y Carpentier en este número de la *RyC*.

¹² Véase las cartas de Slonimsky a Roldán fechadas en 1934 en el Fondo Amadeo Roldán del MNMC de La Habana.

¹³ Hay varios trabajos de Cage sobre la relación entre ruido y percusión incluidos en *Silence* (Cage 1961, 1973) y luego en la antología editada por R. Kostelanetz (1970). Ver también la nota de Virgil Thomson, «Expressive Percussion» (en Kostelanetz 1970, 70-2). En «The Future of Music: Credo» señala Cage: «la música de percusión es la transición contemporánea para pasar de una tradición influenciada por el teclado a la futura música inclusiva de todo tipo de sonoridades» (Kostelanetz, p. 56, traducción nuestra).

¹⁴ La elaboración de Carpentier del concepto de modos rítmicos introduce la problemática de las limitaciones del saber musicológico occidental ante la cuestión de la *textura* sonora de piezas experimentales o transculturales que Pablo Fessel (2010) ha identificado con la problemática de la simultaneidad y su

colorario en la *heterofonía* que recorre el régimen musical europeo y la crisis de la noción misma de música autónoma ante el ruido y la confrontación gradual o reconocimiento de las músicas no occidentales. También me ha resultado clave el análisis de la epistemología de la tonalidad y sus límites coloniales en los trabajos de Ana María Ochoa sobre los «aullidos» de los bogas y las políticas de la escucha en el siglo XIX. (A.M. Ochoa, en prensa).

¹⁵ Firmado por F.G.A., *Heraldo de Cuba*, 4-VIII-1930.

¹⁶ La versión castellana de la «Carta a Cowell» fue incluida en Z. Gómez (1977), pp. 167-9.

¹⁷ P. Fessel (2010) relaciona el desdibujamiento de las fronteras de la autonomía musical con la cuestión de la heterofonía y el descubrimiento de la «textura» sonora.

¹⁸ La participación de Amadeo Roldán como representante antillano electo de la Asociación Panamericana de Compositores dirigida por Cowell (co-fundada por Cowell y Varèse), contribuyó a promover las interpretaciones de la música cubana y latinoamericana en los círculos experimentales de los Estados Unidos y Europa, tal como ha demostrado Zoila Gómez (1977).

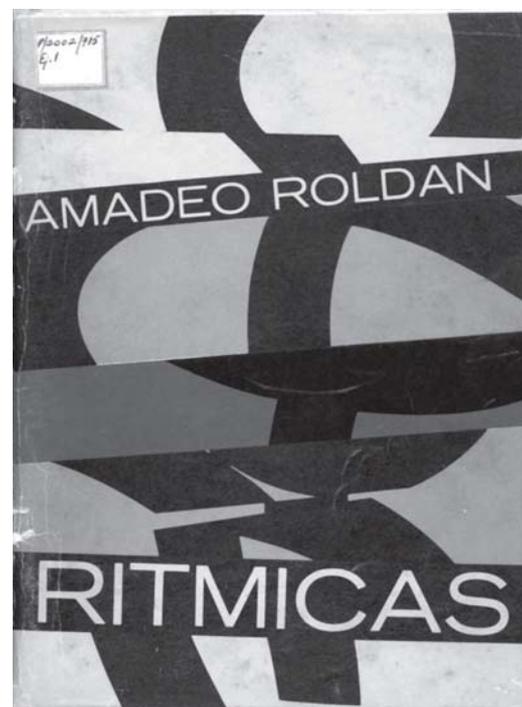
¹⁹ No ignoro los debates sobre Lezama Lima y la raza (ver A. Cruz Malavé 1994). Pero precisamente en el contexto de la resistencia criolla de Lezama al afrocubanismo, cobra relevancia la siguiente aparición de la clave musical que introduce el tema del ritmo y el cuerpo en *Paradiso*. Recordemos la estrategia de Baldovina, trabajadora doméstica a cargo de Cemí, durante un terrible ataque de asma del niño: «Se acordó de que en su aldea había sido tamborilera. Con dos amigas percutía dos grandes tambores. [...] En la madera exterior de la cama [de Cemí] comenzó a golpear con sus dos índices y notó que de la talla se exhalaban fuertes sonoridades en un compás simploté de dos por tres [...] El niño comenzó a dormir» (p. 13). Nótese cómo la madera «exhala» sonido, lo que condensa metafóricamente respiración y compás de la clave. Luego en la novela reaparece la referencia a la clave, pero sublimada, en el triángulo pitagórico y el «tintineo» del ritmo marcado en una taza en las palabras finales de la novela. «Tintineo» es la mismísima palabra que utiliza Fernando Ortiz para referirse al sonido agudo y metálico de la clave en su clásico ensayo sobre este instrumento.

A continuación publicamos tres entrevistas a John Cage, Ramiro Guerra y Lino Neira Betancourt quienes, desde distintos ángulos, contribuyen a renovar la discusión sobre la música experimental de Amadeo Roldán. La primera entrevista –una conversación entre Cage y Nelson Rivera¹ (escritor, teatrero, docente e investigador cultural boricua)– fue realizada en la residencia de Cage en Nueva York en 1987. La entrevista está precedida por una nota introductoria en la que Rivera explica el contexto de aquella extraordinaria conversación donde Cage reflexionaba informalmente sobre un tema muy poco trabajado en la amplia bibliografía crítica sobre su obra: su relación con los compositores y los intelectuales latinoamericanos, entre los cuales Roldán, Caturla, Ardévol y el mexicano Chávez ocupan lugares prominentes. La que se publica ahora aquí es una versión abreviada de la entrevista que incluyó Nelson Rivera en el volumen dedicado a Cage durante las conmemoraciones del centenario de su natalicio en 2012.

La segunda entrevista es al maestro coreógrafo, historiador y teórico de la danza moderna, Ramiro Guerra Suárez. En esta, realizada por Julio Ramos en La Habana el 16 de abril de 2013, Ramiro Guerra Suárez ofrece un interesante testimonio sobre las primeras coreografías que escenificó el Conjunto Nacional de Danza Moderna muy a comienzos de la década del sesenta, cuando la energía del cambio revolucionario y la creación de nuevas instituciones culturales renueva y fortalece la conexión entre experimentación cultural y afrocubanismo que también había inspirado a Roldán, Caturla, Carpentier, Guillén y otros durante los años veinte y treinta del siglo XX. Ramiro Guerra dirigió el estreno de las versiones íntegras de las complejas obras de ballet que Roldán y Carpentier escribieron juntos (con música de Roldán) a fines de los veinte: *La Rebambaramba* (1928) y *El Milagro de Anaquillé* (1929) unos años después de haber creado la coreografía de las *Rítmicas V y VI* en 1961. Según Ramiro Guerra Suárez, varias obras de Roldán y de Caturla fueron fuente de inspiración para la creación del Conjunto Nacional de Danza Moderna, sobre el que también habla su fundador en esta rara entrevista.²

La tercera entrevista es a Lino Neira Betancourt, maestro percusionista, docente de musicología en el Instituto Superior de Arte y uno de los investigadores principales de las *Rítmicas V y VI* en el contexto más amplio del afrocubanismo. Lino nos habla en esta entrevista (realizada por correspondencia electrónica entre julio y agosto de 2013) sobre el estreno cubano de las *Rítmicas V y VI* bajo la dirección de Argeliérs León en la Biblioteca Nacional José Martí en 1960. Neira Betancourt explica el sistema de notación musical que Roldán crea cuando lleva a la escritura la sonoridad del bongó, la quijada de burro, o del güiro³; método de notación que sería luego instrumental para compositores como Varèse y Henry Cowell quienes incorporaron los instrumentos de la música vernácula cubana en varias de sus composiciones y en los espacios sonoros de la experimentación vanguardista en los Estados Unidos desde de los años treinta, preparando el camino para el concierto de Cage en 1943.

J.R.



Notas

¹ Nelson Rivera es autor de *Con urgencia: Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo* (Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2009) y de *Sucio Difícil: Piezas para el teatro, 1972-2002* (Isla Negra Editores, 2005). En 2003 recibió Mención de Honor de Casa de las Américas por su pieza teatral *Sin título*. Rivera editó el volumen *Centenario John Cage. Museum Circle*. (San Juan: Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, 2012) que incluye, además de varios textos de Cage (inclusive sus *Diarios de Puerto Rico*), la extensa entrevista que le hiciera Rivera en 1984 de donde proviene la que aquí se publica.

² Véase también los ensayos de Ramiro Guerra y Suárez sobre danza y afrocubanismo en *Siempre la danza, su paso breve...*

La Habana: Ediciones Alarcos, 2010.

³ Neira Betancourt ha publicado un elaborado trabajo sobre la instrumentación de Roldán y su método notacional: «*Rítmicas V y VI: Amadeo Roldán y la percusión cubana*», revista *Cúpulas* (ISA), año 2, 5, 1997, pp. 33-42.

En y alrededor de Latinoamérica: Una conversación con John Cage

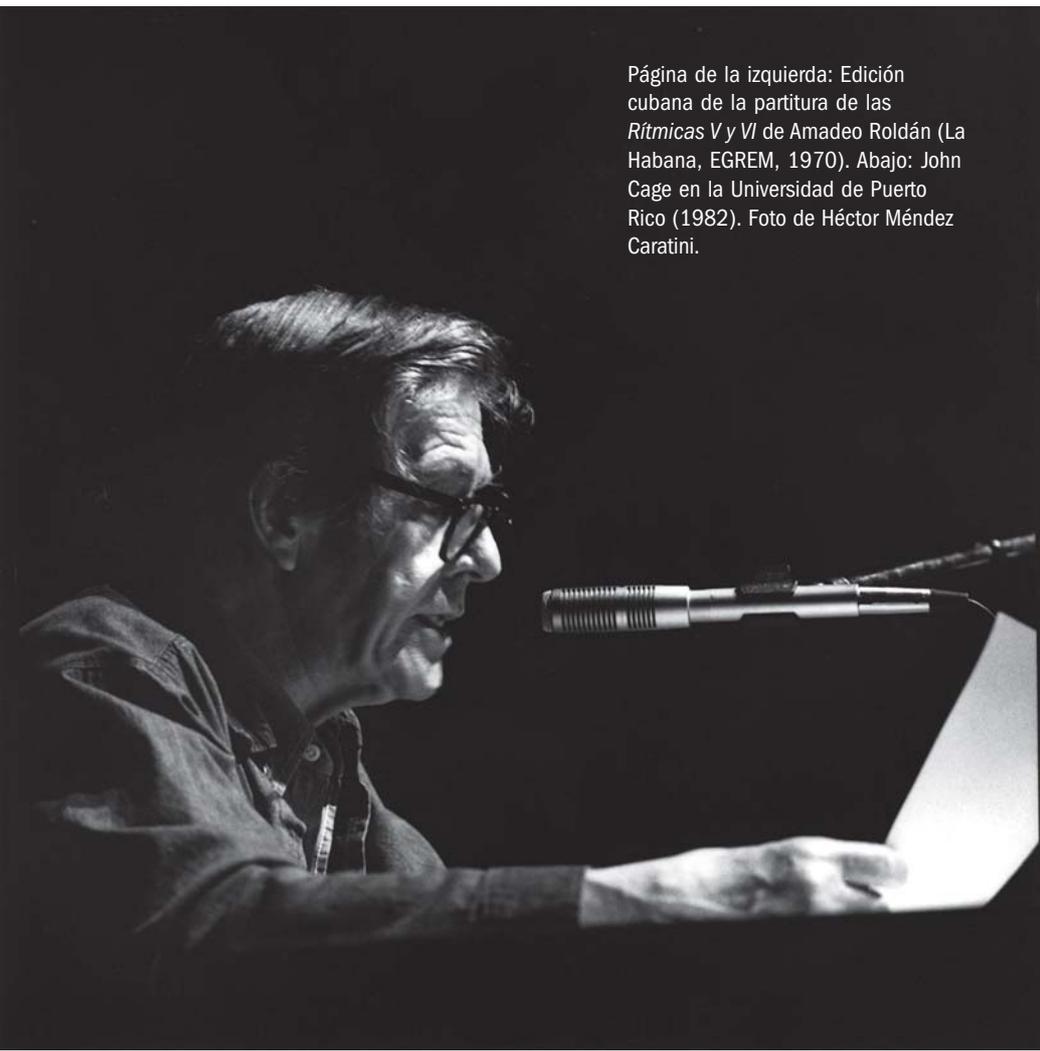
Nelson Rivera
Ver nota 1 en la página anterior.

En 1987 le propuse a John Cage una entrevista dedicada a su relación con América Latina, con la intención de consignar sus experiencias compartidas con músicos y escritores de mi región. Su visita a Puerto Rico en 1982 la comenta en su octavo (y último) diario, así como en varias entrevistas de ese periodo. Cage había demostrado un temprano interés por la música latinoamericana, evidenciado en sus reseñas críticas realizadas en Chicago en 1942, donde destaca el trabajo de Carlos Chávez como director y compositor, y las composiciones de Heitor Villa-Lobos y Amadeo Roldán.¹ Además, un número inusual (para una publicación estadounidense) de compositores latinoamericanos aparece en su volumen dedicado a partituras *Notations*, de 1969.

Al momento de entrevistar a Cage estaba consciente de su relación con Octavio Paz, de su interés por los compositores cubanos y de su colaboración, junto a Merce Cunningham, con el brasileño Emanuel di Melo Pimenta. Desconocía, lamentablemente, su amistad con el venezolano Isaac Chocrón, a quien conoció en Caracas, precisamente durante una gira de la compañía de baile Cunningham.² Si bien mi intención fue la de estimular a Cage a hablar sobre su relación con América Latina, nuestra conversación, lejos de mantener una línea firme en el tema, recorrió muchos otros asuntos imprevistos. Por su pasión al abordar los asuntos que le interesaban, Cage podía pasar fácilmente del entusiasmo por Jorge Luis Borges o Carlos Chávez, a su molestia, controlada pero evidente, con Paz. Me sorprendió que recordara a compositores de quienes probablemente no escuchaba desde los años cuarenta, como Alejandro García Caturla. Una de las alegrías de esta conversación fue introducir a Cage al trabajo de Julio Cortázar; posteriormente, le regalé un volumen de los escritos de Cortázar traducidos al inglés.

La entrevista fue realizada en el hogar de Cage en Nueva York, en la tarde del 23 de marzo de 1987. Ya transcrita y editada, le entregué a Cage una

Página de la izquierda: Edición cubana de la partitura de las *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán (La Habana, EGREM, 1970). Abajo: John Cage en la Universidad de Puerto Rico (1982). Foto de Héctor Méndez Caratini.



copia para sus correcciones y aprobación final. Una versión más corta de ella se publicó en *Claridad/En Rojo* en 1993. La versión que sigue es inédita.

Nelson Rivera: *En el concierto de percusión de 1943 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, tú presentaste tu propia música, la de Lou Harrison, Henry Cowell y otros dos compositores cubanos. John Cage: Amadeo Roldán y José Caturla.*

NR: *Querrás decir José Ardévol.*

JC: Oh, es cierto. Según recuerdo, la pieza de Ardévol está compuesta con rigurosidad, organizada simétricamente. Creo que va desde el principio hasta la mitad y luego en retrógrado hasta el final.³

NR: *¿Cómo fue recibido el concierto en el MoMA?*

JC: Creo que fue controversial. Es gracioso; supongo que como era mi primer concierto en Nueva York y que desde un punto de vista californiano Nueva York es tan importante, yo pensaba que un concierto en el MoMA garantizaría el éxito de mi futuro (*se ríe*). Recuerdo haber estado sorprendido del hecho de que fue casi como si nada hubiera pasado, a pesar de las reseñas en las revistas *Life* y *Time*. Pero en lo que a reacciones de personas se refiere, creo que solo recibí una carta de una maestra de una escuela elemental de Tennessee (*se ríe*) que quería saber qué debía hacer con las bandas rítmicas (*se ríe*) de su escuela. Casi no hubo reacciones.

NR: *¿Y nada tampoco por parte de compositores ya establecidos?*

JC: No creo, no hubo mucho más. Pero en aquel tiempo un concierto de percusión era algo inaudito.

NR: *¿Estabas en contacto con compositores latinoamericanos para el tiempo del concierto en el MoMA? ¿Los conocías personalmente o sabías de su trabajo por otras personas?*

JC: Debí haber sido a través de otras personas, creo que pudo haber sido por Henry Cowell.

NR: *¿Por la relación de él con Carlos Chávez?*

JC: Y con la música de todo el mundo.

NR: *¿Has conocido a alguno?*

JC: No, nunca he conocido a ninguno.

NR: *¿Hay algún trabajo de ellos que te interese mucho?*

JC: He desarrollado mucho interés por el trabajo de Emanuel Dimas de Melo Pimenta. Merce Cunningham utilizó su música *Shortwaves* esta temporada para uno de sus bailes titulado *Fabrications*. Pienso que su música es muy hermosa. Es un arquitecto, como lo fue –o es– Xenakis.

NR: *¿Qué países latinoamericanos has visitado?*

JC: He estado en México no sé cuántas veces, al menos dos. Sin contar esas excursiones cortas que hacía a la Baja California siendo un estudiante de secundaria. Pero a México, D. F. he ido en dos ocasiones, y creo que también he ido dos veces a Cuernavaca en el invierno como invitado de Dorothy Norman. Y he ido a Venezuela en dos ocasiones, me parece, y a Brasil también, y una vez a Puerto Rico. Y también cuando era bastante joven, en lugar de seguir en la universidad, me fui a Gijón en España, y luego a La Habana y de La Habana a Cayo Hueso, donde compré un pequeño Ford por treinta y cinco dólares. Era un Ford Modelo T y lo manejé de regreso a California.

NR: *¿Permaneciste mucho tiempo en La Habana?*

JC: No, no estuve mucho tiempo. Me pareció muy bella, con sus avenidas anchas; y el malecón era interesante.

NR: *¿Quién te invita a estos países? Parece que por lo general son personas y no instituciones...*

JC: Gente, gente. Justo el otro día recibí una invitación muy conmovedora de Berlín Oriental. La envió un compositor, y decía que él y sus amigos estaban muy interesados en lo que yo estaba haciendo y que les alegraría mucho que los visitara.

NR: *¿Quién te invitó a México?*

JC: La primera vez fue con la Cunningham Dance Company. Y no fue tanto una invitación, sino un intento de nuestra parte de poder presentar nuestro trabajo, y fue en el Palacio de Bellas Artes.

NR: *¿Cuándo fue esto?*

JC: ¡Oh, soy tan mal historiador! Me parece que fue en los años sesenta. Creo que en 1965 o 1966 si no me equivoco.⁴

NR: *¿Fue en el D. F. donde conociste a Octavio Paz?*

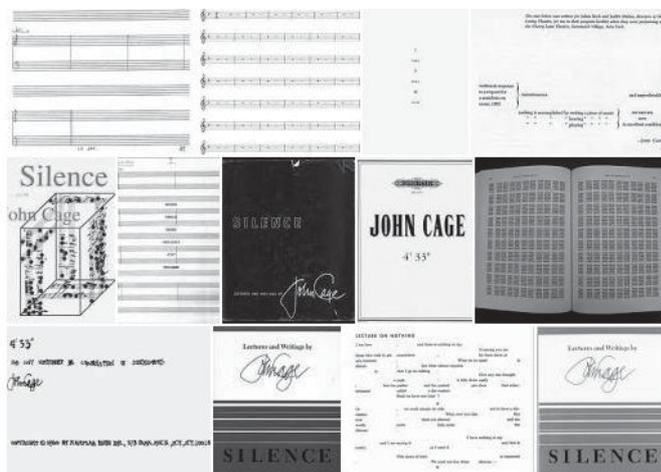
JC: Nos habíamos conocido antes en la India, en Nueva Delhi. Era embajador y no recuerdo quién me dijo que me agradaría el embajador, algún amigo mutuo, así nos conocimos. Y me agradó inmediatamente y yo le agradé, nos llevamos de maravilla.

NR: *¿Habías leído su obra antes, o él la tuya?*

JC: No, pero comencé a leer su poesía y él comenzó a leer la mía, por así decirlo. No está muy claro si lo que escribo es poesía o no (*se ríe*). Así que comenzó a hojear mis libros.

NR: *Pues, por ejemplo, dijo que Silence era «uno de los libros más poéticos y estimulantes» que había leído.⁵*

JC: *¿De veras? (se ríe).*

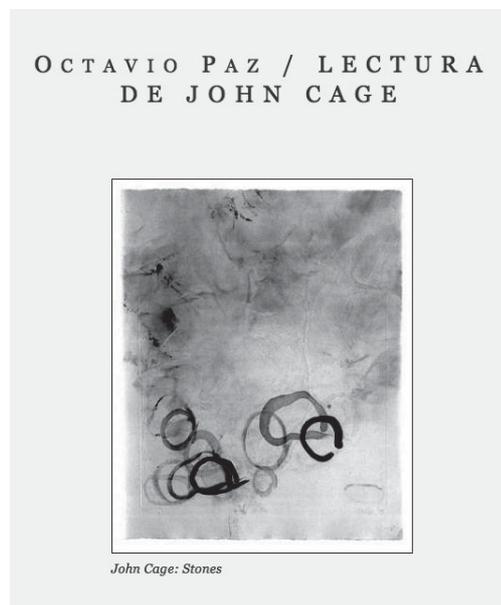


NR: *Lo dijo en su libro sobre Claude Lévi-Strauss. Y no sé si sabes que escribió un poema...*

JC: Sí, lo sabía.

NR: *¿Conoces el poema Lectura de John Cage?⁶*

JC: Sí. Creo que le perturba mi uso de operaciones de azar.



John Cage: *Stones*

NR: ¿Sí? ¿Te mencionó algo?

JC: No. Pero una vez Earle Brown y yo íbamos juntos en un carro de un lugar a otro a las afueras del D. F., cerca de Cuernavaca, y ambos estaban de acuerdo en que yo cometía un error al utilizar operaciones de azar (*se ríe*). Ambos se confiaban de los gustos de cada quien y no querían liberarse de ello (*se ríe*).

NR: ¿Esto fue luego de que hubieras hecho cosas como *Variations*?⁷

JC: Oh, sí.

NR: Así que en realidad ya era...

JC: ¡Muy tarde! (*se ríe*).

NR: ¿Veías a Paz con frecuencia?

JC: Oh, sí. Lo veía bastante. Vivía en el D. F. y para entonces se estaba quedando en Cuernavaca. Pero me encantaba verlo y también a su esposa Marie-Joseph, es tan hermosa; me recuerda a un pájaro.

NR: ¿Sabes que otro escritor latinoamericano te menciona en uno de sus libros? Se llama Julio Cortázar.

JC: No, no lo conozco.

NR: En su libro *Último round* (1968) incluye uno de sus diarios. Y comienza haciendo referencia a los tuyos. El diario se titula «Uno de tantos días de Saignon», un pueblo en Francia donde pasaba los veranos. La entrada lee: «Jueves 4, 10:30 a.m. Los «diarios» de John Cage y algunos poemas de Gary Snyder: decir lo que se quiere sin énfasis, empujando desde abajo (conducta vegetal básica, mientras los animales atacan horizontalmente de atrás hacia adelante: contraponer el estilo árbol al estilo toro)». ⁸ ¿Nunca habías escuchado de Cortázar?

JC: No, debería anotarlo.

NR: En 1963 publicó una novela titulada *Rayuela* en la que utiliza estructuras de azar. El libro se puede leer saltando entre los capítulos. Fue un libro innovador en la literatura.

Tu trabajo siempre ha sido controversial en casi todas partes, pero tengo curiosidad de saber cómo sientes que te recibe el público latinoamericano, ya que eres estadounidense y hay tanta animosidad –por decirlo de algún modo– contra los estadounidenses en Latinoamérica.

JC: Pues la reacción ha sido muy, muy amistosa. Y creo que se debe a que no me relaciono con el gobierno estadounidense, ¿no crees?

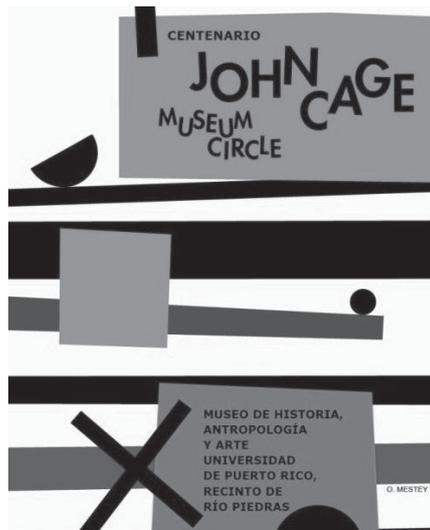
NR: Tu visita a Puerto Rico en 1982 te impresionó mucho, hasta tal grado de que escribiste acerca del viaje.⁹

JC: Sí, me impresionó mucho porque me habían advertido de lo peligroso que era vivir dentro del campus y salir. Además tan solo no había problemas con la universidad y el resto de la ciudad, sino que había problemas dentro de la misma universidad entre las distintas facciones, así que lo escribí en mi diario. No he escrito en mi diario recientemente, aunque me he propuesto continuarlo. Pero la última entrada que escribí tuvo mucho que ver con la experiencia de haber estado en Puerto Rico.

NR: ¿Hay algo particularmente memorable sobre la visita?

JC: Oh, hubo muchas cosas. Una en particular fue la arquitectura, que con frecuencia contaba con espacios por donde cruzaba el aire por el edificio. Eso era en la residencia estudiantil.¹⁰ Y las persianas venecianas hacían un sonido tan encantador que lo grabé y lo utilicé en la pieza de baile *Tread*, de Merce. Ahora bien, titulé mi pieza *Instantes de silencio* (*Instances of Silence*) porque estaba en silencio mientras ocurría ese sonido, o sea, que es un ejemplo de lo que es el silencio.

NR: Dos cosas me parecieron interesantes en el libro *Hacia una nueva música* [1937] de Carlos Chávez. Él señala que la invención de la radio y de otros aparatos electrónicos les permitió a los compositores componer un nuevo tipo de música y, más inte-



Página de la izquierda: arriba, imágenes del libro *Silence* de Cage; abajo, libro de Octavio Paz. Junto a estas líneas, portada de *Centenario del natalicio* de John Cage, editado por Nelson Rivera.

resante aún, sentía que el hecho de que hubiera nuevos instrumentos requería el establecimiento de un nuevo orden en la sociedad, porque ahora los músicos tendrían que ajustarse a estos nuevos desarrollos... y sencillamente no podían seguir trabajando como lo hacían...

JC: Como lo habían hecho..., aunque no ocurre lo suficiente. Hace poco tuve dos buenas experiencias con orquestas. Una fue en Hungría, una orquesta comunista, en la que en un momento dado durante el ensayo, cuando llegó el momento de parar, el director, llamado Peter Eötvös, preguntó: «¿Quieren detener el ensayo?», y la orquesta espontáneamente dijo: «no, seguiremos tocando». ¿Puedes creerlo? Estaban tocando mi *30 Pieces for Five Orchestras* y querían seguir tratando de resolver los problemas que les fascinaban. La otra orquesta fue este pasado mes de febrero, en Colonia, y no era una orquesta profesional, sino de estudiantes de secundaria que habían estado trabajando durante un mes en *Cheap Imitation*, y la tocaron estupendamente. Me dijeron que sentían que todas las orquestas debían tocar esta pieza porque la entonación tiene que ser tan exacta, tan bella.

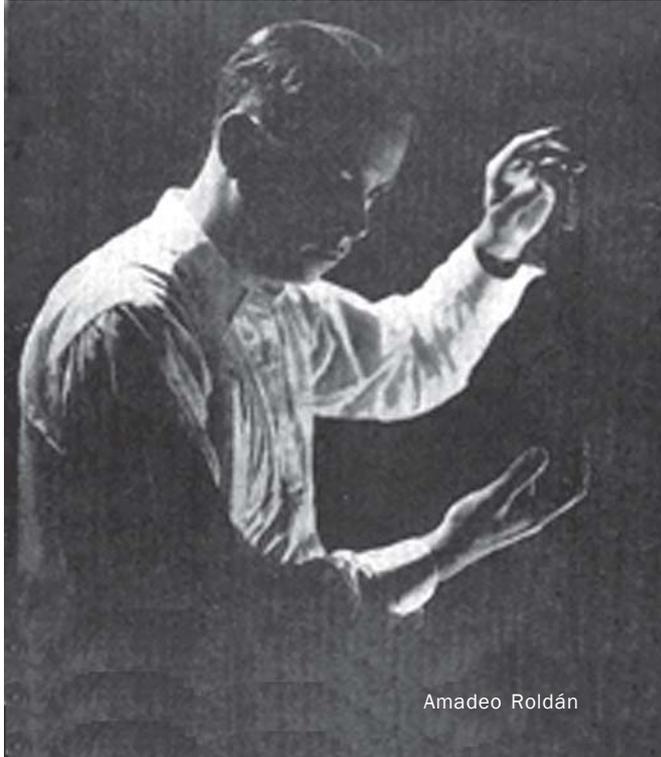
NR: En ocasiones me pregunto cómo puedes tolerar la hostilidad y la violencia hacia la nueva música.

JC: Pues lo entiendo como una señal de que lo que hago vale la pena. Me refiero a que se trata de algo más que eso. Me da la sensación de que estoy en el camino correcto (*se ríe*)... De todos modos, es mejor así a que la gente se duerma, pienso yo (*se ríe*). Ya no siento tanta hostilidad. Pienso que o ha disminuido o que las personas mayores continúan siendo hostiles, pero son la minoría.

NR: *Hablábamos de Latinoamérica y me doy cuenta de que nuestra conversación...*

JC: Toma otros rumbos... Uno de los bailes de Merce Cunningham se titulaba *Roadrunners*, y las historias que cuenta son de la antigua China. Y entonces, cuando recientemente me dieron un ejemplar de los cuentos de [Jorge Luis] Borges y leí algunos, me recordaron a las historias chinas por la manera en que relata los cuentos, como si fueran totalmente ciertos, pero son muy fantásticos para ser ciertos, no obstante da tantos detalles del número de plumas... NR: Y fechas históricas, inventadas, por supuesto...

JC: ¡Sí! (*se ríe*). Y todas esas cosas las tenían también las historias chinas, lo que me hizo pensar que guardaban un gran parecido. Y entonces supe que él había leído esas historias chinas, ¿sabías eso? Y conocía y le encantaban esas historias. Pienso que escribe bello. Y era ciego. Un escritor estupendo.



Amadeo Roldán

NR: En tus visitas a países comunistas, ¿sientes que la respuesta del público es diferente a la de otros países?

JC: No. No pienso que el público de esos países sea distinto del público de aquí. Si hay personas interesadas en la recolección de hongos en Yugoslavia, no serán muy diferentes de los que lo hacen en California (se ríe).

NR: Una vez escribiste que el público de los climas cálidos tiende a ser más inquieto que el de las regiones frías.

JC: Están propensos a hacer más sonidos. La gente del norte se mantiene en silencio. Pienso que eso es verdad.

NR: ¿Qué piensas de las personas que hacen ruido durante tus conciertos?

JC: Si estoy tocando no tengo tiempo de pensar nada al respecto. Pero es otra cosa si estoy sentado en el público y están hablando. En ese caso tengo la opción de moverme si me molesta o también tengo la opción de estudiar la experiencia de escuchar la música y la conversación. Aunque me he acostumbrado mayormente a prestar atención a lo que escucho, incluso cuando lo que escucho es más de lo que tenía previsto. Entonces lo ajusto a lo que pienso que es el propósito de la música, que es aquietar la mente en lugar de trastornarla. En ocasiones se me hace difícil, pero lo logro (se ríe).

NR: Hay personas que han utilizado «walkmans» en las piezas de Cunningham para escuchar otra música durante los bailes.

JC: Sí, lo han hecho. Hace algunos años hubo una disputa en Brooklyn entre el sindicato de la gente de teatro y al de los músicos o algún otro sindicato. De todas formas, el re-

sultado fue que no se nos permitió tocar música durante la pieza y se realizó en absoluto silencio. El crítico de música del *New York Times* quedó encantado (se ríe). Pensó que fue mucho mejor de lo que pudieran haber visto si hubiéramos tocado. Y creo que tu pregunta era cómo puedo aguantar todo eso. Pues, he ganado mucho en experiencia (se ríe).

NR: ¿Te molestaron esas reacciones negativas cuando estabas empezando?

JC: No, veía que sucedía, y cuando no sucedía pensaba que algo debía andar mal (se ríe), que quizás yo no estaba funcionando correctamente. De ahí se me ocurrió la idea de que esa reacción servía para medir si estaba o no estaba encaminado en una dirección necesaria.

NR: Escribiste en «The Future of Music»¹¹ que ya era tiempo de dar un concierto de nueva música en África.

JC: Sí, eso es cierto, y probablemente ya ha ocurrido. Sé que hay un gran interés por la nueva música en Sudáfrica, donde hay tanta injusticia política.

NR: ¿No tienes ningún reparo en ir a un lugar como ese?

JC: Yo pienso que hoy día si sintiéramos reparos no iríamos a ningún lugar (se ríe). Algunos lugares son peores que otros (se ríe).

NR: Bueno, es que ir a un lugar donde el mero hecho del color de tu piel hace una diferencia...

JC: Pero así es también en algunas partes del sur de nuestro país. Creo que no podemos darnos aires de superioridad sobre ningún pueblo. Ni tampoco sentirnos seguros. Estamos rodeados de injusticia y de violencia.

(Traducción de Eric R. Vázquez Sánchez. Centro de Traducciones del Programa Graduado de Traducción, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras).

Notas

¹ Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage*, New York: Praeger, 1970, pp. 62-67.

² Carolyn Brown: *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*, Evanston: Northwestern University Press, 2009, p. 521.

³ Se refiere a *Preludio a 11*, que se estrenó en el concierto del MOMA.

⁴ Fue en 1968. La gira incluyó Río de Janeiro, Buenos Aires, Caracas y México, D. F.

⁵ Octavio Paz. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México: Joaquín Mortiz, 1972, p. 65.

⁶ En el libro *Ladera este*, poemas 1962-1968.

⁷ Compuestas entre 1958 y 1968.

⁸ Julio Cortázar: «Uno de tantos días de Saignon», en *Último round*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1972, tomo I, p. 16.

⁹ En *X*, Middletown: Wesleyan University Press, 1983.

¹⁰ En la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras; Henry Klumb, arquitecto.

¹¹ En *Empty Words: Writings '73-'78*, Middletown: Wesleyan University Press, 1979. Traducción al español en la revista mexicana *Pauta* (1986) vol. V, no. 6.

Danza y cultura:

Ramiro Guerra habla sobre Amadeo Roldán y los orígenes del Conjunto Nacional de Danza Moderna

Julio Ramos: Además de su amplia trayectoria como bailarín, desde la década del cuarenta se ha distinguido como teórico, historiador y divulgador de la danza. ¿Qué lo motivó a reflexionar y a escribir sobre su arte?

Ramiro Guerra: En aquella época en que se creó la revista *Prometeo* (1947) yo empecé a escribir para ella. Quería dar a conocer qué era la danza moderna aquí, pues nadie la conocía. Ahí escribía todo el mundo del teatro. Teníamos entonces un movimiento teatral de tal energía que estreno que había en Nueva York o París, estábamos ya poniéndolo aquí. Había un director que traducía obras del francés y se montaban en salitas recónditas. Fue un movimiento que me llevó a mí a hacer lo mismo con la danza. En esa época yo tenía mucho contacto con los teatristas, pues no había aquí bailarines de danza moderna, y eso influyó más tarde en la manera en que utilicé los recursos teatrales en mis coreografías.



Ramiro Guerra Suárez
(Cortesía de La Jiribilla)

J. R.: ¿Cómo inicia su labor coreográfica en Cuba?

R. G.: Cuando regreso de los Estados Unidos, donde recibí clases de Martha Graham, no sabía qué iba a hacer con lo que había aprendido. Me fui a una sociedad de artistas y ofrecí dar clases gratis. Toda la gente que trabajaba en los cabarés, actores y actrices de teatro, cantantes famosas incluso, pasaron por mis clases. Por esa época ya se empezaba a conformar un movimiento teatral entre los mestizos. Estaba *Tropicana*, que es el único cabaré de América donde han sonado auténticos tambores batá. Cuando tuve una compañía monté una danza que se llamaba *Mulato*, para la cual tomé el personaje de José Dolores Pimienta de la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. Tenía un bailarín mulato maravilloso y él hizo el personaje. Fue la primera función nuestra que se dio en el Teatro Nacional.



Martha Graham, una de las grandes figuras de la danza moderna y profesora de Ramiro Guerra en Nueva York. En la página de la derecha: Reseña de *La Rebambaramba*, dibujo de Roldán por Mañach.



J. R.: ¿Cómo formó su Conjunto de Danza Moderna?

R. G.: Cuando triunfa la Revolución, el entonces ministro de Educación, Armando Hart, le propone la dirección del Teatro Nacional a Isabel Monal, quien me nombra coreógrafo de su recién creado Departamento de Danza Moderna. La fundación de ese departamento fue la primera acción del Teatro en lo que se refiere a la constitución de agrupaciones.

J. R.: ¿Cómo seleccionó a los primeros bailarines?

R. G.: Puse en los periódicos un anuncio para un casting; en él informaba que el Departamento de Danza del Teatro Nacional iba a constituir un grupo y que se presentara todo aquel que se sintiera capacitado. Algunos habían bailado en cabarés, o eran bailarines espontáneos, de la calle. Se presentaron cerca de cincuenta, y yo solo podía escoger a treinta. Elegí diez blancos, diez negros y diez mulatos. Quise tener esa mezcla racial.

J. R.: ¿Había un proyecto explícito de «crear» un tipo de baile nuevo: un cuerpo danzante distinto?

R. G.: El bailarín que yo quería crear era un artista que no solamente avizorara la danza moderna, sino también fusionara el ballet, el folclor, todo el mundo de la danza que aquí corría por las calles, hasta la danza popular. Quería convertirlo en un estilo. Por ejemplo, en mis clases utilizaba una orquesta con tambores batá y un piano de cola. Con este grupo me tomé la libertad de cambiar el estilo

maravilloso que había aprendido en mis estudios con Martha Graham porque cuando comienzo a dar clases aquí, con esos bailarines, descubro que había una calidad específica en el cuerpo del cubano que no es la misma que la calidad de allá: el cuerpo del cubano es muy ondulante, mientras que allá era muy atlético. Comienzo entonces a fundir elementos de las técnicas estudiadas en los Estados Unidos –Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey, Charles Weidman– con la idiosincrasia del cubano, y a desarrollar una técnica de la danza moderna cubana que fusionaba elementos de las raíces africanas y españolas.

J. R.: ¿Entrenó a los bailarines populares en las técnicas del ballet moderno? Esto debe haber conllevado mucha disciplina física e intelectual...

R. G.: Sí, esos primeros bailarines que formé los cogí de la calle ya adultos, porque en ese momento aquí no había escuela de danza. Comencé a crearle el cuerpo a gente un poco mayor, lo que fue muy difícil, pero lo logré. Para el conocimiento del folclor llevé a mis clases a gente experimentada que enseñaba a mis bailarines a bailar folclor.

J. R.: ¿Qué implicaba la disciplina? ¿Cómo se forma un cuerpo «nuevo» en el campo de la danza?

R. G.: Mi disciplina era muy vasta. Por ejemplo, iba a montar una obra y llevaba a mis bailarines a los museos, ponía películas, repartía libros relacionados con el tema. Cuando hice *Medea* y *los negreros* estudiamos la época. Mi *Medea* era negra, casada con un francés y en Haití. Nos fuimos al Museo Napoleónico y vimos hasta el tabor de Napoleón. Leímos los libros de Carpentier. Creé una atmósfera completamente intelectual con mis bailarines. Además de mi clase, tenía otros profesores que venían de afuera, pero todos mis ballets eran ideas mías. Quizás la única vez que hice unas danzas de otros fueron las de Amadeo Roldán.

J. R.: ¿Cómo llegó usted a las obras de Amadeo Roldán? ¿Qué le atrajo de Roldán y del afrocubanismo?

R. G.: Yo pensaba en el compromiso que implicaba que nadie había podido hacer aquellas obras de Roldán. Alberto Alonso había montado para la televisión *La Rebambaramba*. En ese momento la televisión aquí era un montaje de lugar, con un libreto y demás, pero todo muy caótico. Además, tuve amistad con Alejo Carpentier, conocí a la viuda de Amadeo Roldán y a sus hijos, y mantuve amistad con ella por largo tiempo.

J. R.: ¿Cuál fue la primera obra de Roldán que montó?

R. G.: La primera de las danzas de Roldán fue las *Rítmicas*, específicamente las de percusión, la quinta y la sexta, y utilicé una grabación en disco hecha en los Estados Unidos porque no podía darme el lujo de usar un pianista. Se estrenó el 17 de febrero de 1961 en el antiguo Teatro Auditórium de la Sociedad Pro Arte Musical, hoy Teatro Auditórium Amadeo Roldán, asociación cultural muy prestigiosa para la cultura nacional desde antes de la Revolución. Luego monté *El milagro de Anaquillé*. Realicé algunos cambios en el libreto pues tenía incongruencias entre los diferentes cultos. La danza final que aparece en el original era de un diablito abakuá, pero en ella aparecen los ibeyes, que son divinidades del culto yoruba. Entonces le pedí a Carpentier que me dejara darle todo el matiz yoruba y él lo aprobó. Alejo dejó constancia de ese cambio en el programa del estreno. Después vino *La Rebambaramba*, en la que también reescribí el guion.

J. R.: ¿Por esa época tenía alguna formación o afición antropológica?

R. G.: No antropológica, pero sí me metía mucho en los toques de santo, cuando me enteraba que había toques

"LA REBAMBARAMBA"

El arte exige vocación de misionero. Más que apostolado pomposo, humilde misión in partibus infidelium. Hay siempre cosas que convertir y conquistar para el arte. Para que no pierdan su alma. Para que se salven en la Belleza. Hasta ellas tiene que ir el artista con la gracia de su sacramento.

Arte y religión tienen de común lo que hay en ambas de misión. Misión: peregrinaje. Gana una alma para el cielo, otra y otra. Siempre habrá almas por ganar. Gozarse en cada conquista es pecaminoso.

El que permanece a contemplar su obra, se expone al pecado tremendo de aquel Pánfucio, abad de Antinoe, de que nos habla Anatole France.

Salvada Tais ¿no había más pecadoras que salvar?

En arte igual. Lograda la obra, deshacerse de ella y empezar el nuevo peregrinaje. A buscar otra vez las cosas oscuras, recónditas, que en su estado nativo esperan la "divina palabra". El evangelio de la Belleza habrá que predicarlo entre todas las cosas, como el de Cristo *inter omnes gentes*. Pigmalión dejó de ser artista en el momento mismo en que se enamoró de la estatua modelada por su propia mano. ¿Supondrá a Dios enamorado de una de sus criaturas? Pigmalión cometió el mismo pecado que el fraile apóstata. Modeló su Tais, la de-

puró, la encendió y quiso luego perderla con el contacto de su amor terreno.

Arte es misión, despego voluntario de cada cosa hallada y hollada, éxodo, peregrinaje. Perseguir las cosas más ignoradas y humildes, para bautizarlas en la Belleza. Levantar el

polvo del camino hacia una atmósfera más pura, donde veremos brillar como arena de oro. Pero, ¡ay del artista que se sume morosamente en su propio hallazgo! Cuando nos casamos con una de nuestras obras es pará toda la vida. Atendamos siempre a ella. Prométemos sin gloria, ríndenos por el bultre de pico rojo de la monotonía.

2

Nuestro único músico con vocación de misionero es Amadeo Roldán.

Amadeo Roldán, por Mañach



Su misión ha sido explorar en nuestro subsuelo musical: el de los sonos y ritmos africanos.

Su descubrimiento nos ha deslumbrado. Mil voces nuevas, insospechadas, han surgido de la espesura donde el músico andaz abre su trocha. Un peso Schliemann de la música, Roldán nos está reconstruyendo esa ciudad africana que vive lentamente, tácita, en nuestras ciudades blancas.

Pero no se ha limitado Roldán a alargar su brazo en las sombras y a sacarlo todo el reluciente de ritmos y sonoridades abisales.

por allá por Guanabacoa, e hice amistades con bailarines y tamboreros.

J. R.: En la música de Roldán, como en tanta música contemporánea, el elemento disonante presenta un reto a la danza. Las Rítmicas tienen un elemento atonal marcado, aunque la instrumentación percusiva está centrada en la clave.

R. G.: Sí, los ritmos contemporáneos fueron hechos a otra forma, a una manera más atrevida, más agresiva. El arte moderno fue muy agresivo para terminar con la blandura, con la delicadeza del romanticismo, pero esa característica no imposibilitaba la danza, tú puedes hacer lo que quieras con el sonido si tienes un ritmo básico. Y las Rítmicas eran puro ritmo.

J. R.: ¿Y cómo coreografió las Rítmicas en 1961?

R. G.: Monté tres danzas. Una era con los blancos bailando la pieza No. 5 de las Rítmicas, «Tiempo de son», otra con los negros al ritmo de la pieza No. 6, «Tiempo de rumba», y en la tercera, bailaban unos con otros. Utilicé esa división de blancos y negros para luego constituir la unión. Los independientes se movían muy en la forma de los bailes afro, los otros tenían ya otro sentido del movimiento, más ele-

gante, más en la línea del ballet quizás, pero ya después unía todo y se formaba un amasijo entre unos y otros.

J. R.: ¿La Rebambaramba fue un estreno para ballet, sobre escenario, de la obra completa?

R. G.: Sí, con escenografía, vestuario, una orquesta de ochenta músicos, dirigida por Manuel Duchesne Cuzán, que había llegado a conocer a Roldán y a Caturla. Mi compañía no tenía aún estatus de compañía estatal del Consejo Nacional de Cultura como adquirió un poco después, cuando se formaliza el Conjunto de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba. (Más tarde desaparece el Teatro Nacional como aglutinador de instituciones y se crea el Conjunto Nacional de Danza Moderna y el Conjunto Folclórico Nacional, ambos en el año 1962, instituciones que no existían antes de la Revolución). Pero *La Rebambaramba*, acompañada de las *Rítmicas* y *Suite yoruba*, también representó a Cuba ante el mundo en el terreno artístico cuando nuestro grupo fue invitado en 1961 a la V Temporada del Festival de Las Naciones en París, que se efectuó en el Teatro Sarah Bernhardt. Eso fue precisamente en los días del ataque a Playa Girón, uno de los primeros logros internacionales de la cultura revolucionaria.

J. R.: Es significativo que haya sido entonces cuando se intensifica la proyección internacional de la cultura cubana... ¿Tal vez la revolución permitía realizar los ideales del arte moderno, mediante un cruce de experimentación y tradiciones vernáculas o subalternas?

R. G.: Sí, con la revolución todos aquellos que no estábamos de acuerdo con el mundo burgués nos empatamos. La Revolución contribuyó a generar un estado de recepción favorable a propuestas diferentes. La danza moderna para Cuba era una revolución. Aquí no había danza moderna. Yo había hecho mis cositas, pero no estaban establecidas como cuando me abrieron las puertas del Teatro Nacional, y se comenzaron a hacer giras por toda la isla, entonces empezó a echar raíces. Hay que reconocer que una de las raíces de la cultura nuestra fue la danza contemporánea, una forma completamente nueva que antes no existía, porque el ballet sí tenía renombre, era algo establecido culturalmente. Hubo una generación de nuevos bailarines que se formó a partir de la Revolución. Antes estábamos por ahí, no sabíamos dónde poner el huevo. Y al principio la Revolución se abrió a todos.

J. R.: En su obra hay un movimiento de anticipación de un mundo social alternativo, un mundo de convivencia racial.

R. G.: Mi obra la he hecho en base a la unión de las razas, eso fue una premisa fundamental. He lidiado con mis bailarines, los negros, los blancos, los mulatos. Ha sido difícilísimo porque el cubano es muy indisciplinado. Todos los isleños somos indisciplinados (risas). Pero constituí un grupo y creé un tipo de danza en la que en las maneras específicas de bailar del cubano muestra sus mezclas. Y lo hice lucir en la escena, hice obras en las que ellos se lucieron, los formé como coreógrafos, como directores, y es un movimiento que permanece.

De la sonoridad a la notación musical:

Cuatro preguntas a Lino Arturo Neira Betancourt

A los maestros Argeliérs León y Domingo F. Aragón
Lino Neira Betancourt

Julio Ramos: ¿Cuál es la importancia de las Rítmicas V y VI en la historia de la música cubana?

Lino Neira: La creación por Amadeo Roldán de estas dos obras-síntesis en 1930 constituye un hito trascendente en el universo de la composición tanto nacional como mundial, por cuanto demuestran las cualidades tímbricas, rítmicas y acústico-musicales de la percusión cubana. Por su fecha de composición, las Rítmicas V y VI resultan dos de las primeras obras escritas para conjunto de percusión, en particular «de cámara», con instrumentos típicos nacionales, y en ellas se resume la labor investigativa de Amadeo Roldán en torno a los instrumentos de

percusión autóctonos.

La inclusión de los instrumentos cubanos –de fuerte ascendente africano–, las formas de leer y ejecutar sus modos de *toque* (golpes, sacudidas y raspados) y la integración de conjuntos heterogéneos de percusión regional (con la adición o no de un director) nunca antes habían constituido parte del cotidiano instrumental, la notación, la colorística y el repertorio de la música de concierto o sinfónica.

JR: ¿Cómo llegó Amadeo Roldán a su sistema de notación de los instrumentos de percusión cubana?

LN: Roldán consideraba los ritmos e instrumentos de percusión de Cuba superiores a los europeos por sus potencialidades –sin olvidar que dichos instrumentos «europeos» son en su mayoría de origen árabe o turco, insertados en las orquestas del Viejo Continente entre los siglos XV y XIX–.

Sus observaciones de este universo instrumental lo vincularon estrechamente a las figuras del polifacético intelectual Fernando Ortiz y del extraordinario músico Gaspar Agüero, quienes a su vez lo interrelacionaron con los más importantes «tocadores» de la percusión folclórica de su época en La Habana. Junto a aquellos, y sin un equipamiento adecuado, inició los primeros estudios de acústica y notación de los instrumentos cubanos de percusión,

con la osadía y audacia de un precursor. Así logró crear una forma de notación basada en la convencional existente para el resto de los instrumentos cordófonos o aerófonos, a la cual modificó de cierta manera o añadió determinados símbolos para transcribir los diferentes tipos de efectos y timbres producidos por nuestros instrumentos de percusión.

Su sistema de notación *ad hoc* para la percusión cubana posibilitó algunas de sus obras más relevantes, como *Tres pequeños poemas* (1926), *Rítmicas V-VI* (1930) y *Tres toques* (1931), aunque quizás donde mejor se



Sobre estas líneas: Argeliérs León dirige el estreno de las *Rítmicas V y VI*, Sala-teatro de la Biblioteca Nacional, 1960. Archivo de Teté Linares.

En la página 73: Sistema de notación para instrumentos de percusión cubana utilizado por Amadeo Roldán

aprecia su forma de componer e instrumentar fuera en las piezas que ahora nos ocupan.

Vale señalar que hasta la fecha de publicación de mi artículo «*Rítmicas V y VI: Amadeo Roldán y la percusión cubana*» (1995),¹ nunca antes se había develado el «código rítmico de Roldán», así como sus elementos y características.

JR: ¿Lo usaron sus contemporáneos? (Varèse et al.)

LN: Se conoce que dada su amistad con los máximos directores de la Asociación Panamericana de Compositores (Pan American Association of Composers), en los archivos de esta entidad figuraban, desde su creación en 1930, copias de las partituras de *Rítmicas V y VI*. Creo que las obras surgidas después en otras partes del mundo, y especialmente en los Estados Unidos, para conjunto de percusión sí asumieron estos elementos y formas de agrupamiento para describir musicalmente a Cuba, o el universo sonoro de alguna región, especialmente africana o afroamericana. Algunas obras que emplearon ciertos instrumentos típicos de la percusión de Cuba fueron: *Ionización* (1931), del francoestadounidense Edgar Varèse, y *Tres piezas cubanas* (1939), del estadounidense William Russell. Estos valiosos compositores, como muchos otros, debieron asumir el sistema gráfico de Roldán o variantes de este para escribir los ritmos de los instrumentos cubanos o de otros de diferente procedencia y similares características morfológicas, utilizados desde entonces en las partituras. Ese es el caso de la estadounidense Lou Harrison, quien años después experimentó la composición para conjuntos heterogéneos de percusión de influencia indonesia. Otro tanto debió suceder con los compositores del nacionalismo musical latinoamericano, contemporáneos de Roldán, como el mexicano Carlos Chávez y el brasileño Heitor Villa-Lobos, entre otros.

JR: ¿Cuáles son las condiciones del redescubrimiento de Roldán y de las *Rítmicas V y VI* a comienzos de la Revolución?

LN: Aunque desde antes de la Revolución el movimiento composicional nombrado Grupo de Renovación Musical y el cultural Sociedad Pro Arte Musical apreciaron y preservaron la obra de los referidos autores, fue el musicólogo y compositor Argeliés León (1918-1991), desde su puesto de director del recién creado Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, quien debió considerar que a las *Rítmicas V-VI* para instrumentos típicos de percusión no les había tocado la misma suerte que a las de la serie precedente, dada su relación con la vertiente afrocubana tan incomprendida en lo musical en su momento histórico por lo revolucionario de la propuesta y por su relación con «lo negro». Para ello, Argeliés León Pérez contó con la asesoría, el entrenamiento de grupo y la ejecución del más difícil instrumento (pailas o timbales cubanos) del maestro que alcanzara la máxima fama como percusionista en Cuba: Domingo Faustino Aragué Rodríguez (1910-2013), quien había sido el timpanista de la Orquesta sinfónica dirigida por Roldán, y continuó desplegando dicha labor en las principales orquestas del país hasta fines de la década del 70.

En 1960, luego de haber realizado un trabajo de mesa con Argeliés León, Aragué seleccionó a los mejores percusionistas que él había formado «a pie de atril» –pues en Cuba no se enseñó percusión hasta 1959–, entre los que se hallaban su propio hijo Luis Ignacio, y los hermanos Agustín y Manuel Jiménez. A estos y otros ejecutantes sumó un importante contrabajista de por entonces.

O sea que Domingo Aragué resultó el enlace musical y temporal fundamental entre Amadeo Roldán y Argeliés León, que facilitó el estreno de las *Rítmicas V y VI* en la Sala de Música de la Biblioteca Nacional de Cuba.

JR: ¿Hoy día qué representan?, ¿cómo se usan?

LN: Después de su estreno las *Rítmicas V y VI* se han ejecutado numerosas veces en diversos países del mundo y especialmente en Cuba. Son obras cuya ejecución es casi obligada como parte de la asignatura Práctica de Conjunto en nuestros distintos niveles de enseñanza artística, y resulta sorprendente cómo las edades de los estudiantes que la interpretan disminuyen progresivamente por año. Muchos conjuntos de percusión en el mundo también la tienen como obra fundamental de su repertorio y la incluyen en los CD que los promueven como intérpretes.

Debe recordarse que lo que facilitó la efectiva divulgación de las *Rítmicas V y VI* para conjunto de percusión fue su grabación en un disco LP con músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional y con estudiantes de percusión de la Escuela Nacional de Arte, bajo la dirección de Manuel Duchesne Cuzán y la asesoría de Domingo F. Aragué en 1969.²

Por otra parte, y desde su estreno, en la práctica la socialización universal de la *Rítmicas V y VI* casi dependió única-

Este diagrama muestra una lista de símbolos rítmicos utilizados en las partituras de Amadeo Roldán, cada uno con una descripción de su uso:

- Un símbolo de una cabeza de nota con una línea vertical ascendente: Golpe natural.
- Un símbolo de una cabeza de nota con una línea vertical descendente: Golpe al centro.
- Un símbolo de una cabeza de nota con una línea vertical ascendente y una línea horizontal que cruza la línea vertical: Golpe tapado o golpe al borde.
- Un símbolo de una cabeza de nota con una línea curva que rodea la parte inferior: Golpear el cuerpo del instrumento (en el güiro).
- Un símbolo de una cabeza de nota con una línea curva que rodea la parte superior: Con madera en aro: golpear con el revés de la baqueta de timpani en aro o paila (en el timbal de orquesta).
- Un símbolo de una cabeza de nota con una línea horizontal que cruza la línea vertical: P. N. Regreso al golpeo normal de la membrana (en el timbal de orquesta).
- Un símbolo de una cabeza de nota con una línea horizontal que cruza la línea vertical y una línea curva que rodea la parte inferior: Golpe arrastrado a presión (en el bongó).

mente de la copia manual y más tarde de fotocopias de aquella, lo que entorpeció y enturbió la profesionalidad y cubanía de sus resultados musicales, pues en el mundo solo existe una publicación oficial de la edición conjunta de las partituras de las dos series de *Rítmicas*, hecha por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) de Cuba, en 1970. Todo lo demás son copias de esta y/o versiones «libres» de partituras y particellas.³

Gracias a la profesionalidad del maestro Ramiro Guerra, este transformó las *Rítmicas* en una inolvidable danza moderna. Asimismo, por la magia artística de coreógrafos y bailarines cubanos, surgió un ballet que representa ambas obras de una vez, a modo de *suite*: el *pas de deux* *Rítmicas* (recogido en un documental homónimo) y premiado en tres concursos internacionales, cuya coreografía contrasta la técnica del baile académico con el majestuoso contraste creado por el conjunto de percusión cubana.

Notas

¹ Lino Neira: «*Rítmicas V y VI: Amadeo Roldán y la percusión cubana*», *Cúpulas*, Instituto Superior de Arte, Año II, N°5, La Habana, pp. 33-42.

² Orquesta Sinfónica Nacional: *Rítmicas V-VI, Amadeo Roldán*, Director Manuel Duchesne Cuzán, Areíto-EGREM, col. Contemporáneos Cubanos, 1970, LDA-7005.

³ *Rítmicas de Amadeo Roldán* (libro de partituras), Prólogo de José Ardévol, EGREM, La Habana, 1970.

Pauline Johnson (Tekahionwake)



Pauline Johnson (Tekahionwake) nació en 1861 en una reserva india en Ontario, Canadá. Su madre era inglesa y su padre, de origen *mohawk*, era el jefe de las seis tribus iroquesas conocidas como las Seis Naciones. Tekahionwake vivió desde niña entre las dos culturas, y siempre abrazó su identidad híbrida. Comenzó a escribir desde muy joven, y pronto se labró una carrera estelar sobre los escenarios, recitando sus propios poemas, relatos y monólogos. Conocida popularmente como «la Princesa *Mohawk*», fue la artista y escritora canadiense más célebre de principios del siglo veinte. Entre sus obras destaca *Legends of Vancouver* (1911), una colección de leyendas tradicionales que Tekahionwake recopiló, a lo largo de varios años, durante sus prolongadas conversaciones con Joe Capilano, jefe de la tribu *squamish* y gran amigo suyo. En «Las aguas profundas», la autora recoge la leyenda *squamish* sobre el Diluvio universal y la compara con la leyenda equivalente dentro de la tradición oral iroquesa.

Alicia Menéndez Tarrazo (traductora)
Profesora de Estudios ingleses de la Universidad de Oviedo, se ocupa fundamentalmente de la representación urbana en la literatura canadiense contemporánea, desde una perspectiva postcolonial y de género. Ha publicado *Teoría urbana postcolonial y de género: la ciudad global y su representación* (2009).

Las aguas profundas

Cuando tu barco abandone el estrecho en pos de las hermosas aguas que conducen a la isla de Vancúver, podrás ver, en la lejanía, por encima de tu hombro izquierdo, la cima del monte Baker envuelta en su perpetua blancura, siempre reflejando el maravilloso esplendor del sol naciente, el mediodía dorado o el atardecer violeta y ámbar. Este es el Monte Ararat de los pueblos indígenas de la costa del Pacífico. Quienes conozcan las costumbres y las creencias de las razas primitivas estarán de acuerdo en que es difícil descubrir en todo el mundo una raza que no posea alguna historia relacionada con el Diluvio, aunque adaptada al entendimiento y las condiciones de vida de las gentes que habitan su mundo inmediato.

Dudo que haya, entre las naciones de piel roja de América, dos tribus que compartan las mismas ideas acerca del Diluvio. Algunas de las tradiciones relacionadas con este colosal capricho de la Naturaleza son extremadamente grotescas, algunas son impactantes, y otras son incluso profundas. Pero de todas las historias sobre el Diluvio que he podido recopilar, no hay ninguna que se aproxime siquiera, ni en la belleza de su concepción ni en su posible veracidad, a la leyenda *squamish* sobre «Las aguas profundas».

Mencionaré primero la leyenda que cuentan mis propias gentes, las tribus iroquesas de Ontario, acerca del Diluvio, para así mostrar el contraste en tonos más vivos, pues he de admitir que, a pesar de que mi pueblo se enorgullece de su antiquísima intelectualidad, nuestra historia sobre el Diluvio parece un cuento infantil comparada con los anales, celosamente preservados, de los *squamish*, que se nutren más de la historia que de la tradición. En las tradiciones de mi pueblo, los animales siempre representan un papel mucho más importante que las personas, y están dotados de una inteligencia mucho más aguda. No he podido encontrar entre mis notas ni una sola tradición iroquesa en la que no aparezcan animales, y nuestra historia sobre el Diluvio recalca la inteligencia de las criaturas que habitan los mares y los ríos. Para nosotros, en los tiempos de antaño, los animales eran superiores a los hombres. No así para los pueblos de la costa del Pacífico, con contadas excepciones.

Cuando un indígena de la costa accede a contarte una leyenda, siempre comenzará con las palabras «Sucedió antes de la llegada de la gente blanca».

En ese momento, lo natural es preguntar: «Pero ¿quién había aquí entonces?»

La respuesta será: «Personas indias, y nada más que los árboles, y los animales, y los peces, y algunos pájaros».

De este modo establecerá que los integrantes del mundo animal también son habitantes inteligentes de la zona del Pacífico, pero



no te hará pensar que los considera iguales, y mucho menos superiores. Volviendo a mi propio pueblo, los iroqueses consideran la inteligencia de los animales salvajes muy superior a la de los seres humanos, quizá debido a que, cuando un animal enferma, es capaz de encontrar su propia cura, pues sabe qué hierbas y plantas comer y cuáles evitar. Sin embargo, el humano enfermo llama al hombre-medicina, que ha obtenido su sabiduría no solo mediante años de estudio sino también por herencia. En consecuencia, cualquier gran evento natural, como el Diluvio, tiene para nosotros mucho que ver con la sabiduría de las criaturas de los bosques y los ríos.

La tradición iroquesa nos cuenta que, una vez, la tierra se hallaba completamente sumergida en agua, y una atareada rata almizclera nadaba y nadaba durante días buscando en vano un trocito de tierra en el que construir su hogar. En su búsqueda dio con una tortuga que también nadaba, pero sin prisa, y ambas conversaron, y la rata se quejó de agotamiento, pues no lograba encontrar tierra firme, estaba cansada de nadar sin cesar, y ansiaba hallar un trocito de tierra como la que habían disfrutado sus antepasados. La tortuga le sugirió que se sumergiese y tratase de encontrar tierra en el fondo del mar. Haciendo caso a su consejo, la rata se zambulló, y cuando volvió a emerger traía en sus patitas delanteras un poco de la tierra que había encontrado bajo las aguas.

«Déjala sobre mi caparazón y vuelve por más», dijo la tortuga. La rata volvió a sumergirse, pero al emerger con sus patitas cargadas de tierra descubrió que la pequeña cantidad que había depositado sobre el caparazón de la tortuga había doblado su tamaño. Al volver una tercera vez, nueva-

mente encontró la carga de la tortuga duplicada. De este modo, continuó su construcción a una velocidad que se incrementaba sin cesar, y con gran rapidez crecieron los continentes y las islas, y ahora el mundo descansa sobre el caparazón de una tortuga.

Si le preguntas a una persona iroquesa: «¿No hubo ninguna persona que sobreviviese a esta inundación?», contestará: «¿Por qué deberían haber sobrevivido? Los animales son más inteligentes que las personas, y los más inteligentes son quienes deben sobrevivir».

Entonces, ¿cómo se repobló la tierra?

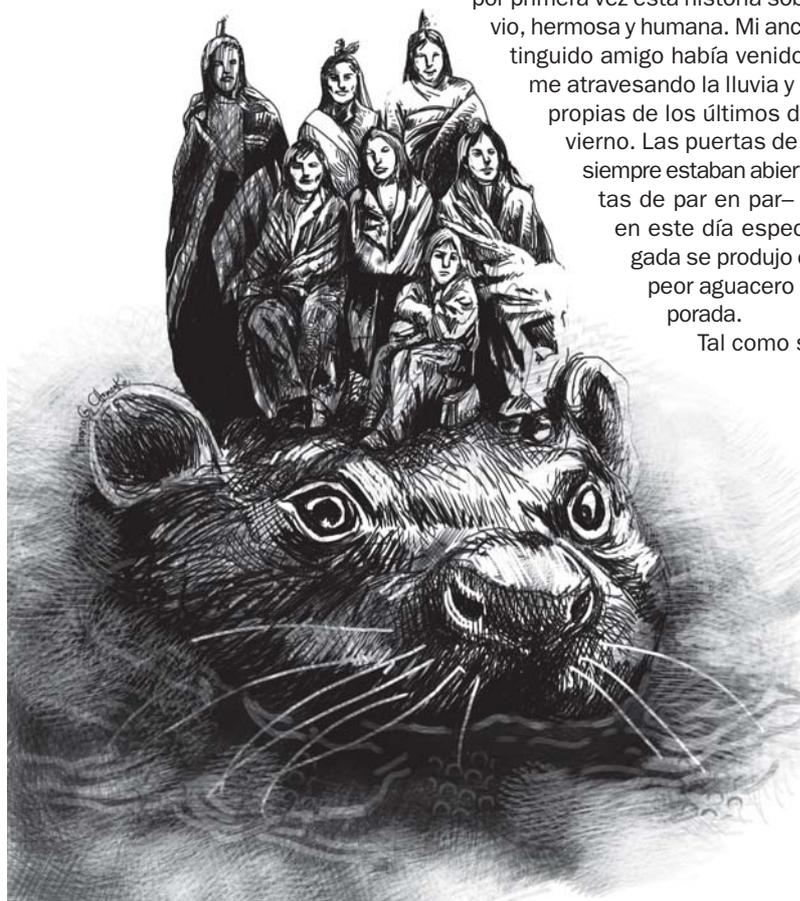
Los iroqueses te dirían que la nutria era

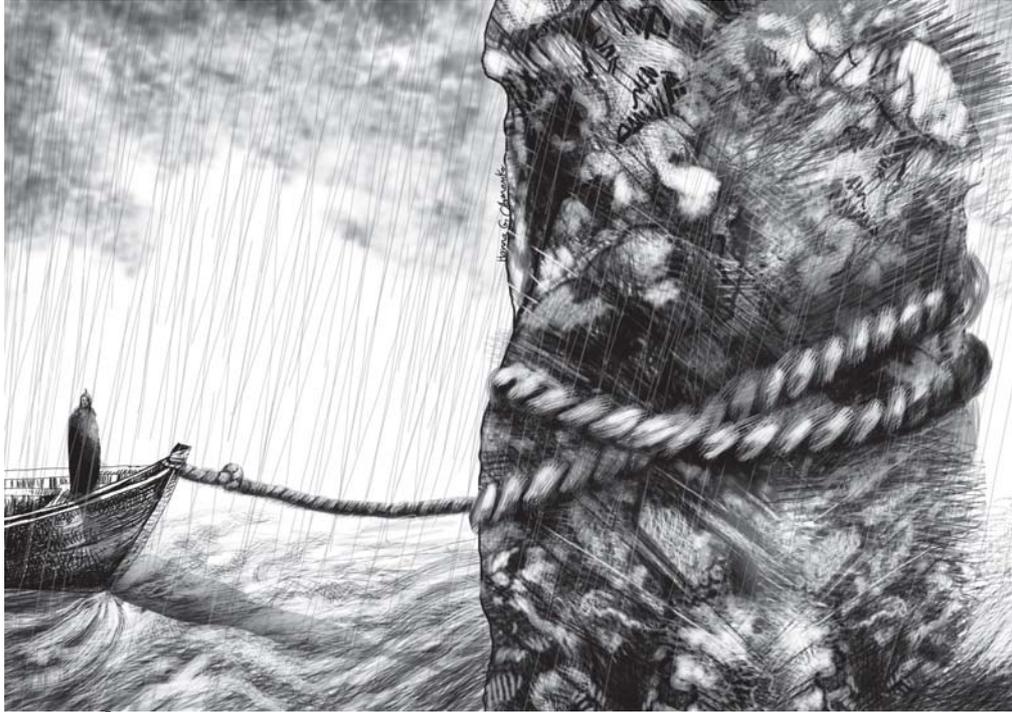
entonces un hombre-medicina, y que en su constante nadar y sumergirse bajo la superficie del agua encontró los cuerpos de hombres y mujeres; les cantó sus canciones-medicina y volvieron a la vida, y la nutria les trajo peces para que se alimentasen hasta que estuviesen lo suficientemente fuertes como para sobrevivir por sí solos. Los iroqueses concluirían esta historia diciendo que «Es bien sabido que la nutria posee mucha más inteligencia que el ser humano».

Hasta aquí, las tradiciones de mi pueblo y nuestro profundo respeto hacia la inteligencia superior de nuestros hermanos y hermanas del mundo animal.

Pero la tribu *squamish* tiene otras ideas. Fue en un día de febrero cuando escuché por primera vez esta historia sobre el Diluvio, hermosa y humana. Mi anciano y distinguido amigo había venido a visitarme atravesando la lluvia y la neblina propias de los últimos días del invierno. Las puertas de mi tienda siempre estaban abiertas –abiertas de par en par– para él, y en este día especial su llegada se produjo durante el peor aguacero de la temporada.

Tal como se espera de las





mujeres, le reproché, aunque con mil contradicciones en mi voz, que se hubiese aventurado a visitarme en un día tan desapacible. Le decía: «¡Jefe, me alegro tanto de verle!» Pero también «Jefe, ¿por qué no se ha quedado en casa en un día tan lluvioso? ¡Se va a resentir su pobre garganta!» Enseguida le preparé grandes cantidades de té caliente; la enorme taza que mi padre había utilizado en vida era siempre para él, mientras el Gran Espíritu siguiese permitiendo que sus pies lo trajesen hasta mi casa. Hoy en día, la enorme taza se halla, por segunda vez, vacía y sin usar.

Ayudándole a quitarse su abrigo, hice un comentario sobre el diluvio que estaba cayendo, y él respondió que no era tan terrible, puesto que todavía se podía caminar. «¡Afortunadamente, ya que yo no sé nadar!», añadió yo.

Él contestó entre risas: «Bueno, no es tan terrible como cuando las Grandes Aguas Profundas cubrían el mundo».

Intuí que se aproximaba una leyenda, así que inmediatamente me refugué en un caparazón de monosílabos:

«¿No?», pregunté.

«No», contestó él. «Pues, en tiempos remotos, no había aquí nada de tierra; todo lo que había era agua».

«La verdad es que me lo creo», apunté con sorna.

Él rió con esa risa suya de actor de teatro, irresistible pero silenciosa, que siempre provocaba una sonrisa en sus interlocutores. Entonces se adentró directamente en la tradición, sin más prefacio que un gesto con el que pareció abarcar, con sus maravillosas manos, el ancho de mi ventana, contra la cual golpeaba la lluvia.

«Fue después de un larguísimo tiempo de esto, de esta lluvia. Los arroyos bajaban crecidos, los ríos se desbordaban, el nivel del mar comenzaba a subir... Y aún así seguía lloviendo, y siguió lloviendo durante semana tras semana». Dejó de hablar un momento, mientras las sombras de siglos ya pasados se colaban en su mirada. Las historias sobre el pasado lejano siempre lo inspiraban.

«Sí», continuó. «Llovió durante semanas, mientras los torrentes rugían como truenos montaña abajo, y el mar seguía subiendo sigilosamente. Las tierras llanas fueron las primeras en flotar sobre el agua del mar, y luego las primeras en desaparecer. Las laderas fueron las siguientes en deslizarse hacia el mar. El mundo se estaba inundando lentamente. Las tribus indias se reunieron apresuradamente en un lugar seguro, por encima del nivel del mar creciente, a la orilla de un lago situado río arriba. Celebraron un Gran Consejo y enseguida trazaron el plan a seguir. Construirían una canoa gigante, y buscarían la forma de anclarla por si las aguas siguiesen subiendo. Los hombres se ocuparían de la canoa, y las mujeres de su anclado».

«Talaron un árbol gigante, y los hombres trabajaron noche y día en la construcción de la canoa más formidable que el mundo hubiese conocido nunca. Trabajaron durante mucho tiempo, y muchos seguían trabajando mientras otros dormían para luego volver al trabajo nada más despertarse. Mientras tanto, las mujeres trabajaban en la cuerda más grande, más larga y más fuerte que manos y dientes indios hubiesen fabricado nunca. Docenas de mujeres recolectaron y prepararon la fibra de ce-

dro; docenas la trenzaron, enrollaron y trataron; docenas la masticaron centímetro a centímetro para hacerla flexible; docenas la engrasaron y la trabajaron sin descanso hasta convertirla en un tejido resistente al agua de mar. Y el mar crecía, crecía, crecía sin parar. Llegó el último día, en el que las tribus y las tierras del mundo estaban condenadas a desaparecer. Manos fuertes y sacrificadas amarraron la cuerda que habían fabricado las mujeres: un extremo a la canoa gigante, el otro a una roca enorme e inamovible, tan firme como los cimientos del mundo, pues ¿acaso no era posible que la canoa, con su valioso pasaje, se alejase mar adentro, a muchas leguas de la costa? ¿Y que al volver las aguas a su cauce se encontrase a la deriva en medio del tormentoso océano Pacífico?

«Entonces, con los corazones más valientes que jamás hubiesen latido, nobles manos alzaron a todos los niños y niñas de las tribus al interior de la canoa, sin olvidar a un solo bebé. Cargaron la canoa de comida y agua fresca, y, por último, los ancianos y ancianas seleccionaron como protectores de las criaturas al joven más valiente, más leal y más apuesto de las tribus, y a una joven de dieciséis años, también muy valiente y muy hermosa, que era la madre del bebé más pequeño del campamento, una niña de apenas dos semanas. Ambos se subieron a la canoa, ella en la proa para vigilar el rumbo, él en la popa para guiar la embarcación, y todos los niños y niñas entre uno y otro».

«Y el mar seguía creciendo, creciendo, creciendo sin parar. Las tribus, condenadas a la muerte, se apretujaban en lo más alto de los peñascos que rodeaban el lago. Ni una sola persona intentó subirse a la canoa. No hubo llantos ni súplicas. «Que sobrevivan los niños pequeños, la joven madre y el mejor y más valiente de nuestros jóvenes», fue la única despedida que oyeron estos cuando las aguas alcanzaron la cima y la canoa comenzó a flotar. Lo últi-



Ilustraciones: Hanna G. Chomenko

levantaron un nuevo campamento. Construyeron nuevas viviendas en las que los niños y niñas crecieron y prosperaron, vivieron y amaron, y la tierra fue repoblada por ellos.

«Los *squamish* aseguran que en una gran grieta en la ladera del monte Baker todavía se puede ver la silueta de una enorme canoa, pero yo nunca la he visto con mis propios ojos».

Dejó de hablar con esa cadencia distante en su voz con la que siempre concluía una leyenda, y durante un largo tiempo permanecimos sentados en silencio, escuchando la lluvia que seguía batiendo contra la ventana.

mo que vieron fue la copa del árbol más alto, y luego todo se convirtió en un mundo de agua.

«Durante muchos días no hubo tierra, solamente el rugir del mar turbulento y embravecido. Pero la canoa permaneció anclada firmemente, y el cable que todas esas mujeres, ahora muertas, habían fabricado, se mantuvo tan fiel como los corazones de quienes habían realizado tan monumental esfuerzo.

«Pero un amanecer, en la lejanía, en dirección sur, vieron una mota de polvo flotar sobre las aguas; a mediodía era un poco mayor, y al atardecer era mayor todavía. Salí

la luna, y bajo su mágica luz, el joven desde la popa vio que era un trozo de tierra. Durante toda la noche lo observó crecer, y al alba contempló con alegría en sus ojos la cima del monte Baker. Cortó la cuerda, agarró su remo con sus manos jóvenes y fuertes, y guió la canoa hacia el sur. Cuando arribaron, las aguas habían retrocedido hasta la mitad de la ladera. Tras sacar a los niños y niñas de la canoa, la hermosa joven y el valiente muchacho se volvieron uno hacia el otro, se cogieron de las manos, se miraron a los ojos, y sonrieron.

«Y allí, en los vastos terrenos que se extienden entre el monte Baker y el río Fraser,

Mis recuerdos de Luis Marré

Olga Sánchez Guevara

En varias ocasiones lo había visto, en reuniones de la Sección de Traducción Literaria de la UNEAC o quizás en la sede del ICL en la Habana Vieja, pero hablé con él por primera vez —más bien me habló él a mí— durante la Feria del Libro de 2006, en La Cabaña. Era una de esas actividades «maratónicas» en las que varios libros se disputan la atención de los asistentes, sus hipotéticos lectores. Me tocó presentar los cuentos del escritor austríaco André Heller, que bajo el título *Y otra vez Viena* acababa de publicar la Colección Sur de Ediciones Unión. Si no recuerdo mal, los libros eran diez, y fui la última en hablar; tuve la impresión de que la gente ya estaba cansada y distraída. Terminados los discursos y discursillos, casi todo el mundo se alejó de la mesa de presentación para ir a comprar los libros de su interés. Fue entonces cuando se me acercó Marré y me dijo que se alegraba mucho de conocerme, porque una vez le habían dado a evaluar un texto mío que le gustó, y lamentaba que la editorial a la que lo propuse no lo hubiera editado en aquel momento. Casi diez años habían transcurrido desde la evaluación hecha por Luis, y la fecha en que el texto que él recordaba, *Cartas de la nostalgia*, había sido publicado en 2004 por Ediciones Bayamo. Le prometí regalarle un ejemplar; era lo menos que podía hacer, tras la grata experiencia de que un poeta reconocido se acercara a mí con tal sencillez, y recordara mi texto y mi nombre después de tanto tiempo. «Pues si quiere me hace la visita», me dijo, y me dio su dirección y teléfono. La proverbial modestia de quien así se acercaba a una desconocida, contrastaba con la sólida trayectoria intelectual que le mereció en 2009 el Premio Nacional de Literatura. Poeta, narrador y ensayista, Luis Marré fue también traductor del francés y del ruso, y trabajó como editor y lector para las editoriales Unión y Letras Cubanas, entre otras. Colaboró en las revistas *Orígenes*, *Ciclón*, *Unión*, *Casa de las Américas* y *La*

Gaceta de Cuba; de esta última fue jefe de redacción durante dieciocho años. Publicó varios libros de poesía y prosa; poemas suyos fueron traducidos a más de quince idiomas, e incluidos en numerosas antologías en Cuba y en el extranjero.

Un sábado por la mañana le llevé a Luis mis *Cartas de la nostalgia*, con otros libros y revistas. Conversamos más de una hora en su casa de la Víbora, donde comenzó por invitarme a un café. Hospitalario, afable y lleno de entusiasmo creador, me habló de la novela que estaba escribiendo y que no sé si habrá podido terminar —ojalá que sí—, y me contó de su encuentro con Dulce María Loynaz, a quien conoció en los años cincuenta, cuando se acababa de publicar *Juegos de agua*. Por supuesto, no faltó el tema de la traducción, que para él era parte del oficio de escribir.

Me regaló, dedicados, tres de sus poemarios, y me prestó el único ejemplar que le quedaba de su noveleta *Techo a cuatro aguas*, un bello relato de infancia campesina que leí con sumo placer, y que motivó una segunda visita cuya finalidad era devolverle su libro, pero al igual que la primera, fue ocasión de escuchar al conversador ameno y atento que era Marré, y disfrutar de sus sabios comentarios sobre literatura y traducción.

Ayer 31 de octubre, en la Casa de las Américas, después de una presentación de libros —¿el azar coincidente?—, alguien me dio la noticia del fallecimiento de Luis Marré. Quisiera concluir este sencillo homenaje a su memoria compartiendo uno de sus poemas, que le escuché leer en una de aquellas visitas.

Correspondencias

Un hombre mira desde su ventana del hotel Rossía la soberbia catedral dedicada a San Basilio y la plaza donde nieva; pero tras los cristales reverberan la humilde torre de la parroquia de su barrio y azoteas con sol. Piensa: «a esta hora son las siete en



casa», piensa en su mujer que habrá abierto la ventana y mira más allá del campanario el cielo, por si ha de llevar la capa o la sombrilla.

Una mujer ha abierto la ventana y mira más allá de la colina y el campanario de Jesús del Monte, como todos los días, porque puede ser que llueva; y mientras pliega sobre las persianas las dos hojas, ha creído ver las cúpulas de esmalte y oro de una catedral bizantina.

Luis Marré, *Para mirar la tierra por tus ojos*, La Habana: Arte y Literatura, 1977

Los viajes imaginarios de Báez Meza

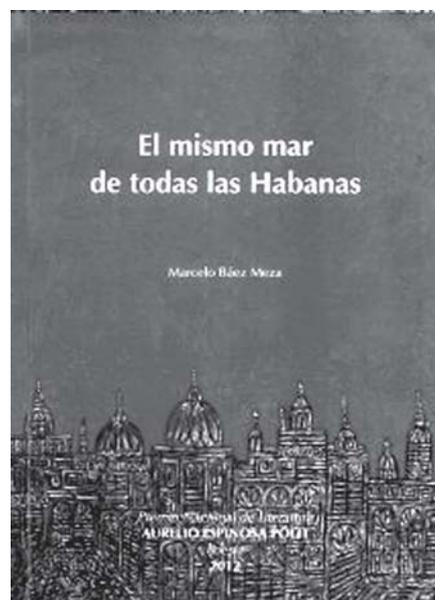
Vicente Robalino

El espacio textual de *El mismo mar de todas las Habanas* (Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit, 2012; Quito: Centro de Publicaciones de la PUCE, 2012) está limitado por el silencio: un silencio que precede a la lectura y aquel que la cierra. Entre estos dos silencios se construye y deconstruye el discurso poético, se hace y deshace al mismo tiempo, poseído, como en la obra de Lezama, por el demonio creador. Pues, la plasticidad constructiva permite concebir cada poema como un viaje en el que la memoria y el olvido adquieren las más variadas imágenes y, sobre todo una: la del escritor cubano José Lezama Lima, a quien podemos ver ya en su casa de la calle Trocadero 162, dedicado a devorar decenas de libros: «El viejo Lezama en su casa de Trocadero/come todo el día incunables de su biblioteca de Alejandría» (21), ya en la imaginación del poeta cuando este, por ejemplo, lo muestra entre la luz de una «linterna mágica» (el cine) y la pantalla parpadeante («El gran ojo fuera del ojo») del cine Yara (26). Así, la figura corpulenta de Lezama se convierte, tanto en una presencia física, que rodea la vida cotidiana de la Habana de los cincuenta, como en un guía espiritual que acompaña al yo poético en su viaje por la escritura, en su enfrentamiento con la hoja en blanco o con la pantalla de la computadora: «Para escribirte debo esperar a que el ordenador se encienda/ Y esperar que despierte de su sueño metálico» (82). Este hecho de reconstruir la imagen de Lezama Lima no solo es un homenaje que el yo poético rinde a un escritor que, según Cintio Vitier, es el poeta que «ve en la noche insular, detrás de los aéreos jardines, palacios y orquestas, el drama teológico del destierro», sino el gran pre-texto que encuentra el creador para reflexionar en torno a su propia condición de viajero y de exiliado en la morada de la escritura: «simulacros de hogar que te hacen sentir/ Más extranjero de lo que ya eres/ Si el



agua caliente no funciona/tampoco la memoria/» (55). De este sentimiento de extrañeza está impregnada cada una de las palabras, las frases y en general el enunciado poético, pues el yo que habla a nombre de Marcelo Báez es un viajero en busca de lo inaprensible: el lenguaje que se le escapa, que huye por aquel «mar de todas las Habanas».

Este recuerdo-evocación—hasta cierto punto evanescente—al que se entrega el yo poético también está unido a una de sus constantes preocupaciones: la representación artística. En efecto, frente a un lenguaje, cansado de significar o, como diría Paul Ricoeur, a un «cementerio de metáforas», la salida que encuentra el poeta es la parodia, la ironía y la intercalación de géneros, un tanto lejanos a la concepción tradicional de lo lírico, como el discurso publicitario, científico, bibliográfico, autobiográfico y epistolar. Sin embargo, dicha intercalación no se da de manera brusca y escandalosa como en la antipoesía, sino que más bien se recurre a la alusión o a la inclusión sutil de tales géneros en medio de un lirismo también atenuado. Así sucede, por ejemplo, en el poema titulado «Lezama recibe un libro de un aprendiz», expresado con la estructura y el tono confidencial de una carta: «Querido poeta: / Entrego en tus manos un poema/». De pronto esta confidencialidad se rompe para dar paso a la ironía: «aspiro como buen asmático/A que por lo menos leas esta carta/» (30). De esta manera va aludien-



do al mismo tiempo a un lirismo-afectivo, reconocible en la tradición y a un tono antipoético propio de la poesía contemporánea, que no llega a la irreverencia, ni al sarcasmo sino que juega—de ahí lo lúdico—con una ternura irónica—valga el oxímoron—de manera similar a como lo hacen Jorge Enrique Adoum o Carlos Eduardo Jaramillo. Entonces, la tensión poética surge de este encuentro-desencuentro entre la tradición y la ruptura, entre innovar y evocar la tradición. Precisamente, uno de los méritos que posee este poemario es el de conservar un admirable equilibrio de forma y contenido, pues en él no hay desbordamiento ni hacia el manifiesto de escuela ni hacia lo meramente experimental. Báez Meza es un poeta plenamente identificado con el acto creador y con la composición estética, le interesa—dentro de una semiótica de la poesía—tanto el signo verbal como la imagen no verbal.

Por azar he encontrado un artículo escrito por Marcelo Báez Meza en la revista *Kipus* donde habla, precisamente, de la transco-

Marcelo Báez



dificación pictórica y de la música en la poesía de Medardo Ángel Silva. En dicho artículo entre otras cosas afirma: «La poesía es una extensión de la pintura, dice el viejo adagio en latín, y nada más cierto, puesto que se trata de un arte cuyo vehículo de expresión es la imagen. Y, al igual que la pintura, la poesía usa colores, traza líneas y formas a través de las más diversas figuras retóricas» (177). Esta no es una aseveración teórica, sino que en la poesía de Báez la pasión por la imagen pictórica, cinematográfica y por la música se convierte en un principio constructor, que no solo se expresa en el enunciado sino que es proyectado desde la enunciación como un conjunto de imágenes dispersas en ese antiguo mar de todas las Habanas.

Este viaje que propone el texto de Marcelo Báez no se detiene en la experiencia estética en la que autor y lector se reconocen, sino que avanza hacia la revelación de una Habana que vive en un claroscuro de la que emerge una arquitectura exuberante como la que poetiza Eliseo Diego, otro gran poeta cubano, en su memorable poema «En la Calzada de Jesús del Monte». Así, nos invita Báez a recorrer la Habana: «Tantas veces se ha dicho que la Habana vive entre la sombra y la luz/Te quita y te da algo/ Pero a la vez te concede un deseo/Como

si estuvieras por morir o a punto de entrar al Paradiso»(20). Viaje este no de postal sino una inmersión en los laberintos habaneros de la novela *Paradiso*, en esta ocasión ya no acompañado por Lezama sino por José Cemí, protagonista de *Paradiso*, el niño que creció con su nodriza y que, como Juan Pablo Castel, apenas se atrevía a mirar el mundo por la ventana o a hacer sentir su presencia rayando con una tiza una pared del vecindario donde vivía, sumergido en el claroscuro de la creación. Otra figura que aparece en el camino textual de Marcelo Báez es Fernando Ortiz para quien la «Cubanidad» está formada por «continuas, radicales y contrastantes trans-migraciones geográficas, económicas y sociales» [...] Aunque el propósito del autor de *El mismo mar de todas las Habanas*, no es hacer sociología poética, este espíritu de la cubanidad, el desarraigo y el *leit motiv* del viaje, muestran que la intención de Báez es sugerir este carácter itinerante del habitante de la isla, carácter del que también participa el propio yo poético.

Como todo viaje, el mío termina aquí, a pesar de que intuyo que tanto el yo poético como los personajes de este poemario continuarán navegando en el mismo mar de todas las Habanas y buscando nuevos e insobornables lectores.

La coreógrafa cubana Rosario Cárdenas, Premio Nacional de Danza 2013, utiliza de manera desconcertante la compañía danzaria que fundara en 1989 —entonces «Danza Combinatoria»—, para «rendir merecido homenaje a Lydia Cabrera» (La Habana, 1899-Miami, 1991), habanera formada en París, cuñada de Fernando Ortiz y estudiosa de la cultura cubana de raíces africanas, por varias décadas alejada de nuestras librerías, luego de su salida al exilio en 1960. Como la propia Cárdenas explicó a la prensa, en reunión antes del estreno, no pretendía con su *Tributo a El Monte* dar una interpretación lineal de esta conocida obra maestra de Cabrera. *El Monte* (1954) está considerada por etnólogos y antropólogos como la biblia de las religiones afro-cubanas, y por varias décadas no se autorizó una nueva publicación local, hasta finales de los noventa de la pasada centuria, cuando se iniciaba un periodo aperturista en el sector cultural.

El mérito de *El Monte*, según su autora, radica en que son los mismos negros de Cuba los que lo hicieron. Es un libro desde los mismos negros, nos dice, quizá allí radica su importancia, la estructura a decir verdad es un poco dispersa, pero sin dudas es un viaje por las costumbres más arraigadas del pueblo cubano. Sus relatos abordan diversos temas: el origen del universo africano, animales personificados, los dioses africanos y las plantas, su destino y quehacer en la vida.



Un tributo telúrico y multidisciplinario: una avalancha de mitos y símbolos

Reny Martínez



Cárdenas pasó cuatro años estudiando y madurando esta obra maestra –donde no ha mediado el filtro científicista–, y también otras de Cabrera, antes de llevar a escena, este, su más reciente proyecto coreográfico.

He querido, comentó la coreógrafa a este cronista, activar varios niveles de percepción con diversos momentos climáticos. No he querido ofrecer una descripción del libro: es una interpretación poética, desde mi estilo de danza y mi particular «mirada», o lectura, de la obra de Lydia, apuntó. Y ciertamente, la coreógrafa, tanto como la autora de *El Monte*, ha luchado constantemente en su concepción, para lograr un discurso ideo-estético muy próximo a las más actuales tendencias posmodernistas, con pinceladas paródicas, lúdicas o desacralizantes, evitando las miradas clisés o

pintoresquistas. Su visión de lo telúrico –aparecen referencias a la obra plástica de Wifredo Lam–, residen en el empleo de las herramientas que aporta la danza (en la llamada *non-danse*), al catapultar los cuerpos a situaciones extremas, derribando fronteras, al «escuchar los sonidos que vienen del interior de ese cuerpo danzante».

Sin duda, es un gran espectáculo multidisciplinario para toda una noche (una hora treinta minutos), sin interrupción, lo cual resulta un reto para bailarines y espectadores (los locales y los foráneos, hayan leído o no el libro de Cabrera). Debemos descifrar y asimilar la avalancha de símbolos, mitos yorubas o bantúes, que desfila ante nuestros cinco sentidos alertas sobre el inmenso escenario del habanero Teatro Mella (con el copatrocinio de la embajada de Noruega para ciertos efectos especiales en la escena de apertura). Meritorio es el diseño de luces concebido por el joven Tony Martínez y la instalación de materiales audiovisuales filmados por el experimentado cineasta Pablo Massip (muy eficaces el teatro de sombras y la imágenes con cuerpos desnudos en medio de la jungla caribeña y sus cañaverales).

El elemento escenográfico único, minimalista, representando una ceiba gigante, árbol sagrado en los rituales de las religiones afrocubanas, dominaba cada momento con su movilidad, elemento vivo en sí mismo del que entraban y salían todo ser viviente (instalación geométrica blanca de varios metros de altura y rodante), entre ellos la «serpiente», Iroko, su guardiana, y la introducción de sorpresivos actos circenses que interactuaban con los desconcertados ocupantes de la platea, en los minutos finales de este evento teatral polisémico.



El diseño del vestuario, por una estilista de moda alemana, Chris-Chris, cumplió su cometido estético, aunque ciertos modelos y sus aditamentos lastraron los movimientos de los bailarines ocasionalmente. Fue su primera incursión en el diseño escénico, y se enfrenta, nada menos, a las especificidades de la danza.

La música original es aquí un protagonista más de la puesta en escena, manipulada en vivo con sus medios electroacústicos por un talentoso joven DJ, Iván Lejardi, a partir de ciertas pautas compositivas elaboradas por el destacado compositor Juan Piñera, la cual fue abrupta e inteligentemente contaminada por el grupo de rap Fuera de norma, con un texto provocador y emotivo que rendía homenaje, explícitamente, a Lydia Cabrera.

Seguramente, Rosario Cardenas, que cuenta en su haber profesional unas noventa coreografías –algunas de ellas con sobranes méritos para integrar repertorios antológicos de importantes conjuntos danzarios–, posee una sólida formación, iniciada como discípula del fundador de la danza moderna en cubana, Ramiro Guerra



Todas las imágenes corresponden a la puesta de *Tributo a El Monte*.



destacar a dos intérpretes femeninos que llevan varios años con Cárdenas, Jakelín Balladares y Karen Ortiz, así como al bailarín Gabriel Corrales, junto con los más jóvenes, todos muy entregados a sus roles, empero todavía bisoños en estos empeños de la coreógrafa, cargados de grandes dificultades físico motores (chicos que caminan «sexy» encaramados en zapatos de tacones altos, en corsets femeninos o calzando zapatillas de puntas de ballet). *Septiembre de 2013.*

fotografías: Nancy Reyes

(es evidente su impronta en varias secuencias de este «tributo»), decantará ciertas reiteraciones y otros elementos excesivos en futuras representaciones. No hemos olvidado el elemento fundamental de esta notable puesta en escena, es decir la participación interpretativa de la docena de danzantes-actores (incluso los raperos sin previa formación dancística), del conjunto de Cárdenas. Antes que todo, debo

La historia del olvido (a pesar del oxímoron que roza la frase) debe ser una de las más extensas que pudiera escribirse. No me refiero, por supuesto, a ese benéfico olvido, a los descartes que realiza nuestra atribulada memoria para sobrevivir; sino al que a cada paso nos regala la desidia. No siempre hay detrás de esta actitud una de esas malditas culpas que nadie tiene, como dice la canción, no siempre hay intereses mezquinos merodeando. Sencillamente, seguimos de largo y no reparamos siquiera en aquellos, como Marcos Peña, que intentan advertirnos de nuestros descuidos. Quizá el azar ponga lo suyo.

Su obra, o parte de ella, se inspira en los paisajes oceánicos que rodean a Cuba. Por ello, «predomina el azul, por supuesto, como reflejo del mar Caribe, pero con el propósito de ofrecer la necesaria paz espiritual que convida a cuidar y proteger a la naturaleza.» Y este es uno de los credos (y una de las advertencias) de su arte. Un arte que, de acuerdo con sus palabras, siempre está comprometido con algo.

Nacido en La Habana, estudió Medicina, especialista en Psicometría. Sin embargo, desde niño siempre se interesó por la pintura. De hecho, antes del triunfo de la Revolución estudió dibujo por correspondencia en una escuela norteamericana, y obtuvo un premio de la revista *Carteles* en esa especialidad. Luego, en curso para trabajadores, hizo dos años en San Alejandro, aunque no terminó. Recuerda entre sus profesores a Fabelo y Tomás Torres. Después pasó también un curso de cerámica.

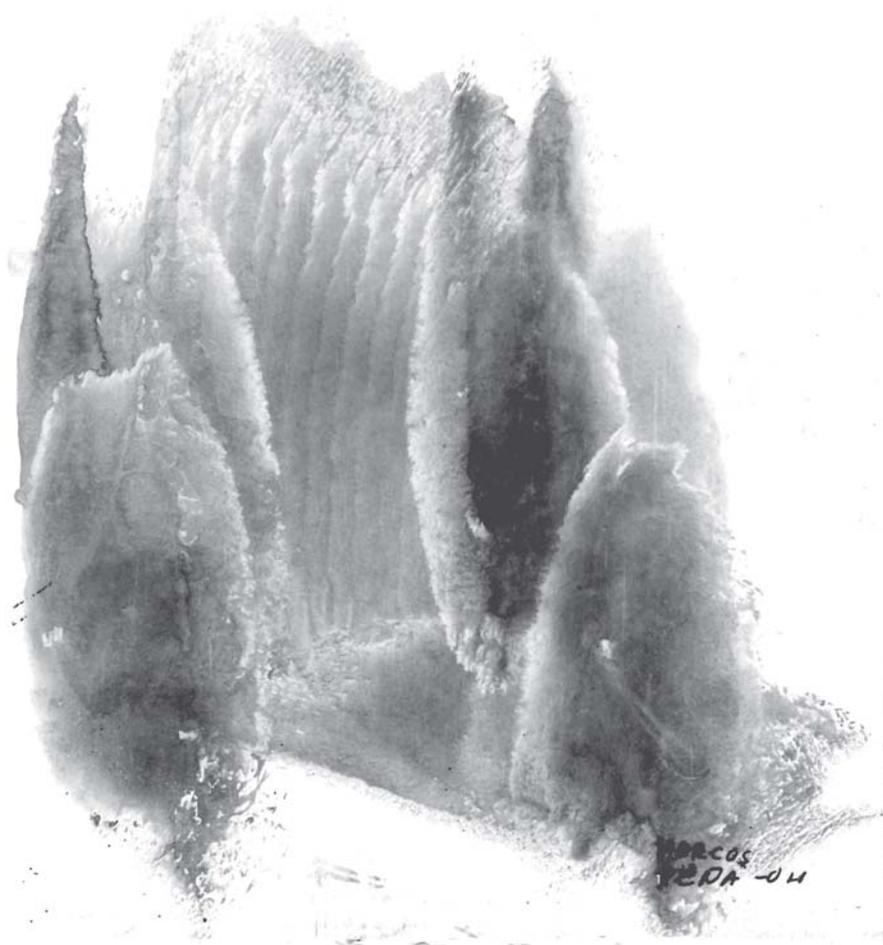
Su primera exposición tuvo lugar en la Casa de Cultura de Plaza, allá por 1972. Desde entonces suman más de sesenta las muestras colectivas en que ha participado, y ya son once las personales. Además, mereció otros premios, entre los que vale destacar el Joan Miró de 1994 –unos años después que otro cubano, Tomás Sánchez, lo ganara.

Azul y suerte

José León Díaz

«Me lo otorgaron, aclara, por un paisaje hiperrealista en el que predominaba la flora y la fauna cubanas. Su título, *La eterna primavera...*» Empero, no conserva esta pieza ni siquiera en reproducciones, ¿poco previsor? Tal vez, aunque añade: «Un premio es un estímulo muy grande, reconoce el esfuerzo, mas lo principal es que ayuda a encontrarle un sentido a lo que haces». A esa época pertenecen las dos piezas suyas adquiridas por el Museo Nacional de Bellas Artes: «La misión del Mesías» y «También tienen derecho a la vida» (sobre niños angolanos, esta última). Parecía que con estos reconocimientos comenzaba el ascenso de su carrera, y entonces intervino el (ya mencionado) azar: un accidente lo mantuvo seis años sin pintar.

Pudo Marcos recuperarse —y no quiere dejar de agradecer por ello al doctor Aguiloché. Pudo retomar no solo su obra, sino también su taller, del que se siente muy orgulloso: «Cuando pasé a trabajar a Cultura, en la Dirección Municipal de Plaza, comencé con la docencia, así surgió el taller, que actualmente radica en el Memorial José Martí». De esa experiencia, agrega que «prefiere a los alumnos que nunca queden satisfechos con lo que uno les da. Que me cuestionen. Quizá de esta experiencia haya nacido Espacio Azul, un grupo que busca la diversidad, sin privilegiar ninguna escuela o tendencia. La intención es dejar que fluya la libertad absoluta de creación entre sus integrantes, unos catorce artistas, diríamos que aficionados aunque entre ellos los hay graduados de San Alejandro. Y ya son varias las exposiciones que hemos podido presentar». Estos asuntos de grupos, exposiciones, inferen que Marcos nunca fue un solitario, aunque tal vez sí un tanto utópico, como él confiesa: «creía que bastaba con la intuición y la vocación. Como toda persona interesada en el arte he estado al tanto de las vanguardias de cada momento; sin



embargo, lo que siempre me ha llamado la atención son los artistas que se salen de los moldes, tanto los de la tradición como de los lugares comunes que también se hallan en el otro extremo. Me interesa la promoción de los artistas por su calidad, no por su presencia mayor o menor en los llamados circuitos del arte».

Y solo un par de preguntas para terminar, ¿cómo surgió ese interés suyo por los paisajes del fondo marino?

«Siempre, desde niño, he preferido los mares, también los cielos, por sus enigmas. Me cautivan. He pintado sobre otras temáticas, pero lo anterior es lo fundamental. De hecho, cuando he realizado obras más realistas, su realismo digamos que es por contraste; quiero decir, que con los colores del mar pintaba la belleza, lo armónico; mientras que los tonos lúgubres apuntaban hacia la supervivencia».

¿Y la suerte?

«Sí, la suerte existe. Hasta las Matemáticas la estudian con su ley de las probabilidades».

La suerte, apunto yo, es la que quizá nos permite el privilegio de sumergirnos en la obra de Marcos, explorar esos fondos marinos que nos regala, y encontrar así la espiritualidad que tanta falta nos hace hoy día.

XV Festival de Teatro de La Habana

Anna Karenina tuvo intensa vida durante el último Festival de teatro de La Habana. Dos versiones del clásico de Tolstoi llegaron a los escenarios habaneros; la primera, que sirvió para inaugurar esta fiesta sobre las tablas, un espectáculo coreográfico a cargo del Teatro Estatal Académico Evguéni Vajtángov, de Rusia. Dirigida y coreografiada por Anguelica Jólina, la propuesta demuestra el profesionalismo de la compañía, pues permite a los actores, solo con gestos, coreografías oportunas y bien pensadas –a las que contribuyen la mímica y hasta la acrobacia–, reproducir la trágica historia de seducción, amor, desencanto, celos, tormentos, hastío.

La otra, *Anna en el trópico*, versión caribeña que le valiera un Premio Pulitzer al autor de origen cubano Nilo Cruz, reunió para esta ocasión a actores cubanos residentes en distintos países y convocados por Carlos Díaz, director de Teatro El Público. La pieza, que contó la actuación de Osvaldo Doimeadiós y Lili Rentería, está ambientada en 1929 y trata sobre una familia de tabaqueros en la ciudad de Tampa, cuya vida comienza a tener una rara conexión con la historia de *Anna Karenina*, novela leída en la fábrica.

Pero hubo mucho más en esta edición del Festival. Compañías de más de setenta países de Latinoamérica, Europa, Estados Unidos y China animaron un programa que incluía unipersonales, performances, musicales, tecnologías y dispositivos que complementan escenarios, narración oral y exposiciones de carteles y fotografías. Y asimismo, un encuentro teórico que comprendió un ciclo de conferencias sobre la política de las fronteras sociales en el teatro y la danza de hoy, impartido por Benjamin Wihstutz, de la Universidad Libre de Berlín.

Convocado por el Consejo Nacional de Artes Escénicas, estuvo dedicado al actor y pedagogo teatral ruso Konstantín Stanislavski por sus aportes técnicos, capacidad creativa, generativa y transformadora. No fue casual, entonces, que Teatro Evguéni Vajtángov y su montaje de *Anna Karenina* inauguraran el Festival.

VIII Encuentro Nacional de Grabado

Intenso como un maratón resultó este encuentro de grabadores, que incluyó múltiples talleres, conferencias, exposiciones colaterales, y un evento teórico. Y difícil debió ser para el jurado de la Muestra Concurso asentada en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Sus integrantes –Lesbia Vent Dumois, presidenta, Luis Lara Calaña, Rafael Zarza González, Liana Ríos y Margarita González Lorente– luego de escoger entre ciento cuatro obras de cincuenta artistas seleccionados, otorgaron menciones a las piezas: «Golden Case», de Arianna Contino; «En tan difusa frontera...», de Randy Moreno Limonta; «Aire de Norte», de Osmeivy Ortega; e «Ínsula Chunga», de Norberto Marrero. El gran premio se reservó para «Elegía» de la

serie *Raíz que no florece*, xilografía de Marcel Molina Menéndez «por tratarse de una obra que expresa desde la contemporaneidad conceptual y técnica los valores de la manifestación».

Por otra parte, los premios colaterales fueron concedidos por el Taller Gráfica Contemporánea Nelson Domínguez a los artistas Ernesto Sargentón Riviaux, Hanoi Pérez Cordero, Eduardo Leyva Herrera y Miguel A. Couret Hernández. Por el Taller Experimental de Gráfica a Dairán Fernández de la Fuente. Por el Fondo Cubano de Bienes Culturales a Yamyls Brito Jorge. Por el State Belkys Ayón a Salomé García (estudiante del ISA). Por el Taller del artista Eduardo Roca Choco a Luis Lamothe Duribe. Y el Estudio Kcho también reconoció a Marcel Molina Menéndez por su pieza «Elegía».

Adiós a María Elena, Teresita y Abelardo.

Tres entrañables de la cultura cubana, María Elena Molinet, Teresita Fernández y Abelardo Estorino, se despidieron de su pueblo de la mejor manera en que sabían hacerlo: dejándonos una obra más que perdurable.

Gran artífice de la creación escenográfica y de vestuario en Cuba en los últimos sesenta años, profesora del Instituto Superior de Arte e investigadora, María Elena Molinet, nacida en Holguín el 30 de septiembre de 1919, falleció en La Habana el 6 de octubre. En todos los grupos teatrales, compañías de danza y ballet clásico, y agrupaciones folclóricas y de bailes populares, dejó la marca de un estilo y un magisterio difícilmente superables. Su obra también dotó de un perfil inconfundible a nuestro cine, y se expresó igualmente en la docencia y en la investigación sobre el vestir cubano.

Teresita Fernández, la cantora mayor, como era conocida, nació en el 20 de diciembre de 1930 en la ciudad de Santa Clara, y desde muy pequeña cantó en programas de radio que dirigía su madre. Maestra normalista y doctora en pedagogía, decidió, sin embargo, dedicarse a la trova. Su repertorio, inspirado en la naturaleza y el amor, incluye la musicalización de textos de José Martí y Gabriela Mistral. Entre sus canciones más destacadas sobresalen: «Dame la mano y danzaremos», «El gatico vinagrillo» y «Tin tin, la lluvia cayó».

El célebre y querido dramaturgo Abelardo Estorino, nos legó más de una decena de clásicos del teatro cubano como *La casa vieja*, *Vagos rumores*, *Parece blanca*, *Las penas saben nadar*, a más de sus versiones de novelas como *Las impuras*, de Miguel de Carrión, o de cuentos infantiles como *La cucarachita Martina*, y una comedia musical, *Las vacas gordas*, junto al binomio creativo de Gerardo Piloto y Alberto Vera. Nacido en Unión de Reyes, el 29 de enero de 1925, llegó a La Habana en 1946 para estudiar cirugía dental, profesión que ejerció entre 1954 y 1957, pero el mundo del teatro lo atrapó pronto. En 1954 escribió su primera pieza, *Hay un muerto en la calle*, aún inédita, y dos años des-

pués montó *El peine y el espejo*, que estrenó en 1960, como punto de partida para una década prolífica. Estuvo vinculado a Teatro Estudio, con los hermanos Vicente y Raquel Revuelta, y durante las tres décadas siguientes sus piezas fueron montadas por múltiples compañías cubanas y extranjeras. Su trabajo más reciente fue la versión de la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, texto que llevó a escena con la compañía Hubert de Blanck. Era miembro de la Academia Cubana de la Lengua, y había recibido el Premio Nacional de Literatura en 1992 y el de Teatro en 2002.

Coros en Santiago

En Santiago de Cuba una nueva edición del Festival Internacional de Coros, distinguió al Maestro Roberto Valera, reconocido compositor que estrenó en esta ocasión su *Elegía al General Antonio Maceo*, basada en un poema de Manuel Navarro Luna dedicado al Títán de Bronce. Interpretada por la Orquesta Sinfónica de Oriente y los Coros Madrigalista, Orfeón Santiago y Nacional de Cuba, bajo la dirección del propio Valera, constituyó un cierre de lujo para la Fiesta de las Voces santiaguera.

El encuentro también rindió honores al Acuarrelista de la Poesía Antillana, el santiaguero Luis Carbonell, y al Maestro Electo Silva, creador y promotor de este evento, que contó con las principales agrupaciones corales del país, junto a otras invitadas de Australia, Argentina, Colombia y Escocia. Las Rondas Corales por las calles de la ciudad igualmente resaltaron este Festival, que regresará en el 2015, fecha en que Santiago de Cuba celebra el medio milenio de su fundación.

**Ballet Nacional de Cuba
baila a Esther Borja**

Un gran homenaje dedicó el Ballet Nacional de Cuba a Esther Borja en su centenario. La compañía danzaría interpretó el estreno mundial de *A la luz de tus canciones*, coreografía de Alicia Alonso, inspirada en la gran cantante cubana.

El hilo conductor de la obra son cinco canciones de la máxima intérprete de la canción lírica cubana, en grabaciones históricas recuperadas con este fin, de obras de los compositores Ernesto Lecuona, Orlando de la Rosa y Adolfo Guzmán. El espectáculo también incluyó otras coreografías como *En las sombras de un vals*, de Alicia Alonso, *Tarde en la siesta*, de Alberto Méndez, y *Rítmicas*, de Iván Tenorio, con música de Josef Strauss, Ernesto Lecuona y Amadeo Roldán, respectivamente.

Esther Borja (La Habana, 1913) es una de las intérpretes más queridas del pueblo cubano. La rica textura de su voz y su amplia tesitura, la hicieron una de las intérpretes principales de la música de Gonzalo Roig, Rodrigo Prats, y especialmente de Lecuona, de quien inmortalizó su «Damisela encantadora». Por todo ello ha merecido la Orden Félix Varela, el Premio Nacional de Música, la

Medalla Alejo Carpentier y el Premio del Gran Teatro de La Habana.

Literatura, artes plásticas, ciencias sociales, edición, patrimonio cultural... Premios Nacionales

Como ya es costumbre, los meses finales de cada año nos deparan la concesión en distintas manifestaciones artísticas de premios que reconocen a intelectuales por la obra de toda la vida. Escasos de espacio, hemos querido dar a conocer aquí a varios de ellos: En Literatura, Reina María Rodríguez resultó la elegida entre dieciocho propuestas. El jurado —encabezado por Leonardo Padura— la seleccionó por su trascendente obra, «que ha llenado un espacio imprescindible en el panorama de la poesía cubana contemporánea, con alta calidad estética, ética y conceptual», según refiere la nota de prensa. Reina, una de las figuras de la literatura cubana de la segunda mitad del siglo XX más estudiadas en los diversos medios académicos, se caracteriza por una poética renovadora y de búsqueda constante, comprometida con la sociedad y la realidad del país. Su lírica, capaz de aunar lo mejor de la tradición cubana y occidental contemporáneas, mantiene hoy su vitalidad y sostenido crecimiento, aseguró el fallo del comité de prestigiosos especialistas encargado de emitir el veredicto. Reina María Rodríguez (La Habana, 1952), autora de un nutrido número de libros, ha publicado en numerosas antologías y revistas en América Latina, Norteamérica y Europa, y ha sido traducida a lenguas como el ruso, el vietnamita, el árabe y el alemán. Ostenta, además, la Distinción por la Cultura Nacional, la Orden de Artes y Letras de Francia, con grado de Caballero, y la Medalla Alejo Carpentier.

En Ciencias Sociales y Humanísticas, Aurelio Alonso fue reconocido por «la honestidad científica para poner la investigación social al servicio del país» y «la contribución a la construcción de un nuevo conocimiento sobre temas medulares de la sociedad cubana actual», según destacó el jurado, encabezado por el ganador del Premio en 2012, César García del Pino. Se subrayó, también, la vocación del prestigioso sociólogo por la integración de saberes, a través de un enfoque interdisciplinario que lo ha llevado a ser maestro de varias generaciones y atraer, a la vez, el respeto y la atención de sus pares. Aurelio Alonso (1939) se graduó de Sociología por la Universidad de La Habana y fue fundador de su Departamento de Filosofía. Desde 2006 se desempeña como subdirector de la revista *Casa de las Américas*, es Profesor Titular Adjunto de la Universidad de La Habana y ha participado en numerosos eventos nacionales e internacionales. Otro galardón que al igual que los anteriores será entregado durante la Feria del Libro de 2014, es el de Edición, otorgado a Neyda Izquierdo Ramos, por dedicarse activamente a la enseñanza y promoción del libro en nuestro país y por su quehacer a favor de la pu-

blicación de textos científicos, en especial los relacionados con las ciencias médicas. De acuerdo con el jurado, con su labor ha contribuido a prestigiar el universo editorial cubano.

Eduardo Ponjuán, por su parte, mereció el lauro en Artes Plásticas. Sin duda, él es una de las figuras más notables y renovadoras del arte contemporáneo en la Isla. Nacido en Pinar del Río en 1956, se graduó en la Escuela Nacional de Arte y el Instituto Superior de Arte, y tiene en su aval más de treinta exposiciones personales y colectivas, así como también importantes reconocimientos. El jurado presidido por Ever Fonseca, premio del pasado año, reconoció la influencia de su intensa labor pedagógica en las nuevas generaciones.

Finalmente, nuestro amigo y asiduo colaborador, el conocido arquitecto, diseñador y profesor Mario Coyula, fue distinguido con el Premio Nacional de Patrimonio Cultural, por su larga y rica ejecutoria a favor de esta urbe y la cultura, según dictaminó el jurado. Entre los seis nominados al lauro estaba el arquitecto Daniel Taboada, a quien Coyula dedicó el premio por ser su inspiración y ejemplo. Entre las obras en que trabajó junto a otros colegas están el Parque de los Mártires y el Mausoleo de los Héroes del 13 de Marzo en el Cementerio de Colón. Además, este galardón revalida su labor como director de Arquitectura y Urbanismo de La Habana, que promovió importantes obras de reanimación en significativas áreas de la ciudad; y asimismo, su vocación magisterial, que ha infundido en jóvenes arquitectos un elevado sentido de la responsabilidad con respecto la herencia patrimonial.

Premio Anual de Investigación Cultural

Los estudios «Bienal de La Habana. Palabras críticas (1984-2010)», de Israel Castellanos León, colega nuestro en estas páginas, y «Guía de Arquitectura de Las Villas y Matanzas», de Roberto Severino López Machado, se alzaron con el Premio Anual de Investigación Cultural 2013.

En su exhaustiva indagación sobre las bienales de La Habana, Castellanos León reúne lo mejor de la literatura crítica acerca de uno de los eventos más importantes y reconocidos del arte contemporáneo, integrando en la compilación nombres de renombrados especialistas de artes visuales.

Por su parte, el arquitecto López Machado, presenta una rigurosa y bien documentada selección de un amplio conjunto de monumentos rurales y urbanos en dos trascendentes regiones de Cuba, logrando además una ajustada presentación gráfica en coherencia con el texto.

El jurado, presidido por Rafael Acosta de Arriba e integrado por Elvira Eduardo Vázquez, Oscar Antonio Loyola Vega, Rodrigo Espina Prieto y Carlos Venegas Fornias, otorgó además menciones a los trabajos «Rastafarismo en La Habana. De las reivindicaciones míticas a las tribus urbanas», de Marialina García

Ramos, y «Signos, manos y sueños en el Guiñol de Santa Clara», de Carmen Sotolongo Valiño.

XXXV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano

Gratas noticias generó el último Festival de cine de La Habana: el mejor homenaje a su fundador, Alfredo Guevara. En su discurso de apertura Ivan Giroud, nuevo director general, destacó que el encuentro es un escenario imprescindible para definir el futuro del séptimo arte en este lado del Atlántico. Se exhibieron más de quinientas treinta películas y su propuesta teórica versó sobre los desafíos del cine latinoamericano ante el cambio de paradigmas que significa la irrupción de la tecnología digital en el proceso de producción, distribución y exhibición.

Mencionemos ahora algunos de los premios otorgados. *Helí*, drama sobre la violencia que engendra el narcotráfico, del mexicano Amat Escalante, obtuvo el Primer Coral; el drama uruguayo *El lugar del hijo*, de Manuel Nieto, y *Gloria*, del chileno Sebastián Lelio, alcanzaron el segundo y tercer Coral, respectivamente. Mientras que *Wakolda*, filme histórico de la argentina Lucía Puenzo sobre la presencia del criminal nazi Josef Mengele en el país austral, fue reconocido con un premio especial del jurado, y su directora mereció el Coral en Dirección. En Ópera Prima obtuvo el Primer Coral el largometraje brasileño *El lobo detrás de la puerta*, de Fernando Coimbra, seguido por *Los insólitos peces gatos*, de la mexicana Claudia Sainte-Luce, y *El verano de los peces voladores*, de Marcela Said, de Chile. También aquí hubo otro premio especial del jurado, en este caso a *La jaula de oro*, del hispanomexicano Diego Quemada.

La cinematografía cubana se alzó con dos Corales: uno para Eduardo del Llano por su cortometraje *Casting*, y otro para Arturo Sotto por el guión de *Boccacérias habaneras*, cinta a la que el público concedió su Premio.

No podíamos dejar de reseñar entre los momentos inolvidables de la XXXV edición del Festival, la entrega de sendos Corales de honor a Reynaldo Miravalles y a Juan Padrón, dos personalidades que, además de la valía de su obra, gozan del inapreciable favor del pueblo cubano. El cierre oficial de las proyecciones corrió a cargo del documental *Hay un grupo que dice*, de Lourdes Prieto, sobre el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

Fe de errata

Por un descuido de nuestro diseñador, el pasado número de *Revolución y Cultura* indica en su logotipo de portada un número de edición equivocado. Dice que es el 3 de 2013, cuando en realidad debió decir 4 de 2013. Rogamos excusas a nuestros lectores.

Nuestra galería Espacio Abierto vivió intensas jornadas durante el último trimestre del pasado año. Tres fueron las exposiciones inauguradas y, apretadamente, queremos reseñarlas aquí:

Road movie: No todos los caminos conducen a Roma

Usualmente, la *road movie* está protagonizada por dos. Y la muestra homónima inaugurada en Espacio Abierto el pasado 26 de septiembre no fue la excepción. Como antes hicieron Geena Davis y Susan Sarandon en el filme *Thelma & Louise*, Ernesto Domecq Menéndez y Guillermo Ramírez Malberti emprendieron una ruta que incluyó muchos lances. Pero los suyos fueron, más bien, de naturaleza logística –incluido el apagón del día inaugural– y la aventura compartida tuvo un *happy end*, el 21 de octubre.

El «rollo» empezó a rodar cuando Domecq (La Habana, 1988, graduado de San Alejandro) invitó a Ramírez Malberti (La Habana, 1965, egresado del Instituto Superior de Arte) a exponer obras de ambos relacionadas con el transporte automotor. Un interés que trascendía la representación fidedigna del automóvil para recrear, justamente, sus potencialidades expresivas, sus proyecciones socio-lógicas. Domecq, a partir de carros antiguos, de propietarios individuales o «cuentapropistas», puestos al servicio público con hojas de rutas casi tan predeterminadas como los medios de traslado colectivo, con itinerarios y paradas seleccionados por Malberti.

De una manera u otra, los dos artistas recurrieron a la metáfora popular: «camellos» o «acordeones», para los ómnibus articulados de Malberti; y «almendrones» o «cucarachones», para los autos fabricados en EE.UU. antes de 1960 y dibujados principalmente por Domecq. Pero rebasaron, también, el tropo nacido de la analogía física. Domecq refuncionalizó y modernizó los vehículos «demodés» para transformarlos en carros bélicos, en alegorías visuales de la «lucha» personal como recurso de supervivencia en el Período Especial en Tiempos de Paz y respuesta al discurso oficial de preparación para la guerra. Malberti –que también ha explorado esa posibilidad, pero de forma distinta– expuso otro plano de la psicología social del cubano: el choteo, el relajó, la indisciplina colectiva, la violación de las barreras entre lo público y lo privado...

No era la primera vez que Domecq exhibía esos dibujos de exquisita ejecución. Como la animación en 3D proyectada el día inaugural, aquellos habían formado parte de una exhibición personal en el Pabellón Cuba. Los exponentes de Malberti –acuarelas, acrílicos, fotografías e instalaciones– tampoco eran totalmente inéditos. No obstante, *Road movie* devino –hasta cierto punto– en una exposición nueva, distinta, porque ni los expositores ni las obras habían coincidido anteriormente en el mismo lugar. En esta ocasión, los caminos no condujeron a Roma. Domecq nunca había presentado su obra en la galería de *Revolución y Cultura*. Y tuvo el buen tino de escoger a Malberti para la travesía. Este colega ya conocía el trayecto a Espacio Abierto, donde había aparcado sus «camellos» como parte de la exposición individual *Camino al Paraíso* (Cfr. *R y C*, no. 2/2003, pp. 68-70). (ICL)

La existencia continuada de una constante resistencia...

Permanencia y persistencia, en sus grados equivalentes de acepciones en nuestra lengua, se constituyen en especial simbiosis de significantes y significados de postulados específicos de expresión y también de concepción estética en la obra toda de Octavio Irving. Y ello confluye en sus abordajes técnicos, en las diversas maneras de concebir el grabado, medio artístico que se ha hecho eficaz esgrima personal dentro del panorama posmoderno de las artes plásticas cubanas. Porque resulta que estos términos, como

singulares espadas de ese desafío, han descrito un arco gestual de siete años, desde aquella tesis de diploma del 2006 en el ISA, *Persistencia de la forma*, hasta esta muestra dentro del VIII Encuentro Nacional de Grabado 2013, *Síntomas de la permanencia*. Se trata, pues, de la existencia continuada de una constante resistencia...

Irving defiende las formas, más que los contenidos, alejándose incluso de cualquier posible encasillamiento de aquellas que pueda lastrar su particular iconografía de carácter esteticista, de obra múltiple, y defendiendo la necesidad de «discernir lo que vale la pena observar», como él mismo afirma. Y hasta en esto, los aspectos técnicos pierden los roles protagónicos dentro de la ya citada trayectoria, para dar paso a las mixturas operacionales que contribuyen a la obtención de esas «zonas de silencio y contemplación, de meditación y reflexión» (como precisa en las necesidades), que provocan las bellas imágenes en las que habrían de incluirse las suyas propias.

Esas propias inventivas –en las que la litografía puede convivir con las texturas colagráficas de lúcidas contraposiciones; en las que estas matrices se dejan manipular hasta el infinito de las posibilidades; en las que el dibujo sigue las formas grabadas como para expandirse en las oportunidades de mayores extensiones– se han constituido precisamente en las reformulaciones propias que Irving ha hecho con su obra para que prevalezca el esplendor de esas imágenes de ambigüedades expresivas, en las que un «bote» quizás pueda también denotar y connotar cualquier otra cosa: un objeto, en definitiva, como medio y fin de la representación, como obra única en las «sorpresas», sin temor a los riesgos que puedan implicar las «pausas necesarias» en este camino transitado. (Antonio Fernández Seoane)

Stock: el peso de la información

Los archivos contenedores de cualquier tipo de información cultural, se caracterizan por su función preservadora y protectora. El transcurrir del tiempo les ha permitido trascender como verdaderos guardianes de la memoria de cada nación. Ahora, contabilizar los materiales pertenecientes a alguno de esos archivos puede ser una ardua tarea, y si con ello se busca además, registrar la masa corporal (volumen, peso) del espacio que ocupan, el proyecto se vuelve más complejo y a la vez, polémico y transgresor.

Es esa relación metafórica establecida entre el peso físico de una colección de documentos y su valor cultural, una de las inquietudes que mueve la exposición de Rigoberto Díaz, titulada *Stock*.

Este joven creador interviene diferentes ámbitos conservadores, distintos acervos: la revista *Revolución y Cultura*, la biblioteca de la Universidad de La Habana, la Secretaría General de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA); y desde la imagen fotográfica o desde la experimentación con procesos químicos (obra instalativa: «Purgante»), propone una reflexión acerca del control, articulación y desarticulación de la información.

Stock pone en evidencia al documento en apariencia devaluado y desactualizado. Analiza su esencia desde una perspectiva contemporánea. Dialoga con los mecanismos de clasificación que inevitablemente seleccionan, discriminan, excluyen. Y sobre todo, discurre sobre el valor de la idea preservada, resguardada para las generaciones futuras. (Yanelys Núñez Leyva)